

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-1-25>

Тетяна КАЗНАЧЕЄВА,

orcid.org/0000-0002-8692-2844

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *itaniamusic@gmail.com*

ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ЦИКЛ ДОБИ РЕНЕСАНСУ ЯК ПЕРЕДУМОВА БАРОКОВОЇ СЮЇТИ: ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ЗБІРКИ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТЬ

Стаття присвячена інструментальним збіркам композиторів Етьєнна дю Тертра, Пауля Пойєрля та Йоганна Германа Шайна, діяльність яких склала певний етап у розвитку танцювальні сюїти XVI – початку XVII століть, а також сприяла формуванню у вищевказаний час традицій національних хореографічних шкіл. Розглянуто еволюцію танцювальної культури епохи Відродження (XIV–XVI століть) та її роль у формуванні жанру сюїти як циклічної інструментальної форми. Зазначено, що у контексті придворного життя Європи, зокрема Італії, Франції та Англії, танцювальна музика набула структурованості, елегантності та виразності, що складає відчутний контраст до середньовічних традицій. Підкреслено розділення танців на повільні процесійні (басданси, павана) та швидкі жєваві (гальярда, бранль), що виконувались парами чи групами на балах, маскарадах, в театрі. Зазначено, що поєднання контрастних типів рухів призвело до появи циклічних форм, об'єднаних ритмо-метричним принципом (дводольний повільний танець і тридольний швидкий). Термін «сюїта», у контексті дослідження, трактується як хореографічна композиція або циклічний твір з контрастними частинами. Музика для танців була інструментальною, часто базувалась на вокальних мелодіях, виконувалась ансамблями, до складу яких входили флейти, віоли, лютні. Проаналізовано збірку «Septieme livre de danceries» Етьєнна дю Тертра – чотириголосну музику з шістьма парами паван і гальярда, другу частину якої складає «suyttes de bransles», відносно якої вперше використано термін «suite» для груп варіацій бранлів. Фактура збірки поліфонічна, з імітацією, елементами гомофонії, ритми з синкопами та пунктирними фігурами адаптовані для імпровізації на духових і струнних інструментах. У збірці «Nouve Padouan, Intrada, Dantz und Galliarda» Пауля Пойєрля розглянуто сорок чотири танці, що об'єднані в дванадцять сюїт з контрастними номерами, які мають варіаційну єдність та започатковують тип варіаційної сюїти. Збірка «Banchetto Musicale» Йоганна Германа Шайна складається з двадцяти варіаційних сюїт, що поєднують старовинні та більш сучасні танці. У музиці збірки визначено італійський вплив, модальну гармонію, плагальні каденції та елементи basso continuo, поліфонічну фактуру з бароковими рисами. Загалом, проаналізовані збірки демонструють перехід від ренесансного поєднання пар танців до барокових циклів, де варіаційний принцип забезпечує тематичну єдність, а ритмо-метричний контраст синхронізується з рухами, синтезуючи придворні та народні традиції.

Ключові слова: ренесансна танцювальна культура, інструментальна сюїта, павана, гальярда, бранль, варіаційний принцип, ритмо-метричний контраст.

Tetiana KAZNACHEIEVA,

orcid.org/0000-0002-8692-2844

PhD in Arts, Assistant Professor;

Head of the Department of General and Specialised Piano

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *itaniamusic@gmail.com*

RENAISSANCE DANCE CYCLE AS A PREREQUISITE FOR THE BAROQUE SUITE: INSTRUMENTAL COLLECTIONS OF THE 16TH – EARLY 17TH CENTURIES

The article is dedicated to the instrumental collections of composers Estienne du Tertre, Paul Peuerl and Johann Hermann Schein, whose work constituted a certain stage in the development of the dance suite in the 16th – early 17th centuries, and also contributed to the formation of traditions of national choreographic schools during the aforementioned period. The evolution of dance culture in the Renaissance era (14th–16th centuries) and its role in the formation of the suite genre as a cyclic instrumental form are examined. It is noted that in the context of court life in Europe, particularly in Italy, France, and England, dance music acquired structure, elegance, and expressiveness, which forms a noticeable contrast to medieval traditions. The division of dances into slow processional ones (basse danse, pavane) and fast lively ones (galliard, branle), performed in pairs or groups at balls, masquerades, and in theater, is

emphasized. It is noted that the combination of contrasting types of movements led to the emergence of cyclic forms united by a rhythm-metric principle (duple slow dance and triple fast). The term «suite», in the context of the study, is interpreted as a choreographic composition or a cyclic work with contrasting parts. Music for dances was instrumental, often based on vocal melodies, and performed by ensembles that included flutes, viols, and lutes. The collection «Septieme livre de dancieries» by Estienne du Tertre is analyzed – four-voice music with six pairs of pavanes and galliards, the second part of which consists of «suyttes de bransles», in relation to which the term «suite» was first used for groups of branle variations. The texture of the collection is polyphonic with imitation, elements of homophony, rhythms with syncopations and dotted figures adapted for improvisation on wind and string instruments. In Paul Peuerl's collection «Neue Padouan, Intrada, Dantz und Galliarda», forty-four dances are examined, united into twelve suites with contrasting numbers that have variation unity and initiate the type of variation suite. Johann Hermann Schein's collection «Banchetto Musicale» consists of twenty variation suites that combine ancient and more modern dances. The music of the collection reveals Italian influence, modal harmony, plagal cadences, and elements of basso continuo, with polyphonic texture featuring Baroque traits. Overall, the analyzed collections demonstrate the transition from Renaissance pairing of dances to Baroque cycles, where the variation principle ensures thematic unity and rhythm-metric contrast synchronizes with movements, synthesizing courtly and folk traditions.

Key words: Renaissance dance culture, instrumental suite, pavane, galliard, branle, variation principle, rhythm-metric contrast.

Постановка проблеми. Період XVI – початку XVII століття стає ключовим етапом у формуванні європейської танцювальної сюїти, оскільки демонструє поступовий перехід від ренесансної традиції музики, що мала високу адаптивність до рухів тіла, з акцентом на чіткий ритмічний пульс та повторювані структури до танцювальних поєднань пізнього періоду епохи. Саме з них поступово формується та еволюціонує модель сюїти. Її ренесансні корені підкреслюють танцювальність: рухи були пов'язані з реальними танцями, мали специфічні ритми та темпи, що робили музику «танцювальною» – тобто легкою для синхронізації з кроками, поворотами та стрибками.

Аналіз досліджень. Література, що присвячена еволюції танцювальної культури Відродження та питанням формування інструментальної сюїти є досить різноманітною. Дослідження Джеффри Кайт-Пауелл «Посібник виконавця з музики епохи Відродження» (друге видання) присвячено практиці виконання ренесансної музики, включає розгляд інструментальних танцювальних форм, ансамблів з урахуванням історичного контексту, допомагає зрозуміти особливості фактури та імпровізації в танцювальних збірках (Kite-Powell, 2007). Історико-музикознавчий погляд на динаміку розвитку національних інваріантів ансамблевих жанрів (сюїти у тому числі) в окремі культурно-історичні періоди демонструє монографія А. Кравченко (Кравченко, 2020: 30–56).

Найчастіше у фокусі уваги науковців знаходиться існування та розвиток сюїти у період епохи Барокко. Розмаїття національних шкіл як важливий чинник формування стилістики барокової сюїти виокремлюють І. Косинець та Сіньюді Лі, аналізуючи синтез музичної структури та хореографічної традиції (Косинець, Сіньюді Лі, 2025: 207). Є. Белозьоров визначає барокову сюїту

як музично-теоретичний феномен (Белозьоров, 2019: 47).

Разом з тим, вивчення формування сюїтної моделі у період XVI – початку XVII століть, що сприяло становленню професійних європейських хореографічних систем, є досить мало дослідженим та залишається актуальним музикознавчим завданням.

Виклад основного матеріалу. Танцювальна культура в епоху Відродження, у органічному поєднанні з музичною, складала важливу частину придворного життя, соціальних заходів і театральних вистав у Європі, особливо в Італії, Франції та Англії. Жанри танцювальної музики, на відміну від середньовічних традицій, ставали більш структурованими, елегантними та виразними. За типом руху вони поділялися на два основні типи: повільні, статичні (процесійні) й швидкі, жваві та виконувалися парами або групами. Найбільш поширеними були бассданси (низькі процесійні танці, де ноги ледь відривалися від підлоги), павана, гальярда, бранль та інші жанрові різновиди, що виконувалися на балах, маскарадах та у театральних виставах.

Історичний процес зародження форми сюїти починається із зіставлення різних за ритмом і характером рухів – чергування ходіння та окремих па танців.

Згідно з «Літературознавчою енциклопедією», термін сюїта (франц. suite, букв. ряд, послідовність) має декілька значень. Одним з них є позначення хореографічної композиції з кількох танців, об'єднаних спільною темою, що використовується у виставах. Сюїтою називають також «циклічний інструментальний, вокально-інструментальний твір, в якому композиційно виокремлені контрастні, відносно самостійні частини» (Літературознавча енциклопедія, 2007: 452).

Музика, що призначалася для супроводу танців у пізню епоху Відродження (XIV–XVI століття), була інструментальною, іноді базувалася на популярних вокальних мелодіях.

У 1557 році Етьєнн дю Тертра – французький композитор і видавець епохи Відродження, відомий своїми піснями та інструментальною музикою, видав у Парижі «Septieme livre de danceries» («Сьомий збірник танців»).

Збірка містить чотириголосну (голоси Superius, Contra tenor, Tenor, Bassus) інструментальну музику, яка призначалася для ансамблів, що складались з духових та струнних інструментів: флейт, віол, лютень. Наведемо деякі відзнаки інструментів, для яких була призначена збірка. Флейта (нім. Flöte, від лат. flare – дмухати, flatus – дихання, віяння, але разом з тим і гра на духовому інструменті) – один з найдавніших музичних інструментів, у XVI столітті – інструмент з боковим дуттям, що отримав значне розповсюдження у європейських країнах, був вдосконалений французькими майстрами. Віола (іт. Viola) – загальна назва, сімейства струнних смичкових музичних інструментів. У XVI столітті в музичній практиці Західної Європи панували віоли «колінні» (віола да гамба) й «плечові» (віола да браччіо). Viola da Gamba або просто Gamba – інструмент типу віолончелі (про те свідчить і французька віолончель – Basso de viole) (Хоткевич, 2018: 62). Назва інструменту лютня має арабське походження: Ель-Еуд (Ель-уд) або Л'еуд означало «дерев'яний, зроблений з дерева» (Хоткевич, 2018: 217). Лютня в Західній Європі пережила еволюцію своїх форм. Спочатку мала чотири струни, потім п'ять, шість і більше.

Структура збірки Етьєнн дю Тертра включала шість пар Паван та Гальярд, які утворювали умовну першу частину.

Як відомо, павана – старовинний повільний танець італійського походження; те саме, що *padovana*, *paduana*. У Франції та Італії павана була придворним танцем, який супроводжував всілякі офіційні церемонії та виконувався строго відповідно до суспільного рангу. Починали танець особи найвищого рангу – король та королева. Характер виконання танцю – урочистий, темп – повільний, музичний розмір – найчастіше 4/4. Основний хід складався з простих та подвійних ковзаючих кроків. На початку та наприкінці танцю пари обходили зал із поклонами та реверансами. Павана сприяла придбанню витончених та граціозних манер.

Павана у збірці Етьєнн дю Тертра представляла собою повільний танець з трьома або чотирма

розділами, кожен з яких містить вісім або шістнадцять тактів, з повтореннями та каденціями наприкінці побудови. Швидко «пару» до Павани утворювала Гальярда – старовинний швидкий танець. Хореографічна форма значно відрізнялася від «низьких» басдансів: це – швидкий, стрибковий, «високий» танець. Характер виконання – веселий, легкий, живий. Не зважаючи на витоки танцю, що сягають народної хореографії, найбільшу популярність він набув у вищих верствах суспільства. Інша назва гальярди – *cinque pas* («п'ять па» або «гомана» і «романеска»). Ритм танців був досить одноманітним. В основі танцю – п'ять рухів: чотири невеликі кроки і стрибок. Термін «*cinque pas*» застосовувався і для позначення чітко зафіксованого комплексу танцювальних рухів, який займав два такти та відповідав певній ритмічній фігурі: три половинні ноти, ціла та половинна.

Гальярда у збірці Етьєнн дю Тертра часто побудована на тій самій темі, з двочастинною формою і варіаціями. Загалом, форма першої частини збірки компактна, повторювана й адаптована для повторів у танці.

Павана грає значну роль в історичному процесі формування сюїтних композицій. Павана у поєднанні з гальярдою у XVI столітті утворюють одне з перших поєднань в історії сюїти. Виникають і інші парні утворення контрастних танців: басданс і турдіон, пасамеццо і сальтарелло, алеманда і сальтарелло, що формують найпростіший тип старовинної сюїти. Досить часто ці парні танці склалися на тотожному мелодичному матеріалі, його ритмічному перетворенні. Організуючим фактором стає ритмо-метричний контраст (перших танець у парі – дводольний, другий – тридольний) та контраст темпів (повільний, плавний перший танець та рухливий другий). Основою композиції сюїти є мотивно-варіаційний метод письма.

Наступну частину збірки Етьєнн дю Тертра утворює послідовність музичних номерів, що має назву «*suyttes de bransles*». Саме в цій публікації вперше з'являється термін «*suyttes*» (старовинне французьке написання «*suites*»), який застосовано відносно до груп бранлей. У «сюїтах бранлей» дю Тертра наводиться послідовність з кількох варіацій одного танцю. Кожна *suytte* (цикл з 4–6 бранлів) має просту танцювальну форму, типову для епохи Відродження, що складається з коротких розділів з повтореннями, та об'єднується тематично або є варіаціями на спільну тему. Це було новаторством, оскільки, як вже було зазначено вище, до того танці зазвичай виконувалися парами (повільний та швидкий, як *Pavane* та *Gaillarde*), а не в

більших за кількістю групах. Термін «*suyttes*» тут означає «послідовність» або «набір», і це перше загальне використання слова «*suite*» у музичному мистецтві, що має безпосереднє відношення для зібрання танців. Збірник містить кілька таких «*suyttes*», наприклад, «*Premiere suytte de bransles*» («Перша сюїта *bransles*»), де танці варіюються за темпом і ритмом, але зберігають спільну тему. Фактура збірки переважно поліфонічна, з імітаційним контрапунктом, що є типовим для ренесансної інструментальної музики. Але у «сюїтах *бранлей*» фактура – змішана (наприклад, поруч з імітаційними елементами у *Bransle 1 Suite 1* присутня й гомофонна фактура в варіаціях *Bransle 3*, де голоси рухаються разом, підкреслюючи танцювальну пульсацію). Нижній голос часто опорний, верхні голоси – мелодійні, що дозволяє адаптувати твори для різних інструментів та вільно імпровізувати. Чітка ритмічна пульсація добре співвідноситься з танцювальними кроками. Дводольний (4/4 для *ravane*) або тридольний (3/2 для *galliarde* і деяких *bransles*) метр містить виразні синкопи й пунктирні ритми. Музика збірки є передбачуваною, типовою для реальних танців, що виконувались на балах, але, разом з тим, містить також більш жваві елементи для групових рухів, що характеризуються енергійністю, близькою до народних традицій. Музика призначалася для придворних розваг і була адаптована для чотирьох інструментів, що робило її доступною для аматорських ансамблів. Структура *suyttes de bransles* новаторськи поєднує кілька варіацій одного танцювального типу, що свідчить про перехід до усвідомленого циклічного мислення в інструментальній музиці. Ця робота дню Тертра вплинула на подальший розвиток сюїти, позначаючи зміну ренесансних традицій й поступове формування барокових форм.

У 1611 році у м. Нюрнберг Пауль Пойерль – німецький композитор, органіст і майстер інструментів епохи пізнього Відродження та раннього Бароко, який працював у м. Штайрі (Австрія) та м. Нюрнберзі, створюючи вокальну та інструментальну музику, видав «*Newe Padouan, Intrada, Däntz unnd Galliarda*». Збірка містить 44 танці у 12 сюїтах, кожна з яких складається з чотирьох танців: *Padouan* (або *павани*), *Intrada* (інтради), *Däntz* (данцу) та *Galliarda* (галіарди). Сюїти 11 та 12 мають лише по два танці, але містять додаткові варіації, що підкреслює еволюцію форми. Завдяки цьому виданню композитор відзначився своєю роллю в розвитку сюїти як винахідник «*variation suite*» – форми, де танці базуються на варіаціях однієї теми.

Кожна сюїта складається з чотирьох типів рухів:

- *Padouan* (*ravane*) – повільний, процесійний танець у дводольному метрі. Танцювальність проявляється в граціозних, плавних фразах, рівномірні тривалості сприяють виконанню процесійних рухів;
- *Intrada* – характеризується помірним, маршо-подібним рухом;
- *Däntz* – танець, жвавий рух, часто з синкопами та енергійним ритмом;
- *Galliarda* – швидкий, віртуозний танець з стрибками, у тридольному метрі.

Наведена структура була новою: на відміну від простих пар танців, сюїти Пойерля мали тематичну єдність, де кожен рух варіював матеріал попереднього, створюючи циклічну форму.

Фактура збірки поліфонічна, з елементами імітаційного контрапункту, що є типовим для творів пізнього Відродження та раннього Бароко. Але у творі присутні приклади змішаної фактури, де початок – імітаційний, середина гомофонна, всі голоси рухаються разом для ритмічної чіткості (*Däntz VII*). Чотири голоси незалежні, але гармонійно узгоджені, з акцентом на імітацію мотивів між партіями. Нижній голос часто грає опорну роль, верхні голоси – мелодійні, в кінці розділів іноді утворюються «хорові» акорди. Загалом, фактура є подібною до жанру канцони, вирізняється однорідними моментами у каденціях. Композитор уперше системно вибудовує сюїтний цикл як варіаційну єдність чотирьох танців. Запропонована ним модель (*Padouan – Intrada – Däntz – Galliarda*) формує власне «циклічний оберт» танцювального жанру, де всі частини походять від спільної теми. Саме це варіаційне ядро стало основою сюїтного барокового мислення. Чіткий пульс, повторювані ритмоформули та контрастні темпи, що синхронізуються з рухами тіла, є важливими ознаками цієї танцювальної музики. Ритми енергійні, з синкопами та пунктирними фігурами, що імітують стрибки чи кроки. Метр стабільний: переважає розмір 4/4 в *Padouan, Intrada, Däntz*, а також 3/2 або 6/4 – *Galliarda*. Повтор розділів форми, що дозволяє імпровізувати виконавцям танцю та енергійний характер звучання підкреслює зв'язок з народними традиційними формами.

Робота Пойерля відображає перехід від Відродження до Бароко, де сюїта стає самостійним жанром, не обов'язково пов'язаним з реальними танцями, а більше з концертним виконанням. Ритмо-метрична різноманітність та танцювальна енергія циклу П. Пойерля демонструє синтез придворних і народних традицій, властивих німець-

ким землям. Поєднання процесійної падуани, маршевої інтради, жвавого танцю Dantz та віртуозної галліарди відображає широкий пласт рухового матеріалу, який впливав на формування ранніх хореографічних моделей Центральної Європи.

Важливо, що варіаційний метод грає важливу роль в проаналізованих циклах обох композиторів: у дю Тертра як засіб танцювальної гнучкості в групах бранлів і парах танців, у Пойерля варіаційний метод є основою для тематичної єдності, він домінує, забезпечуючи єдність і розвиток, перетворюючи сюїту на цикл, що має логічну та стилістичну єдність.

Творчість Пойерля вплинула на розвиток сюїти у Йоганна Германа Шайна, який був, поряд з Генріхом Шютцем, одним з найвизначніших німецьких композиторів раннього бароко і, як кантор лейпцігської Томаскірхе, одним з найвідоміших попередників Й. С. Баха. Збірка інструментальних сюїт, яку він опублікував у 1617 році під назвою «Banchetto Musicale» («Музичний бенкет») є важливою віхою в німецькій інструментальній музиці. Вона містить 20 сюїт, усі з яких є «варіаційними сюїтами», в яких кожна частина побудована на варіаціях одного й того ж матеріалу.

Всі сюїти мають однакову структуру: Павана (Pavane), Гальярда (Gagliarda) і Куранта (Courente) у п'ятиголосному викладенні, Аллемандою (Allemande) і тридольна Tripla – у чотирьохголосному. Перші два з цих номерів є старовинними танцями, тоді як Куранта та Аллеманда – більш «сучасними». У кожній сюїті за Allemande йде варіація у тридольному розмірі – Tripla. Інструментарій для цих сюїт не вказаний у партитурі. Збірка демонструє міцний італійський вплив, інтерес до basso continuo, гармонія модальна, каденції плагальні, поліфонічна фактура має барокові елементи.

Висновки. Танцювальні інструментальні збірки XVI – початку XVII ст. стали важливим етапом у формуванні жанру сюїти, який еволюціонував від пар танців до складніших циклічних форм. Фактура, ритмічні моделі та метроритмічна організація у творах дю Тертра, Пойерля та Шайна тісно пов'язані з реальною танцювальною практикою та відображають взаємодію професійної та народної традицій у різних національних школах. Варіаційний принцип став універсальним засобом розвитку танцювальної музики доби, забезпечив єдність циклів і став важливою художньою рисою, яка визначила подальшу еволюцію сюїти в період Бароко. Танцювальні інструментальні збірки XVI – початку XVII століття становлять ключовий етап у формуванні європейської танцюваль-

ної сюїти, оскільки демонструють поступовий перехід від ренесансної традиції парних танців до циклічно вибудованих структур, заснованих на варіаційному розвитку. Діяльність Естьєна дю Тертра, Пауля Пойерля та Йоганна Германа Шайна позначила собою три важливі історичні ланки цієї еволюції, що не лише відображає стильові перетворення Ренесансу та раннього Бароко, а й становить підґрунтя для подальшого розвитку сюїти як жанру, що у XVIII ст. набув завершеної форми у творчості німецьких, французьких і англійських композиторів.

Йоганн Герман Шайн у своєму «Banchetto Musicale» доводить варіаційний принцип до досконалості. Його 20 сюїт, збудованих виключно на варіаціях спільного матеріалу, репрезентують зрілий ранньобароковий тип сюїти, де поєднуються танці різного походження: павана, гальярда, куранта, алеманда та тридольна tripla. Барокові риси в гармонії, фактурі та структурі свідчать про італійський вплив та перехід до принципів basso continuo.

Спільною рисою всіх трьох композиторів є застосування варіаційної техніки, яка на цьому етапі стає універсальним засобом створення танцювальної циклічної форми. Якщо у дю Тертра варіації спрямовані на збагачення танцювальної пластичності (цикли бранлів), то у Пойерля вони забезпечують повну структурну єдність сюїти, а у Шайна – визначають самоцільність барокової стилістики.

Крім того, можна констатувати, що проаналізовані інструментальні танцювальні збірки XVI – початку XVII ст. відіграли помітну роль у формуванні національних хореографічних традицій. У Франції провідне значення мали павани, гальярди та бранлі, що вплинули на розвиток придворної танцювальної культури та пластичних моделей, які згодом увійшли до французької школи класичного танцю. У Німеччині та на суміжних територіях важливою стала варіаційна структура сюїти, яка поєднувала танці народного й придворного походження, формуючи багатовекторні ритміко-пластичні системи, що стали основою німецької барокової традиції.

Загалом, формування сюїтної моделі в зазначений період сприяло становленню професійних європейських хореографічних систем, адже музичні цикли визначали логіку чергування темпів, характерів та рухів у танцювальному виконанні. Саме музичний варіаційний цикл склав основу сценічного та придворного музично-танцювального синтезу XVII століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белозьоров Є. Барокова сюїта як музично-теоретичний феномен. Вісник Харківської державної академії культури, 2019. Вип. 59. С. 42–47.
2. Косинець І., Лі Сюньюді, 2025. Танцювальна сюїта епохи бароко як синтез музичної структури та хореографічної традиції. DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-62>
3. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 300 с.
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
5. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018, 2-ге вид., 512 с.
6. Kite-Powell Jeffery (2007). A Performer's Guide to Renaissance Music (Second Edition). Indiana University Press. URL : <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Kite2007.pdf> (дата звернення: 06.01.2026).

REFERENCES

1. Bielozorov Ye. (2019) Barokova siuita yak muzychno-teoretychnyi fenomen. [Baroque suite as a music-theoretical phenomenon]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury, 59. 42-47. [in Ukrainian].
2. Kosynets I., Li Siuniudi (2025) Tantsiuvalna siuita epokhy baroko yak syntez muzychnoi struktury ta khoreohrafichnoi tradytsii. [Baroque dance suite as a synthesis of musical structure and choreographic tradition] DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-62> [in Ukrainian].
3. Kravchenko A. (2020) Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz): monohrafiia. [Chamber-instrumental art of Ukraine from the end of the 20th century to the beginning of the 21st century (semiological analysis): monograph]. Kyiv: NAKKKiM, 300 s. [in Ukrainian].
4. Literaturoznavcha entsyklopediia (2007): U dvokh tomakh. T. 2. Avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. K.: VTs «Akademii», 624 s. [in Ukrainian].
5. Khotkevych H. (2018) Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu. [Musical instruments of the Ukrainian people] Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk, 2-he vyd., 512 s. [in Ukrainian].
6. Kite-Powell Jeffery (2007). A Performer's Guide to Renaissance Music (Second Edition). Indiana University Press. URL : <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Kite2007.pdf> (access date: 06.01.2026)

Дата першого надходження статті до видання: 07.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.03.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

