

9. Кульчицький О. Світовідчуження українців / О. Кульчицький // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 48–65.
10. Липа Ю. Призначення України / Ю. Липа. – Нью-Йорк : Видавничий кооператив «Хортиця», 1953. – 308 с.
11. Лисий І. Менталітет і духовна культура українців / І. Лисий // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 11–12. – С. 37–59.
12. Морозов І. В. Основи культурології: Архетипи культури / І. В. Морозов. – Минск : ТетраСистемс, 2001. – 607 с.
13. Онацький Є. Українська емоційність / Є. Онацький // Українська душа. – К. : МП Фенікс, 1992. – С. 36–47.
14. Сковорода Г. Наркіз. Розмова про те: пізнай себе / Г. Сковорода // Вибране : твори у 2 т. – К. : Дніпро, 1972. – С. 150–196.
15. Степико М. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз) / М. Степико. – К. : Знання, 1998. – 251 с.
16. Степовик Д. Іван Труш. «Гагілки» / Д. Степовик // Скарби України. – К. : Веселка, 1991. – С. 145–150.
17. Татаркевич В. Античная эстетика / В. Татаркевич; [пер. с польс.]. – М. : Искусство, 1977. – 327 с.
18. Шлемкевич М. Душа і пісня / М. Шлемкевич // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 97–112.
19. Шокало-Бенч О. До питання про ментальну природу українського хорового співу / О. Шокало-Бенч // Музикознавчі студії. – Вип. 16. – Львів : Сполом, 2007. – С. 149–153.
20. Юркевич П. Мир з ближніми як умова християнського співжиття / П. Юркевич // Вибране. – К. : Абрис, 1994. – С. 222–229.
21. Юркевич П. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого / П. Юркевич // Вибране. – К. : Абрис, 1994. – С. 73–140.
22. Янів В. Нариси до української етнопсихології / В. Янів. – К. : Знання, 2006. – 341 с.

УДК 786.2

П. В. ДОВГАНЬ

### СЮІТНИЙ ЦИКЛ: ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЖАНРУ

*У статті висвітлюється місце інструментальної сюїти у жанровій системі музики ХХ століття. Звертається увага на значний обсяг нових оригінальних творів, зумовлених здатністю відповідати на інтелектуальні, духовні, соціокультурні та естетичні запити сучасності.*

**Ключові слова:** сюїта, цикл, жанр, стиль, історіографія, цілісність, дискретність.

П. В. ДОВГАНЬ

### СЮИТНЫЙ ЦИКЛ: К ПРОБЛЕМЕ ТЕОРИИ ЖАНРА

*В статье освещается место инструментальной сюиты в жанровой системе музыки ХХ века. Обращается внимание на значительный объем новых оригинальных произведений, способных ответить на интеллектуальные, духовные, социокультурные и эстетические запросы современности.*

**Ключевые слова:** сюита, цикл, жанр, стиль, историография, целостность, дискретность.

## SUITE CYCLE: TO PROBLEM OF THEORY OF GENRE

*In the article lights up the place of instrumental suite in the genre system of music of XX age. Special attention to this genre, applies on the considerable volume of new original works, predefined ability to answer upon intellectual, spiritual, соціокультурные and aesthetically beautiful requests of contemporaneity.*

**Key words:** *suite, cycle, genre, style, historiography, integrity, discreteness.*

Сформувавшись у творчості європейських композиторів XVII–XVIII століть, на початку XX століття сюїта дещо маргіналізується. Її удавана периферійність зумовила відсутність ґрунтовних наукових досліджень в українському музикознавстві останніх десятиліть. Важливою у цьому аспекті є європейська наукова думка, що стосується історії і теорії жанру сюїти з урахуванням провідних стилєвих тенденцій сучасного розвитку цього жанру в українській музиці XX століття.

Мета статті – систематизувати широкий спектр поглядів зарубіжних і українських учених на жанр сюїти; узагальнити теоретичні концепції сюїти, з'ясувати її історико-культурну генезу та дослідити вплив естетичних та соціокультурних передумов на процеси становлення обраного жанру.

Питання визначення жанрової специфіки музики минулих епох багатомісні і складні. Кожен жанр є продуктом певної історичної доби, а отже таким, що втілює особливості її естетичних ідеалів. У зв'язку з тим, що танцювальна сюїта є одним з найдавніших жанрів професійної інструментальної музики, наукові знання про сюїтний цикл відображають не лише його теоретичні аспекти (принципи циклізації, особливості формотворення, специфіку відображення світоглядних засад), історію становлення, але й розвиток музично-теоретичної думки. Іманентний жанровий зміст сюїти, що містить невичерпний семантичний потенціал, передбачає різні способи його музикознавчого вивчення.

Питання теорії та історії жанру торкаються І. Манукян [13], Ю. Неклюдов [14], Д. Фуллер [32]. Композиційно-тематичні особливості клавірних сюїт англійських композиторів досліджує Т. Оганова [16]. Процес об'єднання окремих танцювальних п'єс в єдиний сюїтний цикл у бароковій музиці аналізується у працях Т. Ліванової [10], М. Друскіна [7], К. Розеншильда [21].

В історичному ракурсі сюїта досліджується у працях багатьох музикознавців. Так, до передісторії жанру звертаються А. Петраш [17], І. Ямпольський [30], Ф. Блюме [31]. Нарис останнього відображає еволюцію жанру французької, німецької та італійської сюїти для лютні XVI – середини XVIII століть. Аналіз історичних типів інструментальної сюїти здійснено у працях Л. Мазеля [12], В. Бобровського [4], Т. Попової [19]. Німецькі науковці К. Неф [33] та Г. Ріман [20], звертаючись до вивчення інструментальної сюїти, зосереджують увагу на становленні її національних варіантів.

У 30-х рр. XX ст. М. Друскін [7] уперше в російськомовній науково-музичній літературі торкається *критерію* систематизації відомостей з історії танцювальної музики, що стала однією із жанрових першооснов сюїтного циклу. Монографія «Нариси з історії танцювальної музики» являє собою історичний огляд музики побутового танцю і музики балету.

Зазвичай, увагу привертає процес становлення жанру сюїти, принципи виокремлення її танцювального стрижня. У визначенні витоків жанру музикознавці висувують різні гіпотези. Так, на основі аналізу танцювальної музики доби Відродження дослідники доходять висновку, що поетика сюїти відображає музику світських балів, у яких було регламентовано чітку послідовність танців. І лише на другому плані, в якості доповнення, функціонували балети і традиції міських маскарадів. За цим стоїть гіпотеза аристократичного походження жанру інструментальної танцювальної сюїти.

Ю. Неклюдов у «Музичному енциклопедичному словнику» визначає сюїту як циклічний інструментальний твір, що складається з декількох самостійних п'єс, якому

притаманні «відносна свобода у кількості, порядку і способі об'єднання частин, наявність жанрово-побутової основи або програмного задуму» [14, с. 218]. Старовинною (читай – бароковою) сюїтою XVII–XVIII ст. вчений називає «цикли лютневих, а пізніше клавірних й оркестрових танцювальних п'єс, які контрастували за темпом, метром, ритмічним рисунком і поєднувалися загальною тональністю, рідше – інтонаційною спільністю» [14, с. 529]. Дослідник логічно зауважує, що цей термін «є родовим жанровим поняттям, що має історично різний зміст і використовується для виокремлення сюїти з-поміж інших циклічних жанрів (сонати, концерту, симфонії)» [14, с. 219].

В. Фрайонов у статті, присвяченій циклічним формам, вказує, що сюїтний тип циклу «припускає безпосередній зв'язок з танцювальними і пісенними жанрами, контрастне зіставлення самостійних частин, тенденцію до єдності або найближчого споріднення їхніх тональностей, відносну свободу цілого щодо кількості, порядку й характеру частин, простоту їхньої будови» [27, с. 61]. Подібну думку розвиває і Д. Фуллер у статті про сюїту з «Нового музичного словника Гроува» [32, с. 665], підкреслюючи, що цей цикл припускає можливість (а в сучасній практиці навіть необхідність) виконання «за один раз». Д. Фуллер визначає барокову сюїту як «інструментальний твір, що складається з декількох частин в одній тональності, і ґрунтується на формах і стилях танцювальної музики» [32, с. 665].

Узагальнюючи існуючі визначення, Ю. Бочаров пропонує наступну дефініцію: «Сюїта – це ціле, складене з досить довільної кількості відносно самостійних і порівняно невеликих п'єс в єдиній або різних тональностях, об'єднаних ... загальним задумом і при цьому не є сонатою, концертом, симфонією або іншим втіленням сонатно-симфонічного циклу» [4, с. 2]. Найбільш оптимальним російський дослідник вважає цикл барокової сюїти, обґрунтовуючи своє твердження тим фактом, що у більшості енциклопедичних видань подається саме визначення старовинної сюїти. Кількість частин у сюїті дослідники, зазвичай, не вказують: у музичній практиці вона може коливатись від трьох до двох десятків (своєрідним «рекордсменом» за кількістю частин – 24! – можна вважати *ordre* Ф. Куперена).

Широко й повно сутність барокового жанру розкривається у праці Б. Яворського «Сюїти Й. С. Баха» [29]. Дослідник звертає увагу на те, що при усій різноманітності побудови барокової сюїти, у кожного з композиторів цієї доби спостерігаються власні тенденції будови циклу. У більшості сюїт Й. С. Баха вимальовується структурний інваріант жанру у вигляді чотирьох танців різного національного походження – алеманди, куранти, сарабанди й жиги. До них композитор нерідко додає вступні п'єси, а також інші танці (найчастіше інтермедійні частини розміщуються між сарабандою й жигою). Таку традицію Й. С. Бах запозичив з німецької сюїти другої половини XVII сторіччя, яскраво представленої в творчості Й. Я. Фробергера, Д. Беккера та Й. Кунау.

Тип танцювальної сюїти з чотирьох головних танців, остаточно затверджений у творчості Й. С. Баха, дозволив німецьким історикам музики створити досить односторонню «бахоцентристську» концепцію жанру. Саме підходом до барокової сюїти як до чіткої послідовності вищевказаних танців характеризується уявлення про цикл, яке представляє Т. Кюрегян [10]. У праці наголошено, що парне об'єднання алеманда – куранта, сарабанда – жига «ґрунтується на різнохарактерності, в основі якої – розбіжність метра й темпу, причому в другій парі розбіжність досягає ступеня контрасту, посиленого (особливо у німецьких авторів) контрастом складу – гомофонно-гармонічного в сарабанді, поліфонічного в жигі» [10, с. 163]. Звичайно, бароковий період знав численну кількість подібних сюїт, проте існував і ряд інших можливих варіантів циклу. Так, у творчості Й. С. Баха зустрічаємо сюїтні цикли, що не наслідують описану жанрову модель. Як приклад можна назвати чотири оркестрових увертюри, три партити для скрипки соло.

У ході аналізу Третьої партити Й. С. Баха Б. Яворський визнає, що «її сюїтність спричинена не наявністю традиційних частин (адже тут композитор використовує лише жигу), а яскравим втіленням стихії танцю» [29, с. 56]. Стрижнем сюїтної композиції дослідники вважають принцип контрасту. Різні прояви цього контрасту наочно демонструє Б. Асаф'єв на прикладі порівняльного аналізу клавірних Французьких, Англійських і оркестрових сюїт Й. С. Баха.

Досліджуючи творчість окремих композиторів в історико-культурному контексті, музикознавці неодмінно торкаються проблем розвитку сюїтного циклу. У працях з історії музики та історії фортепіанного мистецтва, а також монографічних виданнях можна віднайти цікавий матеріал, що стосується проблем розвитку інструментальної сюїти. Так, у монографії Д. Житомирського «Роберт Шуман» [8] в тракті аналізу циклів композитора висувається поняття сюїти наскрізної побудови, що базується на поєднанні принципів сюїти, рондо і варіацій.

Сучасне теоретичне музикознавство особливу увагу приділяє розмежуванню зовнішньої й внутрішньої (визначення І. Барсової), аналітико-граматичної та інтонаційної (визначення В. Медушевського) структури. Узгоджуючи між собою ці терміни, під *зовнішньою* маємо на увазі *аналітико-граматичну*, а під *внутрішньою* – *інтонаційну* форму. Зовнішня структура сюїти демонструє явно виражену циклічну децентралізацію, а внутрішня – міцну, глибинну цілісність, приховану за зовнішньою калейдоскопічністю. Семантичний зміст сюїти утворює її глибинна драматургія, єдина для всіх історичних зразків жанру. Саме ця драматургія становить одну з найважливіших проблем, яку розв'язують дослідники.

Підхід до сюїти як до аналітико-граматичної форми, особливого виду циклічного об'єднання характеризує дослідження Б. Асаф'єва [2], В. Бобровського [4], Б. Яворського [29], ґрунтовні праці у галузі музичних форм Л. Мазеля [12] та В. Цукермана [27].

Взаємозв'язок зовнішньої і внутрішньої форм сюїти досліджує Б. Яворський [29]. У результаті вивчення його концепції та аналізу рукописів і листів до колег-музикознавців, В. Носіна [15] доходить висновку, що відомий учений узагальнює широкий фактологічний матеріал стосовно проблем онтогенезу і філогенезу сюїти доби бароко. Уяву про цілісність жанру інструментальної сюїти Б.Яворський доводить за допомогою чітких характеристик семантичних амплуа кожної з частин. Наявність єдиної концепційної моделі інструментальної сюїти дозволяє розглядати її в історично-культурологічному контексті.

У розбудові теорії жанру інструментальної сюїти суттєву роль відіграло дослідження Т. Ліванової [10]. Музикознавець пропонує теорію циклічних форм, де акцентується історичний контекст формування жанрово-семантичного інваріанта сюїтного циклу. Проте автор теорії вважає, що сюїта була в історії музики лише предтечею сонатно-симфонічного циклу. Ми не можемо погодитись з подібним підходом, адже «симфонієцентристський» критерій значно знижує історичну роль сюїти і не визнає самостійного значення сюїтного мислення.

Новий погляд на проблематику жанру з'являється у 80-і роки ХХ ст., коли музикознавча думка починає широко використовувати культурологічні методи дослідження. М. Старчеус [25] розглядає сюїту як самодостатній жанровий феномен. Структура сюїти співвідноситься з поетикою бароко, наголошуючи на принципі анфіладності. Природу жанру дослідниця вбачає у бароковій нарративності. Відштовхуючись від відомої думки М. Бахтіна про «пам'ять жанру», М. Старчеус акцентує увагу на понятті «авторської модальності», тобто ставленні композитора до конкретних жанрових знаків, що є головним у сприйнятті сюїтного циклу. Саме завдяки авторській модальності жанрово-семантичний інваріант сюїти стає певною культурною цілісністю, наповнюється тільки йому властивим змістом. Проте музикознавець не намагається розшифрувати цей зміст, з'ясувати логіку внутрішньої структури сюїти, принципи саморуху циклу, його драматургічного розвитку.

В. Бобровський пропонує т. зв. *функціональний* підхід до вивчення музичної форми, який дозволяє досягнути іманентний логос сюїти. Провідним принципом побудови циклічних форм дослідник вважає зв'язок частин на основі драматургічних функцій – у цьому, на його погляд, і полягає основна різниця між сюїтним і сонатно-симфонічним циклом. В. Цуккерман вбачає у побудові сюїти прояв принципу єдності у множинності, а в сонатно-симфонічному циклі – навпаки. На думку О. Соколова, якщо в сонатно-симфонічному циклі діє принцип *субординації*, то в сюїті – *координації* частин [24, с. 34]. В. Бобровський так визначає функціональні відмінності між двома циклічними формами: «Сюїта – об'єднання ряду творів, що контрастують; сонатно-симфонічний цикл, навпаки, – поділ єдиного твору на ряд підлеглих цілому окремих творів» [4, с. 181]. М. Арановський, досліджуючи історичні метаморфози

сонатно-симфонічного циклу, також вказує на полярні тенденції в інтерпретації розглянутих багаточастинних циклів: зовнішню *дискретність* у сюїті та *внутрішню переборену дискретність* при збереженні її зовнішніх ознак – у симфонії.

С. Скребков пропонує наступні принципи організації циклу: протиставлення спокою та руху; прагнення централізованості. На думку автора, сюїта демонструє перевагу першого принципу, коли композиційна єдність досягається на основі чергування контрастних частин. Саме цей принцип циклоутворення суттєво відрізняє сюїту від сонати, яка належить до другого типу структури, з його ідеєю зростання і становлення.

У дисертаційному дослідженні Н. Пікалової, присвяченому проблемам теорії жанру сюїти, в якості однієї з наріжних постає проблема інтеграції частин в єдиний музичний організм. «Сюїтний цикл істотно відрізняється від сонатно-симфонічного, однак не відсутністю або недостатністю єдності, а скоріше, іншими принципами єдності. Сам же фактор єдності принципово важливий для сюїти, тому що поза ним множинність сприймалася би хаосом, а не естетично обґрунтованим розмаїттям» [18, с. 11]. У визначенні домінантних ознак жанру сюїти авторка наголошує на тому, що в її основу покладено принцип вільної багатокомпонентної циклічності, вираженої через контрастування частин (моделей простих жанрів), скоординованих узагальнюючою художньою ідеєю та у своїй сукупності спрямованих на втілення естетичної цінності розмаїття явищ дійсності.

Досліджуючи проблеми неокласицизму, В. Варунц також торкається (хоча й побіжно) проблем сюїтної циклізації, наголошуючи на принциповій різниці у побудові сонатного і сюїтного циклів: якщо сонатно-симфонічна форма «базувалась на функціональній, драматургічній, нерідко й тематичній єдності частин, то сюїтна на діаметрально протилежному принципі, у межах якого «весь арсенал засобів спрямовується на вияв автономності кожної з частин циклу» [5, с. 17].

У тракті вивчення специфіки сюїтного циклу неодмінно виникає питання взаємодії змістовної та композиційної єдності. Значенням первнем сюїти найчастіше вважають ідею контрастної множинності, а її художнім логосом – об'єднану безліч данностей. У результаті такого підходу сюїта інтерпретується як «множинний ряд самоцінних данностей». В. Носіна, розвиваючи тези А. Швейцера, Б. Яворського, М. Друскіна щодо зіставлення типів руху в сюїті, стверджує, що головною ідеєю сюїти є аналіз проблем руху. Дослідниця аргументує свою позицію об'єктивними загальнокультурними чинниками: «Не випадково розквіт жанру сюїти збігся за часом з епохою розробки класичних методів опису руху у фізиці й математиці, демонструючи спосіб музичного втілення ідеї руху» [15, с. 96].

Отже, дослідники наголошують на дискретності сюїтного циклу. Проте вони схильні визнавати, що сюїта передбачає і драматургічну цілісність. Як єдиний художній організм, вона розрахована «на сукупне сприйняття частин у певній послідовності... У рамках сюїти тільки весь цикл виявляє собою закінчену цілісність» [18, с. 49].

Поняття драматургічної цілісності безпосередньо пов'язане з внутрішньою формою сюїти. Досліджуючи внутрішню структуру музичного жанру, М. Арановський стверджує, що саме вона обумовлює його стійкість у часі, пояснюючи свою думку тим, що «внутрішня структура містить «генетичний код» жанру, і виконання закладених у ній умов забезпечує відтворення жанру в новому тексті» [1, с. 38].

Проблем сюїтної циклізації неодноразово торкалися й *українські* музикознавці.

І. Тукова не диференціює жанрові ознаки сюїти і партити, виділяючи структуру (багаточастинний твір, ланки якого співвідносяться за принципом контрасту); засоби жанрової виразності (обумовлені специфікою закріплених за частинами танцювальних і нетанцювальних номерів); широкий діапазон складу виконавців (від сольюючого інструмента до оркестру) [26].

У процесі дослідження фортепіанних сюїт, партит і сонат львівських композиторів ХХ століття (М. Колесси, В. Барвінського, А. Рудницького, Р. Сімовича, М. Скорика, Б. Фільца), С. Салдан акцентує суперечливість співвідношень між вказаними жанрами. «Усі вони є циклами, але їх жанрова характеристика може мати варіантні тлумачення: соната може наближатися до сюїти, сюїта набувати рис сонатного циклу і таке інше» [22, с. 9]. Зауважуючи, що вищезгадані цикли базуються на принципі контрасту, дослідниця наголошує, що контраст у

сюїтах і партитах слугує для *роз'єднання*, а в сонатах – для *об'єднання*, адже у сонатному циклі «відбувається заміна відносно самодостатніх одиниць на підрядні, тобто такі, що обов'язково знаходяться у певних взаємозв'язках» [22, с. 10]. Як і більшість дослідників, вона доходить висновку, що «сюїтні і партитні цикли складаються з послідовності різних відносно самодостатніх одиниць, а у сонатних циклах, завдяки вказаній супідрядності, утворюється диференційована цілісність драматургічного плану» [22, с. 11].

У дисертації О. Кужелевої предметом дослідження стали «ретроспективні і перспективні зв'язки творчості Е. Саті (обумовлені стилістичними паралелями і стильовою евристикой), що відкриваються шляхом вивчення клавесинної творчості Ф. Куперена і фортепіанної (інструментальної) сюїти у творчості композиторів середини – другої половини ХХ століття» [9, с. 4]. У зв'язку з цим в одному з розділів роботи розглядаються сюїта як жанрова форма та сюїтність як спосіб мислення і принцип стилеутворення на матеріалі творчості П. Булеза, О. Мессіана, І. Стравінського, Дж. Кейджа, Я. Ксенакіса, В. Лютославського, В. Сильвестрова.

Отже, результатом аналізу теоретичних концепцій сюїти і сюїтності є наступне узагальнення: зарубіжні і українські дослідники у визначенні специфіки жанру наголошують, з одного боку, на зовнішній дискретності та розчленованості сюїтного циклу, з іншого – на його драматургічній цілісності та стилістичній єдності частин. Іманентність сюїти обумовлює драматургічна цілісність внутрішньої структури жанру, що містить у собі «генетичний код» сюїтного циклу. Використовуючи системний підхід, пропонуємо інтерпретувати сюїту як цілісний композиційний феномен, де кожна частина є самодостатньою і водночас відіграє важливу смислову функцію у контексті цілого.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 287 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая / Б. Асафьев. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1971. – 375 с.
3. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения / Т. Баранова // Музыка и хореография современного балета : сб. статей. – М., 1982. – Вып. 4. – С. 8–35.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / Виктор Петрович Бобровский. – М.: Музыка, 1977. – 332 с.
5. Бочаров Ю. О сюитах «правильных» и «неправильных» / Юрий Бочаров // Старинная музыка. – 2008. – № 1–2. – С. 2–9.
6. Варунц В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Варунц Виктор Пайлакович ; Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1989. – 24 с.
7. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. – Л. : Ленинградская филармония, 1936. – 205 с.
8. Житомирский Д. Роберт Шуман : Очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
9. Кужелева О. Неактуальный стиль як феномен композиторської поетики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Олена Олександрівна Кужелева ; Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2003. – 17 с.
10. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – 2-е изд. – М. : Композитор, 2003. – 383 с.
11. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Й. С. Баха и её исторические связи. Ч.1. Симфонизм / Т. Ливанова. – М.–Л. : Музгиз, 1948. – 231 с.
12. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – Л.–М. : Музыка, 1979. – 536 с.
13. Манукян Э. Сюита / Э. Манукян // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 359–363.

14. Неклюдов Ю. И. Сюита / Ю. И. Неклюдов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 529.
15. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха / В. Носина. – М. : Классика-XXI, 2006. – С. 67–151.
16. Оганова Т. Английская вёрджинальная музыка : проблемы формирования инструментального мышления : дис. ... канд. искусствоведения / Оганова Т. – М. : РГИ им. Гнесиных, 1994. – 238 с.
17. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты / А. Петраш // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. статей. – Л., Музыка, 1975. – Вып. 14. – С. 177–201.
18. Пикалова Н. Б. Камерная инструментальная сюита в русской советской музыке 60-х – первой половины 80-х годов : (Теорет. аспекты жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Пикалова Нина Борисовна ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Ленинград, 1989. – 24 с.
19. Попова Т. Танцевальные жанры и формы / Т. Попова // Музыкальные жанры. – М. : Музыка, 1968. – 86 с.
20. Риман Г. Сюита // Музыкальный словарь / Г. Риман ; [пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отд., сост. при сотрудничестве П. Веймарна [и др.] ; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля]. – М.–Лейпциг : П. Юргенсон, 1901–1904. – С. 1236–1237.
21. Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1979. – 168 с.
22. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Салдан Світлана Олександрівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 17 с.
23. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
24. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки ХХ века : сб. статей. – Горький: Горьк. консерватория, 1977. – С. 12–59.
25. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции / М. Старчеус // Музыкальный современник. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 45–68.
26. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Тукова І. – К., 2003. – 19 с.
27. Фраёнов В. П. Циклические формы / В. П. Фраёнов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 615.
28. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
29. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский // М. : Классика-XXI, 2006. – С. 23–65.
30. Ямпольский И. М. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха / И. М. Ямпольский. – М. : Музгиз, 1963. – 72 с.
31. Blume F. Studien zur Vor-geschichte der Orchestersuite im 15 und 16 Jahrhundert / F. Blume. – Leipzig : F. Kistner, 1925. – 151 s.
32. Fuller D. Suite / D. Fuller // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. – London, 2001. – 665 p.
33. Nef K. Geschichte der Sinfonie und Suite / K. Nef. – Leipzig : Breitkopf u. Härtel, 1921. – 344 s.