

L'art d'enseigner le toucher du clavier

3. Autour du Gradus ad Parnassum de Muzio Clementi

Introduction

Si l'histoire n'est pas toujours tendre avec les artistes, elle peut parfois se révéler d'une cruauté dont il est difficile de saisir les fondements. C'est indéniablement le cas de Muzio Clementi qui reste aujourd'hui très mal connu du grand public. Clementi fait pourtant depuis plusieurs décennies l'objet de recherches musicologiques destinées à le sortir de l'ombre. Se distinguent tout particulièrement : le catalogue thématique de ses œuvres publié par Alan Tyson¹ ; la biographie de référence établie par Leon Plantinga² ; la parution plus récente de plusieurs ouvrages référentiels³ ; l'intense activité menée par la Clementi Society⁴ en Angleterre et les éditions Ut Orpheus en Italie auxquelles on doit plusieurs réalisations de première importance, notamment l'édition de la correspondance du compositeur⁵ et la publication en monumentale de l'intégralité de son œuvre – en cours d'achèvement⁶ – sur la base d'un nouveau catalogue thématique plus complet et précis⁷. Mais il s'agit là de travaux en langue étrangère. En France, seule est accessible une biographie de Marc Vignal⁸, synthétique et complète malgré ses dimensions volontairement très modestes.

Ainsi, dans l'esprit du grand public, le nom de Clementi reste souvent hélas associé aux propos infamants que Mozart tint à son égard ou aux modestes *Sonatine* op. 36 que tout apprenti pianiste rencontre un jour ou l'autre au cours de sa formation. C'est oublier qu'en qualifiant Clementi de « simple *mechanicus* » qui « n'a pas pour un kreutzer de sentiment ou de goût⁹ », Mozart s'attaquait à un rival comme lui fraîchement installé à Vienne dont la concurrence pouvait se révéler dangereuse. D'ailleurs, les critiques de Mozart cessèrent dès le départ de Clementi, quand bien même la carrière internationale de ce dernier se poursuivait avec un succès grandissant. En effet, figure majeure des années 1780-1820, il fut applaudi partout en Europe pour ses talents de pianiste et de compositeur, et régulièrement célébré de manière dithyrambique : « l'Orphée de son époque¹⁰ » ou « le père

1. Voir Alan TYSON, *Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi*, Tutzing : Schneider, 1967.

2. Voir Leon PLANTINGA, *Clementi: His Life and Music*, Oxford : Oxford University Press, 1977.

3. Voir Rohan H. STEWART-MACDONALD, *New Perspectives on the Keyboard Sonatas of Muzio Clementi*, Bologna : Ut Orpheus, 2006. Voir aussi Helge KREISKÖTHER, *Muzio Clementi (1752-1832): Ein vergessenes Musikgenie*, Remscheid : Re di Roma, 2009.

4. Voir Jeremy ESKENAZI (dir.), *Muzio Clementi Society website* : www.clementisociety.com.

5. Voir David ROWLAND (dir.), *The Correspondence of Muzio Clementi/La corrispondenza di Muzio Clementi*, Bologna : Ut Orpheus, 2010.

6. Voir *Muzio Clementi Opera Omnia*, Bologna : Ut Orpheus, 38 volumes parus, 2000.

7. Voir Luca SALA LÉVI, « "After Tyson": Revision and Expansion of Muzio Clementi's Thematic Catalogue. New Evidence », *Muzio Clementi and the British Musical Scene*, International Conference, organized by Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca, in collaboration with Ad Parnassum Journal and Italian National Edition of the Complete Works of Muzio Clementi, Lucca, Complesso monumentale di San Michele, 26 November 2015.

8. Voir Marc VIGNAL, *Muzio Clementi*, Paris : Fayard, 2003.

9. W. A. Mozart – *Correspondance*, t. IV, sous la direction de Geneviève GREFFRAY, Paris : Flammarion, 1986-1994, p. 32 (lettre à son père, 12 janvier 1782). Mozart réitéra ses propos le 16 janvier 1782 (même référence, t. IV, p. 34) et le 7 juin 1783 (même référence, t. IV, p. 95).

10. Inscription gravée sur une coupe offerte en son honneur par les dirigeants des concerts du *Gewandhaus*

Presto

Exemple 2

Sonate op. 2 n° 2, I (*Presto*), mesures 1-19.

C'est précisément l'exploitation de cet aspect percussif, particulièrement remarquable sur les pianofortes fabriqués alors en Angleterre, qui déplut à Mozart. Ainsi écrit-t-il à son père, à propos de sonates ultérieures :

Elles ne comportent aucun passage digne d'être noté, sauf les sixtes et les octaves – mais je prie ma sœur de ne pas trop s'y attarder afin de ne pas gêner sa main si calme et si posée, et que sa main ne perde pas sa légèreté naturelle, sa souplesse et son délié limpide. – En effet, qu'en obtient-on en fin de compte ? – Si elle joue les sixtes et les octaves avec la plus grande rapidité (ce que personne ne parvient à faire, pas même Clementi), elle obtiendra un horrible battage, mais rien d'autre au monde, rien³³ !

« Calme et posée », « légèreté naturelle », « délié limpide », sont considérés par Mozart comme autant de qualités indispensables à l'art de toucher le clavier qui relèvent toutes du style galant, art où l'élégance et la simplicité sont de mise en vue du plaisir de l'auditeur, immédiat et d'autant plus délectable qu'il le sait éphémère³⁴. Certes, Leon Plantinga a observé que les *Sonates* op. 2 n° 2, 4 et 6 répondaient par bien des aspects aux critères techniques du style galant : l'organisation en deux mouvements, l'hypersymétrie de la structuration mélodico-harmonique, les rapports conventionnels de tonalités³⁵... Néanmoins, ce désir d'explorer l'écriture du clavier afin de repousser toujours plus loin les limites techniques du geste instrumental et ainsi faire montre en concert d'une virtuosité sans égal, inaugure une démarche artistique d'autant plus originale que, très rapidement, Clementi abandonna le clavecin pour s'intéresser exclusivement aux spécificités propres au pianoforte.

De cette démarche singulière résultent des trouvailles aussi nombreuses que diversifiées. Ces inventions concernent bien sûr l'aspect percussif de l'instrument, comme on vient de le signaler. Mais elles sont également le fruit d'un travail sur son potentiel dynamique et

33. W. A. Mozart – *Correspondance*, t. IV, p. 95 (lettre à son père, 7 juin 1883).

34. « *The galant composer lived the life of a musical craftsman, of an artisan who produced a large quantity of music for immediate consumption, managed its performance and performers, and evaluated its reception.* » (ROBERT O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style: Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web*, Oxford : Oxford University Press, 2007, p. 7).

35. PLANTINGA, « Clementi "et ses trois Styles" », p. 8.

plus épurées destinées à agrémenter l'apprentissage de pianistes en cours de formation (ses propres élèves le cas échéant), c'est en toute logique qu'il décide de s'adresser à des instrumentistes débutants dans le but de leur offrir un répertoire de qualité adapté à leur niveau technique particulier.

La démarche didactique de Clementi est explicite dans le titre-même qu'il choisit de donner à ce nouvel opus : *Six Sonatines progressives pour le pianoforte*. Le terme de « sonatine » n'est pas nouveau. Il désigne littéralement une « petite sonate », c'est-à-dire une sonate de petite dimension, ou, par extension sémantique, une sonate courte et facile. Utilisé dans ce sens par les compositeurs dès le xviii^e siècle, il a été régulièrement repris ensuite et décrit comme tel par Daniel Gottlob Türk dans son *Klavierschule* paru en 1789⁵³. Le terme de « progressive », d'autre part, n'est pas usurpé : la dernière sonate du recueil requiert un niveau technique bien plus solide que la première, dont l'écriture à deux voix, très basique, s'adresse clairement à des praticiens débutants. Pour autant, ces sonatines ne sont pas de simples exercices. Leur qualité musicale est indéniable, ce qui montre à quel point la didactique et la création sont intimement liées dans la démarche artistique de Clementi. Tous les premiers mouvements, par exemple, sont construits sur le schéma alors dominant de la forme sonate, dont ils constituent des modèles miniatures parfaitement calibrés et représentatifs du style de leur auteur⁵⁴. C'est ainsi que l'Allegretto initial de la *Sonatine n° 1*, la plus courte et la plus simple du recueil, commence par l'« exposition » très classique de deux « groupes thématiques » distincts de sept et huit mesures seulement. Le premier groupe est constitué d'un thème arpégé plutôt chantant de type « antécédent », puis de son « conséquent » qui a ici la fonction de transition dévolue au « pont » :

groupe A _____ antécédent _____ (pont) _____ conséquent _____

Allegretto

Exemple 7a

Sonatine op. 36 n° 1, I (Allegretto), mesures 1-7.

Le second groupe repose sur un motif contrastant plus technique (une gamme ascendante) qui sert de « continuation », immédiatement suivi d'une formule conclusive caractéristique d'une codetta :

groupe B _____ continuation _____ (codetta) _____ conclusion _____

Exemple 7b

Sonatine op. 36 n° 1, I (Allegretto), mesures 8-15.

Suit un « développement » très suspensif de huit mesures au cours duquel Clementi introduit comme souvent le mode mineur afin d'accroître l'intensité expressive de la musique (exemple 7c).

53. Voir NEWMAN, *The Sonata*, p. 20-21.

54. La terminologie suivante est inspirée par l'ouvrage référentiel de William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford : Oxford University Press, 1998. Voir aussi James HEPOKOWSKI & Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford : Oxford University Press, 2006.

du répertoire que le compositeur se serait contenté d'imiter : il se dégage du *Gradus ad Parnassum* une unité de style certaine. Or si en tant qu'œuvre référentielle le *Gradus ad Parnassum* obéit à une logique didactique sensible dans la diversité de ses approches et, paradoxalement, l'unicité de son résultat, c'est parce qu'il marque également l'aboutissement d'une démarche compositionnelle à la fois cohérente et exigeante.

Un faisceau d'influences multiples

Cerner les origines d'un style est un exercice toujours délicat. Certes le style est le fruit d'un individu, mais d'un individu qui ne peut – et la plupart du temps ne souhaite pas – se soustraire au contexte plus général de son temps et, partant, de sa culture : il est un maillon parmi d'autres pris dans un faisceau d'influences à la fois multiples et très difficiles à cerner avec précision dans la mesure où l'environnement culturel dans lequel évolue un artiste est par principe fluctuant puisqu'il participe lui-même à sa perpétuelle transformation⁹³.

Or, les influences que Clementi a été plus ou moins consciemment amené à assimiler sont d'autant plus nombreuses que l'on a affaire à un musicien remarquablement cultivé et curieux, comme en témoignent les nombreux manuscrits qu'il ramena de ses voyages à travers l'Europe à partir de 1780 et dont résultent les quatre volumes de sa *Selection of Practical Harmony*, anthologie publiée entre 1801 et 1815, parallèlement donc à la composition du premier volume du *Gradus ad Parnassum*. L'influence de Haydn, par exemple, est sensible dans le goût commun aux deux compositeurs pour le monothématisme, que l'on peut apprécier dans les formes sonates sur lesquelles reposent notamment les Exercices n° 15, 58 ou 61. Ces exercices « expressifs » d'interprétation font directement échos à ses sonates pour piano. Comme on l'a signalé plus haut, le monothématisme y relève d'un idéal esthétique d'unité et de cohérence qui, à la suite de Haydn, engage Clementi dans des problématiques compositionnelles fructueuses où l'art de la variation est porté à son plus haut degré de raffinement. L'influence de Johann Sebastian Bach est également évidente. Elle se traduit par le goût de Clementi pour l'écriture contrapuntique (fugues, canons...) et plus encore peut-être par sa volonté de conduire chaque voix de la polyphonie à la fois avec rigueur et de manière chantante, y compris dans sa musique la plus redevable au style galant italianisant. Certains exercices du *Gradus ad Parnassum* semblent ainsi faire directement écho à la musique de Bach, notamment ceux signalés plus haut comme apparentés au genre de l'invention. Cette influence assumée pour un compositeur ancien est relativement nouvelle à l'époque de Clementi qui rompt ainsi avec la pratique musicale jusqu'au XVIII^e siècle : bien de consommation immédiat, la musique devait être sans cesse renouvelée afin de satisfaire le goût versatile et la curiosité insatiable du public. S'intéresser à un compositeur ancien et, qui plus est, engager un processus d'assimilation technique et stylistique avec lui, inaugure donc un culte pour le passé que le romantisme à venir devait s'attacher à promouvoir, à l'image de Mendelssohn ou de Brahms, et qui perdure encore aujourd'hui.

Parmi les influences d'autres compositeurs de génération bien antérieure à celle de Clementi, deux méritent d'être plus particulièrement commentés ici : il s'agit de Domenico Scarlatti et de Carl Philipp Emanuel Bach. Clementi n'a jamais caché son admiration pour la musique de Scarlatti. On sait qu'il la programmait dans ses concerts et qu'il la jouait apparemment mieux que quiconque. Dans son *Magazin der Musik* de 1786, Carl Friedrich Cramer déclare par exemple : « Je n'ai jamais entendu personne jouer les sonates de Domenico Scarlatti comme [Clementi] le fait ; jusqu'à maintenant, je ne les connaissais qu'à moitié⁹⁴. » Quatre sonates de Scarlatti sont reproduites à titre d'exercices dans son *Introduction... op. 42*⁹⁵, extraites du recueil publié à Londres par Thomas Roseingrave en complément des *Essercizi* dont Clementi avait par conséquent une parfaite connaissance. Quelques années plus tôt, en 1791, Clementi avait fait paraître sa propre édition de sonates

93. Voir Frédéric GONIN, *Processus créateurs et Musique tonale*, Paris : Harmattan, 2008.

94. CRAMER, « Nachricht von dem Clavierspieler Clementi », p. 366. Cité dans PLANTINGA, *Clementi*, p. 72.

95. Il s'agit des sonates K. 34 (Lesson xv), K. 35 (Lesson xxxv), K. 40 (Lesson xlviii) et K. 42 (Lesson xxx).

Annexe. Tableau synoptique du Gradus ad Parnassum de Clementi

Gradus ad Parnassum opus 44 n° 1 (1817)¹⁰³

	tonalités	mesures		mécanique	sévère	expressif
1	fa majeur	36	Con velocita (pour rendre les doigts indépendants)	•		
2	fa majeur	19 + 28	Allegrissimo	•		
3	fa majeur	39	Vivacissimo (pour rendre les doigts indépendants)	•		
4	fa majeur	‖:43:‖+‖:24+27:‖	Allegro, ma con grazia	(•)		•
5	si b majeur	16 + 26 + 19	Andante, quasi allegretto, con espressione	(•)		•
6	si b majeur	32 + 20 + 23 + 53	Allegro moderato – Più moderato (= canon)	•	(•)	•
7	ré majeur	64 + 108	Vivacissimo	•		
8	ré majeur	32 + 16 + 18	Allegro moderato e con grazia	•		•
9	la majeur	32	PRELUDIO. Vivace ma non troppo	⇒		
10	la majeur	2 + ‖:45:‖	CANONE infinito per moto contrario... – Al ^o Mod ^o		•	
11	la majeur	19 + 11 + 23 + 15	Allegro moderato e cantabile	(•)		•
12	do majeur	25 + 34	PRELUDIO. Allegro	⇒		
13	do majeur	136	FUGA. Allegro non troppo (= op. 6 n° 5)		•	
14	fa majeur	24 + 24	Adagio sostenuto (= op. 14 n° 1)			•
15	do majeur	‖:106:‖+‖:44+110:‖	FINALE. Allegro non troppo	•	(•)	•
16	do majeur	22	Veloce (pour égaliser la force des doigts)	•		
17	do majeur	19	Veloce (pour égaliser la force des doigts)	•		
18	fa majeur	5 + 155	INTRODUZIONE. Grave – FUGATO. Allegro		•	⇐
19	la mineur	186	Presto	•		
20	ré majeur	22 + 19	Allegro (changement des doigts en répétant les mêmes notes)	•		
21	mi b majeur	33 + 35	Veloce	•		
22	la b majeur	24 + 26 + 24	Allegro con spirito	•		
23	do majeur	12 + 17	Presto	•		
24	fa # mineur	21 + 35	Presto	•		(•)
25	si mineur	9 + 127	INTRODUZIONE. Ad ^o sostenuto – FUGA. T ^o modo (= op. 5 n° 6)		•	⇐
26	si mineur	63	CANONE. Allegro moderato		•	
27	si majeur	56 + 75 + 26	Allegro con fuoco (pour rendre les doigts indépendants)	•		(•)

103. Dans les tableaux suivants, les parenthèses indiquent que le type (mécanique, sévère...) est tenu ; les flèches indiquent que l'exercice est (en partie) transitoire.