

УДК 78.082

Ольга Шуміліна

ORCID 0000-0002-2615-1208

**КЛАВІРНІ СОНАТИ СИНЬЙОРА БЕРА  
З КРАКІВСЬКОГО РУКОПISУ  
І ЧЕСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ**

*У статті вивчено три сонати для клавичембало синьйора Бера з музичного рукопису, який належав родині відомих польських аристократів XVIII століття Чарторийських і зараз знаходиться у Національному музеї Польщі у Кракові. Автором сонат вважався відомий український композитор Максим Березовський, однак за авторизованими рукописними джерелами було уточнено, що сонати написали музиканти чеського походження – Й. Коліци, Я. Вангал та, ймовірно, Й. Бер. У такому випадку рукопис трьох сонат з краківського архіву є пам'яткою чеської інструментальної музики другої половини XVIII століття, а самі сонати відносяться до передкласичного періоду, на що вказують особливості стилю і музичної форми. Вивчення інтонаційно-тематичних і структурних особливостей сонат краківського рукопису показало чітку орієнтованість на зразки інструментальної музики ранньокласичного стилю, виявило спрямування до раціональності і 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, та ін. Усі вказані ознаки, а також вибір тональностей, із домінуванням мажору над мінором, та урахування тембрових можливостей клавесину вплинули на образний стрій сонат і характер їх звучання. Тож, клавірні сонати краківського рукопису написані у галантній манері і є зразками інструментальної музики передкласичного періоду.*

**Ключові слова:** друга половина XVIII століття, передкласичний період, сонати для клавичембало, краківський рукопис, синьйор Бер, чеські музиканти.

Музичний рукопис трьох клавірних сонат синьйора Бера<sup>1</sup> є пам'яткою інструментальної музики другої половини XVIII століття. Про ці твори стало відомо на початку 2000-х років й упродовж певного часу вважалося, що автором сонат є відомий український композитор Максим Березовський (1745–1777), чие прізвище подане на титульному аркуші рукопису у скороченому варіанті («Sonata Per il clavicembalo Del. Sigr. Ber / Соната для клавичембало синьйора Бера») [3]. У 2003 році сонати були записані на диск як твори Максима Березовського [6]. Надалі за каталогами бази даних RISM (серія А II – музичні рукописи після 1600 року) вдалося встановити справжніх авторів другої і третьої сонати – ними були музиканти чеського походження Ян (Йоганн) Коліци (Johann Andrea Kauchlitz Colizzi, 1742–1808) і Ян (Йоганн) Крштитель Вангал (чес. Jan Křtitel Vaňhal, 1739–1813) [2]. Автором

<sup>1</sup> Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Książąt Czartoryskich, Czart. 3211 ew./10, sygn. 11784/12 II Rkps.

першої сонати, ймовірно, був ще один чеський музикант Ян (Йоганн) Йозеф Бер (Jan Josef Beer, 1744–1812). Відтак, краківський рукопис представляє не українську, а чеську інструментальну музику другої половини XVIII століття.

Богемія (як, до речі, і Україна), звідки родом усі три музиканти, у той час не мала власної державності, а її території були частиною великої імперії Габсбургів. Тому авторам сонат довелося робити професійну кар'єру не на історичній батьківщині, а в європейських столицях та інших крупних містах, де вони досягли успіху і слави. Як наслідок, була скоригована їхня національна приналежність: Й. Коліцци називають голанцем (він народився у богемському місті Хрудим, працював і помер у Гаазі), Я. Вангала – австрійцем (народився у богемському селі Нехайнице поблизу міста Градец-Кралове, працював і помер у Відні), Й. Бера – німцем (народився у богемському містечку Паствіні, працював по всій Європі, помер у Берліні).

Найбільш плідним й універсальним з усіх трьох був Я. Вангал: він мав здобуту в Італії професійну музичну освіту, написав десятки симфоній, квартетів, сонат та велику кількість іншої інструментальної музики і залишив відчутний слід у музичній культурі Відня як виконавець-скрипаль і педагог. Зокрема, він був учасником зіркового струнного квартету у складі Й. Гайдн – В. А. Моцарт – К. Діттерсдорф, та організував останню віденську академію В. А. Моцарта (1791) [4]. Й. Коліцци теж писав переважно інструментальну музику, однак у значно меншій кількості, і був прекрасним клавіристом і педагогом, одна з учениць – принцеса Луїза Орлеанська / Princess Louise of Orange (The Hague, 70-ті роки) [5]. Й. Бер був відомим кларнетистом-віртуозом; він об'їздив усю Європу, працював у провідних інструментальних капелах, маючи за це великі гонорари, і писав багато музики для кларнета – сольних інструментальних концертів, дуетів та ін. [7].

Хоча автори сонат роз'їхалися по різних країнах, їхні твори вдалося зібрати в одному рукописі. Сонати написано у єдиній манері, що свого часу, до уточнення авторів музики за каталогами, дало підстави припустити авторство одного композитора. Усі вони належать до епохи раннього класицизму і репрезентують галантний стиль. Спільними ознаками є жанр (інструментальна соната) і виконавський склад (клавічембало). Риси відмінності проявляються у формотворенні. По-перше, деякі сонати майже наближені до майбутніх класичних композиційних схем, а деякі ще віддалені від них. По-друге, жодна соната не має циклічної структури, характерної для сонат класичного періоду. Різностямованість формотворчих тенденцій не порушує стильової єдності сонат, а відсутність циклічної структури може вказувати на раніше походження, на зв'язок із етапом формування класичного сонатно-симфонічного циклу (60–70-ті рр. XVIII ст.).

### Соната № 1: двочастинний цикл без сонатної форми?

*Соната № 1, F-dur* – єдина соната краківського рукопису, що має ознаки циклу. Вона складається із двох частин, жодна з яких 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.

I частина (рондо) 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 проведення 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 ( $a+a_1+a+a_1$ ), із фактурним варіюванням під час перевикладу, чим посилено риси моторності і танцювальності, він щоразу повертається без будь-яких суттєвих 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 тт.) за рахунок ряду відхилень із тональності a-moll, що утворює кульмінацію усієї частини.

II частина – *Arietta* (F-dur) є зразком вишуканої лірики і за фактурою дещо нагадує барокову арію. Наспівна тема немов увібрала у себе типові інтонації галантного стилю, що виникли внаслідок синтезу інтонаційної лексики бароко і раннього класицизму.

Рисою галантного стилю є відтворення у музиці другої частини ознак 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 другої частини аналізованої сонати залишаються наспівними 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 інверсією наявних частин.

### Соната № 2: рецепція старовинної сонатної форми

*Соната № 2* (C-dur), що за характером музики також належить до епохи галантного стилю, позбавлена ознак циклу і має тільки одну частину. У рукописному джерелі, за яким вдалося уточнити авторство, соната має іншу кількість частин (три частини), інший виконавський склад (скрипка і чембало) і навіть іншу жанрову атрибуцію (дует)<sup>2</sup>. Тож, у краківському рукописі сонату скорочено до масштабів однієї частини, написаної в старовинній сонатній формі.

---

<sup>2</sup> RISM ID no.: 170000122.

Ця форма була попередницею класичної сонатної форми і мала тісні зв'язки з формотворенням інструментальної музики доби бароко. Вона складалася з двох розділів (експозиція й реприза), які, своєю чергою, сформувалися з двох барокових періодів розгортання. В обох розділах викладалися ті самі теми у тій самій послідовності, але з іншим тональним планом ( $T - D \parallel D - T$ ). Це надавало можливості для зіставлення двох музичних тем і тривалішого перебування у новій тональності, для посилення розвитковості й нестійкості на початку другого розділу та ін. Тож, старовина сонатна форма мала багато спільних ознак із класичним сонатним *Allegro* і підготувала його появу.

Описаний принцип формотворення взято за основу у сонаті C-dur Й. Коліцци з краківського рукопису. Матеріал частини розподіляється між двома розділами – експозицією і репризою, що мають дзеркальний тональний план ( $C - G \parallel G - C$ ). 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. 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 цілісніший вигляд, оскільки проводиться в основній тональності без видимих структурних змін.

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 сліднують 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, в e-moll), змінено тональний план, збережено структурну відкритість форми тощо.

Багатоелементна друга тема є цілісною і завершеною. Порівняно з 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, ніж до сонат Й. Гайдна чи В. А. Моцарта. Для «вчителя музики» Й. Коліцци, який більшу частину свого життя провів у Лейдені та Гаазі, це було закономірним явищем.

### Соната № 3: сонатна форма передкласичного типу

Соната № 3 (B-dur) також є одночастинною. Вона наявна у кількох рукописних джерелах; ознайомлення з ними дає підстави зробити висновок, що спосіб запису цього твору не є фіксованим і допускає варіанти. У рукописах вона трапляється і як одночастинний твір, і як перша частина тричастинного циклу. Варіантним також є виконавський склад (клавесин<sup>3</sup>; скрипка і клавесин<sup>4</sup>; скрипка, віолончель і клавесин<sup>5</sup>). Незмінним лишається визначення жанру – соната, а наявні вказівки на дует і тріо є додатковими (вони вказують не на жанр музичного твору, а на кількість виконавців). Тож, у краківському рукописі соната Я. Вангала представлена першою частиною, що трапляється також у кількох інших рукописах, і ця частина написана у формі сонатного *Allegro* з усіма потрібними атрибутами – двома темами (головна і побічна), трьома розділами (експозиція, розробка, реприза), тональною римою між експозицією та репризою 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 в 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).

<sup>3</sup> RISM ID no.: 452518353 (три частини); 851002371; 450102782; 500053362 (в усіх – одна частина).

<sup>4</sup> RISM ID no.: 150204176; 150204176; 230006683 (в усіх – три частини).

<sup>5</sup> RISM ID no.: 451509581; 990065409 (в обох – три частини); 650006789 (перша і третя частини).

Інтонаційно яскрава тема головної партії має діалогічну природу. Вже в 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 S<sub>6</sub> 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, в якому три останні фрази повторюються октавою нижче, утворюючи 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 зменшених 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 з головною, однак виклад переноситься в 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.

3-поміж інтонаційних елементів, що сприяють динамічному наростанню, треба виділити кружляння шістнадцяток 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, DDзм<sup>5</sup>з), 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 – DDVII<sub>7</sub> – 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 викладається в одній тональності в головною партією. Зняті тональні протиріччя надають сонатній формі естетичної врівноваженості.

У репризі 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 розробковістю, що є характерною ознакою сонатних форм передкласичного типу. Можна вказати й на інші ознаки – інтонаційна багатоеlementність основних тем, відсутність тематичного контрасту між головною та побічною партіями, концентрація епізодів гармонічної нестійкості в 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. А. Моцарта, що для віденця Я. Вангала було цілком закономірним явищем.

Аналіз трьох клавірних сонат краківського рукопису дає підстави зробити деякі узагальнення. По-перше, всі сонати написано 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 60–70-ми роками XVIII століття, що співпадає із хронологією життєтворчості авторів сонат, які жили і творили в одну

епоху. Один із рукописів сонати Я. Вангала має дату – 1774 рік<sup>6</sup>. По-третє, сонати краківського рукопису не мають усіх атрибутів класичного сонатного циклу, тому на їхньому прикладі можна прослідкувати, яким шляхом відбувалося становлення його і сонатної форми. Бажано також встановити, з яких причин у краківський рукопис не потрапили відсутні частини сонат. Але головним завданням на найближче майбутнє має стати пошук авторизованого рукописного джерела першої сонати, щоб остаточно довести (чи навпаки спростувати) авторство чеського кларнетиста Й. Бера. Тож, рукопис є цікавою пам'яткою чеської інструментальної музики другої половини XVIII століття, а твори не поступаються кращим зразкам європейської музичної культури передкласичного часу.

***Shumilina Olha. Piano sonats by Signor Ber from Krakow manuscripts and Czech music culture of the second half of 18th century.***

*Three sonatas have been studied for Signor Ber's clavicembalo from a music manuscript belonging to the family of famous 18th century Polish aristocrats Czartoryski, currently kept at the National Museum of Poland in Krakow. The famous Ukrainian composer Maksym Berezovskyi was considered the author of the sonatas; however, according to the authorized manuscript sources it was specified that Czech musicians – J. Colizzi, J. Vanhal and, probably, J. Ber, have written these sonatas. In this case, the manuscript of three sonatas from the Krakow archive is a monument of Czech instrumental music of the second half of the 18th century, and sonatas themselves belong to the pre-classical period, as indicated by the peculiarities of style and musical form. 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 pre-classical period.*

**Key words:** *second half of the 18th century, pre-classical period, sonatas for clavicembalo, Krakow manuscript, Signor Ber, Czech musicians.*

### Література

1. Горюхина Н. А. *Эволюция сонатной формы*. Київ: Музична Україна, 1970. 316 с.
2. Черноземова Е. С. Три сонаты для клавичембало «синьора Бера»: к проблеме авторской атрибуции. *Музыка и время*. 2014. № 7. С. 44-49.
3. Шульгіна В. Д. Невідомі сонати Максима Березовського. *Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук*. Монографія. Київ: ДАКККиМ, 2007. С. 14–23.
4. Bryan P. Vanhal, Johann Baptist. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2000 [online] / [CD-ROM : Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word].

---

<sup>6</sup> RISM ID no.: 451509581.



5. Colizzi [Collizzi], Johann(es) Andreas. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2000 [online] / [CD-ROM : Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word].
6. Maxim Berezovsky. Secular music. Pratum integrum orchestra. Moscow. Available at: <http://www.caromitis.com/catalogue/cm0022003.html> (accessed: 21.01.2019).
7. Rice A. Beer, (Johann) Joseph. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2000 [online] / [CD-ROM : Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word]

### References

1. Horyukhyna, N. A. (1970). *Évolutsiyya sonatnoy formy* [Evolution of sonata form]. Kyiv: Musical Ukraine [in Russian].
2. Chernozemova, Ye.S. (2014). Tri sonaty dlya klavichembalo «sin'ora Bera»: k probleme avtorskoy atributsii [Three sonatas for clavichembalo by «Signor Ber»: to the problem of authorship attribution]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. (No. 7. pp. 44-49) [in Russian].
3. Shul'hina, V. D. (2007). Nevidomi sonaty Maksyma Berezovs'koho [Unknown sonatas of Maxim Berezovsky]. *Narysy z istoriyi ukrayins'koyi muzychnoyi kul'tury: dzhereloznavchyy poshuk* [Essays on the History of Ukrainian Musical Culture]. monohrafiya. Kyiv: DAKKKiM, pp. 14–23 [in Ukrainian].
4. Bryan, P. (2000). Vanhal, Johann Baptist. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London [in English].
5. Colizzi [Collizzi], Johann(es) Andreas (2000). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London [in English].
6. Maxim Berezovsky (2003). Secular music. Pratum integrum orchestra. Moscow [in Russian].
7. Rice, A. (2000) Beer, (Johann) Joseph. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London [in English].

