

ASSOCIAZIONE MUSICALE «G. FRESCOBALDI»

ISTITUTO MUSICALE «G. FRESCOBALDI»

Corso Cavour, 184

P E R U G I A

Studi
e documentazioni

rivista umbra di musicologia

periodico semestrale

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 – DCI Umbria



n. 44

MUZIO CLEMENTI

padre del pianoforte

di ALESSANDRO BISTARELLI *

“L’attività di Clementi si svolge in un lunghissimo lasso di tempo e in un periodo tra i più ricchi di conquiste nella storia della musica e, in particolare, della letteratura pianistica: da Carl Philipp Emanuel Bach a Chopin”.¹

La personalità artistica di Muzio Clementi è essenzialmente legata al pianoforte (anche se in seguito Clementi allarga il campo dei propri interessi compositivi all’orchestra sinfonica), alla cui affermazione dedica le migliori energie creative, e di cui diviene, da subito, l’apostolo.

In questo possiamo scorgere un parallelismo con Chopin. Parallelismo comunque non assoluto.

In Chopin, l’identificazione con il pianoforte riguarda solamente l’ambito creativo ed estetico: in una parola l’arte. In Clementi presuppone invece l’impegno globale per l’affermazione del nuovo strumento.

Muzio Clementi è, infatti, fabbricante di pianoforti, editore, didatta (alla sua scuola si formano Johann Baptist Cramer, John Field, Ludwig Berger, Benoît-Auguste Bertini, Ignaz Moscheles), concertista e compositore.

L’attività creativa di Clementi “si estende dunque dal 1765 (anno cui appartiene l’inedita Sonata in la bemolle) al 1821 (nel quale apparve l’op.50) abbracciando, si può dire, l’intero arco dell’età classica”.²

Già le *Sonate op. 2* (1773 ca.) sono un manifesto del pianismo, e *definiscono i lineamenti della tecnica pianistica classica*.

La dilatazione reale della tastiera e la sperimentazione di nuove soluzioni linguistiche e tecniche, presuppongono la “ricerca sperimentale sulla tecnica pianistica, studiata e indagata con una perseveranza e con un’ostinazione che

* ALESSANDRO BISTARELLI è nato a Città di Castello, PG, ha studiato pianoforte al Conservatorio “F. Morlacchi” di Perugia e ha seguito vari corsi di perfezionamento con maestri di fama nazionale e internazionale. Svolge contemporaneamente attività didattica e concertistica, in Italia e all’estero.

Il 250° anniversario della nascita di Muzio Clementi è stato un punto di riferimento per uno studio approfondito, protrattosi per diversi anni. L’attenta considerazione della produzione pianistica di Clementi non si è limitata alla conoscenza teorica della ricerca creativa del grande artista ma ha portato Alessandro Bistarelli alla pratica esecutiva esercitata in prima persona, con riflessi dimostrativi in pubblici concerti: Città di Castello, Todi, Colle Val d’Elsa, Mesagne (BR), Spaltore (PE), Helsinki - (Finlandia) Chiesa di S. Enrico.

¹ Rattalino, Piero, *Le grandi scuole pianistiche, Milano*, G. Ricordi & C. S.p.A., 1992, p. 11.

² Allorto, R., *Le sonate per pianoforte di Muzio Clementi, Firenze*, Leo S. Olschki-Editore, 1959, p. 63.

hanno del prodigioso”.³

Clementi impone allo strumento densità e potenza sonora, arricchisce il lessico pianistico con figurazioni a doppie note, in terze e seste, sviluppa la tecnica delle scale, degli arpeggi, degli accordi e delle ottave.

La ricerca virtuosistica è anche *ricerca sulla sonorità*.

Clementi predilige la scrittura cantabile e legata, e le sonorità piene e vigorose; possibili sui pianoforti inglesi, meno raffinati ed agili dei pianoforti viennesi, dotati però di risorse foniche superiori.

La definizione della tecnica e della sonorità pianistica, impone vita propria allo strumento; d'ora in poi il pianoforte ha una sua fisionomia artistica.

Necessita perciò di uno studio specifico e particolareggiato, che consenta il dominio delle difficoltà tecniche e il padroneggiamento dello stile.

Sul piano estetico, Clementi si esprime soprattutto nell'ambito della sonata classica.

Il termine ha un significato vasto, e racchiude oltre alle sonate propriamente dette, per pianoforte solista, opere con accompagnamento ad libitum di flauto o violino, secondo l'usanza dell'epoca, duetti, cioè sonate per pianoforte a quattro mani o due pianoforti, sonatine, e fughe.

Le sonate per pianoforte con accompagnamento di flauto o violino ad libitum, hanno una scrittura generalmente piana e agevole, di medio impegno esecutivo, e rispondono alle attese di un pubblico di utenti amatori sempre più numeroso ed esigente.

La parte del violino o del flauto spesso ripresenta la linea melodica in terza, in sesta, o in ottava.

È possibile che Clementi abbia trasposto questa particolare combinazione concertata, riproponendola al pianoforte solo, senza peraltro alterare il significato complessivo delle opere. Questa potrebbe essere l'origine dei passaggi in doppie terze e in doppie seste affidati ad una sola mano - una delle specialità del pianismo clementino - che troviamo già nelle *Sonate op. 2* (1773 ca.), e, ad un livello di virtuosismo superiore, nella *Toccata op. 11* (1784).

Ma ci sembra che, globalmente, le soluzioni linguistiche del pianismo clementino rispondano più ad una necessità di scoprire le possibili risorse ed il potenziale espressivo del pianoforte, che ad un semplice trasferimento strumentale.

Clementi esplora il pianoforte da ricercatore e sperimentatore, fissando e definendo i parametri del pianismo classico. Stilisticamente, egli resta sostanzialmente fedele alla tradizione illuminista: l'equilibrio formale, la totale adesione ai moduli costruttivi della forma-sonata, “l'espedito, cui egli fa-

³ Rattalino, Piero, *op. cit.*, P. 11.

ceva volentieri ricorso, di velare la dialettica bitematica con tratti comuni, con procedere affine",⁴ delineano tratti stilistici ascrivibili in pieno al classicismo.

Molte opere sono di elegante fattura, di gusto squisito, di agile impianto formale, ma non trascendono comunque gli stilemi della tradizione.

In altre si nota una ricerca armonica, una tensione emotiva, uno slancio fantastico, una così profonda concezione del dolore, tali da dischiudere nuovi orizzonti estetici e compostivi.

Ci riferiamo alle *Sonate in sol min. op. 7 n. 3* (1782), in *sol. min. op. 8 n. 1* (1783), in *fa min. op. 13 n. 6* (1784), in *la magg. op. 25 n. 4* (1788 ca.), in *fa diesis min. op. 25 n. 5* (1788 ca.), alle tre *Sonate op. 40, in sol magg., si min., e re magg.* (1801-1802), ai due *Capricci op. 47, in mi min., e in do magg.* (1821 ca.), alle tre *Sonate op. 50, in la magg., in re min., e in sol. min.* «*Didone abbandonata - scena tragica*» (1821 ca.).

La ricerca linguistica che ha inizio con le *Sonate op. 2* (1773 ca.), si tramuta in ricerca compositiva, e si attua in procedimenti armonici, costruttivi, e di elaborazione del materiale tematico, completamente nuovi.

“Come possiamo osservare nel primo tempo delle sonate in *fa diesis minore op. 26*,⁵ in *si minore op. 40*, in *sol minore op. 50* (*Didone abbandonata*), Clementi talvolta abolisce qualsiasi separazione stilistica tra i diversi temi; come ad esempio la nota pausa dopo la cadenza alla dominante della dominante; in altre parole le varie entità ideologiche della prima parte, siano affini, o siano contrastanti, si succedono in un getto continuato di pensiero, sotto l'impeto di un unico sentimento. È la forma più moderna, più vitale, meno stilizzata che Clementi abbia saputo creare e che ritroviamo poi nell'ultima maniera di Beethoven. Naturalmente questa indipendenza si riflette sugli sviluppi, condotti con la sola preoccupazione che dal lavoro tematico e dalle riprese dei vari brani risulti un insieme espressivo.”⁶

Nelle opere della maturità (*Sonate op. 40 e op. 50, Capricci op. 47*), Clementi si riappropria del contrappunto, a scopi espressivi.

L'inserimento nella sonata della scrittura imitativa a canone, postula in realtà una duplice necessità, storica e linguistica.

Il pianismo non può prescindere dal glorioso passato polifonico e contrappuntistico, perché il contrappunto è - esso stesso - un sistema linguistico, utilizzabile a fini espressivi e didattici.

Questo è il principio che permette l'inserimento nel *Gradus ad Parnassum* di fughe, fugati e canoni, come esercizi di stile e modello compositivo.

⁴ Allorto, Riccardo, *op. cit.*, p. 65.

⁵ *Sonata in fa diesis minore op. 25 n. 5*, secondo la moderna catalogazione.

⁶ Abbiati, Franco, *Storia della musica*, 1ª ed., s. l., A. Garzanti Ed., 1967 (2ª ed. agg., 1974), vol. II, p. 550.

Il *Gradus ad Parnassum* è la magna charta del pianismo classico, e rappresenta un punto di riferimento obbligato per i futuri sviluppi del pianismo, fino a Chopin.

Il *Gradus ad Parnassum* racchiude cento studi per pianoforte suddivisi in tre volumi. Il primo volume, pubblicato nel 1817, contiene gli studi numero 1-27; il secondo volume, pubblicato nel 1819, gli studi numero 27-50; il terzo volume, pubblicato nel 1826, gli studi numero 51-100.

L'opera, come si vede, impegnò Clementi per molti anni, e forse questo spiega il lungo silenzio compositivo, che va dalle *Sonate op. 40* (1801-1802) e *op. 41* (1804), alle stupende creazioni degli ultimi anni: *Capricci op. 47* (1821 ca.), *Sonate op. 50* (1821 ca.).

Il *Gradus ad Parnassum* prende il nome dall'omonimo trattato di Johann Joseph Fux (1660-1741), pubblicato per la prima volta a Vienna nel 1725.

Si presenta come una raccolta varia ed eterogenea, quasi una summa delle ricerche dell'autore intorno al pianoforte, e delinea gli ambiti linguistici del pianismo classico.

Alcuni studi esplorano i vari tecnicismi, e si presentano come esercizi funzionali ai diversi meccanismi (n. 1 in fa magg. e n.27 in si magg., note tenuite contro note ribattute, n.2 in fa magg., terze spezzate, n.9 in la magg. e n.72 in mi min., tecnica degli arpeggi, n. 12 in do magg., accordi spezzati nelle due mani, n.15 in do magg. e n.78 in sol magg., tecnica delle terze, n.16 e n.17 in do magg., successione delle cinque dita, per la mano destra, e la mano sinistra, n.20 in re magg., cambiamento delle dita, ripetendo le stesse note, n.21 in mi bemolle magg., ottave spezzate, n.32 in do magg. e n.88 in si magg., successioni di trilli, n.65 in fa magg., tecnica delle ottave, n.68 in la magg., tecnica delle doppie note, ecc.), altri presuppongono formule pianistiche più composite, che, nella loro varietà e molteplicità, esplorano praticamente tutto il lessico del pianismo classico.

"Ci sono [infatti] miriadi di varietà di schemi di scale e di arpeggi, figurazioni di gruppetti e di trilli, passaggi a note ripetute, progressioni in terze, seste e ottave, figurazioni comprendenti salti audaci e altre basate su accordi dai quali alcune voci che li costituiscono emergono come una melodia."⁷

Alcuni studi sono saggi di stile e di ricerca espressiva (n. 5 in si bemolle magg., *Andante quasi allegretto, con espressione*, n. 14 in fa magg., *Adagio sostenuto*, redatto dal *Duo op. 14 n. 1* (1786), per pianoforte a quattro mani, n. 39 in si bemolle magg., *Scena patetica*, che anticipa gli stilemi della tarda produzione, n.56 in si bemolle min., *Adagio patetico*, già pienamente roman-

⁷ Plantinga, Leon, *Clementi. His Life and Music*, New Y., Toronto, Oxford University Press, 1977 (tr.it.di Luciano Petazzoni, *Clementi La vita e la musica*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Edit. 1980, p.281).

tico nell'espressione, n. 91 in si magg., *Allegretto*, costruito su un'elegante trama melodica a due parti, ecc.).

Nei tre volumi del *Gradus ad Parnassum* si trovano undici fughe (n.13 *Fuga in do magg.*, n.18 *Introduzione e fugato n fa magg.*, n.25 *Introduzione e fuga in si min.*, n.40 *Fuga in fa magg.*, n.43 *Fuga in fa min.*, n.45 *Introduzione e fuga in do min.*, n.54 *Fuga a due soggetti in re min.*, n.57 *Fuga in si bemolle magg.*, n.69 *Fuga in la min.*, n.74 *Fuga a due soggetti in mi min.*, n.90 *Fugato in si magg.*), ed otto canoni (n.10 *Canone infinito, per moto contrario e per giusti intervalli in la magg.*, n.26 *Canone in si min.*, n.33 *Canone in do magg.*, a quattro parti reali, n.63 *Canone in mi bemolle magg.*, n.67 *Canone in la magg.*, n.73 *Canone per moto contrario e per intervalli giusti in mi magg.*, n.75 *Canone in mi magg.*, n.84 *Andante in re magg. e canone in re min.*), che sono prove di smagliante padronanza contrappuntistica, e saggi di tecnica polifonica.



Muzio Clementi
(1752-1832)

Le fughe pubblicate nell'op. I (1780), e nelle op.5 e 6 (1781 ca.), dopo un lavoro di profonda revisione ed elaborazione, confluirono nel *Gradus*, rispettivamente nei numeri 69 (*Fuga in la min. op.1*), 57 (*I Fuga in si bemolle magg. op.5*), 40 (*II Fuga in fa magg. op.5*), 25 (*III Fuga in si min. op.5*, con l'aggiunta di una breve *Introduzione*), 45 (*I Fuga in do min. op.6*, preceduta da un'*Introduzione*), 13 (*II Fuga in do magg. op.6*), 74 (*III Fuga a due soggetti in mi min. op. 6*).

Il modello di riferimento è sicuramente *Il clavicembalo ben temperato* di Bach, sia nell'assunto teorico, che in molti procedimenti compositivi.

Diversi studi sono in forma-sonata, altri sono *finali* (n. 15 in do magg., *Allegro non troppo*, n.41 in fa magg., *Allegro vivace*, n.55 in re min., *Presto*, n.58 in si bemolle magg., *Presto*, n.76 in mi magg., *Allegro*, n.81 in sol magg., *Allegro*, n.87 in re magg., *Allegro, molto vivace*, n. 92 in si magg., *Allegro vivace*), altri ancora sono pezzi caratteristici di vario tipo: *Preludi* (n.9 in la magg., *Vivace, ma non troppo*, n.12 in do magg., *Allegro*, n.37 in fa magg., *Allegro*); *Scherzi* (n.70 in la magg., *Allegretto vivace*, n.82 in re magg., *Molto allegro*, n.97 in do magg., *Molto allegro*); *Capricci* (n.80 in sol magg.); *Stravaganze* (n.94 in fa magg.), di carattere quasi improvvisativo, e *Bizzarzeria* (n.95 in do magg.), come un moto perpetuo.

"La maggior parte dei restanti numeri del *Gradus ad Parnassum* possono a ragione chiamarsi <<études>>. Si potrebbe dire che consistono in una specie di continuum: a un'estremità si trovano esercizi per le dita con un trascurabile interesse musicale e all'altra estremità composizioni il cui scopo principale è chiaramente quello espressivo - vicini come carattere e scopo agli innumerevoli *Impromptus* e *Moments musicaux* dei primi anni del diciannovesimo secolo. Alcuni dei più piacevoli movimenti della raccolta si trovano quasi a metà di questo continuum. Clementi spesso era molto abile nell'amalgamare fini musicali e didattici e molti di questi pezzi sono *études* nel più nobile senso inteso nel diciannovesimo secolo." ⁸

Molte sono le perle della raccolta: fra queste il n. 4 in fa magg., *Allegro, ma con grazia*, sviluppa un disegno melodico in doppie note (terze e seste), in legato; il n. 8 in re magg., *Allegretto moderato e con grazia*, è un delizioso tema con variazioni; il n. 59, *Allegro non troppo*, nella morbida tonalità di sol bemolle magg., ha l'eleganza e la freschezza dei *pièces* schubertiani; il n. 76 in mi magg., *Finale (Allegro)*, ricorda i salti audaci e virtuosismo brillanti delle sonate di Domenico Scarlatti.

Fra i capolavori, gli studi di carattere drammatico: fra molti ricorderemo il n. 24 in fa diesis min., *Presto*, una delle migliori composizioni dell'autore, per bellezza e slancio melodico, il n. 42 in fa min., *Allegro con energia, passione e fuoco*, in forma-sonata, vicino al *climax* espressivo della Sonata in fa min. op. 13 n. 6, il n. 48 in sol min., *Velocissimo*, costruito su una struttura liberamente polifonica, che risolve in progressioni di accordi, il n. 96 in do min., *Allegro agitato*, a quattro parti reali, sulla tecnica della sostituzione delle dita sullo stesso tasto.

Clementi dispose i cento studi senza alcun criterio progressivo, o di organizzazione sistematica della materia. Raggruppò invece molti degli studi in

⁸ Plantinga, Leon, *op. cit.*, p. 280.

suites, da tre a sei movimenti.

La suite clementina non ha nulla in comune con l'omonima forma barocca: gli studi che la compongono sono perlopiù legati da affinità tonali, e di carattere, come avviene pressappoco nella contemporanea sonata classica. Mai si incontrano pezzi di danza.

Il primo volume presenta tre suites: *Suite di tre pezzi, in la magg.* (studi n. 9, 10, 11); *Suite di quattro pezzi, in do magg.* (studi n. 12, 13, 14, 15); *Suite di tre pezzi, in si min.* (studi n. 25, 26, 27).

Il secondo volume presenta due suites: *Suite di cinque pezzi, in fa magg.* (studi n. 37, 38, 39, 40, 41); *Suite di tre pezzi, in fa min.* (studi n. 42, 43, 44).

Il terzo volume presenta otto suites: *Suite di cinque pezzi, in re min.* (studi n. 51, 52, 53, 54, 55); *Suite di tre pezzi, in si bemolle magg.* (studi n. 56, 57, 58); *Suite di quattro pezzi, in mi bemolle magg.* (studi n. 60, 61, 62, 63); *Suite di cinque pezzi, in la magg.* (studi n. 66, 67, 68, 69, 70); *Suite di set pezzi, in mi magg.* (studi n. 71, 72, 73, 74, 75, 76); *Suite di cinque pezzi, in sol magg.* (studi n. 77, 78, 79, 80, 81); *Suite di sei pezzi, in re magg.* (studi n. 82, 83, 84, 85, 86, 87); *Suite di cinque pezzi, in si magg.* (studi n. 88, 89, 90, 91, 92).

Le linee fondanti della didattica di Clementi sono esposte dall'autore stesso nel *Metodo* (1801), e nei *Prehudi ed Esercizi* (1811, pubblicati in appendice alla quinta edizione del *Metodo*).

Il *Metodo* rappresenta un prototipo di *Scuola del pianoforte*, cioè un tentativo di indagine e definizione - teorica e contenutistica -, intorno alla tecnica pianistica. "Il *Metodo* contiene infatti un ristretto campionario di formule tecniche, in un ordine né completo né sistematico, e una serie di pezzi e studi con i quali vengono passati in rassegna le varie specie di tecnica e i vari stili, esercitati praticamente senz'essere stati teoricamente descritti".⁹ L'autore stesso fornisce indicazioni di carattere metodologico, da cui si evincono le linee guida della sua scuola.

"L'Allievo che suonando il Piano-Forte desidera conservare una positura graziosa, deve scegliere una SEDIA comoda, proporzionata alla sua figura ed all'altezza della tastiera, assidersi a fronte nel mezzo della medesima coi piedi posati con sicurezza in faccia ai pedali onde poterli premere alla occasione senza muoversi: i gomiti scostati dal corpo, senza affettazione, avendo in vista che essi siano un po' più alti dei tasti a modo che L'AVANTI BRACCIO, LE GIUNTUE DELLE MANI STESSE sino alla prima falange delle dita si trovino in una posizione orizzontale, e piuttosto insensibilmente inclinate verso l'Instrumento; LA MANO TONDEGGIANTE, IL POLLICE E LE ALTRE DITA leggermente e senza stento incurvate, e situate al di sopra e nel mezzo dei tasti; ed evitare in fine nell'esecuzione ogni movimento inutile. Tali sono i generali principi dai quali non bisogna scostarsi giammai.

Penetrato da queste basi fondamentali, l'Allievo può provarsi di esercitare le sue dita sul Clavicembalo; esso deve aver cura:

- 1° di farle cadere perpendicolarmente e l'una dopo l'altra sui tasti secondo l'ordine numerico indicato al di sopra delle note del passo seguente, dando ad ognuna di loro eguale forza di suono e di durata.

⁹ Rattalino, Piero, *op. cit.*, p.13

- 2° di procedere da prima lentamente con una mano, poi coll'altra, osservando di tenere il tasto che rappresenta la nota battuta abbassato fino al momento di battere la seconda, e così successivamente".¹⁰

"I *Preludi ed Esercizi* sono il monumento eretto alle scale, poste alla base della tecnica pianistica e diteggiate in modo razionale e definitivo: tutte le scale - anche quelle molto accidentate - e tutte esercitate nelle varie forme divenute poi tradizionali (per ottava, per terze, seste, decime, moto contrario)".¹¹

Gli studi dal *Gradus ad Parnassum* presuppongono invece l'indagine su una materia - la tecnica pianistica -, che trova così un proprio status, e diviene perciò oggetto di analisi e studio specifico.

Ma l'interesse espressivo e musicale, comunque, trascende di molto le finalità puramente didattiche o contenutistiche.

La tecnica pianistica trova, nel *Gradus ad Parnassum*, un'organizzazione prima, funzionale ai parametri dello stile classico.

Il *Gradus ad Parnassum* è dunque il manifesto della tecnica pianistica classica, e dello studio classico, come *modulo* di ricerca strumentale e stilistica.

Bisognerà attendere Chopin e Liszt, perché la tecnica pianistica subisca una profonda, radicale ridefinizione.

ALESSANDRO BISTARELLI

¹⁰ Clementi, Muzio, "Introduction to the Art of Playng on the Piano-forte [...] op. 42", in Rattalino, Piero, *op. cit.*, p. 100.

¹¹ Rattalino, Piero, *op. cit.*, p. 13.