

Klasikinės sarabandos bruožų modifikavimas J. S. Bacho Partitose klavyriui (BWV 825–839)

Audra Versekenaitė, Eglė Minčiūnaitė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius

El. paštas: audra.versekenaite@lmta.lt; eminciunaite@gmail.com

Baroko epochos žanrinėje hierarchijoje svariai įsitvirtinusi šokių siuita patyrė ilgą ir dinamišką formavimosi procesą, kol nusistovėjo Johano Jakobo Frobergerio siūlyta klasikinės šokių siuitos sudėtis. Nulemti geografinės plitimo trajektorijos, istorinės ir politinės situacijos, vyraujančių komponavimo principų ir tradicijų, kompozitorių asmeninės išmonės ar talento, senovinės siuitos šokiai patyrė ne vieną transformaciją, kol susiformavo kiekvienam šokiui būdingi bruožai. Vienu iš keturių pagrindinių siuitos šokių tapusi sarabanda gali būti įvardijama kaip bene ryškiausią žanrinę kaitą patyrusi siuitos dalis. Tai akivaizdu patyrinėjus vien tik Johano Sebastiano Bacho sarabandų kūrybinį palikimą: vienos Bacho sarabandos visiškai atitinka tradicinės šokių sarabandos formą ir būdinguosius bruožus (pvz., Sarabanda iš Prancūziškos siuitos Es-dur, BWV 815), kitos turi nebūdingą sarabandoms priešaktį (beje, nė viena priešaktčio figūra nesikartoja) (pvz., Sarabanda iš Partitos e-moll, BWV 830); vienos jų – itin trumpos (pvz., Sarabandą iš I siuitos violončelei G-dur, BWV 1007 sudaro tik 2 periodai po 8 taktus), o kitos – labai išplėtotos (Sarabandoje iš Partitos fleitai a-moll, BWV 1013 pirmoji dalis trunka 16, antroji – 30 taktų). Tolimiausiu sarabandos evoliucijos tašku, labiausiai nutolusiu nuo pirmosios, ispaniškosios sarabandos ištakų, laikytinos Bacho Sarabandos iš šešių Partitų klavyriui. Tad šio straipsnio tikslas – atskleisti esmines sarabandos šokio žanrinės raidos tendencijas ir muzikos kalbos bruožus bei identifikuoti jos transformacijos dėsningumus Bacho Šešiose Partitose klavyriui (BWV 825–839).

RAKTAŽODŽIAI: sarabanda, J. S. Bachas, Partita, šokių siuita, žanro metamorfozė

Sarabandos žanro metamorfozės

Sarabanda iš kitų šokių išsiskiria plačiu geografiniu paplitimu (Ispanija, Italija, Prancūzija, Vokietija), ilga gyvavimo trukme (XVI–XVIII a.) ir ryškia žanrine transformacija. Sarabandomis buvo vadinami šokiai, taip pat ispaniškosios poezijos forma, susijusi su ankstyvosiomis šokio versijomis, o vėliau ir instrumentinis šokis, kuris suklestėjo baroko epochoje kaip vienas pagrindinių šokių instrumentinėje šokių siuitoje¹. Roberto Stevensonso teigimu, ankstyvosios XVI a. Ispanijos Andalūzijos regiono ir Naujojo Pasaulio (Pietų Amerika) sarabandos² pasižymėjo energinga, net ugninga nuotaika, dažnai atliekamos su dainuojamu ar deklamuojamu tekstu, pritariant gitaroms ir kastanjetėms (galimai ir kitais mušamaisiais instrumentais)³.

1 Gyvavusi įvairiomis formomis ir dažnai keitusi pavidalą, klasicizmo epochoje sarabanda pamažu prarado populiarumą. Vėliau ji sutinkama tik kaip užuomina į senuosius laikus ar kaip stilizacija, tačiau originaliu pavidalu kuriama itin retai (pvz., E. Griego *Holbergo siuitoje*, C. Debussy siuitoje *Puor le piano* ir kt.).

2 Sarabandos šokio pavadinimo kilmė įvairiuose šaltiniuose nurodoma skirtingai: tai gali būti ispaniškos kilmės žodis *zaranda* (isp. *zarandar* – „vikriai judėti“) arba Zarabanda – garsios šokėjos, galbūt vienos iš šokio pradininkių, vardas (žr. R. Hudson *Sarabande*); taip pat šokio pavadinimas kildinamas iš arabiško *ser-band* (turbanas) ar persiško *ser-band* (vainikas, prilaukantis moters šukuoseną) (Ranum 1986: 22–39).

3 Stevensonso 1965: 51.

Ispaniškosios *zarabanda* tekstai gana griežtai išlaikė poetinę šešių rimuotų eilučių, iš kurių dvi paskutinės buvo kartojamos kaip refrenas, formą⁴. Ši poetinė forma suvaidino svarbų vaidmenį įsitvirtinant sarabandos ritminėms formulėms ir 3/4 metrui, kas vėliau išliko skiriamaisiais sarabandos bruožais itališkose sarabandose gitaroms, prancūziškose rūmų šokių bei baletų sarabandose, taip pat ir Bacho kūryboje.

1 pav. Ankstyvoji *zarabanda*⁵

Pavyzdyje pateikta rekonstruota muzikinė sarabandos schema, kuri kartojama su kiekviena teksto eilute (priklausomai nuo žodinės sandaros, galima pridėti priešaktį). Viršutinėje eilutėje pateiktas melodinis karkasas, kuris atliekant gali būti laisvai varijuojamas. Tuo tarpu apatinėje eilutėje esančioje gitaros partijoje (iš Montesardo gitaros pavyzdžių) pateikti pagrindiniai trigarsiai. Harmoninės slinktys I–IV–I–V buvo pastovus ankstyvosios sarabandos bruožas, sutinkamas ir vėlesnėse natose gitarai.

Sarabandos klestėjimo metais Ispanijoje (1580–1610) šis šokis buvo vienas iš populiariausių (*bailes*). To meto Ispanijoje egzistavo du šokių tipai: *bailes* ir *las danzas*. Pastarieji – *las danzas* – šokami santūriau, t. y. judinant tik kojas, o šokant *bailes*, t. y. ir sarabandas, laisvai judėjo visas kūnas⁶. Ispaniškųjų sarabandų tempas, priklausomai nuo jo atlikimo aplinkybių, varijavo nuo gyvo ir ugningo iki lėto ir manieringo⁷. Sarabandos buvo šokamos religinėse procesijose, liaudies pasilinksminimuose, gatvėse ir namuose, miesto aikštėse ir šventėse, atliekamas kaip moterų ratelis, poromis su vyrais ar solo. Galbūt iš dalies dėl populiarumo ir ne itin santūraus pobūdžio sarabanda ilgainiui užsitraukė dorovės sergėtojų nemalonę. Pirmajame ispaniškame rašytiniame šaltinyje apie sarabandą (1583, Madridas) buvo nurodoma, kad sarabandas griežtai draudžiama dainuoti, šokti, deklamuoti tiek privačioje, tiek viešojoje erdvėje⁸. Įstatymui nepaklusiems piliečiams buvo skiriama bauda, taip pat šešeri metai vergovės vyrams ir tremtis moterims. Juanas de Mariana (1536–1624) sarabandą vadino „nacionaline gėda“ ir apibūdino taip: „dainos tekstas toks gašlus ir šokis tokių pasibjaurėtinų judesių, kad galėtų išvesti iš doros kelio net labai dorą žmogų“⁹.

4 Ranum 1986: 22–39.

5 P vz., iš: R. Hudson *Early development to c 1640*.

6 Pulver 1912–1913: 1–25.

7 Gostrein 2000: 193–199.

8 Brainard 2003.

9 *Tratado contra los juegos publicos*, first published under the title *Despectaculis*. Cologne, 1607.

Sarabandai plintant Europoje, Italijoje ji (taip pat vadinta *zarabanda spagnola*) įgavo naujų bruožų. Nuo ispaniškosios pirmtakės, pasak Richardo Hudsono¹⁰, ji skyrėsi tuo, kad tapo išskirtinai instrumentiniu žanru ir įsitvirtino kaip audringas ir greitas šokis. Jo struktūra buvo nesudėtinga, grindžiama keletu akordų variacijomis, kurias kartais nutraukdavo ugningi *rasqueado* (specifinis labai greitas braukymas per gitaros stygas) proveržiai. XVII a. Italijoje sarabanda klestėjo kaip egzotiškas, spalvingas, audringas šokis, atliekamas pritariant kastanjetėmis ir viena ar keletu gitarų. Greta Italijoje labiausiai paplitusios ispaniškos dvitaktės vienos frazės struktūros (žr. 1 pav.) pamažu sarabandose atsirado keturtaktė frazė, kuri tapo emblemine sarabandos žanro struktūra ir vienu svarbiausių Bacho kuriamų sarabandų bruožų.

XVII a. II pusėje greta itališkosios sarabandos įsitvirtino *zarabanda francese* – prancūziškoji sarabanda, nemažai turėjusi įtakos klasikinės sarabandos žanriniams bruožams. Kaip ir itališkoji, tai buvo instrumentinė sarabanda su ta pačia harmonine I–IV–I–V slinktimi, bet kuriama laisvos formos struktūra, sudaryta iš keleto skirtingo ilgio ramaus tempo dalių. Hudsonas taikliai pažymi, kad „prancūzų liutnios ir klavesino kompozitoriai sarabandas, taip pat kurantas ir alemandas, rašė vis lėtesniu tempu. Galbūt tai vyko dėl to, kad lėtesnis tempas leido geriau atskleisti instrumento galimybes.“¹¹ Prancūzijoje sarabanda tapo vienu iš populiariausių rūmų šokių. Pasak Meredith Little ir Natalie Jenne, Prancūzija sarabandą „sutramdė“¹². Rūmų šokuose ji įgavo ramią, iškilmingą, kartais švelnią, tačiau visada struktūrizuotą ir subalansuotą formą. Kitas svarbus XVII a. pr. susiformavęs prancūzų rūmų sarabandose (*zarabanda francese*) ir įsitvirtinęs instrumentinėse šokių siuitų sarabandose skiriamasis bruožas – būdingos ritminės figūros, pavaizduotos 2a pavyzdyje. Ritminė pulsacija, kai pabrėžiama antroji takto dalis, susiformavo dar Ispanijoje, šokio atsiradimo ištakose. Vėliau rūmų šokuose Prancūzijoje ši sinkopė tapo svarbia šokio choreografijos dalimi – atliekant sinkopę antroje, rečiau trečioje takto dalyje šokėjas pasistiebdavo *elevè* arba net *balacé*. Šie šokio elementai sarabandą išskyrė iš kitų rūmų šokių. Tokią pozą sunku ilgai išlaikyti, todėl buvo būtina pasirinkti tinkamą, t. y. ne per lėtą šokio tempą. Vėliau, baroko epochoje, ritminės sarabandų figūros tapo įvairesnės (žr. 2b pav.), tačiau pirmosios dvi išliko svarbiausiu klasikinės sarabandos bruožu.

2a pav.¹³

Klasikinė prancūziška sarabanda labiausiai buvo paplitusi Bacho laikais, ir ne tik Prancūzijoje, o ir Italijoje, Vokietijoje, Anglijoje¹⁴. Prancūzijos karaliaus rūmuose susiformavusiai klasikinei šo-

10 *Early development to c 1640.*

11 *The later sarabande: Italy, Spain and England.*

12 Little; Jenne 2001: 92.

13 *The later sarabande: Italy, Spain and England.*

14 Anglijoje sarabanda pirmą kartą paminėta 1616 m. B. Jonsono pjesėse. XVII a. vid. pradėjo rasti daug sarabandos pavyzdžių, dažniausiai kaip vieno iš siuitos šokių. Sarabandų parašė W. Lawesas, J. Jenkinsas, M. Locke'as, C. Colemanas, M. Blowas, Purcellas, Croftas.

kinei sarabandai būdingi šie
bruožai:

– griežtas šokio ritmas (3
dalių metras, atrama į antrą
takto dalį, sinkopės, hemiolės);

– keturių arba aštuonių
taktų frazė, kurios retorinė
klausimo ir atsakymo sandara
taktus grupuoja 1+1+2;

– lėtas tempas (pagal Li-
ttle – MM $\downarrow=69^{15}$);

– paprasta harmonija, har-
moniškai uždaros frazės;

– dažniausia dviejų dalių kūrinio forma.

Minėtina, kad prancūziškosios sarabandos bruožų formavimuisi didelę įtaką darė šokio choreografija, kuri diktavo tempą, ritmą, frazės artikuliaciją. Specialaus žingsnių junginio, skirto būtent sarabandai, sukurta nebuvo, tačiau daugelis choreografų įtraukė specifinius kojų judesius – *battements* (kojos išstūmimas ar išmetimas) ir *pirouettes* (įvairūs sukiniai), kurie darė didelį įspūdį, ypač atliekant šokių lėtu tempu¹⁶. Sarabandose buvo naudoti maži šuoliukai, taip pat *plié*, *glissé*, *balancé*, atliekami pabrėžiant atramą antroje takto metrinėje dalyje. Su dideliu susižavėjimu XVI a. literatūroje minimi piruetai – sukiniai, „ilgi žingsniai“ – *grands pas*, kurie greičiausiai buvo žingsnių junginio *tems de courante* dalis. Tačiau ypač sarabandų šokėjai žavėjo gebėjimu laisvai disponuoti laiku – *tempo rubato*, *ritardando* ir *accelerando* naudojimu, pantomimos elementais ir charizma bei kūrybine laisve¹⁷.

Bacho laikų muzikos teoretikai sarabandą apibūdina kaip sunkų, ceremoningą, didingą, lėtą, rimtą šokių. Štai, pavyzdžiui, Rémond de Saint-Mard'as sarabandą apibū-

2b pav.

15 Little; Jenne 2001: 99.

16 Pierce 1998: 286–299.

17 Žemiau pateikiama ištrauka iš 1671 m. prancūzų-lotynų kalbų žodyno, kur tėvas Pomey vaizdžiai aprašo sarabandos šokio atlikimą ir jam būdingus minėtus sarabandos choreografinius ypatumus:

„Pirmiausiai jis šoko žavingai gracingai, su rimta ir apdairia veido išraiška, tolygiu ir lėtu ritmu bei tokia kilnia, gražia, laisva ir lengva laikysena, tarytum jis įkūnijo visą karaliaus didybę ir pagarbą <...>. Kartais jis nepastebimai pritūpdavo, nedarydamas jokio kojų ar pėdų judesio, ir imdavo labiau slysti grindimis nei žingsniuoti. Kartais <...> jis sustingdavo nejudėdamas, kiek pasviręs į šoną, su viena koja ore, ir tada, kompensuodamas ritminį vienetą, kurį atsiliko, kitą ritminę grupę jis tiesiog skrisdavo – tokie greiti būdavo jo judesiai. Kartais jis išsiverždavo mažais šuoliukais, kartais atsilikdavo nuo muzikos ilgais žingsniais. Visa tai, žinoma, buvo kruopščiai suplanuota, tačiau sudaromas įspūdis, kad viskas atliekama spontaniškai. Retkarčiais, visų žiūrovų malonumui, jis atlikdavo sukinius į kairę ar dešinę. Kai pasiekdavo salės vidurį, jo sukiniai būdavo tokie greiti, kad akis nespėdavo pagauti.

Būdavo, kad sustingęs lyg statula jis praleisdavo visą taktą, o tada šaudavo lyg strėlė į kitą salės galą, visus palikdamas apstulbintus iš netikėtumo. Bet visa tai buvo niekis palyginus su malonumu stebėti jo galantišką veido ir akių išraišką, emociškai atliepančią, pritariančią kūno judesiams bei rankų mostams.“

dina kaip „visada melancholišką, bet persunktą delikačiu bei rimtu švelnumu“ šoki¹⁸; Johannas Matthesonas teigė, kad „sarabanda išreiškia ne ką kita, kaip troškimą“¹⁹. Daugelis vėlyvojo baroko sarabandų buvo rašomos kaip instrumentinių šokių siuitų dalys, kurioms būdinga aiški AABB struktūra, kartais variacijų, rondo formos, kartais *petite reprise* – tikslus ar šiek tiek pakeistas paskutinių keturių taktų pakartojimas. XVII a. tapo svarbūs solo instrumentams ar balsui parašytų sarabandų ornamentuoti pakartojimai – *doubles*.

Bacho klavyrinėse Partitose (BWV 815–830) Sarabandos yra labiausiai nutolusios nuo savo ištakų. Didžioji dalis Sarabandų šešiose Partitose klavyriui yra sukurtos kaip koncertinės pjesės, persmelktos būdingaisiais sarabandos šokio elementais. Tačiau šokio elementai čia tampa neesminiais bruožais. Palyginti su sarabandomis prancūziškose ir angliškosiose siuitose, Bacho Partitose Sarabandos tampa šokio stilizacijos, o ne paties šokio pavyzdžiais.

Bacho Partitose nė viena Sarabanda griežtai neatitinka šokinių sarabandos kriterijų. Priešingai, išskyrus trijų ketvirtinių metrą, visose Bacho Partitose klavyriui Sarabandos labai įvairuoja. Pirmosios (BWV 825) ir šeštosios (BWV 830) partitų sarabandos yra per lėtos šokiui (paprastai atliekamos MM \downarrow = 54 tempu); trečiosios (BWV 827), penktosios (BWV 829) ir šeštosios (BWV 830) Partitų Sarabandas kompozitorius pradeda nebūdingu senovinei šokinei sarabandai prieštakčiu. Jei akcentuosime formą, be sarabandai įprastos senovinės dviejų dalių formos, Bachas sukūrė ir trijų dalių sarabandą (VI Partita), ir net senovinės sonatos formos sarabandą (IV Partita). Toliau straipsnyje siekiama išryškinti, kiek būdingų senovinės sarabandos bruožų Bachas išlaiko klavyrinių Partitų Sarabandose, kokie bruožai tampa vyraujantys Bacho kuriamose sarabandose, kai senovinės sarabandos bruožai tampa antraeiliais.

Šokių sarabandos bruožų dominavimas J. S. Bacho Partitų klavyriui Nr. 1, Nr. 2 ir Nr. 5 Sarabandose

Ištyrinėjus Bacho Partitų klavyriui Sarabandas, paaiškėjo, kad trijose Sarabandose – Partitose Nr. 1, Nr. 2 ir Nr. 5 – identifikuotini pagrindiniai klasikinės šokių sarabandos bruožai. Tačiau kiekvienos Sarabandos atveju kompozitorius taiko skirtingas šokinių ir nešokinių (t. y. tik instrumentinei muzikai būdingų) bruožų sąveikavimo strategijas.

Tradicinės sarabandos šokinių elementų gausu pirmosios Partitos B-dur (BWV 825) Sarabandoje. Čia akivaizdžios tipiškos sarabandos žanrui keturtaktės frazės, kurių vyraujanti struktūra yra 1+1+2, pagrįstos nesudėtinga harmonine slinktimi (T-S-D-T). Pirmoji frazė skamba tonikos vargonų punkto fone, kas sukuria harmoninį stabilumą. Skaidria homofonine faktūra ir balsų išdėstymu ši sarabanda šiek tiek primena ankstyvąją dainuojamąją sarabandą su gitaros pritarimu. Viršutiniam bal-

¹⁸ Little; Jenne 2001: 99.

¹⁹ Ten pat.

sui improvizaciškai judant smulkiomis ritminių natų vertėmis, bosas tik palaiko harmoniją. Atlikėjai pirmuosius akordus dažnai atlieka *arpeggiatto*, taip dar labiau sustiprindami gitaros skambesio įspūdį. Paprastas sarabandos harmoninis planas (T-D-II-T) ir dviejų dalių senovinė forma yra tipiškai klasikinių šokinių sarabandų bruožai²⁰. Vienas svarbiausių sarabandos bruožų – sinkopės, eksponuojamos jau pirmuosiuose Sarabandos B-dur taktuose. Little šią sarabandą apibūdina kaip didingą įspūdingą pjesę, kurioje aiškiai išreikšti sarabandos ritmai, nors jie gausiai pagražinti itališko stiliaus melodinėmis diminucijomis²¹. Taigi pirmosios Partitos Sarabandoje Bachas griežtai laikosi beveik visų normų, kurių reikalauja klasikinė šokių sarabanda.

Vis dėlto vienas aspektas verčia pažvelgti į pirmąją Sarabandą ne per šokį, o per instrumentinę pjesę. Atlikėjas susiduria su tempo pasirinkimo problematika, kuri šioje sarabandoje nevienareikšmė. Dėl lanksčios, ritmiškai smulkios, gausiai ornamentuotos viršutinio balso melodijos (19 takte išrašyti mordentai dar papuošti triliais), šios sarabandos neįmanoma atlikti šokiui tinkamu tempu. Nagrinėjant pirmąją Sarabandą šiuo rakursu darytina išvada, kad, nors ji persmelkta beveik visais klasikinei sarabandai būdingais bruožais, vis dėlto skamba ne kaip šokinio, o greičiau koncertinio – solinio žanro pjesė.

Antrosios Partitos c-moll (BWV 826) Sarabanda labai skiriasi nuo pirmosios. Vienas esminių skirtumų – turtinga harmonija, kuri nėra būdinga klasikinei sarabandai. Jau pirmame takte suskamba dvi harmoninės funkcijos (T-S), trečiame takte harmonija keičiama kas ketvirtinę, o sarabandos pabaigoje eksponuojama tolumo giminingumo Des-dur tonacija (palyginkime su pirmąja Sarabanda, kur pirmieji keturi taktai parašyti tonikos vargonų punkto fone). Priešingai nei pirmoje Sarabandoje, kurioje dominuoja homofoniškumas, ši sarabanda sukurta tribalse polifonine faktūra. Greta vertikaliai kaitaus kontrapunkto Bachas šioje sarabandoje naudoja ir kitas polifoninio plėtojimo priemones (pvz., paprastąsias imitacijas), taip pat įvairias temos modifikacijas (pvz., inversiją), ritminį susmulkinimą ir t. t. Toks muzikinės medžiagos išdėstymas kardinaliai skiriasi nuo pirmosios Partitos Sarabandos ir greičiau būtų instrumentinė-koncertinė, bet ne šokinę sarabandos prigimtis.

Gausiai polifonizuotame muzikiniame audinyje vis dėlto atkreiptinas atlikėjo dėmesys į antrąjį balsą, kuriame ostinatiškai skamba dvi ketvirtinės – pirmojoje ir antrojoje takto dalyse (žr. 3 pav.). Žinant būdingus klasikinės sarabandos bruožus ir charakteringą atramą į antrąjį takto dalį, atlikėjas galėtų savo interpretaciją praturtinti šiuo sarabandos šokiui tipiniu akcentu.

Nors sarabandoms nėra būdinga gausiai polifonizuota muzikinė faktūra, vis dėlto antrosios Partitos Sarabanda skamba kaip viena šokiškiausių iš visų šešių Partitų Sarabandų. Visų pirma šią sarabandą galima atlikti šokiui patogiu tempu. Palyginus su

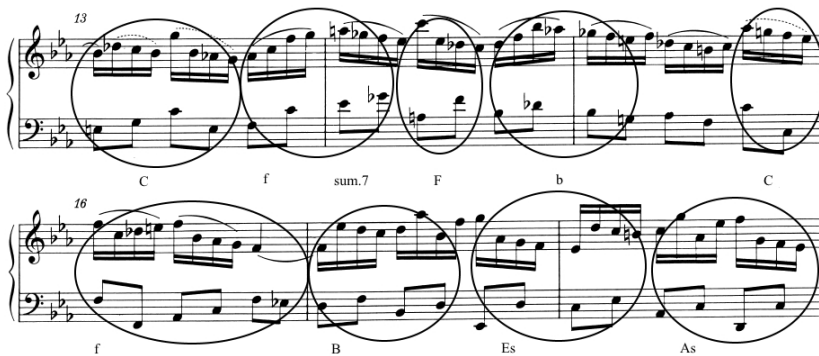
20 Antroji dalis šiek tiek ilgesnė už pirmąją dėl keturių taktų kulminacinės frazės, kur soprano trilio fone bosų linija įgauna solo vaidmenį, kai įprasti ketvirtinių žingsniai užpildomi šešioliktinėmis natomis.

21 Little; Jenne 2001: 110.



3 pav.

pirmąją Sarabandą, bendras ritminis piešinys gerokai ramesnis ir tolygesnis (smulkausios ritminės vertės šiuo atveju yra šešioliktinės natos, kurių pulsacija perduodant iš balso į balsą nekinta visoje sarabandoje). Frazės struktūra, būdinga šokinei sarabandai, skyla į dvi tipines klausimo ir atsakymo dalis (1+1+2). Harmoninis frazės uždarumas Bacho laikų muzikos teoretikų įvardijamas kaip vienas svarbiausių sarabandos šokio bruožų. Sarabanda parašyta šokiui įprasta senovine dviejų dalių forma, tačiau antroji dalis dvigubai ilgesnė už pirmąją. Tokio plėtojimo priežastimi galėjo būti hemiolės, taip pat būdingos sarabandoms. Hemiolių dėka muzika pulsuoja ne ketvirtinėmis, o pusinėmis natomis, taigi norint išreikšti tą pačią muzikinę mintį prireikia dvigubai daugiau taktų²². Šioje sarabandoje hemiolės įspūdį sukuria harmoninių slinkčių ir takto kirčių nesutapimas. Viršutinis balsas juda lygiomis šešioliktinių natų vertėmis, o harmonija keičiasi kas pusinę (žr. 4 pav.). Kaip matysime vėliau, Bachas hemiolės ritminę formulę naudoja ir penktosios Partitos Sarabandoje, tačiau ten jos išreikštos tiesiog akcentuojant silpnąsias takto dalis.



4 pav.

Palyginti su pirmosios Partitos Sarabanda, šioje ne taip aiškiai išreikštos klasiškos sarabandos savybės (gausiai polifonizuota muzikinė faktūra, sinkopės ir hemiolės maskuojamos), tačiau antrosios Partitos Sarabanda skamba kur kas šokiškiau nei pirmoji.

²² Prancūzijos rūmuose hemiolės tapo labai svarbiu sarabandos bruožu. Dažnai hemiolės atsiradavo susiję su choreografija ir muzika – kai muzika skambėdavo $\frac{3}{4}$ metre, o žingsniai akcentuodavo pirmąją, trečiąją ir penktąją metrinę dalį (Hilton 1981).

Baroko rūmų dvasia persmelkta penktosios Partitos G-dur (BWV 829) Sarabanda. Nors parašyta su prieštakčiu, kas iš esmės prieštarauja klasikinės sarabandos normoms, ji nepraranda šokiui būdingos pulsacijos (priešingai nei trečiosios Partitos Sarabanda, kuri taip pat turi prieštaktį). Čia išlaikomas aiškus trijų dalių metro pojūtis su stipresne antrąją takto dalimi. Atrama į antrąją takto dalį ir hemiolės dar labiau pabrėžia sarabandos šokinį charakterį (žr. 5 pav.).



5 pav.

Taškuotas ritmas primena prancūzišką *centreè grave* stilių ir sukuria savotišką aliuziją į Liudviko XIV rūmų baletus, kuriuos dažniausiai užbaigdavo būtent sarabandos. Pirmosios Partitos Sarabandoje taškuoto ritmo figūra pasirodo epizodiškai, tik pabrėžiant antrąją takto dalį. Šioje sarabandoje taškuoto ritmo principas išlaikomas visame kūrinyje, taip jam suteikiamas iškilmingumo įspūdis ir akcentuojama šokinė, o ne lyrinė kūrinio prigimtis. Paprasta ir aiški harmonija bei neperkrauta polifoninė faktūra, pajvairinta keliomis imitacijomis antrojoje padalioje, leidžia sarabandą atlikti šokiui tinkamu tempu. Atsižvelgiant į minėtus bruožus galima teigti, kad ši sarabanda išsiskiria iš kitų Bacho Partitų Sarabandų labiausiai išreikštu šokiniu charakteriu.

Taigi aptartos trijų Bacho Partitų klavyrui (Nr. 1, Nr. 2 ir Nr. 5) Sarabandos priskirtinos šokinio tipo sarabandoms. Jos sukurtos pasitelkiant skirtingas komponavimo priemones (homofonija pirmojoje, tribalsė polifonija antrojoje, *centreè grave* stilius penktojoje), kiekviena jų turi klasikinei sarabandai nebūdingų bruožų (itin lėtas tempas pirmojoje, gausiai polifonizuota muzikinė faktūra antrojoje, priešaktis penktojoje). Vis dėlto pažymėtina, kad šiose trijose sarabandose išlaikomi beveik visi pagrindiniai sarabandos šokio elementai: šokiui tinkamas tempas, frazės sandara, atrama į antrąją takto dalį ir hemiolės, rami, pakili nuotaika. Toks sarabandos šokiui būdingų elementų išryškinimas atskleidžia įdomų paradoksą – visose trijose sarabandose klasikinės šokių sarabandos bruožų buvimas nebūtinai lemia sarabandos šokinį skambesį. Pavyzdžiui, pirmosios Partitos Sarabanda beveik visais aspektais atitinka klasikinės sarabandos apibūdinimą. Tačiau itin lėtas tempas keičia jos pobūdį iš šokio į instrumentinę pjesę. Tuo tarpu penktoji Sarabanda parašyta su prieštakčiu, kuris turėtų sugriauti sarabandos šokinę pulsaciją, alsuoja prancūzų rūmų sarabandos dvasia.

Šokių sarabandos bruožų decentralizavimas J. S. Bacho Partitų klavyriui Nr. 3, Nr. 4 ir Nr. 6 Sarabandose

Bacho Partitose klavyriui greta klasikinės šokių sarabandos būdingais bruožais permelktų jau analizuotų siuitos dalių randama ir netipiškų sarabandų, kurios labai nutolusios nuo klasikinės prancūziškos sarabandos. Šios Bacho Sarabandos sukurtos netipine sarabandai kūrinio forma (senovinės sonatos forma Sarabandoje Nr. 4, trijų dalių forma Sarabandoje Nr. 6), ritmika (prieštaktis Sarabandose Nr. 3 ir 6; akcentuojamos pirmoji ir trečioji takto dalys Sarabandose Nr. 3 ir 6), frazės struktūra ir harmoninis planas (Sarabandose Nr. 3, 4, 6) lemia šių trijų Sarabandų instrumentinę prigimtį, šokio elementus paliekant antrame plane.

Bacho trečiosios Partitos a-moll (BWV 827) Sarabanda nepasižymi beveik jokiais tradicinei sarabandai būdingais bruožais. Frazės vidinė struktūra 1+1+2, būdinga tradicinei sarabandai, joje nuolat kinta: 2+1+1, 2+2, 1+1+1+1. Nors tempas yra pakankamai patogus šokti sarabandos žingsnius, dėl prieštakčio šokio pulsacija tampa panašesnė į lėtą menuetą nei į sarabandą. Kaip minėta anksčiau, penktosios Partitos Sarabanda taip pat parašyta su prieštakčiu, tačiau ten išlaikyta sarabandos šokio pulsacija, kai pabrėžiama antroji takto dalis. Tuo tarpu šioje sarabandoje, priešingai, akcentuojama pirmoji ir trečioji takto dalis. Ritminį piešinį dar labiau komplikuoja prieštakčio ornamentika (žr. 6 pav.).

Iš trijų prieštakčio aštuntinių natų antroji aštuntinė akcentuojama mordentu, dėl kurio prieštaktis skamba taip, lyg dar turėtų savą prieštaktį. Taip išskiriant trečiąją takto dalį, antroji ne tik faktūriškai ar harmoniškai neakcentuojama, kas būdinga klasikinei sarabandai, bet priešingai, yra pati lengviausia ir tyliausia.

Palyginus su antrosios Partitos Sarabanda, kur harmoninės slinktyės išryškina ritminę šokio pulsaciją (atramą į antrąją takto dalį ir hemioles), darytina išvada, kad šioje sarabandoje harmonija tarnauja visai kitam tikslui. Pirmajai frazei skambant dominantės vargonų punkto fone, harmoninių funkcijų kaita prasideda tik antrojoje frazėje. Tokiu būdu pirmoji frazė tampa atvira, neišspręsta ir ją pratęsia antroji bei trečioji frazės. Taip harmoniškai apjungiamas visas pirmasis periodas, muzikai suteikiant nepertraukiamos tėkmės įspūdį. Tačiau šokių sarabandoms toks harmoninis planas nėra būdingas, atvirkščiai, – sarabandos frazė paprasta, aiški, uždara. Tokia ji buvo dar Ispanijoje ir nepakito iki pat Liudviko XIV rūmų tradicijos.

Šokinei sarabandai nebūdingą ritminę pulsaciją, frazės sandarą ir harmoninį planą Bachas kartais užmaskuoja kitomis kompozicinėmis priemonėmis. Pavyzdžiui, antrosios Partitos Sarabandoje, pasitelkęs trijų balsų kontrastinės polifonijos faktūrą, viename iš balsų nuolatos kartojama atramos į antrąją takto dalį figūra. Trečiojoje Partitos Sarabandoje, grindžiamoje trijų balsų imitacine polifonija, priešingai, nėra nei akivaizdžių, nei paslėptų šokinei sarabandai būdingų ritminių formulių. Nuolatinis temos imitavimas ar sekvencinis varijavimas suteikia



6 pav.

Sarabandai ramią, meditatyvią nuotaiką. Apibendrinant visus aptartus bruožus reigtina, kad trečiosios Partitos Sarabanda tik keliais aspektais – tempu ir ramiu pobūdžiu – atitinka klasikinės šokių sarabandos apibrėžimą. Tuo tarpu frazės struktūra, harmonija ir ritminės formulės ne tik nepabrėžia šokiško charakterio, bet kartais jam net prieštarauja.

Nepaisant keleto klasikinei sarabandai būdingų bruožų, ketvirtosios Partitos D-dur (BWV 828) Sarabanda, kaip ir prieš tai aptarėme, labiau primena kitų žanrų instrumentinius kūrinius (pvz., simfoniją, sonatą), nei klasikinę sarabandą. Pirmasis Bacho čia pateiktas netikėtumas – sarabanda, parašyta senovinės sonatos forma. Ekspoziciją, plėtojamą ir reprizą (tonacinis planas T-D-T) pradeda tas pats motyvas, tik plėtojamoje padalijoje ir reprizoje pateikiamas sutrumpintas jo variantas. Trijų dalių senovinės sonatos forma aiškiai juntama dėl ryškaus ir išsiskiriančio iš bendro muzikinio audinio įžanginio motyvo, žyminčio kiekvienos dalies pradžia. Tokia forma sarabandai nėra būdinga (įprastai sarabandos buvo rašomos senovine dviejų dalių forma, su šiek tiek ilgesne antrąja dalimi).

Dar vienas netikėtas Bacho kompozicinis sprendimas – frazės konstrukcija. Pirmoji keturių taktų frazė pagal tematinę prigimtį skiriama į dvi kontrastingas dalis. Tradicinei sarabandai būdinga vientisa, uždara frazė. Šioje Sarabandoje pirmoji frazės dalis tampa kūrinio įžanga, sugrįžtančia plėtojimo padalos ir reprizos pradžioje kaip skiriamasis bruožas, o antroji frazės dalis – su plėtojimo pradžia. Pirmieji du taktai – dramatiškas motyvas pradžioje ir sustojimas antrame takte – laisvos ritmikos, improvizacinio pobūdžio. Pianistai tradiciškai pirmuosius akordus atlieka *arpeggiatto*, taip muzikai suteikdami dar daugiau dramatiškumo. Nors apatiniuose balsuose harmoniniai žingsniai parašyti akcentuojant antrąją takto dalį (savotiškos sinkopės), jos skamba ne kaip tipinė sarabandos ritminė formulė, o greičiau kaip laisvai atliekama įžanga. Antroji frazės dalis grindžiama lygiu šešioliktinių judėjimu soprane ir aštuntinių natų judėjimu bose. Čia prasidėjęs kontrastine dvibalse polifonija pagrįstas lygus judėjimas išlieka visoje sarabandoje, kartais užpildydamas kai kuriuos intervalus dar smulkesnėmis natų vertėmis (žr. 7 pav.).

Šalia netikėtų ir klasikinei sarabandai nebūdingų sprendimų Bacho ketvirtosios Partitos Sarabandoje minėtini ir tradicinei sarabandai būdingi bruožai. Paprasta, kas taktą besikeičianti harmonija, nesudėtingos moduliacijos ir nukrypimai, šokiui patogus tempas, neapsunkintas masyvios muzikinės faktūros sarabandai suteikia

7 pav.

skaidrumo ir aiškumo. Kita vertus, kūrinio ir frazės struktūra, ritmika ir muzikos turiniu ši sarabanda panašesnė į koncertinio instrumentinio žanro kūrinį nei į šokį.

Visas Bacho Partitų klavyriui Sarabandas vainikuoja „instrumentinės muzikos šedevras – šeštosios Partitos e-moll (BWV 830) Sarabanda: dramatiška, gausi melizmų, virtuiziška, improvizaciška, itališka (galbūt pabrėžiant Partitų priimtį)²³. Ši sarabanda tarsi sintezuoja visas Partitų Sarabandas: komponavimo principu labiausiai primena pirmosios Partitos Sarabandą (harmoninis pagrindas jungiamas su gausiai pagražintu itališko stiliaus melodija soprane). Dėl smulkių soprano ritminių verčių, kaip ir pirmosios Partitos Sarabandoje, atlikimo tempas labai lėtas. Taškuotas *centreé grave* ritmas primena penktosios Partitos Sarabandą. Prieštaktis šią sarabandą jungia su trečiosios ir penktosios Partitų Sarabandomis. Šeštosios Partitos Sarabanda parašyta trijų dalių forma su vėluojančia tonikine repriza, kas šiek tiek primena ketvirtosios Partitos Sarabandą, parašytą senovinės sonatos forma. Nors muzikinį audinį sąlyginai galima skirstyti į keturtaktes frazes, kurių struktūra 2+2, dėl turtingos dažnai disonansinės harmonijos ir balso vadovos ypatumų (vienam balsui baigiant frazę, kitas jau pradeda naują) kiekvienas periodas skamba vientisai ir nedalomai.

Aiškiai išreikštas ritminis piešinys apatiniame balse neatitinka sarabandos ritminių formulių. Sarabandoje turėtų būti akcentuojama antroji takto dalis, o čia akcentuojama pirmoji ir trečioji. Šiuo aspektu paskutinės Partitos Sarabandą Bachas susieja su trečiaja, kur taip pat akcentuojama pirmoji ir trečioji takto dalys. Įdomi interpretacinė prielaida, kad visą Sarabandą galima atlikti pulsuojant iš dviejų, o ne iš trijų ketvirtinių (žr. 8 pav.). Pavyzdyje nurodomi menami 2/4 metro taktai, kurių stipriąsias dalis akcentuoja harmoniniai pasikeitimai. Tai ypač stipriai juntama taškuoto ritmo epizoduose ketvirtame ir penktame menamo 2/4 metro taktuose (5 takto pradžią žymi T, o 6 takto – D).

23 Schulenberg 1992: 342.

8 pav.

Little pataria specialiai akcentuoti pirmąją takto dalį ir laikytis pulsacijos ketvirtinėmis, o ne aštuntinėmis natomis. Taip, jos nuomone, bus išlaikyta sarabandos pulsacija²⁴.

Taigi šios Bacho Partitų klavyrai Nr. 3, Nr. 4 ir Nr. 6 Sarabandos priskirtinos nešokinio tipo sarabandoms. Nors kiekviena jų turi klasikinei sarabandai būdingų bruožų (tinkamas tempas trečiojoje ir ketvirtojoje, nesudėtingos harmoninės slinktyės ketvirtojoje), vis dėlto teigtina, kad jose pagrindiniai šokio elementai naudojami epizodiškai arba visai nenaudojami, taip sarabandoms suteikiamas instrumentinio ir koncertinio kūrinio pavaldas.

IŠVADOS

Peržvelgus Bacho kūrybinį palikimą, galima drąsiai teigti, kad sarabanda užima gana svarbią vietą kompozitoriaus kurtų šokių sąrašė. Bacho kūryboje sarabanda tampa išraiškinga instrumentine pjese solistui, kurioje atlikėjas turi galimybę pademonstruoti savo improvizacinius gebėjimus, technines galimybes ir barokinių melizmų stilistinių išmanymą. Klasikinė šokių sarabanda, priešingai, buvo gana griežta ir dažniausiai atliekama instrumentų ansamblio (Bacho kūryboje randama vienintelė sarabanda, skirta atlikti kameriniam orkestrui (žr. Siuita orkestrui b-moll, BWV 1067)).

- Sarabanda yra pats seniausias ir labiausiai pakitęs šokis iš visų siuitos šokių. XVI a. gimusi Ispanijoje ir gyvavusi daugeliu pavidalų (kaip ugningas šokis, poezijos forma, religinių procesijų dalis), naujų bruožų įgavusi Italijoje (tapusi instrumentiniu, o ne dainuojamuoju žanru, įgavusi keturių taktų frazės struktūrą ir ritmines formules, sinkopėmis akcentuojant antrąją takto dalį), XVII a. galutinai sarabanda susiformavo Prancūzijos rūmų šokiuose. Prancūziška sarabanda vadinama klasikine ir pasižymi šiais bruožais:

²⁴ Little; Jenne 2001: 112.

- griežtas šokio ritmas (3 dalių metras, sinkopės, hemiolės);
 - aiški frazės struktūra (keturtaktė frazė, klausimo ir atsakymo principas);
 - lėtas, šokiui patogus tempas (MM $\downarrow = 69$);
 - aiški, paprasta harmonija, harmoniškai uždaros frazės;
 - senovinė dviejų dalių kūrinio forma.
- Vėlyvojo baroko sarabandai taip pat būdinga nekintama keturių taktų frazės sandara, tačiau kiti aspektai traktuojami laisviau: ji gali būti sukurta variacijų, rondo forma, kartais pasitaiko *petite reprise* pakartojimas (pvz., F. Couperino „La Majestuese“), sarabandos rašomos su dubliais (pvz., Gaspard'o Le Roux'o Siuita F-dur), sarabandai būdingų ritminių figūrų skaičius išauga nuo poros iki beveik dešimties.
 - Bacho kūryboje per daugelį metų kompozitoriaus požiūris į sarabandos žanrą ir jo muzikinę raišką kito. Partitose atsispindi ne tik per ilgus metus susiformavę sarabandos bruožai, bet ir sarabandos, kaip žanro, metamorfozė.
 - Ištyrinėjus Bacho Partitų klavyriui Sarabandas, paaiškėjo, kad jas galima suskirstyti į dvi grupes:

1. Partitų Nr. 1, Nr. 2 ir Nr. 5 Sarabandose identifikuotini pagrindiniai klasikinės šokių sarabandos bruožai (būdingas ritmas – takto kirtis, sinkopės, hemiolės; šokiui tinkamas tempas, aiški paprasta harmonija, harmoniškai uždaros frazės; senovinė dviejų dalių kūrinio forma; keturių taktų, aiškios, dažniausiai 1+1+2 struktūros frazė). Tačiau kiekvienos sarabandos atveju kompozitorius taiko skirtingas šokinių ir nešokinių (t. y. tik instrumentinei muzikai būdingų) bruožų sąveikavimo strategijas (labai lėtas tempas, gausiai polifonizuota muzikinė faktūra, prieštaktis). Tyrimo metu išryškėjo įdomus paradoksas – visose trijose minėtose sarabandose klasikinės šokių sarabandos bruožų buvimas nebūtinai lemia sarabandos šokinių skambesį.

2. Sarabandose Nr. 3, Nr. 4 ir Nr. 6 senovinės sarabandos bruožai tampa antraeiliai. Nors kiekviena turi klasikinei sarabandai būdingų bruožų (trečiosios Partitos Sarabandoje išlaikomas sarabandos šokiui tinkamas tempas ir senovinė dviejų dalių kūrinio forma, ketvirtojoje Sarabandoje – tik šokiui tinkamas tempas), vis dėlto teigtina, kad jose pagrindiniai šokio elementai naudojami epizodiškai arba visai nenaudojami, Sarabandą traktuojant kaip instrumentinio – koncertinio žanro kūrinį.

- Žemiau pateiktoje lentelėje akivaizdu, kad Bacho Partitų Nr. 1, 2 ir 4 Sarabandose vyrauja šokių tradicinės sarabandos bruožai. Partitų Nr. 3, 5, 6 Sarabandose šokiškumas arba beveik visai ignoruojamas, arba traktuojamas labai laisvai.

Nr	Būdingas ritmas (takto kirtis, sinkopės, hemiolės)	Šokiui tinkamas lėtas tempas	Paprasta harmonija, harmoniškai uždaros frazės	Kūrinio forma (senovinė dviejų dalių)	Frazė (keturių taktų, dažniausiai 1+1+2 struktūros)
I	+	-	+	+	+
II	+	+	-	+	+
III	-	+	-	+	-
IV	-	+	-	-	-
V	+ -	+	+	+	+
VI	-	-	-	-	-

- Akcentuojant šokių sarabandos bruožų (ne)dominavimą Bacho Partitų klavyriui Sarabandose, išsikristalizuoja toks sarabandų sekos dėsningumas:

I II III IV V VI

- Išanalizavus Bacho Partitų klavyriui Sarabandų komponavimo principus, ritmo ir faktūros bruožus, paaiškėjo, kad jas galima išdėstyti simetrine koncentrine forma. Centrinės III ir IV Sarabandos tradicinės sarabandos savybių beveik neturi; jas įremina II ir V Sarabandos, kurioms būdinga daugelis tradicinei klasikinei sarabandai būdingų savybių (žr. išvadą Nr. 5); kraštinės I ir VI Sarabandos pasižymi improvizaciškumu, jose dominuoja dvi kontrastingos linijos – harmoninis pagrindas ir gausiai pagražintas itališko stiliaus melodinėmis diminucijomis sopranas:

I II III IV V VI

- Nagrinėjant Bacho Partitų klavyriui Sarabandas tematinės medžiagos atžvilgiu akcentuotina, kad visų pirmų penkių sarabandų būdingi bruožai sintezuojami paskutiniojoje, šeštojoje, Sarabandoje: iš pirmosios Sarabandos Bachas panaudojo faktūrinį išdėstymą (harmoninis pagrindas jungiamas su gausiai pagražintu itališko stiliaus melodinėmis diminucijomis soprano). Turtinga harmonija šią sarabandą sieja su antrosios Partitos Sarabanda. Taškuotas *centre grave* ritmas primena penktąją Sarabandą. Prieštaktis šeštąją Sarabandą jungia su trečiąja ir penktąja Sarabandomis. Paskutiniosios Partitos Sarabanda parašyta šokiui nebūdinga trijų dalių forma, o šis bruožas ją jungia su ketvirtąja Sarabanda, kuri parašyta senovinės sonatos forma.

Gauta 2015 04 09

Priimta 2015 05 17

Literatūra

1. Beach, D. *Aspects of Unity in J. S. Bach's Partitas and Suites*. University of Rochester, 2005.
2. Brainard, I. Sarabande. *The International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press. 2003. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t171.e1537> (žiūrėta 2014 04 06).
3. Buch, D. J. The Influence of the “Ballet de cour” in the Genesis of the French Baroque Suite. *Acta Musicologica*. 1985. 57(1): 94–109. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/932691> (žiūrėta 2014 04 25).
4. Ellis, H. M. *The dances of Jean Baptiste Lully*. Ph. D. diss, Stanford, 1967.
5. Father Francois Pomey. *Description d'une sarabande dansee: Le dictionnaire royal augmenie*. Lyon: A. Molin, 1671.
6. Gostrein, R. The Sarabande in Dance and Music. *Dance Chronicle*. 2000. 23(2): 193–199. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/1568074> (žiūrėta 2014 04 06).
7. Hilton, W. *Dance of Court and Theatre: The French Noble Style 1690–1725*. Princeton Book Company, 1981.
8. Hudson, R. Early development to c 1640. *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/?jsessionid=5935988854E76E80DD10680F1C4789A2> (žiūrėta 2014 04 06).
9. Hudson, R. The later sarabande: Italy, Spain and England. *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/?jsessionid=5935988854E76E80DD10680F1C4789A2> (žiūrėta 2014 04 06).
10. Hudson, R. Sarabande. *Grove Music Online*. Prieiga per internetą: <http://www.grovemusic.com> (žiūrėta 2014 04 06).

11. Hudson, R. The Zarabanda and Zarabanda Francese in Italian Guitar Music of the Early Seventeenth Century. *Musica Disciplina*. 1970. 24: 125–149.
12. Little, M; Jenne, N. *Dance and the Music of J. S. Bach*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
13. Pierce, K. Dance Notation Systems in Late 17th-Century France. *Early Music*. 1998. 26(2): 286–299. Prieiga per internetą: <http://links.jstor.org/sici?sici=0306-1078%28199805%2926%3A2%3C286%3ADN-SIL1%3E2.0.CO%3B2-U> (žiūrėta 2014 04 06).
14. Pulver, J. The Ancient Dance-Forms. *Proceedings of the Musical Association*, 39th Sess. 1912–1913: 1–25. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/765490> (žiūrėta 2014 04 06).
15. Ranum, P. Rhetoric and Mute Rhetoric: The 17th-Century French Sarabande. *Early Music*. 1986. 14(1): 22–39. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/3127596> (žiūrėta 2014 04 25).
16. Schulenberg, G. D. *The keyboard music of J. S. Bach*. London, 1992.
17. Stevenson, R. The Mexican Origins of the Sarabande. *Interamerican Music Bulletin* 33 (1963), Devoto, Daniel. *Qué es la zarabanda? Boletín interamericano de música*. 1965. 45, 51.
18. Stevenson, R. The First Dated Mention of the Sarabande. *Journal of the American Musicological Society*. 1952. 5(1): 29–31. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/829447> (žiūrėta 2014 04 06).

Audra Versekėnaitė, Eglė Minčiūnaitė

Modification of the features of the classical sarabande in J. S. Bach's Partitas for claviers (BWV 825–839)

Summary

The dance suite that was firmly established in the genre hierarchy of the baroque epoch underwent a long and dynamic formation process before the composition of the classical dance suite proposed by J. J. Froberger became permanent. Influenced by the trajectory of geographical spread, historical and political situation, prevailing composition principles and traditions, composers' personal inventiveness or talent, early dance suites underwent more than one transformation before features characteristic of every dance were formed. The sarabande, which became one of the four main suite dances, can be counted as the part of the suite that has experienced the most distinct genre changes. Bach's Sarabandes of six Partitas for clavier (BWV 825–839) can be considered the farthest point of sarabande evolution mostly removed from the earliest Spanish sarabande source.

In Bach's oeuvre, the sarabande became an expressive instrumental piece for soloist where the performer has the chance to demonstrate improvisational capabilities, technical mastery, as well as stylistic knowledge of baroque melismata. Meanwhile, the classical dance sarabande was, on the contrary, rather strict and most often performed by an instrument ensemble. Born in Spain in the 16th century and appearing in various images (as a fiery dance, a form of poetry, and part of religious processions) the sarabande acquired new features in Italy. There it became an instrumental rather than a sung genre, acquired a four-bar phrase structure as well as typical rhythmic formulas with a stress on the second part of the bar. In the 17th century, the sarabande genre was completely formed in the French court dances. The following genre features are characteristic of the French, i. e. classical, sarabande:

- Clearly defined dance rhythm (triple metre, syncopes, hemiolas);
- Clear phrase structure (four-bar phrase, question and answer principle);
- Slow, convenient to dance tempo (MM $\text{♩} = 69$);
- Clear, simple harmony, harmonically closed phrases;
- Early two-part piece form.

The Sarabandes in J. S. Bach's Partitas for clavier reflect not only characteristics of the sarabande which took years to form, but also the metamorphosis of the sarabande as a genre. The study of J. S. Bach's Partitas for clavier Sarabandes revealed that they can be divided into two groups:

1. In the Sarabandes of Partitas No. 1, 2 and 5, the main features of the classical dance sarabande should be identified (characteristic rhythm – upbeat to the first part of the bar, syncopes, hemiolas; tempo suitable for a dance, clear simple harmony, harmonically closed phrases; early two-part form of the piece; four bars, clear, most often 1+1+2 structure phrase). However, in the case of every Sarabande the composer employed different dance and non-dance (i. e. characteristic only of instrumental music) strategies of feature interaction (very slow tempo, musical texture with many features of polyphony, upbeat). Analysis showed an interesting paradox – in all three Sarabandes mentioned, the presence of the features of the classical dance sarabande does not necessarily determine the dance character of the Sarabande.

2. In the Sarabandes of Partitas No. 3, 4 and 6, the features of the early sarabande become of secondary importance. Although every one of them has features characteristic of the classical sarabande (in the Sarabande of the third Partita the tempo and the early two-part form of the piece fit for dance is preserved, while in the fourth Sarabande only the dance tempo is kept), it should be claimed that the main dance elements in them are employed episodically or not used at all, and the Sarabandes should be treated as pieces of instrumental-concert genre.

Therefore, in the Sarabandes of Bach's Partitas No. 1, 2 and 4 traditional sarabande's dance features dominate. Meanwhile, in the Sarabandes of Partitas No. 3, 5 and 6 dance elements are almost altogether ignored or treated very loosely. Placing accent on the dominance of the features of dance sarabandes in Bach's Partitas for clavier, the following regularities of Sarabande sequence become clear:

I II III IV V VI

From analysis of the aspects of the features of composing principles, rhythm and texture of Bach's Sarabandes of Partitas for clavier it became clear that they can be placed in a symmetrical concentric form. The central third and fourth Sarabandes are almost devoid of the traditional sarabande's features; they are framed by the second and fifth Sarabandes that have many features characteristic of many traditional classical sarabandes. Sarabandes of Partitas No. 1 and 6 on the sides have many improvisational features with two contrasting lines dominating – a harmonic base and a soprano lavishly embellished by Italian-style melodic diminutions:

I II III IV V VI

When analysing Bach's Partitas for clavier from the thematic material point of view, it should be pointed out that the characteristic features of the first five Sarabandes are synthesised in the final, sixth, Sarabande. Its harmonic base is joined to the lavishly embellished Italian-style melodic diminutions in the soprano part from the first Sarabande. The rich harmony of the sixth Sarabande joins it with the Sarabande of the second Partita. Dotted *centrè grave* rhythm reminds of the fifth Sarabande. The upbeat joins the sixth Sarabande with the third and fifth Sarabandes. The Sarabande of the final Partita is written in a three-part form that is not characteristic of dace, while this feature joins it with the fourth Sarabande that has the form of the early sonata.

KEY WORDS: sarabande, J. S. Bach, Partita, dance suite, genre metamorphosis