

Ю. С. Бочаров

Сюита в эпоху барокко: к истории жанрового наименования

Аннотация

Настоящая статья посвящена тому, каким образом слово «сюита», которое мы давно привыкли считать одним из жанровых наименований, реально использовалось в XVII — первой половине XVIII века, прежде всего — во Франции. Автор приводит различные примеры применения этого слова в источниках того времени и приходит к выводу, что французское слово «сюита» стало осознаваться как наименование специфического музыкального жанра только на завершающем этапе эпохи барокко.

Ключевые слова: сюита, барокко, инструментальная музыка, жанровое наименование.

Yu. S. Bocharov

Suite in the Baroque Era: on the history of the genre name

Summary

The New Grove Dictionary states that the word *suite* entered the terminology of music in 1557 as a designation for a group of branles. But that's an exaggeration, because the French word *suite* had actually no musical connotation even in the early 18th century. Nothing expresses this more than such sources as *Le Dictionnaire de l'Académie française* (Paris, 1717) and *S. de Brossard's Dictionnaire de Musique* (Paris, 1703).

The word *suite* could be used as the note indicating continuation of the musical piece. We can find it (as a rule in plural form) also at title pages of musical editions of that time. However, such linguistic designs as *Suites de pièces*, *Suites de dances*, *Suites d'airs* mean only a set of different pieces but not proper musical genre and form.

Only in the second quarter of the 18th century the word *suite* became actually musical term along with such genre names as *Partite*, *Overture*, *Ordre*, *Balletto*, etc.

Keywords: *suite*, Baroque, instrumental music, genre name.

Для обозначения музыкальных жанров с давних пор в музыковедении используются специальные термины: *симфония*, *соната*, *концерт*, *фантазия*, *фуга* и мн. др. Ныне за каждым жанром, как правило, закреплён определённый термин, выступающий в роли его специфического наименования. Но так было не всегда. И если мы, скажем, перенесемся в эпоху барокко, то увидим совсем иную картину. Во-первых, одно и то же сочинение могло иметь разные жанровые на-

менования, которые либо выступали одновременно в виде комплексного определения¹, либо менялись со временем², а то и вовсе не совпадали в рамках единого издания (на титульном листе и внутри самого сборника)³. Во-вторых, единое жанровое наименование могло относиться к сочинениям совершенно разного типа. В самом деле, достаточно вспомнить, что термин *Sinfonia* использовался для обозначения как оперных увертюр, так и отдельных инструментальных фрагментов внутри музыкально-сценических произведений, подходил и крупным многочастным композициям для ансамблево-оркестрового состава, и сравнительно небольшим пьесам для клавира.

Подобная же множественность во многом характерна и для жанра сюиты, который традиционно считается одним из наиболее важных в инструментальной музыке эпохи барокко. К этому жанру, чья отличительная особенность — принцип формирования целого из отдельных внутренне завершенных в композиционном отношении разножанровых и, как правило, однотональных пьес (в большинстве случаев танцевальных в своей основе), принято относить весьма многочисленные и довольно разнообразные (подчас существенно отличающиеся друг от друга) многочастные композиции. При этом хорошо известно, что в XVII — первой половине XVIII века для их обозначения применялись самые разные жанровые наименования, в том числе «партита», «увертюра», «ордр», «балетто» и даже «камерная соната»⁴.

А как же «сюита»? Откуда взялось это универсальное жанровое наименование, которое уже давно в ходу не только у любителей музыки, но и профессиональных музыковедов? И насколько оно соответствовало музыкальной практике эпохи барокко?

Для ответа на эти вопросы придется углубиться в первоисточники — нотные издания и рукописи, а также музыкальные словари и трактаты того времени.

Но для начала обратимся к источникам современным, где слово *Suite* обычно определяется как «последовательность», «то, что

следует» и т. п. Впрочем, современный «Большой французско-русский словарь» дает этому слову гораздо больше значений, причем самых разных — вплоть до «квартиры в гостинице», «натуральной ренты» и даже «преследования дичи» [См.: 12]. Есть среди них, разумеется, и привычное сугубо музыкальное значение, которое, разумеется, оказывается основным в специализированных музыкальных справочно-энциклопедических изданиях. Из них же мы можем получить информацию о том, что применительно к музыке французское слово *Suite* использовалось еще с XVI века. Так, например, в написанной Дэвидом Фуллером статье «Suite» из второго издания «Нового музыкального словаря Гроува» прямо указано, что «сюита вошла в музыкальную терминологию в 1557 году как обозначение для группы бранлей» [7. Р. 665]. При этом имелась в виду опубликованная парижским нотопечатником П. Аттеньяном «Седьмая книга танцев» Этьена дю Тертра (в партиях для 4-голосного состава), в которой была собрана музыка популярных в то время танцев — паван, гальярд и бранлей. Последние были сгруппированы в несколько подборок, именуемых сюитами. Однако утверждение о том, что в данном случае мы уже имеем дело с собственно музыкальным термином — не более чем натяжка. Фактически западный коллега выдает желаемое за действительное, ибо у слова *Suite* во французском языке не то что в середине XVI столетия, но даже полтора века спустя не было сугубо музыкального значения: в лучшем случае оно только формировалось в среде профессиональных музыкантов. И это при том, что и само слово писалось по-разному — в том числе с буквой *u* вместо *i* и с удвоением буквы *t* (подобного рода вариантность вообще была весьма характерной для орфографических норм того времени).

Чтобы убедиться в отсутствии в те давние времена у слова *Suite* во французском языке общепризнанного музыкального значения, достаточно обратиться к «Толковому словарю французского языка», подготовленному Академией наук, первое издание которого появилось в Па-

риже в 1694 году [6], а второе — в 1717-м [10]. Среди двузначного количества значений слова «сюита» музыкального мы не найдем. Но, может быть, академики были полными профанами в музыке? В конце концов, приписывают же такому признанному интеллектуалу, как Фонтенель, крылатую фразу: *Sonate, que te veux-tu?* («Соната, чего ты от меня хочешь?»)

Обратимся тогда к «Музыкальному словарю», составленному профессиональным композитором Себастьяном де Броссаром (1703). Как указано на титульном листе этого издания, словарь «содержит разъяснение терминов греческих, латинских, итальянских и французских» [5]. Но вот термина «сюита» в данном словаре, увы, нет. Как, впрочем, мы не найдем его и в последующих изданиях данного словаря, включая английский вариант, опубликованный в 1740 году Джеймсом Грассино [8].

Зато в музыкальных рукописях и даже некоторых изданиях времен Людовика XIV слово «сюита» могло использоваться совершенно не в том качестве, к которому мы привыкли, а именно — в роли ремарки, указывавшей на то, что приведенный на данной странице нотный текст есть не что иное, как продолжение пьесы, начало которой зафиксировано на предшествующей странице. Для примера можно привести фрагмент «Книги пьес для гитары» Робера де Визе (1686), точнее, 7-ю страницу этой гитарной табулатуры, на которой завершается ее вторая пьеса — Аллеманда. Здесь в левой верхней

части мы видим характерную ремарку *suite* (см. ил. 1).

Вообще, можно утверждать, что долгое время, применяя в отношении музыки слово «сюита», французы прекрасно обходились без сюиты как сугубо жанрового наименования. Например, Франсуа Куперен и Франсуа Дажинкур использовали для своих многочастных клавирных сочинений наименование *ordre* («строй», «ряд», «порядок»). Немало было случаев, когда подборки однотональных пьес преимущественно танцевального характера (т. е. сюиты в привычном понимании) вообще никак не обозначались. Так, если обратиться к современной публикации «Пьес для клавесина» Жан-Анри д'Англебера (1689), представленной в электронной библиотеке Петруччи [См.: 3], то в ней четко обозначены 4 большие сюиты, открывающиеся нетактированными прелюдиями. Однако в оригинале 1689 года никакого упоминания о сюитах нет; есть лишь 4 большие группы пьес без каких-либо общих заголовков. Аналогично дело обстоит с представленными в той же библиотеке Петруччи пьесами для трио Марена Марэ (1692), где для современного потребителя были выделены 6 сюит с соответствующими обозначениями в нотном тексте, хотя сам композитор таковые обозначения не проставлял.

В приведенных примерах сюиты оказывались составными частями больших музыкальных книг. Но иногда бывало и так, что вся такая



Ил. 1. Страница 7 «Книги пьес для гитары» Робера де Визе (1686)

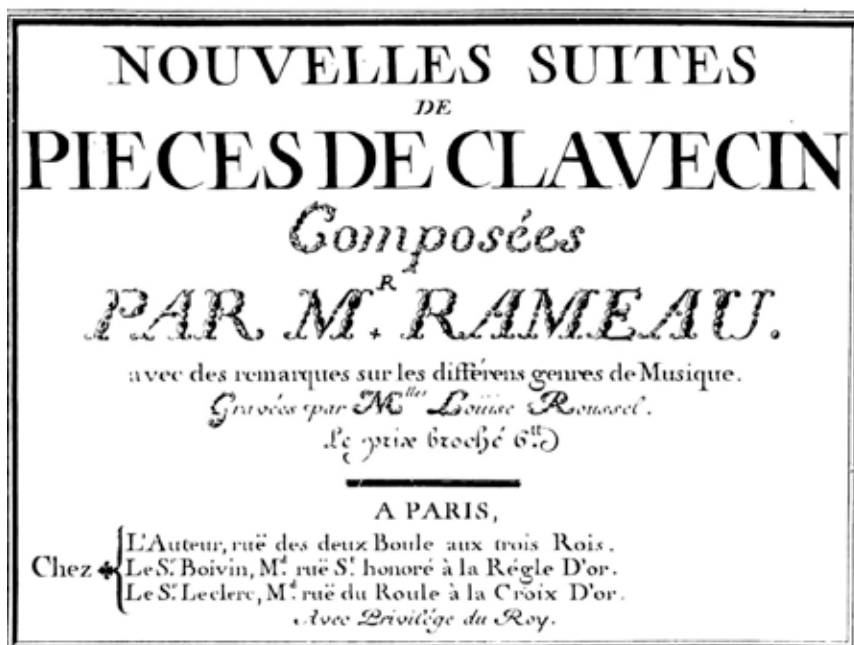
книга оказывалась подобна единой сюите — как, скажем, в случае с Первой книгой пьес для клавесина Жана Филиппа Рамо (*Première livre pièces de clavecin*, RCT 15), вышедшей из печати в Париже в 1706 году. По сути, она целиком представляет собой развернутую сюиту в тоне ля, открывающуюся нетактированной прелюдией. Всего в ней 9 или 10 пьес (в зависимости от того, считать ли ля-мажорную сарабанду отдельной пьесой или составной частью большой сарабанды в форме *da capo*). Тем не менее никакого слова «сюита» в заглавии нет — ни на титульном листе, ни перед началом первой пьесы.

А вот если открыть ноты другой клавесинной книги Рамо (RCT 5), опубликованной в 1726 (или 1727) году, то на ее титульном листе на самой верхней строке нельзя не заметить словосочетание *Nouvelles Suites* (Новые сюиты) (см. ил. 2).

Казалось бы, теперь можно облегченно вздохнуть и констатировать: наконец-то до французов дошла очевидная истина. И вот он — сугубо музыкальный термин «сюита». Однако наша радость будет преждевременной. Ибо заглавие, как выясняется, не ограничивается двумя первыми словами. А из его

продолжения (... *de Pièces de Clavecin*) становится понятно, что здесь, как, впрочем, еще во многих подобных случаях, слово «сюита» (во множественном числе) в сущности использовано как стандартная лексическая единица в значении «подборка», «последование» и т. п.

Словосочетание *Suites de Pièces* (т. е. «наборы», «группы» или «подборки пьес») действительно нередко встречается на титульных листах французских нотных изданий эпохи барокко, в том числе публикаций музыки современников Рамо. Например, ансамблевых сочинений для двух мюзетов (либо флейт, гобоев, скрипок и органистов) Жан-Жака Батиста Ане (ор. 2, 1726) и Филибера Делавиня (ор. 1, 1731). Или же сборника клавесинных пьес и «аккомпанированных» клавирных сонат Шарля Нобле (1757). В первых двух случаях на титульных листах значитса соответственно: *Deuxième oeuvre de Mr. Baptiste contenant deux suites de Pieces, a deux musettes qui conviennent, a la flûtes traversière, haubois, violons, comme aussi aux vielles* (*Второй опус мсье Батиста, содержит два набора пьес для двух мюзетов, подходит для двух поперечных флейт, гобоев, скрипок, а также органистов*) и *Ier. Oeuvre de Mr. de La Vigne contenant six suites de pièces*



Ил. 2. Титульный лист Клавесинной книги Ж. Ф. Рамо (Париж, 1726/27)

à deux musettes qui conviennent aux vieles, flutes à bec, flutes traversières et haubois (*Первый опус мсье Делавиня, содержит 6 наборов пьес для двух мюзетов, подходит для органистов, продольных и поперечных флейт и гобоев*). В третьем — Nouvelles suites de pièces de clavecin et trois sonates avec accompagnement de violon. <...> Composées par Mr. Noblet (*Новые наборы пьес для клавесина и три сонаты с сопровождением скрипки <...> сочинения мсье Нобле*).

Не говоря уже о том, что то же самое словосочетание *Suites de Pièces* присутствует в заглавии первого издания «больших» клавирных сюит Георга Фридриха Генделя (1720) (см. ил. 3).

Существовали, правда, и иные варианты использования слова «сюита» в заглавиях нотных собраний. Например, в качестве компонента словосочетания *Suite des dances* (т. е. «набор» или «последование танцев»). Так, Пьер Даникан Филидор предположительно к 1712 году составил танцевальный сборник для скрипок и гобоев, на титульном листе которого помещен следующий текст: *Suite des dances pour les violons, et hautbois. Qui se jouënt ordinairement à tous les bals chez le Roy.*

Recueillies, mises en ordre, et composées la plus grande partie, par M. Philidor l'aîné, ordinaire de la musique du Roy et garde de tous les livres de sa bibliothèque de musique, l'an 1712 (*Последование танцев для скрипок и гобоев, которые обычно исполняются на всех балах у короля. Собрано, приведено в порядок и составлено по большей части мсье Филидором-старшим, штатным музыкантом короля и хранителем всех книг его музыкальной библиотеки. 1712 год*).

Близкий *Suite de dance* вариант — *Suites d'airs* («наборы» или «последования пьес») мы встречаем, например, в опубликованном в 1738 году музыкантом Королевской Академии музыки Гийомом Маршаном сборнике *Six suites d'airs en duo pour le tambourin* («Шесть наборов пьес в виде дуэта с тамбурином»).

А несколько позднее (уже во второй половине XVIII в.) во Франции издавалась имевшая в заглавии слово *Suites* популярная серия под названием *Suites d'airs d'opéra comiques* («Собрания пьес из комических опер») в переложении для квартета. И, в частности, ее XV том (1778) представляет составленную Шарлем Александром подборку номеров из «Альцесты» Глюка⁶.



Ил. 3. Титульный лист первого издания 8 «больших» клавирных сюит Г. Ф. Генделя (Лондон, 1720)



Ил. 4. Титульный лист публикации сонат Д. Скарлатти под редакцией Т. Роузингрейва в виде *Suites de Pièces* (Лондон, 1739)

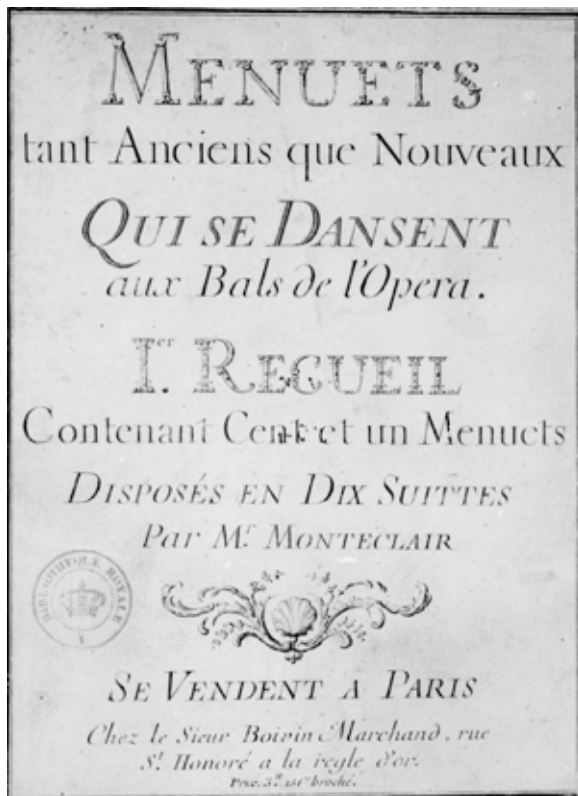
Впрочем, в наши дни, казалось бы, можно не обращать внимания на различного рода языковые тонкости и переводить слово *Suites* в заголовках титульных листов сразу как «сюиты». Но это, как вы понимаете, далеко не всегда корректно. Тем более что бывают случаи, когда содержимое соответствующих сборников никак сюитами в современном понимании не является. Яркий пример — публикация в Лондоне в 1739 году собрания клавирных сонат Доменико Скарлатти под редакцией Томаса Роузингрейва, где на титуле стояло традиционное *Suites de Pièces* (см. ил. 4).

Мало того, что сами по себе вышеназванные одночастные сочинения Скарлатти — это явно не сюиты, так на том же титуле в верхней части римскими цифрами набрано число 42, которое явно относится не к слову *Suites* (как бы его ни переводить), а к слову *Pièces* (именно оно здесь оказывается главным).

Еще один нетрадиционный, с современной точки зрения, вариант барочной *suite* — это последование, состоящее из одножанровых пьес. Его весьма показательным образцом является некогда популярный сборник из серии «Менуэты, старые и новые, которые танцуют на балах в Опере», что был составлен Мишелем Пиньоле де Монтеклером, где менуэты (всего

101) сгруппированы в 10 *suites*. И пример этот, отчасти напоминающий о подборках бранлей 1557 года, далеко не единственный (см. ил. 5).

И тем не менее было бы ошибкой полностью отрицать применение слова *Suite* французскими композиторами и издателями первой половины XVIII века в значении, близком современному. Тем более что слово это со временем эмансипировалось и стало использоваться также вне уже упомянутых устойчивых словосочетаний. И если посмотреть на сборники французской инструментальной музыки того времени, то постепенно в них стали появляться (и чем дальше — тем больше) внутренние заголовки в виде словосочетаний из слова *Suite* и порядкового числительного: *Premiere suite*, *Seconde suite* и т. д. Характерный пример находим в двух первых книгах «Сельских развлечений» (*Amusements champêtres*, 1729—1731) Никола де Шедевилля. И тут уже нельзя однозначно сказать — имеются в виду традиционные «последование» или «подборка», либо уже «сюита» в значении специфического жанра. Подобный же пограничный случай демонстрирует и известная органная книга Луи-Никола Клерамбо (1710), где есть внутренние заголовки: *Suite du Premier Ton* и *Suite de Deuxieme Ton*, т. е. «Сюита (или под-



Ил. 5. Титульный лист сборника из 101 менуэта в 10 сюитах, составленный М. Пиньоле де Монтеклером (Париж, 1735)

борка) в первом тоне» и «Сюита (или подборка) во втором тоне».

А в тех случаях, когда на титульных листах сборников инструментальной музыки слово *Suites* соседствует со словом *Sonates* («сонаты»), мы, судя по всему, уже вправе говорить о сюите как о собственно жанровом наименовании. Яркие примеры того — *Sonates à violon seul et suites pour la flûte traversière avec la basse* («Сонаты для скрипки соло и сюиты для поперечной флейты с басом») оп. 2 Луи-Антуана Дорнеля (1711) или же сборник *Sonates ou Suites à deux vieilles* («Сонаты или сюиты для двух органистов») оп. 4 Жана Батиста Дюпюи (1745) (см. ил. 6).

Подобных примеров, относящихся к первой половине XVIII века, можно привести еще немало. Тем не менее они в лучшем случае свидетельствуют о том, что специфическое жанровое наименование «сюита» стало утверждаться во Франции лишь на завершающем этапе эпохи барокко.



Ил. 6. Титульный лист сборника «Сонаты или сюиты для двух органистов» Жана Батиста Дюпюи (Париж, 1745)

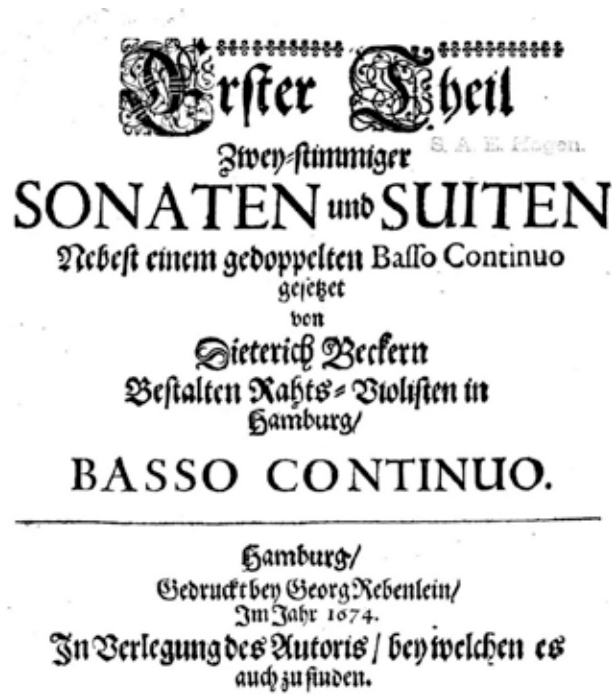
Как ни странно, за рубежами Франции это началось гораздо ранее, хотя и не получило особенно широкого распространения. Как минимум с самого начала XVIII века свободно пользовался термином «сюита» в своих публикациях известный амстердамский издатель Этьен Роже. Достаточно в этой связи упомянуть хотя бы отпечатанный им в 1701 году сборник клавирной музыки Шарля Дьёпара под названием *Six suites de clavessin* («Шесть сюит для клавесина»)⁷. А примерно в 1710 году все тот же издатель выпустил в свет сборник сочинений для клавира разных немецких авторов, который именовался следующим образом: *VI Suites, divers airs avec leurs variations et fugues pour le clavessin* («VI сюит, различные *airs* с их вариациями и фуги для клавесина»). И действительно, в полном соответствии с названием в этом сборнике представлены 6 танцевальных сюит, а также ряд вариационных циклов и фуг. Но еще задолго до Этьена Роже, а именно в 1674 году, при публикации в Гамбур-

ге инструментальных ансамблей для трио-состава Дитриха Беккера на титуле было напечатано: *Sonaten und Suiten* («Сонаты и сюиты») (см. ил. 7). Тем не менее в последующие десятилетия наименование «сюита» в немецких изданиях встречалось сравнительно редко. Авторы и издатели явно предпочитали такие названия, как «партита» и «увертюра» либо прибегали к откровенно программным заголовкам⁸. Впрочем, в ряде случаев все-таки использовали французское слово «сюита». Так, например, в датированном примерно 1725 годом наиболее раннем из сохранившихся рукописных сборников, в которых представлены копии всех шести «Английских сюит» И. С. Баха для клавира, каждое сочинение названо именно сюитой⁹. Но это все-таки не было широко распространенной практикой. Поэтому жанровое наименование «сюита», широко представленное в современных изданиях музыки немецких барочных авторов (Г. Ф. Телемана, Кр. Граупнера, И. Ф. Фаша и их современников), а также

различного рода списках их сочинений, по большей части является «новоделом»: в оригинальных партитурах оно, как правило, не встречается. Не случайно же Иоганн Готфрид Вальтер не включил термин «сюита» в свой «Музыкальный лексикон» [13].

Само собой разумеется, что термином этим, как правило, не пользовались итальянские композиторы, которые вообще без должного уважения относились к французскому языку. А в Англии еще в XVII веке появился его национальный эквивалент — *Sett*. Правда, из-за многозначности данного термина, особого распространения он не получил. В итоге издатели предпочли французское словосочетание *Suite de Pièces* либо близкую ему национальную версию *Suit of Lessons*.

Любопытно, однако, что именно в Англии была впервые предпринята попытка осмысления феномена сюиты как жанра. Речь идет о разделе, посвященном лютневой музыке в трактате Томаса Мэйса «Монумент музыки» (1676). Мэйс в частности писал о том, что *Sett* или *Suit of Lessons* состоит из любого количества пьес, добавляя, впрочем, что «обычно это около полудюжины» [9. Р. 120]. Первая часть, по его мнению, «всегда должна начинаться по типу свободной пьесы (волюнтария), которую мы называем прелюдией. Затем следуют аллеманда, *Ayre*, куранта, сарабанда и *Tou* (Шутка) или как вам будет угодно. Все они должны быть в единой тональности» [9. Р. 120]. Тем не менее в теоретических и исполнительских трактатах эпохи барокко эта линия продолжена не была. Хотя некое стихийное понимание феномена сюиты у композиторов того времени, конечно же, существовало. Но оно далеко не во всем соответствовало привычным ныне представлениям. Показательно в этом смысле решение Жан-Жака Руссо, который вроде бы включил в свой «Музыкальный словарь» (1768) термин «сюита», но лишь в виде отсылочной статьи (*Sюита* — см. *Соната*) [11. Р. 464]. А в статье о сонате воспроизвел приведенное еще в начале XVIII века С. де Броссаром деление итальянских сонат на церковные и камерные, пояснив,



Ил. 7. Титульный лист партии Basso continuo сборника ансамблевых сочинений Д. Беккера под названием «Сонаты и сюиты» (Гамбург, 1674)

что «последние составлены из нескольких пьес и подходят для танцев — это примерно те сборники, которые во Франции называют сюитами» [11. Р. 459]. Так что фактически особым видом музыкального сочинения, подобным сонате, Руссо сюиту так и не посчитал. Если соната, с его точки зрения, некая «пьеса инструментальной музыки из 3 или 4 частей», то сюита — это прежде всего собрание (*recueil*) [11. Р. 464]. В любом случае — то, что мы сейчас называем сюитой (имея в виду особый музыкальный жанр), в эпоху барокко не только во Франции, но и в других европейских странах (вне зависимости от используемой терминологии и даже отсутствия таковой) не признавалось единым и неделимым сочинением, рассчитанным непременно на исполнение «в один присест» — от начала и до конца (по типу современной концертной практики). Это были однотональные подборки разножанровых (преимущественно танцевальных) пьес, часто структурированные согласно тому или иному типологическому принципу, но не более того.

Композиторами и издателями XVII — первой половины XVIII веков сюита в значительной мере рассматривалась как структурная единица книги пьес или опуса. При этом сольные сюиты, как правило, предназначались для домашнего музицирования либо обучения музыке. Соответственно, из них обычно выбирались для игры по одной либо по нескольким пьес. Разумеется, никем не возбранялось исполнение сольных сюит целиком, но оно имело смысл лишь в том случае, если количество их частей не превышало количество частей «стандартной» сонаты (т. е. составляло не более 4 — 5 пьес).

Что же касается сюит ансамблево-оркестровых, которые часто выступали в роли застольной или пленэрной музыки, то их явно прикладной, фоновый характер, с одной стороны, не накладывал подобных ограничений, а с другой, не требовал от аудитории особенно внимательного вслушивания и восприятия таких развернутых композиций как единых художественных произведений. «При этом такие сюи-

ты можно было не доигрывать до конца, равно как и добавлять к ним дополнительно одну или несколько пьес. Целое от этого в представлении слушателей того давнего времени особенно не страдало, как, скажем, барочная опера не сильно страдала, когда при постановке в другом городе какая-то часть ее арий или речитативов менялась» [2. С. 213].

Как бы то ни было, привычное для нас отношение к сюите как к единому художественному произведению, сопоставимому с сонатой, симфонией или сольным концертом и одновременно противопоставляемому этим жанрам, возникло отнюдь не в эпоху барокко, а значительно позднее. Но это уже тема специального исследования.

Примечания

- ¹ См., например, «Офферторий в виде фуги и диалога» (*Offerte en Fugue et Dialogue*) из органной мессы Г. Г. Нивера (1667).
- ² Хрестоматийный пример — двухголосные инвенции И. С. Баха, которые первоначально назывались преамбулами.
- ³ В этой связи можно обратиться к публикациям концертов Н. Порпоры для трио-состава ор. 2 в Лондоне (1736) и Париже (ок. 1737), которые на титульных листах были обозначены, соответственно, как сонаты *da camera* и симфонии.
- ⁴ Впрочем, несмотря на некоторое внешнее подобие, сюита и соната *da camera* — явления принципиально разнопорядковые, поскольку в одном случае жанр определяется прежде всего через композиционный принцип, а во втором — через специфический ситуационный контекст. Подробнее об этом см.: [2].
- ⁵ Индекс согласно современному указателю сочинений Рамо [3].
- ⁶ XV. Suites d'airs d'opéra comiques en quatuor concertants avec l'ouverture pour deux violons, alto et basse, choisis dans l'opéra d'Alceste, arrangés par M. Alexandre. — Paris, 1778.
- ⁷ Diupart Ch. Six suites de Clavessin. — Amsterdam: E. Roger, 1701.
- ⁸ Как, например, поступил Георг Муффат в сюитах из собрания *Florilegium primum* и *Florilegium secundum*.
- ⁹ Подробнее об этом см.: [1].

Список литературы

References

1. Бочаров Ю. С. Английские сюиты И. С. Баха: страницы истории // Старинная музыка. — 2016. — № 4. — С. 8 — 15 [Bocharov Yu. S. Angliyskiye syuity I. S. Bakha: stranitsy istorii // Starinnaya muzyka. — 2016. — № 4. — S. 8—15].
2. Бочаров Ю. С. Барочная сюита: от мифологии к историческому аутентизму // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 4. — С. 202—215 [Bocharov Yu. S. Barochnaya syuita: ot mifologii k istoricheskomu autentizmu // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. — 2015. — № 4. — S. 202—215].
3. *D'Anglebert J.-H. Pieces de clavessin (1689)* [электронный ресурс] / edited and typeset by Stive Wiberg due West editions, 2009, based on a facsimile of the 1704 Amsterdam printing. URL: http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/27/IMSLP18521-Danglebert_PiecesDeClavecin_Complete.pdf. Дата обращения: 18.01.2018.
4. *Bouissou S., Herlin D. Jean-Philippe Rameau: catalogue thématique des oeuvres musicales. Tome 1: Musique instrumentale, musique vocale religieuse et profane.* — Paris: CNRS éd.: Bibliothèque nationale de France, 2007. — 370 p.
5. *Brossard S. de. Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes Grecs, Latins, Italiens et Française.* — Paris: Ballard, 1703. — 114 p.
6. *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy. Tome second [M—Z].* — Paris: Coignard, 1694. — 718 p.
7. *Fuller D. Suite* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 24. — P. 665—684.
8. *Grassineau J. A Musical Dictionary...* — London: J. Wilcox, XII, 1740. — 347 p.
9. *Mace Th. Musick's Monument. Part II: The Civil Part, or the Lute made easy.* — London: T. Ratcliffe & N. Thompson, 1676. — [18], 272 p.
10. *Nouveau dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy. Tome second [M—Z].* — Paris: Coignard, 1718. — 820 p.
11. *Rousseau J.-J. Dictionnaire de Musique.* — Paris: Duchesne, XII, 1768. — 550 p.
12. *Suite* // Большой французско-русский и русско-французский словарь. — [Электронный ресурс] — URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/fre_rus/70229/suite. Дата обращения: 18.04.2017.
13. *Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec.* — Leipzig: W. Deer, 1732. — [12], 659 s.