

УДК 786.8:78.03(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347615

ЖУКОВА О. А.

Жукова Олена Августівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9773-3651>

elenaarcole@ukr.net

© Жукова О. А., 2025

САРАБАНДА: «ДВОЛИКИЙ ЯНУС» БАРОКОВОГО РЕПЕРТУАРУ

Статтю присвячено історичній еволюції сарабанди як одного з ключових танцювальних жанрів барокової культури, що упродовж кількох століть зазнавав суттєвих трансформацій у соціальному, хореографічному та музичному вимірах. Історію жанру розглянуто у розмаїтому контексті: придворному, літературному, релігійному, театральному. Від початкових форм народного іспанського танцю з ритуальним значенням, виразною театральністю, ритмічною імпровізаційністю та чуттєвим характером сарабанда поступово переходить у сферу придворної культури, де набуває стриманої церемоніальності та підкресленої репрезентативності. Цей процес супроводжується глибинним переосмисленням її функцій — від народного видовища до витонченого аристократичного танцю. Окремою сферою її побутування є театральні твори, де фривольний колорит сарабанди виявляється найбільш видовищно. Особливу увагу приділено перетворенню сарабанди на невід’ємний елемент європейської інструментальної сюїти XVII–XVIII століть, де вона часто стає ліричним або драматичним центром циклу. На прикладі творчості французьких клавесиністів (Ж. Шамбоньєра, Л. Куперена, Ж.-А. д’Англебера, Ф. Куперена) та німецької барокової традиції (Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя) простежено особливості фактури, орнаментики та виконавської інтерпретації, що розкривають подвійність цього жанру — між тілесністю та духовністю, сценічним жестом та інтимним роздумом. Завершальна частина статті окреслює резонанс сарабанди в культурі XX–XXI століть, зокрема в кінематографі та неокласичистичній музиці, що засвідчує тривалу життєздатність і семантичну багатшаровість жанру. На окрему увагу заслуговують новітні хореографічні інтерпретації сарабанди, які по-новому розкривають її смисловий потенціал.

Ключові слова: сарабанда, танець, бароко, іспанська культура, французькі клавесиністи, творчість Й. С. Баха.

Вступ. Сарабанда — один із найпарадоксальніших жанрів барокової культури, у якому впродовж століть співіснували протилежні начала — сакральне та еротичне, народне й аристократичне, тілесне й духовне. Її історія віддзеркалює загальну динаміку європейської культури XVII–XVIII століть: поступову інтеріоризацію зовнішнього жесту, переосмислення тілесності у контексті нових соціальних і моральних норм, а також перехід від колективної дії до індивідуального переживання. У бароковій музиці сарабанда виявляє себе не лише як танець, але як символ романтичної взаємодії, філософської рефлексії, медитативного стану й поетики невблаганного часу.

Аналіз останніх досліджень. Попри значну кількість розвідок, присвячених історії європейського танцю, проблема жанрової трансформації сарабанди досі не має комплексного міждисциплінарного висвітлення. Окремі аспекти цієї теми розглянуто у працях Ф. Барб'єрі, Е. Котарело, Х. Де Ескієвеля Наварро, С. Коваррубіаса, а також у сучасних студіях, присвячених французькій клавесинній школі, зокрема творчості Ф. Куперена та Ж.-А. д'Англебера, і німецькій бароковій традиції — доробку Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Проте більшість досліджень обмежуються аналізом сарабанди в межах танцювальної сюїти або театрального жанру, тоді як її глибинні культурно-семіотичні виміри, взаємозв'язок хореографічного, літературного та музичного кодів залишаються фрагментарно окресленими.

Мета статті — виявлення історичної динаміки жанру сарабанди — від народного іспанського танцю з ритуально-еротичними елементами до витонченого символу барокової інструментальної музики — та осмислення подвійності цього феномена як відображення культурних трансформацій європейського бароко.

Наукова новизна статті полягає у цілісному розгляді сарабанди як «дволикого Януса» барокового репертуару, що поєднує протилежні семантичні полюси — тілесність і духовність, зовнішній ритуал і внутрішню медитацію. У статті вперше здійснено спробу синтетичного аналізу хореографічних, літературних і музичних джерел XVI–XVIII століть у контексті єдиної жанрової еволюції.

Методологічну основу становлять історико-культурний, семіотичний і порівняльно-стильовий методи. У роботі використано елементи герменевтичного аналізу музичного тексту, а також контекстуальне прочитання джерел, що дозволяє простежити зміну функцій та смислів сарабанди в різних культурних середовищах — від народного обряду до придворного ритуалу.

Результати дослідження. Всі, хто навчався музиці, мабуть, пам'ятають опис сарабанди з підручників музичної літератури: тридольний танець-хода іспанського походження, урочистого і траурного характеру, хореографія якого передбачала уклін у бік труни. Втім, фахівцям з історично обізнаного виконавства це твердження видається досить однобоким. Жанр сарабанди протягом століть зазнавав суттєвих змін, але не так часто ставав об'єктом цілеспрямованого (поза контекстом сюїти або сценічного твору) вивчення. Дослідники його хореографії чимало додають до музикознавчих розвідок.

Танці іберійського півострова споконвіку відрізнялися емоційністю, чуттєвістю і складним ритмічним малюнком, оскільки на них позначилися запозичення з мавританської та циганської культур та східні впливи. Для них характерні складні кроки, рухи стегнами та використання кастаньєт з мушель. Серед них були весняні танці, військові мімічні танці чи театральні танці, якими відзначали загальні свята, політичні події — початок війни та укладання миру, втілювали релігійні або любовні почуття.

Для іспанської знаті XV–XVI століть мистецтво танцю відігравало важливу роль у соціальному житті та формуванні іміджу, що досягло піку своєї значущості при дворі іспанського Філіпа I Красивого, як і театральне мистецтво, і практично перетворилося на своєрідний поведінковий кодекс. Хореограф Хуан де Ескієвель Наварро у своєму трактаті про танець [Esquivel Navarro, 1642] описував короля як енергійного та спритного танцівника та стверджував, що будь-хто, належним чином оволодівши майстерністю танцю, затьмарить усіх інших красою тіла та невимушеністю рухів.

У пошуках етимології знаходимо такий цікавий факт. Серед танцювальних розваг іспанського двору виділялося одне під назвою *sarao*, що в англо-іспанському словнику 1599 року перекладається як «спортивне чи танцювальне святкування у ве-

ликій залі за участю знатних осіб або придворне святкування з танцями» [Covarrubias S., 1611, p. 1008]. В іншому словнику співзвучне слово *serao* описується як: «збори дам і кавалерів на важливому пам'ятному святі, особливо у дворах рицарів і великих лордів, де всі необхідні сидіння розташовані у великій, розкішно прикрашеній залі: ... танці під звуки багатьох музичних інструментів і спів» [Vaghi, 2015, p. 62]. *Saraos* зазвичай відбувалися ввечері і тривали до ранку. Дами і кавалери, одягнені у розкішні вбрання, демонстрували свою майстерність з метою привернути увагу короля або заслужити прихильність коханих. У таких виставах пріоритет над цікавим сюжетом надавався блискучим па; вони відкривалися урочистою ходою, під час якої кожна знатна пара робила реверанс королю або господарю вечора. Часто сам король разом з королевою і найбільш достойними придворними приєднувався до таких процесій.

Танець був важливим елементом урочистих заходів та соціального життя взагалі для всіх верств суспільства в Іспанії Золотого століття¹. Викладання танцю було серйозною та добре організованою діяльністю; вчителі навчали танцям як привілейований, так і середній клас. У нечисленних трактатах особливу увагу приділено не лише танцю як такому, а й важливості церемоніальних та куртуазних правил поведінки, належної осанки та музикальності [Covarrubias, 1611; Esquivel Navarro, 1642].

Різниця між народними і придворними танцями відображена в двох термінах, що позначають танець у іспанській мові: *baile* та *danza*. *Baile* відноситься до народних танців, для яких характерні широкі, розмашисті рухи, включаючи рухи рук та тіла, а термін *danza* означав аристократичні танці, значно стриманіші, фактично обмежені лише рухами ніг, тоді як корпус і руки залишались майже нерухомими. У своїй роботі Хуан де Ескієвель Наварро використовує термін *danza de cascabeles* щодо народних танців, щоб підкреслити їх відмінність від *danza de cuenta*, які він викладав у своїй академії. *Danza de cascabeles* (танці з маленькими дзвіночками) позначали веселі танцювальні композиції для загальноміських свят. Наварро критикує народні танці, стверджуючи, що «слід розрізняти *danza de cuenta* та *baile profano*» [Esquivel Navarro, 1642], асоціюючи термін *danza* з респектабельністю та придворним ужитком, в той час як термін *baile* чітко пов'язується з грубою народною культурою.

Іспанський лексикограф, криптограф та енциклопедист Себастьян Коваррубіас (Sebastian Covarrubias) [Covarrubias, 1611] теж асоціює слово *bailar* з енергійними народними танцями. Іспанський дослідник Еміліо Котарело (Emilio Cotarelo y Mori) [цит. за: Blasis, 1846, p. 36] у своєму переліку видів танців відносить деякі з них до *bailes*, наприклад, *chacóna*, *fandango*, *pasacalle*, *seguidillas*, *tarantela*, *villano*, інші зараховує до *danzas*, наприклад, *alemana*, *branle*, *españolleta*, *gallarda*, *morisca*, *pavana*, *saltarelo*, *turdión*, *zapateado*. Загалом ці дві групи можна назвати народними та придворними танцями, хоча багато з народних *bailes*, змінюючись і адаптуючись до придворної культури, увійшли в придворний репертуар, де існували паралельно з народним першоджерелом. Є свідчення 1657 року про візит вчителя танців до своїх учнів, під час якого, крім витончених *pavana* і *gallarda*, вчили також кілька народних танців, таких як *zarabanda*, *jácara* і *úngara*.

З трактату Х. де Ескієвеля Наварро [Esquivel Navarro, 1642], який у своїй книзі детально відобразив побут елітної танцювальної академії Севільї XVII століття, нам відомі імена найкращих танцмейстерів, а також цікаві факти. Наприклад, учні набиралися не лише з числа дворян, але й з середнього класу, серед яких були чиновники, писарі, купці, художники, юристи, майстри срібних виробів та військові. Учнями

¹ Тобто XVI–XVII століть.

танцювальних академій могли бути лише чоловіки, жінки допускалися туди лише як глядачі, щоб уникнути будь-яких натяків на непристойності, з якими танець часто асоціювали. Дами благородного походження, як можна судити з інших документів, навчалися вдома, а простолюдинки — методом наслідування. Танцмейстер при дворі та в академії танцю мав не тільки навчати танцям для святкувань і урочистостей, зокрема, *gallarda, pavana, alemana*; він повинен був знати кроки та мелодії всіх старих танців, навіть тих, що давно вийшли з моди. Е. Наварро також пишався своєю охайністю та підтримкою високих стандартів навчання танцю та етикету, слідкував за репутацією, підтримував тільки хороші знайомства, був поміркований у їжі та питті. Окрім вивчення танців, вихованці вивчали музику, правила поведінки, вчилися манерам та навіть ораторському мистецтву. Вчитель особисто акомпанував заняттям на музичному інструменті — зазвичай гітарі.

Ескієвель Наварро також згадує групу *maesticillos* (маленьких майстрів, підмайстрів), які грали на вулиці і давали публічні уроки танців усім бажаючим за будь-яку плату. Хоча професійні вчителі танців на кшталт Наварро презирливо ставилися до своїх вуличних блукаючих колег, ці останні грали вирішальну роль у поширенні популярних танців по різних регіонах та у взаємозапозиченнях між сценічним, придворним і народним танцем. Сценічні танцюристи також знали безліч танців — як народних, так і придворних, і театр сам по собі теж слугував передавальним зв'язком між *danzas de cuenta* (аристократичними танцями) і *de cascabeles* (народними танцями) [Esquivel Navarro, 1642].

Сарабанда довгий час належала саме до групи народних танців. Літературна форма традиційних танцювально-пісенних текстів, відомих під назвою «сарабанда», арабсько-романського походження, була поширена в Андалусії з XI століття. В Іспанії цим танцем селяни супроводжували «Свято врожаю»; його виконували жінки або пари, що символізувало родючість. У старовинних іспанських документах також містяться свідчення про зв'язки сарабанди з латиноамериканськими танцювальними фольклорними традиціями; існує також гіпотеза, що жанр виник у Латинській Америці, де існував як *Sacra Banda* — священна хода релігійного характеру — і водночас як народний танець у супроводі фривольних пісень. Це протиріччя виникло через африканських рабів, яких намагалися залучити до християнства та які привносили в такі заходи елементи своєї культури. Перша згадка про цей жанр датується 1569 роком, коли Сарабанда на текст Педро де Трехо співалася в Мехіко під час похоронної церемонії, за що її автора притягли до суду інквізиції.

Ранні форми сарабанди класики іспанської літератури описують як жвавий, дотепний, темпераментний танець у супроводі барабана, кастаньєт та співу, часто з текстами фривольного змісту. У «Don Quixote» Мігеля де Сервантеса (1605) та п'єсі Лопе де Вега «La dama boba» (1613) є сцени, де персонажі виконують сарабанду. Сервантес у «El celoso extremeño» називає звук сарабанди диявольським, а у творі Луїса Велеса де Гевари «El diablo cojuelo» демон, замкнений у реторті, стверджує, що привів у світ сарабанду [Gevara, 1641].

Моралісти того часу критикували сарабанду за непристойність. Родріго Каро пише у 1626 році: «Ці розпусні танці, здається, були виведені з пекла дияволом, ...; І не один танець, а стільки, що здається, що назв не вистачає, а непристойних дій безліч: такими були сарабанда...» [Caro, 1626]. Хуан де Маріана стверджує приблизно в 1609 році: «Я лише хочу сказати, що серед інших винаходів в останні роки з'явився танець і пісня, які настільки розпусні в його слова, настільки потворні у своїх рухах, що цього достатньо, щоб підпалити навіть найчесніших людей. Його зазвичай називають сарабандою» [Mariana, 1609].

вають сарабандою, і оскільки існують різні причини та походження цієї назви, жодне з них не вважається певним та доведеним; відомо лише те, що його було винайдено в Іспанії, що я вважаю однією з тяжких образ, які можна було б завдати нашій нації» [Mariana, 1609].

У своїй праці «Tesoro de la lengua castellana» (1609) Себастьян де Коваррубіас висвітлює походження та розвиток сарабанди [Covarrubias, 1611]. Ранні її зразки часто відображали романтичне спілкування закоханих, але причина заборон передусім була у фривольності тексту. Розповідь про народні іспанські танці не може вважатися повною без згадки про відому сарабанду, що здобула репутацію танцю настільки хтивого, що її детальні описи в численних проповідях духовенства та моралістів дійшли до нашого часу, викриваючи і осуджуючи цей танець. Коваррубіас характеризує сарабанду як «танець чуттєвий і веселий, оскільки він виконується з хитанням всього тіла, а руки, що грають на кастаньєтах, виконують різні жести». [Covarrubias, 1611, р. 394 b]. Сарабанда містила типові і для інших іспанських танців «серії ударних кроків — *quadropedos, encaxes, cruzados, campanelas*... Іспанці стали ініціаторами моди на екзотичні костюмовані танці “дикунів” та “індіанців” з їхніх завойованих територій як в самій Іспанії, так і за її межами» [там само].

Не дивно, що в 1583 році іспанський король Філіп II заборонив співати сарабанду. Попри тиск Церкви та Корони, сарабанда була настільки популярною серед народу — особливо на її батьківщині в Андалузії, — що в кінці XVI століття стала частиною севільських процесій Тіла Христового. У процесі переходу народних танців до придворного ужитку Сарабанда зберігала свою самобутність, зокрема на театральних сценах. Після кількох невдалих спроб католицької церкви запобігти її виконанню почалося свідоме переосмислення танцю, покликане знизити його провокативціуність. Цікаво, що сарабанда спиралася не тільки на танцювальну, а й пісенну основу; пізніше у французькій культурі це виявилось в такому явищі, як *danse chantee*. Наприклад, сарабанда з гітарної збірки італійського композитора Ф. Корбетти підтекстована французькою та італійською мовами.

Перший друкований зразок Сарабанди міститься в *Nuova inventione d'intavolatura* Дж. Монтесардо (Флоренція, 1606). У 1612 році М. Преторіус опублікував багато Сарабанд в збірці інструментальних п'єс «Терпсихора».

У XVII столітті сарабанда виходить за межі Іспанії і переживає суттєві трансформації. Саме тоді з пристрасного танцю вона перетворюється на поважну та урочисту ходу; тепер їй властивий повільний темп та сумна зосередженість. В Англії побував швидкий тип танцю; в Німеччині в той самий період присутні обидва варіанти, проте поширення рухливої сарабанди належить до більш раннього часу.

У Франції сарабанду танцювали з 1625 року. Танцмейстер, теоретик танцю Карло Блазис (Carlo Blasis) описує хореографію так: «У цьому танці кожен обирає собі даму, до якої він не байдужий. Музика подає сигнал, і двоє закоханих виконують танець — благородний, плавний, однак важливість цього танцю анітрохи не заважає насолоді, а скромність надає йому ще більшої граційності. Погляди всіх з радістю слідкують за танцюючими, які виконують різні фігури, виражаючи своїми рухами всі стадії кохання» [Blasis, 1846, р. 48]. Дюма в романі «Три мушкетери» згадує «історію з сарабандою»: Анна Австрійська, іспанка за походженням, попросила кардинала Рішельє, що був у неї закоханий, станцювати для неї сарабанду — танець її батьківщини. Він виконав прохання та був висміяний королевою та її почтом, хоча просив зберегти це в таємниці.

У Франції XVII століття народна та аристократична версії сарабанди співіснують; рухлива сарабанда зберігалася як номер в опері та балеті, а повільна домінувала в інструментальній музиці, зокрема — у танцювальній сюїті. Близький до раннього, швидкий та провокаційний варіант жанру ще міститься, зокрема, у музиці Ж.-Б. Люллі до мольєрівського «Міщанина-шляхтича», але вже у Ж. Шамбоньєра та його наступників з'являються велична та поважна «серйозна сарабанда» (*sarabande grave*) та лірична «ніжна сарабанда» (*sarabande tendre*).

У другій половині XVII століття сарабанда впевнено посідає місце у інструментальній сюїті. Тепер вона передбачає досить сталий набір ознак: помірний темп, характерний ритм з синкопою на другу долю та багате орнаментування зі значною часткою імпровізації в репризних побудовах. За допомогою авторських дублів, які могли слідувати за сарабандою та розкривати потенціал мелізматичної обробки твору, композитори намагалися структурувати фантазію потенційного інтерпретатора в певному ключі. У французькій клавесинній музиці того часу зустрічаються два типи викладу в сарабанді; наприклад, композитори Л. Куперен і Ж.-А. д'Англебер — втілюють принципово різні стилі фіксації нотного тексту музичного твору. Ноти п'єс Л. Куперена демонструють лаконізм та мінімалізм викладу, доступний або для знавця виконавських традицій, або для учнів чи послідовників автора, наближених до нього безпосередньо. Його колега Ж.-А. д'Англебер натомість ретельно записує мелізми, деталізуючи їх за допомогою таблиці орнаментів.

Дуже багато сарабанд містить і доробок Ф. Куперена. Добре відомо, що танець у Франції грав надзвичайно важливу роль як у соціальному житті, так і у театрі, і чимало досліджень підкреслюють взаємозв'язок цих сфер, наголошуючи на театральності придворного життя [Ballet de cour, 2025]. Звідси походять метафори у творчості Ф. Куперена: зокрема, навіть сарабанди мають додатково програмні назви — або, інакше кажучи, програмні твори написані у жанрі сарабанди. І оскільки танець часто втілював дуже різні життєві події, церемонії та ритуали, назви куперенівських творів можна інтерпретувати саме через балет. Танець завжди мав зміст, і не випадково всі танці клавесинних сюїт цього композитора — театральні, сценічні; танці опер та опер-балетів. Серед таких жанрів, які вже не виконувалися на балу і залишилися лише на сцені, була сарабанда, нещодавно надзвичайно популярна як танцювальний і пісенний жанр. Часто це, за французькою традицією, танець співаний, і сам Ф. Куперена згадує в передмові до Третьої збірки, що багато клавесинних п'єс мають підтекст. Отже, музика поряд з хореографією, певними театральними амплуа, сюжетними ситуаціями та оркестровими тембрами, може мати асоціації і з віршами, римами, строфами, характерними для Сарабанди.

Сарабанда часто розмежовує «старі» та «нові» танці у сюїтах, нагадуючи перші за вигадливістю фактурної обробки та другі за складністю синтаксису. Типове для сюїтного циклу протиставлення танців набуває у Ф. Куперена фабульного значення. Композитор завжди трактує жанр суб'єктивно, і сарабанда постає у нього як жанр «неприкладний», що належить до «чистої» інструментальної музики. З двох варіантів танцю (швидкого і повільного) він надає перевагу повільному. Інколи він уточнює характер твору у назві: *Sarabande grave* (що означає скоріше «серйозно», ніж повільно, про що свідчить вказівка темпу в чаконі «Улюблена»: *Gravement sans lenteur*). Сарабанди з перших сюїт Куперена («Велична», «Почуття», «Неприступна», «Єдина», «Похмура», «Небезпечна») завжди серйозні, а їх фактура відрізняється багатою орнаментальною обробкою всіх голосів з басом включно бас, як у камерно-ін-

струментальній музиці. Такими ж є дві витончені, поетичні пізні сарабанди, як сарабанди «Королева сердець» і «Старі пани», що відкривають цикл у XXI і XXIV сюїтах.

Стаття не має на меті охопити розвиток жанру у всіх його деталях, та й обсяг статті не дає такої можливості. Але декілька слів варто сказати і про сарабанди з інструментальних сюїт Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха. Зауважимо, що бахівські сарабанди відтворюють повільний і рясно орнаментований її тип. Навіть у межах цієї повільної версії композитор проявляє надзвичайну вигадливість і трактує жанр сарабанди дуже суб'єктивно. Нотний текст цих творів демонструє традиції орнаментування фактури; прикраси часто записані не графемами, а повноцінними нотами, що є похідним від більш раннього типу димінукцій та подекуди ще зберігалось у деяких клавірних жанрах. Наприклад, Сарабанда з Партити *ре мажор* нехтує традицією підкреслювати другу долю такту. Синкопа відчувається лише в першому двотакті, після чого розгортання триває безперервно.

Й. С. Бах дуже вигадливий у царині орнаментики: зокрема, Сарабанда з Французької сюїти *соль мажор* демонструє прозору фактуру, лаконічні трелі й морденти, натомість у Партиті *сі-бемоль мажор* Сарабанда рясно оздоблена орнаментально. В Англійських сюїтах інколи представлені п'єси супроводі дублів, які представляють собою орнаментовані версії своїх опусів – зокрема, такі приклади можна побачити у Сарабанді Й. С. Баха з Англійської сюїти *ре мінор* BWV 811. Наявність тільки «декорованої» версії може свідчити про те, що композитор не передбачав наявність спрощеного варіанту, хоча дослідники, зокрема К. Бут [Booth, 2010], висувують гіпотезу виконання про виконання спочатку без мелізмів. І хоча орнаментацию репризи передбачає як виконавська, так і документально обґрунтована традиція, є також інший спосіб використання виражальних можливостей орнаментики: зростання кількості мелізмів також може динамізувати фразу від початку до завершення (див.: Й. С. Бах. Сарабанда з Французької сюїти *соль мажор*, BWV 816).

Музична ідея сарабанди з її впізнаваними образними та стильовими конотаціями, так само як фолії, чакони та пассакалії, справила вплив на загальноєвропейську композиторську практику. У цьому новому амплуа сарабанда продовжила життя у творчості композиторів ХХ–ХХІ століть. Сарабанди зустрічаються в інструментальних творах композиторів, які виявляли прихильність до неокласичних та необарокових тенденцій — наприклад, у циклах К. Дебюссі «Pour le piano» та «Образи» чи «Сарабанди» Е. Саті, у «Йові» В. Вільямса та у «Простій симфонії» Бенджаміна Бріттена.

Значне місце сарабанда посідає також у кінематографі, зокрема, вона грає важливу роль у доробку Інгмара Бергмана. Він використав її у ряді творів: у фільмі «Крізь тьмяне скло» (1961) звучить сарабанда з Другої віолончельної сюїти Й. С. Баха; сарабанда з П'ятої віолончельної сюїти Й. С. Баха звучить в останньому фільмі Бергмана 2003 року, який власне і називається «Сарабанда». В одному з інтерв'ю режисер звертає увагу на емоційну напругу цього танцю: «Сарабанда — це танець, який виконують двоє. За описами, він дуже еротичний» [Ingmar Bergman's "Saraband", 2020]. Драматургія фільму слідує хореографічній ідеї сарабанди: у всіх десяти сценах і в епілозі завжди є двоє персонажів. Інший знаменитий режисер Стенлі Кубрик у фільмі 1975 року «Баррі Ліндон» використав Третю частину з сюїти *ре мінор* для клавесина (HWV 437) Г. Ф. Генделя в оркестровій версії. Ця тема, слідуючи за персонажем, слугує тлом для сцен дуелей, нагадуючи про невідворотність долі. Вона ж ставить крапку в музичній структурі кінокартини. Таку саму назву має знаменита постановка чеського балетмейстера Іржи Кілліана, надзвичайно новатор-

ська і модерна. Як і інші роботи митця, вона за допомогою надсучасної хореографічної мови розкриває смисловий та асоціативний потенціал жанру.

Висновки і перспективи дослідження. Встановлено, що еволюція сарабанди відбувалася за принципом поступової «внутрішньої сублімації» — від експресивної тілесності до духовного самозаглиблення. В іспанській культурі XVI століття вона постає як енергійний народний танець із фривольними елементами, у французькому бароко — як вишукана алегорія пристрасті, в музиці Й. С. Баха — як згусток внутрішньої драматургії, символ духовної скорботи та піднесення. Таке бачення дозволяє розглядати сарабанду не лише як жанрову форму, але як культурний архетип, що відображає складну діалектику барокової свідомості.

Відомості, викладені у цій статті, вкотре підтверджують, що сучасна система освіти сповнена кліше та упереджень, які чекають на своє розвінчання. Саме це, як можна побачити, занурюючись у спеціальну літературу, відбувається і з нібито хрестоматійною сарабандою, яка має набагато більше граней та різновидів, ніж показує поверхневий розгляд. Знання барвистої і провокативної історії жанру озброює та збагачує як виконавця, так і музикознавця, окреслюючи перспективи для подальших наукових розвідок з міждисциплінарним потенціалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Blasis C. Notes upon Dancing, Historical and Practical. M. Delaporte, 1847. 190 p.
2. Booth C. Did Bach really mean that? : deceptive notation in Baroque keyboard music. Wells: Soundboard, 2010. 349 p.
3. Brooks L. M. The dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age. Edition Reichenberger, 1988. P. 42. URL.: <https://lexiquemusical.atilf.fr/term-snippet/104122>
4. Canfranc P. R. La danza y el baile en el siglo XVII: una cuestión de matiz. URL: <https://soledadtengodeti.blogspot.com/2018/03/la-danza-y-el-baile-en-el-siglo-xvii.html> (дата звернення: 4.11.2025).
5. Caro R. Días geniales o lúdricos. España 1626. Real academia espanola: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. URL: <http://www.rae.es> (accessed: 11.12.10).
6. Couto C. R. Ballet in writing: precepts and rules of composition for court ballets in France under the Ancien Régime (1581-1682) URL: <https://journals.openedition.org/rbep/770> (дата звернення: 4.11.2025).
7. Covarrubias S. Tesoro de la lengua castellana o espanola. Madrid, 1611. 394 p.
8. Ballet de cour, 2025. URL: <https://cmbv.fr/en/introducing-baroque/ballet-de-cour> (дата звернення: 4.11.2025).
9. Esquivel Navarro J. de. Discursos sobre el arte del danzado. Sevilla, 1642. 50 p.
10. Ingmar Bergman's 'Saraband' "I've never thought along these lines...", 2020. URL/: <https://wondersinthedark.wordpress.com/2020/11/11/ingmar-bergmans-saraband-ive-never-thought-along-these-lines/> (дата звернення: 4.11.2025).
11. Mariana J. Tratado contra los juegos públicos. España, ca. 1609. Real academia espanola: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. URL: <http://www.rae.es> (accessed 11.12.10).
12. Minsheu J. Spanish-English dictionary. London, 1599. 402 p.
13. Vaghi K. Dancing in the Baroque Times. URL: <https://bachtrack.com/article-baroque-dance-octobre-2015> (дата звернення: 4.11.2025).
14. Zapata de Chaves L. Miscelánea. Madrid, 1589. 496 p.

REFERENCES

1. Blasis, C. (1847). Notes upon Dancing, Historical and Practical. M. Delaporte, 190 p. [in English].
2. Booth C. Did Bach really mean that? : deceptive notation in Baroque keyboard music. Wells: Soundboard, 2010. 349 p. [in English].
3. Brooks, L. M. (1988). The dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age. Edition Reichenberger, p. 42. Available at: <https://lexiquemusical.atilf.fr/term-snippet/104122> [in English].
4. Canfranc, P. R. (2018) La danza y el baile en el siglo XVII: una cuestión de matiz. Available at: <https://soledadtengodeti.blogspot.com/2018/03/la-danza-y-el-baile-en-el-siglo-xvii.html> (accessed: 4.11.2025). [in Spanish].
5. Caro, R. (1626). Días geniales o lúdricos. España 1626. Real academia espanola: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. Available at: <http://www.rae.es> (accessed 11.12.10). [in Spanish].
6. Couto, C. R. (2005) Ballet in writing: precepts and rules of composition for court ballets in France under the Ancien Régime (1581-1682). Available at: <https://journals.openedition.org/rbep/770> (accessed 4.11.2025). [in English].
7. Covarrubias, S. (1611). Tesoro de la lengua castellana o espanola. Madrid, 394 p. [in Spanish].
8. Ballet de cour, 2025. Available at: <https://cmbv.fr/en/introducing-baroque/ballet-de-cour> (accessed 4.11.2025). [in English].
9. Esquivel, Navarro J. de (1642). Discursos sobre el arte del danzado, Sevilla, 50 p. [in Spanish].
10. Ingmar Bergman's 'Saraband' "I've never thought along these lines...", 2020. Available at: <https://wondersinthedark.wordpress.com/2020/11/11/ingmar-bergmans-saraband-ive-never-thought-along-these-lines/> (accessed: 4.11.2025). [in English].
11. Mariana, J. (1609). Tratado contra los juegos públicos. España, ca. Real academia espanola: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. Available at: <http://www.rae.es> (accessed 11.11.2025) [in Spanish].
12. Minsheu, J. (1599). Spanish-English dictionary. London, 402 p. [in English].
13. Vaghi, K. (2015). "Dancing in the Baroque Times". Available at: <https://bachtrack.com/article-baroque-dance-octobre-2015> (accessed: 4.11.2025). [in English].
14. Zapata, de Chaves L. (1589). Miscelánea. Madrid, 496 p. [in Spanish].

OLENA ZHUKOVA

Zhukova, Olena — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor of the Chamber music department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9773-3651elenaarcole@ukr.net>

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347615

SARABANDE: "TWO-FACED JANUS" OF THE BAROQUE REPERTOIRE

Relevance of the study. The study examines the evolution of the sarabande as a phenomenon that reflects the cultural dynamics of Early Modern Europe, focusing on its transformation from a popular Iberian dance, marked by rhythmic vitality and expressive corporeality, into a refined musical form associated with court etiquette and intellectual introspection. The relevance of the re-

search lies in the need to reassess the sarabande not merely as a component of the Baroque suite, but as a genre shaped by social, theatrical, and ritual practices.

The main objective of the study is to reveal the semantic and expressive duality of the sarabande and to trace the mechanisms of its stylistic transformation in instrumental music.

The scientific novelty consists in identifying manifestations of medieval modal theory in the polyphony of Ukrainian partes, which affected the specificity and main features of partes art.

Methodology integrates comparative historical analysis of literary and theoretical sources, examination of choreographic and musical treatises, and stylistic analysis of musical scores. This approach allows the research to correlate socio-cultural contexts with specific musical and performance practices. By comparing Spanish, French, and German traditions, the study demonstrates how the sarabande's expressivity shifted from external gesture to internal emotional expression.

Scientific novelty lies in highlighting the sarabande as a genre that simultaneously preserves and transforms its origins. The article shows how the sarabande maintained its inherent theatricality even when integrated into abstract instrumental forms, particularly in the works of French clavecinists (Louis Couperin, Jean-Henri d'Anglebert, François Couperin) and later in the sarabandes of Johann Sebastian Bach and George Frideric Handel, where ornamentation becomes a means of meditative expression.

The main findings reveal the sarabande as a "double-faced" genre, oscillating between sensuality and solemnity, corporeality and reflection. **The conclusion** emphasizes the significance of the sarabande for art and education: it functions as a key interpretive model for historically informed performance, encourages reconsideration of ornamentation as a structural and expressive tool, and continues to inspire modern artistic practices, including cinema and neoclassical composition.

Keywords: sarabande, dance, Baroque, Spanish culture, French harpsichordists, music by J. S. Bach.

Стаття надійшла до редакції 05.11.2025
Отримано після доопрацювання 15.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025