

Дисципліна: «Історія української музики»

Група: I курс.

Факультети: диригентсько-хоровий та оркестровий (народні інструменти)

Дати занять: 30.04 та 07.05

Викладач: Гусарчук Т. В., доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики

Тема:

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

(КЛАСИЦИЗМ)

(продовження)

4. Професійне музичне мистецтво.

1) Хорове мистецтво.

Суттєві зміни у традиційній галузі церковної музики. Трансформація хорового духовного концерту. *Хоровий духовний концерт* у творчості Андрія Рачинського, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя, Максима Концевича, Степана Дегтярьова, Степана Давидова. Загальна характеристика духовного концерту другої половини XVIII століття:

- синтезування в духовному концерті рис різних стилів та стильових течій — бароко, класицизму та сентименталізму;
- генетичний зв'язок з традиціями монодичного співу та партесного концерту;
- поєднання українських хорових традицій з впливом західноєвропейської музики;
- посилення виразності музичних образів, передача різних емоційних станів, поглиблення рис психологізму;
- синтезування особливостей різних жанрів (народної пісні, канта,

міської пісні-романсу, інструментальної музики);

– прояв нового музичного мислення (індивідуалізований тематизм, функційно-гармонічна ладова система, циклічність).

2) Постать Максима Березовського у контексті музичної культури другої половини XVIII століття. Новаторські риси хорової творчості композитора.

Історія вивчення біографії М. Березовського та його творчості. Проблеми дослідження біографії (дата і місце народження, причини загибелі) та творчої спадщини композитора (джерелознавчі проблеми, спричинені відсутністю автографів творів, – відсутність хронологізації творчої спадщини, проблема достовірності нотних джерел, проблема складу, для якого були написані деякі твори, тощо; неповна збереженість спадщини).

Жанри хорової творчості М. Березовського (духовні концерти, Літургія, Причасні стихи). Новаторські риси творчості композитора у цих жанрах. Особливості духовного концерту у творчості М. Березовського. Становлення в його творчості циклічного духовного концерту. Поєднання у творчості М. Березовського традицій, що йдуть від партесного концерту (співіснування імітаційно-поліфонічного викладу з акордовим, наскрізна барокова плинність у побудові частин, пісенно-декламаційна мелодика) з яскравими ознаками нового класичного стилю (тонально-гармонічна ладова система, використання мотивного розвитку). Особливості образного світу в духовних концертах М. Березовського — у лірико-драматичних, лірико-скорботних і активно-енергійних образах. Своєрідність мелодики концертів М. Березовського, її глибока виразність при скупості і простоті музичних засобів. Значна роль гармонії у стилістиці композитора. Особливості побудови циклу в духовних концертах М. Березовського з використанням принципу монотематизму.

Матеріали до теми

Концепційна драматургія як ознака творчої індивідуальності

Максима Березовського (на прикладі концерту «Не отвержи мене во время старости»)

Використано матеріал з дисертації Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва). Дис. ... докт. мист-ва. 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. С. 120–129.

Максим Березовський – одна з найяскравіших зірок у прекрасному сузір'ї імен першорядних композиторів, які прославили українське та російське хорове мистецтво у другій половині XVIII ст. Тривалий час ми вважали його найстаршим з композиторів-класиків, батьком циклічного хорового концерту, однак тепер знаємо, що Андрій Рачинський хронологічно випередив його приблизно на десятиліття, створивши духовні концерти «Не отвержи мене во время старости», «Скажи мі, Господи, кончину мою», «Возлюблю Тя, Господи» (останній не знайдено).

Максим Березовський належить до митців так званого романтичного типу, талант яких розвивається дуже рано, швидко досягаючи найвищого рівня. Проживши, за загальноприйнятими відомостями, лише 32 роки (1745–1777), він виявив себе як яскравий новатор в усіх сферах своєї творчості. Як відомо, йому належить перший камерно-інструментальний твір великої форми – Соната для скрипки і чембало (1772 р.), перша опера в історії української та російської музики – «Демофонт» (1773 р.), у галузі хорової творчості – перша Літургія так званого концертного типу, написана на вибрані, найбільш драматургічно значущі тексти, вперше озвучені в авторській композиторській практиці причасні стихи і, нарешті, перші класичні за художньою довершеністю багаточастинні духовні концерти. М. Юрченко справедливо стверджує, що «творчість Березовського, вперше в

історії слов'янської музичної культури, має яскраво виражений авторський почерк, що дозволяє вирізнити його особисту творчу манеру»¹.

Хоча у творчості М. Березовського утвердилися нові класичні жанри, вона належить перехідній епосі, і в його стилі поєднуються класицистичні та барокові ознаки, що дозволяє кваліфікувати його стиль як ранньокласичний. Виявлення ознак індивідуального стилю у творчості М. Березовського надзвичайно утруднене тим, що його твори значною мірою відрізняються один від одного, що пов'язано, безумовно, з інтенсивною стильовою еволюцією, що відбувалася у ті часи, зокрема і у творчості самого Березовського. У музикознавчій літературі давно утвердився погляд на творчу еволюцію композитора як таку, що мала три періоди: ранній (1764–1769), зрілий (італійський) (1769–1774) та останній (другий петербурзький) (1774–1777), під час якого М. Березовський досягнув у своїй творчості синтезу національних співочих традицій та набутого західноєвропейського досвіду. О. Шуміліна відзначає, що саме ця нова якість визначає особливості останнього періоду творчості майстра, що яскраво проявилось в концерті «Не отвержи мене во время старости», який, «поза сумнівом, позначений індивідуальним авторським стилем»².

Які ж риси стилю композитора вважає ознаками його індивідуальності М. Юрченко? «Твори Березовського, – узагальнює дослідник, – позначені глибоким драматизмом, тонким відчуттям гармонії та ладового колориту, високим рівнем володіння поліфонічною технікою <...> Вперше у вітчизняній практиці прозвучали мотиви високого гуманістичного пафосу, протесту проти сваволі, неприйняття зла <...> Естетика музики Березовського <...> провіщає естетичні принципи Л. Бетховена»³. Досягає ж композитор високого рівня драматизації завдяки інтенсивному гармонічному

¹ Юрченко М. Березовський Максим Созонтович. С. 181.

² Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій С. 181.

³ Юрченко М. Березовський Максим Созонтович. С. 180.

руху, поліфонічним засобам та «напруженому протистоянню частин форми»⁴.

Відштовхуючись від думки М. Юрченка, спробуємо розглянути тему феномену творчої індивідуальності на прикладі інтонаційної драматургії концерту «Не отвержи мене во время старости» – загально визнаної вершини творчості М. Березовського.

Хоровий шедевр Максима Березовського багато разів аналізували дослідники історії та теорії музики. Зокрема, підкреслювалася слов'янська природа заголовної теми концерту, прототипи якої можна віднайти і в українському фольклорі, і в однойменному концерті А. Рачинського (див. лінію баса на початку першої частини останнього). Глибинність національної природи теми концерту М. Березовського може бути додатково підкреслена органічністю її входження у контекст творчості А. Веделя (згадаймо прототип цієї теми на початку концерту «Услыши, Господи, глас мой» та її модифікацію у темі фінального фугато, вже зовсім наближеної до цілого шару української пісенності). «Створення такої теми, – підкреслює М. Рицарева, – свідчить про геніальність Березовського»⁵.

Справді, геніальність концерту «Не отвержи мене во время старости» вже обумовлена віднайденням цієї теми, але її феномен полягає не просто у національній природі, а у природності фідестичного звернення композитора зі словами 70-го псалма, в якому прохання «не отвержи», виражене через інтонацію висхідної малої терції, посилюється далі на слові «мене» широким висхідним квінтовым ходом, ніби «відправленим» далеко вгору, в Небо, де воно і «залишається» на деякий час (половинна тривалість звуку, залігована з вісімкою), після чого низпадає у пощабелевому русі, виразно інтонуючи слова «во время старости» (протискладнення).

Першу частину концерту І. Пясковський розглядає як фугоподібну форму «блочної» структури повторного типу, кожний «блок» якої являє

⁴ Юрченко М. Березовський Максим Созонтович. С. 180.

⁵ Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. С. 70.

собою стреттно-імітаційну частину (вступ тем і відповідей) та побудованою на матеріалі протискладнення інтермедією⁶. При цьому автор підкреслює індивідуальну своєрідність цієї форми, вказуючи на її сонатоподібність, що утворюється завдяки «чітко розмежованим у тональному відношенні повторюваних «макроблоків»⁷. Так, побічна партія починається від вступу теми в сопрано у доміантовій тональності (*ля мінор*), т. 18, розробка – зі вступу теми в тональності *фа мажор* (соло баса в т. 30), реприза – зі вступу теми в основній тональності (партія басів, т. 40). Ця особливість форми, зазначає І. Пясковський, пов'язана зі значною «гомофонізацією», яка також проявляється в неточності канонічних секвенцій в інтермедіях⁸.

Як видається, у першій частині концерту вже закладено конфлікт, який розгорнеться у фінальній фузі, тематизм якої базований на матеріалі теми та протискладнення першої частини. Тут цей конфлікт є ледь вловимим, внутрішнім і виявляється у постійних «змаганнях» світла і тіні (саме тіні, але ще не зла) – у висхідних пориваннях теми та ще сильнішому пориванні вгору з молитовним почуттям і надією у відповідях, де мала терція поступається місцем великій, створюючи на якусь мить ефект радісного просвітлення, яке тут-таки «згасає» при розв'язанні збільшеної кварта, що виникає у протилежному русі голосів. Отже, так виявляється ще один бік конфлікту – між висхідними «хвилями» теми й відповіді, що втілюють надію, та низхідним рухом протискладнення, приречений, траурний характер якого підкреслюється пунктирним ритмом на слові «*старости*». Безпосереднє протиставлення «світла» і «тіні» (мажору та мінору) відбувається в інтермедійній побудові на словах «*оскудівати*», що також впливає зі змісту тексту («*внегда оскудівати кріпости моєї*»). На початку скороченої, динамізованої репризи залишаються лише найважливіші елементи: тема та відповідь, слушно зникає протискладнення перед кульмінаційним

⁶ Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці. С. 80.

⁷ Там само. С. 81.

⁸ Там само.

зверненням, в яке вкладено усю силу почуття: туттійний фрагмент на *f* «*во время старости*» звучить як загрозливий рок і «завмирає» на альтерованому акорді (субдомінантовий секстакорд з підвищеною примою, т. 45). Після паузи на *p* звучить останнє тихе прохання («*не остави мене*») у дуєті сопрано й альт, до яких приєднуються тенор і бас (тт. 46–47).

У **другій частині** йдеться про ворогів, які, замислюють зло проти «героя» («*і стрегущіі душу мою совіщаюша вкупі*», тобто «зловмисники, видимі та невидимі вороги», – пояснює Євфимій Зігабен⁹). Дуже влучно композитор віднайшов тут музичний «еквівалент» словам «*совіщаюша вкупі*» (фугато з непослідовним, ніби «хаотичним», вступом голосів: альт, сопрано, тенор, бас). Звернімо також увагу ще на одну деталь – на *ре-мажорний* секстакорд, яким підкреслено останній склад слова «*МОЮ*» («*душу мою*»), адже саме так буде завершено фінал концерту: маємо на увазі заключну мажорну тоніку, що, можливо, є простим збігом, хоча випадковостей в геніальних творах не буває.

Отже, вороги – «*і стрегущіі душу мою совіщаюша вкупі глаголюще: Бог оставил есть его*» – розраховують на свою перемогу через те, що думають, що Бог залишив пророка, тож йому вже ніхто не допоможе. М. Березовський, геніально інтерпретуючи цей текст, персоніфікує його, висловлюючи думку «*Бог оставил есть его*» саме від особи самих ворогів, тричі повторюючи її, про що свідчить закрадливе, на *pp*, але злагоджене (адже вороги «*вкупі глаголюще*») звучання (строга акордова фактура в *tutti*), несподіване введення *соль мажору*, з якого починається довга гармонічна послідовність у низхідному русі усіх голосів, у якій гармонічними засобами композитор передає перехід радісного настрою ворогів, які вже передчувають свою перемогу, у зловісне очікування (зворот за участю альтерованих акордів, тт. 82–83) і далі різкий поворот до дії – модуляція у *сі-*

⁹ Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена. Духовно-просветительское издание. Москва : Синтагма, 2013. С. 441. Відомий грецький філософ і монах Євфимій Зігабен узагальнив тлумачення змісту псалмів, висловлені отцями Церкви.

бемоль мажор та початок фугато на слова «*поженіте і іміте его*». Тут також спостерігаємо персоніфікацію ворогів через їхню пряму мову (енергійне, войовниче виголошення тексту у фугато, починаючи з партії тенорів, тт. 87–99). Так само, у *сі-бемоль мажорі*, але вже без попередньої впевненості (на тоніці у мелодичному положенні терції, на *p*) завершується друга частина концерту.

Третя частина різко контрастує попередній: це надзвичайно зворушливе молитовне звернення «героя» до Всевишнього: «*Боже мой, не удалися от мене, в помощь мою вонми*». З приводу цього вірша Євфимій Зігабен пояснює, що Бог «віддаляється не простором або своєю сутністю, адже Він є безмежним, але своїм Промислом»¹⁰. Зосереджений, щирий, відсторонений від усього мирського тон молитовного звернення не залишає сумнівів у подальшій моральній перемозі того, хто просить про допомогу, що, на нашу думку, і підтверджує фінал концерту.

Перший рядок вірша 13-го «*Да постидяться і ісчезнут оклеветающіи душу мою*», який є вербальною основою **фіналу концерту**, композитор розподіляє на дві частини. Перша половина рядка – «*Да постидяться і ісчезнут*» – утворює тему фуги, яка не просто пов'язана з темою першої частини концерту, як уже зазначалося, не просто виростає з неї, а є її трансформацією: після висхідної малої терції, якою тепер інтонується прохання «*да постидяться*» (замість прохання «*не отвержи*» у першій частині) відбувається кардинальна зміна подальшого спрямування теми: замість висхідного ходу на квінту – низхідний рух до нижньої квінти на словах «*і ісчезнут*», імперативний характер якого підкреслено модуляцією в *ля мінор* із пунктирним ритмом наприкінці та зупинкою на новій тоніці, що ніби стверджує остаточність того, про йдеться у тексті. Здавалось би, просто, але по-справжньому геніально!

¹⁰ Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена. С. 442.

Друга половина рядка – «оклеветаючої душі мою» – утворює утримане протискладнення, побудоване на інтонації низхідного тритону – «диявольського» інтервалу, що якнайкраще відповідає слову «оклеветаючої», втілюючи негативне начало, образ зла¹¹. І. Пясковський, аналізуючи поліфонічну техніку М. Березовського, зазначає, що це яскраво індивідуалізоване і структурно відокремлене протискладнення набуває значення другої теми фуги¹².

Аналізуючи фінальну фугу, О. Шуміліна вказує на «активні процеси інтонаційних і структурних перетворень»¹³ та зазначає далі: «Дія процесів варіювання, які «руйнували» інтонаційну будову обох тем протягом двох попередніх розділів, стає настільки суттєвою, що навіть у репризі темам не вдається остаточно повернутися до свого початкового інтонаційного строю (точним є лише одне з проведень першої теми в партії другого баса). Подібні способи «поводження» з темою були нетиповими для західноєвропейської фуги, але цілком очевидно, що ними відображено народнопісенну основу поліфонічного мислення М. Березовського»¹⁴.

Як видається, природа відзначеної дослідницею особливості полягає у причині ще більш глибинного характеру, а саме у симфонізмі мислення композитора, який упродовж усього концерту послідовно проводив драматургічну ідею боротьби добра і зла через монологічність (молитовні звернення) та персоніфікацію ворогів, тобто переведення конфлікту із внутрішньої площини у зовнішню. Остаточне розв'язання драми відбувається у фіналі в результаті напруженої боротьби двох начал, уособлених першою та другою темами фуги. Остання ніби переслідує першу, подібно до того, як це відбувалося у першій частині концерту. Однак тепер

¹¹ Згадуючи про боротьбу за запровадження у європейській музиці тритона (цього «музичного диявола») як рівноправного інтервалу, Б. Асаф'єв підкреслює його прогресивну роль як інтервалу, який «загострював і закріплював у свідомості відчуття полутону як ввідного тону». Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 242–243.

¹² Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці. С. 83.

¹³ Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій. С. 212.

¹⁴ Там само.

цей конфлікт гранично загострений, адже він уже не внутрішній, а зовнішній. Упродовж усієї фуги відбувається інтонаційний розвиток, спрямований на ствердження першої теми та поступове «викорінення», «збування» другої.

На матеріалі другої теми побудовано інтермедію, яка поєднує експозицію та контрекспозицію, зберігається друга тема і в конрекспозиції, і в наступній інтермедії. Подолання початкового характеру протискладнення починається у розробці, де драматично-напружене, «щемливе» звучання тритонової інтонації пом'якшується завдяки проведенню обох тем у мажорних тональностях (*фа мажор* та *до мажор*). Наступна інтермедія, так само, як і всі попередні, побудована на словах «*оклеветаючої душі*», але тут нарешті тритоніва інтонація зникає, поступаючись місцем спокійній, низхідній пощабелевій мелодичній лінії, яка зберігає лише ритм другої теми. Однак тритони не зникають зовсім, зберігаючись у вертикальному поєднанні голосів: спочатку у мажорних тональностях (*сі-бемоль мажор, до мажор, фа мажор, соль мажор, до мажор*), а далі – в основній тональності. Це останнє інтонаційно-гармонічне загострення безпосередньо призводить до повернення першої теми. Розпочинається динамізована реприза, в якій перша тема проходить повністю лише в басу та альті, у двох інших голосах відсутні її активне низхідне закінчення. Відсутня і друга – тритоніва тема і взагалі текст «*оклеветаючої душі мою*». Знову він з'являється в інтермедії, але вже не з тритонівою інтонацією, а з новим – висхідним пощабелевим мотивом.

Отже, негативний образ у репризі фуги вже, здавалося б, остаточно подоланий, але надалі виявиться, що це не зовсім так. Секвентний розвиток в інтермедії призводить до кульмінації, і після предикту на домінантовому органному пункті розпочинається кода, де звучать «відголоски» основної теми. Після кульмінації, у процесі динамічного «спаду» знову з'являється «насторожена» інтонація тритону: спочатку у складі квінтсектакорду II щабля (восьмий такт від кінця фіналу), а далі, після генеральної паузи, у темпі *Adagio*, коли знову з'являється слово «*оклеветаючої*», – у складі зменшеного септакорду на IV підвищеному щаблі (септакорд IV щабля з

підвищеними примою та терцією). Цей напружений акорд альтерованої субдомінанти, утворений двома тритонами (зменшена квінта через октаву між басом і сопрано та збільшена кварта між тенором та альтом), є фактично згорнутою у вертикаль горизонталлю стосовно інтонаційного ядра другої теми, що породжує асоціації з технікою ХХ століття. Згаданий акорд звучить на *pp*, затаєно і, можливо, навіть зловісно, зростаючи у звучності до *f* при розв'язанні у кадансовий квартсекстакорд. Далі поступово динаміка спадає у заключному кадансі на словах «*душу мою*», і нарешті наступає остаточний підсумок: на *pp* звучить тонічний тризвук з мажорною терцією на останньому складі слова «*мою*». Отже, «розшифрувати» кінцевий результат драматургічного розвитку у фіналі та усьому концерті можна, як видається, так: непримиримий конфлікт добра і зла, у фіналі втілений у темі та утриманому протискладненні (другій темі), не зникає остаточно, адже цей конфлікт є вічним, але душа «героя» драми залишається чистою і світлою, незважаючи на усі намагання ворогів «оклеветати» її або й знищити його (згадаймо їх наміри: «*поженіте і ім'єте єго*»). Незважаючи на весь драматизм твору, його кінець, як видається, все ж таки оптимістичний, адже втілює моральну перемогу «героя», запорукою якої є його впевненість у своїй правоті та віра у допомогу Всевишнього.

На прикладі аналізу інтонаційної драматургії у концерті Максима Березовського «Не отвержи мене во время старости» ми простежили, як художній задум композитора реалізується засобами поліфонії, зокрема у рамках поліфонічної форми – фугоподібної першої частини твору та класичної фуги у фіналі, а також у циклі загалом як цілісному творі. Усе вищезазначене дозволяє зробити висновок про те, що найвищим досягненням у цьому вершинному у творчій еволюції композитора творі є концепційна драматургія і саме вона є найважливішою прикметою творчої індивідуальності М. Березовського. У цьому концерті автор продемонстрував найвищий рівень композиторського мислення, вибудувавши цілісну концепцію твору завдяки інтонаційній драматургії, зокрема, образно-

смісловій трансформації тематичного матеріалу, і досягнувши при цьому вражаючого за інтелектуально-емоційною глибиною катартичного ефекту. Подібне явище тематичного об'єднання частин циклу можна простежити і в інших концертах, наприклад, у циклі «Господь воцарися»; майстерне володіння поліфонічними засобами загалом є ознакою композиторського стилю (зокрема, подвійна фуга прикрашає також причасний стих «Хваліте Господа с небес» № 2, а заупокійний причасник «Блажені яже ізбрал» вражає дивовижним поліфонічним плетивом голосів, у якому поєднуються принципи імітаційної, контрастної та підголоскової поліфонії, створюючи незрівнянний художній ефект). Своєрідним маркером індивідуального стилю композитора є і згадувана у процесі аналізу першої частини концерту «Не отвержи мене во время старости» дивовижна, містична гра світла і тіні, мінливість і динамічність гармонічного руху, хроматизація, провідна художньо-виражальна функція гармонії, що проявляється у багатьох творах майстра.

Контрольні запитання

1. Якими новими тенденціями було позначено розвиток хорового мистецтва у другій половині XVIII століття?
2. Хто був автором перших зразків нової історичної моделі духовного концерту у другій половині XVIII століття?
3. У чому полягають принципові відмінності духовного концерту другої половини XVIII століття від партесного концерту?
4. З якими проблемами стикаються дослідники біографії та творчої спадщини Максима Березовського?
5. У чому полягає новаторство М. Березовського в галузі хорової музики?
6. У чому проявилися класицистичні принципи мислення та їх синтезування з ознаками бароко у творчості М. Березовського?

7. Які ідеї закладено у текст та музику концерту «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського?
8. Якими особливостями позначено драматургію концерту М. Березовського «Не отвержи мене во время старости»?

3. Світська галузь музичного мистецтва. Поява світської течії у професійній музиці (інструментальна музика, опера). Рецепція досягнень західноєвропейської музики класичного стилю у світських жанрах. Утвердження нового музичного мислення, пов'язаного з класичним стилем (функційно-гармонічна ладова система, індивідуалізований тематизм, класичні форми).

Становлення професійної інструментальної музики. Створення ужиткового репертуару інструментальної музики, призначеного для домашнього музикування: інструментальні обробки українських народних пісень і танців, варіації класичного типу на народні теми (Василя Трутовського та ін.), а також високопрофесійні віртуозні варіації на основі українських народних пісень і танців (скрипкові твори Івана Хандошкіна). Рецепція досягнень європейської інструментальної та симфонічної музики класицистичного стилю у творчості Максима Березовського (соната для скрипки і чембало), Дмитра Бортнянського (клавірні сонати, квінтет *до мажор*, концерт *ре мажор* для клавесина з оркестром, Концертна симфонія *сі-бемоль мажор*). Нові знахідки інструментальних творів Максима Березовського (симфонія, клавірні сонати).

Українські народні джерела в «Українській» та інших симфоніях («Російській» та «Польській») чеського музиканта Е. Ванжури, який працював у Росії. Поєднання цитатного використання фольклору з традиціями класицистичного європейського симфонізму – тенденція, що згодом буде розвинута в українській симфонічній музиці ХІХ століття.

Музичний матеріал

1. Березовський М. Соната для скрипки і чембало / Публікація, розшифровка та ред. М. Степаненка. Київ, 1983.
2. Березовский М. Хоровые произведения. Киев, 1989.
3. Березовський Максим. Хорові духовні твори / Упоряд. та спецредакція М. Юрченка. Київ, 1995; Київ, 1998.
4. Березовський Максим. Віднайдені хорові концерти. Частина «А». Концерти чотириголосні: Навч.-метод. посібник для закладів освіти галузі культури і мистецтв. Київ : Видавничий дім «КОМОРА», ГО «Український фонд духовної музики», 2018.
5. Ванжура Е. Три симфонії на слов'янські теми. Київ, 1983.
6. Хоровые концерты XVIII — начала XIX веков. М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель / Сост. и ред. В. М. Иконника. Київ, 1988.
7. Хрестоматія української дожовтневої музики / Упоряд. і коментарі О. Я. Шреєр-Ткаченко. Ч.1 Київ, 1974.

Література

1. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Українське музикознавство. Вип. 6. Київ, 1971. С. 111—125.
2. Корній Л. П. Історія української музики. Київ—Харків—Нью-Йорк. Частина друга, 1998.
3. Лісецький С. Й. Класицизм — провідний творчий напрямок в українській музиці другої половини XVIII — початку XIX століття. Київ : НАКККіМ, 2012. 391 с.
4. Рыцарева М. Композитор М. Березовский. Ленинград, 1983.
5. Рыцарева М. Г. Максим Березовский. Санкт-Петербург : Композитор, 2013. 228 с.
6. Степаненко М. Б. Соната для скрипки і чембало Максима Березовського // Український музичний архів. Вип. 1. Київ, 1995. С. 6—8.

7. Хмара Г. М. Роль італійського періоду у формуванні композиторського стилю Дмитра Бортнянського (на прикладі камерно-інструментальних творів) // Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. 2019. № 4 (45). С. 45–55.
8. Хмара Г. М. Роль українців у мистецтві та освіті у Російській імперії XVIII століття: до питання культурного впливу // Вісник Львівського університету. Серія мист-во. Вип. 16. Ч. 2. 2015. С. 3–11.
9. Шуміліна О. Новознайдені духовні концерти Максима Березовського: джерела, авторська атрибуція, риси стилю // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ / KALOPHONIA. Наук. зб. статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. Число 7. Львів : Вид-во ЛБА, 2014. С. 155–164.
10. Шуміліна О. А. Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стильова еволюція // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2011. № 2 (11). С. 90–97.
11. Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій: монографія. Донецьк : Браво, 2012. 299 с.
12. Юрченко М. Максим Березовський в Італії // Українська музична спадщина. Вип. 1. С. 67–79.
13. Юрченко М. С. Мастер хоровой музыки // Березовский М. Хоровые произведения. Киев, 1989. С. 3–6.
14. Юрченко М. С. Невідомі твори М. Березовського // Музика. 1986. № 3. С. 28–29.