

Двухчастная соната: век восемнадцатый

Обычно при упоминании слова «соната» мы представляем себе сольное или ансамблевое инструментальное сочинение из трех (реже четырех) частей. Это широко распространенное представление, базирующееся главным образом на изучении огромного классико-романтического репертуара, отражено во многочисленных и разнообразных учебных и справочных изданиях и кажется абсолютно бесспорным и незыблемым. Впрочем, если полистать те же самые учебники и справочники, обнаружится также, что композиторы сочиняли и одночастные сонаты: поначалу вроде как на пути становления классической сонатной формы (Д. Скарлатти), а потом уже в результате сжатия сонатного цикла (Ф. Лист). Однако общей картины, согласитесь, это не меняет. Как, вроде бы, и существование сонат двухчастных. Таковые, как известно, тоже встречались. Более того, среди них есть и подлинные шедевры: например, Тридцать вторая фортепианная соната Бетховена (ор. 111) или же Четвертая соната Скрябина. Но подобные образцы принято рассматривать как некие исключения из общего правила, трактуя их как следствие предельно индивидуализированного авторского замысла. И это во многом справедливо, если речь заходит о произведениях XIX–XX веков. А как быть с веком восемнадцатым?

Как ни странно, отечественное музыковедение такой вопрос перед собой вовсе не ставит, отделяясь констатацией того факта, что в первую половину XVIII столетия преобладали четырехчастные сонаты *da chiesa* («медленно – быстро – медленно – быстро»), а во второй половине – напротив, трехчастные (с оживленными крайними частями и контрастной им медленной средней). Что же касается инструментальных сочинений, состоящих из двух частей, то они, если и рассматриваются, то лишь как результат объединения фуги с предшествующей ей прелюдией (фантазией, токкатой и т. д.). Но если выйти за пределы хрестоматийного музыкального репертуара и тем более обратить свой взор на творчество композиторов так называемого «второго ряда», окажется, что двухчастные циклы были свойственны также и жанру сонаты. Об этом, правда, учебники умалчивают. И, наверное, не случайно. Так как в противном случае пришлось бы объяснять, откуда эти «нестандартные» образования появились и куда делись. А ведь гораздо легче ограничиться «дистиллированным», типизированным (с точки зрения формообразования) репертуаром, образуемым, с одной стороны, инструментальными сочинениями И.С. Баха, на которых традиционно строится теория форм барокко, а с другой стороны, – написанными в последнюю четверть XVIII века произведениями Гайдна, Моцарта и раннего Бетховена. Но ведь в таком случае за скобками остается огромный музыкальный массив, в котором оказывается немало сочинений, существенно отличающихся по своему строению от тех, к которым мы привыкли. А учитывая широкое распространение таких сочинений в интересующий нас временной период, было бы принципиально не верно рассматривать их как некие исключения из правил (к слову сказать,

выведенных значительно позднее). В большинстве своем они принадлежали ко вполне устоявшимся традициям, о которых, правда, в литературе мало что говорится. И тем не менее знакомство с ними, думается, необходимо. Иначе наше представление о музыке XVIII века окажется не вполне адекватным.

В принципе, такое знакомство на эмпирическом уровне – не редкость. То, о чем обычно не рассказывают студентам консерваторий, как ни странно, уже давно доступно школьникам, едва осваивающим азы музыкальной профессии. Еще четверть века тому назад издательство «Музыка» завершило выпуск замечательной серии сборников фортепианной литературы для учащихся ДМШ под названием «Итальянская клавирная музыка»¹. Так вот там можно найти довольно много двухчастных сонат либо их отдельных частей. Причем время написания таких сочинений различно, варьируясь от первой трети XVIII века до эпохи венского классицизма. Разумеется, нельзя утверждать, что все эти сонаты относятся к вершинам клавирного искусства, но среди них попадаются довольно интересные сочинения, отмеченные подлинным вдохновением и мастерством своих создателей.

Впрочем, клавирной музыкой итальянских композиторов область распространения двухчастных сонат в XVIII столетии не ограничивалась. Их можно обнаружить, обратившись к репертуару, подразумевающему использование различных исполнительских составов.

Но обо всем – по порядку. Начнем, пожалуй, с небольшого экскурса в историю и ненадолго перенесемся в XVII век, т.е. в то время, с которым связано становление музыкального барокко, распространившего, как известно, свое влияние и на значительную часть века восемнадцатого. Кстати, именно в XVII столетии соната вполне сформировалась как специфический жанр инструментальной музыки, который, как выяснилось впоследствии, обладал огромным потенциалом и способностью к качественному росту.

В эпоху барокко термин «соната» применялся, однако, не только для обозначения сочинений вполне самостоятельных и самодостаточных (к примеру, сольных или трио-сонат). Этот термин также имел отношение и к инструментальным пьесам, входившим в состав более крупных и сложных по своему строению композиций. Так, например, сонатами нередко называли оперные увертюры или близкие им вступительные инструментальные части кантатно-ораториальных сочинений. А в ряде случаев сонатами именовались начальные части (разделы) весьма развернутых инструментальных сочинений сюитного типа. И если, скажем, ограничиться лишь музыкой XVII века, то нетрудно обнаружить, что именно среди сонат, «встроенных» в более крупные произведения, и существовали двухчастные образцы.

И традиция эта плавно перетекла в последующее столетие. Обратившись, скажем, к антемам Георга Фридриха Генделя, мы во многих из них обнаружим двухчастные оркестровые вступления. И в большинстве своем эти вступления, обозначенные в каждом случае как *Symphony* или *Sonata*, состоят из частей, контрастирующих друг другу в тематическом, темповом и

фактурном отношении. При этом композитором использованы два варианта построения целого. Первый из них напоминает тип «прелюдия – fuga» или первую пару частей цикла, характерного для сонаты *da chiesa* (фуге предшествует небольшая торжественная часть преимущественно аккордово-гармонического склада). Типичный образец – Sonata, открывающая антем *O come let us sing unto the Lord* (HWV 253). Во втором варианте место фуги занимает пьеса подчеркнуто танцевального характера (см., например, вступительную часть антема *I will magnify thee* (HWV 250a).

То, что Гендель обратился к двухчастной сонате для открытия своих антемов, очевидно, не случайность. Здесь налицо преемственность с двухчастными вступительными инструментальными пьесами к антемам Генри Пёрселла, которые, как известно, служили Генделю своеобразным творческим ориентиром. Пёрселл, правда, называл свои вступления не сонатами, а симфониями. Но в данном случае мы имеем дело с характерной для эпохи барокко терминологической множественностью, присущей характеристике сходных явлений.

Кстати, подобные двухчастные инструментальные вступления, открывающие развернутые, вокальные в своей основе, произведения и отличающиеся в то же время по характеру музыки и композиционным особенностям от французских увертюров, автор этих строк уже предложил именовать «увертюрами-сонатами»². Сфера их распространения охватывала преимущественно кантатно-ораториальные произведения, имевшие отношение к самым разным традициям. Их, например, можно обнаружить во многих антемах современника Пёрселла Джона Блоу или же Страстных ораториях таких композиторов, как Иоганн Йозеф Фукс и Антонио Кальдара, работавших, как известно, в первой половине XVIII столетия при Австрийском дворе. Можно, кстати, вспомнить в этой связи и о двух написанных в конце XVII века кантатах Дитриха Букстехуде, – *Sicut Moses exaltavit serpentem* (BuxWV 97) и *Mein Herz ist bereit, Gott, daß ich singe und lobe* (BuxWV 73). Обе они открываются двухчастными вступительными сонатами (причем наименование *Sonata* в данном случае авторское). И демонстрируют при этом два типа построения двухчастной «увертюры-сонаты»: в первом случае вступительная Sonata состоит из краткого аккордового Adagio и полифонического Allegro, а во втором в условиях такого же темпового противопоставления вторая часть носит танцевальный характер.

Однако аналог увертюров-сонат существовал в эпоху барокко и в сфере собственно инструментальной музыки. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться, например, к творчеству Георга Муффата – точнее, к некоторым из его *concerti grossi* и камерным сочинениям из сборника *Armonico Tributo*, открывающихся двухчастными пьесами, названными композитором сонатами.

Правда, следует признать, в подобном контексте двухчастные ансамблевые сонаты в эпоху барокко встречались не слишком часто. А в качестве самостоятельных сочинений концертного плана их, очевидно, и

вовсе не было (соната обычно представляла в виде многочастного сочинения). Но, как ни странно, «самостоятельные» двухчастные сонаты, написанные для нескольких инструментов, появились уже во второй половине XVIII века – в творчестве Иоганна Георга Альбрехтсбергера.

Фигура этого австрийского композитора почему-то не привлекает отечественных музыковедов, пишущих о музыке того времени. А зря. Ибо искусство Альбрехтсбергера демонстрирует уникальный пример органичного синтеза стиля венского классицизма со многими традициями музыкального барокко. О большом значении последних, в частности, свидетельствует та колоссальная роль, которая отведена в музыке Альбрехтсбергера имитационной полифонии, используемой не только в процессе развития музыкального материала, но и в качестве важнейшего формообразующего средства. Наглядное свидетельство тому – огромное количество написанных композитором фуг, причем как в виде отдельных сочинений, так и в виде частей более крупных циклов³. И очень часто такие циклы оказывались двухчастными. С одной стороны, это были прелюдии и фуги для органа или клавира. А с другой, – близкие им камерные сочинения, при создании которых Альбрехтсбергер, по-видимому, опирался на традицию барочных сонат *da chiesa*, используя при этом лишь «головную часть» характерного для них цикла, т. е. начальную пару частей. Причем драматургический акцент явно делался на фуге, в виде которой создавалась вторая часть.

В подтверждение тезиса о том, что, называя подобные сочинения сонатами, Альбрехтсбергер следовал барочной традиции, может служить то, что композитор, в отличие от большинства своих современников, вовсе не стремился использовать в этих сочинениях сонатную форму, которой, к слову, превосходно владел. Ее черты иногда просматриваются в начальных частях. Но в целом их строение подчиняется принципу двухчастности, подчеркнутой тонально-гармоническим движением сначала из тоники в доминанту (в первом разделе формы), а затем – в противоположном направлении. Впрочем, формально первая часть нередко завершается остановкой на доминантовом трезвучии, к которому подводит небольшое дополнение, выполняющее, таким образом, роль связки с последующей частью цикла (на манер так называемого «фригийского каданса» в барочных композициях). С началом фуги движение обычно становится более динамичным и подвижным. Вследствие этого внушительный «перевес» фуги в абсолютных тактовых величинах не приводит к какому-либо композиционному «перекоосу» (реальная продолжительность звучания фуги оказывается не такой уж большой, как может показаться при беглом взгляде на партитуру). При этом в случае минорной первой части фуга обычно писалась в одноименной тональности, что, кстати, вполне соответствует классицистской практике сочинять финалы инструментальных циклических сочинений, как правило, в мажоре.

Следует, однако, заметить, что свои двухчастные циклы для камерных ансамблей Альбрехтсбергер называл не только сонатами. В ряде случаев они именовались как *Adagio e fuga*. Часто композитор и вовсе ограничивался

лишь указанием количественного состава исполнителей (трио, квартет и т. д.). Кстати, в сфере исполнительских составов Альбрехтсбергер допускал значительное разнообразие. Например, струнный квартет у него могли составить не только привычные для нас две скрипки, альт и виолончель, но, к примеру, два альты и две виолончели; а струнное трио – не только скрипка, альт и виолончель, но также две скрипки и альт и т. д. Вероятно, в этом можно усмотреть влияние старых барочных традиций, с которыми Альбрехтсбергер был хорошо знаком и которые по мере возможности продолжал в своем творчестве. Что мы и видим на примере его двухчастных сонат, явившихся качественно преобразованными сонатами *da chiesa*, которые, правда, уже полностью утратили свою связь с церковью, применяясь исключительно в целях сугубо светского музицирования.

В этих же целях, только гораздо раньше, итальянские мастера клавирной музыки начали применять двухчастные сонаты совсем иного рода. Так, например, Б. Марчелло еще в 1710-е годы создавал двухчастные циклы, открывающиеся развернутой имитационно-полифонической частью (часто даже фугой), за которой обычно следовала часть иная в тематическом отношении, с явно проступающей жанровой, танцевальной основой (нередко это жига). Яркие образцы таких сонат можно обнаружить в многотомном издании Г. д'Аннунцио под названием «Классики итальянской музыки»⁴. В зарубежном музыкознании их иногда именуют как *due tempi di sonata*, подчеркивая тем самым, что обычно они состоят из двух частей, различающихся по темпу, а следовательно, и характеру музыки. Но, пожалуй, более существенно в данном случае наличие жанрово-танцевального финала при более или менее абстрактно-обобщенной по характеру музыки начальной части. Эта композиционно-драматургическая особенность, кстати, будет весьма характерна для двухчастных сонат итальянских композиторов вплоть до конца XVIII столетия, хотя на место барочной стилистике придет уже классицистская, а главное – заявит о себе сонатная форма, которой в сонатах того же Марчелло еще не было. Истоки именно такого построения двухчастных клавирных сонат, очевидно, следует искать в музыке несколько более раннего времени, а именно – конца XVII – начала XVIII века, когда окончательно утвердился принцип завершения инструментального преимущественно не танцевального сочинения танцевальной частью (жигой, менуэтом, чаконной и т. д.). Это было и в сонатах *da chiesa*, и в едва только сформировавшейся неаполитанской оперной симфонии. Возникали и собственно двухчастные циклы, весьма напоминающие интересующие нас сонаты. Достаточно в этой связи указать на многочисленные *balletti* из опубликованного в 1684 году в Болонье сборнике ансамблевых сочинений Доменико Габриели (1651–1690) «Балетто, жиги, куранты, аллеманды и сарабанды» (*Balletti, Gighe, Correnti, Alemande e Sarabande*). Каждый из двенадцати *balletto* состоит из двух частей, написанных в старинной двухчастной (бинарной) форме. Но во второй части очевидна жанрово-танцевальная первооснова, о чем, кстати, свидетельствуют авторские наименования (куранта, жига, аллеманда, сарабанда). А в первой части

первичные жанрово-танцевальные признаки, как правило, отсутствуют. В большинстве случаев на первом месте в двухчастных сонатах оказываются довольно подвижные пьесы. Хотя иногда, напротив, встречаются и сравнительно неторопливые⁵.

В первые десятилетия XVIII века в виде подобных двухчастных циклов, в которых за основополагающей первой частью следовал небольшой завершающий танец, иногда строились инструментальные вступления к кантатам и оперные увертюры⁶. Так что упоминавшиеся уже двухчастные клавирные сонаты Б. Марчелло отнюдь не являлись чем-то из ряда вон выходящим. Более того, довольно близки им оказываются появившиеся несколько позже сонаты Франческо Дуранте, который, кстати, именовал их части как *studio* и *divetimento*, указывая тем самым на большую серьезность первой части (часто имитационно-полифонического склада) и сравнительную легкость второй⁷.

Кстати, термин *divetimento* применительно к клавирной музыке XVIII века использовался в разных значениях. Им обозначались не только отдельные части сонат, но и самостоятельные произведения, которые в свою очередь могли быть как одночастными (напоминая сонаты Д. Скарлатти), так и циклическими. В этой связи заметим, что клавирные сонаты Й. Гайдна, написанные им до начала 1770-х годов, обычно именовались как *divertimenti*.

Во второй четверти XVIII века количество двухчастных сонат начало стремительно расти. И при этом как минимум с конца 1730-х годов в их первых частях уже начал заявлять о себе сонатный композиционный принцип (поначалу лишь в виде так называемой старинной сонатной формы). Это наглядно видно на примере сонат Доменико Альберти, в которых, в частности, обращает на себя внимание и еще одна весьма любопытная черта – привлечение минорного колорита сферу побочной партии при общей мажорной тональности сонаты.

Степень контраста между частями в двухчастных сонатах середины XVIII века ничуть не ослабевала. Контраст этот проявлялся в самых разных сферах. Сохранявшееся противопоставление музыки более обобщенной и более конкретной в жанровом отношении сопровождалось обычно тематическим, фактурным, и темповым противопоставлениями частей. Причем соотношение темпов могло быть различным. Например, *Andante – Allegro*, *Allegro – Vivace*, *Allegro – Presto*. Более того, нередко возникал и ладо-тональный контраст. Так, если первая часть сочинялась в миноре, то вторая зачастую – в одноименном мажоре⁸. При этом в середине и тем более во второй половине XVIII столетия в двухчастных сонатах уже в гораздо меньшей степени, чем прежде, ощущается «неравнозначность» частей. Вторая часть обычно ничуть не уступает первой по размерам, а подчас и по сложности своего строения. На смену старинной двухчастной форме в ней все чаще приходит старинная сонатная или форма рондо. Более того, в некоторых случаях форма второй части оказывается даже более развитой. Например, в сонате G-dur Доменико Парадизи⁹ начальное *Allegro* написано в типичной старинной сонатной форме, а последующее *Vivace* – в

«полноценной» сонатной, т.е. с главной партией в репризе. Такое же соотношение наблюдается и в сонате F-dur Антонио Саккини¹⁰.

Получив широкое распространение в творчестве итальянских мастеров двухчастная клавирная соната постепенно входила в обиход и у композиторов, творивших к северу от Аппенинского полуострова. Известно, что, опираясь на итальянскую традицию, двухчастные сонаты писал Йозеф Гайдн. Правда, в молодые годы это были довольно редкие примеры – композитор явно предпочитал трехчастный цикл, причем с менуэтом в качестве средней части. Но начиная с 1780-х годов Гайдн все чаще обращался к двухчастной сонате. В целом созданные им образцы весьма близки подобным в жанровом отношении сочинениям его итальянских коллег. Хотя степень развитости сонатной формы в первой части у Гайдна обычно большая. Хотя, с другой стороны, встречаются произведения, где сонатная форма и вовсе отсутствует. Так, например, в сонате G-dur (Ноб. XVI/40), сочиненной не позднее 1784 года, первая часть представляет собой т. н. сложную трехчастную форму с варьированными повторами частей (схематически: АВА¹В¹А²), да и вторая часть также трехчастна.

Обращение Гайдна к двухчастной сонате можно рассматривать как результат органичного восприятия им многих традиций, сформировавшихся еще в первой половине XVIII столетия. И это не случайно, если вспомнить, что процесс его творческого становления протекал в 1750-е годы. Но вот что касается Моцарта, то он уже явился композитором другого поколения, в гораздо меньшей степени обремененного старыми, барочными традициями. И, в частности, именно Моцарт окончательно закрепил в своем творчестве тип классической трехчастной сонаты, оставаясь совершенно равнодушным к сонате двухчастной.

Что же касается Бетховена, то он проявил в этом отношении большее разнообразие. В середине 1790-х годов им было написано как минимум три двухчастные сонаты. Две из них (g-moll и G-dur) хорошо известны как т.н. «легкие сонаты» для фортепиано op. 49, а еще одна (D-dur, op.6) предназначена для клавесина или фортепиано в 4 руки. В отличие от «классических» трехчастных сонат самого же Бетховена эти сочинения не столь масштабны, менее сложны в композиционном отношении и действительно близки как итальянским сонатам второй половины XVIII века, так и двухчастным сонатам Гайдна.

Что же касается более поздних, созданных уже в начале XIX столетия бетховенских сонат для фортепиано, которые состоят всего лишь из двух частей, то в них, конечно же, можно усмотреть определенную связь со старой традицией, хотя она и не столь заметна. При этом в сонате F-dur op. 54 композитор изменил привычный порядок последования частей: явно жанровая часть (Tempo d'un Minuetto) оказывается не на привычном втором, а на первом месте. В другом случае – в сонате Fis-dur, op. 78 – первая часть оказывается «осложнена» кратким медленным вступлением (Adagio cantabile). Правда и здесь при желании можно найти определенную параллель с сонатами итальянских мастеров предшествующего столетия.

Так, к примеру, двухчастные сонаты с медленным вступлением к первой части можно найти в творчестве Фернандо Рутини¹¹.

Следующая двухчастная соната Бетховена (e-moll, op. 90), была впервые опубликована в 1815 году. По своему стилю она уже далеко отошла от «галантных» двухчастных сонат прошлого. Однако весьма показательно, что в ней Бетховен использует нередко применявшийся в прежнюю эпоху ладо-тональный контраст между частями: e-moll – E-dur¹².

Контраст этот будет присутствовать и в последней по времени создания двухчастной сонате Бетховена (op. 111). Казалось бы, в этом произведении и вовсе нет ничего общего с музыкой XVIII века. Однако анализ позволяет обнаружить в первой части бетховенской сонаты – в противопоставлении величественного медленного вступления с выразительными пунктированными ритмическими фигурами и последующей быстрой, динамичной главной темы, начинающейся одногласно, на подобие фуги, – отголоски жанра французской увертюры. А медленная *Arietta*, завершающая всю сонату, так же, как ни странно, имеет отдаленные прототипы в итальянских клавирных сонатах предшествующего столетия. С одной стороны, можно привести пример двухчастной сонаты, завершающейся арией¹³. А с другой, – упомянуть о финалах двухчастных сонат, написанных в виде менуэта с вариациями¹⁴. Это представляется немаловажным, учитывая, что форма бетховенской ариетты тоже вариационная, а метроритмический облик ее темы обнаруживает характерные черты менуэта.

Но, как бы то ни было, после Бетховена двухчастные сонаты ушли из активной композиторской практики. И, конечно же, не случайно. Ведь наступавшая романтическая эпоха настоятельно требовала от авторов в значительно большей мере проявлять в своем творчестве индивидуальное, субъективное начало. Откровенно «объективный» характер двухчастных сонат XVIII века этому никак не соответствовал. К тому же этим сонатам, преимущественно развлекательным по своему предназначению и никогда не претендовавшим на глубокомысленность, были явно «противопоказаны» медленные части, крайне необходимые в романтических циклах. Новая эстетика породила новые формы, и сложившаяся еще в эпоху барокко традиция создания двухчастных сонат уже не отвечала этим запросам. И вскоре о ней забыли. Да так прочно, что сегодня фактически приходится открывать ее заново.

Примечания

¹ Итальянская клавирная музыка: [Для ф.-п.]. Вып. 1–6. – М.: Музыка, 1968–1978.

² См.: *Бочаров Ю.С.* Увертюра в эпоху барокко: Дисс. ... доктора иск. – М., 2000.

³ Как ни странно, в книге о полифонии барокко и классицизма из известной серии «История полифонии», о творчестве Альбрехтсбергера не говорится вовсе, в то время как рассказывается о музыке некоторых композиторов, не оставивших существенного следа в истории музыки, – например, И.Л. Кребса или Й. Сегера (см.: *История полифонии. Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX в.* / Вл. Протопопов. – М.: Музыка, 1983).

⁴ *Classici della musica italiana. Raccolta nazionale diretta da Gabriele d'Annunzio. Milano, 1920–1921.*

⁵ Например, в *Balletto Terzo B-dur (Grave – Sarabande)*.

⁶ См., например, инструментальное вступление к кантате Г.Ф. Генделя «Любовный поединок» (*Il Duello amoroso*, HWV 82) или же увертюры к операм А. Кальдара «Ифигения в Авлиде» (*Ifigenie in Aulide*, 1718) и «Сципион в Испании» (*Scipione nelle Spagne*, 1722).

⁷ Слова *studio* и *divetimento* в данном случае использованы отнюдь не в значении «этюды» и «дивертисмент» (как может сначала показаться). *Studio* в данном контексте скорее означает «ученую» пьесу, достойную стать предметом тщательного изучения, а *divertimento* (букв. «развлечение», «забава») – пьесу более облегченную по характеру.

⁸ См., например, опубликованные соответственно в 22 и 29 сборниках из серии «Классики итальянской музыки» сонату c-moll Д. Парадизи (*Paradisi D. Sonate per pianoforte a cura di G. Benvenuti e D. Cipollini. – Milano, 1920*) или же сонату e-moll Дж.Б. Серини (*Sandoni P.G. e Serini G. Composizione per pianoforte a cura di Balilla Pratella. – Milano, 1921*). Применительно к последнему примеру заметим, что автором этой сонаты, написанной в т.н. галантном стиле, очевидно, является Джованни Баттиста Серини (? 1715–1765), а никак не малоизвестный композитор XVII века Джузеппе Серини, как ошибочно указано в упомянутом итальянском сборнике.

⁹ См.: *Paradisi D. Sonate per pianoforte a cura di G. Benvenuti e D. Cipollini. – Milano, 1920* (*Classici della Musica italiana. Raccolta Nazionale diretta da Gabriele d'Annunzio, № 22*).

¹⁰ См.: *Итальянская клавирная музыка: [Для ф.-п.] / Ред.-сост. О. Брыкова и А. Парсаданова. Вып. 6. – М.: Музыка, 1978. – С. 42–47.*

¹¹ См. его сонаты A-dur и C-dur из оп. 1, опубликованные в 1784 году.

¹² Напомним, что ранее Бетховен подобным же образом поступил в двухчастной сонате оп. 49 № 1 (контраст g-moll – G-dur).

¹³ См. сонату E-dur, опубликованную в сборнике *Paradisi D. Sonate per pianoforte a cura di G. Benvenuti e D. Cipollini. – Milano, 1920* (*Classici della Musica italiana. Raccolta Nazionale diretta da Gabriele d'Annunzio, № 22*).

¹⁴ См., например, опубликованные соответственно в 29 и 33 сборниках из серии «Классики итальянской музыки» сонату F-dur Дж. Сандони (*Sandoni P.G. e Serini G. Composizione per pianoforte a cura di Balilla Pratella. – Milano, 1921*) и сонату A-dur Ф. Туррини (*Turrini F. Sonate trascritte per pianoforte a cura di Carlo Pedron. – Milano, 1921*).