

УДК 78.27; 78.441

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.211.223>

Ярина Горбачевська

**«ХОРАЛ ІЗ ВАРІАЦІЯМИ» ВЕНСАНА Д'ЕНДІ — ДО  
ПРОБЛЕМИ РОЗБУДОВИ  
АЛЬТОВОГО РЕПЕРТУАРУ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Горбачевська Ярина Павлівна** – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: teodor576@gmail.com

ORCID 0000-0002-1975-3331

**«Хорал із варіаціями» Венсана д'Енді — до проблеми розбудови альтового репертуару ХХ століття**

*У статті досліджується “Хорал із варіаціями” Венсана д'Енді – маловідомий твір для альту засновника французької Школи давньої музики. В руслі неокласичних тенденцій, що полягали, зокрема, у відродженні та адаптації широкої палітри давніх поліфонічних жанрів, які яскраво проявилися в творчості цього композитора, вирішений і альтовий “Хорал з варіаціями” ор.55. На межі ХІХ-ХХ ст. спостерігається зацікавлення композиторів жанрами чакони, пассакалії, хоралу, бароковими типами варіацій *soprano i basso-ostinato*, фуги тощо. Венсан д'Енді як послідовник С.Франка та родоначальник *Schola Cantorum* активно відроджує старовинні жанри насамперед в інструментальній музиці, в тім поповнюючи і альтовий репертуар.*

*Узагальнюючи спостереження стосовно формобудови, інтонаційно-семантичного змісту музики, тембрових властивостей альту, спрямованих на втілення трагедійної ідеї, закладеної в даному творі, необхідно констатувати, що композитор вибудовує синтетичну драматургічно-композиційну модель, яка виявляє сплав різних джерел. При преваленні хоральної основи (семантика хоралу апелює до хорového співу в дусі величальних псалмів, прославлених гімнів) відчувуються ознаки мінорно-журливої колісковості, монологу, елегії, ноктюрну тощо, які об'єднуються під знаменником барокового типу варіації пассакалії. Індивідуалізована форма твору сполучає в рамках розгорнутої одночастинної композиції засади строгого і вільного варіювання, ознака подвійних варіацій, вирішених пізньоромантичними «характерними» засобами і навіть сонатної структури з окресленими зонами експозиції, розробки та репризи.*

*Складге, семантично насичене полотно гравітує до хоральної*

*органності С. Франка та давніх майстрів; психологічно-загострене трістанівське начало, втілене засобами складної гармонічної вертикалі виявляє вплив Р. Вагнера, символістично-пейзажні звукописні фрагменти зближують В. Д'Енді з К. Дебюссі, що вцілому не створює відчуття еkleктичності. Цільність та драматургічна довершеність композиції, глибина філософських ідей, втілена крізь призму жанру. Хоралу з варіаціями дозволяє визначити цей твір, як один з яскравих взірців альтового поліфонічного репертуару.*

**Ключові слова:** альт, жанр, неокласицизм, варіації, хорал, хоральність, органність, альтовий репертуар, французька традиція

**Постановка проблеми.** Французька альтова література має гідну історію. Протягом щонайменше двох століть, вона займає одне з провідних місць у європейській музичній культурі. Альт пройшов довгий, драматичний шлях розвитку – і з огляду поступового вдосконалення конструкції, і використання у якості сольного виконавства, і уваги до нього з боку композиторів. У Новому Словнику Гроува читаємо: “Головна проблема альту в тому, що він фізично не може дати досконалий акустичний результат, співвимірний до скрипки” [10, с.808]. Однак, блискучі досягнення альтового мистецтва ХХ століття спонукають уважніше придивитися до його історії, спробувати зрозуміти, що ж послужило інспірацією такого нестримного підйому. Видатний альтист і педагог ХХ сторіччя В.Борисовський писав: “У наш час, коли альт як сольний інструмент вийшов на широку дорогу, ... стає очевидним, що необхідна досконала обізнаність в історії його виникнення, розвитку виконавської майстерності і літературі” [7, с.10], адже значне зацікавлення багатьох композиторів різних шкіл власне тембрально-акустичними барвами альту, який володіє повнозвучністю, красою, м'якістю, оксамитовим виразним тоном засвідчують його як один з провідних інструментів у музичній культурі ХХ-ХХІ століть [8]. Тому й досі актуальним і затребуваним є дослідження й наукове осмислення шляхів розвитку та жанрової парадигматики альтового репертуару, на теренах якого ще існує чимало “білих плям”.

**Аналіз досліджень та публікацій.** В останні десятиліття, попри класичні роботи, присвячені цьому інструменту ( В.Альтман, В.Борисовський [7], В. Понятовський [2], Ф. Цайрінгер [14] та ін.), з'явилася низка нових досліджень на тему альту, зокрема, видана цікава спільна праця Є.Менугіна і В.Прімроза “Скрипка і альт” [8]. Серед останніх досліджень наведемо праці російських музикознавців

С.Маршанського [1], А.Шевцової, Г.Косенко, В.Дарди та вітчизняних дослідників М.Карапінки, А.Городецького, О.Криси, присвячених розгляду окремих жанрів та альтовому виконавству і педагогіці. Попри це все ж недостатньо уваги приділяється аналітичним спостереженням над альтовим репертуаром, особливо - поліфонічним жанрам (винятком може слугувати розробка І. Смірнкової “Робота над поліфонічними жанрами в класі альта” [3]). Зосереджуючи увагу в даній статті над твором Венсана д'Енді для альта “Хорал з варіаціями” було використано низку класичних та сучасних музикознавчих праць, присвячених творчості французького композитора: Ж. Тьєрсо [4], Г. Шнеєрсона [6], В. Філенка [5], Д. Нормана [9], А. Томсона [11], Р. Трамбла [12], М. Шварц [13].

**Мета** даної статті – зосередити увагу на одному з маловідомих альтових творів метра французької композиторської школи межі XIX-XX ст. Венсана д'Енді /Vincent d'Indy/ (1851- 1931) в контексті досліджень становлення та розвитку поліфонічних жанрів у альтовому репертуарі. Особливе зацікавлення з-поміж них викликають варіації поліфонічного роду, які вимагають високої майстерності виконавців в ансамблевому музикуванні, а також відчуття особливостей поліфонічної фактури, як і навичок відтворення взаємодії та переплетень звукових ліній у її верствах. Завдання такого роду – своєрідне випробування для альтиста-виконавця, яке передбачає при виконанні поліфонічного твору володіння неабияким виконавським досвідом і мистецьку зрілість музиканта-інтерпретатора. Одним із кроків до його рішення є пізнання інтерпретатором художнього задуму твору, втіленого автором у конкретній музичній формі. Саме такий аспект – розкриття образно-художньої поетики альтового твору через тлумачення закономірностей його композиційної будови – обрано для розгляду поліфонічних варіацій у творчості Венсана д'Енді “Хорал з варіаціями”.

**Виклад основного матеріалу.** В руслі неокласичного напрямку, який особливо інтенсифікувалися на межі XIX-XX століть в європейському мистецтві яскраво проявилися необарокові та неоренесансні тенденції, пов'язані з активним задіянням старовинних жанрів та форм, які слугували поштовхом до нового переосмислення та впровадження модернових засобів виразовості під знаменником мистецько-естетичних викликів доби. Один з головних напрямків, адепти якого не прагнули розриву з попередніми епохи, а навпаки,

декларували повернення до музики попередніх епох та стилів отримав узагальнену назву “неокласицизм” і знаменував повернення до композиційних засад барокової музики, класицистичних принципів [6]. У музичному мистецтві Франції, як одного з найбільших центрів музичного життя Європи другої половини XIX століття можна виділити три головні напрямки. Насамперед, умовно “класицистичний” напрям, найяскравіше представлений творчістю Сезара Франка, Вінсента д’Енді [5]. Для їх мистецької позиції властиве додержання усталених канонів та норм музичного мистецтва, дослідження та вивчення еволюції музичної творчості, а романтичний вираз є не чільною метою, а слугує, радше, пошукам для віднайдення балансу у втіленні досконалого співвідношення форми та її ідейного наповнення. Творчість В. Д’Енді також виявляє класицистичні тенденції, проте музична мова композитора вирізняється простотою мелодій, субтельним трактуванням ритму та кольору, що, очевидно, виявляє зацікавлення композитора французькою музикою давніх епох [12]. Неокласицизм обіймає надзвичайно широке коло векторів, оскільки для переосмислення та прийняття ідей, форм чи засобів минулого можна обирати довільну точку на сувої часу історії людства. Саме ці ідеї - відродження минулого, у французькій музиці були задекларовані в колі Сезара Франка. Так, застосування різного типу канонічних імітацій, хорально-імітаційних епізодів у стилі франко-фламандської школи чи алюзій до лінарного мислення - технік, що властиві давнім майстрам — стали основою стилю і В. д’Енді [11]. Наприклад, використання мотиву середньовічної секвенції «Dies irae» («День гніву»), який зустрічається в творчості Й.Брамса, неодноразово буд використаний французьким композитором, втім — і у досліджуваній композиції для альтя.

“Хорал з варіаціями” (*Choral varié*) op.55, написаний ще у 1903 році, гідний бути художньою окрасою концертного репертуару сучасного альтиста. Початкова версія була призначена для саксофону з оркестром, проте автор одразу передбачив й альтернативну версію: альт у ролі соліста. Клавірний переклад оркестрової партитури належить самому д’Енді, що є, очевидно, свідченням його особливої уваги до цієї композиції, як і прагнення почути її не лише в колористичних симфонічних шатах, а й в традиційному камерному ансамблі соліста з фортепіано [13].

Альт і фортепіано творять у цій композиції поетично

натхненний діалог: висловлювання соліста в характері лірико-поетичної імпровізації чергуються з барвистими, експресивно насиченими чи витончено-колеристичними “фесеріями” та патетично піднесеними “туттійними” хоралами. Партія фортепіано фактурно розвинута, “оркестральна” та “органна”, і є винятково важливою в сенсі драматургічному: вона не лише ініціює виклад основної теми, а й потужно виголошує її головні перетворення в кульмінаційних пунктах музичного твору. “Об’єктивному” тону фортепіанної партії контрапунктує і протиставляється “суб’єктивний” вислів соліста – теплий і чулий, із переплетенням найрізноманітніших смислових інтонацій: зітхання і відозви, світлі пориви і лірико-експресивні монологи. Врешті, за альтом залишається останнє слово, сповнене зажури і прихованої туги. Занурення у глибини серця обрамлює цю ліричну композицію, принадну своєю емоційною різноплановістю, витонченою гармонічною мовою, пластикою форми і небуденним поетичним змістом.

Жанрові ознаки “Хоралу з варіаціями” виявляють сплав різних джерел. Превалює хоральна основа – у початковій темі та її перетвореннях, а також у кульмінаційних фазах, де семантика хоралу апелює до хорового співу в душі величального псалму, прославленого гімну. В окремих мелодичних зворотах у характері фразування та деяких елементах фактурного викладу відчутний натяк на колискову – не заспокійливу чи райдужно-мрійливу, а радше мінорно журливу, з печально замисленими інтонаціями: “Коліскова моїх страждань” (за Й. Брамсом). Подекуди композиційні фрагменти “Хоралу” вкриває інша жанрова “вуаль”: монолог, елегія, ледь вловиме марево пейзажної замальовки, пісні-ноктюрну тощо. І за цими вигадливими візерунками унаочнюється жанр варіацій, який перегукується з бароковим типом варіацій пасакалії та чакони.

Плин музики веде крізь низку варіантних образно-смислових перетворень початкової музичної теми, котрі символізують не що інше, як шукання головного смислу, духовної опори. Завершує цю невелику 9-хвилинну п’єсу далеке відлуння хоралу, на тлі якого альт проникливо “вимовляє” слова смиренної молитви. Безсило схиляються додолу тихі короткі фрази, і в цій мінорно забарвленій атмосфері гіркої самотності лише в останніх тактах неждано зринає довгоочікувана розрада – далекий промінь світла однойменної мажорної тоніки. Благодатне світло надії – ось заключний штрих і

конечний смисл ліричної оповіді композитора, у творчості якого повсякчас бриніла та етично домінувала духовно-релігійна тематика.

Форма “Хоралу” д’Енді – ще одна із загадок, яка постає перед виконавцем-інтерпретатором, котрий через усвідомлення закономірностей композиційного рішення знаходить додатковий “ключ” до пізнання задуму. Властиво, архітектоніка п’єси неординарна - це мішана індивідуалізована форма. Вона сполучає в рамках розгорнутої одночастинної композиції засади строгого і вільного варіювання, ознаки підвійних варіацій і навіть сонатної структури.

Повна назва твору вказує на форму варіацій як композиційну першооснову. Ремарка до теми, а саме *Mouvt de Passacaille* конкретизує композиційний задум, вказуючи на давній різновид варіаційної структури – пасакалію. Проте, всупереч художнім традиціям, пасакалійна тема вже від початку викладена ненормативно – не одноголосно, а триголосним хоралом: її мелодія-теза накреслена басовим голосом (фагот і *pizzicato* віолончелей та контрабасів в оркестровій партитурі), над яким “надбудоване” імітаційно-канонічне й гармонічне доповнення (*divisi* кларнетів). Надалі лаконічна 4-тактова пасакалійна тема ніде не відтворена у повному вигляді з боку форми та інтонаційного змісту, відступаючи тим самим від строгих норм пасакально-остинатного руху. Її немає у повному обсязі у басовому “підґрунті” варіацій, що завжди було принциповою константою типових інструментальних пасакалій. Здебільшого інтонаційний матеріал теми переноситься на “поверхню” фактури варіацій – в мелодію, причому, у вельми модифікованому варіанті. Із врахуванням інших структурно-композиційних і художньо-семантичних деталей, “Хорал” має ознаки не так поліфонічної пасакалії, як більш гомофонної за своєю природою чакони, трактованої теж довільно, з ухилом до ідеї *soprano ostinato*. Пасакальний дух ідентифікується лише у двох моментах. Передовсім, через відтворення давнього історичного прообразу пасакалії-процесії – неспішної ходи, подібної до поховальної сарабанди (звідси у п’єсі тридольність з синкопованим підкресленням другої долі). Цей атрибут пасакального жанру переосмислений автором у психологічній площині – як неквапливий хід роздумів, низка мінливих психологічних настроїв. По-друге: у безнастанному повторенні двох характерних поспівок, вилучених із теми (початкової низхідної і другої – висхідної), створює ефект

нав'язливої присутності *idea fix*, обертання в замкнутому колі пасакальної конструкції.

Варіаційний проект “Хоралу” реалізується у послідовності дев'яти варіацій, остання з яких виконує роль обрамлення і коди водночас. Фантазія автора схиляється до вільних, так званих “характерних” варіацій: вони контрастно зіставляються у своїх образних модифікаціях й помітно відрізняються за фактурним складом, жанровим змістом та, головне, масштабом і тональністю. В ході розгортання композиції простежується варіаційне перетворення двох тем: подвійні варіації, але не регулярно-перемінного, а групового, “блочного” типу. Загальна схема конструкту даних варіацій наступна:

**A** (тема) - **A<sub>1</sub> - B - B<sub>1</sub> . A<sub>2</sub> . B<sub>2</sub> - B<sub>3</sub> . - A<sub>3</sub> - A<sub>4</sub> A<sub>5</sub>** (реприза-кода).

Інтригою є поява другої теми **B**, яка виростає із надр початкової теми “Хоралу”: вона є відгалуженням її другої двотактової ланки (3-4-й такти), інтонаційне “зерно” котрої щедро “проростає” у подальшому варіаційному процесі різноманітними мелодичними “паростками”.

Тема “Хоралу” у формі розімкнутого періоду займає 20 тактів і членується на три речення ( $a+a'+b = 6+8+6$ ). Звучання її печально замислене, журливе, але стримане у своїй зачасній тузі. Лише у третій побудові проривається назовні стогін, плач (мотиви валторн в оркестрі), який, однак, поступово вщухає у спадній хроматичній лінії альтерованих гармоній.

Пізньоромантична складова стилю д'Енді виявляється у тональному зіставленні речень (*c-moll* і *es-moll*), трактованому радше експресивно, ніж колористично. У цьому ж ключі – ланцюг в'язких, тонально “блукаючих” альтерованих співзвуч наприкінці хорального співу. Неокласична орієнтація автора з його великим респектом до поліфонії виражена застосуванням стретної канонічної імітації в оформленні триголосної вертикалі: за початковою “пропостою” (унісон фаготів у партитурі) слідує її октавне відлуння у “риспості” (два кларнети над темою басу).

Початковий чотиритакт теми містить два інтонаційно контрастні мотиви, з яких у майбутньому утворюються дві контрастні й широко розвинуті теми, що підлягатимуть різнобічному варіюванню. Перший двотактовий мотив із 4-х різних звуків (*g-es-f-c* малої октави) має низхідне спрямування, з мелодичними уступами; у своїй інтонаційній конфігурації він нагадує характерну для музичного

бароко риторичну фігуру – символ хреста. Далека асоціація виникає і з початковими звуками секвенції *Dies irae*, але у д'Енді цей мотив звучить не суворо, а лірично – завдяки м'яко пульсуючому хорейчному ритму і ширшому мелодичному диханню. Другий мотив (із крапкованим ритмом і дактилічною стопою) слідує безпосередньо за ним; він схожий на невелику мелодичну хвильку, утворену висхідним і низхідним субмотивами: «підйом – спад». Надалі ідея монотематизму у формотворенні п'єси трактується доволі незвично – як динамічно співіснуючі тематичні потоки і одночасно виокремлені у спеціальний спосіб образно-тематичні “відгалуження”.

На образно строкате і поемно-рапсодичне тло цієї варіаційної композиції творча фантазія д'Енді проектує і сонатні закономірності, котрі простежуються у кількох вимірах. По-перше, в логіці тонального плану спостігається тональне протиставлення варіацій у фазі “сонатної експозиції” (*c-moll* і *g-moll* як мінорна домінанта до основного тонального центру) та утвердження основної тональності у “репризній” фазі загальної структури. По-друге, поділ варіаційного циклу на цій підставі на три традиційні сонатні розділи: експонуючий, розвиваючий і репризно-заключний. На ґрунті саме сонатної драматургії найбільшою мірою увиразнюється ідейно-художній задум “Хоралу”, його поетичний “сюжет” і прихований програмний зміст. Прокоментуємо стисло складові розділи сонатної форми у панорамі твору.

З огляду на сонатну конструкцію початкова тема п'єси виконує роль розгорнутого вступу, який є тематичним джерелом композиції і семантичним знаком жанру твору. Сенсу “головної партії” набувають перші дві варіації **A<sub>1</sub>** і **B**, об'єднані основною тональністю *do мінор*, утворюючи тонально споріднену, але тематично контрастну просту двочастинну форму. Перша частина **ГП** (варіація **A<sub>1</sub>**) – печальний монолог альтя на фоні протяжних хоральних гармоній фортепіано (триголосний хорал кларнетів і фагота). В альтовій партії (*piano espressif*) – наспівна мелодія у вигляді тонально нестійкого періоду (*c-moll* → *es*; *g* → *c*) з двох речень (8+6), короткими фразами зітхання і неспівним питанням у половинному кадансі. Сокровенно інтимний, наче сповідальний настрій цього ліричного образу змінюється в другій її частині більш рухливою темою і пожвавленою емоцією (експонування нової теми **B** – *Un peu plus animé*): хвилі-гойдання з цілотоновими спусками, заколисуючий рух, прихована вальсовість. Ладо-тональна барва



світлішає і провадить до мажорної паралелі. Третя варіація **B<sub>1</sub>** – сполучна ланка в сонатній експозиції (серединно-розробковий виклад, нестійке тональне просування: *Es-As-Fes-A→g*). В емоційному захваті вона підхоплює попередню мелодію, виспівуючи її повнозвучно, широко й щоразу вище. Показовим для стилістики д'Енді є завершення цієї зв'язки-переходу (її останні 8 тактів), де він наслідує характерні прикмети стилю високо цінованого ним Р. Вагнера: “трістанівські” інтонації жаги й томління, еліптичні звороти, збільшені тризвуки, експресивні альтерації співзвуч і “повзучі” хроматизми в мелодії. А вже четверта варіація **A<sub>2</sub>** (оркестр/соло фортепіано) – духовно піднесений хорал з зони Побічної партії в тональності мінорної домінанти (g-moll). Це перша кульмінація у формі, яка утверджує величний хорал як досягнутий смисловий апогей, патетично виголошену непорушну істину.

На “сонатну розробку” припадають два контрастно зіставлені образні полюси п'ятої і шостої за порядком варіацій. Перший етап розробки (**B<sub>2</sub>**) – знову замислено тужливий монолог альтя, який поєднується у контрастній поліфонії з глибоким остинатним фоном (монотонно повторювані дактилічні мотиви в октавному дублюванні). 12-тактова зв'язка-перехід *Un peu plus vite* (від цифри 5) з трепетними тріолями і цілотоновим звукорядом у “покликах” валторн та їх стишених відлуннях асоціюється з музичними пейзажами К. Дебюссі, які теж полонили уяву автора “Хоралу”. У тому ж дусі *alla Debussy* вирішена наступна варіація **B<sub>3</sub>** у *До мажорі* (ц.6) – лірично наповнена й жагуча кантилена альтя на фоні імпресійно-ноктюрногового й мерехтливо вібруючого супроводу. Це другий етап розробки.

Із поверненням першої теми та головної тональності настає «сонатна реприза» (*Modéré*): варіації **A<sub>3</sub>** і **A<sub>4</sub>**. Вона значно динамізована і скорочена, оскільки викладає лише матеріал побічної партії – величний хорал. Цю підсумкову, принципово “результативну” фазу в концепції сонатної форми увиразнює утвердження хоральної теми прийомом аугментації (ритмічне розширення половинними нотами) і зміною її розміру з  $\frac{3}{4}$  на  $\frac{2}{2}$ . Альтя мелодія набуває впевненості, широко розливається пісенним потоком на фоні схвильованих, стрімко висхідних арпеджіо і фігурацій супроводу (арфові «сплески» і *pizzicato* струнних в оркестровій партитурі під ц.7).

Експресивне кресендо підводить до смислового піку –

восьмої варіації **A<sub>4</sub>**, котра виголошується переможно й урочисто потужним оркестровим тутті (всі духові з арфою і литаврами). У клавирі – масивне “органне” повнозвуччя фортепіано в динаміці fortissimo з могутнім 4-голосним хоралом в мелодії і рухливим тріольним акомпанементом. Чітка “квадратність” урочистої ходи і величального хорального співу (чотиритактове фразування) порушується лише короткими репліками альтя, який “вплітає” свої натхненно-віртуозні юбіляції в закінчення мелодичних фраз. Після повтореної вдруге “трістанівської” зв’язки (12 тт. під ц.9), прощальні звуки якої завмирають у “піднебесі” високого регістру, настає післямова – остання варіація-кода. В глибокій тиші відтворюється зміст варіації **A<sub>1</sub>**, перекидаючи місток до першого монологу альтя. Згасають і тануть крихітні мелодичні інтонації, самотній голос альтя болісно “видихає” їх в печалі – аж до появи ефемерно ніжного і ласкаво-втішного сяяння мажорної тоніки.

З точки зору технічно-віртуозних елементів альтової партії у цьому творі вражає досконале володіння французьким композитором технічним арсеналом альтя, застосовуючи широкий спектр виконавських прийомів у своїй композиції. Ця композиція вимагатиме від виконавця особливого артистизму, блискавичних переключень в образних модифікаціях та супутніх їм артикуляційних штрихах, яка, окрім того, доволі складна за ритмічним рисунком і примхлива в сполуках ансамблевих партій. Так, “Хорал з варіаціями” В. д’Енді є своєрідним випробуванням для соліста, оскільки стильове балансування між давньою технікою, органною хорльністю Франка, вагнерівськими гармоніями, звукописом Дебюссі у проекції широкої палітри жанрових асоціацій та варіативних змін двотемного хоралу — непросте завдання для музиканта у побудові власної інтерпретаційної моделі. Вочевидь, що цей твір є цікавим та оригінальним артефактом в історії альтового мистецтва ХХ століття і здатен суттєво доповнити сучасний альтовий репертуар і, головне, розширити уявлення про художньо-виразові якості альтя як сольного інструменту в контексті поліфонічних жанрів.

**Висновки.** “*Choral varie*” Венсана д’Енді – твір високого мистецького гатунку, тонко гравірований в найменших деталях майстерно виплеканого нотного тексту. Написаний 110 років тому, він не втрачає своєї художньої принадності, захоплюючи щирим ліричним струменем, благородним образно-емоційним строем, одухотвореною ідейною проблематикою. Барви індивідуальної

творчої палітри композитора збагачені відтінками, запозиченими з художнього арсеналу Вагнера, Дебюссі, проте вони не спричиняють еклектики в манері його авторського письма. Соковита й витончена гармонічна мова, де гармонійно збалансовані колористика та експресія, доповнюють цю картину. Вигадливо і майстерно сконструйована музична форма “Хоралу” – ще один штрих до портрету французького майстра, в художній натурі якого природно сполучалися інтелектуальний раціоналізм і чуттєвий сенсуалізм, замилювання поліфонічними конструкціями і колоритними фарботонами та, головне, істинно французький естетичний еталон – потяг до ясності, чистоти у втіленні художньо-поетичної ідеї.

### Література

1. Маршанский С. А. Художественный образ в современных сочинениях для альтя. *Проблемы преподавания музыкальных дисциплин на современном этапе: Третья межвузовская научно-практическая конференция*. Москва: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2010. С. 48-52.
2. Понятовский С. История альтового искусства. Москва: Музыка, 1984. 223 с.
3. Смирнова И. Работа над полифоническими произведениями в классе альтя. Луганский педагогический колледж, 2010. 31 с.
4. Тьерсо Ж. Венсан д’Энди и школа Цезаря Франка. *Французская музыка второй половины XIX века. Сб. переводных работ Ж.Тьерсо, М.Комбарье, С.Истеля и др./ Под ред. М.Друскина*. Москва: Госиздат “Искусство”, 1971. 533 с.
5. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград: Музыка, 1983, 231 с.
6. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. 6 изд., Москва: Музыка, 1970. 568 с.
7. Altman W., Borissowsky W.. Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d’amore. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988. 148 s.
8. Menuhin Y., Primrose W. Violine und Viola (Menuhins Musikführer). Ed. Bergh im Verlag Ullstein, Frankfurt 1993. 263 s.
9. Norman D. Vincent d’Indy: Champion of Classicism. London, 1951. 117 p.
10. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980. 335 p.
11. Thomson A. Vincent d’Indy and his World. OUP Oxford, 1996. 260 p.
12. Trumble R. Vincent d’Indy: His Greatness and Integrity. ISBN 0959893423. Melbourne, 1994. 227 p.
13. Schwartz M. Vincent d’Indy et son temps. Sprimont, 2006. P. 331-349.
14. Zeyringer Fr. Literatur filr Viola. Kassel, 1963. 220 p.

### References

1. Marshanskij, S. (2010). Khudozhestvennyj obraz v sovremennykh sochineniyakh dlya alta. *Problemy prepodavaniya muzykalnykh disciplin na sovremennom etape: Tretya mezhvuzovskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya*. Moskva: MGIM im. A.G. Shnitke. S. 48-52. [in Russian].
2. Ponyatovskij, S. (1984). Istoriya altovogo iskusstva. Moskva: Muzyka. 223 s. [in Russian].
3. Smirnova, I. (2010). Rabota nad polifonicheskimi proizvedniami v klasse alta. *Luganskij pedagogicheskij koledzh*. 31 s. [in Russian].
4. Tierso, Zh. (1971). Vensan d'Endi i shkola Cezaryya Franka. *Francuzskaya muzyka vtoroj poloviny XIX veka. Sb. perevodnykh rabot Zh.Tierso, M.Kombarie, Ye.Istelya i dr. / Pod red. M.Druskina*. Moskva: Gosizdat. "Iskusstvo". 533 s. [in Russian].
5. Filenko, G. (1983). Francuzskaya muzyka pervoj poloviny XX veka: Oчерki. Leningrad: Muzyka. 231 s. [in Russian].
6. Shneerson, G. (1970). Francuzskaya muzyka XX veka. 6 izd. Moskva: Muzyka. 568 s. [in Russian].
7. Altman, W., Borissowsky W. (1988). Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore / Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 148 p. [in German].
8. Menuhin, Y., Primrose, W. (1993) *Violine und Viola* (Menuhins Musikführer). Ed. Bergh im Verlag Ullstein, Frankfurt. 263 s. [in German].
9. Norman, D. (1951). Vincent d'Indy: Champion of Classicism. London, 117 p. [in English].
10. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London. 335 p. [in English].
11. Thomson, A. (1996). Vincent d'Indy and his World. OUP Oxford. 260 p. [in English].
12. Trumble, R. (1994). Vincent d'Indy: His Greatness and Integrity. Melbourne. 227 p. [in English].
13. Schwartz, M. (2006). Vincent d'Indy et son temps. Sprimont, P. 331-349. [in French].
14. Zeyringer, Fr. (1963). Literatur filr Viola. Kassel. 220 p. [in German].

**Horbachevska Yaryna** – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: teodor576@gmail.com  
ORCID 0000-0002-1975-3331

### **Choral with Variations by Vincent Dandy - The Problem of Building a XX Century Viola`s Repertoire**

*The article explores the Choral with Variations by Vincent d'Endy, a little-known work for the viola by the founder of the French School of Ancient*

*Music neoclassical tendencies, that consisted in a revival and adaptation of wide palette of old polyphony genres that brightly showed up in work of this composer, the viola "Choral with Variations" op. 55. On verge of XIX-XX a century is observed the personal interest of composers by the genres of chaconne, passacalia, choral, by the baroque types of variations of soprano and basso - ostinato, fugues and others like that. As a follower of Cesar Frank and the founder of Schola Cantorum, Vincent d'Endy actively revives ancient genres, especially in instrumental music, completing his viola repertoire.*

*Summarizing the observations regarding the form, the intonation-semantic content of the music, the timbre properties of the viola, aimed to embodiment of the tragical idea of this work, it should be noted that the composer builds a synthetic dramaturgical-compositional model that detects an alloy of different sources. With the prevalence of the choir basis (choir semantics appeals to choral singing in the spirit of majestic psalms, glorious hymns) there are signs of minor lullabies, monologues, elegies, nocturnes, etc., united under the denominator of baroque-type variations of passacalia. The individualized form of the work combines within the framework of a detailed one-piece composition the principles of strict and free variation, the sign of double variations, solved by late-romantic "characteristic" signs, and even the sonata structure with delineated zones exposition, development, and recapitulation.*

*Difficult, semantically saturated canvas gravitates to the choral organ's timbral of C. Frank and the ancient masters; the psychologically-strained Tristan beginning, incarnate facilities of difficult harmonic vertical line finds out influence R. Wagner, symbolic-landscape soundtracks bring V.d'Endy closer to K. Debussy, which not sounds eclectic. The integrity and dramatic perfection of the composition, the depth of philosophical ideas embodied through the prism of the Chorale genre with variations, make it possible to define this work as one of the vivid examples of alt's polyphonic repertoire.*

**Key words:** *viola, genre, neoclassicism, variations, chorale, organ timbral, viola`s repertoire, French tradition.*

---

Стаття поступила до редакції 06.09.2019, прийнята до друку 06.10.2019.