**Тема работы: Знакомство с сарабандой**

1. Происхождение танца сарабанда
2. Сарабанда как придворный танец во Франции
3. Сарабанда в эпоху барокко. Гендель Сарабанда ре минор
4. Сарабанда из английской сюиты № 6 И.С. Баха
5. **Происхождение танца сарабанда**

**Сарабанда** — старинный испанский танец, известный с XVI века. Ранние испанские документы свидетельствуют также о связи сарабанды с латиноамериканским в частности, мексиканским танцевальным фольклором. Происхождение самого слова «сарабанда» точно не установлено. Одни исследователи утверждают, что оно происходит от названия инструмента, служившего аккомпанементом при пении. Другие считают первоисточником еврейское слово Zara, что означает «ходить кружась», третьи — словосочетание sacra banda — церковный обряд в Испании, род крестного хода в страстную пятницу вокруг плащаницы. Единого мнения по поводу возникновения этого танца нет. Вероятно также, что сарабанда происходит от одного из видов танца урожая, распространенного в Андалусии с XI века. Некоторые утверждают, что это танец получил свое название от дьявола в форме женщины, который появился в Севилье в двенадцатом веке, и которому дали имя Zarabanda. В шестнадцатом веке, конечно, танец и песня, которая сопровождала его, были расценены иезуитами как неприличные в словах и отвратительные в движениях. Известный испанский писатель Мигель Сервантес (1547-1616), автор романа «Дон Кихот», называл сарабанду «звуками дьявола». Ранние формы сарабанды различались по образному строю и характеру. Поначалу это был народный танец живого, озорного, темпераментного характера, который исполнялся под аккомпанемент кастаньет, гитары, барабана. Его исполняли только женщины под песни, считавшиеся неприличными. «Танец-песня sarabanda, писали о нем современники, — неприличен по словам и отвратителен по движениям». Из дошедших до нашего времени источников можно узнать, что в 1583 году за исполнение его иезуиты изгоняли девушек из королевства, а мужчин, наказав 200-ми ударов плетьми, отдавали на 6 лет на галеры. Несколько позднее — уже в XVII в. — доносятся известия из Италии: «Горе нечестивцу, насадившему у нас этот варварский танец». У себя на родине сарабанда была запрещена Кастильским советом в 1630 году, попав в разряд непристойных танцев. Однако несмотря на запрет, сарабанда постепенно становится одним из популярных придворных танцев в Испании, трансформируется и приобретает торжественный, величавый характер. За пределы Испании сарабанда вышла во 2-й четверти XVII века. Она становится сольным парным танцем с более спокойным ритмом. В Париже сарабанду впервые исполняли на балу, данном Людовиком XIV в честь свадьбы герцога Бурбонского. Во Франции с середины XVII в. сарабанда уподобилась менуэту; получила распространение также как инструментальная пьеса. Характер ее, по свидетельству очевидцев, был чопорный, медлительный. В Англии бытовал преимущественно быстрый тип танца, в немецких источниках того же периода содержатся обе ее разновидности. В XVII веке в европейских странах сосуществовали различные виды сарабанды – и в характере торжественного шествия и более подвижный вариант. Для жанра сарабанды характерен трехдольный метр (3/4 или 3/2) с акцентом на второй доле такта, медленный темп. Известный балетмейстер и педагог Карло Блазис в одном из своих трудов дает краткое описание сарабанды: «В этом танце каждый выбирает себе даму, к которой он неравнодушен. Музыка дает сигнал, и двое влюбленных исполняют танец, благородный, мерный, впрочем, важность этого танца нисколько не мешает удовольствию, а скромность придает ему еще больше грациозности; взоры всех с удовольствием следят за танцующими, которые исполняют различные фигуры, выражают своим движением все фазисы любви»[[1]](#footnote-2). Впоследствии за сарабандой закрепилась функция танца, исполняемого при торжественном погребении и при отдании посмертных почестей усопшему (по сути, похоронный марш).   
Первый печатный образец сарабанды содержится в сборнике 1606 г. В 1612 году М. Преториус опубликовал большое число сарабанд в сборнике инструментальных пьес «Терпсихора». В источниках танец нередко появляется наряду с чаконой и сегидильей. С середины XVII века становится постоянной частью инструментальной танцевальной сюиты (в которой она занимает место перед заключительной жигой) и номером в опере и балете (Люлли «Триумф любви» и др.). Это способствовало кристаллизации ее жанровых признаков (медленный танец-шествие торжественно-сосредоточенного, скорбного характера, 3-дольный метр, акцент на второй доле такта).   
Наивысшими достижениями в этом жанре являются сарабанды из инструментальных сюит Генделя и Баха. В XX веке образцы танца встречаются в инструментальных произведениях ряда композиторов, в творчестве которых заметны неоклассические тенденции (сюита «Pour le piano», 1901; «Образы», 1905 Дебюсси; балет «Агон» Стравинского, 1957), а также в балетах (Асафьев «Пламя Парижа»).

1. **Сарабанда как придворный танец во Франции**

В XVII—XVIII веке главную роль в развитии танца и танцевальных жанров начинает играть Франция — мощное абсолютистское государство, ставшее одним из центров духовной жизни Западной Европы. Большинство популярных в эту эпоху танцевальных жанров и форм имеют французское происхождение. Италия же утрачивает статус страны, диктующей танцевальную моду всей Европе. Пожалуй, нигде так не увлекались танцем, так тщательно его не изучали, как во Франции в конце XVII века. При Людовике XIV балы достигли необыкновенного блеска. Они поражали роскошью костюмов и парадностью обстановки. Здесь правила придворного этикета соблюдались особенно строго. Для великосветского французского общества танец становится одним из главных развлечений. Но все же функции танца гораздо шире простого развлечения: это и средство общения, и способ решения самых разных (вплоть до государственных) вопросов. Красноречивым свидетельством отношения французов к танцу и танцевальной музыке может служить дошедшее до нас высказывание одного из современников, который, согласно его собственной формулировке, любил «заснуть под звуки аллеманды и проснуться под звуки жиги». Примечательно, что танцевальные жанры, распространенные в быту и использующиеся в сценических произведениях, по своей хореографии и музыкальному сопровождению мало чем отличались друг от друга. В театральных представлениях исполняют те же танцы, что и на балах, вне зависимости от сюжета спектакля, его внутренней драматургии. Многие простонародные танцы, ранее считавшиеся непристойными или чрезвычайно грубыми, получают распространение и в высшем свете – в том числе сарабанда, чакона и др., но кардинально преображаются в соответствии со вкусами знати. Сарабанда была введена во французский двор примерно в 1588 году, и была любимым танцем Людовика XIII, а также его министра – кардинала Ришелье. Считается также, что сарабанда вошла в историю благодаря выступлению французского кардинала Ришелье (1585-1642), который хотел угодить королеве Франции Анне Австрийской (1601-1666) в 1635 году.

1. **Сарабанда в эпоху барокко. Гендель Сарабанда ре минор**

Важное место танец и его многообразные жанровые разновидности – в том числе сарабанда – занимают в творчестве композиторов XVII—XVIII веков. Практически все композиторы этой эпохи уделяют пристальное внимание популярным в быту танцам. Создавая произведения непосредственно для исполнения в бальных залах зачастую простые и незамысловатые, они в то же время насыщают танцевальными ритмами нетанцевальную вокальную и инструментальную музыку. Ритмические и мелодические обороты многих танцев проникают в многочисленные органные, оркестровые, инструментальные сочинения композиторов эпохи барокко (Бах, Гендель, Телеман). Танец является жанровой основой сочинений французских клавесинистов (Шамбоньера, Куперена, Рамо и др.) и английских вёрджиналистов (Бёрд, Булл, Гиббонс и др). Таким образом, традиция опосредованного претворения танцевальных жанров в инструментальной музыке, зародившаяся еще в эпоху Возрождения, в XVII—XVIII веках получает дальнейшее развитие. Метрическая основа все более усложняется мелодическими украшениями, фигурациями, гармоническим колоритом, в результате чего танцевальные пьесы многих композиторов окончательно теряют связь со своим бытовым первоисточником. В них происходит не формальное отражение характера танцевального движения, а его идеализация и создание на этой основе глубоких идейно-эмоциональных образов. Именно такие образцы сарабанды были созданы композиторами Г. Генделем и И.С. Бахом, в их творчестве сарабанда достигла своего наивысшего расцвета. Её отличительными признаками, как уже упоминалось выше, являлись медленный темп, характер шествия, трёхдольный метр, акцент на второй доле такта, форма двухколенная, то есть «квадратное» строение (каждое колено в восемь тактов). Выдающиеся образцы сарабанды мы находим в инструментальных сюитах Г. Генделя и И.С. Баха.

Рассмотрим подробнее ***сарабанду Г. Геделя из клавирной сюиты № 11 ре минор.*** Вся сюита состоит из четырех инструментальных частей (аллеманда, куранта, сарабанда, жига), а сарабанда находится в самом сердце сюиты – III часть. Сарабанда становится лирическим центром всей сюиты, сосредотачивая размышления, чувства и эмоции. Сарабанда из сюиты ре минор – одно из выдающихся сочинений Генделя, впечатляющее воплощением образа возвышенно-величавой, благородной и сдержанной скорби. Сарабанда написана в форме темы с вариациями. Тема сарабанды имеет форму периода повторного строения из 16 тактов (8+8) (традиционные для сарабанды два «колена», квадратное строение). Первое предложение завершается каденцией на доминанте (ля мажор), второе завершается в основной тональности ре минор. Тема написана в традиционном для сарабанды трехдольном размере 3/2. Сосредоточенность чувства, таящаяся в его глубинах патетика, раскрываются здесь с большой сдержанностью, в лаконичном и строгом выражении. Тема отличается простотой гомофонного трех-четырехголосного изложения, мелодия диатонична (за исключением VII повышенной ступени гармонического минора), здесь нет мелизмов (украшений), фактура темы имеет хоральный склад. Такой простой, даже аскетичный склад темы содержит в себе потенциал для вариационного развития, который будет раскрыт в последующих двух вариациях[[2]](#footnote-3). Мелодическая линия темы также предельно проста, несколько прямолинейна. Также в ней можно отметить элементы секвентного движения, в ритмическом отношении преобладают четверти и половинные длительности. По сути, на протяжении всех 16 тактов темы повторяется одна ритмическая фигура: две половинки, четвертная пауза и четверть. Четверть становится затактом и импульсом для следующей музыкальной фразы. Какие же приемы композитор использует при варьировании темы сарабанды? В **первой вариации** сразу можно увидеть изменение мелодической линии – она становится более подвижной, текучей, появляются заполнения терцовых ходов темы; образуется более плавное поступенное движение, соответственно, происходит ритмическое дробление крупных длительностей, постоянно идет пульсация четвертями (в отличие от статики половинных длительностей в теме), паузы присутствуют в отельных голосах, но движение музыкальной ткани не прекращается. Таким образом, фактура темы становится более полифоничной: хоральные строгие вертикали «расползаются» на отдельные, практически самостоятельные голоса. Ладово-гармоническое движение не меняется. Форма вариации также сохраняется без изменений (16 тактов 8+8, половинная каденция на доминанте, заключительная – тоника). **Вторая вариация** экспонирует еще один ритмо-фактурный вариант основной темы. Мелодическая линия снова «замораживается», становится статичной, малоподвижной. В противовес ей оживленное, непрекращающееся движение возникает в басовом голосе. В этой вариации господствует гомофонно-гармоническое начало – фактура подразделяется на мелодию и аккомпанемент, хотя аккомпанемент в данном случае оказывается очень развитым в мелодическом отношении. Можно даже сказать, что мелодия и аккомпанемент меняются местами, слуховое внимание притягивает именно басовая линия. Верхний же голос – аккорды в правой руке – дают гармоническую краску и лишь намечают мелодическую линию. Таким образом, можно сделать вывод, что во второй вариации композитор также использует метод ритмического дробления, приводя в активное движение линию баса. Отметим, что во втором предложении басовая мелодическая линия не повторяет первого предложения. Верхний голос остается без изменений, а в нижнем голосе преобладает движение по звукам трезвучий, в то время как в первом предложении преобладало поступенное движение, использование нижнего вспомогательного звука, и в меньшей степени движение по звукам трезвучий. Во второй вариации явно акцентируется вторая доля такта зачет более крупной длительности. Акцент на вторую долю такта является характерным признаком сарабанды как танца. Гармонический план и форма этой вариации также остается без изменений по сравнению с темой.

1. **Сарабанда из Английской сюиты № 6 ре минор И.С. Баха**

На протяжении почти всей своей композиторской деятельности Бах неустанно работал над сюитой, углубляя ее содержание, совершенствуя формы частей – пьес и танцев. «Английские сюиты» [[3]](#footnote-4) И.С. Баха являются вершиной эволюции жанра сюиты. Не смотря на то, что композитор придерживается устоявшейся традиционной схемы сюиты, в которой чередуются пьесы и танцы, художественно-композиционный замысел сюит И.С. Баха углубляется и усложняется, все более индивидуализируется. Фактура пьес насыщается полифонией, по характеру музыки и изложения аллеманда приближается к прелюдии, жига к фуге. За сарабандой окончательно закрепляется функция центра и сосредоточения лирических эмоций. В целом, стиль, приемы и манера изложения становятся более виртуозными, масштабными, концертными (начало этого процесса было положено в сюитах Г. Генделя). Один из ярких образцов трактовки композитором жанра сарабанды является ***ре-минорная сарабанда из Английской сюиты № 6.*** Уже в музыке предбаховского времени можно видеть, как в старинных танцах постепенно утрачивались связи с их первоисточниками. У Баха этот процесс завершается окончательно: от танца у него остается характер движения, некоторые метро-ритмические признаки, которые композитор применяет свободно и индивидуально [[4]](#footnote-5). В данной сарабанде ре минор мы видим, что остается характерный для данного танца трехдольный размер 3/2, стройная хоральная поступь, изредка возникают подчеркивания второй доли такта за счет более длинной длительности; форма также остается типичной, ясной «квадратной», здесь два периода по 8 и 16 тактов с четкими доминантовыми каденциями (каденция D-T – это так называемый тип вопросо-ответной структуры). Увеличение масштабов придают вольты (повторения), однако, в целом, они кардинально не влияют на форму сарабанды. Главным отличием здесь является углубление образного содержания и, вслед за ним, изменение музыкального языка в сторону усложнения: полифонизация фактуры, насыщенность гармонии, многообразие ладо-тонального движения. Особой лирической выразительностью в этой сарабанде обладает мелодическая линия (это свойственно для многих баховских сарабанд). Мелодия развивается импровизационно, ей свойственна ритмическая и мелодическая гибкость, свобода и разнообразие, часто используется мелизматика – трели, группетто разных видов, длинные форшлаги. Мелодический голос напоминает флейтовый наигрыш с его переливчатым звучанием и орнаментальным рисунком. Здесь Бах обращается к давней традиции, когда мелодии в элегических, жалобно-печальных произведениях исполнялись на флейте (можно вспомнить тему флейты из оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика»). Рассмотрим подробнее гармонический план данной сарабанды. Сразу обращает на себя внимание линия басового голоса, насыщенная поступенным, часто хроматическим движением. Например, во втором такте движение до-диез – до-бекар означает сначала основную доминантовую гармонию, а потом эллиптический («эллипсис» – «выпадение») переход в доминанту к соль минору (субдоминантовая тональность к основной тональоности ре минор). Затем в третьем такте басовое движение си-бемоль – соль – соль-диез: сначала звучит гармония субдоминантовой группы, а соль диез – это признак двойной доминанты (то есть, доминанты к доминанте). В каденции появление двойной доминанты становится довольно типичным в баховской музыке. Далее можно заметить, что появление альтерированных (в частности, повышенных) ступеней становится знаком отклонения в новую тональность (первой степени родства), а также может усиливать основные функциональные тяготения. Во втором периоде сарабанды ладо-тональное движение еще более интенсивно, происходят отклонения в тональности VI (си-бемоль мажор), III (фа мажор), VII натуральной ступени (до мажор). В аккордовой вертикали смело возникают диссонирующие звуки и задержания, гармония становится более «пряной» и насыщенной. Череда отклонений (через доминантовые гармонии) приводит постепенно в тональности соль мажор, а затем соль минор (субдоминанта ре минора). В каденционном разделе снова возникает двойная доминанта (соль-диез – острое тяготение в доминанту ля мажор). В предпоследнем такте полная совершенная каденция (t – s– D – t) закрепляет тональность ре минор. Также стоит отметить, что вторая часть сарабанды (второй период) контрастен первому в ладовом отношении, здесь звучит больше мажорных тональностей. Минорные краски снова сгущаются к концу всей сарабанды.

Использована литература:

1. Галацкая В. , Розеншильд К. Бах Французские и Английские сюиты, партиты [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/bach_suiten.html>
2. Галацкая В., Розеншильд К. Гендель. Клавирное творчество. партиты [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/handel_klavier.html>
3. Сарабанда / Т. Л. Ляхова. // Окунев — Симович. — М. : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1978. — ([Музыкальная энциклопедия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%8D%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F) : [в 6 т.] / гл. ред. [Ю. В. Келдыш](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B5%D0%BB%D0%B4%D1%8B%D1%88,_%D0%AE%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) ; 1973—1982, т. 4).
4. Сарабанда — танец дьявола и кардинала Ришелье [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.4dancing.ru/blogs/041213/1622/>
5. Танцевальные жанры XVII-XVIII веков. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.balletmusic.ru/dances_5.htm>
6. Юхнева Е.В. Особенности танцевальной музыки эпохи барокко. // Гуманитарные научные исследования. 2012. № 10 [Электронный ресурс]. URL: http://human.snauka.ru/2012/10/1819
7. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.: Классика-XXI, 2006. С. 23-65.

1. Цит по Танцевальные жанры XVII-XVIII веков. Электронный ресурс: Режим доступа: http://www.balletmusic.ru/dances\_5.htm [↑](#footnote-ref-2)
2. Тема и вариации уже предвосхищает вариационные циклы венских классиков – И. Гайдна, В.А. Моцарта, В. Бетховена. [↑](#footnote-ref-3)
3. Название «Английские сюиты», возможно связанное с заказчиком произведения, не имеет отношения к стилю и авторскому замыслу. [↑](#footnote-ref-4)
4. В группе номеров интермеццо (между сарабандой и жигой) — в менуэтах, гавотах, полонезах и других — наоборот, типичность танцевальных ритмов, особенность самого танца выражены более непосредственно и отчетливо. Введение интермеццо — пьес, обычно контрастных по образному и эмоциональному строю предшествующим, в особенности сарабанде,— образует переход от самой медленной части к самой быстрой, обогащает композицию сюиты. Легкость и непринужденность танцев в интермеццо подчеркивают сгущенную эмоциональность сарабанды. [↑](#footnote-ref-5)