

СТАРИННАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ СЮИТА: САРАБАНДА КАК ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ЖАНР

Я. А. Данишевская,

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Статья посвящена вопросам тесной взаимосвязи французской просодии, музыки и танца, а также возникновению такого жанра как «танец с пением» (*danse chantée*) во второй половине XVII века при французском дворе. Рассматриваются различные пути возникновения жанра: от инструментальной пьесы к песне или танцу с пением и наоборот. На примере сарабанды раскрываются некоторые особенности *danse chantée* в контексте риторичности эпохи барокко. В статье также содержатся результаты поиска атрибуций стихотворений и музыки сарабанд Жака Шамбоньера, а также гавота Луи Куперена в качестве сравнения. Взгляд на сарабанду как на инструментальную пьесу, прототипом для которой служил не только танец, но и песня, а также дальнейший более глубокий анализ дает новый ключ к осмыслению жанра. Наличие поэтических текстов к конкретным инструментальным пьесам не только выявляет их связь с вокальным жанром, но и делает более очевидной необходимость имплицитирования законов просодии и пения при исполнении на инструменте в рамках барочной традиции.

Ключевые слова: музыка барокко, старинная французская сюита, сарабанда, *danse chantée*, Шамбоньер.

Одной из особенностей танца является объединение в нем вокальной и инструментальной музыки: например, танец долгое время сосуществовал с песней и мог исполняться с ней или без нее, в свою очередь песня придворного быта насыщалась танцевальными ритмами [5, с. 28]. По мере развития метрическая основа танцевальных движений осложнялась мелодическими украшениями, фигурациями, гармоническим колоритом. Взаимопроникновение этих жанров привело к кристаллизации нового музыкального языка, для которого была свойственна большая ясность, определенность, характерная индивидуальность ярко выраженной мелодики. Это, в свою очередь, стало причиной отрыва инструментальных пьес от прикладного назначения, непосредственная связь с бытовым танцем стала теряться. Метрическая схема начала обрастать живым пульсирующим мелосом, а на основе танцевальных движений стали создаваться определенные идейно-эмоциональные образы, заменяющие хореографию. Инструментальная сюита, состоящая из танцев, явилась своеобразным результатом этого процесса, где сарабанда служит тем номером, на который приходится смысловой и образно-эмоциональный «центр тяжести» всего цикла [17, с. 23].

По мнению большинства исследователей песня, танец и их музыкальное сопровождение изначально и в течение долгого времени существовали в синкретической форме. Следовательно, танцевальная музыка формировалась в прямой зависимости от этих видов искусства. Это подтверждается в том числе и исторической лингвистикой (например, в языке одного из индейских племен музыка и танец определялись одним и тем же словом; в языке древних египтян «петь» и «играть руками» были словами-синонимами; у древних греков музыка,

танец и поэзия обозначались одним термином *mousikē* — искусство муз [14]). Ритм, будучи одним из основных элементов танца и танцевальной музыки, заложен в сущности мироздания, природных явлениях и человеке. Ритмичен сердечный пульс, ритмично дыхание; ритмичны ходьба и бег; ритмичны движения трудовых процессов и др. Поэтому неудивительно, что первыми и самыми необходимыми музыкальными инструментами были простейшие ударные [9].

Танец сарабанда имеет богатую и запутанную историю от фривольного танца с непристойными текстами в песенном сопровождении до придворного бального и театрального танца с изысканными, утонченными жестами и *Pas* (па, шаг) [15, с. 37]. Именно последний вид танца стал своеобразным прототипом для его инструментальной версии, и все функции, исполняемые танцовщиком, тем или иным образом перешли в партию инструмента (в частности, клавира) и стали задачей исключительно музыканта-исполнителя. В результате сложная хореографическая партия с орнаментацией шагов трансформировалась в богатую клавишинную фактуру и стала самостоятельно передавать всю пышность, изящество и величие сарабанды. Благородство, экспрессия, контраст движений, пышность, выражается в музыке сменой гармонии и лада, разными типами фактуры внутри небольших построений, богатым орнаментом. Все контрасты образов, которые ранее были в партии танцовщика, можно проследить в инструментальной версии танца.

Многими исследователями доказывается тесная связь между французской музыкой, танцем и просодией. Так, например, во французской просодии большую роль играл интонационный акцент, отмечающий долготу слога. Французские авторы

старинных вокальных трактатов подчеркивали необходимость ориентироваться при исполнении не на музыкальную длительность, обозначенную в нотах, а на долготу слога в тексте, что требовало от исполнителя хорошего владения разговорным языком и знания долготы и краткости слогов.

Ж. Ж. Руссо писал: «Речитатив в пении не размеряют. Размер, арии определяющий, испортил бы речитативную декламацию. Только произношение, как нужно подчеркивать количество слогов и размерять, или скандировать стихи грамматическое или декламационное, должно управлять длиной или краткостью звуков, так же, как их подъемом и опусканием. Композитор, нотируя речитатив в каком-нибудь определенном размере, имеет в виду фиксировать только соотношение цифрованного баса и пения и приблизительно указывать, ...» [7, с. 80].

Различные способы сочетания долготы слогов и ритмических единиц создают так называемые *ритмы страстей*, или «*страстные ритмы*». Тщательное выполнение долгих слогов было основополагающим моментом в восприятии смысла текста, с чем связано явление так называемого смыслового реле (*фр.*: *relais de la pensée*), что означает передачу, «трансляцию» смысла.

В рамках данной статьи предлагается рассмотреть сарабанду, ставшую прототипом для инструментальной пьесы, не в качестве французского благородного *belle danse* («прекрасный танец»), а менее известного *danse chantée* (танец в сопровождении пения, букв. с *фр.*: «спетый» или «пропетый танец»). Именно *danses chantées*, представленные в таких жанрах как менуэт, сарабанда, гавот и др., являются ярким примером риторичности эпохи барокко, отражая первичную непосредственную взаимосвязь танца (танцевальной музыки) и слова [10, с. 33]. Собственно, сам стиль *belle danse* находился под сильным влиянием стихов, что отразилось в показательном определении танца как «немой поэзии» [21, с. 87], данном французским теоретиком балета Мишелем де Пюром. Поэтические ритмы считались главным фактором выразительности в

danses chantées. Посредством таких разнообразных и изменчивых, «страстных» ритмов танцор передавал различные аффекты через хореографические позы, мимику и жесты. В свою очередь, сам король Людовик XIV, ратующий за развитие прекрасных и благородных искусств в стране, в 1661 году учредил Французскую Академию танца, которая канонизировала танцевальные позы, ракурсы и движения для установления наиболее совершенных способов связи танцевального и музыкального текстов.

Французский писатель Туано Арбо (анаграмма имени и фамилии *Jehan Tabourot*) в своем трактате '*Orchésographie*' (1589) в преддверии золотого века определил искусство танца как «род безмолвной риторики, посредством которой «оратор» может, не говоря ни слова, заставить себя «слушать» и убедить зрителей, что он ловок, смел, достоин похвалы и любви» [3, с. 18]. Согласно риторической диспозиции исполнение танца в целом представляется аналогичным «произнесению» (*лат.*: *pronuntiatio*) или «исполнению» (*лат.*: *executio*) — этапу творческого процесса, суть которого в искусстве красноречия — показать «владение голосом и владение телом» [6, с. 7]. Культивирование в то время античных идей и, в частности, искусства красноречия, было обусловлено во Франции процессом формирования национального французского языка (в XVII веке) [8, с. 18].

Таким образом, хореографию танца по праву можно считать семантически «говорящей» (по крайней мере, таковой она должна была быть); тем более вокальная партия в *danse chantée*, будучи родственной поэтической декламации или драматическому монологу, приближается по своей сути к ораторской речи.

Из истории сарабанды известно, что сарабанда поначалу была песней и долгое время существовала в союзе с танцем [16]. В сборнике пьес для гитары итальянского композитора Ф. Корбетты «*La guitare royale*» (1671) содержится *sarabande de tombeau de Madame* с подтекстовкой на французском и итальянском языках (рис. 1). В этой сарабанде обнаруживаются как раз те метроритмические особенности,

The image shows a musical score for a piece titled "Sarab. de Tombeau de Madame". The score is written for guitar and includes a vocal line with lyrics in French: "Falloit il o Dieux qui la fit es si bel le = la faire mor:". The lyrics are repeated in Italian below the French text. The score is numbered 93 in the top right corner. The title "Sarab. de Tombeau de Madame" is written in the top left, and "Paroles de M^{lle} des Jardins" is written in the top right. The score consists of four staves: the first two staves are for the vocal line, and the last two staves are for the guitar accompaniment.

Рис. 1

которые более всего характерны для этого жанра, а именно, акцент на второй доле такта (в данном случае, средствами пунктира). Далеко не во всех сарабандах встречаются подобные подчеркивания. Показателен и тот факт, что во французском историческом словаре театра и искусства (1885) сарабанда помещена не в раздел танцев, а в раздел под названием «*Airs a danser*» [20, с. 27].

Стоит внести некоторую ясность и уточнить, что под термином *air* понимались не только вокальные арии, но пьесы в более широком смысле. В своем музыкальном словаре (1768) Ж. Руссо пишет следующее: «У греков было много видов арий, которые они называли *Les Nomes* или шансонами. Каждая носила свой характер и имела своё применение, многие из них подходили для исполнения только на определенных инструментах и напоминали то, что мы сегодня называем пьесой или сонатой. В современной музыке встречаются разнообразные виды арий, каждой из которых соответствует определенный вид танца, от которого и происходит ее название (менуэт, гавот, мюзетт, паспье...)» (пер. автора) [22, с. 29].

Еще одно подобное определение находим в словаре Жака Озанама (1691): «*L'Air* обозначает, в общем, как мелодию (для пения), так и вообще все музыкальные пьесы» [19, с. 640].

Среди монументальных работ по истории зарубежной музыки отечественных авторов о танцах из французских сюит в качестве песенного жанра упоминает М. Друскин в своей «Клавирной музыке» (1960). В ней он отмечает тот факт, что все основные типы танцев были разработаны еще на рубеже XVI и XVII веков в придворных ариеттах и песенках (*brunettes, airs de cour*). Этот интимный жанр, популярный еще в эпоху правления Генриха IV и Людовика XIII, получил повсеместное распространение во Франции: простейшие транскрипции придворных и городских песенок, крестьянских танцев, балетных отрывков исполнялись на любых инструментах, в том числе лютие и органе [5, с. 279].

Несмотря на то, что факт существования инструментальных танцев из сюит в качестве песен освещен в книге Друскина и некоторых энциклопедических изданиях, в учебных курсах по истории фортепианного искусства Алексева высказывается лишь предположение о возможной связи клавесинных пьес с песней: «...если представить себе мелодическую линию некоторых из этих пьес без ее орнаментального убранства, мы услышим незамысловатый мотив в духе народных французских песенок» [1, с. 29]. В хрестоматии Алексева об этом ничего не упоминается [2, с. 31—32]. Данное упущение представляется немаловажным, поскольку студент впоследствии не имеет целостной картины для осмысления жанра. В частности, упускается из виду параллель, возникающая между импровизациями вокалиста и украшениями в партии клавира, которыми, как известно, мастерски владели и Шамбоньер, и Луи, и Франсуа Куперены.

Во французском сборнике стихов 1668 года *Bacilly B. de. «Suite de la première partie du recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant»* [11] можно найти интересные примеры текстов арий,

курант, гавотов, менуэтов, песен танцоров, виллелл и сарабанд, которые, судя по названию самого сборника, исполнялись ко времени их создания в качестве песен. Даже поверхностное ознакомление дает нам свежий, иной взгляд и еще один ключ к пониманию этих танцев, ставших прототипами для инструментальных пьес. Такова представленная на с. 394 сарабанда Ж. Ш. де Шамбоньера (1601—1672) на стихи А. Сервьена (рис 2).

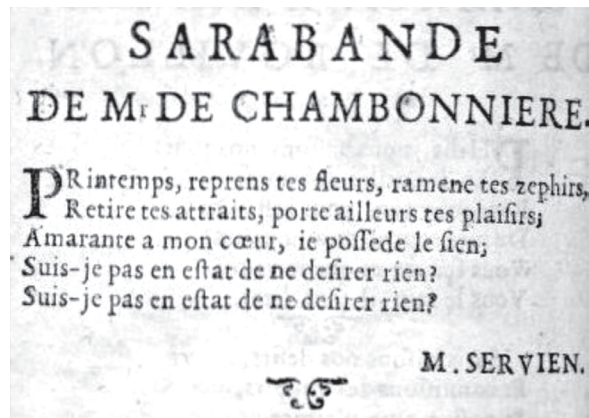


Рис. 2

Жак Шамбоньер, придворный клавесинист и танцовщик Людовиков XIII и XIV, а также органист, композитор и педагог считается первооснователем французского клавесинного искусства. В сборнике полного собрания сочинений Шамбоньера 1925 г. (ред. *Paul Brunold, Andre Tessier*) содержится двадцать восемь сарабанд, восемнадцать из которых не были опубликованы ранее. Другие десять представлены в двух сборниках «*Les pieces de Clavecin*» (1670), две из них имеют программу в самом названии: *sarabande de la Reyne* и *sarabande Jeunes Zephirs*. Название последней сарабанды вполне могло бы подойти лирическому стихотворению Сервьена; на это также наталкивает непосредственное цитирование слова *zephirs* уже в первой строке стиха. Однако такое совпадение лишь сбивает нас с толку.

На этот счет мы обнаруживаем интересные факты в примечаниях к сочинениям Шамбоньера в этом же сборнике [18, с. 124]. Кажется, что данная сарабанда является переложением для клавесина популярной в то время сарабанды-песни, слова и музыка которой содержатся в первом томе сборника *C. Ballard «Brunetes ou petits airs tendre...»* [12] на с. 226 (рис. 3).

Однако сборник этих песен был издан К. Байяром в 1703 году, а сарабанда была издана среди других пьес Шамбоньера в 1670. Это как раз тот случай, когда инструментальная сарабанда стала основой для сарабанды-песни. Косвенным подтверждением этому служит еще один пример, который мы находим далее в примечаниях. Так, основой для сарабанды-песни «*O beau jardin*», находящейся в том же сборнике Байяра на с. 172, стала вольта (разновидность гальярды) Шамбоньера (рис. 4).

У Байяра же данная сарабанда представлена в качестве песни в транспонированном C-dur, немного видоизмененная во втором колоне (рис. 5).



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

Таким образом, не только сарабанда-песня служила прототипом для инструментальной версии, но и наоборот: полюбившийся мотив пьесы для клавесина хотелось петь со словами, ввиду чего на мелодию накладывался стих и исполнялся в качестве песни в сопровождении генерал-баса. Это, безусловно, дает нам и иной взгляд на сарабанду в целом. Еще одно подтверждение этому находим у Франсуа Куперена, в предисловии к третьему сборнику его пьес для клавесина (1722): «Я никогда не предполагал, что мои пьесы могут заслужить бессмертие, но после того, как несколько знаменитых поэтов оказали им честь своими пародиями (поэтическими текстами, созданными на инструментальные мелодии), пьесы мои впоследствии смогут обрести славу — именно благодаря этим прекрасным пародиям» [13].

Итак, из последнего примера мы видим, что для сарабанды-песни оригинальной инструментальной версией мог служить и иной жанр, например, вольта. Исходя из этого, можно предположить, что названия стиха Сервьена и пьесы Шамбоньера также могут различаться.

Аналогичный случай мы находим и с текстом неизвестного автора, озаглавленного в сборнике стихов де Басийи как «гавот» на с. 55 (рис. 6). Песня с таким же текстом («Beaux yeux de Clim.») содержится в первом томе брUNETOK Байяра на с. 90, однако название «гавот» здесь не фигурирует. Более того, песня представлена здесь в качестве дуэта; текст ее местами подвергнут корректировке, количество куплетов увеличено с четырех до шести, а также изменен их порядок. Особую стройность, как

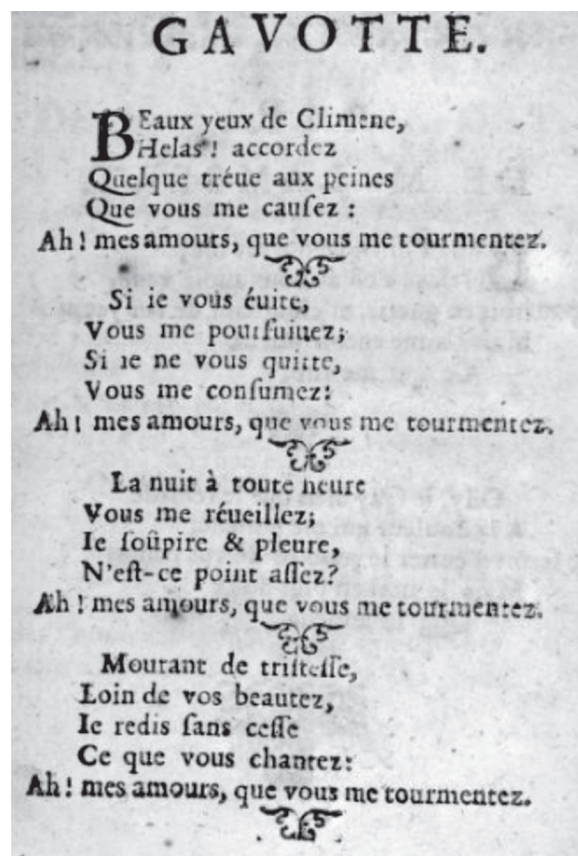


Рис. 6

стихотворной, так и музыкальной форме, придает рефрен в конце каждой строфы (каждого куплета в песне) (рис. 7).

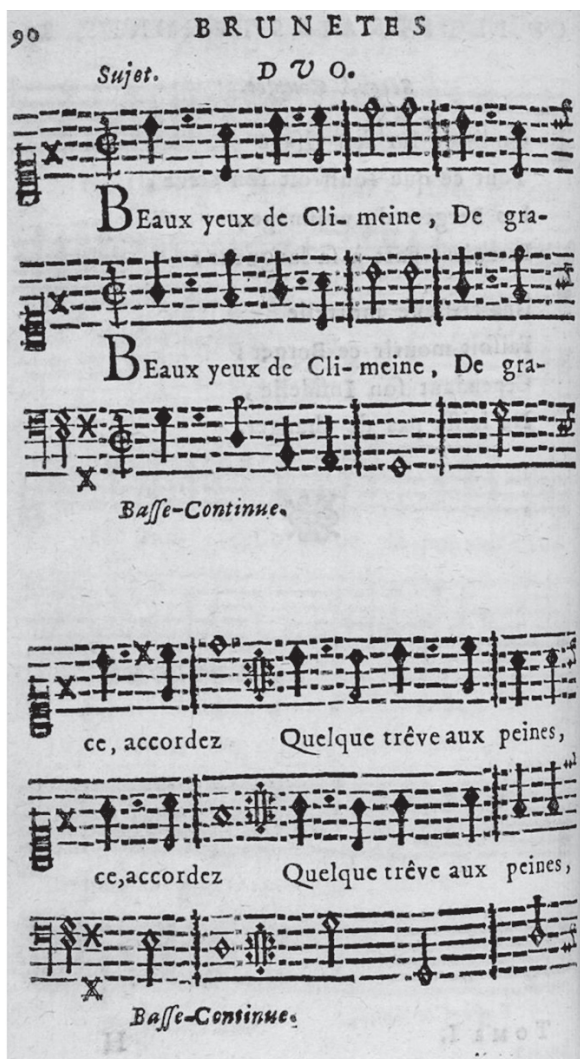


Рис. 7

Еще один гавот, но уже известного автора Луи Куперена, находим в первом томе сборника де Басийи на с. 134—135 (рис. 8).

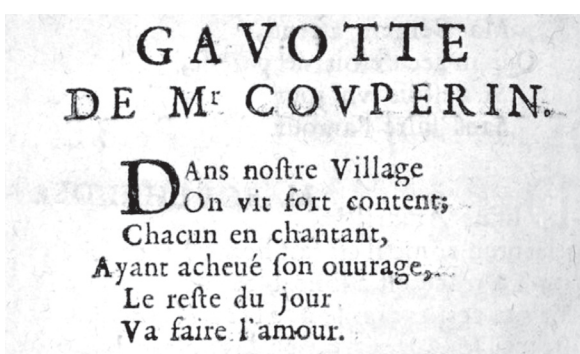


Рис. 8

Луи Куперен (ок. 1626—1661), композитор, органист, преемник Шамбоньера и продолжатель его клавишинной школы, работавший при дворе Людовика XIV, написал немало сочинений, которые, однако, не успел опубликовать. Его произведения

сохранились лишь в манускриптах, главным образом в «*Bauyn Parville*» (клавесинные произведения) и «*Oldham*» (органные). К сожалению, гавота, принадлежащего Луи Куперену, нет ни в одном из двух томов манускрипта («*Pieces de clavecin de differents auteurs*»). Имеется лишь дубль, написанный им для гавота Харделя (*gavotte de Mr. Hardel*) и гавот неизвестного автора.

Однако мы находим песню с похожим названием среди брюнеток Байяра в первом томе на с. 135 (рис. 9). Текст поэмы Бушардо (*Bouchardeau*) здесь немного изменен. Помимо четырех строф (куплетов) имеются еще два, их порядок также изменен. И, хотя название «гавот» здесь не фигурирует, можно вполне предположить, что данная мелодия и гармонический склад в аккомпанементе принадлежат Луи Куперену.



Рис. 9

Итак, исходя из выше сказанного, мы также можем допустить, что впоследствии и сам И. С. Бах, сочиняя свои инструментальные танцы из Французских сюит, в частности сарабанды, вполне мог иметь в виду и такой жанр как *danse chantée*. Это весьма обогащает наши представления об инструментальной версии танца и приводит к еще большему пониманию здесь важности взаимосвязи вокального и инструментального начала. Для исполнителя же становится еще более очевидной и обоснованной необходимость имплицирования законов просодии и пения при исполнении сарабанды на инструменте в рамках барочной традиции.

Литература

1. Алексеев, А. *История фортепианного искусства* / А. Алексеев. — 2-е изд. — Москва: Музыка, 1988.
2. Алексеев, А. *Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия* / А. Алексеев. — Киев, 1974.
3. Баранова, Т. *Танцевальная музыка эпохи Возрождения* / Т. Баранова // *Музыка и хореография современного балета*. — Вып. 4. — Москва, 1982.

4. Друскин, М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков / М. Друскин. — Ленинград : Музгиз, 1960.
5. Друскин, М. Очерки по истории танцевальной музыки / М. Друскин. — Ленинград, 1936.
6. Захарова, О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. Захарова. — Москва, 1983.
7. Иванов-Борецкий, М. В. Материалы и документы по истории музыки / М. В. Иванов-Борецкий. — Т. 2. — Москва, 1934.
8. Копырина, М. В. Об исторической роли латыни в формировании и развитии французского языка / М. В. Копырина // Вестник Шадринского гос. пед. инст. — 2013. — № 3.
9. Кюрегян, Т. С. Танцевальная музыка / Т. С. Кюрегян // Музыкальная энциклопедия. — Т. 5. — Москва : Советская Энциклопедия, 1981.
10. Пылаева, Л. Французский *danse chantée* как воплощение риторики барокко / Л. Пылаева // Музыка и танец. Старинная музыка. — 2009. — № 4(46).
11. Bacilly, B. de. Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant / B. de Bacilly. — Paris, 1668.
12. Ballard, C. Brunetes ou petits airs tendres avec les doubles et la basse continue, meslees de chansons a danser : en 3 vol. / C. Ballard. — Paris, 1703—1711.
13. Couperin, F. Pieces de clavecin / F. Couperin. — Liv. III. — Paris : A. Durand&Fils.
14. Dance // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.
15. Hilton, W. Dance and music of court and theater / W. Hilton. — London : Pendragon Press, 1997.
16. Hudson, R. Sarabande / R. Hudson, M. E. Little // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.
17. Mellers, W. Bach and the Dance of God / W. Mellers. — New York, 1981.
18. Oeuvres Completes de Chambonnieres / P. Brunold, A. Tessier. — Paris, 1925.
19. Ozanam, J. Dictionnaire mathematique, ou idee generale des mathematiques. Dans lequel l'on trouve, autre les Termes de cette science, plusieurs Termes des Arts & des autres sciences / J. Ozanam. — Paris, 1691.
20. Pougin, A. Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme... / A. Pougin. — Paris, 1885.
21. Pure, M. de. Idee des spectacles anciens et nouveaux M. de Pure. — Paris, 1668 // B. B. Mather. Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance. — Bloomington, 1987.
22. Rousseau, J. J. Dictionnaire de musique / J. J. Rousseau. Paris, 1768.

ДАНИШЕВСКАЯ Яна Анатольевна, соискатель, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация). E-mail: goldenwasp@mail.ru

Поступила в редакцию 12 декабря 2019 г.

DOI: 10.14529/ssh200111

OLD FRENCH SUITE: THE SARABANDE AS VOCAL&INSTRUMENTAL GENRE

Ya. A. Danishevskaja, goldenwasp@mail.ru
Saint-Petersburg State Conservatory of Nikolay A. Rimskiy-Korsakov,
St. Petersburg, Russian Federation

The subject of this article is the correlation between french prosody, music and dance, and the appearance of a «*danse chantée*» (dance with singing) genre in the French court in the second half of the 17th century. Different ways of occurring of this genre are considered: from the instrumental piece to the song (or dance with singing) and the opposite. The genre features of the dance-song are revealed in a sarabande as an example of the rhetoric epoch of Baroque. The article proposes an interesting summary of our study of the attributes of the music and lyrics of some specific sarabands of Jacques de Chambonnieres and the gavotte of Louis Couperin to compare. Considering the sarabande as an instrumental piece with not only the dance as it's prototype but also the song, and a further analysis gives a new clue to the conception of the genre to the performer. The poems written to the specific instrumental compositions reveal not only its connection with the vocal genre, but makes more evident the necessity to implement the laws of prosody and singing in the execution within the baroque tradition.

Keywords: the Baroque music, French Suite, the sarabande, *danse chantée*, Chambonnieres.

References

1. Alekseev A. Istoriya fortepiannogo iskusstva [The history of an art of piano playing]. 2-y izd. M.: Muzyka, 1988.
2. Alekseev A. Iz istorii fortepiannoy pedagogiki [from the history of the piano pedagogics]. Hrestomatiya. Kiev, 1974.
3. Baranova T. Tanceval'naya muzyka epohi Vozrozhdeniya [The dance music of the Renaissance epoch] // Muzyka i horeografiya sovremennogo baleta [The Music and the choreography of the modern ballet], vyp. 4. M., 1982.
4. Druskin M. Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Francii, Italii, Germanii XVI—XVIII vekov [The clavier music of Spain, England, Netherlands, France, Italy, Germany of XVI—XVIII centuries]. L.: Muzgiz. 1960.
5. Druskin M. Ocherki po istorii tanceval'noy muzyki [Essays on the history of the dance music]. L., 1936.
6. Zaharova O. Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII veka: principy, priemy [Rhetoric and the music of the West Europe of the first half of XVII and XVIII centuries: principles, methods]. M., 1983.

7. *Ivanov-Boreckiy M. V.* Materialy i dokumenty po istorii muzyki [Materials and documents on the history of music]. Т. 2. М., 1934.
8. *Kopyrina M. V.* Ob istoricheskoy roli latyni v formirovani i razviti francuzskogo yazyka [About the historical role of Latin language in the formation and evolution of the French language] // Vestnik shadrinskogo gos. ped. inst.: nauch. zhurnal. №3. Sh., 2013.
9. *Kuregyan T. S.* Tanceval'naya muzyka [The dance music]. *Muzykal'naya Enciklopediya* [Musical Encyclopedia]. М., 1981. - V.5.
10. *Pylaeva L.* Francuzskiy *danse chantée* kak voploschenie ritoriki barokko [French *danse chantée* as the embodiment of the rhetoric of Baroque] // Muzyka i tanec. Starinnaya muzyka №4(46) [The music and dance. Old music №4(46)]. М., 2009.
11. *Bacilly B. de.* Recueil des plus beaux vers qui ont esté mis en chant. Paris, 1668.
12. *Ballard C.* Brunetes ou petits airs tendres avec les doubles et la basse continue, meslees de chansons a danser. En trois volumes. Paris, 1703-1711.
13. *Couperin F.* Pieces de clavecin. Livre III. Paris: A. Durand&Fils.
14. Dance. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001.
15. *Hilton W.* Dance and music of court and theater. Pendragon Press., 1997.
16. *Hudson R., Little M. E.* Sarabande // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001.
17. *Mellers W.* Bach and the Dance of God. NY, 1981.
18. Oeuvres Completes de Chambonnieres. *P. Brunold, A. Tessier*, Paris, 1925.
19. *Ozanam J.* Dictionnaire mathematique, ou idée generale des mathematiques. Dans lequel l'on trouve, outre les Termes de cette science, plusieurs Termes des Arts & des autres sciences. Paris, 1691.
20. *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...Paris, 1885.
21. *Pure M. de.* Idee des spectacles anciens et nouveaux. Paris, 1668. P.230. Цит. по: *Mather B. B.* Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance. Bloomington, 1987.
22. *Rousseau J. J.* Dictionnaire de musique. Paris, 1768.

Received December 12, 2019

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Данишевская, Я. А. Старинная французская сюита: сарабанда как вокально-инструментальный жанр / Я. А. Данишевская // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2019. — Т. 20, № 1. — С. 72—78. DOI: 10.14529/ssh200111

FOR CITATION

Danishevskaja Ya. A. Old french suite: the sarabande as vocal & instrumental genre. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*. 2020, vol. 20, no. 1, pp. 72—78. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh200111