

УДК 78.03(3)"19"
ББК 85.313(3)509
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-5-506-519

К.С. КЕМОВА

СОНАТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ МУЦИО КЛЕМЕНТИ

Ксения Сергеевна Кемова,
Московский государственный институт музыки
им. А.Г. Шнитке,
кафедра философии, истории, теории культуры
и искусства,
аспирант
Маршала Соколовского ул., д. 10,
Москва, 123060, Россия

ORCID 0000-0002-8647-5212; SPIN 4610-7072
E-mail: Mindyourgrammar@mail.ru

Реферат. В статье рассмотрены семь сонат для фортепиано в четыре руки Муцио Клементи. Актуальность исследования обусловлена вниманием концертирующих фортепианных дуэтов к четырехручному репертуару. В связи с этим необходимо теоретическое осмысление данной темы, которая до сих пор не разрабатывалась в музыковедческой науке. Цель статьи — проследить эволюцию сонат Клементи для фортепиано в четыре руки, обозначить исторический контекст их появления и выявить типические черты. В исследовании предлагается двойной подход к рассмотрению сонат: они проанализированы с точки зрения эволюции стиля композитора в период 1779–1786 гг., а также

в аспекте тематического процесса, воплощения сонатной структуры, четырехручной фортепианной фактуры.

Дуэтные сонаты Клементи (принадлежащие к числу первых четырехручных сонат, наряду с сонатами В.А. Моцарта, И.К. Баха, Ч. Берни) выстраиваются в линию, во многом отражающую его жизненные впечатления и репрезентирующую творческие искания. Первые три сонаты для фортепиано в четыре руки — как составной части ор. 3 — написаны и опубликованы в Лондоне в период становления Клементи как виртуоза и педагога. Соната, открывающая ор. 6, появилась в Париже, где он начал свое европейское турне; она отражает взаимодействие с корпусом современных музыкальных явлений. Ор. 14, состоящий из трех четырехручных сонат, воплотил романтические переживания молодого композитора во время пребывания в Лионе (посвящен Марии-Виктории Имбер-Коломе). В нем Клементи демонстрирует итоговые достижения в данном жанре. Исследователи относят сонаты ор. 14, являющиеся полноценными концертными сочинениями, к числу лучших произведений Клементи и ставят их в один ряд с четырехручными произведениями Моцарта. В сонатах проявляется типичное для Клементи стремление к целостности формы, общности тематизма внутри частей и между частями, разнообразию фактуры.

Можно утверждать, что сонаты для фортепиано в четыре руки, наряду с сонатами для фортепиано соло, стали для композитора полем эксперимента в области фортепиано — инструмента, которому он посвятил свою исполнительскую, педагогическую и впоследствии коммерческую деятельность. Темперамент и экспрессия сонат Клементи в сочетании с виртуозностью делают их концертными сочинениями, которые в современной ситуации способны эффектно прозвучать на большой сцене. В то же время они могут быть и прекрасным учебным материалом для исполнителей различного уровня.

Ключевые слова: теория и история искусства, музыкальное искусство, М. Клементи, фортепиано, соната для фортепиано в четыре руки, фортепианный дуэт, сонатная форма, четырехручная фактура, однотемность, контрапункт.

Для цитирования: Кемова К.С. Сонаты для фортепиано в четыре руки Муцио Клементи // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 506–519. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-506-519.

Сонаты для фортепиано в четыре руки Муцио Клементи (1752–1832) ранее не становились предметом отдельного исследования в отечественном и зарубежном музыковедении. Однако, воскрешение исполнительского интереса к фортепианному дуэту ставит вопрос о детальном изучении четырехручного репертуара XVIII–XIX веков. Это касается не только сочинений признанных мастеров, но и забытых четырехручных произведений, порой не уступающих в ценности известным шедеврам. В работах отечественных исследователей (Т.В. Щукиной [1], А.А. Николаева [2]), а также зарубежных (Й.А. Дипиазы [3], С.Л. Тиге [4], Л. Плантинги [5]) рассматриваются сонаты Клементи для фортепиано соло. В работах, посвященных фортепианному дуэту, сонаты Клементи лишь упоминаются (М.М. Поппен [6], В. Георги [7], М.Т. Вэн Лиэр [8]) и иногда получают краткую характеристику (Е.Г. Сорокина [9]).

В целом четырехручные сонаты трактуются как недифференцированная группа сочинений на периферии творчества композитора, несмотря на то что они «соответствуют по своей ценности его более известным сольным сочинениям для фортепиано» [10, р. 120]. Действительно, дуэтные сонаты Клементи не всегда известны даже профессионалам — этиopusy переиздавались лишь частично. Настоящая работа ставит целью проследить эволюцию сонат Клементи для фортепиано в четыре руки, обозначить исторический контекст их появления и выявить типические черты.

ИНТЕРЕС КЛЕМЕНТИ К ЧЕТЫРЕХРУЧНОЙ СОНАТЕ

Муцио Клементи прожил долгую насыщенную жизнь и реализовался не только как композитор, но и исполнитель, педагог, издатель. Им создано 74 сонаты и сонатины для фортепиано, шесть (сохранившихся) симфоний, две увертюры, множество камерных произведений, а также монументальный сборник этюдов *Gradus ad Parnassum*. Период, на протяжении которого он обращался к четырехручным сонатам (1779–1786), представляется достаточно кратким на фоне его продолжительного жизненного и творческого пути. Однако за семь лет Клементи возвращался к жанру трижды: в 1779 г., написав три дуэта в рамках ор. 3 (Лондон), в 1781 г., открыв ор. 6 четырехручной сонатой (Париж), а также в 1786 г., создав ор. 14 из трех четырехручных сонат (Лондон). Таким образом, за это время возникло семь четырехручных сонат, из них первые четыре были напечатаны вместе с другими произведениями, а последние три представляют собой отдельныйopus.

Необходимо отметить, что М. Клементи, как и В.А. Моцарт, проходил свой индивидуальный путь в области фортепианного дуэта, не имея большого разнообразия образцов, на которые можно было бы ориентироваться. К моменту появления у Клементи первогоopusa сонат в четыре руки (1779) этот формат оставался новым, а количество опубликованных сочинений было крайне мало. Так, известно, что итальянский композитор Н. Йомелли написал трехчастную сонату для клавичембало в 1760-х годах. Сонаты К. 358 и К. 321 Моцарта¹ были уже написаны (1772–1774), но еще не напечатаны. То же можно сказать и о произведениях для фортепианного дуэта И.К. Баха, опубликованных в 1778–1780 годах. Учебное сочинение *“Il maestro e scolare”* Й. Гайдна также увидело свет около 1778 г., в том же 1778 г. (за год до выхода из печати сонат Клементи) Ч. Берни, известный английский историк музыки и композитор, опубликовал первый сборник четырехручных сонат, появление которого привлекло внимание к дуэтному музицированию. В предисловии к сонатам композитор особо подчеркнул тот факт, что это первые опубликованные сочинения для двух исполнителей за одним инструментом [12].

В чем же причина интереса М. Клементи к четырехручному составу? Выскажем следующее предположение: в период 1779–1786 гг. происходит

¹ Авторство сонаты К. 19, предположительно написанной в Лондоне в 1765 г., подвергается сомнению. К. Айзен считает, что согласно письмам, источникам, документам, именно К. 381 является первой в творчестве Моцарта сонатой в четыре руки [11, р. 97].

постоянное обновление композиторского слышания — Клементи не только соприкасается с различными инструментами, но и впитывает стилистические влияния во время турне по континенту в 1780–1783 годах. Сонаты начала 1780-х гг. отражают поиски, сопряженные с определенными локальными тенденциями: ор. 3 написан, вероятно, не без влияния уже упомянутого И.К. Баха, ор. 6 воплотил парижские влияния, а сонаты ор. 14 написаны вскоре после «венских» сонат соло ор. 7, 9, 10. За эти семь лет стиль Клементи проходит несколько фаз развития, каждая из которых отмечена появлением четырехручного опуса. Возвращение к жанру каждый раз происходит на новой почве. Таким образом, представляется необходимым подробнее осветить музыкально-исторический контекст, в котором появились сонаты Клементи для фортепиано в четыре руки.

1779—1786 ГГ. В ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ КЛЕМЕНТИ

Первые сонаты Клементи в четыре руки появились в 1779 г., а в 1786 г. был создан финальный опус в этом жанре. В эти годы происходит становление Клементи как исполнителя и композитора. Ранний период (1771–1782) сменяется зрелым (1782–1804) — согласно периодизации, предложенной Т.В. Шукиной [1, с. 9]. Первое обращение к четырехручным сонатам приходится на начало творческой карьеры Клементи как пианиста в Лондоне в рамках раннего периода, а зрелый — открывается путешествиями в Париж и Вену и продолжается с 1784 г. активной деятельностью в Лондоне в качестве композитора, исполнителя, дирижера.

Лондон. После семи лет проживания у сэра Питера Бекфорда в Дорсете, в 1773 г. Клементи переехал в Лондон, но не вел активную концертную деятельность до 1779 года. В эти годы Клементи работал *maestro di cembalo* итальянской оперы в King's Theatre в Лондоне, что давало ему материальную возможность оттачивать свое мастерство и следить за главными событиями музыкальной жизни Лондона. По мнению некоторых исследователей, период работы с певцами в King's Theatre чрезвычайно важен в становлении композиторского стиля Клементи [13]. К прекрасному образованию, полученному в Риме, прибавилась возможность услышать лучшие вокальные сочинения, воплощенные именитыми итальянскими певцами.

Именно в этот период закладывается основа предромантического стиля, который проявился в большей степени в сочинениях 1780-х годов. Составленный из сонат соло и сонат с аккомпанементом ор. 2 демонстрирует, что автор знаком

с возможностями нового английского фортепиано, предполагавшего благородное певучее и мощное звучание. В то время в Англии сосуществовало два инструмента — фортепиано и клавесин². Л. Плантинга делает вывод о том, что будущий «отец фортепиано» все же предпочитал играть на английском клавесине, который отличался большим разнообразием звучания [5, р. 53]. Публикация ор. 2, вероятно, стала сенсацией: вопреки предназначению издания любителям (об этом свидетельствует включение сонат с аккомпанементом), эти сочинения обладают впечатляющим даже по сегодняшним меркам техническим уровнем. Возможно, расчет был сделан на то, чтобы таким образом привлечь на себя внимание как на педагога, способного вывести ученика на профессиональный уровень, т. е. задатки будущего успешного бизнесмена Клементи проявил уже тогда. Именно виртуозные сонаты ор. 2 композитор исполнял во время своих концертов в Лондоне в 1780 году.

Ор. 3 с первыми четырехручными сонатами был опубликован в 1779 г., в тот период, когда Клементи работал в театре, а его исполнительская карьера только набирала обороты. Двухчастные сонаты (три для дуэта и три с аккомпанементом) написаны для фортепиано или клавесина. Примечательно, что, как и первые четырехручные сонаты Ч. Берни, В.А. Моцарта, И.К. Баха, первые образцы жанра у Клементи появились в Лондоне — центре притяжения для музыкантов того времени. Здесь можно было проводить смелые музыкальные эксперименты и представить сочинения на суд публики: на концерты был спрос, их посещала постоянная категория слушателей, в общих чертах сформировалась концертная инфраструктура. Возможно, находясь в Лондоне, Клементи также воспринял актуальные тенденции и обратил внимание на новый жанр, который начинал пользоваться популярностью у английской публики.

Париж. В 1780 г. Клементи отправился в Париж, где он провел около года, удостоившись чести выступить перед королевой Марией-Антуанеттой. Помимо успеха в качестве исполнителя, ему удалось не только написать, но и издать в это время в Париже ор. 5, состоящий из трех сонат для фортепиано в сопровождении скрипки, и ор. 6., который включал один дуэт, обозначенный как Duo, две сонаты для фортепиано в сопровождении скрипки, а также две фуги. Издательский дом Байё (Bailleux) проявил большой интерес к сочинениям Клементи, напечатав не только опусы, созданные в Пари-

² С 1760 г. в Англии использовались фортепиано Й. Зумпе, в 1772 г. Дж. Бродвуд изобрел «английский механизм», а в 1777 г. Р. Штодарт построил первый инструмент в форме современного рояля, который он назвал Grand Pianoforte. Английские фортепиано отличались полнотой и силой звучания, их клавиатура требовала большей силы нажатия.

же, но и переработанные лондонские опусы 1–3. Во время пребывания во Франции Клементи испытал сильное влияние французских клавесинистов, театра, симфонических концертов. Исследователи отмечают очень сильное воздействие музыкального Парижа на Клементи, «последователь Кристиана Баха стал подлинным предвестником Бетховена» (перевод мой. — К. К.) [14, р. 355–356]. Клементи сохраняет верность английскому клавесину с полнокровным звучанием и, находясь в Париже, просит фирму Бродвуда отправить для него клавесин, на котором он выступал в течение года.

Вена. Воодушевленный приемом во французской столице, Клементи направился в Вену, где стал участником соревнования, в котором его соперником стал не кто иной, как Моцарт. Идея музыкального состязания виртуозов принадлежала императору Йозефу II, желавшего развлечь гостей из России, среди которых были великий князь (будущий царь Павел I) и великая княгиня Мария Федоровна. Моцарт и Клементи исполняли собственные сочинения и импровизировали. Для Клементи соревнование ознаменовалось первым знакомством с венским клавесином, кардинально отличавшимся от английского инструмента. Вполне вероятно, что этим объясняются впечатления Моцарта о механистичной, на его взгляд, игре Клементи, которому Моцарт отказал во вкусе и эмоциях [15, р. 308]. Данный факт, а также дату отъезда Клементи из Вены (9 мая 1782 г.) раскрывает переписка Моцарта с отцом, в которой чувствуется отношение Моцарта к Клементи как к сопернику [16, р. 55].

С Гайдном Клементи не довелось встретиться лично, но Гайдн высоко оценил сонаты Клементи, написанные в Вене (ор. 7–10), которые вышли из печати в издательстве «Артария» вскоре после их сочинения.

Лион. В 1784 г. Клементи предполагал вернуться в Лондон через Швейцарию, где были запланированы несколько концертов. По дороге он останавливается в Лионе, и в жизни Клементи происходит эпизод, повлиявший на его самосознание и, возможно, указавший на необходимость упрочить свое материальное положение. После одного из концертов богатый банкир Имбер-Коломе пригласил Клементи быть учителем его 16-летней дочери Марии-Виктории. Но впоследствии пресек возникшие между молодыми людьми романтические отношения, напомнив композитору о его нестабильном заработке. Роман продолжился в переписке, а Клементи, собиравшийся осесть в Лионе, вернулся в Лондон. Дуэтные сонаты ор. 14 и сольные сонаты ор. 15 Клементи посвятил возлюбленной вскоре после их расставания.

После европейского турне к славе Клементи как виртуоза добавилась востребованность в качестве педагога. Со смертью И. К. Баха английская столица потеряла не только ведущего педагога, но и ор-

ганизатора концертов: концерты Баха—Абеля перестали существовать. На смену им пришла серия Professional Concerts, в которых Клементи принимал активное участие до середины 1790-х годов. Известно, что любовная история, начавшаяся в Лионе, имела продолжение, но планам уехать с возлюбленной в Италию не суждено было сбыться. В 1784 г. он не выступает и находится в Берне, переживая личный кризис, давший, однако, толчок для творческого роста. В 1785 г. начинает работать издательский дом Клементи, а первыми напечатанными сочинениями стали ор. 13, 14, 15, написанные после драматических событий в Лионе.

Эти события завершают «клавирный» период творческой жизни Клементи, целиком связанный с исполнением на клавесине и фортепиано и сочинением для этих инструментов. 6 февраля 1786 года была исполнена первая симфония композитора, а через несколько дней — вторая. С этого момента открывается новая творческая глава в жизни Клементи-симфониста.

После ор. 14 Клементи не обращается к жанру четырехручной сонаты (его сонаты для двух фортепиано также были написаны в это время и стали частью ор. 1 и ор. 12). Только в поздний период творчества из-под пера Клементи выходит несколько небольших сочинений ор. 41, названные в рукописи *Duettini*, — легкие трехчастные сонаты инструктивного плана (из которых завершена только одна, а другие остались в виде отдельных частей), предназначенные для дочери Клементи — Сесилии Сюзанной.

ПОСВЯЩЕНИЯ

Клементи достаточно быстро публиковал свои произведения, в том числе четырехручные сонаты, в тех городах, где они создавались, видимо, он рассматривал этот вид деятельности как перспективный и способствующий упрочению его репутации. Очевидно, такая привычка сформировалась еще в начале карьеры — после успеха сонат ор. 2, опубликованных в 1779 г., имя Клементи начинается все чаще появляться в концертных программах [17]. Как и ор. 2, ор. 3 был издан в Лондоне. К сожалению, нет сведений, при каких обстоятельствах был сочинен опус с дуэтными сонатами и были ли он предназначен для исполнения конкретными музыкантами. Весьма вероятно, что сонаты были написаны Клементи в коммерческих целях [17]. На это может указывать и тот факт, что они задуманы как сборник, который помимо сонат в четыре руки включает сонаты с аккомпанементом. Сонаты посвящены некой Миссис Лей (Leigh) — в отличие от ор. 2, на котором посвящение отсутствует. Это неудивительно, ведь эти сольные сонаты, в частности



Рис. 1. Соната № 2 ор. 3, 1 часть, начало

знаменитый Octave Lesson (соната № 2 ор. 2), Клементи всегда исполнял сам, приводя слушателей в изумление своей виртуозностью.

Ор. 6, написанный и напечатанный в Париже, посвящен графине Зайн-Витгенштейн, как и предыдущий ор. 5. Обычно Клементи посвящал свои сонаты женщинам-музыкантам, и венские ор. 7, 8, 10 продолжают эту тенденцию именами известных в то время пианисток Вены, среды которых — Мария Терезия фон Лепорини, Марианна фон Ауэнбургер.

Ор. 14, опубликованный уже в издательстве самого Клементи в Лондоне, посвящен Марии-Виктории Имбер-Коломе. Неизвестно, играл ли композитор и его возлюбленная в четыре руки, однако, посвятив ей сонаты, Клементи словно заглядывает в следующее столетие — эпоху, когда четырехручное музицирование приобрело камерный, интимный характер и нередко служило способом объяснения в любви.

Технический уровень сонат варьируется от среднего до продвинутого. Последнее относится к сонате, включенной в ор. 6 и ор. 14 целиком. Парижская Соната до мажор является первой у Клементи по-настоящему виртуозной сонатой для фортепиано в четыре руки. Как и ор. 2, ее можно было бы отнести к категории «бравурных» сонат, согласно классификации Т. Щукиной [1]. Обращая внимание на техническую сложность, мощь звучания, исследователь отмечает, что именно от них ведет начало виртуозная романтическая соната. В применении к фортепианному дуэту то же можно сказать о дуэтной Сонате ор. 6, ставшей исторической предшественницей четырехручных сонат Я.Л. Дуссека, И.Б. Крамера, К. Плейеля, И. Мошелеса, И.Н. Гумеля, Ж. Онслова. Это не случайно, ведь многие из композиторов — представителей «блестящего стиля» были учениками М. Клементи. Некоторые из них включали его четырехручные сонаты в свой концертный репертуар. Соната № 3 ор. 14 ми-бе-

моль мажор исполнялась И.Б. Крамером и И. Мошелесом на вечере в честь Клементи в 1828 г., где присутствовал сам композитор.

ТОНАЛЬНАЯ СФЕРА, ОБРАЗНЫЙ МИР

Четырехручные сонаты Клементи написаны исключительно в мажорных тональностях. Согласно В. Ньюмену [18, р. 748], любимыми тональностями Клементи были (в порядке предпочтения): до мажор, ми-бемоль мажор, соль мажор, фа мажор, си-бемоль мажор, ре мажор (вполне классицистский выбор!). Сонаты для фортепиано в четыре руки написаны в четырех наиболее предпочитаемых Клементи тональностях: до мажор (№ 1 ор. 3, № 1 ор. 6, № 1 ор. 14), ми-бемоль мажор (№ 2 ор. 3, № 3 ор. 14), соль мажор (№ 3 ор. 3), фа мажор (№ 2 ор. 14). Каждый из опусов открывается до-мажорной дуэтной сонатой.

Семантический пласт избранных Клементи тональностей предполагает приподнятую, торжественную, светлую и радостную эмоциональную атмосферу. В ор. 3 это отражается в темповых обозначениях частей: сонатные аллегро первых двух сонат (до мажор и ми-бемоль мажор) обозначены как *Allegro Spiritoso* и *Allegro Maestoso* соответственно. Обозначения музыкального темперамента достаточно условны — «воодушевленность» присуща всем дуэтным сонатам Клементи, а «торжественности» второй сонаты в опусе свойственно лирическое преломление (рис. 1).

Звучание дуэтной сонаты из ор. 6 кардинальным образом отличается от изданных годом ранее четырехручных сонат ор. 3. Стиль сочинений парижского периода, основанный на воплощении оркестровых эффектов, сформировался под влиянием услышанных во французской столице симфонических концер-



Рис. 2. Соната № 1 ор. 3, 1 часть, начало

тов Concert Spirituel. Масштабная трехчастная соната ор. 6 впечатляет как выросшим уровнем сложности, так и эмоциональным тоном. Она превосходит сонаты не только Л. ван Бетховена, но и Р. Шумана, однако пылкость и масштаб у Клементи уравновешиваются «латинской» точностью [19, p. 86].

Очевидна зрелость ор. 14 по сравнению с предыдущими сочинениями. Клементи объединяет в единый сборник три сонаты, различные по содержанию и строению. Ж. Сен-Фуа причисляет эти сонаты к наиболее совершенным сочинениям Клементи с технической и выразительной точек зрения [19, p. 91]. Стилистически этиopus воплощают новый виток развития (произошедший в ор. 7–10) так называемых венских сонат Клементи для фортепиано соло, которые относятся к «зрелым» сонатам композитора [1, с. 9].

СТРОЕНИЕ СОНАТНОГО ЦИКЛА

Практически все сонаты Клементи до 1780 г. были двухчастными, включая ор. 3. Соната в двух частях (также называющаяся *lesson* — англ. «урок») была типична для Англии того времени: около 80% клавирных сонат И.К. Баха в 1770-х гг. двухчастны [16, p. 57]. Обращение к трехчастным сонатам стало результатом континентальных влияний, возможно, даже необходимостью ради публикаций и продаж. Сонаты ор. 6 и ор. 14 — в трех частях, за исключением второй сонаты ор. 14, которая состоит из двух частей. Вероятно, такое решение объясняется тем, что Клементи мыслил этотopus как цикл, и компактная соната посередине цикла должна была выполнять роль «интермедии».

Основной принцип строения цикла в четырехчастных сонатах — контраст. В двухчастном ци-

кле после подвижной первой части в сонатной форме следует рондо в темпе, несколько медленнее или быстрее *Allegro*; в трехчастном — медленная средняя часть. Трактовка цикла у Клементи предполагает типичное тональное соотношение между частями: тоника—субдоминанта—тоника (Т—S—Т), что справедливо для трехчастных сонат ор. 6 и № 1 ор. 14. В тональности доминанты (D) написана средняя часть сонаты № 3 ор. 14.

ОСОБЕННОСТИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ. ТЕМАТИЗМ И ЕГО РАЗВИТИЕ

Творческая жизнь Клементи всегда была сосредоточена вокруг жанра сонаты, композитор прошел все ступени ее развития в рамках классического периода. По мнению У. Ньюмена, сонатная форма у Клементи получает личное, гибкое воплощение, ей свойственна сосредоточенность на одной идее [18, p. 750]. Стремление к целостности определило многие из особенностей формы. В сонатных аллегро Клементи главная и побочная партии часто построены на одном материале, разработка обычно не содержит нового материала, а грань между разработкой и репризой (которая не всегда предстает в основной тональности) зачастую стирается. В целом Клементи свойственно мышление мотивами, которые обновляются и видоизменяются на протяжении формы. В сонатах проявляется его любовь к неожиданным модуляциям и гармоническим «сюрпризам». Именно сонаты Клементи вызывали неподдельный интерес Бетховена, который ценил их не только за мелодическую свежесть, но и отточенность и гибкость формы [18, p. 759]. Эксперименты Клементи с тематизмом и сонатной формой опережают «бетховенское время» пример-



Рис. 3. Соната № 1 оп. 6, 1 часть, начало



Рис. 4. Соната № 1 оп. 14, 1 часть, начало

но на 20 лет. В этом смысле Клементи был если не предшественником Бетховена, то по крайней мере его предвестником. Главное, что роднит Клементи и Бетховена, — тенденция к тематическому единству, сквозному развитию и целостности формы. Продемонстрируем это свойство на нескольких примерах в процессе эволюции четырехручной сонаты у Клементи.

Сонату до мажор оп. 3 (рис. 2) отличает непосредственность образного воплощения, запоминающийся тематизм. Тональный план *Allegro Spiritoso* соответствует общепринятой практике: Т–D в экспозиции, Т–Т в репризе. Экспозиция, как и реприза, заканчивается на *piano*, что прослеживается как общая тенденция и в других сонатах Клементи в четыре руки. Реприза проводится без первой побочной темы (впечатляет, насколько «бесшовно» Клементи словно «вырезает» эту тему), в остальном соотносясь с экспози-

цией. В разработке первой части особенно хорошо ощутим музыкальный темперамент Клементи, который находит выход в виртуозных приемах, например, арпеджио в различных вариантах, а также в удвоениях и имитациях.

Соната ми-бемоль мажор во многих аспектах повторяет модель первой сонаты. В репризе здесь не проводится связующая партия, т. е. так же, как и в предыдущей сонате, реприза воспроизводится не полностью. Прослеживается и еще одна устойчивая черта: экспозиция с развернутой заключительной партией, как и аллегро в целом, заканчивается на *piano*.

Соната соль мажор оп. 3, не обладая ярким тематизмом, как остальные сонаты, тем не менее обнаруживает показательную для композитора склонность к сквозному тематическому процессу. Речь идет об использовании общего элемента в главной и побочной партии. Таковым становится повторе-



Рис. 5. Соната № 3 ор. 14, 1 часть, начало

ние ноты восьмыми длительностями, как в начале главной партии. Также области главной и побочной партии сближает общее направление мелодической линии после повторяющейся ноты: она поступенно движется вниз. Материал главной партии получает интенсивную разработку, а затем плавно переходит в побочную партию в тональность тоники.

Соната из ор. 6 — первая трехчастная соната Клементи для фортепиано в четыре руки — продолжает наметившиеся тенденции и дает начало новым. Основные темы первой части, начало которой напоминает по духу увертюру симфонии, проистекают из главной партии, имея общие с ней элементы (поступенное движение, схожие задержания), как видно в рис. 3.

В Сонате проявляется тенденция к тематическому единству, о которой шла речь выше. Также типичным для Клементи образом разработка плавно переходит в репризу.

Сольные сонаты ор. 7–10 закрепляют тенденции, обнаруженные в рассмотренных дуэтных сонатах. Это экономия тематического материала, выраженная в работе с мотивами, а также слияние областей разработки и репризы как проявление нетипичного подхода к трактовке сонатной формы. Наиболее иллюстративной в этом отношении является первая часть ор. 7 № 3 — *Allegro con spirito*, где можно наблюдать оба явления.

В Сонате до мажор ор. 14 общий тематизм объединяет не только темы сонатного аллегро, но и крайние части цикла. Нисходящее поступенное движение, зародившееся в партии Secondo, берется за основу в побочной партии первой части, а также для мотивных элементов рефрена в заключительной части. К особенностям формы можно отнести известную нам еще по ранним сонатам развернутость заключительной партии, которая в репризе приобретает значение второго драматического цен-



Рис. 6. Соната № 3 ор. 14, 1 часть, побочная партия

тра после разработки. Лежащий в ее основе начальный мотив главной партии — повторяющиеся ноты (рис. 4) — вырастает до грозного звучания.

Двухчастная Соната фа мажор (*Allegro — Allegro assai*) располагается посередине ор. 14. В первой части, как и в финале Сонаты ор. 6 (подробнее о нем см. ниже), темп кажется более медленным в силу лирического характера мелодии. Сонатная форма аллегро построена на тональном контрасте, но не на тематическом противопоставлении — соната однотемна. Тематическое и тональное наполнение разделов сонатной формы своеобразно. Сфера побочной партии в экспозиции представлена тональностью VI ступени доминанты — ля-бемоль мажором, а в репризе тональностью VI ступени тоники — ре-бемоль мажором. В репризе главная партия отсутствует, а смысловой и тональный акцент смещаются на побочную партию. Главная тема получает интенсивную разработку — ее драматизм раскрывается через плотную вязь шестнад-

цатых в аккомпанементе партии Secondo и секвенции, которые захватывают в том числе минорные тональности. Разработка открывается тональным сюрпризом: она начинается словно в тональности тоники (это впечатление поддерживает в течение двух тактов и партия Secondo), но на последней восьмой второго такта через *фа-диез* тема разворачивается в соль минор. В тональности тоники тема до окончания части не проводится.

Первая часть заключительной Сонаты ми-бемоль мажор ор. 14 обладает чертами, свойственными сонатным аллегро Клементи, — тематической цельностью, расширенной заключительной партией, отсутствием четких границ между разработкой и репризой (рис. 5).

Соната в целом и каждая из ее частей — более масштабны, чем предшественницы. Тематический материал вызывает ассоциации с бетховенскими темами: имеет мотивное строение и состоит из двух-тактовых «ячеек». Между мотивами одной темы



Рис. 7. Соната № 2 ор. 3, 2 часть, 2 эпизод



Рис. 8. Соната № 1 ор. 14, 3 часть, начало

и даже внутри мотивов часто имеется динамический контраст. К особенностям строения можно отнести вступление длиной в 8 тактов. Мотив на стыке тактов 1–2 в рис. 5 становится интонационно-тематическим зерном части — это общее ядро вступления и побочной партии (рис. 6) сонатного аллегро, которое звучит с бетховенской экспрессией. В нем кристаллизуется будущий «мотив судьбы».

Дальнейшее развитие материала в разработке приводит к основной тональности, в которой (уже в рамках репризы) появляется побочная партия, утверждая «мотив судьбы».

Бросив ретроспективный взгляд на предыдущие сонаты этого опуса, мы обнаружим, что мотив с повторяющимися нотами, в последней сонате приближившийся к по-бетховенски драматическому звучанию, уже был использован Клементи в Сонатах № 1 и № 2 в главной и заключительной партиях, соответственно. Тонкость работы Клементи как раз проявляется в том, что тематический материал оказывается связанным не эксплицитно, а с помощью аллюзий, общих черт, что в итоге способствует прорастанию тематического сходства в музыкальный материал.

СРЕДНИЕ И ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЧАСТИ

Заключительная часть в двухчастных Сонатах ор. 3 написана в форме характерного для классицизма пятичастного рондо (за исключением финала ор. 6, где использована форма рондо-сонаты). Клементи проявляет мелодическую изобретательность в эпизодах, особенно минорных.

В рондо Сонаты № 1 ор. 3 (*Presto*) эмоциональный градус в целом ниже, чем аллегро, однако эту часть отличает динамическое разнообразие — она изобилует сопоставлениями *piano* и *forte*. Особый контраст с мажорной сферой первой части и рефрена создает минорный эпизод.

В рондо Сонаты № 2 ор. 3 (*Andante*) тематически и по настроению связано с первой частью. Оно обнаруживает романтические черты, проявляющиеся в эпизодах между рефренами. Первый из них трепетный, хрупкий, его основную часть проводит партия Primo. Тема второго эпизода (рис. 7),

напоминающая личное высказывание, оплетена романтической вязью шестнадцатых, вызывающих ассоциации с Ф. Мендельсоном, Ф. Шопеном, Р. Шуманом.

Фактура здесь поистине фортепианная, что свидетельствует о предназначении этих сонат в первую очередь для фортепиано, несмотря на клавишинные предпочтения Клементи-исполнителя. Схожее впечатление производит и минорный эпизод рондо (*Allegretto*) Сонаты № 3 ор. 3.

В трехчастной Сонате ор. 6 компактность подвижной средней части с темповым обозначением *Larghetto con moto* способствует целостному восприятию сонаты. Миниатюрная часть изобилует контрастами, а кульминация на *fortissimo* звучит в унисон в обеих партиях как назидательное высказывание. В финале (рондо-соната) можно услышать мажорный вариант лирического перпетуум мобиле финала классических сонат (как в Сонате ми минор Й. Гайдна (Hob. XVI/34) или в ор. 31 № 2 Л. ван Бетховена). В рефрене обнаруживаются тематические черты главной партии Аллегро. Мелодически насыщенные фрагменты чередуются с фигурационными, что характерно для концертного жанра.

Средние части сонат № 1 и № 3 ор. 14 отличаются мелодической гибкостью и напоминают по стилю Гайдна. В то время как в первой сонате до мажор адажио достаточно короткое, адажио последней сонаты наиболее масштабно из средних частей всех дуэтных сонат Клементи и обладает полнокровной фактурой.

Финал (рондо) № 1 ор. 14 подвижный, скерцозный, в размере 6/8. Клементи и здесь применяет принцип однотемности — тема рефрена (рис. 8) становится основной для тематического материала эпизодов (противопоставленных рефрену тонально, а также фактурно).

«Кружение» по тональностям также сопровождается многочисленными хроматическими ходами, что придает динамичность этой компактной, но очень насыщенной части. В двухчастной Сонате № 2 ор. 14 рондо также построено на одной теме по схожей с первой сонатой модели. Это рондо более контрастно, чем предыдущее. В хрупкий материал рефрена вторгаются инородные элементы, а второй эпизод становится кульминационным.



Рис. 9. Соната № 3 ор. 14, 3 часть, 2 эпизод

В финале Сонаты № 3 ор. 14 особенностью является проведение центрального рефрена в неполном варианте и расширение за счет этого второго эпизода. Последний становится драматическим центром рондо. Звучание этого эпизода напоминает фантастическое скерцо: короткие, отрывистые аккорды в сочетании с паузами и контрастной динамикой создают таинственный, ускользающий образ (рис. 9).

ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Клементи получил блестящее музыкальное образование, о чем напоминает «ювелирная тщательность в отделке деталей фактуры» [9, с. 44] в каждой из его сонат. Его учителями были такие именитые педагоги, как А. Бурони (ученик Дж.Б. Мартини), Кордичелли, Г. Карпани. Виртуозность Клементи-исполнителя нашла отражение и в фактуре сонат не только для фортепиано соло, но и для фортепианного дуэта. Если мелодизм Клементи отличается своеобразием, то пассажи приближаются к формам движения — это свойственно как самым первым дуэтным сонатам, так и более позднему ор. 14. Е. Сорокина подчеркивает, что динамика, изобилующая выписанными *crescendo* и *diminuendo*, и фактура сонат Клементи рассчитаны на особенности и возможности фортепиано [9, с. 44]. Среди типично фортепианных приемов в четырехручных сонатах встречаются, например, октавы, проведенные *legato*, и аккордовые репетиции на фоне выдержанных басов.

Фактура первых дуэтных сонат соответствует раннеклассическому (галантному) стилю. В целом первая партия наделена тематической функцией, а вторая партия осуществляет функцию аккомпане-

мента. Фактура Сонаты до мажор ор. 3 создает условия для радости общения исполнителей — она насыщена имитациями, переключками. Партии Сонаты достаточно равноправны по степени сложности. Вторая партия полноценно участвует в имитационных проведениях, но тематический материал в основном сосредоточен в первой партии. В рондо, построенном, как отмечалось выше, на динамических контрастах, партия Secondo рефреном проводит мотив, изложенный восходящими октавами на *forte*, таким образом получая индивидуальную роль (помимо участия в многочисленных имитациях, начатых в первой партии, а также роли аккомпанемента).

В Сонате ми-бемоль мажор больше, чем в остальных сонатах опуса, заметна зависимость второй партии — в ее разреженной, по сравнению с партией Primo, фактуре в некоторых фрагментах первой части присутствует только один голос, периодически изложенный крупными длительностями. Во второй части партии более тесно сплетены.

Соната ор. 6 предъявляет достаточно высокие требования к технической оснащенности исполнителей. Здесь присутствуют разные гаммообразные пассажи, ломанные арпеджио, многие из которых исполняются обеими партиями одновременно. В финале ясно слышны переключки терциями в обеих партиях, а также пассажи, изложенные в некоторых местах октавами, таким образом, оба исполнителя имеют возможность блеснуть своими возможностями. Л. Плантинга полагает, что стилистические изменения, в частности уплотнение фактуры в ор. 5–6, связаны с тем, что в этот период Клементи изучал творчество И.С. Баха [5, р. 33]. Начиная с этих опусов и продолжая венскими сочинениями для фортепиано соло, из двухпластовой фактура сонат становится более разнообразной и дифференцированной, в ней можно выделить три или четыре пласта.

Ор. 14 отличается от предыдущих дуэтных сонат вниманием к средним голосам — они становятся более самостоятельными по сравнению с ор. 3 и ор. 6. Соната № 1 ор. 14 привлекательна своей грациозностью, в ней не перегруженная, упругая фактура. Прозрачности и подвижности фактуры способствуют мастерски вписанные в нее паузы, которые часто приходится на первую долю или на первую и третью доли (в размере $\frac{3}{4}$). Виртуозность Сонаты № 2 ор. 14 (здесь речь преимущественно идет о финале) способствует значительному художественному впечатлению от этого произведения. Технический уровень рондо достаточно высок — материал обеих партий содержит блестящие пассажи и фигуры, требующие филигранной мелкой техники, а также навыков синхронной игры.

Несмотря на то что заключительная Соната ор. 14 демонстрирует смелые эксперименты с формой, с точки зрения фактуры, напротив, первая часть представляется сильно связанной с ее предшественницей из ор. 6 (их роднит и акцент на виртуозность, и темперамент художественного содержания). Для Сонаты типично сосредоточение тематического материала главным образом в первой партии, частая игра в унисон, невысокая активность средних голосов. Таким образом, дуэтные характеристики Сонаты впечатляют меньше, чем ее интересная структура, яркая образность и наглядная реализация сформированных ранее тенденций в отношении мотивного развития. Адажио и финал компенсируют это впечатление — их фактура многопластовая, имитационно насыщенная.

ВЫВОДЫ

Сонаты Муцио Клементи для фортепиано в четыре руки различаются по сложности, содержанию, стилю. Они проходят определенную эволюцию и, как и сольные сонаты, становятся материалом для творческих экспериментов композитора. Четырехручные сонаты написаны в период освоения композитором фортепиано — инструмента, который в то время набирал популярность на фоне «стремительной эволюции в дизайне, конструкции и распространении» (перевод мой. — К. К.) [20], вытесняя клавесин. Если «дебютные» дуэтные сонаты ор. 3 могли быть адресованы дилетантам или служить педагогическим материалом, то сонаты ор. 6 и ор. 14 являются виртуозными концертными образцами. Ор. 14 вполне можно назвать концертным циклом, так как сонаты, обладая схожими структурными чертами (типичные особенности экспозиции, разработки и репризы в сонатном аллегро, а также строение рондо), противопоставлены по образному содержанию. Крайние

сонаты, значительные по размеру, отличаются по характеру. Грациозная Соната до мажор открывает опус, а завершает его экспрессивная Соната ми-бемоль мажор. Посередине — соната-«интермедия», отличающаяся компактными размерами и словно подготавливающая «бетховенский» характер последней сонаты.

В четырехручных сонатах Клементи очевидна тенденция к однотемной сонатной форме (существенный признак его стиля [1, с. 10]). К типичным чертам также относятся значительность заключительной партии в экспозиции и слияние разработки и репризы, когда главная партия оказывается словно поглощенной разработкой, а реприза начинается с побочной партии.

Фактура дуэтных сонат Клементи отточена и контрапунктически насыщена — партии часто взаимодействуют имитационно. Можно проследить эволюцию в подходе к дуэтной фактуре с ор. 3 до ор. 14 — в более позднем опусе унисон играет меньшую роль, Клементи использует больше возможностей дуэтной фактуры, выделяя средние голоса как отдельный пласт. Однако она не может конкурировать с изысканностью переплетений голосов в дуэтах Моцарта. Бас и средние голоса зачастую оказывают поддерживающую функцию для мелодического материала, сосредоточенного в партии *Primo*.

Четырехручные сонаты Клементи относятся к числу первых значимых сочинений для фортепиано в четыре руки в истории музыки. Они отражают индивидуальный, интенсивный путь композитора в этом жанре и разнообразие подходов к нему. Ученики Клементи — виртуозные пианисты, без сомнений, писали свои собственные дуэтные сонаты не без влияния учителя. Сонаты Крамера, Дуссека, Мошелеса развивают клементиевское звучание, отточенное в его сольных и дуэтных сонатах для фортепиано. «Прямым предшественником Черни выступает Клементи благодаря яркому пианистическому блеску, свойственному фактуре сонат» [9, с. 44]. Как и для Клементи, для композиторов-виртуозов «блестящей эпохи» четырехручная соната остается полем для экспериментов со звучанием рояля, исследования его динамических и фактурных возможностей.

Темперамент и экспрессия сонат Клементи в сочетании с виртуозностью делает их концертными сочинениями, которые в современной ситуации способны эффектно прозвучать на большой сцене. В то же время они могут быть и прекрасным учебным материалом для исполнителей различного уровня, своеобразным *Gradus ad Parnassum* в области фортепианного дуэта.

Список источников

1. Шукина Т.В. Фортепианная соната в творчестве Клементи и ее историко-стилевые параллели : авторефе-

- рат дис. ... канд. искусствоведения. Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2006. 26 с.
2. Николаев А. Муцио Клементи. Москва : Музыка. 1983. 94 с.
3. Dipiazza J.A. The Piano Sonatas of Clementi : DMA dissertation. Madison : University of Wisconsin, 1977. 116 p.
4. Tighe A.E. Muzio Clementi and His Sonatas Surviving as Solo Piano Works : PhD dissertation. Ann Arbor : The University of Michigan, 1964. 261 p.
5. Plantinga L. Clementi: His Life and Music. London : Oxford University Press, 1977. 346 p.
6. Poppen M.M. A Survey and Analysis of Selected Four-Hand, One Keyboard, Piano Literature : DMA dissertation. Bloomington : Indiana University, 1977. 400 p.
7. Georgii W. Klaviermusik, Geschichte der Klaviermusik zu zwei und vier Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Zürich : Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1976. 652 S.
8. Van Lear M.T. Four Hands at One Piano. Los Angeles : University of Southern California, 1962. 104 p.
9. Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт: история жанра. Москва : Музыка, 1988. 319 с.
10. Macgraw C. Piano Duet Repertoire. Second Edition : Music Originally Written for One Piano, Four Hands. Bloomington : Indiana University Press, 2016. 734 p.
11. Eisen C. Mozart and the Four-Hand Sonata K. 19d // Haydn, Mozart, & Beethoven : Studies in the Music of the Classical Period : Studies in Honor of Alan Tyson / ed. by S. Brandenburg. Oxford : Clarendon Press, 1998. P. 91–101.
12. Burney Ch. Four Sonatas or Duets for Two Performers on One Piano Forte or Harpsichord. Farmington Hills : Gale Ecco, 2018. 50 p.
13. Eskenazi J. Clementi's Life and Work // Muzio Clementi Society website. URL: <http://www.clementisociety.com/clementis-life-and-work/> (дата обращения: 27.07.2021).
14. Saint-Foix G. de, Martens F.H. Muzio Clementi (1752–1832) // The Musical Quarterly. 1923. Vol. 9, no. 3. P. 350–382. URL: <https://www.jstor.org/stable/738494> (дата обращения: 27.07.2021)
15. Plantinga L. Clementi, Virtuosity, and the “German Manner” // Journal of the American Musicological Society. 1972. Vol. 25, no. 3. P. 303–330.
16. Brownell A. The English Piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences: Music Doctoral Theses. City University London, 2010. URL: <http://openaccess.city.ac.uk/12134/> (дата обращения: 27.07.2021).
17. Plantinga L., Sala L. Clementi, Muzio // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2nd ed. / ed. by S. Sadie. London : Macmillan, 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40033.
18. Newman W.S. The Sonata in the Classic Era. 3rd Ed. New York : W.W. Norton & Company. 1983. 958 p.
19. Saint-Foix G. de, Herter Norton M.D. Clementi, Forerunner of Beethoven // The Musical Quarterly. 1931. Vol. 17, no. 1. P. 84–92.
20. Muzio Clementi and British Musical Culture: Sources, Performance Practice and Style / ed. by L.L. Sala, R. Stewart-MacDonald. New York : Routledge, 2019. 230 с.

Sonatas for Piano Four Hands by Muzio Clementi

Ksenia S. Kemova

Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke, 10, Marshala Sokolovskogo Str., Moscow, 123060, Russia

ORCID 0000-0002-8647-5212; SPIN 4610-7072

E-mail: Mindyourgrammar@mail.ru

Abstract. *The article considers seven sonatas for piano four hands by Muzio Clementi. The relevance of the research is accounted for by the attention paid by performing piano duos to the four-hand repertoire in its diversity. In this connection, there is a necessity of a theoretical analysis of this topic, which has not yet been discussed in music science. The article aims to trace the evolution of Clementi's sonatas for piano four hands, outline the historical context of their creation, and identify their typical features. The research suggests a two-aspect approach to the anal-*

ysis of the sonatas: they are looked at from the point of view of the evolution of the composer's style in the period 1779–1786, as well as in terms of the thematic process, sonata structure and four-hands piano texture.

Clementi's duet sonatas (belonging to the number of early four-hand works, together with the sonatas by W.A. Mozart, J.C. Bach, Ch. Burney) form a line reflecting his life impressions and representing his creative search. The first three sonatas for piano four hands — as an integral part of op. 3 — were written and published in London at the time when Clementi was gaining a reputation of a virtuoso and teacher. The sonata that opens op. 6 appeared in Paris, where Clementi started his European tour; it reflects his interaction with the contemporary music phenomena. Op. 14, which consists of three sonatas for piano four hands, was inspired by young composer's romantic experience during his stay in Lyon (it is dedicated to Maria-Victoria Imbert-Colomes); the work sums up his achievements in this genre. Researchers list the sonatas of op. 14, which are full-fledged concert works, among Clementi's best works and rank them on a par with four-hand sonatas by Mozart. In general, the sonatas

show a tendency towards the unity of form, common thematic features within a piece, diversity of texture.

It is fair to say that the sonatas for piano four hands, as well as the composer's solo sonatas, became for Clementi a field of experiments in the sphere of piano – an instrument to which he devoted his performing, teaching and, eventually, business activities. The temperament and expression of Clementi's sonatas, combined with their virtuosity, makes them concert compositions that can sound impressively on the big stage in the modern situation. At the same time, they can also be an excellent training material for performers of different levels.

Key words: theory and history of art, musical art, M. Clementi, piano, sonata for piano four hands, piano duet, sonata form, four-hand texture, monothematism, counterpoint.

Citation: Kemova K.S. Sonatas for Piano Four Hands by Muzio Clementi, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 506–519. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-506-519.

References

- Shchukina T.V. *Fortepiannaya sonata v tvorchestve Klementi i ee istoriko-stilevyye paralleli* [Piano Sonata in Clementi's Works and its Historical and Stylistic Parallels], cand. art. diss. abstr. Moscow, Rossiiskaya Akademiya Muzyki imeni Gnesinykh Publ., 2006, 26 p.
- Nikolaev A. *Muzio Clementi*. Moscow, Muzyka Publ., 1983, 94 p. (in Russ.).
- Dipiazza J.A. *The Piano Sonatas of Clementi: DMA dissertation*. Madison, University of Wisconsin Publ., 1977, 116 p.
- Tighe A.E. *Muzio Clementi and His Sonatas Surviving as Solo Piano Works: PhD dissertation*. Ann Arbor, The University of Michigan Publ., 1964, 261 p.
- Plantinga L. *Clementi: His Life and Music*. London, Oxford University Press Publ., 1977, 346 p.
- Poppen M.M. *A Survey and Analysis of Selected Four-Hand, One Keyboard, Piano Literature: DMA dissertation*. Bloomington, Indiana University Publ., 1977, 400 p.
- Georgii W. *Klaviermusik, Geschichte der Klaviermusik zu zwei und vier Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Zürich, Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1976, 652 p.
- Van Lear M.T. *Four Hands at One Piano*. Los Angeles, University of Southern California Publ., 1962, 104 p.
- Sorokina E.G. *Fortepiannyi duet: istoriya zhanra* [Piano Duet: The Genre's History]. Moscow, Muzyka Publ., 1988, 319 p.
- Macgraw C. *Piano Duet Repertoire. Second Edition: Music Originally Written for One Piano, Four Hands*. Bloomington, Indiana University Press Publ., 2016, 734 p.
- Eisen C. *Mozart and the Four-Hand Sonata K. 19d, Haydn, Mozart, & Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period: Studies in Honor of Alan Tyson*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1998, pp. 91–101 (in Russ.).
- Burney Ch. *Four Sonatas or Duets for Two Performers on One Piano Forte or Harpsichord*. Farmington Hills, Gale Ecco Publ., 2018, 50 p.
- Eskenazi J. Clementi's Life and Work, *Muzio Clementi Society website*. Available at: <http://www.clementisociety.com/clementis-life-and-work/> (accessed 27.07.2021).
- Saint-Foix G. de, Martens F.H. Muzio Clementi (1752–1832), *The Musical Quarterly*, 1923, vol. 9, no. 3, pp. 350–382. Available at: <https://www.jstor.org/stable/738494> (accessed 27.07.2021)
- Plantinga L. Clementi, Virtuosity, and the “German Manner”, *Journal of the American Musicological Society*, 1972, vol. 25, no. 3, pp. 303–330.
- Brownell A. *The English Piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences: Music Doctoral Theses. City University London*, 2010. Available at: <http://openaccess.city.ac.uk/12134/> (accessed 27.07.2021).
- Plantinga L., Sala L. Clementi, Muzio, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols*. London, Macmillan Publ., 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40033.
- Newman W.S. *The Sonata in the Classic Era*. New York, W.W. Norton & Company Publ., 1983, 958 p.
- Saint-Foix G. de, Herter Norton M.D. Clementi, Forerunner of Beethoven, *The Musical Quarterly*, 1931, vol. 17, no. 1, pp. 84–92.
- Sala L.L., Stewart-MacDonald R. (eds.) *Muzio Clementi and British Musical Culture: Sources, Performance Practice and Style*. New York, Routledge Publ., 2019, 230 p.