

QUADERNI CLEMENTIANI I

Muzio Clementi. Cosmopolita della Musica



ISTITUTO STORICO AUSTRIACO
presso il Forum Austriaco di Cultura in Roma

★

Comitato Scientifico degli *Opera omnia* di Muzio Clementi

ISTITUTO STORICO AUSTRIACO
presso il Forum Austriaco di Cultura in Roma

★

Comitato Scientifico degli *Opera omnia* di Muzio Clementi

in collaborazione con:

Istituto Storico Germanico di Roma
Sezione di Storia della Musica

Da Ponte Institut für Librettologie, Don Juan Forschung
und Sammlungsgeschichte, Vienna

MUZIO CLEMENTI

COSMOPOLITA DELLA MUSICA

*Atti del convegno internazionale in occasione del
250° anniversario della nascita (1752-2002)*

Roma, 4-6 dicembre 2002

a cura di Richard Bösel e Massimiliano Sala



UT ORPHEUS
EDIZIONI

QC 1

Muzio Clementi. Cosmopolita della musica

Atti del convegno internazionale in occasione del 250° anniversario della nascita (1752-2002)
Roma, 4-6 dicembre 2002

a cura di Richard Bösel e Massimiliano Sala

UT ORPHEUS EDIZIONI

Palazzo de' Strazzaroli

Piazza di Porta Ravegnana, 1

I-40126 Bologna Italia

<http://www.utorpheus.com>

<http://www.muzioclementi.com>

© Copyright 2004 by UT ORPHEUS EDIZIONI S.r.l. - Bologna

Tutti i diritti sono riservati - All rights reserved

ISBN 978-88-8109-450-9

Stampato in Italia - Printed in Italy - Rist. 2006 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

SOMMARIO

PREFAZIONE vii

Muzio Clementi nel 250° anniversario della nascita

LEON PLANTINGA
Clementi «et ses trois Styles» 3

ROBERTO ILLIANO
Proposte per una revisione del catalogo tematico 25

Clementi: un romano a Londra

ALBERTO IESUÈ
Clementi, Carpani e Beckford: da Roma a Londra 41

DAVID ROWLAND
Clementi's Early Business Career: New Documents 49

ANSELM GERHARD
Il neoclassicismo nella musica strumentale. Muzio Clementi
e la sua ultima sonata la 'Didone abbandonata' 61

L'altro Clementi

EVA BADURA-SKODA
On Muzio Clementi's Personality 83

ANDREA COEN
Le fonti della *Practical Harmony* di Muzio Clementi:
primi riscontri e acquisizioni 101

DOROTHY DE VAL		
<i>Musica Domestica: Clementi's Chamber Music</i>		125
MASSIMILIANO SALA		
L'altra immagine di Muzio Clementi: per una diffusione delle sue opere orchestrali		139
ROHAN H. STEWART-MACDONALD		
Canon in Clementi's Later Piano Sonatas		157
<i>Clementi e la «Wiener Klassik»</i>		
OTTO BIBA		
Clementi's Viennese Sonatas		185
FEDERICO CELESTINI		
Joseph Haydn e Muzio Clementi. Le tracce musicali di un incontro	199	
LUCA SALA		
Il modello clementiano in Beethoven		217
INDICE DEI NOMI		231

PREFAZIONE

GLI STUDIOSI, IN GENERE, fanno a gara per aggiungere una pagina significativa alle bibliografie dei 'grandi', dimenticando quali eloquenti realtà possano emergere invece dallo studio di compositori che, giudicati con i criteri di una tradizione 'mitografica' fin troppo consolidata nella storiografia musicologica, appaiono di conseguenza in secondo piano. L'esplorazione delle 'zone d'ombra' è sovente motivata dall'intento di mettere ulteriormente in rilievo l'aura dei protagonisti, unica fonte luminosa che rischiarava le vie dell'indagine. Se si osserva lo scenario con una differente prospettiva, si percepiscono figure collaterali che vivono di luce propria e provocano a loro volta riflessi sull'azione in primo piano.

Simili percezioni mettono a nudo i difetti di un disegno storiografico eccessivamente chiaroscurale, dimostrando le inadeguatezze di giudizi meramente di valore; occorre dunque rivedere e arricchire il campionario dei criteri, considerando maggiormente le specificità delle singole realtà storiche e le loro effettive potenzialità di interrelazione. Senza la consapevolezza di tali fenomeni, rilevati tramite un'analisi più oggettiva, la valutazione qualitativa corre il rischio di risultare gravemente distorta.

Un esempio che comprova tale asserzione ci viene fornito non a caso proprio dalla storiografia clementiana: per comprendere quanto inappropriata e talvolta superficiale possa essere la ricezione delle opere del compositore romano, basti osservare come, a proposito di una sonata dell'Op. 2, si sia parlato di presenza di «poca musica, nel senso di inventiva, originalità, dialogo» e di «un tematismo tagliato con l'accetta, con ottave squillanti alla mano destra, un rozzo tremolo di ottava alla sinistra, acide serie di scale e arpeggi, contrasti di registro e di tocco» arrivando alla conclusione che, in essa, la «sensibilità» risulta «la cosa più assente»¹.

¹. PESTELLI, Giorgio. *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1979 (Storia della Musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, 6), p. 214.

Tale rimprovero di mancata sensibilità andrebbe, in verità, rovesciato, accusando il critico di un'inadeguata attenzione di giudizio. La sua valutazione pecca di scarsa differenziazione degli strumenti d'indagine estetica: essa trascura del tutto l'oggettiva importanza storica di parametri quali la ricerca timbrica, la distribuzione del materiale sonoro, la consapevole frammentazione e riduzione dell'elemento tematico in funzione di una meccanicità prettamente virtuosistica, e via dicendo. Tutti stilemi, questi, che appartengono a una cultura musicale — e non per ultima pianistica — valida di per sé e non misurabile con categorie storiografiche stereotipate. Una cultura, piuttosto, che era risultato e al contempo principio attivo di interscambio per la vita artistica e intellettuale nell'Europa a cavallo dei secoli XVIII e XIX.

Clementi fu un rappresentante eclatante di questo mondo fatto di intrecci socio-economici, di confronti e ricezioni culturali. Romano di nascita e prima formazione, londinese di adozione, divenne un vero e proprio 'cosmopolita della musica' ottenendo fama internazionale non solo come compositore, ma anche come virtuoso d'eccezione, imprenditore, editore, nonché costruttore e commerciante di pianoforti. Clementi fu considerato un modello artistico da tutti i concertisti del XIX secolo, divenendo capostipite di una precipua generazione pianistica; nessun contemporaneo poté vantarsi di aver avuto tra i propri allievi un'intera generazione di celebrati compositori e pianisti virtuosi, tra cui Ludwig Berger, Benoît-Auguste Bertini, Benjamin Blake, Arthur Thomas Corfe, Johann Baptist Cramer, John Field, Theresa Jansen, August Alexander Klengel e Francesco Lanza.

Ad eccezione di un breve periodo in cui fu maestro al cembalo al King's Theatre, egli non fu mai al servizio di nessuno; la sua figura venne a coincidere con quella del «Cosmopolitan virtuoso, thoroughly identified with his instrument [...] and whose successes are at once artistic and commercial»². La poliedricità culturale rese Clementi attore versatile sul fronte dell'avanguardia internazionale, protagonista di una vita musicale autonoma, che dalle residenze nobiliari si trasferì nelle

². Cfr. PLANTINGA, LEON. *Clementi: His Life and Music*, Londra-New York, Oxford University Press, 1977 (Oxford Books), p. 295.

sale da concerto gestite da associazioni private o civiche. Egli fu uno dei primi artisti a orientarsi commercialmente verso un vasto pubblico, sia professionale che amatoriale: diverse *tournées* lo portarono a esibirsi nei più importanti centri musicali del continente, dove strinse legami con le maggiori case editrici europee (Artaria, Mollo e Torricella a Vienna, Pleyel e Bailleux a Parigi, Castaud a Lione, Breitkopf a Lipsia ecc.) e dove cercò di imporre i propri prodotti. In pochi anni si affermò con successo anche nel campo dell'editoria e della costruzione di pianoforti e gli strumenti da lui fabbricati, venduti in tutto il mondo, sopravvivono numerosi e testimoniano a tutt'oggi l'alta qualità tecnica raggiunta dalla ditta 'Clementi & Co.'. In tal senso il *father of the pianoforte* va considerato come uno dei massimi esponenti del panorama artistico del suo tempo e, appunto, uno dei padri della moderna imprenditoria musicale.

Occuparsi di questa eminente figura europea può consentire di precisare meglio i punti di contatto tra le diverse culture nazionali e i contributi esterni di cui ha beneficiato persino la sacra triade della *Wiener Klassik*. Grazie a una concreta e differenziata lettura di tali apporti, la storiografia potrebbe sentirsi stimolata a ridisegnare un quadro più complesso, e più fedele, della stessa scena viennese. Lo studio e l'ascolto delle opere di Haydn, Mozart e Beethoven, liberate dal loro ieratico isolamento, non potranno che trarre vantaggio dall'ampliamento delle possibilità di confronto anche con compositori minori austriaci.

Sono simili proponenti che hanno indotto l'Istituto Storico Austriaco a Roma a dedicare una propria manifestazione scientifica a Muzio Clementi, personaggio che non si può definire certo di identità austriaca, ma che ha partecipato in modo non trascurabile alla scena musicale viennese.

L'Istituto Storico Austriaco a Roma, in collaborazione con la Sezione di Storia della Musica dell'Istituto Storico Germanico a Roma, il Comitato Scientifico degli *Opera omnia* di Muzio Clementi e il Da Ponte-Institut für Librettologie, Don Juan-Forschung und Sammlungsgeschichte di Vienna, ha organizzato dal 4 al 6 dicembre 2002 un *symposium* internazionale di studi dal titolo *Muzio Clementi. Cosmopolita della musica*, che ha inteso riunire nella città natale dell'autore i maggiori esperti di Clementi in occasione del 250° anniversario della nascita del compositore.

Un comitato scientifico, composto da Richard Bösel, Markus Engelhardt, Roberto Illiano, Luca Sala e Massimiliano Sala, si è adoperato per la realizzazione dell'iniziativa.

Il convegno è stato anticipato da un incontro tenutosi il 4 dicembre, presso la sede dell'Istituto Storico Germanico, nell'ambito del ciclo di conferenze 'Musicologia oggi': Giancarlo Rostirolla e Pierluigi Petrobelli hanno rispettivamente presentato i volumi *Muzio Clementi. Studies and Prospects*, a cura di Roberto Illiano, Luca Sala e Massimiliano Sala — Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2002 (Mc, 61) — e *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der «absoluten Musik» und Muzio Clementis Klavierwerk*, di Anselm Gerhard — Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002.

I numerosi interventi del *symposium* si sono articolati in complessive 4 sezioni (*Muzio Clementi nel 250° anniversario della nascita; Clementi: un romano a Londra; L'altro Clementi; Clementi e la «Wiener Klassik»*), svoltesi presso la sede dell'Istituto Storico Austriaco (5 e 6 dicembre). Le due giornate di studi sono state collegate da un concerto dedicato a pagine rare della musica cameristica di Clementi, le *Tre sonate per pianoforte o clavicembalo con accompagnamento di flauto e violoncello* Opp. 21 e 22, eseguite su strumenti originali da Laura Pontecorvo (flauto), Andrea Fossà (violoncello) e Andrea Coen (fortepiano), il quale ha suonato su uno *Square Piano* Clementi del 1820.

La manifestazione ha messo in luce soprattutto la dimensione europea degli interscambi culturali dovuti al fenomeno delle migrazioni dei musicisti, dei rapporti internazionali inerenti all'editoria, all'impresariato e al commercio degli strumenti a tastiera. Sono state inoltre annunciate, sempre da parte delle Ut Orpheus Edizioni, la nascita di una collana internazionale di studi, i 'Quaderni clementiani', il cui primo numero è costituito dai presenti atti, e la stesura di un nuovo catalogo tematico delle opere di Muzio Clementi.

Numerosi colleghi e amici hanno contribuito in modo decisivo alla buona riuscita del convegno e alla pubblicazione degli atti. L'evento non sarebbe stato possibile senza l'entusiastico impegno di Roberto Illiano e di

Luca Sala (Comitato Scientifico degli *Opera Omnia* di Muzio Clementi), che assieme ai curatori del presente libro, ne sono stati gli ideatori. La programmazione del convegno è stata inoltre arricchita dalla costruttiva partecipazione di Markus Engelhardt (Istituto Storico Germanico a Roma, Sezione di Storia della Musica). La realizzazione del progetto è stata in gran parte affidata all'attenta cura di Andrea Sommer-Mathis (Istituto Storico Austriaco). Amichevoli incoraggiamenti e non pochi suggerimenti sono venuti da Ala Botti Caselli. Alcuni dei più autorevoli musicologi austriaci hanno offerto stimoli e consigli altrettanto utili: in modo particolare Eva Badura-Skoda, e inoltre Theophil Antonicek, Otto Biba, Rudolf Flotzinger e Gernot Gruber.

L'iniziativa deve molto alla grande sensibilità culturale, alla professionalità scientifica e all'efficace intraprendenza che regnano nel Da Ponte-Institut di Vienna; il suo direttore, Herbert Lachmayer, si è sempre dimostrato disponibile ad appoggiare il progetto.

I ringraziamenti dei curatori andrebbero estesi a numerose altre persone che in diverse forme hanno fornito il loro prezioso apporto, tra questi Bianca Maria Antolini (Società Italiana di Musicologia), Alexander Koller (direttore *ad interim* dell'Istituto Storico Germanico) e Zsigmond Kokics (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna). Il presente libro non avrebbe visto la luce senza il grande impegno imprenditoriale di Roberto De Caro e dello *staff* delle Ut Orpheus Edizioni, portatori di un profondo idealismo e di un appassionato interesse alla materia.

Richard Bösel - Massimiliano Sala

MUZIO CLEMENTI NEL 250^o ANNIVERSARIO DELLA NASCITA

CLEMENTI «ET SES TROIS STYLES»

Leon Plantinga
(NEW HAVEN, CT)

MUZIO CLEMENTI WAS BORN of humble parentage in Rome, in the Parish of San Lorenzo in Damaso, in January, 1752. Upon his death eighty years later, at Evesham, Worcester, he was by all appearances an English country gentleman of some means, having acquired international fame as a composer, a keyboard virtuoso, a music publisher and instrument maker. His *œuvre* as a composer fully reflects the diversity such a long life and such a variety of circumstances would suggest.

For many of us, the most enduring impression of Muzio Clementi is embodied in his Sonatina Op. 36, no. 1, in C major (Ex. 1).

EX. 1: CLEMENTI, Muzio. Sonatina Op. 36, no. 1, first movement, bars 1-15.

Allegro

f

5 *p* *f*

10

Just as Clementi had hoped, these sonatinas, and particularly this first one of Op. 36, have been practiced year in and year out, for longer than any of us can remember, by countless beginning piano students. For earlier generations of pianists the name Clementi had somewhat other associations. Debussy began his piano suite *The Children's Corner* (publ. 1908) with something called «Dr. Gradus ad Parnassum», a little piece evidently meant to evoke nostalgic memories, with all their agreeable tedium, of the young pianist's finger exercises (Ex. 2).

EX. 2: DEBUSSY, Claude. *The Children's Corner*, «Dr. Gradus ad Parnassum», bars 1-12.

Modérément animé

p égal et sans sécheresse

pp

cresc.

The name, as we know, refers to Clementi's monumental collection, *Gradus ad Parnassum*, consisting of one hundred compositions in three volumes, published in 1817-1826, but the product of some forty-five years of composing, revising, and assembling.

Neither the Sonatinas nor Debussy's gentle reveries about the *Gradius ad Parnassum* create a just impression of the work of this composer as a whole. The *Gradius*, in addition to didactic etudes, includes preludes and fugues, canons, scherzi and other sonata-like movements, and various kinds of programmatic pieces. Those well-worn Sonatinas, first published in 1797, were probably composed not long before that date. But they are hardly representative of what Clementi was writing at the time; rather, they revisit — surely for didactic purposes — a style that he had practiced a quarter-century earlier. Such thin-textured keyboard writing, transparent and ingenuous, usually in just two real parts, with an untroubled regularity of periodization — or what American music theorists these days call 'hyper-meter' — recalls Clementi's earliest preserved work. In this connection we might think of the Sonatas of Op. 1, composed when the young musician was still living in the countryside in Dorset, England, single-handedly comprising a low-cost musical establishment for Sir Peter Beckford. Example 3 shows the beginning of the Sonata in E_b, from Op. 1, published early in 1771.

EX. 3: CLEMENTI, Muzio. Sonata Op. 1, no. 1, first movement, bars 1-13.

Allegro con Comodo

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (E-flat major). The tempo is marked 'Allegro con Comodo'. The first system (bars 1-4) begins with a forte (f) dynamic in the right hand and piano (p) in the left. The second system (bars 5-8) continues with alternating p and f dynamics. The third system (bars 9-13) concludes the excerpt with a final cadence.

This, like the Sonatinas of Op. 36, is easily recognized as an example of a widely dispersed style in 18th-century keyboard music often referred to as 'galant', a designation that goes back as far as the 1730s. This music has the same stable harmony, spare texture and periodic phrasing, with stock left-hand accompanimental figures such as the Alberti bass, and, toward the end of the example just played, a variant of so-called 'murky bass'. The sonatas of Op. 1, published by Welcker of London, resembled a great many pieces put out by publishers in England and on the Continent during this period. Such music, directed mainly toward amateur players and students, celebrates the joys of the familiar; here musical and technical accessibility are thought more desirable virtues than originality or sophistication.

The other principal use for keyboard sonatas in the later eighteenth century was as a vehicle for performance by the virtuoso-composer (or, as in the case of Haydn's more ambitious sonatas, performance by another accomplished player). The solo sonatas of Clementi's Op. 2, published 8 years after Op. 1, were distinctly of this sort. The composer seems to have played them in London concerts of 1779 and 1780, and it was these compositions, particularly no. 2, the famous «Octave Lesson», that made his first impression in the musical life of London (see Ex. 4).

A satirical musical lexicon, *ABC Dario Musico*, published in Bath in 1780, shows the following entry for Clementi:

Clementi. An Italian. Has composed some setts of lessons, which abound in passages so peculiar and difficult, that it is evident they must have been practised for years preceding their publication.

We particularly allude to the successions of octaves with which he has crammed his lessons. Mr. C. executes these exceedingly well, and is a most brilliant performer¹.

Besides his octaves, at this time Clementi also wrote and played alarming runs in thirds for the right hand. The prize example of this is his Toccata in B \flat , Op. 11, a kind of thirds etude. The composer seems to have played this composition before Joseph II in the famous piano contest with

¹. *ABC Dario Musico*, Bath, 1780, p. 17.

Ex. 4: CLEMENTI, Muzio. Sonata Op. 2, no. 2, first movement, bars 1-23.

Presto

Mozart at the Imperial Court in Vienna on Christmas Eve, 1781, evoking Mozart's uncharitable comment in a letter to his father of the following month: «Clementi plays well, so far as execution with the right hand goes. His greatest strength lies in his passages in thirds. Apart from this, he has not a kreutzer's worth of taste or feeling — in short he is simply a mechanic»².

A year and a half later Mozart added some embellishments to this assessment: advising that his sister not play sonatas by Clementi, he wrote, «Supposing that she did play sixths and octaves with the utmost velocity (which no one can accomplish, not even Clementi) one can produce only an atrocious chopping effect and nothing else whatsoever. [...] He writes *Presto* over a sonata or even *Prestissimo* and *Alla breve*, and

². *The Letters of Mozart and His Family*, edited by Emily Anderson, London, Macmillan, 1966, p. 792.

plays it himself *Allegro* in 4/4 time. I know this is the case, for I have heard him do so»³.

Whatever we may think of Mozart's invective, there can be little doubt that Clementi introduced Europeans to new elements of virtuosity, to a dramatic escalation of technical facility at the keyboard. But what has changed is mainly surface figuration. Those astonishing passages in thirds, sixths, and octaves leave basic harmonic and metric structures intact, such that the virtuoso music that won Clementi his earliest fame still seems to fall rather easily under the rubric 'galant'. Of course that umbrella 'galant style' is a capacious one, and includes, as we know, music of both slight and great distinction. This general manner of writing Clementi kept in reserve for many years, returning to it for the Sonatinas, but also for works of rather greater specific gravity.

One such is the first movement of the Sonata in A major from Op. 33, published in 1794 (See Ex. 5). In its opening theme Clementi plays engagingly with the expected metrical pattern, eliding the ending of the first half-phrase with the beginning of the next in a good example of what Heinrich Christoph Koch called *Tacterstickung* — while still ending the structure neatly within the four allotted bars. The listener is led to reinterpret apparent disruption as part of a larger pattern of order and regularity. In the transition a seemingly routine motion to the dominant key is abruptly capsized by insistence upon the dominant *minor* with huge emphasis on *its* flat sixth (C major); things are gradually righted and a bass descending by fifths leads to the proper dominant with a certain reassuring elegance. Such disruptions of *galant* propriety, to be sure, occur within very narrow boundaries; but within a structure of such transparency and larger-scale regularity the effect is telling.

During the first half of the 1780s Clementi made two trips to mainland Europe. The first was a professional tour during which he performed at the French court for Marie Antoinette and engaged in the fateful keyboard duel with Mozart. The second was an affair of the heart; the 32-year-old composer attempted to elope with the 18-year-old

³. *Ibidem*, p. 850 (with corrections). It is likely that the composition that Clementi, according to Mozart's report, designated as *Prestissimo* but played *Allegro*, was the Toccata Op. 11.

EX. 5: CLEMENTI, Muzio. Sonata Op. 33, no. 1, first movement, bars 1–35.

Allegro

dolce

cresc. *f* *p*

p *fz* *p*

fz *cresc.* *f*

dim. *p* *ff* *p*

ff *p* *f*

daughter of a highly placed family in Lyon — evidently a former student of his during his earlier stay in Europe — until the girl's father put a stop to it. Clementi's experiences on the Continent, whether musical or amatory, may partly explain a distinctly new tone we hear in his music from this time and just after. There is, in particular, a series of sonatas in minor keys that show a radicalism in expression and technique unknown in his earlier music.