



ТРИ КЛАВІРНІ СОНАТИ СИНЬЙОРА БЕРА З КРАКІВСЬКОГО РУКОПISУ: ПИТАННЯ СТИЛЮ І ФОРМОТВОРЕННЯ

А Вивчаються три сонати для клавичембало синьйора Бера з музичного рукопису бібліотеки родини відомих польських аристократів XVIII століття Чарторійських (рукопис знаходиться у Національному музеї Польщі у Кракові). Основна увага приділяється аналізу сонат, метою якого є визначення специфіки формотворення, на підставі чого можна конкретно встановити їхню стилізову приналежність. На відміну від класичних сонат ці твори не мають циклічної будови: сонати C-dur (№ 2) та B-dur (№ 3) є одночастинними, соната F-dur (№ 1) складається з двох частин (II ч. – Arietta). Вивчення інтонаційно-тематичних і структурних особливостей сонат краківського рукопису показало чітку орієнтованість на зразки інструментальної музики ранньокласичного стилю, виявило спрямування до раціональності та логічної ясності музичного мислення. Відповідність основним тенденціям ранньокласичного формотворення спостерігається в опануванні сонатної форми (поки що на докласичному рівні), у принципах структурного оформлення невеликих побудов і крупних розділів музичної форми, в інтонаційній багатоеlementності головних тем, у прозорості фактури, у перевазі гомофонно-гармонічного складу із диференціацією музичної тканини на мелодію і супровід, у наявності побудов, заснованих на фігуративно-пасаажній техніці тощо. Усі вказані ознаки, а також вибір тональностей, із домінуванням мажору над мінором, і врахування тембрових можливостей клавесину вплинули на образний стрій сонат і характер їхнього звучання. Тож клавірні сонати краківського рукопису написані у галантній манері і є зразками інструментальної музики ранньокласичного періоду, добре відомої нам за сонатами Д. Скарлатті і ранніми сонатами Й. Гайдна і В. Моцарта.

Ключові слова: краківський рукопис; синьйор Бер; клавірні сонати; інструментальна музика ранньокласичного стилю; формотворення; старовинна сонатна форма

С *Shumilina Olha. Signor Ber's Three Clavier Sonatas from the Krakow Manuscript: Issues of Style and Formation.*

The paper examines three sonatas for harpsichord by Signor Ber from a musical manuscript in the library of famous Polish aristocrats' family of the seventeenth century Czartoryski (manuscript is located in the National Museum of Poland in Krakow). The focus is on the analysis of sonatas, the purpose of which is to determine the specificity of shaping, on the basis of which it is possible to establish their stylistic affiliation more specifically. Unlike classical sonatas, these works do not have a cyclical structure: Sonatas C-dur (No. 2) and B-dur (No. 3) are one-part, sonata F-dur (No. 1) consists of two parts (part II – Arietta). The study of the intonation-thematic and structural features of the Krakow manuscript sonatas showed a clear orientation to the samples of instrumental music of the early classical style, revealed a tendency towards rationality and logical clarity of musical thinking. The correspondence with the basic tendencies of the early classical shaping is observed in the mastery of the sonata form (so far at the pre-classical level), in the principles of structural design of small constructions and large sections of the musical form, in the intonational multi-elementality of the main themes, in the transparency of the texture, in the predominance of the homophonic harmonic tissue with the harmonic tissue for melody and accompaniment, in the presence of constructions based on figurative-passage technique, etc. All these features, as well as the choice of the major tonalities, and taking into account the timbre capabilities of the harpsichord, influenced the imagery of the sonatas and the nature of their sound. Therefore, the Clavier sonatas of the Krakow manuscript are written in a gallant manner and are examples of instrumental music of the early classical period, familiar to us by the sonatas of D. Scarlatti and the early sonatas of J. Haydn and V. Mozart.

Key words: Krakow manuscript; Signor Ber; clavier sonatas; instrumental music of the early classical style; formation; ancient sonata form

Шуміліна Ольга Анатоліївна, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, Україна

Shumilina Olha, Doctor of Arts, Professor of the Department of Music Theory, Lviv M.V. Lysenko National Music Academy, Ukraine

E-mail: shumili2016@gmail.com

Актуальність проблеми. XVIII століття залишило нам у спадок величезну скарбницю найцікавішої музики, яку помилково вважаємо майже повністю опанованою. Незважаючи на пильну увагу дослідників і до цього періоду, і до персоналій найвідоміших композиторів (від Й. Баха до Л. Бетховена), не можна стверджувати, що вся тогочасна музична спадщина є опрацьованою. Багато матеріалів дотепер залишається у рукописах, є маловідомими і практично недослідженими.

До їхнього числа належить музичний рукопис із Кракова, що містить три клавірні сонати синьйора Бера (Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Książąt Czartoryskich, Czart. 3211 ew./10, sygn. 11784/12 II Rkps). Автора вказано на титульному аркуші: «Sonata Per il clavicembalo Del. Sigr. Ber» («Соната для клавичембало синьйора Бера»). Про рукопис стало відомо з публікацій Валерії Шульгіної [8]. Дослідниця зробила припущення, що автором сонат є відомий український музикант Максим Березовський,

і це дало підстави для вивчення, виконання і запису цих сонат як його творів [10]. Надалі авторство М. Березовського було частково спростоване: на підставі пошуку й опрацювання інформації з бази даних RISM стало відомо, що авторами другої і третьої сонати є чеські музиканти Ян (Йоганн) Вангал (чес. Jan Křitel Vaňhal) і Ян (Йоганн) Коліцци (Johann Andrea Kauchlitz Colizzi) [7].

Хоча сонати постійно потрапляють у коло інтересів музикологів і виконавців, вони й досі не є виданими, а їхнє наукове опрацювання обмежується дискусіями з питання авторства. Дотепер не зроблено аналізу цих сонат, який би виявив їхні стильові особливості, часову локалізацію та, можливо, приналежність до певної національної школи.

Метою статті є аналітичне вивчення трьох клавірних сонат краківського рукопису з визначенням інтонаційно-тематичних і структурних особливостей, а також специфіки формотворення, тобто всього комплексу ознак, що може вказувати на стильову приналежність цих творів.

Переходячи до **викладення основного матеріалу**, одразу вкажемо на те, що сонати краківського рукопису не мають циклічної структури, типової для сонат класичного періоду. Соната F-dur (№ 1) має у своєму складі лише дві частини (II ч. – *Arietta*), сонати C-dur (№ 2) і B-dur (№ 3) є одночастинними. В обох сонатах наявні різновиди сонатної форми, у тому числі старовинна сонатна, тоді як у сонаті № 1 такої частини немає. Ці ознаки можуть вказувати на раніше походження сонат, на зв'язок із етапом формування класичного сонатно-симфонічного циклу.

Соната F-dur (№ 1) – єдина соната краківського рукопису, що має ознаки циклу. З двох її частин жодна не написана у сонатній формі: перша частина має форму рондо, типовішу для фіналів, друга – повільна *Arietta*, яка зазвичай була серединою сонатного циклу і практично ніколи не ставала його фіналом. Ознайомлення з образністю і жанровою природою тематизму обох цих частин ще більше переконує в тому, що їх природніше було б поміняти місцями і додати ще одну, першу частину, написану у сонатній формі.

Рондо I частини (133 т., тональність F-dur) за своєю структурою нагадує рондо французьких клавесиністів, а за тематизмом – фінали клавірних сонат доби раннього класицизму (Й. Гайдн та ін.). Структурно воно складається з трьох проведень рефрену і двох епізодів, у яких тема рефрену зазнає свого розвитку (схема АВАСА). Особливостями рондо I частини сонати F-dur є чіткість і простота структури, жанрово-танцювальна основа тематизму, життєрадісно-ігровий характер музики.

Головною ознакою рефрену (тт. 1–16, тональність F-dur) є експозиційний характер викладу. Написаний у формі однотонального квадратного замкненого періоду повторної побудови (a+a₁+a+a₁), із фактурним варіюванням під час перевикладу, чим посилено риси моторності і танцювальності, він щоразу повертається без будь-яких сут-

тєвих змін, за винятком останнього, третього проведення, розширеного за рахунок каденційного завершення.

Тональний план обох епізодів (C-dur, a-moll) створює ефект гри світла й тіні. Головним принципом викладу є розвитковість, що призводить до більшої структурної свободи цих побудов, до вивільнення з-під чітких структурних схем рефрену. У другому епізоді відбувається масштабне розростання (41 т.) за рахунок ряду відхилень із тональності a-moll, що утворює кульмінацію всієї частини.

II частина – *Arietta* (46 т., тональність F-dur) написана у простій тричастинній формі, однак особливості викладу матеріалу, передусім фактура, надають їй контурних ознак барокової арії з двома двічі повтореними ритурнелями і трьома соло:

Рит.₁ – соло₁ – Рит.₂ – соло₂ (середній розділ) – Рит.₁ – соло₁ – Рит.₂.

Короткий вступ перед появою теми (перший ритурнель) побудований на коротких ямбічних мотивах, розділених паузами. Його функція – емоційне налаштування, початковий показ тональності й створення гармонічного фону, на якому далі звучатиме тема. Саме тому тут подана чітка акордова послідовність (T₃⁵ – D7 – VI₃⁵ – S53 – K₄⁶ – D7 – T₃⁵), що без змін буде повторена у репризі разом із самим ритурнелем. Другий ритурнель також зустрічається двічі – в кінці першого розділу (в тональності домінанти) і в репризі (в основній тональності). Він виконує функцію завершення і за своєю фактурою нагадує багатозвучні tutti оркестрових ритурнелів.

Наспівна тема II частини немов увібрала у себе типові інтонації галантного стилю, що виникли внаслідок синтезу інтонаційної лексики бароко і раннього класицизму. Таке саме враження спричиняє і тема середнього розділу, утворена шляхом похідного контрасту, з проведенням матеріалу в мінорній тональності (d-moll) і появою дещо похмурених настроїв.

Незважаючи на назву частини (*Arietta*), в її музичному матеріалі, передусім у темі, наявні ознаки не арієти, а менуету. Цей придворний танець мав надзвичайну популярність в європейських аристократичних колах середини і другої половини XVIII ст. й у добу галантного стилю поширився на світську і духовну музику – оперні арії, частини сонат і симфоній, тематизм духовних концертів тощо. Оскільки риси менуетної ходи проникали у твори, пов'язані зі співом і словом (оперні арії, духовні концерти тощо), тема і загалом музика II частини аналізованої сонати не позбавлені наспівності, особливо у «сольних» побудовах, і вимагають вокалізованого інтонування.

Обидві частини сонати об'єднані спільною тональністю (F-dur), що було ознакою барокових інструментальних сюїт. Однак за тематизмом, формотворенням і рисами стилю вона набагато більше споріднена зі зразками циклічних клавірних сонат доби раннього класицизму і представляє скорочений варіант такого циклу, з інвер-

сією наявних частин (у XVIII столітті двочастинні сонатні цикли були доволі поширеними, їхню генезу і будову досліджував Ю. Бочаров [3]).

Соната C-dur (№ 2), що за характером музики також належить до епохи галантного стилю, написана у старовинній сонатній формі. Ця форма була попередницею класичної сонатної форми і мала тісні зв'язки з формотворенням інструментальної музики доби бароко, передусім зі старовинною двочастинною формою, що знайшло відображення в особливостях структури, тонального плану і вплинуло на специфіку тематизму.

Подібно до старовинної двочастинної форми, старовинна сонатна складалася з двох періодів розгортання, які поступово перетворилися на два розділи – експозицію та репризу. У розділах викладався той самий матеріал, але з дзеркальним тональним планом (T – D || D – T). Переходи до нового тонального центру і повернення до початкового закріплювалися каденціями у кінці кожного з розділів. Інших каденцій у розділах не було, а перебування в новій тональності, порівняно зі старовинною двочастинною формою, ставало дещо тривалішим.

Разом із становленням тонального плану, у старовинній сонатній формі відбувалося формування логіки тематичного розвитку. Провідне значення мала початкова тема, що відкривала обидва розділи і мала функцію показу першої тональності. У старовинній двочастинній формі після того слідувало інтонаційно нейтральне розгортання, протягом якого відбувався перехід в іншу тональність. Старовинна сонатна форма мала триваліший період перебування у новій тональності, тому виникала потреба появи нового тематичного матеріалу.

Поява другої теми спричинила деякі зміни у другому розділі старовинної сонатної форми, який почав поступово позбавлятися ознак простого повторення матеріалу експозиції. Під час викладу першої теми, що проводилася в неосновній тональності, виникали моменти розвитковості й тональної нестійкості, а сама тема підлягала скороченню. Друга тема, що проводилася в основній тональності, викладалася цілісно, без змін і ставала ємною і концентрованою. Це намічало шлях до майбутнього виокремлення двох самостійних розділів – розроблення і репризи класичної сонатної форми.

Саме старосонатний принцип формотворення взято за основу у сонаті *C-dur*. Матеріал частини розподіляється між двома розділами – експозицією і репризою, що мають дзеркальний тональний план (C – G || G – C). Кожен із розділів має по два тональні центри, а кожен тональний центр має власну тему, що в класичній сонатній формі відповідає головній і побічній партіям. Початкова тема є доволі короткою і має ознаки структурного розімкнення, тоді як друга тема, що починається без попереднього переходу, є тривалішою і розширюється за рахунок доповнення, що додається після каденції для утвердження нового тонального центру.

Наявні у тональному плані розділів риси дзеркальності можна виявити і в тому, як викладається матеріал у розділах форми: те, що було коротко показане в експозиції, здобуває деталізованішого викладу у репризі, і навпаки, «детальному протиставляється скорочене, експозиційному – розробкове, а розвитковому – заключне» [4, с. 11]. Відтак, початок репризи, що має викладати першу тему в іншій тональності, втрачає ознаки експозиційності і здобуває риси, що вказують на посилення розвитковості – тональну нестійкість, розростання і розмитість форми, відсутність повного проведення початкової теми і чітких структурних меж тощо. Друга тема, навпаки, має цілісний вигляд, оскільки проводиться в основній тональності без видимих структурних змін (описана модель старовинної сонатної форми трапляється в перших частинах обох нині відомих інструментальних творів М. Березовського – Симфонії *C-dur* та Сонаті для скрипки і чембало [9]).

У тематизмі та образності цієї сонати проявляються риси галантного стилю. Зміст музики не затьмарений моментами драматизації, переважає вишуканість і витонченість. Такій образності цілком відповідає надзвичайно прозора, типово клавесинна фактура. Музичні теми є неоднорідними і багатими на інтонаційно-мелодичні побудови, які природно слідують одна за одною і чию самостійність підкреслено контрастами фактури. Серед таких побудов трапляються і індивідуалізовані, що надають темам виразності й неповторності, й нейтральні, засновані на загальних формах руху.

Перша тема починається імперативною фразою-імпульсом, після якої слідує фаза розгортання. Між обома структурними елементами наявна цезура, а на етапі розгортання відбувається поступове витиснення інтонаційно виразних побудов нейтральним матеріалом – стрімкими гамоподібними пасажами тощо. Не маючи каденційного завершення, вона переходить у виклад другої теми у тональності домінанти. Така структура теми надає можливість поєднати риси точної повторності і розвитковості під час її повторення у другому, репризному розділі старовинної сонатної форми: імпульс зберігається незмінним і перевикладається у тональності *G-dur*, тоді як у фазі розгортання посилено риси розвитковості – тут відбувається інтонаційне перетворення матеріалу теми і розростання її обсягу, наявні відхилення у мінорні тональності (зокрема, у *e-moll*), змінено тональний план, збережено структурну відкритість форми тощо.

Багатоелементна друга тема є цілісною і завершеною. Порівняно із першою темою, вона масштабніша, бо має представити і затвердити новий тональний центр (*G-dur*). Обидві ці теми співвідносяться між собою за принципом доповнювального контрасту, а в межах усієї експозиції друга тема сприймається як наступний етап розгортання. Також складається враження, що вона є похідною від першої теми, хоча аналіз матеріалу виявляє її інтонаційну

самостійність. У репризі вона викладається в основній тональності (C-dur), і це стає головною відмінністю між її проведеннями у розділах форми. Після каденції для затвердження іншого тонального центру залучається коротке структурне доповнення, що ґрунтується на інтонаціях початкової фрази-імпульсу з першої теми.

Тематизм і композиційна логіка сонати C-dur тяжіють до ясності й раціональності, що невдовзі стане основою класичного мислення. Разом із тим, принципи формотворення поки що не вивільнені з-під впливів барокових традицій, тому ця соната є ближчою до клавірних сонат Д. Скарлатті [2].

Соната B-dur (№ 3) написана у формі сонатного *Allegro* (темп вказано на початку нотного запису) має всі її атрибути – головну і побічну партії, експозицію, розробку та репризу, тональну риму тощо. Водночас, деякі суттєві ознаки вказують на те, що сонатна форма ще не сягнула свого класичного варіанту і знаходиться на півшляху до нього, репрезентуючи передкласичний стан. Ці ознаки можна виявити у кожному з розділів форми, вони позначаються на тому, як викладається матеріал, як він розробляється й узагальнюється.

Головна партія (тт. 1–12) за своєю структурою нагадує «моцартівський» період. Він є замкнений, однотональний і поділяється на два різні за інтонаційним змістом речення, друге з яких перевикладається октавою нижче, утворюючи доповнення. За мелодико-синтаксичною будовою перші два речення утворюють мотивну структуру дроблення з наступним замиканням (2+2+1+1+2).

Інтонаційно яскрава тема головної партії має діалогічну природу. Вже у першій фразі об'єднано активно-вольові і граціозні інтонації – висхідний квартовий стрибок (f – b) із треллю на звуці f на початку і хроматичний секундовий хід (fis – g) у кінці. Друга фраза є варіантом першої: мелодія синкоповано рухається тонами S₆ і надалі знову має хроматичне секундове завершення (e – f), яке повертає в основну тональність після нетривалого відхилення у бік субдомінанти. Дві наступні фрази, засновані на поступовому низхідному русі в діапазоні сексти, співвідносяться між собою як ланки секвенції, що надає цій побудові ознак розвитковості. Викладення теми завершуються мелодичним рухом паралельними терціями й недосконалою каденцією, після чого слідує доповнення, у якому три останні фрази повторюються октавою нижче, утверджуючи тоніку. Тему підтримує лапідарний акомпанемент, із надзвичайно прозорою фактурою музичного викладу.

Поява сполучної партії (тт. 12–24) позначена зміною фактури і оновленням тематичного матеріалу. Тут виникає нова тема, заснована на ламаному русі тонами тризвукових акордів, із короткочасними трелями на метрично сильних звуках. Її подальша інтонаційна лексика – патетичні оклики, тремолоючі октави у верхньому регістрі, неспокійні тріолі в басу, нестійке звучання зменше-

них тризвуків тощо – значно активізує викладення і надає характеру музики розвиткових рис. Своїм несподіваним втручанням, а також дієвістю та цілеспрямованістю вона одразу вносить контраст щодо теми головної партії, порушує її структурну відокремленість.

Сполучна партія є тонально нестійким розділом форми і містить три етапи викладу – перебування в основній тональності (тт. 12–15), модуляційний перехід (тт. 16–17) і закріплення у тональності побічної партії (тт. 18–24) із зупинкою на домінантовій гармонії.

Побічна партія (тт. 25–32) тематично споріднена із головною, однак виклад переноситься у тональність домінанти (F-dur), яка стає новим тональним центром. Незважаючи на збереження структури (однотональний замкнений період із двічі повтореним другим реченням), у зоні побічної партії триває активніший розвиток і відбувається стрімке динамічне та емоційне наростання, а сама тема підлягає доволі суттєвій динамізації, чому сприяють деякі фактурні зміни, цілком доречні після дієвої сполучної партії.

З-поміж інтонаційних елементів, що сприяють динамічному наростанню, треба виділити кружляння шістнадцятки навколо опорних тонів і стрімкі різноспрямовані гамоподібні пасажі. Ритмічна димінуція створює враження прискорення руху, а яскраве завершення теми треллю, типове для моцартівських клавірних сонат, стає виплеском енергії й кульмінацією всього експозиційного розділу.

Під час повторення другого речення теми побічної партії (тт. 32–36) трапляється нетривале переривання руху і виникають нестійкі акордові співзвуччя (наприклад, DDзм53), після чого знову утверджується нова тональність, однак замість трелі залучається ритмічно повільніший і спокійніший рух паралельними терціями з теми головної партії. Тож повторення не є буквальним, а сама ця побудова виконує функцію заключної партії.

Інтонаційна подібність головної та побічної партії, й, водночас, внутрішня неоднорідність їхніх тем, є одним із проявів ідеї контрасту, притаманної сонатному мисленню.

В основу невеликої 12-тактової розробки (тт. 37–48) покладено розвиток інтонаційних елементів сполучної партії, передусім дієвого першого, що звучить на тлі активного тріольного супроводу і проводиться спочатку у мажорі (F-dur), але несподівано, через акорд гармонічної домінанти потрапляє у мінор (D-dur – g-moll) і надалі закріплюється в ньому, залучаючи зворот s – DDVII7 – D із двічі зменшеним септакордом подвійної домінанти. Після ясних акордових співзвуч, що панували в експозиції, звучання цього звороту створює враження чогось драматичного.

Реприза сонатної форми повертає нас до початкової образності. У ній знову протиставляються теми головної та побічної партій, тепер уже в новому тональному співвідношенні. Головний акцент, пов'язаний із тональними змінами, зміщується на побічну партію, яка тепер викла-

дається в одній тональності в головну партію. Зняті тональні протиріччя надають сонатній формі естетичної врівноваженості.

У репрізі трапляються деякі структурні зміни. Головна партія перестає бути замкненою і замість завершальної каденції починає викладати репліки третьої, передіктової фази сполучної партії. Сама ж сполучна партія втрачає значення модуляційного переходу і підлягає скороченню. Натомість побічна партія розширюється за рахунок доповнення матеріалом музичних побудов із теми головної партії, що споріднює обидві теми ще більше, а також тритактовим епізодом моторного характеру, який до того прозвучав у розробці – тепер він викладається у мажорній тональності і звучить не драматично, а радісно і піднесено. Головна тональність остаточно утверджується у короткій заключній партії.

В аналізованій сонатній формі наявна чітко виражена трифазна архітектоніка із суттєвою перевагою експозиційності над розробленістю, що є характерною ознакою сонатних форм передкласичного типу. Можна вказати і на інші ознаки – інтонаційна багатоелементність основних тем, відсутність тематичного контрасту між головною та побічною партіями, концентрація епізодів гармонічної нестійкості у сполучній партії та розробці (остання є дуже короткою і побудована виключно на матеріалі сполучної партії), відсутність у зоні побічної партії моментів динамізації, пов'язаних із раптовим зовнішнім вторгненням інтонацій головної або сполучної партії, несамостійності заключної партії, яка фактично є доповненням до теми побічної партії тощо. Проте тональні співвідношення партій і розділів цілком відповідають зразкам класичної сонатної форми. За музичним стилем і трактуванням сонатної форми ця соната нагадує нам ранні клавірні сонати Й. Гайдна і В. Моцарта.

Результати дослідження. Проведений аналіз трьох клавірних сонат краківського рукопису дає підстави зробити деякі узагальнення. По-перше, всі сонати написані у галантному стилі, який мав поширений в інструментальній музиці передкласичної доби і свого часу охопив різні школи і національні культури. По-друге, у частинах сонат виявлено різні тенденції формотворення – і ті, що більшою мірою відповідали традиціям, і ті, що виявляли обізнаність у нових принципах і тяжіння до них. Співіснування старого і нового є ознакою перехідних періодів, до числа яких належить ранній класицизм, і це дає підстави для локалізації часу появи цих сонат і висновку про те, що музиканти, приховувані під особою «синьора Бера», жили і творили в одну епоху. По-третє, сонати краківського рукопису не мають усіх атрибутів циклічної структури класичних інструментальних сонат, тому на їхньому прикладі можна прослідкувати, яким шляхом відбувалося становлення сонатної форми і сонатного циклу, доповнивши вже існуючі відомості [1; 5; 6] новими висновками. Не виключено, що оригінальна версія клавірних со-

нат мала більшу кількість частин, які з певних причин не потрапили у краківський рукопис.

Перспективи дослідження полягають у визначенні автора першої сонати, в аргументованому підтвердженні або спростуванні гіпотези про те, що її написав український композитор Максим Березовський.

Список використаних джерел

1. Безрядина Е. В. О некоторых особенностях формирования стиля в ранних клавирных сонатах Й. Гайдна (до 1770 г.). *Актуальные проблемы теории и методика современного музыкального искусства и образования* : сб. науч. трудов. Оренбург : Изд-во ОГИИ, 2006. С. 17–29.
2. Богатырёв С. С. Сонатная форма Д. Скарлатти. Богатырёв С. С. *Статьи, исследования, воспоминания*. Москва : Сов. композитор, 1972. С. 69–98.
3. Бочаров Ю. С. Двухчастная соната: век восемнадцатый. *Старинная музыка*. 2003. № 2–3. С. 9–14.
4. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1970. 316 с.
5. Евдокимова Ю. К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. *Вопросы музыкальной формы* : сб. статей. Москва : Музыка, 1972. Вып. 2. С. 98–138.
6. Царева Е. М. «Новая» клавирная соната Моцарта. *Моцарт в движении времени* : сб. статей. Москва : Композитор, 2009. С. 11–19.
7. Черноземова Е. С. Три сонаты для клавичембало «синьора Бера»: к проблеме авторской атрибуции. *Музыка и время*. 2014. № 7. С. 44–49.
8. Шульгина В. Д. Невідомі сонати Максима Березовського. *Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук* : монографія. Київ : ДАККіМ, 2007. С. 14–23.
9. Шуміліна О. А. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 6–16.
10. Maxim Berezovsky. Secular music. Pratum integrum orchestra. Москва, 2003. URL: <http://www.caromitis.com/catalogue/cm0022003.html> (дата звернення: 21.01.2019).

References

1. Bezryadina, Ye. V. (2006). O nekotorykh osobennostyakh formirovaniya stilya v rannikh klavirnykh sonatakh Y. Gaydna (do 1770 g.) [About some features of style formation in the early clavier sonatas of J. Haydn (until 1770)]. In *Aktualnyye problemy teorii i metodika sovremennogo muzykal'nogo iskusstva i obrazovaniya* [Actual problems of the theory and methodology of modern musical art and education]: sb. nauch. Trudov (pp. 17–29). Orenburg: Izd-vo OGII [in Russian].
2. Bogatyrev, S. S. (1972). Sonatnaya forma D.Skarlattii [Sonata form of D.Scarlattii]. In S. S. Bogatyrev, Stati, issledovaniya, vospominaniya [Articles, studies, memoirs] (pp. 69–98). Moskva: Sov. composer [in Russian].
3. Bocharov, Yu. S. (2003). Dvukhchastnaya sonata: vek vosemnadsatyy [Two-part sonata: eighteenth century]. *Starinnaya muzyka* [Ancient music], 2-3, 9–14. [in Russian].
4. Horyukhyna, N. A. (1970). *Évolutsiya sonatnoy formy* [Evolution of sonata form]. Kiev: Musical Ukraine [in Russian].
5. Evdokimova, Yu. K. (1972). Stanovleniye sonatnoy formy v predklassicheskuyu epokhu [The formation of the sonata form in the pre-classical era]. In *Voprosy muzykal'noy formy* [Questions of musical form]: sb. statey (Is. 2, pp. 98–138). Moskva: Music [in Russian].
6. Tsareva, Ye. M. (2009). «Novaya» klavirnaya sonata Motsarta [Mozart's "New" Clavier Sonata]. In *Motsart v dvizhenii vremeni* [Mozart in the movement of time]: sb. statey (pp. 11–19). Moskva: Composer [in Russian].
7. Chernozemova, Ye. S. (2014). Tri sonaty dlya klavichembalo «sin'ora Bera»: k probleme avtorskoj atributsii [Three sonatas for clavichembalo by «Signor Ber»: to the problem of authorship attribution]. *Muzyka i vremya* [Music and Time], 7, 44–49 [in Russian].
8. Shul'hina, V. D. (2007). Nevidomi sonaty Maksyma Berezovsk'oho [Unknown sonatas of Maxim Berezovsky]. In *Narysy z istoriyi ukraiyin'koyi muzychnoyi kultury: dzhereleznavchyy poshuk* [Essays on the History of Ukrainian Musical Culture]. Monohrafiya (pp. 14–23). Kyiv: DAKKіM [in Ukrainian].
9. Shumilina, O. A. (2020). Sonatna forma v instrumental'nykh tvorakh Maksyma Berezovsk'oho [Sonata form in Maxim Berezovsky's instrumental works]. *Chasopys NMAU imeni P. I. Tchaikovsk'oho* [Scientific journal P. I. Tchaikovskiy NMAU], 1(46), 6–16 [in Ukrainian].
10. Maxim Berezovsky. (2003). Secular music. Pratum integrum orchestra. Moskva. Retrieved from <http://www.caromitis.com/catalogue/cm0022003.html> [in Russian].

Дата надходження до редакції
авторського оригіналу: 28.04.2020