

ARTS

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



ARTS



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

Le Gradus ad Parnassum (littéralement „Degré vers le Parnasse“, siège des muses, les protectrices des arts dans la mythologie grecque) n'était sans doute pas un titre nouveau pour Clementi et se réfère clairement à l'œuvre homonyme de Joseph Fux (1660-1741), publiée à Vienne en 1725 et en 1742. Fux était un compositeur et théoricien autrichien célèbre, son oeuvre, un traité de composition et de contrepoint. Clementi voulait sans doute laisser à la postérité avec cet immense opus un testament créateur en même temps qu'une encyclopédie de son talent créatif et de ses dons pianistiques. L'œuvre se compose de plusieurs parties et bien qu'elle ait été publiée en deux époques différentes (parties I et II en 1817 et 1819 et partie III beaucoup plus tard en 1826), elle rassemble des compositions très diverses et dans de nombreux cas très éloignées les unes des autres sur le plan chronologique. A cela vient s'ajouter qu'en dépit du titre „Gradus ad Parnassum or Art of playing the Pianoforte, exemplified in a series of exercises in the strict free style“ etc., nous ne devrions pas la considérer comme un recueil d'études dans le sens d'exercices de gymnastique pour les doigts, comme p. ex. celles de Karl Czerny et Johann Baptist Cramer, pourtant de valeur sur le plan musical mais comme des „réflexions“ pour la composition sur ce clavier que Clementi maîtrisait à la perfection. Les „réflexions“ vont de l'exercice pour les mains (il y en a quelques exemples) jusqu'à l'étude sur la structure formelle

de la sonate et jusqu'à la polyphonie la plus inextricable et la plus savante des fugues et canons les plus divers issus en partie de compositions de sa jeunesse. Clementi n'oubliait pas d'appliquer au piano cette tension expressive et déclamatoire que l'on pourrait qualifier de „théâtrale“. A de nombreux points de vue, elle égale différents moments des cinq dernières sonates pour le piano de Beethoven dont nous retrouvons le style „parlant“ dans l'introduction de l'„Ode à la joie“ de la Symphonie n° 9. De manière exemplaire, Clementi réalise ce style dans sa „Scena patetica“, dont l'expression pianistique est „déclamatoire“ et „scénique“ au sens théâtral du terme. La division en „Suites“, même si elle est indiquée par Clementi lui-même, n'a rien à voir avec la Suite comme succession de danses plus ou moins idéalisées, comme p. ex. les Suites de Bach et d'autres grands classiques; il s'agit simplement d'une mention à l'adresse de l'interprète de ne pas trop jouer les pièces comme si elles „se suivaient fortuitement“. Le „Gradus ad Parnassum“ est ainsi, presque deux siècles après sa première parution, un monument de premier rang qui conclut une époque pour en inaugurer une autre. Il reste toujours l'„Escalier vers le Paradis“ (paradis de l'intellect, des mains et du cœur) pour faire allusion à un film célèbre avec le britannique David Niven (Niven fut pour cela honoré du titre de „Sir“ que Clementi aurait volontiers porté lui aussi). Alors que les tirages du „Gradus ad Parnassum“ furent

extrêmement nombreux au 19^{ème} siècle – mentionnons parmi eux celui édité par Karl Tausig – les tentatives furent très rares d'enregistrer sur disque une intégrale de l'oeuvre. L'enregistrement présent qui repose presque exclusivement sur de jeunes forces italiennes, se veut être une contribution à la compréhension de l'oeuvre de Clementi et à une appréhension plus profonde des dons créateurs et pédagogiques de ce grand artiste romain, aujourd'hui encore largement méconnu. Reconnu en matière pianistique, il est rare que l'histoire de la musique le perçoive aussi comme un représentant fondamental du classicisme.

MUZIO CLEMENTI

Gradus ad Parnassum - CD 1 Études 1-28

Dans ce premier disque compact qui est consacré à la première partie du Gradus ad Parnassum, Clementi expose les principes qui devaient fonder en gros le grand opus dans son intégralité. L'oeuvre s'ouvre sur trois pièces orientées vers la technique dont la deuxième cependant, après un premier passage mécaniquement puissant, dévoile soudain une phrase généreuse, riche de sentiment et de tension. Mais tout de suite après, la musique reprend le dessus dans le n° 4, avec un premier grand mouvement en forme de sonate. Dans le n° 5, l'un des plus beaux et des plus musicaux de ces études, citon notamment le contrepoint dense de doubles croches par-dessus

une mélodie expressive et bien modelée à la main gauche, recouverte d'appoggiatures subtiles, de notes de transition et de mouvements chromatiques qui annoncent déjà Chopin. Les n°s 6 et 7 sont sans doute des pièces d'inspiration plus technique mais dont les dimensions sont quand même notables, en particulier la première des deux. Elle a recours à des techniques d'imitation insérées dans une composition pianistique dense qui pose surtout des problèmes musculaires. Cela vaut aussi pour le n° 7 qui tente de rendre plus flexibles les doigts 4 et 5 de la main droite dans un contexte élaboré en conséquence. Pour le n° 8, Alessandro Longo, l'un des transpositeurs majeurs de la vaste création de Clementi, renvoie à Mozart. Il fait référence à l'élégance et à la clarté du style général qui, en dépit de la division en trois segments différents sur le plan de la technique instrumentale, donnent à l'ensemble une expressivité et une grandeur stylistique absolument dignes des grands contemporains de Clementi, Mozart, Haydn, Cherubini et Beethoven. Le n° 9 par contre se déroule avec ampleur mais non sans expression, traversé de tensions et de battements de cœur expressifs, de gammes jaillissantes et d'arpèges montant et descendant le clavier, presque comme une pause sportive, nécessaire à l'échauffement des muscles. Le n° 10 est le premier d'une série de superbes canons de Clementi. Ces pièces purement intellectuelles parviennent malgré tout à dépasser

l'artificialité mécanique et contrapuntique et sont dans l'ensemble des morceaux d'une grâce néoclassique achevée. Le canon à la septième inférieure est certainement en première ligne une composition pour le cerveau de l'exécutant qui doit démêler dans le calme, avec une belle sonorité et expression, les lignes superposées et intercalées mais identiques entre elles. Par contre, les numéros 11 et 12 sont des pièces qui partent clairement d'un point de vue technique: l'une joue avec des arpèges d'un groupe de notes dans des tonalités et contextes divers, en faisant la colonne vertébrale instrumentale de la composition, l'autre expérimente dans des positions différentes avec des mouvements arpègés aux larges ondulations produisant une sonorité romantique encore renforcée par l'emploi généreux de la pédale. La Fugue en do majeur, le n° 13, est la première des grandes fugues élaborées que Clementi a introduites dans le Gradus. Elle est une reprise avec „ornementations et améliorations“ de la Fugue op. 6 n° 5 que Bailleux publia en 1780 à Paris. Conduite de main de maître dans un style contrapuntique parfait, elle est proche, tout comme les autres, de la Fantaisie et Fugue en do majeur de Mozart qui se soumet lui aussi au joug de l'omniprésent Bach et tente, sinon de l'imiter, du moins de reprendre la composition polyphonique du grand maître allemand. Le n° 14, un magnifique Adagio en fa majeur, est une version pour piano seul du second mouvement du Duo op. 14

n° 1 pour piano à quatre mains. Il comporte une citation de Virgile: *Tulit alter honores* (un autre reçut les honneurs). Dans le manuscrit de la version à quatre mains, on trouve aussi l'ajout: *Nunc intellegitur, olim nominabitur*. Pour autant qu'on sache, la signification de ce dicton n'est pas claire et l'on a supposé qu'il pourrait s'agir d'une allusion très dissimulée à Mozart, même si rien ne l'atteste. Le n° 15, qu'Alessandro Longo caractérise de „joyau étincelant de l'oeuvre“, est un brillant finale de sonate qui ne se compose certainement pas de restes mais est d'une valeur musicale et technique si haute que nous rêvons à la sonate intégrale pour laquelle il fut très vraisemblablement écrit. Les numéros 16 et 17 sont par contre des jumeaux et Clementi est ici „at his best“. Exploitant le mouvement naturel des cinq doigts, Clementi parvient, par des degrés relatifs à la main droite puis à la main gauche, à deux petits chefs-d'oeuvres de gymnastique instrumentale dans lesquels les progressions sont adroitement insérées dans une trame de débordements harmoniques charmants afin d'expérimenter toutes les positions pensables ou presque des mains sur le clavier. Il s'agit ici d'un chef-d'oeuvre didactique célèbre et reconnu. L'introduction et fugue du n° 18 nous font quant à elles revenir à l'harmonie formelle et à la pureté expressive d'une composition parfaitement polyphonique à trois voix. Le groupe suivant des pièces n° 19, 20, 21, 22 et 23 repose sur l'utilisation d'un principe

technique : un mouvement constant de doubles croches dans le n° 19 qui a toujours recours aux infortunés doigts extérieurs de la main droite (4 et 5), l'emploi constant de notes répétées avec changement de doigté dans le n° 20, une véritable onde d'octaves arpégées aux deux mains dans le n° 21 qui est rendu encore plus complexe par le fait que les mouvements mélodiques s'effectuent en des lignes séparées en contrepoint et finalement la „division“ de la main droite en deux domaines dans le n° 22, précurseur d'un principe que Chopin utilise dans ses études, à savoir attribuer à une main deux mouvements aussi différents que la mélodie et l'accompagnement. Sans être des chefs-d'oeuvres musicaux, ces numéros du Gradus sont une épreuve remarquable d'un grand intérêt et d'une grande signification instrumentale. L'étude sur les octaves résolues représente quant à elle le nec plus ultra du genre, est aujourd'hui encore de la plus grande importance pour pouvoir travailler l'oeuvre pianistique de Beethoven qui a souvent recours à cette technique. Le n° 24, qui semble à première vue être construit sur le même principe, se distingue pourtant des précédentes. Les mouvements arpégés constants à la main droite et les idées mélodiques à la main gauche, qui ne sont pas des mélodies au sens propre, créent une sonorité pianistique typiquement romantique qui devait perdurer comme possibilité expressive de l'instrument pendant des décennies jusqu'à quelques-uns des préludes de

Rachmaninov. Dans cette étude, le génie de Clementi prend le dessus face à un processus créateur sans doute à l'origine éloigné de toute émotion. Le n° 25 est la deuxième fugue du Gradus, elle est issue de l'op. 6 n° 6, publié par Bailleux en 1780. Parfaite et intérieurement plus émotionnelle que la première, aussi en raison de l'utilisation de la tonalité mélancolique de si mineur, elle poursuit avec succès la série des compositions polyphoniques de Clementi. Le n° 27 suivant est de larges dimensions et part à nouveau d'un aspect technique : notes répétées aux deux mains, ensemble avec des notes tenues qui se meuvent par-dessus les niveaux instrumentaux et harmoniques les plus divers tout en conservant toujours subtilité et richesse d'atmosphère. C'est ainsi que s'achève la première partie du Gradus. La deuxième s'ouvre sur un coup de vent de triolets rapides, volant aux deux mains, brillante et symphonique (n° 28) qui cède finalement la place à un style polyphonique plus apaisé et plus tendre, presque d'une sonorité d'orgue dans le but manifeste de contraster avec les feux d'artifice précédents et qui, si elle n'est pas une pause pensive, offre quand même un moment de repos sur le ton familier polyphonique.

Gradus ad Parnassum - CD 2 Études 29-44

Le second disque compact s'ouvre sur le n° 29, un morceau sévère et expressif à la fois, à quatre voix classiques, grave mais avec émotion et intériorité. Si l'on

veut, il s'agit d'une pièce finement ciselée dans la polyphonie qui semble presque être un hommage au style semi organal dans la meilleure tradition sacrée ou instrumentale de Bach. Le n° 30 qui suit est très connu et fait largement appel à l'octave avec tierce interne. Il suit cette idée avec obstination et sans pause jusqu'à la fin du morceau mais produit en même temps un discours digne d'admiration, peut-être sans que le compositeur en soit conscient, dans la progression constante de la mélodie qui enfle, retombe, se relève et retombe encore et en de subtiles évolutions harmoniques, prêtant à la composition une sonorité instrumentale romantique annonciatrice de Chopin. Le n° 31, de vastes dimensions et de forme épanouie, repose sur quelques motifs de piano qui resurgissent toujours dans un périple remarquable au détour des tons et des modulations. Le morceau doit donc être considéré comme une étude aux exigences techniques mais que le génie de Clementi pourvoit de petits sommets expressifs qui soulignent la valeur exceptionnelle de l'oeuvre sur les plans musical et esthétique. Vient ensuite le n° 32, un exercice musculaire consacré au trille. Celui-ci est tissé dans une trame polyphonique à quatre voix et des motifs mélodiques soulignent la musicalité du morceau. En conclusion, idée ultime, la main gauche participe aussi au long trille dans l'intervalle d'octave entre main gauche et main droite. Même s'il s'agit d'un morceau charmant et musical, ce travail est

pourtant d'intention didactique. Nous revenons à la polyphonie avec le n° 33 : nous sommes face à un canon très musical et parfaitement à quatre voix. Le sujet principal à la voix de soprano est suivi de l'alto à la sixte inférieure, du ténor à la quarte inférieure et de la basse à l'octave inférieure. En dépit de cet engrenage effrayant, la composition musicale „se déroule“ sans accrocs et s'entoure d'un halo intellectuel éloquent et subtil qui n'est certes pas sans tension intérieure. Les n°s 34 et 35 ont un dénominateur commun : dans ce cas, à nouveau l'aspect technique. La première des deux études s'appuie sur un ton répété entre deux groupes de doubles croches courantes et la deuxième, presque toujours tenue dans une forme impeccable à trois ou à quatre voix, repose, comme Clementi le constate lui-même, sur la particularité du doigté proposé qui oblige l'interprète à glisser constamment le pouce sous les autres doigts. Le n° 36 ne se caractérise pas par une idée spécifique de technique instrumentale mais suit un type de composition pianistique tel que nombre de compositeurs le pratiquèrent à la fin du 18ième siècle et au début du 19ième siècle. Alessandro Longo évoque à juste titre des passages similaires dans la Sonate Kreutzer pour violon et piano de Beethoven. C'est pourquoi il s'agit surtout d'une belle pièce musicale avec une main et un avant-bras sans cesse en action, vivante et aux modulations choisies. Le morceau n'exclut pas la main gauche de l'exécutant, l'intègre plutôt, l'utilise autant que la main

droite et donne ainsi au morceau une note intéressante supplémentaire sur le plan de la technique de jeu. Comparé au précédent, le n° 37 est certainement l'un des plus exigeants „gymnastiquement“. Il se développe à partir d'un seul motif, une ornementation avec un petit arpège qui évolue à travers différentes tonalités mais sans beaucoup d'imagination. Mais on ne peut lui dénier une utilité comme exercice fortifiant. Le n° 38 au contraire est une composition à la structure généreuse, sans intention technique particulière mais riche de diverses atmosphères pianistiques qui sont incluses dans un premier mouvement typique de sonate. Celui-ci était vraisemblablement conçu pour une sonate complète qui, ou bien ne fut jamais achevée ou bien fut démembrée pour d'autres œuvres. A mon avis, il s'agit sans aucun doute de la composition d'un grand maître mais me semble-t-il sans cette étincelle créatrice qui lui permet une inspiration plus profonde. La „Scena patetica“ n° 39 est très connue et il est regrettable qu'elle ne soit que rarement jouée en concert. Elle est l'un des points culminants du Gradus et de toute la création de Clementi. Elle est souvent mise en relation avec la „Scena tragica“ de la Sonate op. 50 n° 3 (Didone abbandonata), à en juger d'après le numéro d'opus le chant du cygne du compositeur romain mais se distingue pourtant de celle-ci par la grande liberté de la structure formelle qui en fait presque un poème symphonique pour le piano de dimensions rien

moins que modestes. Le terme de „Scena“ évoque l'idée de théâtre, d'un grand théâtre dans lequel se meuvent des héros, des dieux et des créatures surhumaines. Ici, Clementi se montre le plus éloquent, grandiose et retenu à la fois, même s'il se drape dans la rhétorique comme le voulait son époque, le néoclassicisme. Pourtant, il reste fidèle à la beauté éternelle de l'Age d'or idéalisé de la Grèce antique. Avec le n° 40 suivant, Clementi revient aux fugues gravées par Bailleux en 1780 à Paris, dans ce cas à la Fugue op. 5 n° 5. Une conduite parfaite et un contrepoint irréprochable caractérisent cette fugue qui est plus animée que la précédente, bien qu'elle comporte la mention „Tempo moderato“. Elle a recours presque exclusivement à des groupes de doubles croches par quatre. Elle poursuit brillamment au sein du Gradus le petit „Clavier bien tempéré“ de Clementi et souligne ses dons réels de compositeur qui ici toutefois sont dominés par les lois intransigeantes d'un contrepoint transparent. Les deux compositions suivant cette fugue, les numéros 41 et 42, sont d'une valeur artistique extrême et absolument sans intention didactique. L'indication „Finale“, figurant sur la première des deux est éloquente. Il s'agit d'un finale brillant et gai, virtuose et expressif à la fois, du meilleur Clementi, dont la vaste structure évolue merveilleusement sur des modulations délicates. La deuxième par contre est un mouvement de tête de sonate en fa mineur, une tonalité à laquelle il recourt dans ses plus grands chef-

d'œuvres du genre, les Sonates op. 13 n° 6, op. 25 n° 6, op. 34 n° 2 etc. Elle donne à l'inspiration de Clementi une empreinte préromantique. La Fugue en fa mineur qui comporte le n° 43 ne semble pas avoir été écrite avant mais, d'après l'état des connaissances actuel, composée expressément pour le Gradus. Il s'agit en tous les cas d'une œuvre d'une maîtrise extrême et d'une passion profonde. Le thème qui repose en grande partie sur des notes répétées, donne le sentiment d'être lié à un texte. S'agit-il de l'arrangement d'une œuvre vocale? N'oublions pas que Clementi fut dans sa jeunesse organiste à Rome à la basilique San Lorenzo de Damaso. Le n° 44 suivant peut être comparé au grand art pianistique d'influence beethovénienne, sans aucun doute un point culminant dans le Gradus et dans l'œuvre de Clementi en général. Le morceau, débordant de passion, tend vers une tonalité tragique de fa mineur (comme Beethoven dans son op. 57, „Appassionata“), sans respiration, jusqu'à se briser pour ainsi dire dans l'accord final.

Gradus ad Parnassum - CD 3 Etudes 45-70

Dans le n° 45, qui inaugure ce troisième disque compact, Clementi reprend la Fugue op. 6 n° 4 que Bailleux avait éditée en 1780, mais lui ajoute une magnifique introduction (piano, avec beaucoup d'expression et très legato), qui s'ouvre, telle un portique d'une beauté classique sur le thème par lequel la fugue commence dans l'édition de sa jeunesse. Il faut

noter que le thème se compose de deux parties distinctes : une première plus déclamatoire et une deuxième qui ne se compose presque que de doubles croches courantes qui s'échappent comme une réponse irrésistible à la question posée auparavant par la tête de thème. Avec les numéros 46 et 47, Clementi revient soudain à la technique: dans le premier morceau le changement de doigts à la main droite tandis que celle-ci joue des figures de doubles croches, dans le deuxième, l'emploi conséquent des doigts faibles (les troisième, quatrième et cinquième doigts de la main droite). Dans ce cas, par rapport à d'autres exemples de ce type, la page musicale est merveilleusement réussie et le compositeur nous offre de cette manière deux compositions extrêmement spirituelles (oublions donc les doigts à exercer et les doigts difficiles qui doivent devenir naturels), l'une d'un coloris sombre, presque préromantique et passionné, l'autre à la manière d'un scherzo et sautillant gaiement. Le n° 48 repose sur une seule figure qui évolue largement dans un mouvement ne voulant pas finir de groupes de doubles croches par quatre et qui est partagée sur les doigts avant et arrière de la main droite. Du point de vue musical, ce morceau est digne d'attention et rappelle Schumann et les débuts du romantisme allemand. La fin du second volume du Gradus est contradictoire – comme toujours chez Clementi – étant donné que le n° 49 est une pièce belle et pleine de style sous forme d'un mouvement de tête de

sonate (même si l'on n'a pas deux thèmes comme dans les sonates de Beethoven) tandis que l'Étude n° 50 casse presque les doigts en obligeant la main droite à de véritables contorsions. La teneur musicale est, comme l'on peut s'y attendre, en-deçà de l'aspect „athlétique“ (qui semble aujourd'hui quelque peu théorique et artificiel). Le n° 50a est encore peu connu et je l'ai découvert dans les années soixante-dix alors que j'étudiais intensément Clementi, à la suite de quoi j'ai publié une édition des „Œuvres symphoniques intégrales“ (Suvini Zerboni, Milan env. 1972-1975). Il s'agit d'un „Canone finito a 3, per giusti intervalli“, un canon à trois voix conservé en trois autographes. Le premier se trouve à la Stiftelsen Musikkulturens Framjade de Stockholm, le second à la Yale University Library et le troisième à la British Library de Londres. Sur deux des autographes se trouve une dédicace de Cherubini, un ami que Clementi vénérât. Sur l'autographe de Stockholm est mentionné à la fin du morceau : „N.B. Écrit pour Cherubini pour son album. Lui est demandé son autorisation de le graver dans le second volume de mon Gradus.“ C'est ainsi que ce canon, comme toujours parfait et harmonieux, dont il existe une seconde version (pour 2 violons et alto) que j'ai publiée également chez Boccherini & Spada, revient en tant que n° 50 à sa destination première dans le Gradus, même si nous ne savons pas actuellement pourquoi Clementi ne l'inclut pas dans l'édition imprimée de

l'oeuvre.

Le n° 51 ouvre la troisième partie du Gradus, qui est aussi la plus volumineuse comme il faut le contaster tout de suite. Elle renferme quelques 50 morceaux, par rapport aux 27 du premier volume et aux 33 du second. L'écart de presque dix ans entre la publication du premier et du second volume (1817 et 1819) et celle du troisième (1826), ne modifie pas en substance l'orientation de l'oeuvre. Dans la troisième partie aussi, diverses techniques de composition d'un niveau stylistique élevé et de forme parfaite sont rassemblées, tout à fait typiques du génie de Clementi. Ainsi, les numéros 51 et 52 sont liés de telle sorte que le premier est l'introduction à un fugato à quatre voix noble et rigoureux ou mieux, à une invention. Dans le numéro 53 suivant, nous revenons à une pièce extrêmement brève, issue d'une idée technique précise. Il s'agit ici de tenir un ton à l'intérieur d'harmonies arpégées, face à des harmonies successives passant du grave au milieu à l'aigu tandis que la main gauche pimente le tout en remplissant une double fonction : celle de la basse et la conduite mélodique en croisant par-dessous et par-dessus la main droite dans son mouvement constant. Un exemple qui illustre brillamment la technique parfaitement élaborée de Clementi. La Fugue n° 54, qui comporte deux thèmes, ne renoue pas avec les oeuvres de jeunesse des op. 5 et 6 que Clementi présenta tous encore une fois dans le Gradus mais semble avoir été composée plus tard.

Le morceau apporte donc une preuve supplémentaire de la maîtrise parfaite de Clementi dans le contrepoint le plus complexe et la technique de la double conduite thématique. Il constitue le point culminant de la maîtrise polyphonique de Clementi qui s'exprime dans un style fluide et quelques exemples de virtuosité contrapuntique, par exemple à la fin du morceau où, comme Alessandro Longo l'a constaté, le thème et son écrivain sont superposés. Le n° 55 appartient au groupe toujours choisi des mouvements de fin, donc ces compositions qui selon moi furent conçues comme les conclusions d'une sonate.

Ce final, pas trop long, pétillant et clair est un morceau charmant sur lequel je ne pourrais toutefois dire beaucoup plus. Les numéros 56 et 57 sont liés. Clementi reprend une fois de plus sa Fugue, celle en si bémol majeur op. 5 n° 6 (Paris, Bailleux 1780), mais sentit peut-être la nécessité de la faire précéder d'un superbe „Adagio patetico“, qui l'introduit en s'arrêtant sur un accord de dominante. Il est curieux que l'adagio soit parfaitement romantique (Alessandro Longo l'a comparé aussi au largo de l'op. 27 n° 2 de Beethoven, „Sonate au clair de lune“). Ce qui implique une rupture stylistique avec la fugue suivante, rigoureusement contrapuntique et menée avec l'adresse coutumière et une maîtrise polyphonique extrême. Après la fugue, un autre finale (n° 58) : un véritable finale de sonate, une grande oeuvre du meilleur Clementi,

virtuose mais au jeu brillant (il porte l'indication agogique „Presto“). Le finale se caractérise par l'épanouissement rapide d'un canon qui revêt la forme d'un morceau de bravoure instrumental. Le n° 59 est dans la tonalité de sol bémol majeur, rare chez les classiques et n'a pas d'intention technique expresse mais semble un bel album d'images plein d'intensité passionnée. Les numéros 60 et 61 suivants sont eux aussi liés : le premier morceau, en mi bémol mineur, se consacre exactement pour moitié à un exercice technique avec des doubles notes d'abord à la main droite puis à la main gauche. Le tout avec des mouvements mélodiques très expressifs, tout à fait dans le sens du mot d'ordre „utile et dulce“. Tout concorde à introduire un Allegro con espressione, certainement un mouvement de tête de sonate, d'une très grande valeur, de dimensions remarquables et résultat d'une maturité artistique achevée. Le début est retenu est léger, le développement de couleurs plus sombres et, comme dans les grande sonates, pourvue de difficultés techniques en tout genre. On peut dire en résumé qu'il s'agit d'une oeuvre d'un poids et d'une signification particuliers. Les trois pièces suivantes, les numéros 62, 63 et 64 sont brèves, chacune de deux pages et sont très différentes les unes des autres. La première, un allegro moderato agréable, est précédée d'une courte introduction qui conduit à un canon très mesuré, en si bémol majeur, en duolets. C'est la première fois que

Clementi utilise la structure classique du canon pour réaliser une idée technique. Et le résultat est sans aucun doute sensationnel. Parfaitement élaboré, techniquement irréprochable, le morceau aborde un jeu physique et mental en tout point olympien. L'humour qui s'en dégage par contre est remarquable. Vient ensuite un presto (n° 64), qui a un peu le caractère d'un scherzo, non dans le sens classique, orchestral et chambriste de la tradition austro-allemande mais plutôt dans le sens italien, jeu de doigté, avec trois suites volantes de groupes de quatre qui alternent aux deux mains. Une pièce courte et très plaisante. Puis viennent deux morceaux liés par la technique : le premier (n° 65) est la célèbre pièce d'octaves dans laquelle, après un début très simple – tout au moins pour les pianistes d'aujourd'hui, si l'on pense à ce qui s'est fait plus tard dans ce domaine – le joueur est mis au défi avec une perfidie didactique face à de longues suites d'accords tombants de tierce et de sixte aux deux mains dont la dernière est dans la tonalité ici désagréable de fa majeur. Mais ce n'est pas tout : à un point précis, la progression des octaves lie les deux mains et le „compositeur sadique“ imagine aussitôt deux mélodies contrapuntiquement séparées sur deux systèmes qui délittent non seulement les mains mais aussi le cerveau du pianiste. L'Etude n° 66 repose sur un mordant ou trille (comme l'on veut) rapide niché dans une succession ininterrompue de groupes de doubles croches par quatre et confié avec

logique tout d'abord à la main droite puis à la main gauche (trois fois). Cet exercice est remplacé à la fin du morceau par des mouvements plus normaux. Tout se caractérise en outre par un jeu spirituel et élaboré de modulation et de formes, comme c'est l'habitude chez un compositeur aussi diversifié que Clementi. Le n° 67 nous présente un canon. Que peut-on encore dire après tant d'exemples que Clementi nous a laissé pour cette forme? Seulement qu'il s'agit cette fois d'un canon „simple“ à l'octave. Le n° 68 nous fait revenir à l'exercice musculaire : que doit-on exercer? C'est parti avec les doubles notes (tierce et sixte) aux deux mains. Ici aussi, comme le dit Longo, „un beau jeu avec la sonorité“, mais aussi un peu plus que cela. Ce morceau laisse certainement pressentir dans son essence l'intuition esthétique mais sûrement pas l'oubli total de l'amorce technique comme par contre dans l'exercice de sixtes de Chopin op. 25 n° 8. Avec le numéro 69, Clementi revient aux fugues de sa jeunesse, cette fois pas à celles de l'op. 5 n° 6, mais de l'op. 1, deuxième version, qu'Alan Tyson a mentionné comme „Oeuvre 1 n° 5“ dans son répertoire admirable des oeuvres de Muzio Clementi. Et nous pouvons nous laisser une fois de plus surprendre par les conquêtes polyphoniques et contrapuntiques du jeune Muzio. Celui-ci fêta sur ce terrain ses débuts pour ainsi dire dès 1780, avec son ami, l'éditeur français Bailleux (Imprimeur du Roi) et sans le soutien de son mentor Peter Beckford,

qui avait emmené le jeune garçon Clementi en Angleterre. Le jeune Italien avait déjà rompu tout contact avec Beckford à cette époque. C'est tout au moins ce qu'il semble. Le „Scherzo“ suivant (n° 70) n'est certainement pas un scherzo classique mais une pièce au caractère fluide. Il est possible qu'il s'agisse ici aussi d'un scherzo dans le sens italien originel du terme. Clementi joue avec la postérité et introduit secrètement vers la fin du morceau, à la mesure 49, le thème du début en écrevisse (Alessandro Longo l'avait déjà fait remarqué), peut-être dans l'idée erronée que personne ne le remarquerait.

Gradus ad Parnassum - CD 4

Etudes 71-100 ter

La suite de six morceaux qui poursuit le Gradus sur ce quatrième disque compact n'est pas une „Suite“ proprement dite mais seulement un recueil de pièces aux intentions et aux dimensions diverses. Elle commence par le n° 71, un morceau très élaboré de structure large. Une composition à la polyphonie animée, pianistique, avec des difficultés variées de frappé par la résonance différenciée des doubles notes. Vient ensuite le n° 72, un jeu d'arpèges et de mouvements contraires des deux mains. En clair : tandis qu'une main évolue dans les sphères aiguës du clavier, l'autre descend dans le grave et inversement. Les numéros 73 et 74 reviennent à une polyphonie clémentienne des plus pures, tout d'abord avec un canon en mi majeur en contre-mouvement, c'est à dire que la

main droite n'est rien d'autre que l'ombre inversée de la gauche puis avec une fugue (n° 74). Comme les autres, cette dernière est issue de l'op. 6 n° 6 (gravé en 1780 chez Bailleux à Paris). Cette composition repose elle aussi sur deux thèmes : le premier éclatant et impérieux, le second plutôt enjôleur et aimable. Avec cette fugue, Clementi atteste une fois de plus sa maîtrise parfaite, souveraine et mature dans l'emploi de la polyphonie et de la conduite des voix. Le n° 75 nous présente un autre canon en mi majeur, clair, transparent et fluide comme un ruisseau de montagne et bien entendu irréprochable, même s'il n'est cette fois qu'à deux voix, conduites à l'octave afin de ne pas trop compliquer la chose. Cette pièce est donc un exemple supplémentaire de ce travail impeccable. Les numéros 76, 77 et 78 sont tous voués à la technique même si, ne l'oublions pas, les cheminements harmoniques, l'économie des dimensions et la précision formelle sentent toujours le grand maître. Le n° 76, presque à la manière d'un *perpetuum mobile*, utilise aux deux mains de grands mouvements en octaves arpégées. Vers la fin de la composition, nous arrivons à des sauts et des contre-mouvements entre les deux mains qui vont au-delà de l'octave jusqu'à l'octave double et semblent être une réminiscence du finale des variations *Kamarinskaya* allant presque aux limites de l'impossible de John Field, élève de Clementi que celui-ci protégea comme un fils. Le n° 77 lutte contre un flot de

mordants répartis en aussi grand nombre que possible entre les deux mains. Le n° 78 est la célèbre étude en doubles tierces. Clementi était, on le sait, un magicien des tierces et Mozart, qui l'avait entendu lors du célèbre concert à deux pour l'empereur Joseph II d'Autriche, en fut si jaloux au point d'écrire à sa sœur que le collègue avait sué jour et nuit à Londres pour parvenir à cette maîtrise. Il est certainement juste que Clementi a semé ses œuvres de divers passages en tierces très difficiles ainsi que de passages de quarts dans la *Toccata* op. 11. L'Étude n° 79 est surtout consacrée à la main gauche mais avec des sauts compliqués, des croisements soudains, des trilles et autres diableries à la main droite que le bon Muzio ne pouvait manquer d'écrire, fidèle à son image de marque. Le n° 80 est intitulé *Capriccio*. Il est bon à cet endroit de rappeler que Clementi écrivit trois versions du *Capriccio* op. 17, les deux *Capricci* op. 34 n° 3 et 4 ainsi que les deux *Capricci* op. 47 qui font tous partie de ses œuvres les plus remarquables. Il s'agit donc ici du *Capriccio* n° 8 qui commence effectivement comme un *Capriccio*, avec des échelons fulgurants aux deux mains et des pauses méditatives pour passer à un certain moment à un „*Assai Allegro*“ dans lequel des mouvements courants de doubles croches, se détendant à l'occasion par des percées mélodiques expressives, sont répartis avec exactitude sur les deux mains. Il est finalement interrompu par un *Adagio* mais reprend son cours tumultueux

par mille détours harmoniques (*Allegrissimo*) et conclut sur une gamme survolant tout le clavier, semblable à celle du début et dérivée d'elle. Le *Capriccio* n° 80 est sans aucun doute une œuvre d'une grande valeur, exigeante techniquement et s'il n'est pas un chef-d'œuvre, il s'en rapproche beaucoup. Ce pourrait être un témoignage de l'adresse improvisatrice de Clementi qui semble avoir été fantastique, égalant ses dons de compositeur et de pianiste. Le n° 81 annonce la fin du „*Gradus ad Parnassum*“. Il s'agit à nouveau d'un finale (mais je ne le considère pas comme le finale d'une sonate inachevée ou en projet), une pièce qui trouve sa valeur technique dans un mouvement qui conduit à des contorsions et des extensions entre les cinquième et deuxième doigts de la main gauche et court inlassablement et sans reprendre son souffle jusqu'à la fin du morceau. La composition musicale est comme toujours de haute qualité mais d'une certaine manière assujettie au but technique. Des principes similaires régissent aussi l'inspiration musicale du n° 82 qui repose sur des triolets véloces par-dessus un rythme de croches-pause de doubles croches-doubles croches, sautillant et léger. Dans ce cas, l'intention technique est brillamment absorbée dans une composition musicale de qualité, enjouée et presque joyeuse. Les numéros 83 et 84 sont liés entre eux par un accord de dominante : le numéro 83 sert donc d'introduction, très bien élaborée et diversifiée, d'une

passion intense et gagne toujours plus en vivacité par le contraste rythmique des sextolets d'accompagnement. Ceux-ci sont à la main droite, par-dessus la voix mélodique qui est conduite sur des groupes de quatre notes et par la main gauche. Tout cela sert à introduire le numéro 84 en deux parties. Le premier segment (*Andante*) est très expansif et contient quelques mesures avec des tierces doubles confiées à la main gauche. Il s'insinue sans autre arrêt dans un grand canon double à quatre voix, un monument contrapuntique, comme le dit Alessandro Longo à juste titre. La ligne principale, presque toujours conduite en doubles tierces, est imitée à l'octave inférieure et fait du morceau une composition digne d'admiration dans la science contrapuntique démontrée et qui ne paraît pas moins significative dans l'exercice des mains; elle exploite en effet les exigences techniques des doubles notes (ici des tierces) tissées dans une composition dense à quatre voix. Une reprise en variations de l'introduction conclut le morceau qui est sans aucun doute d'une grande signification musicale et technique. Dans le n° 85, en ré mineur et de sonorité beethovienne, même si ses dimensions ne sont pas importantes, le mouvement constant de la main gauche, composé de deux tons tenus à l'intérieur d'une octave arpégée, donne à la pièce une sonorité ferme et décidée qui ne serait pas indigne du grand homme de Bonn. S'ensuivent les numéros 86 et 87 qui sont surtout deux belles pièces musicales, fluides et sans

structure compliquée. Ils sont comme toujours motivés par l'emploi constant de la main gauche (comme dans le n° 71) qui sert de fond même si elle complète occasionnellement les voix supérieures et médianes. Le n° 87 expose aussi un mouvement permanent à la main gauche face aux évolutions mélodiques bien formées de la main droite qui ne se joint aux doubles croches constantes de la main gauche que dans les dernières douze mesures. En résumé, deux morceaux certainement profitables mais sans contenu musical particulier. Dans l'étude suivante n° 88, Clementi revient au trille dans un morceau enjoué et bavard, consacré dans sa première partie à des chaînes de trilles à la main gauche et inversement dans la deuxième partie : ici, les chaînes de trilles sont confiées à la main droite. Tous ces trilles font penser au fragment de Falstaff de Verdi „E il trillo invade il mondo“ mais vient se nicher dans une polyphonie à deux ou trois voix qui crée une couleur sonore instrumentale tout à fait nouvelle, transparente et bavarde, plus consistante musicalement que l'autre exercice de trilles, le n° 32. La composition contraste avec le Presto n° 89 qui poursuit le cours du Gradus, telle une gigue tragique dans un ton âpre et rythmique. La pièce est le plus souvent à deux voix, excepté la partie centrale où les voix s'amplifient en un crescendo remarquable pour se retrouver à trois à la fin. Elle peut donc rappeler quelques-une des giges de conclusion des Suites Anglaises de

Jean-Sébastien Bach. Le Fugato suivant (n° 90) nous ramène aux fugues réutilisées par Clementi de l'op. 1 (Oeuvre 1), de l'op. 5 et de l'op. 6. La tonalité de si majeur et la composition à quatre voix dont les voix évoluent avec grâce et élégance dans une atmosphère détendue et chantante rendent le morceau très séduisant et plaisant. Le n° 91 est une composition brève mais très intéressante : elle se compose de deux mélodies indépendantes accompagnées par le murmure de doubles croches jouées par les doigts externes (troisième, quatrième et cinquième) de la main gauche. Le morceau est consistant et dense, d'une expressivité loyale. L'intention didactique de la composition est de donner au pianiste la capacité de produire trois plans sonores différents, deux pour ainsi dire pour les solistes et un retenu comme soutien harmonique. Le finale n° 92 n'est pas le finale d'une sonate perdue ou en projet mais une invention rapide et vélocité à deux voix dans laquelle des sextolets de doubles croches sont confrontés à un motif mélodique, presque une mince ligne confiée à la main droite. Mais le morceau me semble plutôt modeste dans sa portée esthétique. Il en va autrement du numéro suivant (93) où la prédominance de la main gauche est tissée dans un contexte plus difficile. Il s'agit d'une pièce dans laquelle on doit parvenir à la maîtrise la meilleure possible de la technique de gamme et d'arpège dans un contexte appréciable harmoniquement, libre et suggestif.

„Stravaganze“ est le titre que Clementi donna au n° 94. En fait, ce merveilleux morceau n'est rien d'autre qu'un thème avec variations. Les variations sont librement reliées entre elles, provoquent des mouvements tonaux bien réfléchis si bien que le but technique de la pièce d'exercer la frappe „chantante“ à la manière de Chopin devient plus ou moins un but expressif. Le morceau réalise dans ses dimensions modestes le principe classique de la passacaille et de la chaconne, reposant sur le concept des variations qui doit produire dans ces cas un discours musical courant plutôt qu'une suite de blocs géniaux, contrastants et clairement distincts. Afin d'éclairer ce qui est dit, on donnera pour exemple la différence entre la Chaconne pour violon ou la Passacaille pour orgue de Bach et les 32 variations en do mineur de Beethoven ou les Variations Paganini ou Händel de Brahms. Clementi poursuit le chemin des extravagances et parvient à „Bizzarrie“ (n° 95), une pièce qui joue avec des groupes de quintolets et très en avance sur son époque. Les quintolets sautillent gaiement, volètent ça et là jusqu'à devenir toujours plus forts dans la partie médiane en mineur et se transformer en quintolets courants aux deux mains pour revenir finalement au sautiller léger du début. Le n° 96 a été conçu afin d'exercer le changement rapide entre le premier et le cinquième doigt des deux mains dans la foulée de mouvements contraires d'octaves. La pièce est technique mais en même temps aussi

d'une inspiration tragique beethovenienne, peut-être à cause de la tonalité de do mineur auquel le compositeur eut recours à l'époque du Gradus (vol. III) dans la Sonate op. 13 Pathétique, dans la Symphonie n° 5, dans le troisième Concerto pour le piano, dans la Sonate op. 111 et dans d'autres oeuvres. On ne devrait pas non plus oublier que Clementi fut l'ami de Beethoven et édita des oeuvres importantes de celui-ci dans la zone anglo-saxonne. Et il faut aussi retenir que Beethoven remania son Concerto pour le violon dans une version pour piano et orchestre sur le conseil de Clementi. Les dernières quatre études du Gradus sont des pièces d'une grande précision et d'une grande clarté mais ne concluent pas cette œuvre magistrale sur un point culminant. Le n° 97 est un „Scherzo“ (pas dans le sens viennois du terme), plaisant et bien travaillé mais sans plus. Le n° 98 a plus de consistance, presque une invention à trois voix dans un rythme de gigue mais sans expression claire. Le n° 99 suivant est une étude consacrée presque entièrement à la technique, tierces et notes tenues avec mouvements intermédiaires mais se présente moins scientifique et athlétique que les autres. Le n° 100 par contre reprend le thème de l'ouverture extensive de la main gauche qui est soulignée par une mélodie simple à la main droite. Elle n'ajoute rien de significatif à la glorieuse série du Gradus et peut-être ces pièces sont-elles déjà le signe d'une certaine fatigue de leur auteur au terme de cet

opus gigantesque. L'Allegro en mi bémol majeur et le finale en si bémol majeur, à la fin du Gradus, sont deux compositions importantes qui se trouvent dans l'autographe de la Library of Congress de Washington et dont Alan Tyson, à qui nous devons le classement définitif de la création de Clementi, pense qu'ils étaient prévus à l'origine comme n° 61 et 63 pour être enlevés plus tard. L'Allegro en mi bémol majeur aurait pu être le n° 61, suivi d'un Adagio aujourd'hui perdu et remplacé par un Adagio qui a été gravé en tant que n° 62 tandis que le finale aurait dû devenir le numéro 63. Les deux morceaux qui pourraient être numérotés aujourd'hui 100, 100a et 100b sont pourtant très importants et sont parmi les meilleurs de ce grand projet. Le premier est un mouvement de tête de sonate vaste et virtuose avec un développement d'une grande valeur par sa mobilité et le style des lignes contrapuntiques et mélodiques. Ils sont proches de Beethoven et du Concerto pour le piano n° 5 en mi bémol majeur „Empereur“. Le finale est l'un des plus brillants et des plus virtuoses de tout le Gradus. Clementi nous offre ainsi un morceau supplémentaire d'un niveau stylistique élevé et d'un contenu brillant. J'ai publié les deux compositions tout d'abord en 1972 aux éditions Berben, Ancône; elles représentent certainement, en dehors du canon pour Cherubini, un autre moment d'un grand intérêt pour la connaissance de la grande œuvre de Clementi, non seulement d'un point de vue

esthétique mais aussi historique. Il pourrait être facile de penser aujourd'hui qu'après Clementi, la musique pour le piano a surtout évolué grâce à l'incroyable contribution de Chopin puis de Liszt jusqu'à Debussy, Ravel et Prokofiev. Mais aujourd'hui, nous devons considérer Clementi comme l'un des grands classiques aux côtés de Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini et Schubert. Le destin lui permit de vivre plus longtemps que ses collègues et amis célèbres et de recueillir une expérience et un savoir uniques à cette époque. Sa signification pour l'histoire du piano est si grande que nous devrions le considérer aujourd'hui non seulement comme un grand symphonique, compositeur de sonates, professeur et interprète dans la période de transition entre le classicisme viennois et le début du romantisme (il y prit part grâce à son ami et élève John Field, inventeur du „Notturmo pour le piano“) mais aussi comme le „père du piano“ – comme on peut le lire sur sa tombe dans le cloître de l'Abbaye de Westminster à Londres.

Pietro Spada

Traduction de Sylvie Coquillat

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 Corona, 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

