

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

ДАШАК ЄВГЕН ЛЕОНІДОВИЧ

УДК [[780.616.432:780.8]:78.071.1Маркс] (436)"19"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ ЙОЗЕФА МАРКСА:
СПЕЦИФІКА ПЕРЕТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙ**

025 — Музичне мистецтво

02 — Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ *Є. Л. Дашак.*

Науковий керівник

Неболюбова Лариса Сергіївна

кандидат мистецтвознавства, професор

Київ — 2023

АНОТАЦІЯ

Дашак Є. Л. Фортепіанна творчість Йозефа Маркса: специфіка перетворення традицій. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Дисертаційне дослідження присвячене постаті австрійського композитора, музичного критика й філософа, педагога й піаніста **Йозефа Маркса (1882–1964)**. У його творчому доробку — багато камерно-інструментальних, симфонічних та хорових опусів, а також понад 150 камерно-вокальних творів. Досвідчений піаніст і концертмейстер, Й. Маркс збагатив скарбницю світового фортепіанного репертуару двома фортепіанними концертами («Романтичний концерт» *мі мажор* і Три п'єси для фортепіано з оркестром «Castelli Romani»), фортепіанними циклами «Шість п'єс для фортепіано» та «Історії метеликів», а також низкою окремих фортепіанних п'єс.

Визначено, що останніми десятиліттями розпочався справжній сплеск зацікавленості творчістю Й. Маркса в концертних аудиторіях і в науково-дослідній сфері. Після смерті композитора його творча спадщина була майже забута навіть на батьківщині (за винятком камерно-вокальних творів), проте в 1990-х роках на афіші повернулися обидва фортепіанні концерти, «Осіньна симфонія», камерно-інструментальні й хорові опуси. Сучасні музикознавці А. Хольцер, В. Маріхарт, К. Мора та інші продовжили дослідження доробку Й. Маркса, розпочате у працях його учнів А. Лісса та Е. Верби ще за життя композитора.

З'ясовано, що в Україні творчість Й. Маркса досі практично не була об'єктом дослідження. Однак митець залишив помітний слід в історії української музики: серед його учнів — такі яскраві українські музиканти, як композитор і піаніст Н. Нижанківський, скрипаль і композитор Р. Придаткевич, перша українська композиторка С. Туркевич-Лукіянович, піаніст-віртуоз і композитор Т. Микиша. Вокальні твори Й. Маркса протягом десятиліть є в репертуарі українських співаків. З 2017 року автор цієї дисертації став першим в Україні виконавцем ряду фортепіанних і камерно-інструментальних творів Й. Маркса. Тож дослідження й популяризація спадщини цього австрійського композитора в Україні є доцільними і своєчасними. Вивчення доробку Й. Маркса розширює наші уявлення про культурно-мистецьку ситуацію в Австрії першої половини минулого століття, розкриває нові аспекти історії фортепіанної та камерної музики у ХХ ст., сприяє залученню актуальної наукової проблематики співвідношення традицій і новаторства, пізнього романтизму, модернізму, музичного югендштулю тощо.

Вперше у вітчизняному музикознавстві представлена деталізована біографія Й. Маркса з аналізом основних життєвих та творчих етапів.

Охарактеризовані всі сфери творчої діяльності митця: композиторська, музично-теоретична, музично-критична, педагогічна та суспільно-культурна. Виявлено, що як випускник філософського факультету Університету Грацу та учень А. Майнонга, Й. Маркс сформував власну чітку систему філософсько-естетичних поглядів, яку послідовно обстоював протягом життя. Митець став автором одного з перших теоретичних досліджень психології сприйняття звуку і тональності, яку вважав універсальним законом. Й. Маркс один із найвизначніших викладачів композиції ХХ століття: за сорок років із його класу вийшли понад 1250 учнів з різних країн світу.

Визначені причини передчасного завершення композиторської діяльності (1946, за 18 років до смерті) і тривалого забуття доробку Й. Маркса. Насамперед це консерватизм та усталеність музично-естетичних поглядів, що мало-помалу віддалили його від актуальних тенденцій розвитку західноєвропейського музичного мистецтва. Також це частковий збіг естетичних поглядів митця з культурною ідеологією нацистської партії, що стало причиною упереджених звинувачень у співпраці з нацистським урядом. Значну увагу приділено проблемі діяльності Й. Маркса в межах культурної політики Третього Рейху: доведено, що митець був змушений продовжувати свою творчу та суспільну роботу, однак не поділяв і не підтримував нацистську ідеологію. Життєвий шлях Й. Маркса відображає багатоплановість аспектів творчого існування митця першої половини ХХ століття.

Окреслені естетичні засади творчості Й. Маркса. Акцентовано на проблематиці зв'язків творчості композитора з національними особливостями австрійського мистецького менталітету. Показано, що традиціоналізм Маркса та його однодумців мав дві складові: культурно-політичну («охорона традицій» як наріжне питання культурно-мистецької політики тогочасної Австрії) та естетично-психологічну (страх перед «руйнівними» новаціями авангардистів). Творча та суспільно-культурна діяльність Й. Маркса була спрямована на підтримку світового авторитету Австрії як «культурної наддержави». Називаючи себе «романтичним реалістом», митець визначив своєю естетичною метою збереження традицій тональної музики, плекання ідеалів краси, витонченості та гармонії в мистецтві.

Підкреслено, що основною естетико-стильовою домінантою у творчому генезисі Й. Маркса виступає пізній романтизм, який у ХХ ст. залишався вагомим складовим мистецького горизонту. Про романтичне підґрунтя творчого світогляду Й. Маркса свідчать такі риси, як ідеалістична віра у виключну етичну роль мистецтва (музики зокрема), лірика в усьому різноманітті її художніх проявів, міцний зв'язок з національними традиціями, пейзажність, програмність як наріжний естетичний принцип. Згідно з теорією пізніх періодів у мистецтві Л. Неболюбової, основним фактором, що поєднує Й. Маркса і з пізнім романтизмом, і безпосередньо з мистецтвом ХХ століття, є своєрідна «полістилістика», глибокий різнорівневий синтез, що охоплює ряд сутнісних елементів різних естетико-художніх феноменів, стильова множинність як наслідок суміжності, «перехідності» пізнього романтизму.

Специфіка перетворення традицій минулого у творчості Й. Маркса як митця ХХ століття полягає у вільному оперуванні елементами різних музичних стилів. Зasadничою ознакою його композиторського почерку є наявність численних стильових алюзій до творчості М. Рegera, К. Дебюссі, О. Скрябіна, Г. Вольфа, Р. Штрауса та ін. Про вагомість імпресіоністичної складової свідчить одне з визначень творчої постаті Й. Маркса як пізньоромантичного (А. Лісс) або постромантичного (К. Шлюрен) імпресіоніста. Також дослідники вважають Й. Маркса найбільш характерним австрійським представником музичного югендштулю. Подібна «стильова гра» не є епігонством чи примітивним наслідуванням: це лише необхідний творчий «інструмент» винятково талановитого митця з яскравою творчою індивідуальністю.

Сформована періодизація творчості Й. Маркса, яка включає три великі етапи. Перший період творчості (1901–1919) умовно називається «камерно-вокальним», хоча водночас із вокальними опусами у творчому доробку композитора з'являються перші зразки камерно-інструментальних, симфонічних, хорових та фортепіанних творів. «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром *мі мажор* (1919) відкриває «оркестровий» період творчості (1919–1932), позначений створенням основних симфонічних партитур («Herbstsymphonie», «Naturtrilogie» тощо). Пізній період творчості композитора (1932–1946) набагато менш інтенсивний та позначений помітною кількістю авторських переробок та транскрипцій.

Доведено, що фортепіанна творчість є центром композиторської спадщини Й. Маркса, незважаючи на її відносно невеликий обсяг (близько двадцяти сольних творів та два фортепіанних концерти). Підкреслена оригінальність генезису фортепіанного письма композитора. Десятки камерно-вокальних опусів фактично є тою «творчою лабораторією», в якій сформувалися основні засоби виразності, постали фактурно-інтонаційні та стильові знахідки. Ранні камерно-інструментальні твори стали джерелом майстерності Й. Маркса як симфоніста та майстра «крупних форм», що знайде втілення в «Романтичному концерті» та «Castelli Romani».

Вперше у вітчизняному музикознавстві детально проаналізовані всі фортепіанні твори Й. Маркса. Аналіз одинадцяти п'єс з другого тому «Klavierstücke» (видання 2014 року) докорінно змінив усталені протягом десятиліть щодо обмеженого інтересу їх автора до фортепіанних жанрів. У цих недатованих творах композитор намагався втілити оригінальні фактурні, гармонічні та звукові ефекти. Особливої концентрації вони досягнули в тричастинному циклі «Schmetterlingsgeschichte» («Історії метеликів»), детальний аналіз і фактичне «відкриття» якого є одним із досягнень цього дослідження.

У масштабних концертних п'єсах циклу «Шість п'єс для фортепіано» (1916) Й. Маркс системно реалізував ключовий принцип образно-стильових зв'язків та алюзій з творчістю композиторів різних епох. У цих творах викарбувані творчі образи попередників та сучасників Й. Маркса від

Й. С. Баха до С. Рахманінова, від Ф. Шопена до О. Скребіна і К. Дебюссі; автор уникає при цьому примітивного еkleктизму, наслідування та вторинності.

У «Романтичному концерті» для фортепіано з оркестром *мі мажор* Й. Маркс послідовно і детально відтворює практично всі можливі композиційні та стильові параметри жанру фортепіанного концерту, що склалися у творчості В. А. Моцарта і Л. Бетховена, а згодом були розвинені та вдосконалені Ф. Шопеном, Ф. Лістом, Й. Брамсом та ін. Водночас «Романтичний концерт» не є майстерною «копією» чи стилізацією: це самостійний твір композитора ХХ століття, який з пошаною ставиться до прекрасного минулого музичного мистецтва. Завдяки такому «ретроспективному» погляду композиція наповнюється новітнім багатограним стильовим змістом, що символічно підсумовує шлях розвитку західноєвропейської музики від Й. С. Баха до К. Дебюссі. Така стильова «завершальність» свідчить про приналежність твору Й. Маркса до пізнього, завершального етапу музичного романтизму. Своїм фортепіанним концертом Й. Маркс зробив важливий внесок до підтримки «романтикоцентричних» тенденцій в музичному мистецтві ХХ століття, вписавши важливу сторінку в історію жанру інструментального концерту.

У Трьох п'єсах для фортепіано з оркестром «Castelli Romani» продовжено і водночас переосмислено традиції романтичного програмного симфонізму. Композитор застосовував картинно-описовий тип програмності, що надало йому широкі творчі можливості втілення образів-вражень від подорожей старовинними містечками Італії. «Castelli Romani» Й. Маркса синтезують жанрові особливості програмної симфонічної сюїти та фортепіанного концерту: три контрастні п'єси з індивідуальними програмними назвами об'єднані єдиною ідейно-образною концепцією та інтонаційно-драматургічною лінією розвитку. Подібно до інших творів композитора, «Castelli Romani» втілюють властиву пізньому романтизму множинність жанрово-інтонаційних витоків, наявних в тексті — від суворих унісонів середньовічного григоріанського хоралу до витонченого імпресіоністичного темброво-гармонічного колориту.

Для піаніста-виконавця фортепіанні опуси Й. Маркса складають особливий інтерес, адже вони є «плоттю від плоті» усіх попередніх етапів розвитку клавірної музики — від Й. С. Баха і до К. Дебюссі. Кожен фортепіанний твір австрійського композитора є «пробним каменем» для піаніста, вимагає не лише майстерного володіння всіма виконавськими засобами виразності, зокрема фактурою, агогікою та різноплановою педалізацією, але й уміння миттєво «переключати» фортепіанні стилі, блискавично варіювати прийоми звуковидобування та фактури.

Представлена дисертаційна робота є лише першою спробою вивчення творчої спадщини Й. Маркса на теренах українського музикознавства. Кожна сфера діяльності австрійського митця складає важливу наукову проблему, а його композиторський доробок є невичерпним джерелом високоякісного репертуару для українських виконавців. Вивчення та практичне засвоєння спадщини композитора безумовно сприятиме інтеграції українських музикантів до загальноєвропейського музично-культурного простору.

Ключові слова: романтизм, пізній романтизм, модернізм, жанр, стиль, традиція, фортепіанна творчість, фортепіанна музика, музичні засоби виразності, інструментальний концерт, композитор, композиторська творчість, цикл, камерна музика, піаніст-концертмейстер.

ABSTRACT

Dashak Y. Joseph Marx's piano work: the specifics of the transformation of traditions. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the PhD degree in the specialty 025 «Musical art» (field of study 02 «Culture and Arts»). — Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

The dissertation study is devoted to the personality of the Austrian composer, music critic and philosopher, teacher and pianist Joseph Marx (1882–1964). The creative heritage of the composer includes a significant number of chamber, symphonic and choral opuses, as well as more than 150 vocal works. A brilliant pianist and concertmaster, J. Marx enriched the treasury of the world piano repertoire with two piano concertos (“Romantic Concerto” in E major and Three Pieces for Piano with Orchestra “Castelli Romani”), piano cycles “Six Pieces for Piano” and “Stories of butterflies”, as well as a number of separate piano pieces.

It has been determined that in recent decades there has been a revival of interest in J. Marx's work in concert halls and in the scientific and research sphere. After the composer's death, his legacy was almost forgotten even in his homeland (with the exception of chamber and vocal works), but in the 1990s both piano concerts, “Autumn Symphony”, chamber and choral opuses returned to the repertoire. Works of modern musicologists A. Holzer, W. Marihart, C. Mora and others continued the study of J. Marx's work, begun by his students A. Liess and E. Werba during the composer's lifetime.

It has been established that in Ukraine the work of J. Marx has hardly been the object of research until today. At the same time, the artist left an important influence on the history of Ukrainian music: among his students are such bright Ukrainian musicians as the composer and pianist N. Nyzhankivskyi, the violinist and composer R. Prydatkevych, the first Ukrainian woman composer S. Turkevich-Lukiyanovych, the virtuoso pianist and composer T. Mykysha. The vocal works of J. Marx have been part of the repertoire of Ukrainian vocalists for decades. Since 2017, the author of this dissertation became the first performer of a number of piano and chamber-instrumental works by J. Marx in Ukraine. Therefore, the research and popularization of the legacy of this Austrian composer in Ukraine is appropriate and timely. The study of the work of J. Marx expands our ideas about the cultural and artistic situation in Austria in the first half of the last century, reveals new aspects of the history of piano and chamber music in the 20th century, contributes to the involvement of current scientific issues of the relationship between tradition and innovation, late romanticism, modernism, the musical Jugendstil, etc. For the first

time in Ukrainian musicology, a detailed biography of J. Marx with an analysis of the main life and creative stages is presented. All spheres of the artist's creative activity are characterized: compositional, theoretical, critical, pedagogical and socio-cultural. It has been established that as a graduate of the Faculty of Philosophy of the University of Graz and a student of A. Meinong, J. Marx formed his own clear system of philosophical and aesthetic views, which he consistently followed throughout his life. The artist was the author of one of the first theoretical studies of the psychology of sound perception and tonality, which he considered a universal law. J. Marx was one of the most prominent composition teachers of the 20th century: over 1,250 students from different countries of the world graduated from his class in forty years.

The reasons for the premature end of the composer's activity (1946, 18 years before his death) and the long-term oblivion of J. Marx's work have been determined. First of all, it is conservatism and static musical and aesthetic views, which gradually distanced the composer from the current trends in the development of Western European musical art. It was also a partial coincidence of the artist's aesthetic views with the cultural ideology of the Nazi party, which led to prejudicial accusations of collaboration with the Nazi government. Considerable attention is paid to the problem of J. Marx's activity within the cultural policy of the Third Reich: it is proved that the artist was forced to continue his creative and social work, but did not share or support the Nazi ideology. The life path of J. Marx reflects the multifaceted aspects of the artist's creative existence in the first half of the 20th century.

The aesthetic principles of J. Marx's work are outlined. Emphasis is placed on the problems of connections between the composer's work and the national characteristics of the Austrian artistic mentality. It is shown that the traditionalism of Marx and his like-minded people had two components: cultural and political ("protection of traditions" as a cornerstone of the cultural and artistic policy of Austria at that time) and aesthetic and psychological (fear of the "destructive" innovations of the avant-garde). J. Marx's creative and socio-cultural activities were aimed at supporting the world authority of Austria as a "cultural superpower". Calling himself a "romantic realist", the artist defined his aesthetic goal as preserving the traditions of tonal music, nurturing the ideals of beauty, grace and harmony in art.

It is emphasized that the main aesthetic and stylistic dominant in the creative genesis of J. Marx is late romanticism, which remained a significant component of the artistic world in the 20th century. Such features as an idealistic belief in the exclusive ethical role of art (music in particular), lyricism in all the diversity of its artistic manifestations, a strong connection with national traditions, landscape, program music as a cornerstone aesthetic principle testify to the romantic basis of J. Marx's creative outlook. According to the theory of late periods in the art of L. Nebolyubova, the main factor connecting J. Marx with late romanticism and directly with the art of the 20th century is a kind of "polystylistics", a deep multi-level synthesis that encompasses a number of essential elements of various aesthetic and artistic phenomena, stylistic multiplicity as a consequence of contiguity, «transition» of late romanticism. The specificity of the transformation of the traditions of the past

in the work of J. Marx as an artist of the 20th century consists in freely operating with elements of various musical styles. A fundamental feature of his compositional handwriting is the presence of numerous stylistic allusions to the works of M. Reger, K. Debussy, O. Scriabin, H. Wolff, R. Strauss, and others. One of the definitions of the creative figure of J. Marx as a late-romantic (A. Liess) or post-romantic (K. Schlüren) impressionist testifies to the importance of the impressionistic component. Also, researchers consider J. Marx to be the most characteristic Austrian representative of musical Jugendstil. Such a “stylistic game” is not epigony or primitive imitation: it is only a necessary creative “tool” of an exceptionally talented artist with a bright creative individuality. A periodization of J. Marx’s work has been formed, which includes three major stages. The first period of creativity (1901–1919) is conventionally called “chamber-vocal”, although at the same time as vocal opuses, the first examples of chamber-instrumental, symphonic, choral and piano works appear in the composer’s work. “Romantic Concerto” for piano and orchestra in E major (1919) opens the “orchestral” period of creativity (1919–1932), marked by the creation of major symphonic scores (“Herbstsymphonie”, “Naturtrilogie”, etc.). The late period of the composer’s work (1932–1946) is much less intense and marked by a significant number of author's revisions and transcriptions.

It has been proven that piano work is the center of J. Marx’s compositional heritage, despite its relatively small number (about twenty solo works and two piano concerts). The originality of the genesis of the composer’s piano writing is emphasized. Dozens of chamber and vocal opuses are in fact the “creative laboratory” in which the main artistic tools were formed and textural, intonational and stylistic discoveries were made. Early chamber–instrumental works became the source of J. Marx’s mastery as a symphonist and master of “large forms”, which will be embodied in the “Romantic Concert” and “Castelli Romani”.

For the first time in Ukrainian musicology, all piano works of J. Marx have been analyzed in detail. The analysis of eleven pieces from the second volume of “Klavierstücke” (2014 edition) fundamentally changed the decades–old perception of their author’s limited interest in piano genres. In these undated works, the composer tried to embody original textural, harmonic and sound effects. They achieved special concentration in the three-part cycle “Schmetterlingsgeschichten” (“Butterfly Stories”), the detailed analysis and actual discovery of which is one of the achievements of this study. In the large-scale concert pieces of the cycle “Six pieces for piano” (1916), J. Marx systematically implemented the key principle of figurative and stylistic connections and allusions to the works of composers of different eras. In these works, the creative images of the predecessors and contemporaries of J. Marx from J. S. Bach to S. Rachmaninov, from F. Chopin to O. Scriabin and C. Debussy. At the same time, the author avoids primitive eclecticism, imitation and secondaryness. In the “Romantic Concerto” for piano and orchestra in E major, J. Marks consistently and in detail reproduces almost all possible compositional and stylistic parameters of the piano concerto genre, which were developed in the works of W. A. Mozart and L. Beethoven, and were later developed and improved by F. Chopin, F. Liszt, J. Brahms and others. At the same time, “Romantic Concert” is

not a masterful copy or stylization: it is an independent work of a composer of the 20th century, who respects the beautiful past of musical art. Thanks to such a retrospective view, the composition is filled with a new multifaceted stylistic content, which symbolically sums up the path of development of Western European music from J. S. Bach to C. Debussy. Such stylistic “completion” indicates that J. Marx’s work belongs to the late, final stage of musical romanticism. With his Piano Concerto, J. Marx made an important contribution to the support of “romantic-centric” tendencies in the musical art of the 20th century, and by inscribing an important page in the history of the genre of the instrumental concerto. Three pieces for piano and orchestra “Castelli Romani” continue and at the same time reinterpret the traditions of romantic program symphonism. The composer used a pictorial descriptive type of programming, which gave him wide creative opportunities to embody images and impressions from trips to the ancient towns of Italy. J. Marx’s “Castelli Romani” synthesizes the genre features of a program symphonic suite and a piano concerto: three contrasting pieces with individual program titles are united by a single ideological and figurative concept and intonation and dramaturgical line of development. Similar to the composer’s other works, “Castelli Romani” embody the multiplicity of genre-intonational origins characteristic of late romanticism, which are present in the text — from the strict unisons of the medieval Gregorian chant to the sophisticated impressionistic timbre and harmonic color.

For a pianist-performer, the piano opuses of J. Marx are of particular interest, because they are “flesh from flesh” of all previous stages of the development of piano music — from J. S. Bach and to C. Debussy. Each piano work of the Austrian composer is a “touchstone” for a pianist, requiring not only a masterful mastery of all performing means of expression, in particular texture, agogic and multi-faceted pedalization, but also the ability to instantly “switch” piano styles, to rapidly vary the techniques of sound production and texture. The presented dissertation work is only the first attempt to study the creative heritage of J. Marx in the field of Ukrainian musicology. Every sphere of activity of the Austrian artist constitutes an important scientific problem, and his compositional work is an endless source of high-quality repertoire for Ukrainian performers. The study and practical assimilation of the composer’s heritage will certainly contribute to the integration of Ukrainian musicians into the pan-European musical and cultural space.

Key words: romanticism, late romanticism, modernism, genre, style, tradition, piano work, piano music, musical means of expressiveness, instrumental concert, composer, composer’s work, cycle, chamber music, pianist-concertmaster.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Дашак Є. Л. Творча постать Йозефа Маркса: композитор, філософ, педагог, громадський діяч // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2018. № 3 (40). С. 51–65.
2. Дашак Є. Л. «Рапсодія», «Скерцо» та «Балада» для фортепіанного квартету Йозефа Маркса: пізньоромантичні принципи формоутворення // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 59. С. 43–62.
3. Дашак Є. Л. «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Вип. 130 : Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати. Київ, 2021. С. 69–88.
4. Дашак Є. Л. «Castelli Romani» Й. Маркса в контексті перетворення традицій романтичного програмного симфонізму // Znanstvena misel journal. 2021. № 53. С. 3–13.

Наукові праці апробаційного характеру

1. Дашак Є. Л. Пізньоромантичні риси у «Рапсодії», «Скерцо» та «Баладі» для фортепіанного квартету Йозефа Маркса // Молоді музикознавці : тези XIX міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 9–11 січня 2019 р.) / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 52–53.
2. Дашак Є. Л. Риси пізнього романтизму в музиці XX ст. на прикладі «Романтичного концерту» для фортепіано з оркестром Й. Маркса // Молоді музикознавці : тези XX міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2020 р.) / Київська муніципальна акад. музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2020. С. 42–43.
3. Дашак Є. Л. «Castelli Romani» Й. Маркса в контексті перетворення традицій романтичного програмного симфонізму // Молоді музикознавці : тези XXI міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2021 р.) / Київська муніципальна акад. музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2021. С. 33–34.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄТВОРЧИСТЬ ЙОЗЕФА МАРКСА В КОНТЕКСТІ СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	25
1.1. Основні етапи життєвого і творчого шляху Йозефа Маркса	25
1.1.1. Дитинство та роки навчання як період творчого і професійного становлення	26
1.1.2. Розквіт суспільно-культурної діяльності	35
1.1.3. Йозеф Маркс і культурна політика Третього Рейху	38
1.1.4. Останні роки життя та творчості.....	43
1.2. Характеристика основних сфер творчої діяльності	45
1.2.1. Музично-теоретичні засади як основа художнього світогляду	46
1.2.2. Міжнародне значення педагогічної роботи	49
1.2.3. Обриси музично-критичної діяльності.....	52
1.2.4. Доля композиторської творчості.....	55
Висновки до першого розділу	58
РОЗДІЛ 2. ОСНОВИ ТВОРЧОГО МЕТОДУ КОМПОЗИТОРА І ЙОГО ФОРТЕПІАННА СКЛАДОВА.....	60
2.1. Естетичні засади творчості крізь призму поєднання традицій і новаторства	60
2.1.1. Творчість Йозефа Маркса в аспекті національних мистецьких традицій	63
2.1.2. Риси пізнього романтизму в творчості Йозефа Маркса	67
2.2. Жанрова система і періодизація творчості.....	79
2.3. Загальна характеристика фортепіанного доробку.....	86
2.4. Генеза фортепіанного стилю в камерно-вокальних творах.....	89
2.5. Кристалізація принципів формотворення у камерно-інструментальних жанрах	102

Висновки до другого розділу.....	110
РОЗДІЛ 3. ВІДОБРАЖЕННЯ ЖАНРОВИХ ТРАДИЦІЙ У СОЛЬНИХ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ.....	112
3.1. П'єси з другого тому «Klavierstücke»: фортепіанні ескізи на шляху до майстерності.....	112
3.2. Цикл «Шість п'єс для фортепіано»: історія створення, жанрово-стильові риси, зв'язок із традиціями.....	127
Висновки до третього розділу.....	163
РОЗДІЛ 4. ШЛЯХИ ПЕРЕТВОРЕННЯ РОМАНТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ.....	165
4.1. «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром <i>мі мажор</i> в аспекті естетики пізнього романтизму.....	165
4.1.1. Історія створення та виконання «Романтичного концерту».....	166
4.1.2. «Романтичний концерт» як приклад розвитку жанру у ХХ столітті.17070	
4.2. Три п'єси для фортепіано з оркестром «Castelli Romani»: утілення засад програмності.....	179
4.2.1. Історія створення і виконання «Castelli Romani».....	179
4.2.2. Особливості інтонаційно-образної драматургії «Castelli Romani»....	184
Висновки до четвертого розділу.....	204
ВИСНОВКИ.....	208
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	214
ДОДАТКИ.....	233
Додаток А. Список творів Йозефа Маркса.....	233
Додаток Б. Мультимедійні матеріали.....	241
Додаток В. Фото-ілюстрації.....	247
Додаток Г. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	260
Додаток Д. Відомості про апробацію результатів дослідження.....	261

«Музика — життя, що звучить».

(Й. Маркс)

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Яскрава і багатогранна творча діяльність **Йозефа Маркса (1882–1964)** — австрійського композитора, музичного критика та філософа, педагога й піаніста становить важливу сторінку в історії західноєвропейської музики першої половини ХХ ст. Співвітчизники з гордістю іменували митця «найбільшим авторитетом в австрійській музиці» (Ф. Церха¹), «всесвітньо відомим і беззаперечним головою віденського музичного життя» (К. Швертзік²), «провідною силою австрійської музики» (В. Фуртвенглер) [146]. На сьогодні Й. Маркс найбільш відомий світові як автор понад 150 *Lieder*, завдяки яким він прославився ще на початку композиторської кар'єри та здобув титул «третього великого [австрійського] пісенного композитора після Франца Шуберта та Гуго Вольфа» [141, с. 8]. Його перу належать також численні камерно-інструментальні опуси, епічні симфонічні полотна й масштабні хорові твори. Талановитий піаніст і вокальний концертмейстер, Й. Маркс збагатив скарбницю світового фортепіанного репертуару як автор ряду фортепіанних п'єс та двох великих фортепіанних концертів. «Романтичний концерт» *мі мажор* (1920) і Три п'єси для фортепіано з оркестром «Castelli Romani» («Римські замки», 1930) охоче залучали до своїх програм такі відомі виконавці, як Вальтер Гізекінг (Walter Gieseking), Марк-Андре Амлен (Marc-André Hamelin) та Хорхе Болет (Jorge Bolet). Опуси з циклу Й. Маркса «Шість п'єс для фортепіано» (1916) вже понад сто років виконують піаністи в усьому світі.

Масштаби особистих і суспільних зв'язків Й. Маркса приголомшують. Професор Віденського університету (1914–1952), ректор Віденського

¹ Фрідріх Церха (Friedrich Cerha, народився 1926 року) — австрійський композитор і диригент.

² Курт Швертзік (Kurt Schwertsik, народився 1935 року) — австрійський композитор.

університету музики і виконавського мистецтва (1922–1924), професор музикології Університету Грацу (1947–1962), музичний критик у «Neues Wiener Journal» та «Wiener Zeitung», лауреат численних премій і нагород від різних держав — майже півстоліття Й. Маркс був однією з провідних постатей культурно-мистецького життя Австрії.

Із класу композиції Й. Маркса за чотири десятиліття вийшли понад 1255 учнів із різних країн світу, і серед них — такі яскраві українські музиканти, як Н. Нижанківський, Р. Придаткевич, С. Туркевич-Лукиjanович, Т. Микиша. Цим підтверджується той факт, що Й. Маркс — один із найвизначніших викладачів композиції у ХХ ст., подібно до Наді Буланже у Франції.

Й. Маркс — визначний музичний філософ: як випускник філософського факультету Університету Грацу та учень Алексіуса Майнонга (Alexius Meinong), він сформував власну чітку систему філософсько-естетичних поглядів, яку обстоював протягом життя. Австрійський митець — автор одного з перших теоретичних досліджень про психологію сприйняття звуку і тональності. В особі Й. Маркса не можуть не вражати самостійність і системність мислення, а також унікальна здатність до самоосвіти: композитор був самоуком та не отримав консерваторський диплом. Безмежна ерудиція Й. Маркса охоплювала не лише музику, гуманітарні й природничі науки, а й мистецтво фотографії та автомобілізм.

Мета творчого життя Й. Маркса — зберігати національні мистецькі традиції та підтримувати світовий авторитет Австрії як «культурної наддержави» (вислів Е. Коймена, [159, с. 83], у якій «австрійська музична спадщина використовувалася як засіб формування національної ідентичності» [159, с. 88]. Цим пояснюється консервативна позиція Й. Маркса, який від початку чітко визначив свою естетичну мету: зберігати класико-романтичні традиції тональної музики, плекати ідеали Краси, витонченості й гармонії в мистецтві. Переконавання Й. Маркса підтримували колеги-композитори

В. Кінцль (Wilhelm Kienzl), Е. фон Резнічек (Emil Nikolaus Joseph Freiherr von Rezníček), Ф. Шрекер (Franz Schreker), О. фон Землінський (Alexander von Zemlinsky), Е. В. Корнгольд (Erich Wolfgang Korngold), Ф. Шмідт (Franz Schmidt), учень Маркса Й. Н. Давид (Johann Nepomuk David) та ін. Й. Маркс і його однодумці склали своєрідну «опозицію» до авангардних експериментів представників «нововіденської» школи.

Підкреслимо, що в перші десятиліття свого творчого шляху Й. Маркс перебував на самому вістрі провідних мистецьких тенденцій перших десятиліть ХХ ст.: романтичне спрямування робило його органічною частиною кризового, перехідного етапу в історії австрійської і — ширше — західноєвропейської музики, у якій поєдналися великі історико-стильові епохи романтизму й модернізму. Підтвердженням цьому є миттєва, блискавична слава, яку Й. Маркс завоював від початку творчої діяльності як автор *Lieder*. За словами дослідника Е. Коймена, «статистичний аналіз підтверджує, що твори Маркса мали великий успіх. Аналіз частоти звучання сучасних композиторів на австрійському радіо в період із 1934 по 1938 роки, під час Другої світової війни та в перші повоєнні роки демонструє, що Маркс був найчастіше виконуваним німецькомовним композитором. На другому місці з великим відривом ішов Пауль Гіндеміт» [159, с. 94].

Натомість в останні десятиліття життя Й. Маркса його творчість почала невпинно втрачати свою популярність. Усталеність музично-естетичних поглядів мало-помалу віддалила митця від актуальних тенденцій розвитку західноєвропейського музичного мистецтва та, врешті-решт, перетворила його на ретрограда й консерватора — принаймні, в очах молодого покоління композиторів. Не менш болісно по репутації Й. Маркса вдарили звинувачення у співпраці з нацистським урядом, чому сприяв не лише сам факт роботи на керівних посадах у 1938–1945 роках, а й прикрий збіг естетичних поглядів митця і культурної ідеології нацистської партії.

Ймовірно, Й. Маркс гостро відчував власну «несвоєчасність» і неспроможність знайти своє місце в новому повоєнному світі та свідомо припинив будь-яку композиторську діяльність аж за 18 років до смерті (1946 року), зосередившись тільки на культурно-просвітницькій і публіцистичній роботі.

Як результат, цей витончений лірик, майстер гармонічних барв та оркестрового колориту потрапив до когорти композиторів «другого ряду», «які опинилися нині в тіні, однак свого часу були добре відомими, часом навіть досить популярними, які залишили слід в музичному житті та культурі, а головне, зайняли своє особливе місце у музично-історичному процесі» [112, с. 6]. На кілька десятиліть після смерті Й. Маркса його творчість була майже забута навіть на батьківщині: данину пам'яті митця віддавали хіба що його найближчі друзі, учні та прихильники. Й. Маркса сприймали (і досі сприймають) здебільшого як вокального композитора, майже не приділяючи уваги його камерним, концертним та симфонічним партитурам. В Україні та на пострадянському ж просторі ім'я композитора Йозефа Маркса й до сьогодні — майже цілковита *terra incognita*.

Однак з 1990-х років триває поступове відродження інтересу виконавців до творчості Й. Маркса. Варто підкреслити, що це стосується передусім інструментальних опусів, адже вокальні твори митця ніколи не залишалися поза увагою виконавців та аудиторії. До концертних залів повернулися «Романтичний концерт» (1997, 2004) та «Castelli Romani» (1981, 2004). З 1999 року різними виконавцями були записані як ранні «Рапсодія», «Балада», «Скерцо» для фортепіанного квартету, так і більш пізні «Frühlingssonate» («Весняна соната») для скрипки і фортепіано *ре мажор* (1945) та три струнні квартети 1930–1940-х років. У 1993 та 2008 роках були записані «Шість п'єс для фортепіано» та ряд інших фортепіанних творів. У 2006 році, майже після 80 років забуття, в Нью-Йорку була виконана грандіозна «Осіньна симфонія» («Herbstsymphonie», 1921). У грудні 2017 року автор цього дослідження разом з

віолончелістом А. Страшновим-Пірським став першим виконавцем декількох фортепіанних творів та Сюїти для віолончелі та фортепіано (1914) в Україні (додаток Б). Відносно нещодавно розпочалося відродження хорової та органної спадщини Й. Маркса.

Аналогічною є ситуація з музикознавчими дослідженнями, присвяченими творчості Й. Маркса. Перші з них з'явилися ще за життя композитора (роботи А. Лісса [163], Е. Верби [182] та ін.), до них долучаються публікації самого Й. Маркса. Невеликі публікації, присвячені постаті композитора й окремим жанрам його творчості, друкувалися з 1913 року (Е. Ньюман (Ernest Newman, 1913 [171], Л. Блек (Leo Black, 1930 [129]), Х. Галь (Hans Gal, 1965 [143]), М. Карнер (Mosco Carner, 1980 [136]) О. Весселі (Othmar Wessely, 1982 [177])). Ці роботи мають узагальнено-інформаційну, біографічну спрямованість. Ситуація кардинально змінилася з кінця 1980-х – початку 1990-х років, коли розпочався справжній сплеск дослідницького інтересу до постаті Й. Маркса¹. З'являються роботи Т. Лейбніца (Thomas Leibnitz, 1986²) А. Хольцера (Andreas Holzer, 1999), Д. Кандільярі (Daniela Candillari (2007)³, Д.Б. Рея (David Ray, 2010 [176]), В. Маріхарта (Werner Marihart, 2016 [166]), Е. Коймена (Erol Koymen, 2016 [159, 160]), К. Мори (Caleb Mora 2019 [167]). Наведені дослідження позбавлені оглядовості та зосереджені навколо окремих жанрових сфер творчості композитора.

Щодо російськомовних джерел, то на сьогодні існує лише замітка М. Яковлева у «Музичній енциклопедії» (1976) [122], а також невелика стаття М. Рубіна у журналі «Радянська музика» (1963)⁴, де Й. Маркс представлений

¹ У 2001 році німецький музикознавець Б. Хайдін заснував «Товариство Йозефа Маркса» (Joseph Marx Gesellschaft) та унікальний сайт, присвячений творчості композитора (URL: <http://www.joseph-marx.org/>).

² Leibnitz, Thomas. Österreichische Spätromantiker. Studien zu Emil Nikolaus von Reznicek, Joseph Marx, Franz Schmidt und Egon Kornauth. Verlag Hans Schneider. Tutzing 1986.

³ Candillari, Daniela. Joseph Marx. Romantische Ästhetik, Dissertation Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 2007.

⁴ Очевидно, дана стаття була перекладена на російську з німецького оригіналу, адже її автор М. Рубін (Marsel Rubin, 1905–1995) був австрійським композитором та членом Австро-Радянського товариства (Österreichisch-Sowjetischen Gesellschaft, див. [85, 169]).

другом СРСР на ниві культурного співробітництва [85]. Невеликий розділ, присвячений Й. Марксу, міститься у шостому випуску «Истории зарубежной музыки» (2010, [42, с. 299]). У 2012 році у НМАУ ім. П. І. Чайковського була захищена магістерська робота Г. Маленко, присвячена «Романтичному концерту» для фортепіано з оркестром Й. Маркса [65]. Фактично це перше наукове звернення до творчості Й. Маркса на теренах України.

Таким чином, сьогодні є всі підстави говорити про своєрідний «ренесанс» творчості Й. Маркса як в концертних аудиторіях, так і в науково-дослідницькій сфері. Тому **актуальність** дослідження творчості Й. Маркса зумовлена доцільністю та своєчасністю популяризації спадщини австрійського композитора як в Україні, так і за кордоном. Вивчення постаті «розкішного австрійця» (А. Доршел, [140]) сприятиме розширенню наших уявлень про культурно-мистецьку ситуацію в Австрії першої половини ХХ ст., а також залученню актуальної наукової проблематики співвідношення традицій та новаторства, пізнього романтизму, модернізму, музичного югендштилю тощо.

Необхідно підкреслити, що з усіх відомих на сьогодні досліджень творчості Й. Маркса вкрай мало тих, що присвячувалися б виключно фортепіанній творчості митця (за винятком окремих розділів у монографічних дослідженнях, декількох статей та анотацій до аудіо-дисків). Звертаючись до фортепіанного доробку австрійського композитора, сучасні піаністи зможуть прикрасити свій репертуар двома блискучими фортепіанними концертами, циклом «Шість п'єс для фортепіано», а також окремими фортепіанними опусами. Тому **метою дослідження** є вивчення фортепіанної спадщини Й. Маркса в контексті перетворення традицій романтичної фортепіанної музики.

Означена мета вимагає реалізації таких **завдань**:

- окреслити основні обриси життєвого та творчого шляху Й. Маркса;
- узагальнити художньо-естетичні погляди Й. Маркса;
- охарактеризувати основні жанрові сфери творчості композитора;

— розглянути генезис фортепіанного стилю композитора, що сформувався в надрах камерно-вокальної та камерно-інструментальної творчості;

— охарактеризувати еволюцію розвитку фортепіанного творчого методу: від ранніх творів (фортепіанні п'єси та цикл «Шість п'єс для фортепіано») до зрілих (два фортепіанні концерти);

— проаналізувати ранні фортепіанні п'єси композитора з II тому «Klavierstücke»;

— проаналізувати цикл «Шість п'єс для фортепіано» як зразок перетворення традицій романтичного циклу мініатюр у творчості композитора — пізнього романтика і митця ХХ ст.;

— розглянути «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром з точки зору відтворення традицій романтичного фортепіанного концерту;

— дослідити Три п'єси для фортепіано з оркестром «Castelli Romani» як приклад трансформації жанру фортепіанного концерту в контексті програмного симфонізму.

Об'єкт дослідження — творчість Й. Маркса.

Предмет дослідження — художньо-естетичні засади фортепіанної творчості Й. Маркса, пов'язані з перевтіленням традицій романтизму в інструментальній музиці.

Теоретичне підґрунтя дослідження становлять праці з таких питань:

— загальна характеристика життєтворчості Й. Маркса (Ф. Берут [128], Л. Блек [129], Е. Верба [182], Е. Коймен [160], М. Крьопфль [162], А. Лісс [163], В. Маріхарт [166]), М. Рубін [85], Б. Хайдін [146–156], Е. Шенк [177];

— аналіз окремих жанрових сфер доробку композитора (К. Коттон [139], В. Маріхарт [166], К. Мора [167], Д. Мюррей [170], Б. Хайдін [147, 150–154, 156];

— аналіз фортепіанних творів композитора (К. Брендан [137], М. Кук [138], Г. Маленко [65], Д. Б. Рей [176], Б. Хайдін [149, 154]);

— теорія пізнього романтизму та пізніх періодів у мистецтві, (В. Луков [64], Л. Неболюбова [77], Х. Паулс [173], О. Шелудякова [120; 121]);

— теорія музичного модернізму (С. Деоба [33], О. Корчова [55], Л. Русакова [86]);

— теорія вікових аспектів композиторської життєтворчості (Н. Савицька [92–94]) та композиторів «другого ряду» (Л. Купець [61], А. Цукер [112]);

— стиль в музиці, історія музичних стилів (Ю. Агішева [1] І. Вавренчук [15], В. Варунц [16], М. Михайлов [70, 71], Є. Назайкінський [75], С. Скребков [97], В. Сиров [102]);

— жанр в музиці, історія музичних жанрів (І. Аппалонова [6], М. Арановський [8], Н. Горюхіна [23], С. Коробейников [54], Г. Краукліс [57] Є. Назайкінський [75]);

— програмна музика (М. Арановський [9], Л. Кияновська [45], Г. Краукліс [57], М. Харрісон [145]);

— теорія інтонації та інтонаційний аналіз (М. Арановський [7], Б. Асаф'єв [10], Ю. Чекан [114]);

— музична драматургія (Л. Неболюбова [76, 78], Т. Чернова [116]);

— музична культура та історія Австрії рубежу ХІХ–ХХ ст. (Ю. Агішева [1], П. Бенкс [127], Ю. Векслер [17], К. Воцелка [18], Ю. Клусон [49], Ю. Крейніна [58, 59, 161], М. Мургауер [169], О. Пірієв [82], О. Савайтан [91], Ю. Цветков [111], М. Чакі [113]);

— фортепіанна музика рубежу ХІХ–ХХ ст., фортепіанне мистецтво (Л. Гаккель [19], Б. Гнілов [20], Л. Готліб [24], К. Грінді [25], Є. Долінська [34], К. Зєнкін [39], В. Чінаєв [118]);

— музично-культурний контекст епохи, на яку припав життєвий шлях Й. Маркса (І. Барсова [11], С. Богоявленський [13], Ю. Булка [14], М. Друскін [35, 36], В. Жаркова [37], Л. Кияновська [46–48], Е. Коймен [160], Л. Кокорєва [50], М. Колотилєнко [51–52], Л. Корній, Б. Сюта [53], О. Корчова [55], Е. Краузе [56], І. Мартинов [66], Я. Мільштейн [69], С. Павлишин [80],

Р. Роллан [84], І. Скворцова [96], Р. Тарускін [179], В. Чінаєв [117], С. Яроцинський [124]).

Матеріали дослідження:

— Одинадцять п'єс для фортепіано, опубліковані «Universal Edition» у 2014 році у складі II тому «Klavierstücke II».

— Цикл «Шість п'єс п'єс для фортепіано» (Sechs Klavierstücke. Vienna: Universal Edition, 1916, клавір);

— «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром *мі мажор* (Romantisches Klavierkonzert. Vienna: Universal Edition, 1920, клавір та партитура);

— Три п'єси для фортепіано з оркестром «Castelli Romani» *мі-бемоль мажор* (Drei Stücke für Klavier und Orchester «Castelli Romani» Vienna: Universal Edition, 1930, клавір та партитура);

— Камерно-вокальні твори Й. Маркса: романси для голосу з фортепіано «Wie einst (1903, слова Е. Трібуїг), «Septembermorgen» (1906, слова Е. Меріке), «Windräder» (1906, слова О. Фальке), «Regen» (1910, слова П. Верлена), «Japanisches Regenlied» (1909, слова Й. Маркса), «Lob des Frühlings» (1907, слова Л. Уланда), «Im Maien» (1908, слова Ю. Роденберга), «Barcarole» (1909, слова А. Шака), «Der Ton» (1910, слова К. Гамсуна), «Ein Drängen ist in meinem Herzen» (1910 на слова С. Цвейга), «Nocturne» (1911, слова О. Хартлебена), «Valse de Chopin» (1909, слова А. Жіро — О. Хартлебена), «Die Elfe» (1909, слова Й. Ейхендорфа), «Pierrot Dandy» (1909, слова А. Жіро — О. Хартлебена);

— Камерно-інструментальні твори Й. Маркса: «Фортепіанний квартет у формі Рапсодії» *фа-дієз мінор* («Klavierquartett in Form einer Rhapsodie»), «Скерцо для фортепіанного квартету» *ре мінор* («Scherzo für Klavierquartett»), «Балада для фортепіано, скрипки, альту та віолончелі» *ля мінор* («Ballade für Klavier, Violine, Viola und Violoncello»).

Методи дослідження.

— біографічний — створення цілісної картини життєвого та творчого шляху Й. Маркса;

— історичний — сприяє вивченню загального історико-культурного контексту та основних естетичних напрямків епохи;

— стильовий аналіз — визначення стильових впливів, наявних у творах Й. Маркса;

— порівняльно-аналітичний метод та метод жанрового аналізу — співставлення жанрового прототипу та індивідуальної інтерпретації жанрів у творах Й. Маркса;

— цілісний аналіз — сприяє формуванню найбільш повного і досконалого будову твору, роль засобів музичної виразності в системі художнього цілого;

— інтонаційно-драматургічний аналіз — виявлення закономірностей музичного мислення композитора, узагальнення методів розвитку та становлення музичних образів у його творах.

Наукова новизна отриманих результатів:

— Вперше в українському музикознавстві створений біографічний та творчий портрет Й. Маркса, сформована періодизація творчості митця;

— Вперше в українському музикознавстві охарактеризовані музично-естетичні погляди Й. Маркса в контексті їхніх зв'язків з музичним мистецтвом ХХ ст.;

— Вперше в українському музикознавстві визначені риси індивідуального стилю Й. Маркса в аспекті зв'язків з пізнім романтизмом та музичним модернізмом;

— Вперше в українському музикознавстві системно досліджений весь обсяг фортепіанних творів Й. Маркса (фортепіанні п'єси з «Klavierstücke I» (1916) та «Klavierstücke II» (2014) та два фортепіанні концерти) встановлена

їхня роль і значення як в доробку композитора, так і в історії фортепіанної музики ХХ ст.;

До вітчизняного наукового обігу включено ряд творів Й. Маркса, а саме: 11 фортепіанних мініатюр з «Klavierstücke II», цикл «Шість п'єс для фортепіано»; «Романтичний концерт» *мі мажор* для фортепіано з оркестром; Три п'єси для фортепіано з оркестром «Castelli Romani»; 16 камеро-вокальних творів; «Фортепіанний квартет у формі Рапсодії», «Балада для фортепіанного квартету», «Скерцо для фортепіанного квартету».

Практичне значення результатів роботи зумовлене можливістю їхнього застосування у подальших дослідженнях, у виконавській, педагогічній та музикознавчій практиці. Зокрема, матеріали дисертації можуть використовуватися в навчальних дисциплінах та курсах вищих мистецьких закладів з «Історії світової музики», «Історії фортепіанного мистецтва», «Методики викладання у вищій школі», «Історії світової культури», «Історії західної музики», «Історії музичного модернізму», «Новітньої історії західної музики», «Аналізу музичних творів».

Хронологічні межі роботи охоплюють весь життєвий та творчий шлях Й. Маркса (1882–1964) та висвітлюють подальше функціонування його творчої спадщини у ХХ–ХХІ ст.

Апробація роботи. Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і в доповідях на наукових конференціях — чотирьох міжнародних та одній всеукраїнській.

Міжнародні:

— VII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» у НМАУ ім. П. І. Чайковського, 5-6 грудня 2017.

— XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у КМАМ ім. Р. М. Глієра, 9-11 січня 2019.

— XX ювілейна міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у КМAM ім. Р. М. Глієра, 8-10 січня 2020.

— XXI ювілейна міжнародна науково-практична конференція у КМAM ім. Р. М. Глієра, 8–10 січня 2021.

Всеукраїнська:

— XXIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 26–27 квітня 2021¹.

Публікації.

Основні положення дисертації опубліковано в чотирьох наукових працях, серед яких три статті у наукових фахових виданнях, рекомендованих МОН України, одна стаття у періодичному науковому виданні держави-члена Європейського Союзу. Також наявні три публікації апробаційного характеру.

Структура роботи.

Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів (двадцяти п'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (184 позиції), п'яти додатків (додаток А — список творів Йозефа Маркса, додаток Б — мультимедійні матеріали, додаток В — ілюстративні матеріали, додаток Г — список опублікованих праць за темою дисертації, додаток Д — відомості про апробацію результатів дослідження). Повний обсяг дисертації складає 261 сторінку.

¹ Докладніше див. додаток Д.

РОЗДІЛ 1

ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ЙОЗЕФА МАРКСА В КОНТЕКСТІ СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Основні етапи життєвого і творчого шляху Йозефа Маркса

В українському музикознавстві досі відсутній повноцінний життєпис Й. Маркса: оглядову біографію композитора можна зустріти лише в магістерській роботі Г. Маленко [65]. Тому є необхідність створити детальну картину життя та творчості Й. Маркса, окреслити основні риси його особистості, охарактеризувати всі етапи його життєвого шляху, розглянути основні сфери його творчої діяльності (див. [32]).

Життя Й. Маркса припало на вкрай важкий, кризовий та трагічний період в історії Австрії. Народившись у рік укладення Троїстого союзу між Австро-Угорщиною, Німецькою імперією та Королівством Італія (1882), свої перші твори Й. Маркс написав у часи болісних змін та перебудов в австрійському суспільстві, пов'язаних з «поєднанням непоєднуваного» — застарілої монархії Габсбургів та формуванням майбутнього республіканського устрою (1905 — реформа виборчого права), а також народженням сучасного буржуазного суспільства. Старт викладацької кар'єри Й. Маркса співпав з початком Першої світової війни, під час якої постали перші камерно-інструментальні опуси композитора. Падіння Австро-Угорської імперії у 1918 році митець зустрів на посаді професора гармонії та контрапункту Віденської академії музики (цього драматичного року він не напише жодного твору). Над «Романтичним концертом» Й. Маркс працював у 1919 році — під час кривавих військових зіткнень у рідній та улюбленій Штирії, яку ділили між собою новостворена Австрійська республіка та Королівство сербів, хорватів та словенців (майбутня Югославія). У період Першої республіки (1919–1934) та Федеративної держави Австрія (Ständestaat, 1934–1938) Й. Маркс приймав активну участь в розбудові

культурного життя Австрії. Після Аншлюсу 1938 року і до кінця Другої світової війни Й. Маркс пережив чи не найважчий період, намагаючись, з одного боку, не стати «вірним посіпакою» гітлерівського режиму і водночас створювати враження «політично благонадійного» композитора та професора, і як наслідок — отримати можливість більш-менш спокійно працювати. Після 1945 року митець багато зробив для відновлення та зміцнення міжнародного культурного авторитету Австрії у новому післявоєнному світі.

Не менш бурхливими були культурно-мистецькі обставини, в яких сформувалася творчість Й. Маркса. Маленька Австрія, що пережила жорстку суспільно-політичну та економічну кризу, волею долі опинилася на вістрі провідних мистецьких процесів початку ХХ ст.: «не будучи вже великою державою в політичному відношенні, вона [Австрія] залишалася нею принаймні в області культури» [18, с. 388]. Австрія мала всі підстави вважатися «культурною наддержавою» [159, с. 83]. Пов'язана з символізмом та неоромантизмом література *Fin de Siècle* (А. Штіфтер, А. Шніцлер, Г. фон Гофмансталь, С. Цвейг, Г. Тракль, Р. М. Рільке), витончені шедеври художників віденського Сецесіону (Г. Клімт, К. Молль, К. Мозер, А. Роллер), модернова архітектура Й. Ольбриха, Й. Гоффмана, О. Вагнера, психоаналітичні дослідження З. Фрейда, величні симфонії Г. Малера, опери Ф. Шрекера — саме таким був світ молодого Й. Маркса, сповнений найрізноманітніших мистецьких «вібрацій», ідей, змін та новацій.

1.1.1. Дитинство та роки навчання як період творчого і професійного становлення

Йозеф Руперт Рудольф Маркс¹ народився 11 травня 1882 року (в один рік з І. Стравинським, К. Шимановським та З. Кодаяем) у місті Грац, що у федеральній землі Штирія². Грац був визначним культурним центром: тут

¹ Портрети композитора в різні періоди життя див. у додатку Г.

² Штирія, «Styria» (нім. «Steiermark») — нині федеральна земля на південному сході Австрії, адміністративний центр — м. Грац.

жили, навчалися та працювали такі визначні музиканти, як Ф. Бузоні, Г. Вольф, К. Бьом, Е. фон Резнічек (Emil Nikolaus von Reznicek), В. Кінцль (Wilhelm Kienzl), Р. Фукс (Robert Fuchs), Ф. Вайнгартнер (Felix Weingartner) та ін. Тут діяли численні культурні осередки, серед яких — засноване з метою підтримки сучасного мистецтва Штирійське художнє товариство («Steiermärkisches Kunstverein»), головою якого в 1901–1904 рр. був художник П. Шад-Росса; Культурно-історичне товариство («Kunsthistorische Gesellschaft», 1896), до якого належав сам Й. Маркс; Товариство Ріхарда Вагнера у Граці («Grazer Richard-Wagner-Verein»), засноване В. Кінцлем у 1873 р¹.

Дослідники справедливо підкреслюють основоположну роль місця народження композитора для всієї його подальшої творчості. Згодом у пресі Й. Маркса іменуватимуть саме як «музиканта зі Штирії» («Der Musikant aus der Steiermark» [141, с. 27]), «дзеркало Батьківщини» [141, с. 29]. За зауваженням історика К. Воцелки, австрійцям в цілому властиво ідентифікувати себе відносно своєї рідної «землі» — «ландтагу», «оскільки потужна прив'язаність до своєї землі навіть сьогодні залишається щонайменше настільки ж суттєвою, як і центральна державна ідея» [18, с. 5]. Навіть на початку ХХІ ст. австрійці відчують себе передусім віденцями, тірольцями чи штирійцями (як у випадку Й. Маркса).

Батько композитора, Йозеф Маркс-старший (1840–1910) був дільничним лікарем і радником міської ради Грацу. Він навчався у Віденському університеті та був вільним слухачем консерваторії, як музикант-аматор добре грав на фортепіано та скрипці, а також співав у чоловічому хорі. Він обожнював музику Й. Штрауса. Також, за словами Й. Маркса, «в нашому домі звучала хороша народна музика» [141, с. 16]: А. Лісс зазначає, що в родоводі Й. Маркса з батьківської сторони присутні селяни, фермери та каменярі.

Матір композитора Ірена (Irene) Маркс (уроджена Stiglich, 1865–1915) походила з родини військових офіцерів та мала італійське коріння: її бабуся

¹ Саме завдяки Товариству Ріхарда Вагнера у Граці юний Й. Маркс уперше познайомився з творчістю Вагнера.

була придворною дамою ерцгерцогині Марії-Луїзи в Пармі. Сестри матері Лотті та Міцци (тітки Й. Маркса) були співачками у Лейпцизькій опері. Ірена Маркс була обдарованою піаністкою: «Якщо батько музикував природно, багато грав на слух і по пам'яті, то вона [матір] мала розвинуту техніку, чіткий “перламутровий” доторк та сильне туше¹ [141, с. 16].

Через своїх батьків — пристрасних любителів музики² — майбутній композитор долучився до австро-німецької, і зокрема, віденської музичної культури. У своїх смаках батьки схилилися до різних музичних сфер: «Батько більше за все любив легку музику, йому подобалося ласувати Мільокером, Штраусом, Ланнером; мати ж віддавала перевагу серйозному мистецтву Бетховена, Шуберта, Шумана» [163, с. 17-19], а також Шопена та Брамса. Як зазначав Й. Маркс, «Їй [матері] легко давалися складні твори Шуберта. Вона багато грала Бетховена, Шумана та Шопена, тому я в ранній юності познайомився з численними шедеврами» (Цит. за [166, с. 29]). Відмінність обдарувань батьків була настільки сильною, що унеможлилювала їхню гру в чотири руки.

Юний Й. Маркс вперше спробував себе в ролі вокального концертмейстера, акомпануючи матері, яка брала уроки співу: разом вони виконували пісні Ф. Шуберта, Р. Шумана Й. Брамса і ще маловідомого Г. Вольфа. Отже, Й. Маркс з дитинства формувався в ситуації «полістилістики», пізнаючи як «легку», так і «серйозну» сторону національної

¹ За словами Й. Маркса, його мати була «технічно добре навчена піаністка і в юності мріяла вдосконалювати свої фортепіанні здобутки, доки не вийшла заміж у віці сімнадцяти років. Вона володіла чудовою пасажною технікою, пристрасною до дрібних «бісерних» фігурацій, які часто можна побачити в шкільних варіаціях. Часто грала Черні. Зізнаюся, мені ніколи не подобалася така техніка фортепіано<...>». [Цит. за: 159, с. 29].

² У радіо-інтерв'ю від 10 травня 1952 року Й. Маркс згадував про своє дитинство: «Мушу зазначити, що зі свого дитинства я пам'ятаю небагато, за винятком того, що я зазвичай любив сидіти під фортепіано, коли моя мати розучувала свої концертні твори. Також я дуже любив слухати, коли наприклад, мій батько грав вальс, і я гортав нотні сторінки, ще не знаючи нот, і передусім я оцінив уривки, так би мовити, чисто візуально, у свої 3-4 роки не маючи жодного уявлення про те, що це все насправді означає. Я уявляв собі гори, водоспади, іноді навіть диких левів, які пов'язувалися з басами на педалі. Вони справді схожі на лева, якщо у вас дитяча уява і ви знаєте цих диких тварин лише з аркушів з малюнками» [158].

музичної традиції. Зокрема, численні вишукані звукообрази «віденських вальсів», наявні в його творах, стали результатом саме дитячого слухового досвіду.

Подібне «розшарування» музичних смаків у родині Марксів дивовижним чином відображає загальну ситуацію в тогочасному музичному світогляді австрійців. За зауваженням К. Воцелки, на межі XIX–XX століть австрійська аудиторія цілком свідомо відокремлювала «серйозну» (Г. Вольф, Г. Малер та ін.) та «легку» (Й. Штраус, Ф. Легар) музику як окремі тенденції всередині національної музичної культури (детальніше див. розділ 2)¹.

Від матері, яка мала італійське коріння, називала сина «Беппо» («Пепо») і мала «очі, як у жінок з Перуджії та Орв'єто»[163, с. 17], Й. Маркс успадкував любов до Італії та італійської музичної культури. Композитор вважав Італію своєю «другою батьківщиною» і завжди захоплювався її музикою та мистецтвом: «Для мене це швидше спадкова схильність: мої предки за материнською лінією були італійцями, що мешкали у Венеції, Пармі, Кремоні та Неаполі»²[163, с. 209]. У шкільні роки Й. Маркс робив аранжування популярних мелодій з італійських опер для різних камерних складів. За свідченням дослідника Л. Блека, під час навчання в Університеті Грацу Й. Маркс став автором двох досліджень, присвячених італійському образотворчому мистецтву: «Експресія у фігурному живописі та пейзажі» та «Зображення осені в італійському Ренесансі» [129, р. 23]. Вершиною

¹ В інтерв'ю 1952 року, розповідаючи про своїй колишніх студентів, Й. Маркс зазначитиме: «Я готував як серйозних композиторів, так і дуже талановитих композиторів розважального жанру. <...>Я підготував ряд талановитих митців, що працюють у розважальній сфері — композиторів кіно, а також серед композиторів-пісенників. Я тішуся, адже ця галузь музики є важливою та створює м'який музичний образ Австрії, оскільки вона є віденською і вона продовжує нашу класичну легку музику» [158].

² У радіо-інтерв'ю від 10 травня 1952 Й. Маркс зазначав: «Я багато їздив до Італії, я середземноморець. Я завжди мав славнозвісне старогерманське тяжіння до півдня, навіть у молодості. Можливо, на це також вплинуло те, що моя бабуся народилася в Італії і багато розповідала нам про Італію, коли ми були дітьми» [158].

італійських образів у творчості композитора стануть Три п'єси для фортепіано з оркестром «Castelli Romani»¹.

Ірена Маркс стала для майбутнього композитора першою вчителькою фортепіано, яка «суворо дотримувалася впорядкованої гри» [163, с. 21]. Пізніше Й. Маркс зізнавався, що «за мною ганялися через вивчення творів Мошелеса, а деякі етюди Клементі діяли мені на нерви<...>. Мені ніколи не подобалася така фортепіанна техніка. Це декоративне мереживо без жодного справжнього сенсу чи виразу» [166, с. 316].

На формування Й. Маркса як майбутнього піаніста вплинули уроки з відомим у Граці педагогом Йоханом Бувою², який також «звертав увагу на високе мистецтво пальцевих вправ та пальцевої техніки. Маркс потім не міг згадувати про ці педантичні вправи без жаху. Однак в цьому був фундамент пізнішої блискучої фортепіанної техніки, що позначиться на його композиціях» [163, с. 21]. Йоханн Бува високо цінував досягнення свого учня, і одного разу захоплено вигукнув: «Це буде другий Рубінштейн!» [156]. Слід зазначити, що Й. Маркс зберігатиме виконавську активність до похилого віку: найкращим доказом цьому є відеозапис 80-річного ювілею Й. Маркса (1962), де майстер власноруч акомпанує свої вокальні твори³.

Проте одного фортепіано Й. Марксу було замало: він майже самотужки навчився грати на скрипці (щоправда, певний час він консультувався з

¹ Аналогічні риси «південного» світовідчуття були і в старшого сучасника Й. Маркса Р. Штрауса. Варто навести слова Р. Роллана: «Другий вплив — вплив півдня, що лишив на Ріхарді Штраусі, очевидно, незабутній слід — відноситься до квітня 1886 року. Він відвідав тоді вперше Рим та Неаполь та повернувся звідти з симфонічною фантазією під назвою “З Італії”. <...> З тих пір північ обтяжує його: “жахлива сірість півночі, примарні думки без сонця”. Коли я бачився з ним в Шарлоттенбурзі в один з крижаних квітневих днів, він із зітханням сказав мені, що не може нічого писати взимку, — в нього журба за італійським світлом. Ця журба пронизала його музику, в якій одночасно відчувається одна з найбільш бентежних душ глибокодумної Німеччини, і постійне тяжіння до барв, до ритмів, до сміху та радощів півдня [84, с. 102].

² Йоганн Бува (Johann Buwa, Ян Непомук Франтишек Бува, 1828–1907) — австрійський піаніст та педагог чеського походження. З 1855 року керував музичною школою в Граці, де навчалися Г. Вольф, В. Кінцль та Й. Маркс. Й. Бува є автором підручників з фортепіано та гармонії, салонних фортепіанних п'єс, пісень та хорів.

³ Посилання на відео див. у додатку Б.

професором скрипки К. Креханом (Karl Krehahn), а також з Алоїзом Гарпфом (Alois Harpf). Згодом самостійно оволодів віолончеллю і навіть контрабасом. Також майбутній композитор залюбки брав участь у грі любительських ансамблів та оркестрів, а в гімназійні роки організував вже власний струнний квартет¹. Саме для цього ансамблю робилися перші камерні обробки відомих фортепіанних п'єс та оперних арій, трохи згодом — транскрипції творів Й. Гайдна та Ф. Шуберта. Отже, камерно-інструментальне музикування супроводжувало формування Й. Маркса від самого початку і втілювалося у великій кількості камерно-інструментальних творів, що складатимуть славу його творчого доробку.

Саме в шкільні роки Й. Маркс почав активно вивчати твори своїх кумирів — К. Дебюссі, О. Скребіна, М. Рegera, які справили величезний вплив на його формування як композитора. Уроки з талановитим композитором Йозефом Гаубі (Joseph Gauby, 1851–1932), який був учнем відомого викладача Р. Фукса² та «прославився як видавець цінних штирійських народних пісень» [163, с. 22], були важливим фактором для формування майбутнього австрійського композитора — автора *Lieder*.

Перші композиторські спроби Й. Маркс здійснив у віці 7 років — це були «перекладення на музику» віршів своїх шкільних товаришів. Перші уроки теорії музики та композиторської техніки він отримав від Й. Буви та Еріха Вольфганга Дегнера (Erich Wolfgang Degner, 1858–1908). Однак, за словами самого Маркса, «у п'ятнадцять років мені вже було недостатньо того, що я дізнався про основи композиторської техніки на звичайних теоретичних курсах. Тому я купив підручники гармонії та контрапункту різних теоретиків. Тож в книжковій шафі старшокласника стояли теоретичні праці Рімана, Бусслера,

¹ Скрипкову партію у квартеті грав майбутній австрійський вчений-фізіолог Людвіг Хаберланд (Ludwig Haberlandt), партію фортепіано часом виконував його батько, ботанік Готліб Хаберланд (Gottlieb Haberlandt), а сам Йозеф виконував партії віолончелі або фортепіано. Також до числа партнерів Й. Маркса по камерному музикуванню належали Р. Штольц та К. Бьом.

² Серед учнів Р. Фукса (Robert Fuchs, 1847–1927) — Г. Малер, Г. Вольф, Я. Сібеліус, О. фон Цемлінський, Е. Корнгольд, Дж. Енеску та ін.

Ріхтера, Тірша, Лобе» [166, с. 32]. Таким чином, мистецтво композиції Й. Маркс також опановував як самоук. Як пізніше згадував митець, «я починав як композитор із органних творів. Моїм першим успішно виконаним твором була органна п'єса “Чакона”, яку виконав у Брно дуже відомий органіст Буркерт» [158].

Результатом палкого захоплення музикою стали труднощі з гімназійним навчанням: Й. Маркс став одним з найгірших учнів і на певний час навіть полишив шкільні уроки. Розлючені батьки заборонили йому навіть підходити до фортепіано, однак юнак потай продовжував компонувати без інструменту, а також грати у камерному ансамблі з друзями. Юний Й. Маркс «шукав себе», захоплюючись то годинником, то фотографією (останнє хобі залишиться з ним до кінця життя)¹. Попри всі негаразди, Й. Маркс тяжів до деяких предметів, а саме до німецької літератури, фізики, хімії та природознавства, а також до філософії. По завершенню гімназії постав новий конфлікт: батько вперто хотів зробити з сина юриста, але Й. Маркс обрав філософський факультет Університету Грацу, куди вступив у 1901 році.

Через вибір філософського, а не юридичного факультету Університету стосунки з батьками на декілька років були розірвані, і Й. Маркс опинився у вирі божественного життя міста. Тут повною мірою втілилися лідерські якості майбутнього композитора, вміння приваблювати людей і зацікавлювати їх спілкуванням. Й. Марксу були властиві рішучість, цілеспрямованість та самостійність, здатність до прийняття рішень та вольових вчинків. Він завжди сам свідомо обирав свій шлях: і коли вперше всерйоз захопився музикою, опановуючи композицію та гру на декількох інструментах одночасно, і коли

¹ Й. Маркс згадував про свої юнацькі захоплення в радіо-інтерв'ю від 10 травня 1952 року: «Як не дивно, я малював у юності, і малював, звісно, дуже погано. Я не отримував належних уроків, я просто бавився. Нещодавно я зустрів друга дитинства, який запитав, де тепер мої картини, і я жажнувся, згадавши, що я малював картини, бо це, звичайно, був жахливий безлад. Якось тоді прокинувся інтерес до цього мистецтва, а також до поезії. Звичайно, я також писав вірші, але не про дівчат, не про кохання, а про природу. І ця радість від споглядання природи залишилася зі мною назавжди, і також тоді, коли я писав «Herbstsymphonie» і «Eine Frühlingmusik». Потім я писав пісні про кохання, в яких природа відіграє істотну роль» [146, 158]. Фотороботи Й. Маркса див. у додатку В.

вирішив вступити на філософський факультет всупереч волі батьків, розірвавши стосунки з ними та поринувши в самотійне богемне життя. Й. Маркс завжди виявляв яскраві лідерські риси, володіючи винятковою харизмою та здатністю не просто приваблювати всіх оточуючих, але вести за собою саме талановитих та непересічних людей. У майбутньому визначні організаторські та менеджерські здібності Й. Маркса сприятимуть одночасному поєднанню масштабної педагогічної, творчої та суспільної діяльності. Прагнення досягнути вершин кар'єри говорить про честолюбство та амбітність митця: з цієї точки зору можна зрозуміти, наскільки болісно Й. Маркс сприймав свої невдачі на композиторській ниві (зокрема, необ'єктивність амплуа виключно «вокального композитора», провал «Осінньої симфонії» тощо).

Е. Верба наводить фрагмент фельетону 1922 року: «Близько двадцяти років тому у Граці його [Й. Маркса] знала кожна дитина. Він вештався вулицями в екстравагантно великій шапці. За ним рушив натовп адептів. Серед них — тихий, сором'язливий приват-доцент, який розмірковував про відчуття ваги, і якого називали “Арістотелем на фетрових підшвах”. На Херренгасе ця богемна компанія зупинялася кожні дві хвилини. І надзвичайно огрядний Йозеф Маркс¹, хвилюючись, немов вітрильник у гавані, та розтираючи якісь крихти між двома пальцями, віщав: “Так, ти знаєш, ти осел, і це тому, що ...”» [182, с. 10].

Саме в цей період закладалися широкі суспільні та дружні зв'язки, що поєднують Й. Маркса з багатьма видатними сучасниками. До співдружності представників інтелігенції Грацу — молодих художників, музикантів та поетів, що отримала назву «Grazer Künstlerbund», входив, зокрема, Оскар Фальке (Oskar Falke), автор тексту одного з найвідоміших солоспівів Й. Маркса «Windräder» (1906), художник Пауль Шад-Росса (Paul Schad-Rossa, «колорист у

¹ Зовнішність Й. Маркса зовсім не відповідала образу «поета-меланхолика та лірика»: Маркс був високим чоловіком міцної статури, у зрілому віці схильним до повноти. Записи інтерв'ю композитора свідчать про значні ораторські здібності: митцю був властивий міцний «поставлений» голос, жвавий та активний темп мовлення, чіткість та лаконізм висловлення думок. Портрети Й. Маркса див. у додатку В.

дусі Бьокліна та Хоффмана»), поет Р. Граф (Robert Graf) ([163, с. 30], [182, с. 10]). У 1905 році під час концерту в Граці відбулася особиста зустріч Й. Маркса з його кумиром — М. Регером. У 1910 році Й. Маркс познайомився з поетом та драматургом Антоном Вільдгансом (Anton Wildgans, 1881–1932), який став його найближчим другом. На вірші поета композитор створить ряд вокальних творів («Du bist der Garten», «Durch Einsamkeiten», «Adagio», «Pan trauert um Syrinx» та ін.).

Тут варто зробити невеликий відступ, щоб висвітлити сферу **особистого життя композитора**. Як зазначав сам композитор, поворотним моментом у його творчому та приватному житті стала зустріч зі співачкою Анною Ганзою (Anna Hansa, 1877–1967)¹: «У моєму доробку були ескіз симфонії, фортепіанні п'єси, різноманітні твори, доки я на деякий час повністю не присвятив себе створенню пісень, ймовірно під вагомим впливом того факту, що я знайшов співачку, яка повністю зрозуміла мій стиль і мої мистецькі наміри: пані Анну Ганзу» [146]. А. Ганза походила з однієї із заможних родин Грацу, мала багато зв'язків з місцевими музикантами та митцями. Вона відкрила невеличке кафе, що стало не лише місцем зустрічі місцевої богеми, але й камерним концертним залом. Не в останню чергу завдяки зусиллям А. Ганзи, Й. Марксу вдалося так швидко завоювати популярність як вокального композитора. Співачка була одружена з лікарем Фрідріхом Ганзою і мала дочку Елізабет. Й. Маркса та А. Ганзу пов'язувало міцне почуття, що не увінчалось шлюбом через супротив чоловіка співачки, який заборонив їй виходити заміж за композитора навіть після власної смерті у 1941 році². Красномовний та харизматичний, Й. Маркс завжди користувався прихильністю представниць прекрасної статі, що, однак, не впливало на теплі стосунки з А. Ганзою.

¹ Портрети А. Ганзи див. у додатку В.

² Й. Маркс ніколи не був одруженим, хоча мав численні стосунки з жінками. За непідтвердженими чутками, він мав дитину від однієї зі своїх коханок. Композитор Еббе Хамерік (Ebbe Hamerik, 1898–1951) написав у своєму листі (ймовірно, з 1930-х років) до нього: «О щасливчику, якого так люблять жінки, я тепер розумію краще, чому ти не одружуєшся: вибір складний, і ти залишаєшся вільним і незалежним, що, мабуть, є найважливішим для такого митця, як ти» [146].

Своїй музі та натхненниці Й. Маркс присвячував найкращі опуси (зокрема, фортепіанну «Баладу», «Тріо-фантазію», «Castelli Romani» тощо). Значну частину своїх творів Й. Маркс написав під час літнього відпочинку на дачі А. Ганзи у містечку Grambach, що біля Грацу. Частими гостями у Грамбаху були В. Кінцль, А. Вільдганс¹, К. Краус та К. Бьом. По смерті композитора А. Ганза доклала багато зусиль до популяризації творчості та увічнення його пам'яті. Зокрема, у 1965 році вона організувала виставку, присвячену Й. Марксу, на якій були експоновані фотографії, рукописи та особисті речі митця. А. Ганза була почесним членом «Musikvereins Graz» («Музичного товариства Грацу»).

1.1.2. Розквіт суспільно-культурної діяльності

У 1914 році для 32-річного Й. Маркса розпочався період інтенсивного кар'єрного зростання: митець переїхав з Грацу до Відня, щоб обійняти посаду викладача теорії музики та композиції у Віденській академії музики («Akademie für Musik und darstellende Kunst», «Wiener Musikakademie») та поринув у педагогічну та суспільну роботу. Колегами та найближчими друзями Й. Маркса стали диригент Ф. Льове (Ferdinand Loewe), піаніст Ф. Фоль (Ferdinand Foll), В. Кінцль. Коло його спілкування у найближчі десятиріччя складатимуть такі яскраві австрійські музиканти, як Ю. Біттнер (Julius Bittner), Ф. Шмідт (Franz Schmidt), К. Краус (Clemens Krauss), Ф. Шальк (Franz Schalk), О. Вундерер (Alexander Wunderer). Протягом життя особисті та творчі контакти Й. Маркс підтримував з Р. Штраусом, М. Равелем, Д. Шостаковичем², Дж. Пуччіні, К. Шимановським, З. Кодаєм, О. Респігі, А. Шенбергом, А. Бергом, А. Хачатуряном, М. Метнером, П. Владігеровим, С. Борткевичем та ін.

У 1922–1924 роках Й. Маркс обіймав посаду ректора Віденської академії музики (після Ф. Льове). Завдяки його зусиллям 1 жовтня 1924 року Академії

¹ Див. фото у додатку В.

² Історія спілкування Й. Маркса та Д. Шостаковича детальна описана в статті М. Мургауера (M. Murgauer) [169].

був наданий статус Університету, який Й. Маркс очолював до 1927 року. Професором Академії композитор залишався до літа 1952 року, де з 1931 року викладав спеціальний курс композиції. У 1947 році з нагоди 65-річного ювілею Й. Марксу було надано звання доктора *honoris causa* Віденського університету, а також професора філософського факультету Університету Грацу [141]. Й. Маркс став третім музикантом після А. Брукнера та Ф. Шмідта, якому було присуджено звання почесного доктора Віденського університету.

Яскравим періодом суспільного життя Й. Маркса стали 1932–1934 роки, коли він відгукнувся на запрошення уряду М.К. Ататюрка та взяв активну участь у заснуванні першої турецької консерваторії. Маркс приїхав до Туреччини завдяки клопотанню учня Й. Маркса, Хасана Феріда Алнара¹, «губернатор Стамбула вирішив надіслати запрошення Марксу приїхати до Стамбула для консультації з питань будівництва нової будівлі Стамбульської муніципальної консерваторії². Губернатор планував «скромну будівлю з театром на 800 осіб усередині...» [159, с. 100]. Маркс прибув до Стамбула з Відня в жовтні 1932 року.

Основною практичною задачею Й. Маркса було налагодження інфраструктурної єдності між консерваторією, оркестром та міськими театрами. Також турецький уряд звернувся до митця з проханням створити та відредагувати хрестоматію турецької народної музики. Проте основною метою для Маркса було підвищення культурного престижу Австрії та Відня на

¹ Хасан Ферід Алнар (1906–1978), один з композиторів так званої «турецької п'ятірки» (термін Е. Коймена) [160]. «Турецька п'ятірка» — це група композиторів, які здобули освіту в кращих європейських консерваторіях та присвятили своє життя розбудові сучасної музичної культури Туреччини. Серед них — Неджіль Казим Аксес (Necil Kazim Akses, 1908–1999), Ульві Джемаль Еркін (Ulvi Cemal Erkin, 1906–1972), Хасан Ферід Алнар (Hasan Ferid Alnar, 1906–1978), Джемаль Решіт Рей (Cemal Reşit Rey, 1904–1985), Ахмед Аднан Сайгун (Ahmed Adnan Saygun, 1907–1991). Фото Й. Маркса та його турецьких учнів див. у додатку В.

² До навчальної програми новоствореної турецької консерваторії входили «курс сольфеджіо, музикування, [турецького класичного] професійного співу, турецька класична музика, нові [європейські] інструментальні та вокальні твори, поліфонічні твори; турецькі музичні інтервали, прості маками, модуляції, складені маками, фіксовані маками, повні великі та малі усули» [159, с. 106].

міжнародній арені. За свідченням американського дослідника Е. Коймена, протягом свого перебування в Туреччині Й. Маркс виступив із кількома доповідями та опублікував статті про розвиток турецької музики (серед них публікація «Музика — життя, що звучить», «Musik ist klingendes Leben»). Й. Марксу дуже імпонувала концепція М. К. Ататюрка про залежність того, як «нація може змінити себе через засвоєння нею нових стилів у музиці... Важливо створити музичний стиль, заснований на нашій національній спадщині. Лише після цього національна турецька музика підніметься на міжнародний рівень». Це цілком відповідало поглядам самого Й. Маркса, який вірив у «цінність народної музики для національної ідентичності», а також у те, що «основи нового мистецтва засновані, з одного боку, на старій турецькій народній музиці, а з іншого — на формальних гармонічних досягненнях, що очевидні в безсмертних творах Віденського класичного періоду. З поєднання цих оригінальних елементів розвиватиметься нове музичне мистецтво» [166, с. 104]. Й. Маркс пропонував турецьким музикантам взяти за приклад російську національну школу та «отримати користь від європейських музичних технік, не жертвуючи особливостями національної музики» [166, с. 104]. Австрійський митець вірив у визначні музичні здібності турецької нації і був переконаний у її музичному «прогресі» в найближчому майбутньому.

Серед турецьких учнів Й. Маркс найбільш повно поради та настанови Й. Маркса перетворив, а згодом і дещо реформував у своїй творчості Х. Ф. Алнар. Після Й. Маркса в Туреччині в цей період працювали такі відомі західноєвропейські музиканти, як Б. Барток, П. Гіндеміт¹, а також педагог і диригент з Грацу Г. фон Шмайдель (Hermann von Schmeidel, 1894 — 1953) та німецький педагог, піаніст та диригент Е. Зюкмайер (Eduard Zuckmayer, 1890 — 1972).

¹ П. Гіндеміт став радником турецького уряду 1935 року, на початку нацистських переслідувань та звільнення з Берлінської академії. Робота в Туреччині була для нього важливою сферою самореалізації. Гіндеміт сприяв розвитку турецького національного театру опери та балету. Він користувався величезним авторитетом серед молодих турецьких музикантів. На відміну від Й. Маркса, він пропагував сучасні авангардні методи композиції.

1.1.3. Йозеф Маркс і культурна політика Третього Рейху

Найбільшою «проблемною зоною» біографії Йозефа Маркса є його взаємовідносини з Третім Рейхом. Всі дослідники творчості композитора приділяють величезну увагу цьому питанню, намагаючись реабілітувати та «вибілити» репутацію митця. М. Крöpfль та Б. Хайдін присвятили цій проблемі свої статті [162, 148], окремі розділи присутні в роботах А. Хольцера, В. Маріхарта [166] та Е. Коймена [159].

На момент Аншлюсу та початку Другої світової війни Й. Маркс займав високе суспільне положення: він був впливовим культурно-мистецьким діячем міжнародного рівня, провідним педагогом, авторитетним критиком та ушлявленим композитором. Його музично-естетичні переконання зіграли фатальну роль у творчій та особистій долі Й. Маркса: на жаль, вони міцно пов'язали його з нацистською культурно-мистецькою ідеологією.

Саме тому Й. Маркс тривалий час, подібно до Р. Штрауса та К. Орфа, був жертвою недостатньо обґрунтованих звинувачень як «нацистський колаборант». Справді, подібно до інших відомих митців (Г. фон Караяна, В. Фуртвенглера, В. Гізекінга, вже згадуваних Р. Штрауса, К. Орфа.), Й. Маркс не наважився емігрувати і був змушений вести певне співробітництво з нацистським урядом. На думку А. Хольцера, «принаймні на першому етапі нацистської ери [Маркс] підтримував націонал-соціалістичну культурну політику, але його позитивне ставлення та початкова симпатія, очевидно, незабаром зникла» [166, с. 45]. Так, 1933 року Й. Маркс надрукував статтю «Фашизм підтримує мистецтво та митців» («Faschismus fördert Kunst und Künstler»), а в публікації у «Neues Wiener Journal» від 22–29 травня 1938 року він зазначав: «Дивовижне розмаїття німецького музичного життя спостерігалось під час відвідуванням музичних таборів, студентської федерації NSD та Гітлерюгенду, у фабричних концертах на заводах, де тисячі робітників у величезних машинних цехах слухали гарну музику <...> Ми бачимо те, що ризикували втратити протягом останніх 25-ти років: правильне усвідомлення

суті та завдання мистецтва [166, с. 44]. Також в одній зі статей Маркс оповідає про сумнозвісну анти-модерністську та анти-джазову виставку «Дегенеративна музика» («Entartete Musik», 1938, Веймар), де було представлено мистецтво, яке начебто «веде далеко від цілей, до яких прагне будь-яка здорова музика...» [161, с. 96]. Великої шкоди репутації митця завдала необережна фраза про те, що сумнозвісна стаття Р. Вагнера «Єврейство в музиці» («Das Judentum in der Musik») набуває нових сенсів.

У більшості досліджень зазначається, що після приєднання Австрії до Німецького Рейху 13 березня 1938 року Маркс втратив свої посади музичного критика, президента Австрійської спілки композиторів і віце-президента компанії з управління правами АКМ (Товариства авторів, композиторів і музичних видавців), радника Управління культури міста Відня. Водночас у період між 1941 і 1943 роками Й. Маркс отримував нагороди та відзнаки: 9 травня 1942 року Маркс став третім почесним членом Wiener Konzerthausgesellschaft; у 1942 ж році Маркс одержав Почесний перстень міста Відня, а в 1943 році був призначений президентом громади Брукнера у Відні. Не варто забувати, що перша велика монографія присвячена Й. Марксу, була надрукована А. Ліссом саме у 1943 році. Нацистське керівництво вважало Маркса корисним союзником та часто запрошувало його виступити з лекціями з культурно-мистецької проблематики, хоча з часом він почав відмовлятися від цієї «честі» під різними приводами¹.

Ставлення нацистського уряду до Й. Маркса з часом помітно трансформувалося: якщо у 1940 році зазначалося, що до Маркса

¹ За відомостями В. Маріхарта, у жовтні 1940 року Й. Маркс скасував семінар для німецьких композиторів, організований Музичною палатою Рейху, на тій підставі, що він не міг дозволити собі поїздки на потязі. «Еріх Маркль, який відповідав за організацію Симфонії та громадських концертів: у Віденській Reichshochschule für Musik, хотів, щоб Маркс прочитав вступну лекцію. Але він відмовився: “Я хотів би подякувати вам за дружнє запрошення на дві вступні лекції для громадських концертів, але, на жаль, я змушений відмовитися – з тієї простої причини, що я переконаний, що інші зроблять це так само добре, якщо не краще, ніж я...”» [166, с. 49].

«у політичному плані немає жодних застережень»¹, то вже у 1944 році офіційні органи вважали, що митця «слід розглядати як політично дуже сумнівну особистість»² [162, с. 347].

Естетичні погляди Й. Маркса співпали з основними постулатами нацистської культурної політики: як відомо, «як зброю націонал-соціалісти використовували багаторічну боротьбу напрямків у музичному мистецтві — боротьбу старого і нового, прогресистів та консерваторів — і зробили її предметом ідеологічних маніпуляцій та зловживань <...> Загальна спрямованість націонал-соціалістичної політики в сфері мистецтва — анти-модернізм та анти-інтернаціоналізм» [17, с. 699]. Як зазначалося в тогочасних партійних статтях і документах, «невід’ємною рисою арійського сприйняття музики є опора на дані природою закони: обертоновий ряд, тризвук, тональність. Виходячи з цього атональність оголошувалася чужою німецькому менталітету» [17, с. 699]. Під категорію «забороненого мистецтва» підпадав «джаз, авангардна та експресіоністська музика» [17, с. 699].

У такому контексті у Й. Маркса не було шансу уникнути шквалу прикрих звинувачень в культурному колабораціонізмі, адже означені ідеологічні настанови повністю відповідало основним постулатам музичної теорії, чітко сформульованої Й. Марксом ще у 1909 році та палко обстоюваної ним в теоретичних працях та лекціях. Збіг «партійного» мистецького традиціоналізму

¹ У статті М. Крöpfль наводить цитати з офіційних документів нацистського уряду. У досьє від 6 жовтня 1940 р. про Й. Маркса можна прочитати: «Д-р. Йозеф Маркс — арієць, у нелегальній діяльності не задіяний, поточне ставлення до НСДАП позитивне. Характер і репутація позитивні. Хороші соціальні навички. Щодо пожертвувань WHW [Winterhilfswerk des Deutschen Volkes, WHW — зимова допомога німецькому народу зі збору коштів на паливо для бідних — Є. Дашак]: позитивно, вносить регулярно. Готовий взяти на себе доручення від держави NS у будь-який час. У політичному плані до нього немає жодних застережень [162, с. 345].

² 2 грудня 1944 р. «уповноважений фіурера з нагляду за всією інтелектуальною та ідеологічною освітою та вихованням НСДАП» намагався зібрати відомості про Й. Маркса: «Також прошу надати <...> інформацію про композитора Йозефа Маркса, який отримав спеціальну нагороду з нагоди свого 65-річчя [sic!] від дня народження. Почесті для Маркса нас здивували, тому що, виходячи з документів, які ми маємо, його слід розглядати як політично дуже сумнівну особистість. <...> Нам було б важливо отримати загальну політичну оцінку Маркса». [162, с. 346].

та основних музично-філософських ідей Й. Маркса є трагічною випадковістю: його щире прагнення «захистити та донести крізь темні часи високі духовні ідеали, яким він завжди слідував» [148] постало в свідомості митця задовго до формування націонал-соціалістичної ідеології.

Нацистська влада сформулювала цілком об'єктивну оцінку постаті Й. Маркса: «про нього невідомо нічого негативного, він живе лише “для свого мистецтва та свого вчення”»¹. Естет та ідеаліст, Й. Маркс все життя намагався уникати будь-якої політичної діяльності: «Я не належу до жодної партії, окрім партії обдарованих» [162, с. 337]. Офіційним членом НСДАП композитор ніколи не був, однак «приєднувався до нацистської партії, коли це було йому вигідно» [159, с. 92]. Е. Коймен влучно називає це «хамелеоною зміною ідеологічного забарвлення» і вважає, що такі дії роблять честь стратегічному мисленню Й. Маркса. Композитору абсолютно не було властиве будь-яке громадянське «бунтарство»: Маркс не був пасіонарною особистістю, що частково пояснює його пасивну позицію свідомого (чи навіть підсвідомого) ігнорування будь-яких проявів зла в оточуючому суспільстві. Й. Маркс не міг (чи не бажав) зрозуміти причини еміграції багатьох своїх колег, адже почував себе надто прив'язаним до своєї батьківщини: «Найкраща річ, яку можна сказати про людину, це те, що вона любить свою батьківщину і є достойним громадянином своєї держави. Батьківщина — це середовище, з яким ми біологічно та духовно пов'язані <...>. Держава означає необхідне, важливе впорядкування відносин, які потребують такого впорядкування для власного розвитку» [129, с. 25]. Подібні висловлювання, не зважаючи на їхню абсолютну щирість, інтерпретувалися противниками Й. Маркса виключно в негативному ключі.

¹ Посилаючись на цю експертну думку, можна прочитати наступний інформативний абзац у листі до Gaupersonalamt NSDAP Gauleitung Wien: «Маркс був відомий як вірний прихильник системного уряду. Він був міським радником при Шушнігу і приймав участь у патріотичних та єврейських колах. Не змінилося його ставлення і зараз. Маркс не був винний у жодних ворожих діях. З професійної точки зору його оцінюють дуже прихильно, його характер описують як самозакоханий і без почуття спільності» [162, с. 347].

Становище Й. Маркса погіршувалося прикрим звинуваченням в расизмі та антисемітизмі, що також пов'язано з напруженими стосунками з представниками авангардного крила (зокрема, з А. Шенбергом), деякі з яких були євреями за походженням. Як відомо, в надрах націонал-соціалістичної культурної ідеології «атональна та чвертитонова музика розглядалася як породження іншої раси, іншого, чужого нордичному, слухання. <...> З точки зору нордичної раси така музика оголошувалася прикметою варварства» [17, с. 700].

Дослідники Б. Хайдін [148] та М. Крьопфль [162] намагаються спростувати твердження про Й. Маркса як «нацистського попихача». На переконання Б. Хайдіна, звинувачення Й. Маркса у симпатіях до нацистів головним чином походять виключно від чуток, що розповсюджували про нього деякі з авангардистів, обурені його часом непримиреним ставленням до їхніх мистецьких поглядів. За однією з версій, однією непрямих причин появи міфу про Й. Маркса як «нацистського композитора» вважається також прикра плутанина прізвищ: одночасно з Йозефом Марксом у Третньому Рейху працював німецький композитор Карл Маркс (1897–1985), який з 1939 по 1945 рік викладав теорію музики в консерваторії Йоганна Йозефа Фукса в Граці (Johann-Joseph-Fux-Konservatorium Graz), писав музику для нацистських церемоній і друкувався у збірниках пісень для Гітлерюгенду.

Вагомим аргументом на користь поміркованого ставлення Й. Маркса до нацистського уряду є той факт, що він так і не написав жодного твору «на замовлення партії», як це робили деякі з його колег. За спогадами покоївок Й. Маркса, фашистське вітання ніколи не звучало в будинку композитора, ба більше: в епістолярній спадщині диригента та композитора Р. Мойсисовича фон Мойшвара (Roderich Mojsisovics-Mojsvár, 1877— 1953) одіозним «Хайль Гітлер!» підписані всі листи, окрім тих, що адресовані Й. Марксу. Відомі факти, як Й. Маркс використовував всі свої можливості і зв'язки, щоб урятувати від репресій своїх учнів та друзів єврейського походження (Е.В. Корнгольда,

Ф. Шрекера та Г. Ціппера) та допомогти їм знайти безпечне місце в інших країнах. У повоснні роки він сприяв поверненню творів композиторів-євреїв до концертних залів Австрії. Так, Г. Ціппер (Herbert Zipper) у 1956 році здійснив подорож зі США до Австрії лише для того, щоб побачитися зі своїм «високоповажним вчителем та другом»¹ [148]. Навряд чи подібні стосунки можливі між жертвою нацизму та «нацистським функціонером». Навіть поверхневого аналізу кола спілкування Й. Маркса достатньо, щоб зрозуміти, що ні колір шкіри, ні віросповідання чи політична орієнтація людини не мали для нього вирішального значення.

1.1.4 Останні роки життя та творчості

Протягом останніх десятиліть свого життя Й. Маркс зосередився на грандіозній за масштабами культурно-суспільній діяльності. Головною ідеологічною метою Й. Маркса стала боротьба проти культурної деградації сучасного суспільства: «Моїм ідеалом від днів моєї юності і до сьогодні є культура та свобода! Обидва явища нерозривно пов'язані. Культура без свободи — річ мізерна; свобода без культури переходить у дикунство» [141, с. 18]. Митця вкрай бентежила тенденція до слідування моді, сенсації, політичним цілям: «Європа гине зсередини, вона задихається від фальшивої втоми. Кожен розумний принцип стає перебільшенням: характерне стає гротескним, почуття — надмірно сентиментальним, світогляд — нестерпним театром. Грубість стає чеснотою, делікатність сприймається як слабкість» [141, с. 19].

¹ Герберт Ціппер (Herbert Zipper, 1904–1997) вивчав музику у Йозефа Маркса в Університеті музики та сценічних мистецтв у Відні з 1923 по 1928 рік. У 1938 році його заарештували через єврейське походження й ув'язнили в концтаборі Дахау, де він став засновником оркестру в'язнів і творцем пісні «Дахау». У 1939 році його звільнили після сплати викупу та отримання візи до Гватемали. У 1956 році він відвідав свого колишнього вчителя Йозефа Маркса у Відні, який прибув із США. Ціппер мусив багато розповісти про те, як Маркс допоміг переслідуваним втекти і як він пізніше виступав за відродження праць своїх вигнаних єврейських учнів в Австрії [166, с. 57]. Фото Й. Маркса та Г. Ціппера див. у додатку В.

Протягом двох останніх десятиліть свого життя, аж до своєї смерті в 1964 році, Йозеф Маркс продовжував працювати як впливовий сановник, як педагог, критик, член журі та музичний функціонер, і таким чином залишився на австрійській та європейській музичній та культурній арені. Будучи відомим композитором і педагогом, Маркс працював над відновленням австрійського музичного життя після Другої світової війни, а також як представник Австрії у всіх комітетах ЮНЕСКО дбав про відновлення міжнародних відносин Австрії, зруйнованих нацистською епохою. За деякими даними, Й. Маркса навіть висували на посаду президента Австрії.

На своєму сайті Б. Хайдін наводить довгий перелік офіційних посад та нагород Й. Маркса. Й. Маркс був головою Асоціації Австрійських композиторів («Österreichischer Komponistenbund»), почесним членом Австрійської академії наук («Österreichischen Akademie der Wissenschaften»), Товариства публікації пам'яток музичного мистецтва в Австрії («Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich»), Асоціації віденських критиків («Wiener Kritiker-Vereinigung»), Моцартівського товариства Відня («Mozartgemeinde Wien»), членом австрійської комісії ЮНЕСКО, а також — членом Віденського шубертівського товариства («Wiener Schubertbund»), Товариства Франца Легара («Der Franz-Léhar-Gesellschaft»), Інституту Макса Регера («Max-Reger-Institutes»), Міжнародного товариства Франца Шрекера («Der Internationalen Franz-Schreker-Gesellschaft») і т.д.

Цікаво, що Й. Маркс був головою музичної секції Австрійсько-радянського товариства («Österreichisch-Sowjetischen Gesellschaft», ÖSG), про що йдеться у статті австрійського композитора М. Рубіна «Йозеф Маркс, людина та музикант» у журналі «Радянська музика» (1963): «Ще у двадцяті роки він [Йозеф Маркс] виступав за дружбу з Радянським Союзом; тоді ж він був обраний президентом Товариства австрійсько-радянської дружби (президентом музичної секції цього товариства він є і зараз). Йозеф Маркс дотепно висміював наклепників на радянську країну» [85, С. 129]. Й. Маркс

організовував візити делегації радянських музичних діячів на чолі з Д. Шостаковичем до Відня у 1952, 1953¹ та 1955 роках (детальніше див. [169]).

У 1947 заснована музична премія імені Й. Маркса («Joseph Marx Musikpreis des Landes Steiermark»). Першими її лауреатами стали Н. Арнонкур (Nikolaus Harnoncourt), А. Брендель (Alfred Brendel), Г. Яновіц (Gundula Janowitz) та І. Ерьод (Iván Eröd).

Наприкінці життя Й. Маркс багато хворів і поступово втрачав сили та волю до життя. Композитор помер о 3.15 ранку 3 вересня 1964 року в Граці через серцевий напад «як самотня, зламана людина, чия мрія протягом усього життя зберегти високу музичну культуру в кінцевому підсумку зазнала невдачі...» [146]. 8 вересня 1964 року він був похований у почесній могилі на Віденському центральному кладовищі².

У травні 1965 року на будинку Йозефа Маркса в третьому окрузі Відня (Ландштрассе) за адресою Traungasse 6, де він жив з 1915 по 1964 роки, була встановлена меморіальна дошка Йозефа Маркса, подарована «Wiener Mozartgemeinde», президентом і почесним директором якого він був протягом багатьох років.

1.2 Характеристика основних сфер творчої діяльності

Винятковий творчий універсалізм Й. Маркса вимагає уважного вивчення основних сфер його діяльності. Розгляд засад музично-теоретичної концепції дає важливий ключ до розуміння творчого світогляду митця. Струнка система художньо-естетичних принципів, розроблена та обґрунтована Й. Марксом, знайшла безпосереднє втілення в його педагогічній, музично-критичній та

¹ Саме у червні 1953 року зроблене відоме фото з Й. Марксом, Д. Шостаковичем та Ф. Зальмгофером (див. додаток В).

² Муніципальний акт про смерть 1964/IX, номер 21: «(помер) 3 вересня 1964 р. проф. Йозеф Маркс, Гофрат, (місце смерті) провінційна лікарня, римо-католик, неодружений, (народився) 11 травня 1882 р. у Граці, громадянин Австрії, (причина смерті) коронаросклероз, серцева недостатність, похований на Центральному кладовищі Відня, (остання адреса) Vienna III., Traungasse 6. Фото будинку, де жив Й. Маркс та його могили див. у додатку В.

суспільно-культурній роботі, а також відбилася на долі його композиторської спадщини. У кожному з означених напрямків Й. Маркс досягнув визначних творчих результатів, назавжди увійшовши в історію музики як яскравий педагог, талановитий публіцист, теоретик та філософ мистецтва. Важливо визначити причини завчасного завершення композиторської кар'єри митця, що не співпало з його фізичною смертю, а також звернути увагу на фактори, що спровокували тривале забуття творчого доробку Й. Маркса у світі.

1.2.1. Музично-теоретичні засади як основа художнього світогляду

Протягом навчання в Університеті (1901–1909) в класі славетного австрійського філософа та психолога Алексіуса Майнонга (Alexius Meinong Ritter von Handschuchsheim, 1853–1920), учня Ф. Brentano, Й. Маркс вивчав філософію та історію мистецтв, а також «епістемологію, фізіологію та естетику. Всі три предмети пізніше відбилися в трьох його професійних спрямуваннях: як композитора, викладача та критика» [182, с. 10]. У 1894 році А. Майнонг відкрив Лабораторію Психології, «перший інститут такого типу в імперії» [125, с. 109]. Заняття з експериментальної психології у цій Лабораторії Й. Маркс відвідував разом зі своїм університетським товаришем — італійським психологом Вітторіо Бенуссі (Vittorio Benussi, 1878–1927), який проводив дослідження особливостей візуального та тактильного сприйняття, оптичних ілюзій, сприйняття часу, та був одним з перших розробників поліграфу. Як згодом зазначав Й. Маркс, «дружба експериментального психолога Вітторіо Бенуссі також була важлива для мене в людських стосунках; він знав, як обережно зупинити мене в роботі, коли романтична молодість спонукала мене до безглуздої втрати часу» [141, с. 16].

У процесі навчання психологія музичних явищ вийшла на перший план серед інших інтересів Маркса та захопила молодого вченого. Він поставив перед собою завдання з'ясувати природу звуку, інтервалу, акорду, тональності тощо. Відповіді на ці питання Й. Маркс шукав у сфері суміжних наук: акустики, психології, філософії, естетики. У 1909 році Й. Маркс отримав вчене

звання доктора філософії, захистивши дисертацію «Про функції інтервалів, акордів та мелодії у сприйнятті тональних комплексів» («Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen»)¹. Ще одна наукова робота Й. Маркса «Які закони теорія музики розуміє під тональністю» («Welche Gesetzmäßigkeiten begreift die Musiktheorie unter Tonalität?») була удостоєна першої «Wartingerpreis» від філософського факультету Університету. Обидві роботи стали результатом тривалих досліджень 1905–1909 років, «що базуються на 8000 індивідуальних тестах з “піддослідними” з різних верств населення та з різним музичним досвідом» [166, с. 316]. Врешті-решт Й. Маркс дійшов висновку, що закони тональності закладені у самій людській свідомості, сприйнятті та психології, що це своєрідний універсальний закон, порушення якого (тобто слідування атональності і додекафонії) суперечать істині та мистецтву. Пізніше свої наукові досягнення Й. Маркс узагальнить у масштабній праці «Музика — універсальна мова» («Weltsprache Music», 1964) [166]). Дані переконання відіграватимуть ключову роль у тій «консервативній» суспільно-культурній позиції, яку Й. Маркс протягом життя займатиме в австрійському і загальноєвропейському мистецькому середовищі².

¹ «Wartingerpreis» з 1815 року вручається кращим учням та студентам Штирії.

² Питаннями тональності переймалися багато сучасників Й. Маркса. Так, за словами М. Регера, «тональність, як Фетіс визначив її п'ятдесят років тому, є надто обмеженою для 1902 року. Я послідовно дію відповідно до твердження Ліста: за будь-яким акордом може слідувати будь-який інший акорд» [161, с. 1]. Як і Й. Маркс, М. Регер був переконаний, що музика без чітких тональних центрів не може мати жодного сенсу: «Я знаю три п'єси для фортепіано Арнольда Шенберга. Я, наприклад, не можу слідувати за ними. Я не знаю, чи можна якось назвати ці твори “музикою”. Мій мозок занадто старомодний для цього» [161, с. 5].

Відома позиція А. Шенберга, висловлена в підручнику «Harmonielehre» (1911), де він зазначав, що «ми можемо ввести в кожен тональність майже будь-яку властивість інших, досить віддалених тональностей. Тональність може бути виражена виключно акордами, відмінними від власних діатонічних акордів; але тоді ми не вважаємо тональність скасованою <...> Не варто говорити, що ультрасучасна музика цілком атональна: можливо, ми просто ще не знаємо, як пояснити тональність або щось відповідне тональності в сучасній музиці...» [161, с. 3].

Як зазначає Ю. Крейніна, обидва композитора мали «схожі погляди на тональність, але різнилися ставленням до дисонансу: мислення Шенберга було орієнтоване на майбутнє, тоді як Регер зберігав норми епохи пізнього романтизму. Новації Шенберга були набагато

У своїх теоретичних дослідженнях Й. Маркс до певної міри продовжував вчення Г. Рімана (Hugo Riemann, 1849–1919), в працях якого втілилася тенденція до впливу суміжних наук на теорію музики, серед яких акустика, фізіологія та психологія. Г. Ріман «притримувався природничого розуміння світу, вихідним пунктом в його роздумах є природа. Центр музичного буття складає Klang — складне поняття, яке трактується не просто як звук <...>, а як комплексна “звучність”, “співзвук”» [106, с. 315]. Продовжуючи цю ідею, Й. Маркс виводить три положення, пов’язані з формами існування звуків:

1. Звуки (Töne), похідні від фізичних об’єктів, за рахунок нервової системи людини перетворюється на психологічний феномен, яким є власне сам «тон».

2. Тональність: уява як одна зі сфер діяльності мозку об’єднує тони в контекст тональності, яка складає сутність музики та дозволяє побудувати тональні твори: «Людський слух чує не мелодію, а лише тони, з яких вона складається, і через складний процес їхньої обробки в мозку слухача постає уявлення про мелодію чи гармонію, за допомогою якої ми в результаті її “схоплюємо” цю мелодію або гармонію. Саме тому один чує просто прекрасну музику, а інший — передусім нерозривні зв’язки між звуками, хоча обидва чують однакові тони; але один має продуктивну здатність досягати тих “ідей вищого порядку”, якими не володіє інший» [182, с. 32]).

3. Власне твори композиторів, які не тільки орієнтуються на музичний досвід творця, але й визначають основу, мету та розвиток музичного мистецтва.

Отже, вже у студентські роки чітко сформувалися музично-естетичні уявлення Й. Маркса: унікально, що вони спиралися не лише на власний смак та творчий досвід, як у абсолютної більшості музикантів, а були саме глибоко науково обґрунтовані та вичерпно аргументовані. Ці знання давали Й. Марксу «універсальну зброю» для майбутніх дискусій з своїми опонентами-«авангардистами».

ширшими та масштабнішими, ніж Регерівські. Регера можна назвати “консервативним революціонером”» [161, с. 6].

1.2.2. Міжнародне значення педагогічної роботи

Композицію, теорію музики, гармонію та контрапункт Й. Маркс викладав учням не лише на лекціях, але й у вільний час, абсолютно безкоштовно, і своїм беззастережним авторитетом зажив серед них слави своєрідного «напівбога». Особливу увагу педагог приділяв тим студентам, які потребували додаткового навчання та практики. Сучасники згадували дотепність та красномовство Й. Маркса, що він виявляв під час лекцій, а також влучні анекдоти та оповіді про зустрічі з відомими митцями. Свої лекції Й. Маркс проводив у імпровізаційному, вільному стилі і ніколи не дозволяв своїм студентам робити нотатки під час занять: його метою був розвиток їхньої пам'яті та інтуїції замість механічного сприйняття інформації. Основою його педагогічного методу була цілковита творча свобода студента: викладач коригував хіба що значні технічні помилки.

Й. Маркс з теплотою згадував своїх колишніх учнів: «Я викладав у багатьох студентів найрізноманітніших спеціальностей. Серед серйозних композиторів, які навчалися в моїй школі, я маю згадати, наприклад, Арміна Кауфмана [Armin Kaufmann], який отримав премію Штрауса минулого року. Я міг би також згадати Давіда [Johann Nepomuk David], який зараз, наскільки мені відомо, обіймає посаду директору закладу в Штутгарті та є одним із провідних сучасних музикантів. Серед диригенти я назву Горенштейна [Jascha Horenstein], який зараз працює в США. <...> Я отримував листи з усіх куточків світу, навіть з Нової Зеландії та Америки. Іноді буває приємно було почути майже забуті мною імена» [146].

Перелік учнів Маркса у своїй монографії продовжує австрійський піаніст та критик Е. Верба (також учень Й. Маркса). З найбільш відомих – австрійський музикознавець А. Лісс (також автор книги про Й. Маркса), австрійський піаніст Ф. Гульда (Friedrich Gulda), американський піаніст П. Улановський (Paul Ulanoswky), польсько-американський диригент А. Родзинський (Artur Rodzinski), австрійський диригент О. Кабаста (Oswald Kabasta), Йено Такач

(Jenő Takács, Угорщина), австрійсько-американський композитор Х. Ціппер (Herbert Zipper), австрійська піаністка Фріда Валенці (Frieda Valenzi), австро-американський композитор та піаніст Рудольф Серкін (Rudolf Serkin) та ін.

У довжелезному списку музикантів — учнів Й. Маркса, варто звернути увагу на неймовірно широку «географію» походження його студентів: з цієї точки зору «школа Маркса» набуває глобального міжнародного значення, адже учні митця зробили свої внески до музичного життя рідних країн. До «спадкоємців» Й. Маркса належать Хасан Ферід Алнар (Hasan Ferid Alnar, Туреччина), Хісатада Отака (Японія¹), Жак де Менаске (Jacques de Menasce, Австрія — США), Фрідріх Гульда (Friedrich Gulda, Австрія), Людвіг Часкес (Ludwig Czaskes, Австрія, перший випускник Й. Маркса), Ерік Бергман (Erik Bergman, Фінляндія), Отмар Штайнбауер (Othman Steinbauer, Австрія), Пауль Константінеску (Paul Constantinescu, Румунія), Річард Флурі (Richard Fluri, Швейцарія), Марсель Франк (Marsel Frank), Елізабет Джірінг (Elybeth Gyring), Пауль Сігель (Paul Siegel), Андре Сінгер (Andre Singer, США), Яків Готовач (Jakov Gotovac, Хорватія), Марджан Козіна (Marjan Kozina, Словенія), Еньо Такач (Австрія) [174] та ін.

Одним з учнів Й. Маркса був видатний український композитор Нестор Нижанківський (1893–1940)². Він навчався у Й. Маркса двічі: вперше у 1914 році (очевидно, для Й. Маркса як викладача-початківця це був перший «набір» студентів), а вдруге — у 1920–1923 роках, коли під керівництвом Й. Маркса

¹ Хісатада Отака (1911–1951) — японський композитор та диригент. Писав симфонічні та камерно-інструментальні твори в дусі німецького пізнього романтизму, проте з національними впливами японської музики Його метою було знайти «нові засоби вираження японського духу» в європейській музиці.

² Загальновідомо, що композитори Західної України завжди мали міцні мистецькі зв'язки з Віднем. Так, «у Музично-історичному інституті, який працював на базі філософського факультету Віденського університету» [53, с. 423], у 1907–1908 роках цикл лекцій Г. Адлера слухав С. Людкевич. Також Людкевич «приватно займався композицією та інструментовкою в австрійського композитора й диригента Олександра Цемлінського<...>. В О. Цемлінського С. Людкевич пройшов також курс диригування. О. Цемлінський заохочував молодого митця модернізувати свій стиль, хоч і не в напрямку атональної музики. С. Людкевич бував із О. Цемлінським на концертах А. Шенберга та інших віденських композиторів [53, с. 423].

йому вдалося пройти п'ятирічний курс композиції за два роки. Обоє митців об'єднувала вірність ідеалам романтичного мистецтва: і Й. Маркс, і Н. Нижанківський були спадкоємцями традицій віденського романтизму від Ф. Шуберта до Г. Вольфа. Важливо зазначити, що Н. Нижанківський познайомив Й. Маркса з творчістю В. Барвінського: «Славний композитор Ост Маркс (тоді ректор Музичної державної академії) сказав раз: “Тепер я знаю, що це таке українська музика! Вона куди багатша від музики Ваших (розумій: українських) сусідів, глибша, ширша — але тому й трудніша. А в Барвінського все це виходить так природно, самозрозуміло”. Маркс мав рацію. Барвінський дійсно “робив нам вікно” у всесвітню музику» [14, с. 7]. За деякими даними, Й. Маркс познайомився з В. Барвінським особисто. Так чи інакше, австрійський майстер міг відчувати спорідненість з творчим методом В. Барвінського як «яскравого та виразного адепта модерну, зокрема — засобів полістилістики, що адаптують модерний напрям стилетворення з його інтенсивним залученням «знаків» загальнокультурного досвіду» [123, с. 12].

Дослідник творчості Н. Нижанківського Ю. Булка зазначає, що свої перші зрілі твори український митець написав саме під керівництвом Й. Маркса. Особливо виокремлюється солоспів на слова О. Олеся «Жита» (1922), «де помітні впливи Й. Маркса, який був неабияким майстром романсу, послідовником Р. Шумана й Г. Вольфа», що виявлялося передусім у «виразності і не скованості мелодичної лінії речитативного типу, багатому фортепіанному супроводі» [14, с. 7].

У класі Й. Маркса разом з Н. Нижанківським займався його друг, скрипаль та композитор Роман Придаткевич¹. Останній вельми критично оцінював заняття у Маркса, який тоді стояв на самому початку своєї викладацької кар'єри: «Маркс розбуджував творчий запал в класі гармонії,

¹ Роман Придаткевич (1895–1980) — український композитор та скрипаль. Навчався у Львові у С. Людкевича та Ф. Колеси, згодом переїхав до Відня. У 1923 році емігрував до США, де став організатором Української консерваторії в Нью-Йорку, ансамблю «Українське Тріо», який вперше в США виконував твори М. Лисенка, К. Стеценка В. Барвінського. Також був концертмейстером декількох нью-йоркських оркестрів.

однак в класі контрапункту він був безнадійно недосвідчений і вимагав вивчати напам'ять правила з поганого та перестарілого підручника Керубіні» [14, с. 7].

У 1921–1923 роках у Й. Маркса навчалася українська піаністка та композиторка Стефанія Туркевич-Лукіянович, яку С. Павлишин називає першою українською жінкою-композиторкою¹. Дещо пізніше (у 1927–1935) курс композиції у класі Й. Маркса закінчив український піаніст та композитор Тарас Микиша².

Для своїх учнів Й. Маркс у співавторстві з Ф. Байером (Friedrich Bayer) написав два навчальних посібники «Harmonielehre» (1934) та «Kontrapunkt-Lehre» (1935), що були опубліковані «Universal Edition».

1.2.3 Обриси музично-критичної діяльності

Й. Маркс розповідав про початок своєї музично-критичної діяльності: «Я писав музичні огляди, будучи ще дуже молодим чоловіком, під керівництвом доктора Décsey, який був чудовим письменником і критиком. У молодості я зміг багато чому навчитися в нього³. Пізніше я писав критичні дописи у

¹ Стефанія Туркевич-Лукіянович (1898–1977) походила з родини музикантів (її матір С. Кормошів була акомпаніаторкою у С. Крушельницької) та отримала блискучу освіту: навчалася у В. Барвінського, згодом у Відні у В. Курца, Й. Маркса та Г. Адлера, у Берліні — в А. Шенберга та Ф. Шрекера, у Празі — у В. Новака. У 1934–1944 роках працювала у Львівській консерваторії, 1944 року емігрувала до Великої Британії. У творчому доробку композиторки — декілька симфонічних творів, п'ять балетів, опера «Мавка» та ряд дитячих опер, численні камерно-інструментальні та фортепіанні опуси [80]. Вивчення доробку С. Туркевич-Лукіянович значно розширює уявлення про «жіночу» композиторську творчість першої половини ХХ ст. [72].

² Тарас Микиша (1913–1958)— піаніст-віртуоз, композитор, педагог, лауреат Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Ліста в Будапешті (Угорщина; 1933, друга премія), конкурсу співу і фортепіано Віденської музичної академії (1933, друга премія) та конкурсу фірми «Bösendorfer» у Відні (нагороджений престижним роялем). Провадив активну концертну діяльність, 1946 року емігрував до Аргентини. Композиторська спадщина нині знаходиться в архівах Буенос-Айресу.

³ Ernst Décsey (1870–1941) — австрійський письменник та музичний критик. Вивчав право у Віденському університеті, закінчив Віденську музичну школу з фортепіано, гармонії та композиції. З 1899 року працював музичним критиком у «Grazer Tagespost», згодом став її головним редактором. Був провідним музичним критиком у «Neue Wiener Tagblatt». Крім журналістської роботи, Ернст Децей також викладав історію музики та естетику у Віденській музичній школі та опублікував низку романів, оповідань, п'єс, лібрето та біографій. Зокрема, він був автором лібрето опери Е.В. Корнгольда «Die Kathrin». Його ім'я уславили біографії

“Wiener Journal”, а тепер я веду активну критичну діяльність у “Wiener Zeitung”. Крім того, я писав статті з теорії музики до багатьох спеціалізованих журналів, з деяких важливих питань, як, наприклад, про розташування голосів у фортепіанних транскрипціях тощо. Збірка моїх рецензій була опублікована кілька років тому моїм студентом, який, на жаль, помер, доктором Ортнером [Oswald Ortner— Є. Дашак]. Це видання містить велику панораму музичного життя за десять чи дванадцять років аж до 1938 року»¹ [128].

У 1931–1938 роках Й. Маркс працював музичним критиком у «Neuen Wiener Journal», а до 1945 року був кореспондентом у «Wiener Zeitung»². З одного боку, Маркс вболівав за австрійську музику та музикантів, а з іншого – критикував сучасників-модерністів, таких як Барток, Гіндеміт, Шенберг та Стравінський. Як критик митець був особливо зацікавлений у «музичних обмінах» між Австрією та іншими європейськими країнами, включаючи Францію, Угорщину, Польщу й особливо Італію, його метою було: «систематична пропаганда австрійської музики в зарубіжних країнах» [159, с. 94].

Пізніше Маркс підтримував вільну співпрацю з різними видавцями як публіцист та музичний журналіст. Свої статті Маркс присвячував історії музичного мистецтва, питанням естетичного виховання аудиторії, проблемам виховання творчої та композиторської молоді тощо. Його статті та есе виявляють яскраве літературне обдарування: вражає легкість та гострота висловлювання, різнобічна ерудиція, вишукана дотепність й афористичність,

видатних композиторів: Г. Вольфа («Hugo Wolf — Das Leben und das Lied»), А. Брукнера («Bruckner— Versucheines Lebens»), К. Дебюссі («Debussys Werke»), Й. Штрауса, Ф. Легара.

¹ Ідеться про працю «Betrachtungen eines romantischen Realisten» («Спостереження романтичного реаліста»), опубліковану 1947 року під редакцією Oswald Ortner.

² Одна з публікацій Й. Маркса — вступний біографічний нарис для видання «Дж. Россіні. Вибрані листи» (G. Rossini. Aus gewählte Briefe (mit einer biographischen Skizze von Joseph Marx). Vienna: Paul Zsolnay Verlag, 1947). До слова, після аншлюсу видавець Пауль Жолнай підпав під антисемітські репресії та був змушений втекти до Великої Британії. Видавництво відновило свою роботу у 1946 році — а отже, однією з перших «післявоєнних» публікацій стало саме видання, створене за участі Й. Маркса.

вміння поєднувати «туристичні» репортажі з обговоренням глибоких філософсько-естетичних проблем.

Так, у статті «П'ять великих майстрів» від 3 лютого 1952 року Й. Маркс представив короткий екскурс в історію музики та виокремив п'ятьох композиторів, які справили найбільший вплив на історію європейської музики: Палестрину, «благородного ієрарха католицької музики, який у своїй кришталевій чистоті лине ближче до неба, аніж до землі», Баха, з яким «група співає разом з хором, де висока музика поєднана з молитвами та чеснотами високої контрапунктичної майстерності», Моцарта, який «співає від людського серця, прагнучи навчити мистецтво висловлювати глибоке, говорячи простими засобами». Трьом музичним геніям, які «у християнському смиренні сприймали щастя і страждання як божественну належність неба», протиставлений Бетховен як представник Нового часу, коли «нова людина все ще відкривала нові сумніви, не довіряла природі, своїй долі та своєму серцю. З усіх цих творчих роздумів виникла нова філософія, нове мистецтво». П'ятим великим майстром Й. Маркс вважає Р. Вагнера — «як духовного лідера одразу в кількох сферах: композитора, поета, філософа, політика, організатора та історика мистецтва, найбільшого художника ХІХ століття» [128, с. 11].

Й. Маркс проводив репортажі з Бернської художньої виставки (1951), висвітлював міжнародні музичні заходи у Чехії (Прага, 1950), Югославії (1950), Польщі (1948, Варшава, де Маркс був членом журі Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена), Шотландії (Единбург, 1949) та ін. У кожній статті митець представляє короткі та влучні описи «місця події» («Единбург майже на морі, свіжий морський вітерець освіжає навіть у найспекотніші дні вранці та ввечері. Видовище цього міста дивовижно контрастує зі святковими подіями: старі будівлі та нові будинки сірі, чорнуваті, як величний замок, вся кладка темніє, як на старій картині. Це також можна побачити в інших частинах Шотландії: це, ймовірно, через будівельний матеріал. Серйозність і гра — поруч» [157, с. 12]) і водночас вдається до філософських узагальнень («Мистецтво перетинає

кордони та протилежності, які до смішного незначні, доки вони штучно не підкреслюються. За останні десять років постійної напруги я помітив одну річ: музиканти — окрема нація. Вони живуть у нереальному, а отже, кращому світі, прагнуть до своєї роботи і знаходять найпрекрасніше у погляді друга, спорідненої душі» [128, с. 11]).

Й. Маркс глибоко переймався проблемами молодого композиторського покоління Австрії, і як авторитетний культурно-суспільний діяч ставив за мету допомогти творчій молоді «не лише знайти нові шляхи у творчості, а й сприяти просуванню творців — це було б найважливішим завданням художньої консультативної ради, воскресіння якої явно бажають наші композитори» [182, с. 48].

1.2.4. Доля композиторської творчості

Композиторська кар'єра Й. Маркса розпочалася у 1900-ті роки. Унікальність творчого «старту» цього митця полягає в майже цілковитій «концентрації» творчої уваги лише на одному жанрі — Lied. У період з 1901 по 1912 рік ним було створено понад 120 вокальних творів, у яких він виявив себе яскравим представником австро-німецької вокальної школи. У середині березня 1909 року співачка Sonja Herma вперше включила декілька вокальних творів Й. Маркса до своєї концертної програми. А вже у травні 1909 року відбувся перший авторський концерт з творів композитора за участі автора-концертмейстера та співачки Анни Ганзи. 17 січня 1910 року Вагнерівське товариство Грацу організувало концерт «Дебюссі — Маркс», який був сприйнятий публікою та критикою як поява нової «зірки» на музичному небосхилі Австрії. Квитки на авторські концерти 1910–1912 років миттєво розкупалися, видавництво «Schubert Haus» одразу придбало права на публікацію всіх вокальних творів композитора. У концертних програмах 1911 року пісні Й. Маркса з'являлися поряд з вокальними творами Г. Малера, М. Рegera¹,

¹ До слова, 1905 року відбулося особисте знайомство Й. Маркса з М. Рegerом: він перегортав сторінки під час концерту Рegerа, де він виконував власні твори.

А. Шенберга, О. Цемлінського. Критик «Grazer Tagespost» Ю. Шух (Julius Schuch) зазначав: «Маркс є людиною найвидатнішого обдарування, яка поступово перетворюється на майстра. Якщо його стиль можна порівнювати з видатними композиторами, я б назвав Макса Регера та Гуго Вольфа. У своїх сміливих (але завжди логічних!) гармоніях він близький до Регера; у своїй манері формування мелодичної лінії він споріднений з Вольфом, не будучи при цьому наслідувачем того чи іншого... Спостерігайте за цією людиною!»¹ [167, с. 3]. Виконавцями вокальних творів Й. Маркса стали такі визначні співаки, як Л. Слезак (Leo Slezak), Е. Шуман (Elisabeth Schumann), Е. Шюрхов (Else Schürhoff), К. Шміт-Вальтер, (Karl Schmitt-Walter), Х. Конєцні (Hilde Konetzni) та Г. Духан (Hans Duhan)².

Таким чином, початок творчого шляху Й. Маркса як композитора виявився надзвичайно вдалим: йому пощастило одразу інтуїтивно відчувати «потреби ринку» і обрати те «амплуа», що забезпечило йому блискавичний успіх та популярність. У подальшому жодна жанрова сфера його творчості (симфонічна, камерно-інструментальна, фортепіанна, хорова, органна) не принесе йому подібного публічного успіху, попри наявність визначних творчих досягнень в означених жанрах.

Свій життєвий та творчий шлях Й. Маркс розпочав на вершині своїх творчих здібностей, що часом межували з геніальністю, для якої властиве

¹ У травні 1911 року у «Wiener Zeitung» з'явилася перша рецензія на концерт Й. Маркса, чії твори виконувалися у концерті співачки Лули Миш-Гмайнер (Lula Mysz-Gmeiner) [157, с. 1]. Німецьке мецо-сопрано Л. Миш-Гмайнер (1876–1948) була визначною виконавицею Lieder Й. Брамса, Г. Вольфа, Г. Малера, Р. Штрауса, М. Регера, А. Шенберга та ін.

² До числа виконавців вокальних творів Й. Маркса належать Л. Леман (Lotte Lehman), Л. Велич (Ljuba Welitch), А. Ожер (Arleen Auger), Г. Прей (Hermann Prey), Л. Прайс (Leontyne Price). Виконавиці нового покоління — Д. Браянт (Diana Bryant), М. Серафін (Martina Serafin), Р. Флемінг (Renée Fleming); Українські співаки також долучаються до виконання вокальних творів Й. Маркса. Так, декілька романсів композитора виконувала асистентка-стажистка НМАУ ім. П. І. Чайковського Т. Чайка (концертмейстерка В. Турта). Лауреатка міжнародних конкурсів Л. Хахаліна під час концерту 29 грудня 2017 року у Малому залі НМАУ ім. П. І. Чайковського виконала солоспіву Й. Маркса «Japanisches Regenslied» («Японська пісня дощу»), «Valse de Chopin» («Вальс Шопена, текст А. Жіро), «Windräder» («Вітряк», текст О. Фальке), «Der bescheidene Schäfer» («Соромливий коханий», текст К. Вайсе) та «Sommerlied» («Літня пісня», текст Е. Гайбеля). Концертмейстер — Є. Дашак.

«прагнення до відкриття та пізнання нового; нестандартність та оригінальність мислення; дар передбачення, орієнтація на майбутнє; невтомність у пошуках, енергія, працелюбність, наполегливість <...>, ініціативність, спроможність приймати рішення, прагнення до незалежності та самостійності, “неслухняність” у судженнях та поведінці» [22, с. 29]. Й. Маркс демонстрував виняткову універсальність інтересів та здібностей (композиція та музичне виконавство, філософія та мистецтвознавство, годинникарство та автомобілізм, педагогіка та фотомистецтво). Глибокий філософ мистецтва та талановитий теоретик, композитор виняткового обдарування, педагог та піаніст — синтез означених амплуа відповідають визначенню генія, якому властиве вміння виявляти універсалізм у будь-якому відповідальному творчому завданні.

Однак «блискучий дебют таланту не обіцяє такий самий фінал. Геній — це назавжди, талант — часто тимчасовий. Геній, як би він не починав, закінчує на найвищій ноті. І хоча вона може бути не настільки дзвінкою, як в періоди його “акме” (грецьк. “розквіт”), вона залишається високою» [22, с. 35]. Останні опуси Й. Маркса («Quartetto in modo cromatico», 1937, «Quartetto in modo antico», 1940, «Alt-Wiener Serenaden», 1942) та їхні оркестрові транскрипції — це твори досвідченого митця, який знаходиться на вершині власного обдарування та майстерності. Проте, розпочавши творчий шлях з вершини свого таланту, через десятиліття Й. Маркс міг відчувати певну вичерпаність власного композиторського висловлювання, «несвоєчасність» свого стилю та поглядів¹.

З цього моменту появи останнього твору композитора (симфонічної поеми «Feste im Herbst» (1946) і до смерті композитора минуло 18 років, протягом яких Й. Маркс не написав жодного твору. Таке тривале та свідоме творче мовчання не надто часто зустрічається в історії музики (варто згадати Дж. Россіні, О. Глазунова, Я. Сібеліуса). За класифікацією Н. Савицької, модель

¹ Такі ж настрої знаходимо серед висловлювань С. Рахманінова: «Я відчуваю, що музика, яку мені хотілося б писати, сьогодні неприйнятна»; «Я не спроможний відмовитися від старого стилю письма і не сприймаю новий. Я зробив величезні зусилля, щоб відчути музичний стиль сьогодення, але він не доходить до мене» [98, с. 14].

біографічного сценарію Й. Маркса можна вважати «згасаючою, оскільки вона складається з активної і пасивної фаз» [95, с. 21]. Нині важко визначити точну причину відходу Й. Маркса від творчості.

Безперечно, давався взнаки вік та важкі враження воєнних літ: за свідченням Б. Хайдіна, з 1950-х років завжди життєлюбного та оптимістичного Маркса дедалі частіше охоплювали смуток та депресія. Одразу після смерті видатний композитор, музичний філософ і теоретик, авторитетний критик Йозеф Маркс був на довгі десятиріччя майже повністю забутий, фактично викреслений з історії австро-німецької музики ХХ століття. На жаль, перед нами той сумний випадок, коли «історія не завжди виявлялася бездоганно об'єктивною в оцінці художніх явищ, часто допускаючи несправедливість та жахливі помилки» [116, с. 9]. У випадку Й. Маркса спостерігаємо прикру невідповідність між високим художнім рівнем доробку композитора та його подальшою долею, пов'язаною з тривалим замовчуванням та забуттям як виконавцями, так і аудиторією. Залишається сподіватися, що «історичні помилки будуть скориговані, що оцінка тих чи інших артефактів у подальшому буде переглянута, і ставлення до них радикально зміниться» [116, с. 7].

Висновки до першого розділу

Життєвий шлях Й. Маркса відображає всю багатоплановість аспектів творчого існування митця першої половини ХХ ст. Майбутній композитор сформувався у винятково сприятливому оточенні та вигідних культурно-мистецьких умовах. Важливими факторами впливу було активне мистецьке життя Грацу, різнопланові музичні уподобання батьків, професійне навчання на фортепіано з раннього дитинства, захоплення камерно-інструментальним музикуванням, схильність до самоосвіти тощо. Вдалим стартом стало навчання на філософському факультеті Університету Грацу, де Й. Маркс сформував власну музично-естетичну теорію, що справило значний вплив на його раннє професійне становлення та художньо-естетичні й філософські переконання.

Свої погляди Й. Маркс послідовно втілював і в роботі з численними студентами, і в критичних статтях, і в композиторській творчості.

Протягом життя Й. Маркс перебував на вістрі локально-національних та світових культурно-мистецьких процесів: він брав активну участь у розбудові музичного життя Австрії, сприяв формуванню професійної музичної освіти у Туреччині, у повоєнні роки представляв свою країну на міжнародній арені. У всіх сферах діяльності (композиція, музична теорія, педагогіка, музична критика) Й. Маркс виявив себе як високий професіонал та високообдарована особистість, продемонструвавши визначні творчі досягнення та результати. Масштабна педагогічна діяльність Й. Маркса мала опосередкований вплив на культурно-мистецькі процеси різних країн світу, у тому числі й України.

Встановлені причини тривалого посмертного забуття творчості Й. Маркса. На перешкоді популяризації його спадщини була приналежність до табору консервативно-ретроградної меншості та непримиренне обстоювання ідеалів тональної музики, що призводило до прикрих конфліктів та непорозумінь. Значною і досі нерозв'язаною проблемою творчої долі Й. Маркса стали прикрі звинувачення у співробітництві з Третім Рейхом, що від самого початку було обмеженим і з часом скоротилося. Збіг культурно-мистецьких поглядів митця та офіційної культурної ідеології нацистів був випадковим і ґрунтувався на загальних «традиціоналістських» засадах австро-німецького художнього менталітету.

РОЗДІЛ 2

ОСНОВИ ТВОРЧОГО МЕТОДУ КОМПОЗИТОРА І ЙОГО ФОРТЕПІАННА СКЛАДОВА

2.1. Естетичні засади творчості крізь призму поєднання традицій і новаторства

На перший погляд, визначення естетико-стильової приналежності творчості Й. Маркса не складає особливої проблеми: як професійний теоретик та музикознавець, сам митець неодноразово чітко формулював та декларував свої погляди, навіть залишивши нащадкам «самовизначення» — «романтичний реаліст»¹ (як відомо, одне з видань критичних робіт митця має назву «Роздуми романтичного реаліста» («Betrachtungen eines romantischen Realisten», 1947).

На сьогодні зарубіжні музикознавці розробили цілий ряд співзвучних означень творчої постаті Й. Маркса. Так, Т. Лейбніц зараховує композитора до числа «австрійських пізніх романтиків»², Б. Хайдін називає його «пізньоромантичним імпресіоністом» («late romantic impressionist») [146], а радянський дослідник Ю. Клусон — неоромантиком [49, с. 108]. Д. Кандільярі розглядає творчість митця саме в аспекті «романтичної естетики». А. Лісс вважає Й. Маркса одночасно «не лише романтиком, але й класиком» [163, с. 116], «пізнім романтиком», [163, с. 117] та «імпресіоністом» [163, с. 118]. К. Шлюрен розглядає Й. Маркса як «постромантичного імпресіоніста» [178, с. 12]. У шостому томі «Истории зарубежной музыки» (2010) Й. Маркс визначений як «композитор постромантичної орієнтації» [42, с. 298]. Дослідник симфонічної творчості Й. Маркса В. Маріхарт назвав свою роботу «Йозеф Маркс — пізньоромантичний композитор» («Ein

¹ Очевидно, що під поняттям «реалізм» Й. Маркс мав на увазі здатність мистецтва відбивати навколишній світ у високодуховних образах: «Саме тому, що життя багато в чому завдячує реальному світу, людина шукає притулку у мистецтві і знаходить його у високій духовності, яка споглядає Вічність і втішає людську душу» [146].

² У роботі Т. Лейбніца до числа «австрійських пізніх романтиків» разом з Й. Марксом належать Н. фон Резнічек, Ф. Шмідт та Е. Корнаут.

spätromantischer Komponist» [166]), однак у його дослідженні присутні тези на кшталт: «Його не можна віднести виключно до пізнього романтизму, імпресіонізму чи експресіонізму, він унікальний завдяки своїй індивідуальності» [166, с. 67].

Так чи інакше, «спільним знаменником» для всіх наведених визначень є **феномен романтизму**, що відігравав особливу роль у музичному мистецтві початку ХХ ст., та сприймався «і як стиль, і як метод, і як специфічна тенденція, і як рух, і як особливе світовідчуття, світогляд, і як художній напрям, і, нарешті, як ідейно-художня епоха» [77, с. 57].

Варто наголосити, що в перші десятиліття ХХ ст. термін «романтичний» в устах прихильників авангарду найчастіше дорівнював поняттю «консервативний», «традиціоналістський», «ретроградний», «академічний», що частково вірно: це був «естетичний та етичний протест проти дегуманізації особистості та реакція на натуралізм та крайнощі декадансу» [64, с. 309]. За словами К. Дальгауза, сам термін «пізній романтик» був вперше застосований авангардистами у 1920-х роках відносно Р. Штрауса як спосіб підкреслити його «спрямованість в минуле».

Й. Маркс рішуче наголошував: «Ми залишаємось вірними лінії від Палестрини до Штрауса та Регера, навіть якщо вона набула благородної патини» [166, с. 349]. Тому варто детальніше зупинитися на питанні класико-романтичної «традиції» і розглянути, яку роль вона відігравала у творчому світогляді Й. Маркса. Як відомо, опинившись у вирі культурно-мистецького життя Відня, композитор фактично очолив консервативну партію, що протистояла «нововіденській» школі і — ширше, — всім представникам західноєвропейського авангарду. Окрім Ф. Шрекера, Ф. Шмідта, Е. В. Корнгольда, О. фон Цемлінського та інших, до друзів та однодумців Й. Маркса належали також митці з інших країн — зокрема, віолончеліст П. Казальс, англієць Ф. Діліус, британсько-індійський композитор та піаніст

К. Ш. Сорабджи¹ та ін. Будучи непохитним у своїх романтичних та «тональних» переконаннях і вважаючи, що «не все, що було написано, може називатися музикою» [148], Й. Маркс з пошаною ставився до своїх «опонентів»² та щиро підтримував талановиті з його точки зору твори молодих композиторів, в яких «атональні структури принаймні створювали цікавий звуковий ефект»³ [148]. Такою послідовною і водночас поміркованою позицією митець заслужив значний авторитет у таборі своїх супротивників.

Як вже зазначалося вище, «тональний консерватизм» Й. Маркса був результатом не лише особистих естетичних переконань, але й ґрунтовних музично-психологічних досліджень. При цьому в «традиціоналізмі» Й. Маркса та його сподвижників можна виокремити дві складові: культурно-політичну та естетично-психологічну.

¹ Кайхосру Шапурджи Сорабджи (Kaikhosru Shapurji Sorabji, 1892–1988) — англійський композитор, критик, піаніст та письменник індійського походження. Був великим шанувальником творчості Й. Маркса, колекціонував всі його партитури.

² У статтях Й. Маркс згадував А. Шенберга передусім як митця, чії твори заслуговують на велику увагу аудиторії. Організуючи разом з Е. Корнгольдом Зальцбурзький фестиваль 1923 року, Й. Маркс сприяв включенню до концертної програми ранніх вокальних творів А. Шенберга (поруч з творами Ф. Шрекера, Р. Штрауса, О. Цемлінського, Е. Корнгольда та самого Й. Маркса). Даний фестиваль був своєрідною «відповіддю» на фестиваль сучасної музики, організований «International Gesellschaft für Neue Musik» («Міжнародним товариством сучасної музики») та її тогочасним головою, британським музикознавцем Е. Дентом (Edward Joseph Dent). Маркс надавав перевагу А. Бергу над Б. Бартоком, часом гостро критикував П. Гіндеміта, і зовсім не сприймав А. Веберна. До того ж 1924 році очолюване Й. Марксом журі, до якого входили також Ю. Бітнер (Julius Bittner) та Р. Штраус, присудило премії від м. Відень саме А. Веберну, а також А. Бергу за оперу «Воцтек».

³ Й. Маркс не завжди був лояльним до своїх молодих творчих «супротивників». Е. Коймен оповідає про конфлікт між Й. Марксом та одним з його турецьких студентів, композитором Неджемом Казимом Аксесом (Necil Kazım Akses): «У Маркса були складні стосунки з Аксесом через інтерес останнього до модерністських та авангардних композиторських технік <...>. Про зацікавленість Аксеса у модерністських композиторських прийомах свідчить факт відвідування 1930 року вистави атональної/серійної опери Берга “Воцтек”, а також подальше застосуванні атональних і алеаторних засобів у таких творах, як його Концерт для оркестру, Друга і Третя симфонії» [156, с. 98]. Е. Коймен припускає, що Аксесу не вистачало знань та навичок, що він отримував у класі Й. Маркса, тому він прийняв рішення продовжити навчання в Празі, де, зокрема, він вивчав чвертитонову гармонію з авангардним композитором Алоїсом Хабою (Alois Hába). Й. Маркс настільки негативно ставився до свого колишнього студента, що не запросив його до участі в концерті «Турецький вечір», який відбувся у Відні 1935 року, і в програмі якого були представлені твори Х.Ф. Алнара, «фаворита» Й. Маркса.

2.1.1. Творчість Йозефа Маркса в аспекті національних мистецьких традицій

«Охорона традицій» була наріжним питанням культурно-мистецької політики тогочасної Австрії: «Характерною рисою кризи, що тривала після 1918 року, рівно як і в ситуації, що склалася після 1945 року, був надзвичайно сильний акцент на культурі — буквально втеча в неї. Невелика держава відчувала себе великою державою у сфері культури, особливо в музиці, буквально ідентифікувала себе з нею» [18, с. 11]. І за часів існування Австро-Угорської імперії, і в період Першої Австрійської республіки, і після Аншлюсу національна музична спадщина була вагомим складовою національної ідентичності. Австрійці виявляли «абсолютно специфічне ставлення <...> до вітчизняної культури і взагалі — до Австрії (в найширшому розумінні)», в основі якого були «найщиріша повага, глибока любов і найніжніша вірність» [117, с. 147]

Саме музичне мистецтво допомагало австрійцям (жителям «Musikland» — Австрії та «Musikstadt» — Відня) підтримувати та підкреслювати власну відмінність всередині «великонімецького» Рейху. Згідно цієї ідеологічної концепції, «у місті пісень патріотичні почуття не важко буде розбудити співом. Пульс Австрії — це музика, вона дзвенить від пісень Альп, від незліченних віденських пісень; це робить для нас месу Шуберта чи Гайдна урочистою молитвою. Наші класики — Гайдн, Бетховен, Моцарт, Шуберт, мають бути... визнані та шановані, як і <...> безліч пісень, що прославляють нашу батьківщину, Австрію» [159, с. 88]. Тому в австрійському культурному суспільстві безсмертні шедеври Й. Гайдна та В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, сонячний світ віденської оперети Й. Штрауса, Ф. Легара, І. Кальмана виступали запорукою збереження пам'яті про навіки втрачене славне минуле. З цієї точки зору «експресіоністська трійця» А. Шенберга, А. Веберна та А. Берга виступали не просто «порушниками спокою», але тими, хто здійснив замах на підвалини національного мистецтва: «Сучасні тенденції в академічній музиці загалом

засуджувалися за надмірну інтелектуальність і відсутність зв'язку з австрійською культурою. Арнольда Шенберга один автор назвав “неавстрійським”. Ернст Кренек звинуватив державне радіо в неофіційній забороні творів композиторів-модерністів <...>, консервативні музиканти та критики вважали джаз і популярну музику “дрібною” та категорично відкидали їх»¹ [159, с. 90]. Будучи «істинним австрійцем», Й. Маркс постійно підкреслював, що «тільки художня музика, яка виросла спочатку з народних джерел і яка в мисленні та вираженні відповідає цілісному духовному образу природи своєї батьківщини, зберігає своє значення протягом століть з незмінним успіхом...» [159, с. 93].

Друга складова «традиціоналізму» Й. Маркса та його однодумців полягає в категоричному несприйнятті «задушливої динамічної ідеології, яка в наші дні знищила зв'язок душі митця з його мистецтвом», «темної стихії сучасної музичної мови, що відірвалася від людської душі» [68, с. 8]. М. Метнер у листі до Й. Маркса від 1949 року зазначав: «Моя зустріч з Вами була неочікуваним дарунком, а також знаком, який свідчив, що все, що є несподіваним, фантастичним та вічно романтичним, все ще існує, не зважаючи на спроби сучасних “лідерів” мистецтва, які всіляко намагаються знищити ці цінності» [146].

Негативне ставлення Й. Маркса до новацій авангарду пояснює висловлювання Т. Адорно: «Воно (нове) заперечує, однак, не які-небудь стилі, попередні художні манери, технічні прийоми і т. п., а традицію як таку; <...> Ось чому сучасність, “модерн” <...> одразу ж отримує зловісний тон. Нове поєдналося братніми путами зі смертю <...> Ознаки розкладення, розпаду —

¹ Як згодом зазначатиме Т. Адорно, «джаз, навіть у найвитонченіших його формах, належить до легкої музики. Тільки погана звичка перетворювати все в пишномовний світогляд вкриває туманом цю обставину, а в Німеччині робить з нього дещо священне та недоторканне <...> В межах легкої музики у джаза є свої заслуги. Порівняно з ідиотизмом легкої музики, що йде від оперети періоду після Йоганна Штрауса, у нього є і технічні навички, і присутність духу, і зосередженість<...>, і здатність до тембрової та ритмічної диференціації. Атмосфера джазу звільнила підлітків від запліснявілої сентиментальності побутової музики їхніх батьків» [2, с. 36].

ось печатка, якою підтверджується справжність “модерна”» [3, с. 36]. Співзвучною цьому є теза про те, що «у співвідношенні понять “традиція” та “новаторство” теж проглядається певний “спектральний ряд”, полюсами якого можна вважати прояв традиції як жорстко витримованого канону та розуміння новаторства як безапеляційно декларованого негативізму. ХХ століття дає нам немало зразків і того, й іншого, причому і тут такі полюси можуть бути сторонами однієї медалі» [98, с. 7].

Усвідомлення цих обставин поглиблює розуміння справжніх причин та мотивів, що спонукали Й. Маркса вперто триматися за дещо «ретроградну» як на ХХ ст. естетичну мету збереження класико-романтичних традицій тональної музики¹. Слід обумовити, що «діалог» з попередніми епохами (зокрема, з романтизмом) як основа мистецького світогляду набула всезагального значення і стосувалася не лише композиторів романтичного спрямування (як Й. Маркс та його однодумці), але й «найзапекліших» представників авангарду. Варто зазначити, що «традиціоналізм» стосувався не лише музичного мистецтва і виступав характерною ознакою віденського модерну як художнього та літературного напрямку: за словами М. Чакі, «віденський модерн <...> не був “революційним” (тим, що руйнує минуле), адже в ньому виразно виявлявся зв’язок із традицією; <...> нарешті, він був “австрійським”» [113, с. 141]. Цей зв’язок з традицією «зовсім не був <...> певним “наслідуванням” минулого <...> Це було не наслідування минулого, не його відродження, а, швидше можна сказати, його *народження*, тобто діахронне залучення його мотивів та

¹ Слід визначити два варіанти музикознавчої інтерпретації означеної романтичної традиції початку ХХ століття:

1. Романтизм як окремий самостійний напрям (варіанти визначень — пізній романтизм, постромантизм, неоромантизм) — такий погляд представлений у роботах Л. Неболюбової [77–76], О. Шелудякової [120–121], Є. Стригіної [100–101], В. Лукова [64].

2. Романтизм як складова модернізму — загального та всеохоплюючого явища епохи. Саме так його інтерпретують Г. Паулс (автор терміна «романтичне відродження», «the Romantic Revival») [166], К. Дальхауз, Р. Тарускін [179], П. Буркхолдер [135].

Певний консенсус між двома підходами знаходимо у висловлюванні П. Буркхолдера: «Тоді як музика композиторів цього покоління може звучати пізньоромантично в стилі або техніці, те, що робить її модерністською — це потужне відчуття відділення, відмежування себе від минулого» [135, с. 811].

метафор в сучасне і *заради* сучасного. <...> Це звернення до власного минулого та його культури, що вивлялося в тому, що представникам віденського модерну хотілося адаптувати творіння предків до своєї нової епохи і довести все успадковане до останнього часу, якраз і було <...> істинно австрійським началом віденського модерну» [113, с. 144].

На думку дослідників, «розрив із традицією, продовження традиції та “створення” традиції заново стають нерозривно переплетеними проблемами¹. Такі парадокси лежать в основі концепцій як “модернізму”, так і “традиції”, роблячи історичну ідею розриву з минулим і визначення нового початку історії надто спрощеною» [180, с. 4]. Як відомо, «розрив» Шенберга з тональністю загалом вважався явним розривом з минулим, але сам Шенберг наполягав на тому, що його творчість продовжувала, а не відкидала музичну традицію.

Як слушно зазначає О. Корчова, «однією з рушійних сил музичного модернізму, яка спонукала його лідерів до пошуку нового змісту й відповідних форм втілення, був діалог з традицією, а найбільшою, найбільш цілісною та найбільш укоріненою в загальну культурну свідомість художньою традицією минулого був романтизм. Відтак **діалог з романтизмом** [виділення моє — *Є. Дашак*] становить якщо не основу, то принаймні одну з основ модерністської естетики» [55, с. 51–52].

¹ Музикознавці Е. Е. Гульдбрандсен (Erling E. Guldbrandsen) та Дж. Джонсон (Julian Johnson) зазначають, що «у модернізмі виникають принаймні чотири типові ставлення до традиції:

1. Прагнення забути про традицію, відкинути її та порвати з нею (як у випадку з Русоло, Варезом, Скельсі, Кейджем, Ксенакісом, історичним авангардом або ранніми прихильниками інтегрального серіалізму в 1950-х Штокгаузенем, Ноно, Булезом).

2. Намагання пригадати традицію, усвідомити її та увічнити (як у Шенберга, Берга, Бріттена, Генце, Ріма, Губайдуліної, Пярта чи Сильвестрова).

3. Спроба створити традицію заново, (ре)конструювати її та змінити заднім числом (як у Стравінського, Бартока, Веберна, Мессіана, Лакенмана, Фернейхау, Діллона, Сааріаго чи пізнього Булеза).

4. Утілення часових та структурних парадоксів модернізму та традиції в самій музиці (як в Айвза, Циммермана, Лігеті, Беріо, Кагеля, Куртага, Райха, Адамса чи Шнітке) [180, с. 4].

Творча позиція Й. Маркса наближається до другого варіанту («намагання пригадати традицію, усвідомити її та увічнити»), проте важливо усвідомлювати, що для нього традиція — не «спогад про минуле», а об'єктивна реальність, в якій він творчо існував та мислив.

2.1.2. Риси пізнього романтизму в творчості Йозефа Маркса

Отже, основною естетико-стильовою домінантою у творчому генезисі Й. Маркса виступає романтизм, а точніше — пізній романтизм¹, найбільш близький австрійському митцеві і хронологічно, і світоглядно. У своїй творчості Й. Маркс відчував себе продовжувачем романтичного мистецтва Й. Брамса, А. Брукнера, Г. Вольфа та ін., повністю реалізуючи такі риси пізнього мистецького етапу, як «завершальний, підсумковий характер відносно історико-художнього “цілого”» [77, с. 60], «звернення до власних витоків, детальний аналіз та глибоке осмислення ідейний та естетичних установок попередників» [120, с. 4].

Спробуємо визначити, які саме естетичні засади пов'язують Й. Маркса з романтичною традицією. Передусім це ідеалістична віра у виключну етичну роль мистецтва та музики зокрема: «У творі мистецтва ми знаходимо те щастя, яким нас обділила доля, компенсацію за непрожиті миттєвості, реальні передумови для яких були відсутні в дійсності. <...> Ми повинні дбати про музику, щоб причаститися тією внутрішньою красою, яка становить сутність хорошої людини» [166, с. 349]. Маркс вимагав від композитора передусім емоційного, одухотвореного «творення» мистецтва: «Музика розуму приносить мало задоволення. Там, де не вистачає ідеї, звуку та почуття, музикант програє, навіть якщо його переконують спробувати свої сили в ролі неоромантика, що, мабуть, означає романтизм без серця» [166, с. 348]. Основною образно-смісловою домінантою творчості Й. Маркса є лірика в усьому різноманітті її

¹ Аналогом терміну «пізній романтизм» іноді виступає «постромантизм»: вони позначають одне художньо-естетичне явище початку ХХ ст. Смісловим сенсом «пізнього романтизму» є саме продовження і завершення, безпосередня спадкоємність відносно романтичної традиції. Поняття «постромантизму» так само акцентує увагу на «“договорюванні” романтизму, це свого роду *postscriptum*, “дописування щойно завершеного листа”» [101, с. 2]. Зарубіжні дослідники найчастіше називають Й. Маркса «пізнім романтиком», тому в даній роботі надана перевага саме цьому визначенню. Цей термін вдало підкреслює таку важливу рису творчості Й. Маркса, як безпосереднє продовження «буття» романтизму в ХХ ст., без ностальгічної нотки «пост»-епохи. Для цього композитора причетність до романтизму не є свідомим зверненням митця до музики нещодавнього минулого: музичний романтизм є базисом його мистецького світогляду та індивідуального творчого лексикону.

художніх проявів: легка замріяність, «трістанівська» пристрасть, витончена меланхолія, зачароване споглядання, світла ностальгія, наївна пасторальність, радісна піднесеність, душевне умиротворення, легка скорбота, філософські роздуми... Унікальність образного строю творчості Й. Маркса як митця ХХ ст. полягає в майже цілковитому униканні драматичних, похмурих та трагічних образів. Безперечно, це не означає їхньої відсутності: однак Маркс майже ніколи не досягає глибин безвиході та відчаю, властивих образам творчості його колег та сучасників (А. Берга, А. Шенберга, Д. Шостаковича та ін.). Опуси Й. Маркса формують абсолютно інакший, ідеальний світ, де панують гармонія та досконалість Краси, довершеність Природи, благородство високих людських почуттів. Цей світ духовно спрямований в Минуле — також уявне, «очищене» від будь-якої недосконалості та потворності, минуле, що виступає своєрідним недосяжним і жаданим Ідеалом — чи то руїни вілли давньоримського імператора, чи божественні мелодії Шуберта. Основним смисловим конфліктом творчості Й. Маркса виступає сприйняття та співставлення вічно-прекрасного минулого та скороминуще-буденного сучасного.

Для Й. Маркса надзвичайно важливим є зв'язок з національним мистецтвом. За його власним переконанням, «справжній митець завжди оспівує свою Батьківщину, він мислить своєю мовою, своїм духом» [166, с. 33]. Для своїх співвітчизників Й. Маркс виступав передусім національним австрійським композитором. «Заповітна далечінь та відчутна близькість усього, що є у рідному штирійському пейзажі, формували його звук, мелодію та ритми. В його музиці звучить Австрія. Дякуємо за це!» — зазначав кореспондент одного з австрійських видань 1947 року [141, с. 32]. Австрійський політичний діяч Е. Фішер у листі до Й. Маркса підкреслив: «Ваша музика відображає австрійський пейзаж: виноградники, золоте листя осені, блискуче небо над головою, меланхолію і доброту, енергію та життя, мрію, романтично-чарівливу Австрію» [148]. «Чудовий австрієць» («Der prachttvolle Österreicher») — саме так

назвав Й. Маркса ректор Віденського університету у 1947 році¹. Саме від австрійського національного художнього менталітету походять такі риси його творчої вдачі, як виняткова просвітленість, витонченість, гармонійність, мелодійність, «мажорність»²: «Класичне австрійське мистецтво — це мистецтво майже немислимого оптимізму. Непорушна сукупність керованого досконалим законом всесвіту» [40, с. 20]. Твори Й. Маркса яскраво вирізняються на тлі концентрованого драматизму музики ХХ ст., це «чудова, надто чудова музика посеред часів безпрецедентного фізичного, політичного та економічного руйнування» [140].

Й. Маркс мав чітке уявлення про «справжнє» австрійське музичне мистецтво, «м'який музичний образ Австрії» і був переконаний, що «від австрійців чекають прекрасної, пластичної та виразної мелодії, благозвучності, відлуння душі, магії пейзажу в музиці, а не старанних вправ в технологічних методах, що з'явилися одночасно з імпресіонізмом» [159, с. 36]. У відгуках про творчість своїх колег — австрійських композиторів Й. Маркс підкреслював саме національні риси їхнього авторського почерку³. Зокрема, про Ю. Бітгнера Маркс писав: «Мелодії Бітгнера австрійські у кожному такті <...>. Бітгнер завжди залишається австрійським майстром теплих почуттів і змістовної форми» [166, с. 322]. Е. Тох (Ernst Toch) також був відзначений Й. Марксом як «віденець, якого можна охарактеризувати як австрійського Гіндеміта. Проте у

¹ Під час церемонії надання посади почесного професора Віденського університету 10 травня 1947 року.

² Можна цілком погодитися з твердженням В. Маріхарта, що «використання мінорних тональностей для Маркса є рідкістю, оскільки він був яскраво вираженим мажорним композитором [166, с. 333].

³ Австро-німецьку музику Й. Маркс ставив надзвичайно високо і надавав їй перевагу над творами митців інших композиторських шкіл. Так, з нагоди одного з концертів Віденської філармонії Й. Маркс зазначав: «П'ята [симфонія] Чайковського — це першокласна ефектна п'єса для диригентів та оркестру. Тут немає недоліку в чудових мелодіях, ефектній структурі, звуковому та драматургічному симфонізмі. Але симфонія Брамса чи Брукнера, безперечно, була б кращою за ефектного Чайковського, чия тематична винахідливість гідна пошани, але позбавлена тієї граничної досконалості та глибини, що складають славу наших віденських майстрів» [166, с. 345].

Тоха все здається м'якшим, елегантнішим, світлішим, створеним, так би мовити, легкою рукою (австрійський відтінок)» [166, с. 322].

З «австрійським» началом у творчій свідомості Й. Маркса тісно перепліталася пейзажність: «Пейзажні образи штирійської батьківщини перейшли безпосередньо в музику пісень та інструментальних творів Йозефа Маркса. Пейзаж безпосередньо втілюється у його музиці. Це виглядає як справжнє відображення навколишньої рідної природи» [163, с. 9–10]. Як зазначав Й. Маркс, «я прийшов до поезії через відчуття яскравої радості від природи. Це була магія виноробного краю південної Штирії з чудовим ритмічним та мелодійним шумом вітряків» [166, с. 30]. Зокрема, поетичні образи осені, що була улюбленою порою року композитора, втіляться у цілому ряді опусів, які складатимуть славу творчому доробку Й. Маркса¹. Й. Марксу була властива виняткова любов до природи, тонке відчуття краси та поетичності пейзажу (особливо осіннього) — ці риси знайшли своє втілення у багатьох програмних опусах композитора. Саме тому Й. Маркс у своїй творчості справляє враження інтроверта та меланхоліка, творам якого притаманні споглядання та драматургічна статика, епічна неспішність розгортання, певна безконфліктність та навіть медитативність. Тут варто додати, що творчий процес Й. Маркса проходив здебільшого в «інтравертованій» обстановці: на дачі А. Ганси у Грамбаху, де створені найкращі твори митця, під час подорожей в компанії друзів тощо.

Програмність також виступає наріжним естетичним принципом для творчості Й. Маркса: програмними назвами або розгорнутими програмами композитор супроводжував не лише всі свої симфонічні полотна (наприклад, «Eine Herbstsymphonie», 1920–21), але й скрипкову сонату («Frühlings-Sonate», 1945), обидва фортепіанні концерти та деякі квартети (наприклад, «Квартет в античному дусі», «Quartetto in modo antico», 1938). Програмний принцип

¹ Осені присвячені «Herbstsymphonie» (1921), фортепіанна п'єса «Herbstlegende», пісні «An einen Herbstwald» (1910) та «Septembormorgen» (1906), «Herbstchor an Pan» (1911), вишукані пейзажні замальовки («Natur-Trilogie» (1922–1925), пісні «Herbstzeitlose» (1909, слова Schönaich-Carolath) та «Herbstabend» op. 1 (за Busse).

зближує творчість Й. Маркса з традиціями його попередників та сучасників: «Програмність, розроблена Лістом і вдосконалена Ріхардом Штраусом, а також Мусоргським і Бородіним, є тим ідеалом, до якого Маркс прагнув у своїх симфонічних творах від «Herbstsymphonie» до «Castelli Romani» [166, с. 330]. Крім того, для Й. Маркса, схильного до певної «рихлості», розтягнутості форми, наявність програми була способом своєрідної динамізації музичної драматургії, адже, як слушно зазначає Л. Кияновська, «сюжетна програма може бути у музиці стимулом до оновлення і трансформації усталених форм, бо передбачає певну послідовність, етапи розвитку, логіку розгортання подій» [45, с. 18].

Наступним фактором, що поєднує Й. Маркса і з пізнім романтизмом, і безпосередньо з мистецтвом ХХ ст., є своєрідна «полістилістика», «глибокий різнорівневий синтез, що охоплює ряд сутнісних елементів різних естетико-художніх феноменів» [77, с. 67], «поєднання в творах кодів різних епох, стильових орієнтацій, <...> стильова множинність, що виявляється як наслідок суміжності пізнього романтизму» [121, с. 4].

Вільне оперування елементами різних музичних стилів є однією з засадничих ознак композиторського почерку Й. Маркса як митця ХХ ст. Це цілком відповідає тезі Л. Неболюбової про властиву пізньому романтизму «зовнішню видимість еkleктичності» та «обов'язкове визрівання в “еклектичному” системно-стильовому конгломераті елементів фактично нового» [77, с. 68]. Як зазначають дослідники, «художні твори у цей час нерідко пропонують нам внутрішні “діалоги” різних текстів культури (інтертекстуальність)» [98, с. 13]. Для Й. Маркса мистецтво минулого постає не лінійно, а у своїй найширшій «одномоментній» панорамі: бахівська поліфонія та протестантський хорал для Й. Маркса не менш животрепетні, ніж віртуозний піанізм Ф. Ліста, а шубертівська мелодика вільно поєднується з колористичним звукописом в дусі К. Дебюссі. Варто підкреслити, що подібна «мікстовість» була надзвичайно характерною для австрійської національної мистецької

свідомості: «У Відні злилися в певному симбіозі найрізноманітніші етнічні та культурні впливи, що виявилися важливими факторами новітньої ситуації в еволюції культури <...>. Саме в змішуванні активно співіснуючих в Центральній Європі систем мислення та їхніх елементів <...> вбачали характерну ознаку всього австрійського» [113, с. 148].

Всі дослідники творчості Й. Маркса одностайні в тому, що «Маркс визначив свою відданість складним звуковим світам Макса Регера, Клода Дебюссі та Олександра Скрябіна» [146]. Окрім них, у творчості Й. Маркса вбачають зв'язки з творчістю Ф. Шопена, Г. Вольфа, Р. Штрауса, Г. Малера М. Равеля, О. Респігі, К. Шимановського та ін.

Головним кумиром для Й. Маркса був його старший сучасник **Макс Регер**¹. Марксу від початку винятково імпонувала «охоронна» творча позиція Регера, який поставав «посередником» між поліфонічною традицією бароко та сучасністю, чому сприяла опора на модерну ладогармонічну мову та принципи формотворення. Регер так само «виступав за збереження тонального центру та класичної ладофункційної системи» [59, с. 27], втілював «зовні суперечливі тенденції: найтісніший зв'язок з традицією та новизну музичної мови» [59, с. 25]. Крізь призму творчості Регера Й. Маркс досліджував сучасну гармонію, пізнавав закони поліфонії та контрапункту, перейняв захоплення музикою бароко та творчістю Й. Баха. Саме опуси М. Регера надихнули Й. Маркса на створення поліфонічних (зокрема, «Прелюдія та Фуга» з циклу «Шість п'єс для фортепіано») та органних творів, де композитор формував «потужне об'єднання лінійно-поліфонічного та вертикально-гомофонного принципів в певну єдність більш високого порядку» [59, с. 10]

Як зазначає А. Лісс, звуковий світ Й. Маркса був остаточно сформований завдяки знайомству з французьким імпресіонізмом К. Дебюссі, М. Равеля, П. Дюка. Маркс безмежно захоплювався симфонічною майстерністю та

¹ Своєму кумирові Й. Маркс присвятив статтю «Уроки з Максом Регером». Під час короткої зустрічі з М. Регером 23-річний Й. Маркс вразив останнього досконалим знанням всіх його творів — навіть маловідомих.

мотивною роботою **К. Дебюссі**: «Він обходиться без контрапункту, сонатної форми, замкнених та великих форм <...>, але все вдосконалюється в його майстерних руках. Вільно співставлені маленькі мотиви справляють незбагненне, незмінно “логічне” враження: цих темок виявляється достатньо, щоб охопити симфонічний масштаб чарівної звукової поеми»; «Маленькі мотиви, що випадково з’являються, грайливі послідовності, які призводять до неймовірного повороту, короткі мелодії, які розвиваються до *pianissimo*, а не до *fortissimo*, як у всіх. І все ж, незважаючи на відсутність поліфонії, ніхто не оспівував море більш поетично, не почув «*Fauns Abendlied*» більш зворушливо; солодкі сумні гармонії» [166, с. 342].

У творчості Й. Маркса гармонійно поєднуються «безпристрасність та метафізична солідність німецької традиції та гнучкість і легкість невагомго, повітряного світу французького імпресіонізму» [178, с. 12]. Властиві музичному імпресіонізму колоритна гра тембрів, мінливі гармонії (енгармонічні модуляції, цілотнові гами, збільшені тризвуки), підкреслення фонічної сторони акордової вертикалі, «розмита» та плинна фактура, витончена педалізація, «застосування чотирьох — та п’ятионових, а також цілтонових гам, плагальні каданси, ряди тризвуків, переплетених з септакордами, послідовності нон та збільшених терцій, трактування людського голосу як інструменту» [124, с. 38] тощо — ці та інші стильові особливості є часткою індивідуального композиторського почерку Й. Маркса.

Про «питому вагу» імпресіоністських впливів на індивідуальний стиль композитора свідчать наведені визначення Маркса як «пізньоромантичного/постромантичного імпресіоніста» або ж просто як «імпресіоніста». На переконання Л. Блека, «серед ретельно підбраного сонму його (Маркса — Є. Д.) кумирів <...> почесне місце слід віддати Дебюссі, чії гармонії Маркс вважав непереборними: навіть якщо вони офіційно не існували, вони все одно були наявні між рядків» [129, с. 26]. Український дослідник С. Деоба запропонував більш сучасне визначення подібного феномену

художньої та творчої рецепції новацій К. Дебюссі — «дебюссізм»¹. Дослідник наводить перелік типових «дебюссістських» прийомів, деякі з яких можна знайти в творах Й. Маркса. Зокрема, це «використання єдиного музичного образу, проте ускладненого і поданого в різних смислових ракурсах» (основною рисою «Осінньої симфонії» є образно-тематична «статика» при винятково динамічному мотивному та фактурному розвитку), «відхід від конфліктності (як результат — і від сонатності)» (у творах Й. Маркса важко знайти «конфлікт» в його «бетховенському» розумінні), наявність «численних внутрішніх перехідних мікророзділів, що суттєво ускладнюють структуру» (контрастне співставлення невеликих розділів є чи не основним методом розвитку в опусах Маркса), а також «рух від функціональності до колористичності/сонористичності гармонії» [33, с. 14].

Ще одним важливим творчим орієнтиром для Й. Маркса був **О. Скребін**²: «Подібно до Скребіна, завдяки своїй сильній прихильності до містичних ідей, Маркс шукав найвищого в мистецтві як вираження трансцендентного аспекту буття» [166, с. 318]. Працюючи над грандіозною «Осінньою симфонією», з точки зору оркестрової палітри та симфонічних масштабів Й. Маркс міг орієнтуватися на «Поєму екстазу» та «Прометея». Впливи Скребіна присутні також у вишуканій ладогармонічній мові, що здобула Марксу репутацію яскравого новатора серед «традиціоналістів». А. Хольцер навіть виокремлює «акорд Маркса» («*Marx-Akkord*», приклад 2.1)³, що, на його думку, «походить від “Прометеевого акорду” Скребіна, специфічного домінант-нонакорду, який, у свою чергу, має свого попередника в «акорді Шопена», домінантсептакорді з

¹ С. Деоба пропонує визначення дебюссізму «як персонального музично-стильового феномену доби модернізму, що ґрунтується на синтезі загальних ознак символізму/імпресіонізму та індивідуальних новацій Клода Дебюссі» [33, с. 25].

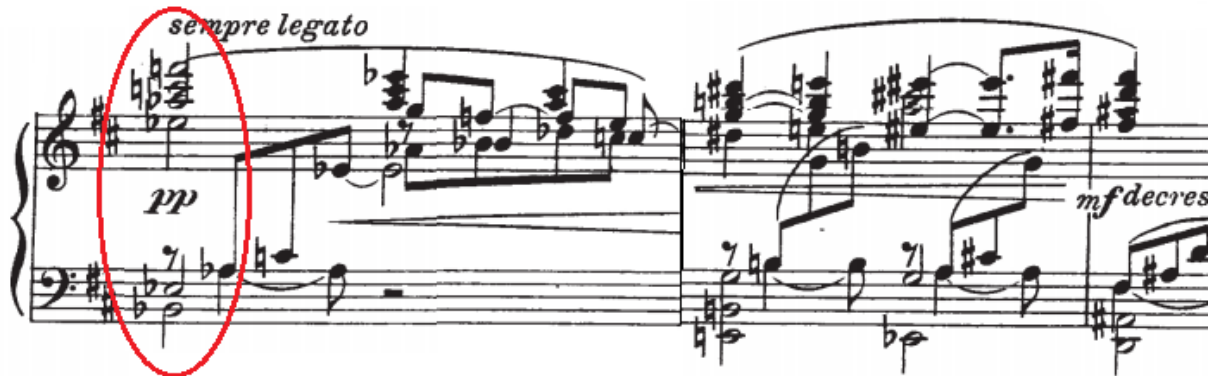
² За словами А. Лісса, представники «молодої російської школи» Скребін, Метнер, Балакіреєв, Глазунов, Танєєв, Лядов, Ляпунов, Ребіков також «відкривали для Й. Маркса нові звукові світи» [163, с. 41]. За свідченням В. Маріхарта, у фортепіанних партіях пісень Й. Маркса можна знайти впливи російської школи.

³ «Маркс-акорд» являє собою кварто-терцієве співзвуччя. Наприклад, його «терцієвий» варіант «fis-as-c-es-g-h», або «квартовий» «c-fis¹, fis¹-h¹, h¹-es²», «b-es-as-c-f» (приклад 2.1).

секстою» [цит. за 166, с. 334]. Цю концепцію підтримав Е. Шенк: «Цей “Маркс-акорд” є «яскравим символом, якого можна знайти вже в найперших піснях¹. Маркс підтвердив точність цього спостереження» [166, с. 334].

Приклад 2. 1.

Романс «Leuchtende Tage». «Маркс-акорд» (тт. 6–7)



Важливим джерелом формування композиторської естетики Й. Маркса була творчість **композиторів-романтиків**. Й. Маркс особливо виокремлював для себе Р. Шумана та Ф. Шопена як тих композиторів, «які культивували звукову складову» [166, с. 40]. Митець захоплювався творчістю Ф. Ліста («Я люблю Ліста!») і був переконаний, що «Ліст справді є батьком нашої сучасної музики; всі навчалися в нього: Вагнер — оркестровому мистецтву та мотивній роботі, палкі послідовники його мистецтва Мусоргський, Бородин та Балакірев — фортепіанному письму, програмній та симфонічній народній творчості; Брукнер — хоровій фактурі та церковній пишноті в оркестровому письмі, Вольф запозичив деякі особливості сучасного вокального стилю, а Штраус — блискучу структуру його звукових поем. Дебюссі увібрав поетичний колоритний тон імпресіонізму, Регер — чудове органне письмо та сучасні особливості фуґи. Від Ліста походить драматичний пафос та напружена мефістофельська експресія Скрябіна» [166, с. 341]

Й. Маркс «ніколи не був вагнеріанцем», хоча музика Р. Вагнера «приваблювала його там, де жила енергійна поліфонія та тональна

¹«Маркс-акорд» дослідники знаходять в піснях «Wie einst», «Leuchtende Tage», «Nimmersatte Sehnsucht», «Der Dichter» та «Lied eines Mädchens» (приклад 2.1).

барвистість — особливо у «Трістані» [163, с. 40]. Й. Маркс виділяв для себе в партитурах Вагнера своєрідну «модульну техніку», засновану на системі лейтмотивів («Вагнер організовує твір у формі коротких, гармонічно самодостатніх частин. Ці уривки (або модулі) можна переміщувати або навіть вилучати всередині твору» [166, с. 320]). Подібні прийоми Маркс подекуди застосовує у своїх симфонічних творах.

З творчістю Й. Брамса Маркс детально познайомився у більш зрілому віці, однак вплив брамсівського стилю дуже помітний в його камерно-інструментальних та вокальних творах (здебільшого це інтонаційні алюзії, особливості фактури, принципи мотивної роботи тощо). Цілком конкретні інтонаційні аналогії наявні і в сольних фортепіанних творах композитора (див. аналіз «Рапсодії» та «Гуморески», розділ 3). Глибоку повагу та захоплення творчістю Й. Брамса Й. Маркс «успадкував» від М. Регера, який був переконаний, що Брамс був великим новатором у царині музичної мови, і також цитував його у своїх творах (зокрема, у «Resignation» з циклу «7 Fantasiestücke», ор. 26 Ю. Крейніна вбачає матеріал, похідний від II частини Симфонії № 4 *мі мінор* Й. Брамса, див. [161, с. 9]).

Серед композиторів — пізніх романтиків важливим «першоджерелом» творчості Й. Маркса прийнято вважати Г. Вольфа, який «являє собою власне відправну точку його ліричної вокальної поезії» та «тонального живопису» [163, с.40]. Початок кар'єри Маркса як пісенного композитора ознаменований газетною дискусією на тему «епігон Вольфа чи індивідуальне обдарування?» [182, с. 11]. Так чи інакше, Маркс безпосередньо пов'язаний із мелодичним стилем Вольфа, його вокальна творчість складає наступний щабель в історії австрійської камерно-вокальної музики, ще одну «звукову грань» австрійської ліричної пісні. Й. Маркс свідомо підкреслив свою «спадковість», створивши вокальний цикл «Italienisches Liederbuch» (1906–1908), використавши ті вірші П. Гейзе, які оминув увагою Г. Вольф у своєму аналогічному творі (1892, 1896).

У творчості **Г. Малера** Й. Маркс найбільше цінував народно-пісенну та пейзажну складову («Мені найбільше подобається, коли він музично змальовує природу, коли він фантазує в народно-пісенному стилі в стилі “Чудесного рогу хлопчика» народну пісню в настрої «чудорогу») і вважав, що малерівським симфоніям бракує єдності — «того незбагненого, унікального тематичного зв'язку в симфонічному сенсі, «координації» змісту, за якої форма як окремих частин, так і всього твору визначається з точки зору змісту та мотиву відносного всього твору» [166, с. 236].

Взаємозв'язки з творчістю **Р. Штрауса** надзвичайно багатогранні і стосуються не лише ладогармонічної мови, особливостей оркестровки, схильності до програмного симфонізму тощо. Вони стосуються також такої засадничої риси пізньоромантичного світогляду, як «результативність» та «підсумковість», множинність жанрово-стилістичних витоків. Характеризуючи творчий почерк Р. Штрауса, Р. Роллан зазначав, що «було б легким та марним заняттям вказати на точні ремінісценції з французької та італійської музики, що зустрічаються всюди <...>. Мендельсон, Гуно, Вагнер, Россіні, Масканьї тут стикаються між собою. Але ці не пов'язані в цілому твори зливаються — асимільовані, підкорені задуму автора. Всюди в цій музиці сильно виражена єдність стримує невпорядковані, часом непов'язані елементи» [84, с. 113].

Хоча романтична та імпресіоністична («дебюссістська») складові традиційно вважаються одним із основних у творчому іміджі Й. Маркса, діапазон його естетико-стильових зв'язків значно ширше. Так, американський дослідник К. Мора вважає Й. Маркса «найбільш характерним австрійським представником **музичного югендштилю**» [162, с. 11]. Аналогічну думку висловив Р. Шоллум (Robert Schollum)¹: «Це єдиний композитор, усю творчість якого можна віднести до югендштилю». Загальновідомо, що «югендштиль» («юнацький стиль») як «художня авангардна течія у Відні під проводом Г. Клімта, що тривала з 1897 по 1914 роки» [168, с. 11], вважається німецьким

¹ Р. Шоллум (Robert Schollum) — автор дослідження «Kodály— Marx— Szymanowski. Drei Komponisten im Jugendstil bereich». Wien, 1989.

національним варіантом художнього стилю модерн¹. До основних мистецьких задач представників «юнацького стилю» належало виховання художньо-естетичних смаків найширших верств населення, нівелювання відмінностей між художниками та ремісниками, втілення ідеї синтезу всіх мистецтв (Gesamtkunstwerk), а також просування ідеї нерозривної єдності мистецтва та життя. До цього переліку О. Пірієв додає «культ краси», який «став метою і водночас ідеєю югендштилю, а також модерну в цілому. <...> Ця “краса” стає одним із найважливіших критеріїв оцінки стилю загалом» [82, с. 132].

Дослідники югендштилю намагаються провести аналогії між візуальними мистецтвами та музикою, знаходячи ряд «слухо-візуальних еквівалентів», заснованих на структурних принципах живопису: крапка відповідає звуку, лінія — мелодії, площина — контрапункту, перспектива — гармонії, фарба — тембру» [1, с. 15]. Рисами музичного югендштилю Д. Мюррей вважає «тональну невизначеність, використання широких мелодичних інтервалів і шалене відчуття руху (постійний рух у картинах югендштилю є символом життєвої сили). Жіночність форм та еротизм пов'язаний з кружлянням округлих ліній з символічними квітковими орнаментами, еквівалентом чого у музиці є хроматизм і пластичні мелодичні лінії» [170, с.14].

Гіпотеза про зв'язок з югендштилем безумовно зближує творчість Й. Маркса з сучасним йому мистецьким контекстом. Так, у вокальних творах композитора можна виділити такі ознаки югендштилю, як «особливий взаємозв'язок звуку, лінії та орнаменту як засіб для втілення ліричної поезії», «силу лінії, що веде за собою асиметрію та алогічність побудови, орнаментальну природу мелодичного начала, що наче намагається зімітувати

¹ Аналогії «югендштилю» «у Франції — “ар нуво” (“Art Nouveau”), в Австрії — “сецесіон” (“Secession”), в Німеччині — “югендштіль” (“Jugendstil”), в Італії — “ліберті” (“Liberty”), у США — “тіффані” (“Tiffany”)» [1, с. 3]. За свідченням дослідників, югендштіль процвітав у Берліні та Дармштадті, Мюнхені та Дрездені. Термін «югендштіль» походив від назви художнього журналу “Jugend” (“Юність”), який «виходив з 1896 по 1940 рік і мав на меті відобразити новітні течії в літературі, зображальному та прикладному мистецтві <...> однак початкова задача відображення в журналі різних напрямків скоро відпала через переважання інтересу до стилю модерн» [79, с. 56].

природні візерунки» [1, с. 16]. Ці риси знайшли своє втілення у мереживній фактурі фортепіанної «Арабески», у витончених переливах дуету сопрано та флейти у супроводі фортепіано в пісні «Pan trauert um Syrinx» на слова А. Вільдганса тощо. Прикметно, що риси югендштилю знаходять і в творчості М. Регера: «камерна творчість М. Регера розпочала свій відлік із моменту зародження югендштиля, еволюціонувавши до своєрідного його згасання» [82, с. 35].

Хоча Й. Маркс і декларував «відмову як від “нео”-тенденцій Гіндеміта, Бартока та Стравінського» [166, с. 319], елементи **неокласичної та необарокової стилістики**¹ прослідковуються в усі періоди творчості Й. Маркса, особливо яскраво виявляючись у таких пізніх творах, як «Partita in modo antico» (1945), що є «даниною старим майстрам вокальної поліфонії, строгій лінійній техніці Палестрини чи Орландо Лассо» [147, с. 3], а також «Sinfonia in modo classico» (1944), де «форма має гайднівську класичну ясність, а музична мова ближча до пізньоромантичного стилю» [147, с. 3].

2.2. Жанрова система і періодизація творчості

Жанрова система творчості Й. Маркса нагадує обриси спадщини пізніх романтиків Й. Брамса та Г. Малера: в ній не знайшлося місця для музично-театральних творів, натомість в центрі уваги митця знаходилися камерно-вокальні, камерно-інструментальні, симфонічні, фортепіанні та хорові жанри². Своєрідними «обрамленням» жанрової системи виступають *Lieder* та програмна симфонія (симфонічна поема): з одного боку, це вокальні мініатюри на кшталт «*Japanisches Regenslied*», з іншого — монументальний 80-хвилинний

¹ Розмірковуючи про роль композиторів-класиків у власному формуванні, Й. Маркс підкреслював важливість самостійного пізнання їхньої творчості та зазначав: «Мій досвід з Моцартом і Бетховеном подібний до Гомера, Шиллера та Гете: всі вони є “шкільними прикладами”, вивчаються, виконуються, аналізуються, і, нарешті, ви втрачаєте до них той стриманий ентузіазм, який необхідний для будь-якого задоволення від мистецтва та його належного функціонування. Лише пізніше, коли ви обтрушуєте з них шкільний пил і вільно дихаєте, то знову відкриваєте в них свого Гомера, свого Шиллера» [163, с. 41].

² Повний список творів Й. Маркса див. у додатку А.

програмний симфонічний цикл «Herbstsymphonie». Між ними розташовані камерно-інструментальні та фортепіанні, хорові та органні твори. Ключові жанри творчого доробку постали уже в **перший період творчості (1901–1919)** композитора. Дослідники А. Лісс, Е. Верба, Б. Хайдін та В. Маріхарт виокремлюють три періоди творчості композитора, ґрунтуючись за жанрово-хронологічним принципом. Властива Й. Марксу системність і цілеспрямованість мислення впливала на послідовний вибір жанрових «домінант» на певному етапі його творчого становлення: саме тому кропітка робота над симфонічними жанрами прийшла на зміну юнацькому захопленню романсовою та камерною творчістю, а згодом необхідність підведення творчих підсумків змусила зосередитися на переосмисленні та і транскрипціях раніше створених опусів.

Перший період творчості Й. Маркса часом називається «камерно-вокальним», що вірно лише частково: саме в цей період композитор знаходився на вершині своїх креативних можливостей і спромігся охопити фактично всі жанрові сфери, в яких він працюватиме в наступні роки. Водночас камерно-вокальні опуси виступають центром жанрової системи творчості Й. Маркса. Саме у сфері вокальної музики сформувався індивідуальний стиль композитора: за характеристикою Б. Хайдіна, пісні Й. Маркса «мають багато спільного з піснями Ріхарда Штрауса, хоча Й. Маркс використовує дещо сучаснішу музичну мову, що часом нагадує твори Арнольда Бакса (Arnold Bax¹) чи його друзів Франца Шрекера та Еріха В. Корнгольда, і часом нагадують музику інших сучасників, таких як Чарльз Мартін Лефлер, Вітезслав Новак та Отторіно Респігі» [151].

За десятиліття від 1901 року, на який припадає перша надрукована Lied «Im Frühling» (слова Г. Фогелера), і до 1912 року Й. Маркс створює левову

¹ Арнольд Едвард Тревор Бакс (1883–1953) — англійський композитор, піаніст, диригент. Як і Й. Маркс, був представником пізнього романтизму. А. Бакс — автор семи симфоній, численних п'єс для оркестру, музики до балетів і кінофільмів. Під враженням своїх гастролей Україною написав п'єси для фортепіано «Травнева ніч на Україні», «Гопак» (1913).

долю своїх вокальних шедеврів, серед яких — «Windräder» (слова О. Фальке, 1906), «Hat dich die Liebe berücht» (П. Гейзе, 1908), «Barcarole» (А. фон Шак), «Der Ton» (К. Гамсун), «Japanisches Regenlied» (за В. Вітменом), «Valse de Chopin» (за А. Жіро, всі — 1909), «Regen» (П. Верлен, 1910), «Nocturne» (О. Хартлебен, 1911) та інші. Одночасно Й. Маркс писав оркестрові версії деяких своїх вокальних творів. Свої пісні Й. Маркс створював на слова П. Гейзе, Г. Гессе, С. Цвейга, Й. фон Ейхендорфа, Новаліса, Г. Гейне, Й. В. Гете, У. Уїтмена, А. Вільдганса та інших поетів та літераторів. У 1912 році постала перша визначна вершина творчості Й. Маркса — вокальний цикл з 17 пісень «Italienisches Liederbuch» на слова П. Гейзе, в якому Й. Маркс вступив у творчий діалог зі своїм видатним попередником — Г. Вольфом («я озвучив вірші з того ж самого пісенного циклу, що і Вольф; звичайно, лише ті, які він не використав» [163, с. 209]).

У 1913 році не з'явилося жодного вокального твору, у 1914 та 1915 роках були створені по одній Lied («Herbst» на слова самого Й. Маркса та «Isolde» за Б. Франком). Останній «сплеск» інтересу до вокальної творчості перед 14-річною перервою (до 1930) мав місце у 1916 році, коли були написані чотири Lieder на слова А. Вільдганса— всі для голосу з фортепіано та додатковими інструментами («Adagio» з віолончеллю, «Du bist der Garten» зі скрипкою, «Durch Einsamkeiten» з альтом, «Pan trauert um Syrinx» з флейтою).

Камерно-вокальні опуси є справжнім джерелом творчості Й. Маркса: вони виступають в ролі універсальної «творчої лабораторії», де викарбувалися коло основних образів, опрацьовувалися засоби музичної виразності, формувався індивідуальний стиль, у тому числі і фортепіанний (детальніше див. розділ 2.4)¹. Тематизмом пісень просякнуті всі твори композитора в інших

¹ Дослідник Й. Меєрс поділяє камерно-вокальну творчість Й. Маркса на чотири періоди: перший з них (1901–1906) позначений пізньоромантичними рисами та впливом Г. Вольфа та Р. Штрауса. Другий (1908–1916) включає центральний вокальний опус Й. Маркса — цикл із 17 пісень (два томи) «Italienisches Liederbuch». Третій період (1930–1932) складає п'ятичастинний цикл «Verklärtes Jahr», що вважається вершиною вокальної творчості Й. Маркса. Протягом останнього, четвертого періоду (1935–1944) Й. Маркс написав всього три пісні («Gleich einer versunkenen Melodie» (слова К. Моргенштерна),

жанрах: часто-густо зустрічаються численні алюзії, інтонаційні аналогії та прямі автоцитати музичного матеріалу пісень.

Одночасно з вокальними опусами у творчому доробку Й. Маркса з'являються зразки камерно-інструментальних жанрів. Всього за три роки (1911–1914) композитором були створені такі твори, як «Рапсодія» («Klavierquartett in Form einer Rhapsodie»), «Балада» («Ballade für Violine, Viola, Cello und Klavier» in a-moll) та «Скерцо» («Scherzo für Klavierquartett») для фортепіанного квартету (1911), Соната для скрипки та фортепіано *ля мажор* (Sonate für Violine und Klavier in A–dur, 1913), «Тріо-фантазія» *соль мінор* для скрипки, віолончелі та фортепіано (Trio-Phantasie für Violine, Cello, Klavier in G–dur, 1914), Сюїта *фа мажор* (Suite für Cello und Klavier in F–dur) та «Пастораль» для віолончелі та фортепіано («Pastorale» für Cello und Klavier, 1914).

У цей період з'явився ряд **хорових** опусів: «Morgengesang» (слова Е. Дексея) та «Berghymne» для чоловічого хору та оркестру (слова А. Фрітча, 1910), «натхненна міфологією імпресіоністська одночастинна кантата» [152] «Herbstchor an Pap» для хору хлопчиків, симфонічного оркестру та органу (слова Р. Барча, 1911, «на згадку про яскравий осінній день в Південній Штирії»); «Abendweise» для чоловічого хору, чотирьох валторн, двох тромбонів, туби, литавр та органу («Вечірній шлях», слова Е. Дексея, 1912) для чоловічого хору; а також «Gesang des Lebens» для чоловічого хору та органу та «Ein Neujahrshymnus» для мішаного хору та оркестру (обидва твори на слова О. Хартлебена) для чоловічого хору та органу (1914)¹.

Ймовірно, у цей же період були написані десять **органних** творів, першим з яких був «Symphonischer Prolog» для органа(1904)². Саме у ранній

«Nachts» (слова К. Моргенштерна, 1935) та «Spaziergang» (слова А. Моберта, 1944). [167, с. 8–9].

¹ Б. Хайдін та С. Ессер (Stefan Esser) зробили транскрипцію «Gesang des Lebens» та «Ein Neujahrshymnus» для мішаного хору [152].

² Органні твори Й. Маркса: «Variationen/Fantasie über ein norwegisches Volkslied», «Canzone in D» (органна транскрипція фортепіанної п'єси), «Chaconne in E minor», Чакона *мі мінор*, «Alle Menschen müssen leiden, leiden» *фа мінор*, «Choralvorspiel»,

період творчості Й. Маркс звернувся до сольних **фортепіанних** жанрів у циклі «Шість п'єс для фортепіано» (1916), а також у цілому ряді недатованих фортепіанних мініатюр, більшість з яких, ймовірно, була написана саме у ранній період творчості (зокрема, «Die Flur der Engel», «Herbst-Legende (Adagio)», «Phantasiestück», «Carneval (Nachtstück)», тричастинний цикл «Schmetterlingsgeschichten» («Історії метелика»), «Walzer-Caprice», «Albumblatt—Romanca» та інші твори, що увійшли до II тому «Klavierstücke»).

Саме в цей період Й. Маркс вперше звернувся до симфонічного жанру, створивши ескізи двох симфоній (1901, 1906), які лишилися незавершеними. У листі від 15 лютого 1922 року Й. Маркс зазначав: «Це була успішна прем'єра моєї першої (де-факто) третьої симфонії [мова йде про прем'єру «Eine Herbstsymphonie» — Є. Дашак], тому що я нічого не розповідав ні про першу (написана в 19 років), ні про другу (в 24 роки) симфонію» [166, с. 351].

Протягом першого періоду творчості Й. Маркс досягнув вершини власної композиторської майстерності та написав твори, які в майбутньому відіграватимуть ключову «репрезентативну» роль в його творчому доробку. З цієї точки зору неможливо не погодитися з думкою Н. Савицької: «Значення дебютних досвідів не тьмяніє навіть у світлі майбутніх досягнень» [93, с. 241]

Період між 1919 та 1932 роком Б. Хайдін називає «головним оркестровим періодом» творчості Й. Маркса [146]. Його крайніми точками виступають «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром *мі мажор* (1919) та вокальний цикл для середнього голосу та оркестру «Verklärtes Jahr» (1930-32)¹. Протягом цих 13 років композитор зосередився виключно на симфонічних жанрах, досягнувши визначної майстерності у сфері колористичного оркестрового письма.

«Es wird Abendwerden» *ля-бемоль мажор*, «Memento *in B minor*», «Präludium *in C minor*», «Toccata *in C major*».

¹Вокальний цикл «Verklärtes Jahr» складається з наступних солоспівів: «Ein Abschied» («Прощання», на слова К.М. Фованова), «Dezember» (слова О. Кернстока), «Lieder» (слова К. Моргенштерна), «In meiner Träume Heimat» (слова К. Гауптмана), «Auf der Campagna» (слова Й. Маркса).

«Романтичний концерт» став попередником таких масштабних симфонічних полотен, як «Осіння симфонія» («Eine Herbstsymphonie», 1920–21)¹, «Натур-трилогія» («Naturtrilogie», 1922 — 1925, в трьох частинах — «Symphonische Nachtmusik» (1922), «Idylle–Concertino»,

¹ Вершиною творчого шляху Й. Маркса, його справжнім «opus magnum» є гігантська «Осіння симфонія» («Eine Herbstsymphonie», 1921), присвячена А. Гансі. Твір натхненний образами улюбленої пори року Й. Маркса — осені, що завжди символізувала для нього «мудрість та справедливість природи»: «Маркс поставив собі за мету створити музичне втілення настроїв та почуттів, що відвідають людський дух восени: завершення року, відродження та зникнення Природи як вічного символу людського життя. Твір відображає образи, що асоціюються з щедрим врожаєм, дозріванням, прощанням з літніми радощами та наближенням зими» [166].

Грандіозний чотиричастинний твір тривалістю понад 80 хвилин (перша частина — «Ein Herbstgesang» («Пісня осені»), друга частина — «Tanz der Mittagsgeister» («Танці полуденних духів»), третя частина — «Herbstgedanken» («Осінні роздуми»), четверта частина — «Ein Herbstroem» («Поема осені», попередня назва — «Ernte und Heimkehr», «Збір врожаю та повернення додому») створений для великого складу оркестру (четвертий склад духових та розширена група ударних інструментів). Й. Маркс працював над «Herbstsymphonie» з 1916 по 1921 рік. Прем'єра твору відбулася 5 лютого 1922 року у Віденській філармонії під орудою Ф. Вайнгартнера (Felix Weingartner) і ознаменувалася гучним скандалом: «Гігантський твір, що належав до авангарду сучасної симфонічної музики, перевершив всі можливі сподівання та побоювання, і поставив абсолютно нові та безпрецедентні завдання перед диригентом та членами чи найкращого у світі оркестру. Він викликав жорстокі протести з боку одних та аплодисменти з боку інших, останні посилювалися після того, як композитора викликали на сцену. Частина аудиторії безкінечно вигукувала “Маркс, Маркс, Маркс!”». Причиною провалу твору на прем'єрі сам Й. Маркс вважав «недостатню кількість часу, виділеного на освоєння такого важкого твору. Було заплановано лише три репетиції, і цього було цілком достатньо, щоб переконатися, що всі ноти на місці, хоча майже без динамічних відтінків. Тим не менше, було зроблено достатньо роботи, щоб кожен, хто має вуха і бажання, міг почути щось терпиме».

Ще одне виконання «Осінньої симфонії» відбулося 18 травня 1923 року у Віденському *Konzerthaus* під орудою диригента К. Крауса (Clemens Krauss). Цей диригент декілька разів виконував «Осінню симфонію» до 1927 року. З цього моменту протягом десятиліть твір був повністю забутий. Відродження «Осінньої симфонії» відбулося 7 грудня 2008 року в Avery Fisher Hall у Лінкольн-центрі (Нью-Йорк, США) у виконанні Американського симфонічного оркестру під орудою Л. Ботштейна (Leon Botstein).

«З “Осінньою симфонією” Йозеф Маркс випередив свій час» — захоплено зазначав диригент Р. Шайї (Riccardo Chailly), дослідивши величезну партитуру (280 сторінок!). Австрійський композитор Ф. Церха згадував, як він «проводив години у суцільному захваті, вивчаючи партитуру “Осінньої симфонії”, вражений неймовірною складністю твору». Критик «Wiener Morgenzeitung» у статті від 17 лютого 1922 зазначив: «Багатство мелодичних винаходів, хитромудрі суміші акордів та тембрів, і трепетне зображення природи доводять, що в цій симфонії Маркс втілює найкращі сторони свого обдарування».

За масштабами, глибиною філософського задуму та багатством оркестрового письма «Осіння симфонія» Й. Маркса стоїть в одному ряду з такими творами, як «Пісня про землю» Г. Малера (1909), «Морською симфонією» Р. Воана-Уільямса (1909) та «Альпійською симфонією» Р. Штрауса (1915). За матеріалами [150]. Посилання на запис твору див. у додатку Б., фото сторінки з автографу партитури — у додатку В.

«Eine Frühlingsmusik» (1925), також «Ідилія» («Idylle», 1926), «Північна рапсодія» («Nordlands-Rhapsodie», 1928-29) та три п'єси для фортепіано з оркестром (або другий фортепіанний концерт) «Castelli Romani» (1931).

Останній період творчості (1932 — 1946) Й. Маркса набагато менш інтенсивний та позначений великою кількістю авторських переробок та транскрипцій. За Н. Савицькою, «уява деяких композиторів на пізньому етапі життєвого циклу починає поволі вичерпуватися, виникає нагальна потреба у зовнішній стимуляції. Творча енергія спрямовується на інтерпретацію відомого тексту, ніби активізуючи дещо потьмянілу художню інтенцію. Саме тому зростає інтерес до транскрипторської діяльності, спрямованої на створення нових варіантів власних або чужих творів, інтенсивну практику їх редагування» [92, с. 28]. Й. Маркс повернувся до камерно-інструментальних жанрів, притаманних ранньому періоду творчості. Були створені «Quartetto in modo cromatico» (1937, редакція струнного квартету *ля мажор* (1937), «Quartetto in modo antico» (1940, у 1945 перекладений для струнного оркестру як «Partita in modo antico») та «Quartetto in modo classico» (1942, у 1944 перероблений для струнного оркестру як «Sinfonia in modo classico»). На честь 100-річчя Віденської філармонії Й. Марксом була написана «Alt-Wiener Serenaden» для великого оркестру (1942).

У 1935 році з'явилися два останні вокальні твори — «Gleich einer versunkenen Melodie» та «Nachts» (обидва на слова К. Моргнештерна). У 1945 році Й. Маркс вдруге звернувся до жанру сонати, створивши «Frühlingssonate» для скрипки та фортепіано *ре мажор*. Останнім твором композитора стала симфонічна поема «Feste im Herbst» (1946): фактично це редакція фіналу «Осінньої симфонії», яка не виконувалася у повному обсязі, і композитор таким чином прагнув врятувати свій шедевр від повного забуття.

2.3. Загальна характеристика фортепіанного доробку

Парадоксально, але в доробку Й. Маркса — доволі плідного композитора та прекрасного піаніста — небагато сольних фортепіанних творів: за свідченням піаніста Джонатана Павелла (Jonathan Powell, член Товариства Йозефа Маркса, заснованого Б. Хайдіном), їх в цілому біля двадцяти¹. Д.Б. Рей слушно зауважує, що австро-німецькі композитори — сучасники Маркса доволі рідко зверталися до сольних фортепіанних жанрів: А. Шенберг², А. Берг³, А. Веберн⁴, Р. Штраус⁵, О. Цемлінський⁶, Г. Пфіцнер⁷ створили невелику кількість фортепіанних опусів порівняно з творами інших жанрів, Г. Малер не писав для фортепіано взагалі; єдиним винятком був М. Рeger, який залишив значну фортепіанну спадщину.

На сьогодні найбільш відомим сольним фортепіанним опусом Й. Маркса є цикл «Шість п'єс для фортепіано» («Ballade», «Albumblatt», «Humoreske», «Präludium und Fuge», «Arabeske», «Rhapsodie»), написаний влітку 1916 року.

¹ У цьому дослідженні розглядаються лише оригінальні фортепіанні твори і не враховуються авторські фортепіанні перекладення солоспівів «Ein junger Dichter denkt an die Geliebte», «Japanisches Regenlied», «Wie einst», «Wanderers Nachtlied», «Abends», «Sendung», «Die Liebstespricht», , за свідченням Б. Хайдіна опубліковані «Universal Edition» у виданні «Corona-Collection» No. 93».

² Фортепіанна спадщина А. Шенберга включає три фортепіанні п'єси (op. 11, 1909), шість маленьких фортепіанних п'єс (op. 19, 1911), сюїта (op. 25, 1923), п'ять фортепіанних п'єс (op. 23, 1923), фортепіанні п'єси (op. 33-a, 33-b, 1928, 1931), також Концерт для фортепіано з оркестром op. 42, 1942).

³ Фортепіанний доробок А. Берга — камерний концерт для фортепіано, скрипки та 13 духових інструментів (1925), соната для фортепіано (op. 1, 1908), 12 варіацій на оригінальну тему (1908).

⁴ У А. Веберна знаходимо п'єсу для фортепіано (1905–1906), частину фортепіанної сонати (1906), варіації для фортепіано (op. 27, 1936).

⁵ Для фортепіано Р. Штраус написав наступні твори: Бурлеска для фортепіано (1885), парафраза «Домашньої симфонії» для фортепіано (для лівої руки, 1925), «Хо́да панафінеїв» (Panathenäenzug), симфонічні етюдів в формі пасакалії (для лівої руки, 1927).

⁶ Фортепіанна спадщина О. Цемлінського: Ländliche Tänze op. 1 (1892), Vier Balladen (1892–1893). Albumblatt (Erinnerung aus Wien) (1895), Skizze (1896), Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel op. 9 (1898), Менует (1901).

⁷ У Г. Пфіцнера в доробку знаходимо Концерт для фортепіано з оркестром *мі-бемоль мажор* (op. 31, 1922), п'ять Klavierstücke (op. 47, 1941), шість Етюдів (op. 51, 1943).

Ці п'єси увійшли до I тому видання фортепіанних творів «Universal Edition» (Klavierstücke I)¹ і будуть розглядатися у третьому розділі даної дисертації.

Протягом десятиліть помилково вважалося, що це єдині сольні фортепіанні твори композитора: у монографіях А. Лісса та Е. Верби навіть не згадується про наявність будь-яких інших фортепіанних опусів. Однак це популярне твердження було остаточно спростовано з виходом у 2014 році II тому Klavierstücke («Universal Edition») під редакцією Дж. Павелла²: він включає в себе окремі фортепіанні п'єси, рукописи яких тривалий час знаходилися в «Österreichischen Nationalbibliothek». Деяким виконавцям було добре відомо про наявність цих неопублікованих рукописів фортепіанних п'єс Й. Маркса, про що свідчать виконання окремих творів Дж. Павелом та Т. Лемох у 2004 та 2008 роках (детальніше див. розділ 3.1). Передмова до видання містить скрупульозні та деталізовані описи рукописів Й. Маркса, де зазначена кількість сторінок, колір чорнил, особливості авторського нотного почерку і навіть кількість нотних рядків на папері.

До II тому фортепіанних творів Й. Маркса увійшли наступні п'єси: «Albumblatt — Romanca» *фа мажор*, «Canzone» *ре мажор*, «Carneval» («Nachtstück») *до мінор*; «Die Flur der Engel» («Лука Янгола») *до-дієз мінор*, «Herbst-legende» (Adagio) *сі мінор*, «Klavierstück» *C-dur/As-dur*, «Klavierstück» *соль мажор* № 1 та № 2, «Phantasiestück» («Intermezzo») *фа-дієз мінор*, цикл «Schmetterlingsgeschichten» («Історії метеликів») у трьох частинах: «Präambulum» («Преамбула»); «Von der Waldglockenblume» («З лісового дзвіночка»); «Von alter Sehnsucht» («Від старої туги»), а також «Walzer-Caprice» (nach KronesWalzer) *фа мажор*³.

¹ «Шість п'єс» в Інтернет-магазині «Universal Edition»: <https://www.universaledition.com/piano-pieces-for-piano-marx-joseph-ue34696>

² Ці п'єси були скопійовані Б. Хайдіном з архіву «Österreichischen Nationalbibliothek» та передані для редагування Дж. Павеллу ще 2004 року.

³ В архіві «Österreichischen Nationalbibliothek» залишаються ще декілька п'єс, які Дж. Павелл визначив як «незрілі», незавершені ескізи, непридатні до опублікування: «Ballade» *до-дієз мінор*, «Intermezzo» *фа-дієз мінор*, «Nachtstück» *до мінор*, «Oriental» *до-дієз мінор*, «Präludium» *ре мажор*, «Romanze» *фа мажор*, «Skizze für ein Klavierstück».

Ще однією важливою складовою фортепіанного доробку Й. Маркса є два великих фортепіанні концерти. «Романтичний концерт» («Romantisches Klavierkonzert») *мі мажор* для фортепіано з оркестром (1919) нині належить до найбільш широковідомих опусів у творчому доробку Й. Маркса. Продовженням і одночасно завершенням «фортепіанної лінії» творчості митця стали «Три п'єси для фортепіано з оркестром» («Drei Stücke für Klavier und Orchester») «Castelli Romani» (1929), що також вважаються другим фортепіанним концертом.

Не зважаючи на невелику загальну кількість, фортепіанні твори Й. Маркса займають важливе місце в його доробку: наче символічні віхи, вони репрезентують основні етапи творчої еволюції композитора і відмічають межі основних періодів його творчості.

Так, «Шість п'єс» з'явилися в «кульмінаційній зоні» раннього періоду (1901–1919), у плідний та буремний час появи найбільш визначних вокальних шедеврів та яскравих камерно-інструментальних творів. Поява «Шести п'єс» символічним чином співпала зі створенням «Vier Lieder» («Чотирьох пісень») на слова А. Вільдганса для голосу та інструментів (1916)¹, що завершили другий «пісенний» період (за Й. Мейерсом) творчості Й. Маркса (після цих творів композитор не звертатиметься до камерно-вокальних жанрів аж до 1932 року). Д.Б. Рей цілком слушно вважає «Шість п'єс» своєрідним «містком між роками роботи над камерною музикою та роками оркестрових композицій» [176, с. 8].

«Романтичний концерт» знаменує собою початок зрілості: він розпочинає другий, «симфонічний» етап творчого становлення Й. Маркса («оркестровий період» 1919–1932). «Castelli Romani» є твором митця, який досягнув вершини свого таланту та майстерності. Отже, подальший детальний аналіз означених

¹ «Vier Lieder» («Чотири пісні») на слова А. Вільдганса для сопрано, фортепіано та інструменту: «Adagio» з віолончеллю, «Du bist der Garten» зі скрипкою, «Durch Einsamkeiten» з альтом (A. Wildgans), «Pan trauert um Syrinx» з флейтою.

фортепіанних опусів Й. Маркс дасть можливість скласти повне уявлення про особливості творчого становлення цього австрійського композитора.

2.4. Генеза фортепіанного стилю в камерно-вокальних творах

Фортепіанне письмо Й. Маркса активно формувалося в період 1900-х — 1910-х років, в час розквіту фортепіанного мистецтва К. Дебюссі, М. Равеля, С. Рахманінова, О. Скрябіна, М. Рegera та ін. Як буде очевидно з подальшого аналізу, фортепіанні твори Й. Маркса втілили актуальні тенденції означеного періоду, передусім ті, що коріняться в романтичних стилях ХІХ ст. Шопенівська вокальна імпровізаційність, концертно-віртуозні прийоми Ф. Ліста, брамсівська глибина та щільність фактури — ці та інші риси незмінно знаходимо у фортепіанних опусах Й. Маркса. Своєю фортепіанною творчістю композитор бере активну участь в «процесі оновлення фортепіано, оновлення “звукового образу” інструменту в ХХ ст.» [19, с. 17]. Не стоїть Й. Маркс осторонь і від сучасних тенденцій у фортепіанному мистецтві, заснованих К. Дебюссі та М. Равелем: «це барвисто-колористична тенденція, нерозривно пов'язана з ілюзорною манерою письма (широко розосереджена фактура гармонічного складу, педаль як надважливий формоутворюючий фактор), зразками слугують творіння фортепіанного імпресіонізму» [19, с. 8]. Під «колористичністю» мається на увазі «тембрально-регістровий ефект звучання («барва») і взаємодія всіх ефектів, що створюють звукову цілісність музики («колорит»)» [19, с. 8]. Водночас метою «“ілюзорної” манери є ілюзія різноманітних тембрів, просторова ілюзія тощо; основний принцип піанізму тут також містить в собі щось від ілюзії: звучання підтримується педаллю, без участі рук» [19, с. 8]. Тембральна трактовка фортепіано як оркестрового, колористичного інструменту, використання звукових можливостей педалі — ці та інші прийоми мають місце як в окремих фортепіанних п'єсах, так і в обох концертних опусах.

Перш ніж перейти безпосередньо до розгляду фортепіанної спадщини Й. Маркса, необхідно розглянути генезис його фортепіанного стилю. Фортепіано супроводжувало Й. Маркса все життя, складало основу його особистої виконавської практики. З фортепіано пов'язана абсолютна більшість камерно-інструментальних творів композитора (окрім трьох струнних квартетів). Композитор включав фортепіано до складу партитур практично всіх симфонічних творів.

Унікальною рисою саме «марксівського» піанізму є факт його формування та становлення в надрах пісенної творчості. Саме у фортепіанній складовій вокальних творів вперше втілилася здібність Й. Маркса до створення делікатної, прозорої фактури та віртуозного звукопису. Вокальні опуси 1903–1916 років продемонстрували «майстерність у застосуванні звукових можливостей фортепіано, а також до динамічних фактурних змін відповідно до вимог кожного жанру та стилю» [176, с. 4].

Й. Маркс зазначав: коли я писав свої пісні, мені зазвичай говорили, що вони є «фортепіанними концертами з облігатним голосом», що вони майже завжди не відповідають своєму призначенню і є настільки складними, що їхнє подальше розповсюдження просто немислиме» [150]. Д. Мюррей підкреслила, що «виразне використання акомпанементу є однією із особливо привабливих складових у (вокальних) творах Маркса. Вони приваблюють піаністів, тому що фортепіано завжди має в них величезне значення, насамперед через багатство, різноманітність і складність акомпанементів. <...> Пісні часто містять довгі фортепіанні прелюдії, інтерлюдії. Фортепіано настільки важливе, що часом воно здається важливішим за голос. Такі пісні, як “Valse de Chopin”, “Im Maien”, “Nocturne” і “Septembermorgen”, схожі на фортепіанні п'єси з супроводом голосу. Для пізнього романтика “чиста” музика могла втілити більше, ніж музика з текстом, тому у композиторів часто поставала потреба виражати себе в акомпанементі без обмежень тексту» [170, с. 51].

Подібно до Г. Вольфа та Р. Штрауса, у своїх піснях Й. Маркс застосовує різні типи співвідношень між вокальною та фортепіанною партіями — від витончених вокально-інструментальних «дуєтів» та драматичних монологів до блискучих концертних фортепіанних «п'єс» з вокальною складовою. Функційна нерівномірність між вокальною та фортепіанною партіями особливо очевидна в ранніх вокальних опусах: не зважаючи на незмінну виняткову виразність та інтонаційну точність аріозно-декламаційної мелодики, основну роль часто відіграє саме партія фортепіано, що часто є абсолютно самодостатньою, такою, що майже не потребує «програмних пояснень» вокально-поетичного тексту.

Підхід Й. Маркса до фортепіанної партії у Lieder поступово еволюціонував від лаконічних пісень з прозорою фактурою та збалансованим співвідношенням між вокальною та фортепіанною партіями до витончених «сонорних» вокальних замальовок та справжніх «фортепіанно-симфонічних» полотен. Як і в інших творах композитора, у вокальних опусах міститься величезна кількість стильових алюзій та паралелей, що стосуються також особливостей фортепіанного письма. Не ставлячи за мету проаналізувати всю вокальну спадщину Й. Маркса (як відомо, це понад 120 творів), варто звернути увагу на ті з Lieder, які є найбільш відомими та виконуваними, та розглянути їх з точки зору особливостей трактування партії фортепіано та фортепіанної фактури.

Солоспів «**Leuchtende Tage**» («Ясні дні», слова Л. Якобовського, 1902) є одним з перших звернень Маркса до пісенного жанру. Д.Б. Рей переконаний, що в цьому творі Й. Маркс «дублює багато ідей із пісні 1894 року “*Morgen!*” Ріхарда Штрауса; обидва твори містять великі вступні розділи зі схожими гармонічними послідовностями, мелодичні аналогії з витриманими цілими нотами, а також постлюдії, які повторюють матеріал вступів» [176, с. 7] (див. посилання запис у додатку Б).

Мініатюрний солоспів «**Wie einst**» («Як колись», 1903, слова Е. Трібуйгг) демонструє абсолютно «канонічне» співвідношення між пластичною аріозною мелодією сопрано («нота-склад») та прозорим акордово-лінеарним супроводом з лункими гармонічними басами, що сумлінно «дублює» кожний мелодичний зворот та інтонацію. Характерна ремарка «*chopinisiert*» («шопенізуючи») на початку твору в даному разі вказує не на алюзії до творчості Ф. Шопена, а на особливу агогічну свободу та *rubato* (приклад 2.2 і додаток Б).

Приклад 2.2.

«Wie einst» (1903), слова Е. Трібуйгг (тт. 12–14)

Фортепіанна партія в романсі «**Septembermorgen**» («Вересневий ранок», 1906, слова Е. Меріке, приклад 2.3) є попередницею «Albumblatt» і «Романтичного концерту»: у десятитактових вступі й кодї (суто австро-німецька точність!) юнацький натхненний образ формується завдяки насиченості акордової фактури та масштабним романтичним «злетам» дубльованої в октаву мелодії.

Приклад 2.3.

«Septembermorgen» (1906), слова E. Mörike (тт. 1–5)

Mäßig, doch mit Schwung.

Gesang.

Piano.

mf

sempre legato

cresc.

weich

Новітній підхід до звукової, «сонорно-кolorистичної» сторони фортепіано втілений у романсі «**Windräder**» («Вітряний млин», 1906, слова О. Фальке): в ньому вперше серед ранніх Lieder композитора виявилася притаманна імпресіонізму статично-медитативна зануреність у стан споглядання, майже «зорова» звукописність винятково прозорої фактури (невпинне та неспішне кружляння «млинового колеса» арпеджію, що викликає асоціацію з «водяними» образами М. Равеля), колоритні акордові «плями», далекі тональні співставлення тощо. Аналогічні звукові прийоми знайдуть своє втілення в таких фортепіанних творах, як «Die Flur der Engel», «Praeambulum» з циклу «Історії метеликів», «Арабеска» з циклу «Шість п'єс для фортепіано» (1916) (приклад 2.4).

Приклад 2.4.

«Windräder» (1906). Слова О. Фальке (тт. 1–4)

Langsam und leise (nie schleppend).

Gesang. Wind - rä - der gehn die

Piano. *p*

Herb - stes-har - fen sind, in ih-ren Flü - geln singt so süß der

poco cresc.

Е. Верба надзвичайно високо оцінює даний солоспів, адже це «найкращий, неперевершений, найбільш особистісний Маркс. Саме цю пісню варто обирати, щоб продемонструвати оригінальність композитора. Знавця порадують тонкощі гармонії, переплетення ритмів, звукова структура. Любитель почувасться нічим не збентеженим у насолоді цією “челестою осені”. Природа і мистецтво, досвід і творчість тут злилися воедино. Ганс Духан співав цю незабутню пісню в минулі часи. Маркс сам любить акомпанувати їй на святах, і слухачі знають, що ця “пісня *decrescendo-ritardando*” як ніхто інший характеризує характер майстра» [182, с. 17].

На думку Е. Верби, в солоспіві «**Regen**» («Дощ») за П. Верленом (1910) знаходить своє продовження стилістика романсу «Windräder»: «тут втілюється специфічний марксівський імпресіонізм, який не наслідує Дебюссі, проте знаходить свій власний шлях» [182, с. 18]. Аналогію з «Windräder» встановлює прозоре та неспішне *ostinato* фігурацій у високому регістрі; водночас у вступі можна побачити вплив шубертівського «Шарманщика», що втілюються у

повторюваних бурдонних квінтах в басу, з якими поєднуються журливі наспівні інтонації у верхніх голосах (приклад 2.5 і додаток Б).

Приклад 2.5.

«Regen» (1910). Слова П. Верлена (тт. 1–3)

Slow but never dragging.
Langsam, niemals schleppend.

Joseph Marx.
mp Rain - drops pour from the
Re - gen ü - ber der

mp
sempre legato

У романсі «**Japanisches Regenlied**» («Японська пісня дощу», 1909, слова Й. Маркса) також «захоплює єдність змісту і форми, винахідливість і ощадливість у реченнях, прозорість і насолода звучанням» [182, с. 16]. Цей солоспів можна вважати втіленням рис югендштилю у творчості композитора, що виявлені у «захопленні орієнтальними музичними мотивами» [167, с. 13]: графічно прозора фактура заснована на переплетенні мелодичних ліній голосу та інструменту, а в гармонічний супровід — на колоритній грі мажорних та збільшених тризвуків¹ (приклад 2.6 і додаток Б).

¹ «Japanisches Regenlied» Й. Маркса є внеском до загальної художньої тенденції межі ХІХ–ХХ ст., що пов'язана із захопленням японською екзотикою: інтерес до японського мистецтва постав у Парижі у 1850-ті роки, а вже «з 1870-х років в деяких картинах імпресіоністів відчувається вплив японської гравюри, що втілювався у перевазі лінеарності, а також двомірного, а не тримірного простору, у відсутності перспективи» [79, с. 12].

Приклад 2.6.

«Japanisches Regenlied» (1909). Слова Й. Маркса (тт. 1–3)

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Langsam. Slowly.' The lyrics are: 'Wo ich fer-ne des Mi-ka-ne ho-hen' and 'Where a-far the white Mec-ca-no Her high'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, written in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is marked 'pp sempre legato' and 'p'. The music features a steady, rhythmic accompaniment with some chromaticism.

У вокальній мініатюрі «Lob des Frühlings» («Хвала весні» 1907, слова Л. Уланда) постає така важлива для творчості Й. Маркса жанрова складова, як сициліана: її активний, пружний танцювальний ритм з'являтиметься у багатьох вокальних творах композитора (зокрема, в «Barcarole», «Sommerlied», «Piemontesisches Volkslied» та ін.) та знайде своє яскраве втілення у фіналі «Castelli Romani» (III частина, «Frascati») (див. додаток Б).

Романс «Im Maien» («У травні», слова J. Rodenberg, 1908) абсолютно виправдовує метафору «фортепіанного концерту з облігатним голосом»: фактично це віртуозна п'еса, яка не потребує будь-якого вокального доповнення: «включення» сопрано після двох сторінок фортепіанного вступу сприймається скоріше як певна несподіванка, аніж довгоочікувана поява соліста. Яскрава концертно-віртуозна спрямованість партії фортепіано не залишають шансів для конкуренції навіть «по-вагнеристськи» потужній вокальній партії. Як фортепіанна п'еса «Im Maien» цілком могла б увійти до складу «Шести п'ес для фортепіано» (додаток Б). У вступі (обсяг 29 тактів, приклад 2.7) розгортається вишукана пізньоромантична фактурно-гармонічна «гра», де узагальнено-жанрова ритміка сициліани поєднується з винахідливою «орнаментикою» в дусі декоративної естетики югендштилю.

Приклад 2.7.

«Im Maien» (1908). Слова Ю. Роденберга (тт. 18–23)

The musical score for «Im Maien» (1908) by Johannes Brahms, Op. 10, No. 23, is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment and the vocal line. The piano part begins with the tempo marking «à tempo ausdrucksvoll» and dynamics «sempre ben leg. mf». The vocal line starts with «f assai» and «ben marcato». The piano part has a first ending marked «l.H. etwas schneller» and «cresc.». The second system continues the piano accompaniment with dynamics «f» and «ff», and the tempo marking «Im Tempo nachlassen.» and «schmalwand».

Завдяки постійному інтонаційно-фактурному оновленню розвиток романсу набуває симфонічних рис: «Шалений рух югенштилю та пізнього романтизму втілюється у формі лінійної та гармонічної мінливості» [170, с. 17]. Й. Маркс не вдається до прямого звуконаслідування: лише легкі форшлаги та трелі на словах про «пташиний спів» мусять викликати відповідні алузії (приклад 2.8).

Приклад 2.8.

«Im Maien» (1908). Слова Ю. Роденберга (тт. 62–63)

The musical score for «Im Maien» (1908) by Johannes Brahms, Op. 10, No. 23, shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics «mun - tern Vö - gel sin - - - gen, die». The piano part has the tempo marking «cresc.» and dynamics «mf».

Тенденцію солоспіву — «фортепіанного концерту з облігатним голосом» продовжує «Barcarole» (слова А. Ф. Шака, 1909), у фіналі якої легкі арпеджіо-*glissando* формують образ морських хвиль: «На фактуру акомпанементу у

Маркса впливає пом'якшені образи югендштилю; звуки плескоту води, наприклад, не імітуються, натомість акомпанемент має хвилеподібний мелодичний малюнок, яка навіює образ води» [170, с. 17] (приклад 2.9 і додаток Б).

Приклад 2.9.

«Barcarole» (1909). Слова А. Ф. Шака (тт. 91–93)

У вокальних творах 1901–1916 років особливо яскраво виявляються стилістичні зв'язки з романтичною фортепіанною віртуозністю, що згодом знайдуть своє перевтілення в «Романтичному концерті» для фортепіано з оркестром. Так, солоспів «**Der Ton**» («Звук», слова К. Гамсуна, 1910) містить алюзії до віртуозних етюдів Ф. Ліста (наприклад, «Un sospiro» з циклу «Три концертних етюди» S. 144) та Ф. Шопена (наприклад, Етюд № 12 op. 25). Фактура акомпанементу романсу заснована на віртуозних арпеджіо (приклад 2.10 і додаток Б), які оплітають вокальну партію аріозно-декламаційного складу, яка вимагає потужного голосу вагнерівського типу («глибоко в мені лунає той звук (Ton), такий твердий і такий багатий, як золото»)¹.

¹ Дослідниця Д. Мюррей дає цікавий професійний коментар щодо вокального стилю Й. Маркса: «Густий оркестровий акомпанемент і низькі теситури в піснях Маркса вимагають голосу з низьким оперним відтінком. Ці особливості пісенної творчості Маркса роблять її особливо ефективною у підготовці молодих співаків до оперної сцени. З цією метою також використовуються пісні Малера, Штрауса та Корнгольда, які мають акомпанемент і вокальний стиль, подібні до пісень Маркса. Пісні Маркса корисні для того, щоб допомогти вагнерівському ліричному сопрано та пуччініївському сопрано зрозуміти, як підтримувати

Приклад 2.10.

«Der Ton» (1910). Слова К. Гамсуна (тт. 1–2)

Joseph Marx.

Serioso e con slancio.
Ernst und schwungvoll.

Gesang.
Voice.

To strains, of Heaven in -
Es singt in tie - - fem

Piano.

legato *cresc.* *simile*

mp

Драматично-бурхливі пасажі *martellato* в романсі 1909 року «**Ein Drängen ist in meinem Herzen**» («Пристрассть у моєму серці») на слова С. Цвейга нагадують віртуозні етюдні твори Ф. Ліста (зокрема, Трансцендентний етюд № 4 «Мазепа») (приклад 2.11 і додаток Б).

Приклад 2.11.

«Ein Drängen ist in meinem Herzen» (1909). Слова С. Цвейга

Joseph Marx.

Stürmisch bewegt. (frei im Vortrag.)

Ein Drän - - gen ist in mei - nem

simile

mf assai

simile

Естетику романтичного віртуозного піанізму втілює фортепіанна партія солоспіву «**Nocturne**» (слова О. Хартлебена, 1911), де хвилі «бісерних» блискучих арпеджіо та фігурацій поєднуються зі свідомою стилізацією (що у творчості Й. Маркса трапляється доволі рідко) шопенівської «ноктюрнової»

каденції з арпеджованим акомпанементом та «злетами» блискучих імпровізаційних пасажів (приклад 2.12 і додаток Б).

Приклад 2.12

«Nocturne» (1911). Слова О. Хартлебена (тт. 7–8)

Варто зазначити, що у похмуро-драматичному солоспіві «**Valse de Chopin**» («Вальс Шопена», 1909, слова А. Жіро, німецький переклад О. Хартлебена), що є «найтефектнішим і найбільш часто виконуваним з усіх пісень Маркса» та «нагадує забутий вальс, що лунає з музичної скриньки в гарячковому сні»¹ [170, с. 37], попри очікування, відсутня будь-які стилістичні натяки на творчість Ф. Шопена. На суперечливу думку Д. Мюррей, «єдиною рисою цієї пісні, яка дійсно відповідає стилю Шопена, є віртуозний ефект октав у правій руці, які дещо не сфокусовані через нерівномірні фрази» [170, с. 37].

Елементи фантастичного скерцо в солоспіві «**Die Elfe**» (слова Й. Ейхендорфа, 1909) створюють алюзії до романтичної «звукописної фантастики» в дусі Ф. Мендельсона та Ф. Ліста. У подібному ключі Й. Маркс вирішує солоспів «**Pierrot Dandy**» (слова А. Жіро, німецький переклад

¹ «Valse de Chopin» є одним із вокальних творів Й. Маркса на вірші з символістської збірки А. Жіро «Місячний П'єро» (переклад О. Хартлебена). Окрім нього, на слова А. Жіро були написані романси «Pierrot Dandy», «Die Violine» та «Kolumbine». У своєму зверненні до цих текстів Й. Маркс випередив А. Шенберга, який створив свою мелодраму 1912 року. Характеризуючи «Kolumbine», Й. Маркс підкреслював його виняткову «полістилістичність»: «Поєднання аромату білої троянди та самогону, перегнаного та поставленого в екзотичну барвисту вазу в дусі Скрябіна у французькому салоні» [176, с. 18].

О. Хартлебена, 1909), де до чудернацького скерцо долучаються елементи підкреслено-вишуканого, манірного віденського вальсу (приклад 2.13 і додаток Б).

Приклад 2.13.

«Pierrot Dandy» (1909). Слова А. Жіро (тт. 14–16)

The image shows a musical score for the song "Pierrot Dandy" by Johannes Brahms. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Wasch - - tisch schmückt der fah - - le Pier - rot Dan - - dy". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The score includes various performance markings: "cresc." at the beginning, "graziös" and "staccato" for the piano accompaniment, and "leggiere" and "poco a poco rit. e decresc." for the vocal line.

У фортепіанній фактурі Lieder Й. Маркса яскраво втілена оркестральність тембрового мислення композитора¹. Подібно до вокальної спадщини Р. Штрауса, тут «задум композитора “переростає” виражальні можливості фортепіано, і він складає інструментальну партію деяких пісень для оркестру» [51, с. 54]: Й. Маркс створив більше 20 оркестрових транскрипцій власних вокальних творів, початково призначених для голосу та фортепіано (зокрема, «Sommerlied», «Marienlied», «Barkarole» та ін). Вершиною цієї тенденції стала «пісенна симфонія» «Verklärtes Jahr» (1932–1935), яка, на думку Б. Хайдіна, «є найбільш яскравим свідченням того, що Маркс ніколи не міг повністю реалізувати свої складні творчі ідеї у творах для голосу з фортепіано, не зважаючи на те, що феноменальна піаністична віртуозність їхньої фортепіанної партії створює величезну різноманітність імпресіоністичних ефектів» [146].

¹ Й. Маркс оркестрував наступні Lieder (див. додаток А): «Hat dich die Liebe beruehrt», «Sommerlied», «Maienblueten», «Waldseligkeit», «Marienlied», «Zigeuner», «Selige Nacht», «Piemontesisches Volkslied», «Staendchen», «Der bescheidene Schaefer», «Barkarole», «Jugend und Alter», «Die Liebste spricht», «Sendung», «Japanisches Regenlied», «Venetianisches Wiegelied», «Erinnerung», «Toskanischer Frühling», «Im Maien», «Und gestern hat er mir Rosen gebracht», «Valse de Chopin» (останній існує у версії для голосу та фортепіанного квінтету, а «Marienlied» – у варіанті з супроводом органу). Окрему категорію складають перекладення для голосу та струнного квартету: «Der bescheidene Schäfer», «Am Brunnen», «Die Liebstespricht», «Wofür», «Sendung», «Die Begegnung». Безпосередньо для голосу та оркестру був створений цикл «Verklaertes Jahr» (I. Ein Abschied, II. Dezember, III. Lieder, IV. In meiner Traume Heimat, V. Auf der Campagna).

Величезну роль «оркестральності» у камерно-вокальних творах Й. Маркса критик Е. Ньюман відмічав ще у 1913 році: «Оркестровий спосіб мислення, хоч і надав діапазону та багатства гармонічному стилю композитора, не був позбавлений певних недоліків. Його гармонічна мова з самого початку тяжіла до певної надмірної соковитості, і широкий діапазон кольорів і ліній, дозволений оркестром, не виправляв цю тенденцію. Написання творів для фортепіано сприяло більшій лаконічності висловлювань. Водночас оркестрове мислення наділило його фортепіанний стиль витонченою поліфонічністю. З досвідом його гармонічна фактура також стала багатшою і водночас простішою» [171, с. 11].

Окрім фактурно-гармонічних знахідок, у «надрах» пісенної творчості викарбовувався мелодико-інтонаційний «лексикон» Й. Маркса, що включає в себе і виразну наспівну декламацію, і кантиленні мелодичні фрази, і густу мелодизовану фактуру — «дуєт» двох або більше голосів тощо. Всі ці прийоми, а також набута у вокальних творах майстерність у сфері гармонічного та фактурного колориту знайде своє втілення в «Шести п'єсах для фортепіано», а також у повільних розділах та частинах фортепіанних концертів.

2.5. Кристалізація принципів формотворення в камерно-інструментальних жанрах

Якщо в камерно-вокальній творчості сформувалися основні риси музичної мови та стилю Й. Маркса, то камерно-інструментальні опуси стали сферою, в якій композитор викарбовував власні принципи формотворення та композиції (див. [28]). Як вже зазначалося в Розділі 1, ще з юнацьких літ камерна музика входила до сфери активної виконавської практики Й. Маркса, з нею ж були пов'язані перші учнівські спроби композиції та аранжування. Першим «професійним» зверненням композитора до сфери камерно-інструментальної музики є створені у 1911 році «**Рапсодія**» («Фортепіанний квартет у формі Рапсодії», «Klavierquartett in Form einer Rhapsodie»

фа-дієз мінор), «Скерцо» («Скерцо для фортепіанного квартету», «Scherzo für Klavierquartett», *ре мінор*) та «Балада» («Балада для фортепіано, скрипки, альту та віолончелі *ля мінор*», «Ballade für Klavier, Violine, Viola und Violoncello *ля мінор*») для фортепіанного квартету. Це перше звернення Й. Маркса до романтичних жанрів балади та рапсодії, що передбачило появу «Рапсодії» та «Балади» з циклу «Шість п'єс для фортепіано» (1916), а також симфонічної «Nordlands-Rhapsodie» (1928-29). Ці опуси є публічним «дебютом» Й. Маркса у сфері камерно-інструментальної музики, де «він вже почувався цілковито комфортно та був обізнаний з великою кількістю репертуару» [178, с. 15] та «не залишають сумнівів, що перед нами неординарна та творчо щедра особистість, яка отримує потужні творчі імпульси від спілкування зі світом» [178, с. 15].

На думку дослідника К. Шлюрена, якщо б до «Рапсодії», «Балади» та «Скерцо» для фортепіанного квартету композитор «додав певний фінал, він сформував би чотиричастинний цикл, типу могутньої 80-хвилинної “симфонії” для фортепіанного квартету¹» [178, с. 13]. Грандіозні масштаби кожної частини квартету цілком дозволяють виконувати їх окремо: їхній епічний розмах, неспішність розгортання є важливою ознакою індивідуального композиторського мислення Й. Маркса. Таким чином, тут втілюється характерна для Й. Маркса тенденція до відокремлення частин циклу, до їхнього автономного концертного існування. У творчості композитора часто зустрічаються прецеденти авторського відокремлення частин від єдиного циклічного цілого: наприклад, остання частина «Осінньої симфонії» «Ein Herbstroem» («Поема осені») отримала самостійне концертне життя, а твори з циклу «Шість п'єс для фортепіано» (1916) можуть розташовуватися у різній

¹ Запис Фортепіанного квартету, здійснений у 2010 році О. Трендлом (Oliver Triendl, фортепіано), Д. Геде (Daniel Gaede, скрипка), Х. Шліхтігом (Hariolf Schlichtig, альт) та П. Брюнсом (Peter Bruns, віолончель) має тривалість 62 хв. Існують також записи окремих частин даного твору Й. Маркса. Так, «Балада» була записана у 2013 р. ансамблем «Trio Alba» (Livia Sellin, скрипка, Philipp Comploi, віолончель, Chengcheng Zao, фортепіано, а також Wen Xiao Zheng, скрипка). «Рапсодія» була записана у 2012 р. Нью-Йоркським фортепіанним квартетом (New York Piano Quartet) у складі Elmira Darvarova, скрипка, Ronald Carbone, альт, Samuel Magill, віолончель, та Linda Hall, фортепіано. (посилання на записи див. у додатку Б).

послідовності (див. розділ 3.2). Можливо, саме цією особливістю творчого мислення Й. Маркса пояснюється різниця у формулюваннях назв частин твору, адже «Рапсодія», «Балада» та «Скерцо» для фортепіанного квартету цілком можуть сприйматися як єдиний камерно-інструментальний цикл. Всі три частини об'єднує не лише одночасність створення, однорідність виконавського складу, але й спільна лінія образно-драматургічного та концепційного розвитку: контрастне поєднання багатоликої та мінливої «Рапсодії», внутрішньо багатоликого «Скерцо» та лірико-філософської «Балади». Також кожна з частин споріднена зі знаковим інструментальним жанром музичного романтизму (рапсодія, балада та скерцо). Також всі три частини об'єднані потужними інтонаційними зв'язками, джерелом яких виступає головна тема «Рапсодії» (приклад 2.14).

«Фортепіанний квартет у формі Рапсодії» Й. Маркс замислив як присвяту Ф. Лісту — творцеві романтичної інструментальної рапсодії. Унікальність твору Й. Маркса полягає в перевтіленні жанру, у творчості Ф. Ліста призначеного саме для сольного виконання, у формі інструментального квартету. З лістівським жанровим прототипом опус Й. Маркса поєднують яскраві темпові співставлення та принцип вільного чергування контрастних епізодів. Вступаючи до мистецького діалогу з великим попередником, Й. Маркс акцентує увагу й на інших його творчих знахідках: жанрі симфонічної поеми та принципі монотематизму.

У своєму першому камерно-інструментальному творі Й. Маркс декларує ключовий для всієї подальшої творчості принцип монотематичного розвитку. Інтонаційно та жанрово багатогранна тема головної партії «Рапсодії» (приклад 2.14) не лише виступає джерелом усіх тем даної частини: її інтонації проникають в музичну тканину «Скерцо» та «Балади» і таким чином об'єднують всі три частини твору.

Приклад 2.14.

«Фортепіанний квартет у формі Рапсодії». Тема головної партії

The musical score shows three staves in 4/4 time, key of D major. The tempo is marked 'Mäßig' and 'a tempo (fließend)'. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to mezzo-piano (mp), with crescendos and decrescendos indicated throughout the piece.

Епічна головна тема-епіграф «Рапсодії» викладена в унісон в партіях струнних та включає цілий ряд інтонаційно-жанрових витоків: в ній присутні епіко-драматичне (речитатив), ліричне (романсова кантилена) та танцювальне (скерцо) жанрові начала, що робить цю тему справді універсальним інтонаційним джерелом для всього циклу. Особливо важливим є квінтовий мотив у другому такті теми: саме він виступатиме тим «цементуючим», об'єднавчим інтонаційним елементом, що винятково сприятиме єдності циклу.

З жанрово-композиційної точки зору «Рапсодія» є камерно-інструментальним аналогом симфонічної поеми, для якої притаманне об'єднання в одночастинності рис сонатного *allegro* та сонатно-симфонічного циклу. Основна частина симфонічної поеми зазвичай складає ряд різнохарактерних епізодів, які з точки зору сонатного *allegro* відповідають головній партії, побічній партії та розробці, а з точки зору циклу — першій (швидкій), другій (ліричній) і третій (скерцо) частинам. Це свідчить про оригінальність жанрово-композиційного та драматургічного мислення Й. Маркса.

Фінальний четвертий розділ «Рапсодії» є зразком оркестральності тембрового чуття композитора, який поставив за мету перевтілення рис масштабного, концертного лістівського піанізму засобами інструментального ансамблю. Представлений у попередніх розділах «Рапсодії» «класичний» квартетний ансамбль з його лірико-драматичним, філософським пафосом, індивідуалізованим трактуванням партій, лінеарністю та поліфонічністю

фактурного мислення, у фіналі перетворюється на «міні-оркестр» з багатими колористичними, звуконаслідувальним тембральними можливостями. Це цілком відповідає творчим принципам Ф. Ліста, який намагався збагатити звучання фортепіано оркестровими тембрами, «для більш опуклої та яскравої передачі драматичних та динамічних моментів широко використовував оркестрові ефекти тремоло, акордові трелі чи октави *martellato*» [35, с. 198]. У коді «Рапсодії» постають прямі алюзії на «улюблені» лістівські жанри фантастичного скерцо, віртуозної тарантели та концертного етюд.

«Скерцо» *ре мінор* для фортепіанного квартету «викладене у масштабах, що найкраще визначаються через критерій розгорнутих симфонічних скерцо пізньо- та пост-романтичної ери (Брукнер, Малер та Шмідт)» [178, с. 15]. Тут Й. Маркс вільно оперує різностильовими елементами від бахівської поліфонії та віртуозного романтичного скерцо до наспівності австро-німецької Lied та «прикладної» музики віденської кав'ярні, чим «наочно» реалізує ідею «гри», притаманну семантиці жанру скерцо (у скерцо «поряд з дієвістю та спогляданням виникали ігрові та танцювальні дозвілля людства» [8, с. 22]. Рондальна композиція «Скерцо» заснована на контрастному чергуванні двох тем-образів: жвавого, грайливого, дещо імпресіоністичного скерцо та суворі, монолітної унісонної теми, що перевтілює величезний пласт героїко-драматичних тем від Бетховена до Брамса (приклад 2.15).

Приклад 2.15.

«Скерцо для фортепіанного квартету». Тема-рефрен



Могутній октавний зачин, чітка ритміка, плавний рух мелодики (за типом протестантського хоралу), суворі унісоми, опора на стійкі ступені тональності — такі характеристики мають тема Скерцо № 2 Ф. Шопена,

«давидсбундлерівські» образи Р. Шумана, тема головної партії «Богатирської симфонії» О. Бородіна тощо (приклад 2.15). Майже одразу розпочинається активний поліфонічний розвиток даної теми, де Й. Маркс використовує елементи барокової стилістики, зокрема — «токатне» протискладення у струнних (приклад 2.16). Масштабного «органного» звучання фактурі надає акордовий хоральний супровід у партії фортепіано.

Приклад 2.16.

«Скерцо для фортепіанного квартету». Протискладення до теми-рефрену



Спираючись на обидва рефрени, Й. Маркс неспішно виплітає музичну тканину «Скерцо». В одному з епізодів у заповільненому темпі у скрипки *solo* з прозорим супроводом фортепіано та *pizzicato* альту й віолончелі лунає елегантний віденський вальс. Виникає майже кінематографічний ефект «наближення», «стоп-кадру»: зі світу активної інтелектуальної гри та драматичного пафосу автор несподівано «перемикає» нас на суто побутову картину сьогодення. Тим яскравіше звучить раптове повернення суворої «барокової» другої теми (літера К, *фа-дієз мінор, ff*), що ніби нагадує про швидкоплинність миті душевного спокою та гармонії. Подібний прийом контрастного поєднання музичних образів минулого (елементи барокової стилістики) та сучасності (елегантний віденський вальс) знайде своє відображення, зокрема, в «Castelli Romani» (співставлення архаїчної теми Піндара та «романтичного» тематизму середнього розділу у II частині «Tusculum», див. Розділ 4.2). При цьому композитору вдається уникати враження еkleктизму і несмаку: основним об'єднавчим критерієм виступає тісний інтонаційний взаємозв'язок всіх тематичних елементів циклу.

З романтичним жанровим прототипом квартетну «Баладу» Й. Маркса єднає епічна оповідність тону та неспішність драматургічного розгортання.

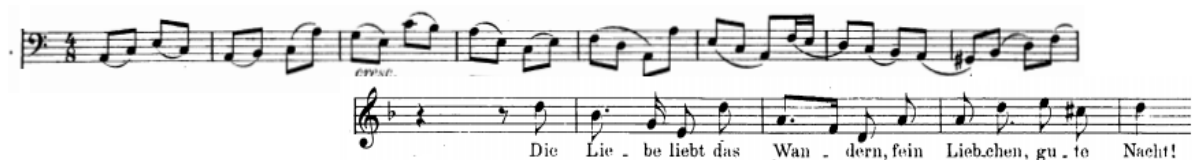
«Балада» не має нічого спільного з програмністю, типовою для цього жанру в його численних романтичних перевтіленнях: можна сказати, що це своєрідна «балада» людської душі з її неспішними роздумами про прекрасне минуле та спокійно-зосередженим спогляданням сучасності. Водночас «Балада» найбільш повно втілює глибинні зв'язки творчості Йозефа Маркса з музичним мистецтвом бароко та класицизму, що знайдуть своє продовження у «Прелюдії та Фюзі» з «Шести п'єс для фортепіано» та квартетах пізнього періоду творчості. Про це свідчить чіткість та ясність композиції, традиційне для сонатної форми контрастне образно-смісловне поєднання головної та побічної партії, широке використання прийомів поліфонічного та мотивного розвитку.

Як і в «Рапсодії» та «Скерцо», дванадцятитактова тема головної партії «Балади»¹ викладена в «графічній» одноголосній фактурі. Аскетично-сувора і зосереджена, лірично-скорботна мелодія містить виразні секстові романсові інтонації, що викликають певні алюзії з мелодикою шубертівського циклу «Зимовий шлях» (приклад 2.17). Чітка ритмічна пульсація нагадує бахівську «кроковість». Особливо тонкої, філігранної виразності темі надає виконавський штрих: Й. Маркс використовує тут короткі «дуольні» ліги. Самотньо і тихо одноголосна тема (*ля мінор*) лунає у партії віолончелі, даючи початок фугато у виконанні струнного тріо, що досягає своєї кульмінаційної точки з могутнім унісонним вступом теми у партії фортепіано (літера А).

Приклад 2.17.

Й. Маркс. «Балада для фортепіанного квартету».

Ф. Шуберт. Цикл «Зимовий шлях», «Gute Nacht» («На добраніч»)



¹ Тема побічної партії (літера В, *ре мажор*) переносить нас з лірико-філософського світу головної теми до вибагливих і граційних образів віденського сецесіону: витончене, тремтливе соло скрипки, легкі акорди фортепіанного супроводу, вільна ритмічна структура у поєднанні з лагідними терцієвими інтонаціями — все це створює значний стильовий контраст з аскетичним центральним образом.

Тема головної партії виступає інтонаційною основою розробки, де піддається різноманітним типам поліфонічного розвитку, чому надзвичайно сприяє її лінійно-мелодична природа: Так, перший епізод розробки (літера D, *re minor*) заснований на послідовному імітаційно-канонічному проведенні головної теми, а третій епізод (літера F) відновлює суворий невпинний поступ фугато (*do minor*). Порівняно з «Рапсодією» та «Скерцо», розробку «Балади» вирізняє чіткість і ясність побудови, відсутність таких улюблених Й. Марксом «вставних» фрагментів, що обтяжують та розширюють композицію. Кульмінаційний розділ розробки позначений значною кількістю використаних поліфонічних прийомів: головна тема лунає в одночасному фактурному збільшенні та зменшенні, в контрапункті з побічною, насичується секвентним та мотивним розвитком тощо. Стрімкий рух охоплює всі пласти фактури, що якнайкраще відбиває ідейний задум «Балади» — втілення дієвого, неспокійного життя людського творчого духу.

Таким чином, спільним для всіх трьох частин твору драматургічним прийомом є контрастне поєднання епіко-драматичної, аскетично одноголосної головної теми та чуттєво-ліричної, «по-штраусівськи» вишуканої побічної. У «Рапсодії», «Баладі» та «Скерцо» Й. Маркс продемонстрував високу майстерність ансамблевого письма, на що вплинуло глибоке практичне знання специфіки камерно-інструментального виконавства. Інтерпретаційну роботу виконавців композитор прагне регулювати та скеровувати великою кількістю виражальних ремарок: ця риса присутня в усіх творах митця від солоспівів до симфонічних опусів. Складність виконання кожного твору полягає, передусім, в інтелектуальному осягненні його багатоскладової композиції — зовні неоднорідної, асиметричної, дещо нечіткої, однак охопленої залізною логікою драматургічного, часом майже «сюжетного» розвитку, за рахунок чого долається враження безформності та хаотичності.

Вишукана пізньоромантична гармонічна мова, мелодичне багатство, фактурна винахідливість та концепційна глибина не дозволяють думати, що

перед нами — твір композитора-початківця, автодидакта, яким був на момент створення «Рапсодії», «Скерцо» та «Балади» 29-річний Йозеф Маркс.

Висновки до другого розділу

Визначено, що для творчості Й. Маркса основною стильовою домінантою є пізній романтизм, який у перші десятиліття ХХ ст. залишався вагомим складовою нової модерністської епохи. З погляду представників авангардного напрямку, романтичний генезис індивідуального стилю Й. Маркса і його відданість класико-романтичним основам тональної музики були синонімами консерватизму й традиціоналізму. Підкреслено, що традиціоналізм був складовою австрійського художнього менталітету, з яким цілковито збігалася головна мета творчої діяльності Й. Маркса, а саме збереження спадщини митців минулого.

У творчості Й. Маркса риси пізньоромантичної естетики виступають у синтезі з елементами музичного імпресіонізму, неокласицизму, а також з такими специфічними явищем, як музичний югендштіль. Численні стильові зв'язки та алюзії, наявні в творах композитора, свідчать про важливу «завершальну», підсумкову історичну місію доробку Й. Маркса в мистецтві ХХ ст. Саме у вільному оперуванні елементами різних музичних стилів полягає ключова риса специфіки перетворення традицій минулого у творчості Й. Маркса.

Жанрова система та періодизація творчості Й. Маркса відображає системність та раціональність мислення митця: у кожному з трьох періодів композитор свідомо зосереджував увагу на певній категорії жанрів та цілеспрямовано досягав у ній вершин досконалості. На пізньому етапі творчості Й. Маркс демонстрував певне творче вичерпання: фантазія з часом поступилася майстерності та професіоналізму, а нові творчі імпульси — численним обробкам та транскрипціям.

Фортепіанна творчість Й. Маркса поступається своїми масштабами іншим жанрам в доробку композитора, проте відіграє в ньому не менш важливу роль. Її відносно невеликі обсяги у ранній період творчості змушують розглядати камерно-вокальні та камерно-інструментальні жанри як ті сфери, з якими була пов'язана безпосередня виконавська практика Й. Маркса як концертуючого піаніста-концертмейстера та ансамбліста та в яких відбувалося формування та кристалізація фортепіанного письма композитора. Так, у межах камерно-вокальних опусів сформувалися основні фактурні прийоми, колористична гармонічна мова, втілює виразний мелодичний стиль композитора, а також своєрідна «оркестральність» тембрового мислення. Камерно-інструментальні твори стали своєрідним «полігоном» для кристалізації прийомів роботи з масштабними композиційними структурами та формування прийомів драматургічного розвитку: вже в перших камерно-інструментальних творах Й. Маркса («Рапсодія», «Балада» та «Скерцо» для фортепіанного квартету) виявилася схильність до монотематичного розвитку, до неспішного, лірико-епічного розгортання за відсутності різко-конфліктних драматургічних співставлень. В обох жанрових сферах втілює така ключова риса творчого світогляду Й. Маркса, як шанобливе ставлення до музичної спадщини минулого: всі твори позначені стильовими алюзіями до творчості композиторів-романтиків, а також Й.С. Баха та К. Дебюссі. Якщо у вокальних творах Й. Маркс залюбки експлуатує романтичні фактурні формули з образно-колористичною метою, то в камерно-інструментальних творах подібні стилістичні «вставки» отримують глибоке символічне навантаження як образи мистецького минулого. Набутий композиторський досвід перевтілюється як у сольних фортепіанних творах, так і в обох фортепіанних концертах композитора.

РОЗДІЛ 3

ВІДОБРАЖЕННЯ ЖАНРОВИХ ТРАДИЦІЙ У СОЛЬНИХ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ

3.1. П'єси з другого тому «Klavierstücke»: фортепіанні ескізи на шляху до майстерності

Дослідження фортепіанної творчості Й. Маркса доцільно розпочати з його ранніх творів, які увійшли до II тому «Klavierstücke». Варто підкреслити, що ці фортепіанні п'єси ще не аналізувалися в музикознавчій літературі й фактично вперше розглядаються у даному дослідженні. На жаль, дані твори не були датовані композитором, що не дозволяє чітко визначити їхню приналежність до відповідних періодів його творчості, а отже, точно встановити їхню роль у його творчій еволюції. Ці фортепіанні п'єси фактично належать до сфери творчих маргіналій: це ескізи, замальовки, «проби пера» молодого композитора, серед яких, однак, трапляються нариси вже зрілого митця. Ймовірно, що більшість з них навіть не призначалася автором для публікації. При цьому високий художній рівень цих «другорядних» творів Й. Маркса є додатковим свідченням його надзвичайного композиторського обдарування: ці винятково поетичні, вишукані ліричні мініатюри розширюють наші уявлення про фортепіанну творчість Й. Маркса та можуть прикрасити репертуар сучасних піаністів.

Редактор видання піаніст Дж. Павелл пропонує наступну приблизну періодизацію даних фортепіанних творів Й. Маркса, яку він здійснив на основі аналогій з особливостями композиторського стилю Й. Маркса різних років, а також на базі спостережень за особливостями почерку автора та помітками в рукописах (див.[175, с. 5]):

1. Ранні твори (ймовірно, написані до 1903 року) — «Albumblatt», «Canzone», «Die Flur der Engel», «Herbst-Legende (Adagio)», «Klavierstück C-dur/As-dur», «Phantasiestück».

2. Більш пізні твори (ймовірно, створені після 1903) — «Carneval (Nachtstück)», два «Klavierstücke G-dur», «Romanca», «Schmetterlingsgeschichten», «Walzer-Caprice».

Таким чином, більшість означених п'єс належать до витоків всієї творчості Й. Маркса і з'явилися одночасно з першими солоспівами (до 1903 року було опубліковано лише п'ять романсів). Деякі з цих п'єс навіть не були завершені автором: наприклад, п'єса «Albumblatt — Romanca» фактично скомпільована редакторами Дж. Павеллом та С. Ессером (Stefan Esser) на основі двох манускриптів, що містили різні варіанти однієї п'єси. «Walzer-Caprice» був завершений С. Ессером на основі музичного матеріалу п'єси (дописані шість останніх тактів).

На сьогодні з числа п'єс II тому виконується принаймні декілька: цикл «Schmetterlingsgeschichten» («Історії метеликів»), прозвучав у 2004 році у виконанні Дж. Павелла на фестивалі «Rarities of Piano Music at Schloss vor Husum» (є запис на CD-аудіо, додаток Б). У лютому 2022 року автор даного дослідження здійснив перший в Україні запис циклу «Історії метеликів» (див. додаток Б). У 2008 році австралійська піаністка Т. Лемох разом з циклом «Шість п'єс для фортепіано» записала «Herbst-Legende», «Carneval», «Canzone» та «Die Flür der Engel» (на момент створення даних записів зазначені п'єси існували все ще у вигляді рукописів).

Не зважаючи на те, що найбільш ранній твір з числа опусів II тому «**Albumblatt — Romanca**» є фактично результатом детальної редакторської роботи, він яскраво втілює в собі основні риси стилю Й. Маркса. Передусім це опора на пісенну жанрову основу: головною темою твору є ніжна, пестлива колискова, якій властиві м'які погойдування на ступенях тонічного тризвуку *фа мажору* (III–V–I–II ступені), а також романсові секстові звороти (приклад 3.1).

«Albumblatt — Romanca». Основна тема

Andante

Й. Маркс виявляє себе майстром мотивного та гармонічного варіювання: якщо у крайніх розділах стійка акордова вертикаль підкреслює фонічний колорит септакордів всіх ступенів тональності, то в середньому розділі (*Langsam und ausdrucksvoll*) основна мелодична лінія оплітається виразними підголосками та експресивними хроматичними мотивами. Динамічності фактурного розвитку сприяє виняткова ритмічна імпровізаційність. «Albumblatt — Romanca» вимагає від піаніста досконалого володіння найтихішою динамікою (*ppp*), наспівним *legato*, м'яким, кантиленним звуковидобуванням.

На думку Дж. Павелла, *ре мажорна «Canzone»*, ймовірно, готувалася Й. Марксом до публічного виконання або друку, про що свідчить каліграфічна якість рукопису. Також прикметною є ремарка «*aus op. 1 J. Marx*», що є непрямым свідченням того, що твір був написаний до 1903 року, коли Й. Маркс перестав підписувати свої твори «опусами». Можна припустити, що для 20-річного композитора дана п'єса була своєрідним гармонічним експериментом. Тонально-гармонічний та фактурний розвиток «Canzone» є надзвичайно інтенсивним: основні засоби виразності — колоритні тональні відхилення та енгармонічні модуляції, непідготовлені співставлення, — свідчать про

притаманне пізньому романтизму сприйняття тональності як барви, колористичного засобу. Тональний рух у перших дев'ятнадцяти тактах п'єси (розділ А тричастинної репризної форми) блискавично долає цілу низку тональних «устой»: перший період (*ре мажор* — *фа мажор* — *мі-бемоль мажор* — *сі мажор*), другий період (*сі мажор* — *сі-бемоль мажор* — *до-дієз мінор* — *мі мажор* — *соль мажор* — *сі-бемоль мажор*) (приклад 3.2).

Приклад 3.2.

«Canzone». Основна тема (тт. 1–7)

The image shows a musical score for the main theme of 'Canzone'. It consists of two systems of music, measures 1-7. The first system (measures 1-4) is marked *pp*. The second system (measures 5-7) is marked *rit. e decresc. ppp*. The score is in 3/4 time and D major. The melody is highly chromatic, moving through various tonalities as described in the text. The accompaniment is also complex, with many chromatic lines and chords.

Це можна інтерпретувати як ознаку «тональності, що коливається: тоніка слабка, тому центр відчувається лише тоді, коли звучить даний устій, центр міняється услід за кожною опорою, тоніка цілком визначена» [104, с. 365]. Як відомо, для гармонічної мови пізнього романтизму притаманне «розширення тональності, інтенсивність модуляційних процесів, <...> одна з найважливіших якостей — практично видалення “розмежувань” між тональностями», а також «інтенсифікація відхилень та побічних функції» [104, с. 356].

Густа поліфонізована фактура «Canzone» типова для стилю Й. Маркса і викликає аналогії з такими творами, як «Albumblatt» з циклу «Шість п'єс для фортепіано», I частиною віолончельної Сюїти *фа мажор*, II частиною

«Романтичного концерту» тощо. За зауваженням Дж. Павелла, «виважена поліфонічність у поєднанні з розпливчастістю гармоній нагадує про зв'язок між Марксом та Максом Регером» [175]. Великого значення у цій п'єсі композитор надає різноманітним динамічним відтінкам, використовуючи «полярну» динаміку від *pppp* до *ff*.

Цілковиту протилежність до «екстравагантних» гармоній «Canzone» становить до мінорний «Carneval (Nachtstück)». Дж. Павелл висуває дві версії стосовно подвійної назви твору: за однією з них, Й. Маркс планував перейменувати більш ранню версію «Carneval» на «Nachtstück», за іншою — «Nachtstück» мусив стати частиною нереалізованого циклу, названого «Карнавалом» на честь шедевр Р. Шумана. За гіпотезою Дж. Павела, ймовірним продовженням циклу могли бути дві версії «Klavierstücke G-dur». М. Кук (М. Cooke) проводить аналогії між «Nachtstück» та симфонічним твором Й. Маркса «Eine symphonische Nachtmusik» (1922) [138] (приклад 3.3).

Приклад 3.3.

«Carneval (Nachtstück)».

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of «Carneval (Nachtstück)». The first system is marked «Andante» and «p legatiss.», with tempo changes to «rit.» and «a tempo». The second system begins at measure 4 and includes dynamic markings «mf», «poco f», and «pp». The notation features a mix of chords and moving lines in both hands, with a focus on harmonic texture and dynamics.

Стримано-аскетичний, скорботний образ створює пластична діатонічна мелодія в дусі протестантського хоралу, що лунає в «ідилічному» терцієвому подвоєні з лункими квінтовими «бурдонами» у супроводі (приклад 3.3). Деякі

мелодичні звороти теми нагадують шубертівський «Зимовий шлях», а загальна плинна мелодійність фактури викликає аналогії з похмуро-скорботним *Intermezzo* № 3 op. 117 Й. Брамса. У т. 6 Й. Маркс використовує колоритний кадансовий зворот з використанням III високого ступеню за *до мінором*¹

Середній розділ (*сі-бемоль мінор*) варіантно розвиває основну тему: містично-утаємничений образ створюється за рахунок колориту залігованих, «подовжених» збільшених гармоній, зміни метрів (4/4 та 5/4), суворих октавних мотивів у басовому голосі, мотивів-уламків основної теми у верхніх голосах, символічних пауз, стишеної динаміки *ppp* тощо. Точна реприза є як своєрідним як лірико-епічним епілогом.

П'єса «**Die Flur der Engel**» («Лука Янгола») *до-дієз мінор*, має підзаголовок «*Tongedicht für Klavier nach H[ermann] Frischauf*» («Звукова поема для клавіру за Г[ерманом] Фрішауфом»)². Хоча текст Фрішауфа залишається для нас невідомим, символічна програмна назва («Лука янгола») та визначення «звукова поема» виступають важливими орієнтирами для виконавця. За рахунок одноманітності романтичної «романсової» фактури (підтримана акордами мелодія у супроводі «польотного» висхідного арпеджію) та єдності прийомів гармонічного розвитку (еліпсиси з униканням тоніки, що створює ефект «безкінечної мелодії») формується враження довільної замальовки-імпровізації, своєрідного експромту. Гармонічний лексикон містить важливий акцент — типову «рахманіновську» гармонію — субдомінантовий септакорд (S₇) з низькою квінтою (т. зв. «субдомінантовий септакорд із замінним тоном», див. т.8, приклад 3.4).

¹ Гармонічна послідовність t⁵₃— S₇— III#⁵₃.

² Г. Фрішауф був німецьким психіатром, поетом-аматором та чоловіком австрійської літераторки, лікарки та соціалістки Марі Паппенгейм (Marie Pappenheim), яка була авторкою лібрето до монодрами А. Шенберга «Чекання». Марі Паппенгейм (1882–1966) — австрійська соціалістка, літератор, лібретист й лікар-дерматолог.

«Die Flur der Engel» (тт. 1–9)

Langsam und friedlich
sempre rubato

pp

legato

5

8

За рахунок довгих пауз, залігованих акордів, стишеної динаміки, темпових заповільнень Й. Маркс створює медитативний, умиротворений образ ліричного споглядання. Творчий задум Й. Маркса — «звукова поема», — цілковито залежить від майстерності виконавця у передачі найтонших звукових градацій, у володінні педаллю, в умінні «слухати тишу» пауз та відгомони звукових обертонів.

Програмна назва п'єси «**Herbst-Legende (Adagio)**» («**Осіньня легенда**») дуже показова для творчості Й. Маркса, адже вона пов'язана з «лейтобразом» осені, якій композитором присвячена значна кількість творів. За версією Дж. Павелла, це ранній твір, позначений як *op. 2*, а отже, ймовірно, це одне з перших звернень композитора до поетичного образу осінньої пори. Про певну незрілість творчого почерку Й. Маркса свідчить надмірна еkleктичність стильових джерел (від бахівського хоралу до ноктюрна Ф. Шопена), деяка

банальність романсових інтонацій та фактурних формул, певна «асиметричність» композиції, що складається з ряду контрастних фрагментів.

Вступ «Herbst-Legende» (основна тональність — *сі мінор*) розпочинається зі стилізації елементів поліфонічної імітації, що швидко переходить у суворий хорал, який поєднується з тривожними пунктирними ламентозними інтонаціями (приклад 3.5).

Приклад 3.5.

«Herbst-Legende», тт. 1–8

Langsam

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 1-4. The right hand has a cantabile melody starting on G4, moving through A4, B4, and C5. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *p* and *mf*. The second system shows measures 5-8, continuing the melodic and harmonic development.

Основна тема — натхненний гімн (*ля мажор*), кантиленна мелодія якого проходить на тлі тріольної акордової пульсації. Перший фрагмент середнього розділу (*Sehr langsam*, 9/8, *ре-бемоль мажор*) викликає алузії до шопенівського ноктюрну ор. 27 № 2 *ре-бемоль мажор*, і зачаровує вишуканими фонічним колоритом терцієвих співзучь у високому регістрі фортепіано. Подібне терцієве подвоєння пісенної мелодії «в італійському дусі» в майбутньому буде використане композитором в «Castelli Romani» («Frascati»). Поява *фа-дієз мінору* повертає драматичний пафос вступного розділу: романтично-трепетна тема в дусі прелюдій Ф. Шопена досягає масштабної драматичної кульмінації. Реприза основної теми скорочена і, подібно до ліричного епілогу-

післямови, просвітлено звучить в однойменному *сі мажорі*. Невелика кода завершує твір.

«**Klavierstück**» **C-dur/As-dur** також є раннім твором Й. Маркса: п'єса позначена як *op. 2*, а згодом як *op. 1* і має присвяту «*meinem lieben Freunde*» («моїм дорогим друзям»). Надзвичайно цікавою є наявність звукового епіграфу (*motto*) в шуманівському дусі — пентатонічного мотиву «*до-ре-соль-фа*» (с-d-g-a), який, за свідченням редактора, знаходився праворуч від назви твору (приклад 3.6). Символічний підтекст цього епіграфу залишається невідомим: він не реалізується в музичному тексті твору, і, ймовірно, є своєрідною звуковою анаграмою, сенс якої міг бути зрозумілий друзям композитора, яким був присвячений твір.

Приклад 3.6.

«Klavierstück» C-dur/As-dur

Mit Ausdruck

Дж. Павелл відмічає, що «ускладнена поліфонічність та гармонічна свобода вказують на інтерес до сучасних творів Малера, Цемлінського та Шенберга. Подвійна тональність *C* та *As* також вказує на модерністський аспект марксівської мови, яка часто ігнорується критиками та істориками» [175]. Як і «*Canzone*», «**Klavierstück**» **C-dur/As-dur** є гармонічно-фактурним «експромтом», ескізом молодого композитора. Початковий «атональний» унісонний мотив «*до — мі — ля — ля-бемоль — мі-бемоль — сі — соль*» в басу

створює чудернацький, загадково-втаємничений колорит (мимоволі згадуються «Сфінкси» з «Карнавалу» Р. Шумана). Одним із основних колористичних засобів є тональні співставлення, модуляції та відхилення, чому винятково сприяє «дуалізм» тональних центрів (*до мажор* — *ля-бемоль мажор*). Фактура «Klavierstück» надзвичайно пластична, перенавантажена поліфонічними підголосками та поліритмічними нашаруваннями (особливо в тактах 10-11, де результатом фактурно-гармонічного розвитку постає квартове співзвуччя $b-es^1-as^1/c^2-f^2-b^2-es^3$). Музична тканина п'єси розгортається плинно та вільно, майже без цезур та будь-яких меж між розділами форми: вишукана модерністична мініатюра, заснована на суцільній «безкінечна мелодія», мереживному плетиві альтерованих гармоній та витончених мелодизованих співзвуч.

Два мініатюрних *соль мажорних* «Klavierstücke» № 1 та № 2 Дж. Павелл відносить до більш пізнього періоду творчості Й. Маркса і висуває гіпотезу про ймовірне об'єднання цих двох п'єс в єдиний цикл разом з «Carnaval (Nachstück)». В обох п'єсах перевтілена естетика романтичної фортепіанної мініатюри Ф. Мендельсона, Р. Шумана: прозорість фактури, лаконізм (проста тричастинна форма в обох п'єсах, невеликий обсяг — двадцять дев'ять та двадцять шість тактів), м'які «шуманівські» інтонації (алюзії до деяких п'єс з «Дитячих сцен») відрізняють ці невеликі твори від задушливо-чуттєвої гармонічної розкоші «Klavierstück C-dur/As-dur» та «Canzone».

П'єса «Phantasiestück (Intermezzo)» («П'єса-фантазія»)¹ *фа-дієз мінор* віднесена композитором до раннього *op. 3* — ймовірно, цей твір також міг стати частиною нереалізованого циклу. До твору Й. Маркс долучив епіграф Г. Фрішауфа (у виданні він не процитований), що певним чином пов'язує цю п'єсу з «Die Flur der Engel». Очевидно, цей твір можна вважати «присвятою» Й. Брамсу, про що свідчить і жанрове визначення (*Intermezzo*)²: тут найбільш повно втілена властива пізньому романтизму естетика «доспівування», «договорювання» митців минулого. В майбутньому до брамсівської стилістики

¹ Запис «Phantasiestück (Intermezzo)» див. у додатку Б.

² У цій п'єсі Й. Маркса постають алюзії до Інтермецо Й. Брамса *op. 110* № 1 *сі мінор*.

Й. Маркс звертатиметься у «Рапсодії» та «Баладі» з циклу «Шість п'єс для фортепіано».

У «Phantasiestück (Intermezzo)» Й. Маркс дбайливо відтворює стримано-благородну, лірико-філософську образність, властиву почерку німецького майстра. М'які низхідні інтонації, незмінні октавно-терцієві подвоєння основного голосу, метричні погойдування сициліани (6/8) в основній темі «Phantasiestück» викликають в пам'яті брамсівські «мелодії неймовірної пластичної краси» [36, с. 89] (приклад 3.7).

Приклад 3.7.

«Phantasiestück (Intermezzo)»



У середньому розділі п'єси тема набуває просвітлено-елегійного забарвлення, звучить у паралельному *ля мажорі* в супроводі м'яких арпеджіо та отримує активний варіантний розвиток. Плинний поступ теми раптово гальмується: на тлі органного пункту *do-dies* великої октави непевно лунають напружені збільшені гармонії (*ppp, molto ritardando*). Повернення основної тональності не означає репризу: навпаки, тематизм руйнується, розпадаючись на окремі фактурні елементи та мотивні «краплини», з яких композитор виплітає фактурно масштабну акордову вертикаль, однак вкрай заповільнену (ремарка «*Langsam!*») та стишену (нетривале *f*, а згодом *diminuendo* до *ppp*) кульмінацію в дусі пізніх Інтермеццо Й. Брамса¹.

¹ У «тихій кульмінації» «Phantasiestück (Intermezzo)» можна побачити вплив фортепіанної творчості Дебюссі, для якої притаманна «зворотня залежність динаміки від фактури у значній кількості випадків. Вимальовується закономірність: чим щільнішою є звукова тканина, тим нижче рівень гучності» [19, с. 31].

Подальша точна реприза початкового розділу А не належить Марксові і є редакторським рішенням, однак подібне до післямови-епілогу повернення основного матеріалу вдало врівноважує та завершує композицію твору.

Публікація тричастинного циклу «**Schmetterlingsgeschichten**» («Історії метеликів»)¹ спростувала усталену протягом десятиріч інформацію про те, що у творчості Й. Маркса наявний лише один фортепіанний цикл («Шість п'єс для фортепіано»). Дуже прикро, що дата створення «Історій метеликів» невідома: залишається лише погодитися з гіпотезою Дж. Павелла про приналежність даного опусу до більш пізнього (середнього) періоду творчості, про що непрямим чином свідчить його порівняно ускладнена музична мова.

«Історії метеликів» відмінні від масштабних «Шести п'єс»: це мініатюрний цикл, позбавлений віртуозно-концертної складової. Всі три частини твору мають програмні назви: «Praelambulum» («Преамбула»); «Von der Waldglockenblume» («Від лісового дзвіночка»); «Von alter Sehnsucht (Erinnerung)» («Від старої туги (Спогад»)). Ймовірно, ці назви авторські або надихнуті нині невідомим поетичним джерелом. У тексті циклу немає жодних темпових, динамічних або виражальних ремарок, що зовсім не характерно для Й. Маркса і дає виконавцеві виняткові можливості для створення власної інтерпретації циклу.

Перша п'єса «Praelambulum» надзвичайно лаконічна (вісімнадцять тактів): за структурою це період з двох речень повторної структури (7+8 тактів, а також 3 такти доповнення). І знову Й. Маркс звертається до найпотужнішої сторони свого композиторського обдарування – до виняткового відчуття колориту й краси гармонії. На тлі лункого квінтового органного пункту в басу (тоніка *ля мажору*) у високому регістрі кришталево бринять акорди у «просторовому» кварто-квінтовому розташуванні (приклад 3.8). Протягом п'єси композитор використовує м'яке звучання альтерованих септакордів II, III, IV, VI ступенів та їхніх обернень. Ніжні «колискові» терцієві мелодичні поспівки з

¹ Запис «Schmetterlingsgeschichten» див. у додатку Б.

декламаційними повторами звуків також формують світлий та прозорий колорит твору. Мимоволі згадуються такі вокальні мініатюри Й. Маркса як «Japanisches Regenlied» (1909), «Wanderers Nachtlied» (1906) та ін.

Приклад 3.8.

«Praeambulum» з циклу «Історії метеликів» (тт. 1–4)



На зміну весняно-пасторальному образу «Praeambulum» приходить тривожно-солодке томління «Von der Waldglockenblume». В тридцяти тактах цієї мініатюри Й. Маркс перевтілює таку основоположну рису пізньоромантичної гармонії як «допустимість опори гармонії на дисонансі та нестійкості <...> слух “купається” в ласкавих, приємних, злегка хвилюючих звучаннях гармоній <...> чи в безкінечних їхніх прикрасах» [104, с. 309] (приклад 3.9).

Приклад 3.9.

«Von der Waldglockenblume» з циклу «Історії метеликів» (тт. 1–10)

П'єсу розпочинає непевне звучання терції « a^1-cis^2 », що може мати подвійну інтерпретацію як за *ля мажором* (I–III ступені), так і за *фа-дієз мінором* (III–V ступені, приклад 3.9). Перший різкий дисонанс вносить звук *фа* першої октави, який остаточно дезорієнтує слухача й нівелює відчуття тональної визначеності. Концепція гармонічного розвитку (плавне перетікання співзучь) та сама фактура (мелодія у нижньому голосі і гармонічний супровід у верхніх голосах) нагадує *мі мінорну* Прелюдію Ф. Шопена. Протягом наступних 12 тактів Й. Маркс старанно уникає тоніки, спираючись на плинну послідовність альтерованих септакордів, аж доки у несподівано-банальний домінансептакорд не натякне на ймовірну появу *ля-бемоль мажору*. У т. 17 на мить з'являється символічна «цитата» — вагнерівський «тристан-акорд» (*фа — сі — ре-дієз¹ — соль-дієз¹*), що є даниною тому, хто є родоначальником «абсолютно нового відчуття гармонії, за яким стоїть інший <...> художній світогляд» [104, с. 309]. Реприза початкового матеріалу (т. 22) «спрощена» присутністю тонального центру (*ля мажор*). П'єса завершується «трикрапкою» — «запитальним» звучанням септакорду II ступеня.

Третя, завершальна п'єса циклу «Історії метеликів» «*Von alter Sehnsucht (Erinnerung)*» не лише врівноважує своїх попередниць за обсягом (67 тактів), але й складає яскравий контраст до їхніх пасторально-пейзажних та ідилічно-задумливих образів. Болісний надлам та екстатичне захоплення — образна мінливість «*Von alter Sehnsucht*» протиставлена статичним монообразам двох попередніх частин. Гострий пунктирний ритм мазурки, виразні «мовні» інтонації у поєднанні з експресивними стрибками на широкі інтервали та паузами, різкі гармонічні дисонанси, підкреслені близькістю всіх голосів фактури, «повзучі» хроматичні секвенції, тональна невизначеність — такою постає перша тема твору, що нагадує деякі сторінки прелюдій О. Скрябіна (приклад 3.10). Вона плавно перетікає у другу тему: теплота мажору (*мі мажор*, згодом *ля мажор*), мірна пульсація вальсового руху, «імпресіоністичні» цілотонові відблиски, потужна кульмінація з усіма її «атрибутами» на кшталт

концертно-віртуозних октавних ходів та гучної динаміки — стилістично дана тема походить з романтичного «минулого». У репризному розділі п'єси обидві теми «сперечаються» між собою, непомітно трансформуючись і перебираючи рис одна одної, і навіть в останніх тактах не досягають єдності, ставлячи кожна свою тональну «крапку» — *сі мажор* (перша тема) і *ля мажор* (друга тема).

Приклад 3.10.

«Von alter Sehnsucht» з циклу «Історії метеликів» (тт. 1–9).

Другий том «Klavierstücke» завершує «**Walzer-Caprice**» (*nach Krones Walzer*) *фа мажор*. За свідченням Дж. Павелла, ця п'єса також залишилася незавершеною: останні 6 тактів дописав редактор С. Ессер. Хоча редактори не висувують гіпотези стосовно періоду створення «*Walzer-Caprice*»: оскільки це фактично єдиний суто «жанровий» твір у фортепіанному доробку Й. Маркса, можна припустити, що він належав до раннього «учнівського» періоду творчості митця. Про це свідчить певна інтонаційна банальність та стереотипність музичних «формул»: типові «лістівські» віртуозні фігурації та *martellato*, пафосні фанфарні мотиви (*Vivace assai scherzando*) контрастують з витончено-солодкавим, салонно-граційним «віденським вальсом» (*Valse lente*) (приклад 3.11). «*Walzer-Caprice*» є даниною Маркса віденській музичній культурі та її «квінтесенції» — віденському вальсу, а також, ймовірно, музичним смакам батька композитора — великого шанувальника вальсів

Штрауса та Ланнера. «Віденський вальс» як окремий жанрово-смісловий комплекс є важливою складовою індивідуального стилю Й. Маркса і знайде своє втілення в середньому розділі «Гуморески» з циклу «Шість п'єс», у фіналі «Castelli Romani» («Frascati») тощо.

Приклад 3.11.

«Walzer-Caprice» (nach KronesWalzer) *фа мажор*» (тт. 1–12)

Vivace assai scherzando

The image shows a musical score for a piece titled «Walzer-Caprice» (nach KronesWalzer) in F major, measures 1–12. The tempo is marked «Vivace assai scherzando». The score is written for piano in 3/4 time. The first system (measures 1–7) features a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady bass line. Dynamics include *sfz*, *ff*, *f*, *p*, and *f*. The second system (measures 8–12) begins with a triplet in the right hand and continues with more complex rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *ff* and *sfz*.

П'єси з II тому «Klavierstücke» розширюють наші уявлення про «творчу лабораторію» Й. Маркса саме як фортепіанного композитора, продемонструвавши важливість даної жанрової сфери у його творчій свідомості. Дані п'єси можна вважати важливим підготовчим етапом для створення ключових фортепіанних опусів — «Шести п'єс для фортепіано», «Романтичного концерту» та «Castelli Romani».

3.2. Цикл «Шість п'єс для фортепіано»: історія створення, жанрово-стильові риси, зв'язок із традиціями

За свідченням дослідників А. Лісса та Е. Верби, а також за інформацією з сайту «Universal Edition», цикл «Шість п'єс для фортепіано»¹ був написаний

¹ Й. Маркс не давав «Шести п'єсам» «офіційного» визначення «циклу», однак у даному дослідженні цей термін застосовується стосовно «Шести п'єс» як такий, що втілює

композитором у 1916 році (тоді ж з'явилися перші нариси «Осінньої симфонії», завершеної у 1922 році). А. Лісс додає, що твір був скомпонований лише за півтора місяці. Відомо, що «Балада» була написана першою, за рік до появи всього циклу: вона має присвяту «фрау Анні» (Ганзі) і датована 26 липня 1915 року.

Прем'єра циклу відбулася **18 квітня 1917 року** у виконанні трієстського піаніста Анджело Кесісоглу (Angelo Kessisoglu), який є першим виконавцем всіх фортепіанних творів Й. Маркса. За відгуком преси, «Анджело Кесісоглу представив фортепіанні твори Маркса, що носять виражений ліричний характер: особливо атмосферно, подібно до найніжнішого живопису, прозвучав «Albumblatt» [157, с. 1].

Весь цикл у повному обсязі звучить вкрай рідко: зазвичай до концертних програм включаються лише окремі п'єси. Одним з відомих виконавців твору Й. Маркса є французький піаніст Деніс Паскаль (Denis Pascal), який «дуже цікавиться рідкісною музикою та мав великий успіх зі світовою прем'єрою фортепіанних творів Йозефа Маркса» [172]. Так, в Інтернеті є інформація про його виконання та запис циклу «Шість п'єс» у 1993 році (див. додаток Б). Відомо також про його запис «Albumblatt», здійснений під час на фестивалю «Raritäten der Klaviermusik im Schloss vor Husum» («Фортепіанні раритети у палаці Гузуму», Німеччина, 2008)¹. Д. Паскалю також належить один з поширених в Інтернеті записів «Арабески» (див. додаток Б)².

У 2008 році австралійська піаністка Тоня Лемох (Tonya Lemoh) здійснила найбільш відомий на сьогодні запис циклу «Шість п'єс для фортепіано»³. Гру

широке розуміння «музичної форми, що складається з декількох пов'язаних єдністю задуму, самостійних за будовою частин, <...> а також декілька пов'язаних між собою творів» [103, с. 615].

¹ 34-й Фестиваль «Raritäten des Klaviermusik» у німецькому місті Гузумі пройшов 13–21 серпня 2021 року.

² Д. Паскалю та співачці Marie-Paule Milone належить також диск із записами 22 Lieder Й. Маркса (2013) (додаток Б).

³ Диск «Tonya Lemoh plays Joseph Marx» від Chandos Records Ltd, запис від 29 липня 2008 року (див. додаток Б).

піаністки відрізняє визначна технічна досконалість та точність стилістичного чуття, що вкрай важливо для «полістилістичних» п'єс Й. Маркса.

Відомо ще декілька фактів виконань фрагментів циклу. Так, «Albumblatt» звучав у 1933 році у виконанні Рене Гертнер (Renée Gärtner, Відень) разом з творами А. Шенберга, В. Кінцля та Г. Ейслера¹. У 1947 році Валерія Рушицька (Valerie Ruschitzka) виконувала «Рапсодію» у «Musikverein» (Відень) в програмі з творами Й. Брамса, С. Рахманінова, М. Рegera, І. Альбеніса. У 2012 році італійський піаніст Джанлука Луїзі (Gianluca Lusi) виконав «Прелюдію та фугу» в німецькому Гузумі. У грудні 2017 року автор даного дослідження зіграв «Гумореску», «Albumblatt» та «Прелюдію» у Малому залі НМАУ ім. П. І. Чайковського, а в лютому 2022 року вперше в Україні здійснив запис «Рапсодії» (див. додаток Б). 17 серпня 2021 року німецький піаніст Пітер Фронджан (Peter Froundjian) виконав «Арабеску» та «Баладу» на фестивалі «Фортепіанні раритети у палаці Гузуму».

У музикознавчій літературі «Шість п'єс» аналізуються рідко: невеликий розділ з коротким оглядом кожної п'єси знаходимо в роботі А. Лісса [163, с. 186–189]. Основні тези Лісса в дещо скороченому вигляді повторює Е. Верба [182, с. 24–25]. У більш ґрунтовній роботі американського дослідника Д. Б. Рея увага акцентується на стилістичних «алюзіях та впливах», наявних в кожній з «Шести п'єс» [176].

«Шість п'єс для фортепіано» є найбільш відомим опусом Й. Маркса для фортепіано *solo*, який включив його ім'я в історію фортепіанної музики початку ХХ ст. Ці п'єси підсумували весь попередній творчий досвід композитора у сфері фортепіанного письма, що сформувався у надрах камерно-вокальних, камерно-інструментальних жанрів та в ранніх фортепіанних п'єсах, і відкрили шлях для появи таких визначних фортепіанних шедеврів, як «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром (1919–1920) та «Три п'єси для фортепіано з оркестром» «Castelli Romani» (1929–1930).

¹ Програма концерту за участі Р. Гертнер (1933)
<https://konzerthaus.at/konzert/eventid/10020>

«Шість п'єс» Й. Маркса з'явилися у момент виняткової актуальності сольних фортепіанних жанрів в перші десятиліття ХХ ст., до яких зверталися практично всі крупні композитори епохи. Лише в хронологічний період між 1914 та 1917 роками О. Скрябін створив Два танці ор. 73 («Гірлянди» та «Похмуре полум'я», 1914), а С. Рахманінов — Дев'ять етюдів-картин ор. 39 (1916–1917). К. Дебюссі став автором «Дванадцяти етюдів» (1915), а М. Равель — славетного циклу «Гробниця Куперена» (1917). С. Прокоф'єв написав «Швидкоплинності» ор. 22 (1915-1917) та «Казки старої бабусі» ор. 31 (1918), шанувальник та однодумець Й. Маркса М. Метнер — «Чотири казки» ор. 34 (1916).

Всі шість п'єс циклу Й. Маркса має індивідуальну жанрову назву: «Балада», «Листок із альбому», «Гумореска», «Прелюдія та fuga», «Арабеска» та «Рапсодія». Кожна назва несе в собі величезну кількість музично-історичних, смислових та стильових асоціацій: «Балада», «Рапсодія» та «Листок із альбому» відсилають нас до «золотого віку» романтичної музики, до творчості Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса. «Листок з альбому» пов'язує твір Й. Маркса з творчістю М. Рegera, Е. Гріга (1864 року Е. Гріг створив «Vier Albumblätter», а 1899 року М. Рeger опублікував «Drei Albumblätter»). «Прелюдія та fuga» встановлюють зв'язок з поліфонічним мистецтвом Й. С. Баха, «Арабеска» змушує згадати фортепіанні шедеври К. Дебюссі та М. Равеля. «Гумореска» є присвятою кумиру і старшому сучаснику Й. Маркса — М. Рegerу. Отже, вже на рівні жанрових назв виявляється притаманний пізньому романтизму «синтезуючий» характер художнього явища: «У цьому останньому, присмерковому сплеску раптом згадалося все минуле романтизму — те, що, здавалося, вже давно переродилося і піддалося різноманітним модифікаціям: і первинність, і підвищена емоційна температура, і неповторно особистісний тон висловлювання» [39, с. 274].

Цілком ймовірно, що твір Й. Маркса був надихнутий «Шістьма п'єсами» ор. 24 М. Регера¹, які були створені 1898 року, і, за свідченням Ю. Крейніної, були присвячені венесуельсько-американській піаністці Т.М. Кареньо². Як і в циклі Й. Маркса, заключна «Рапсодія» присвячена Й. Брамсу (має підзаголовок «Den Namen J. Brahms») і містить аналогії з його Рапсодією ор. 79 *сі-мінор*. Подібного до Й. Маркса, М. Регер у своєму творі звертається до мистецького минулого³: у циклі присутні алюзії до творчості Ф. Шопена («великий блискучий» «Вальс-експромт»), Р. Шумана, Ф. Мендельсона («Chant de la nuit» створена в дусі «Пісень без слів»), Ф. Шуберта. Таким чином, твір Й. Маркса перевершує опус Регера за широтою «епохальних» стильових зв'язків (від бароко до імпресіонізму), проте повторює основну ідейно-сміслову концепцію «присвяти минулому».

Перш ніж перейти безпосередньо до характеристики кожної п'єси циклу Й. Маркса, варто зробити важливу ремарку щодо порядку їх розташування. Автори монографій про Й. Маркса А. Лісс та Е. Верба розпочинають аналізувати цикл саме з «Балади», яка була написана першою. Зовсім інша послідовність присутня у публікації «Шести п'єс» від «Universal Edition», яку

¹ Д. Б. Рей пропонує власну версію щодо твору М. Регера, який вплинув на «Шість п'єс» Й. Маркса: «Не можна недооцінювати вплив Макса Регера на Маркса. У 1901 році Регер опублікував “Силуети”, Ор. 53 (7 *Silhouettes*) для фортепіано соло. Піаніст Гельмут Браус писав, що Регер використовував метафору силуету як композиційний прийом, який “розкриває характерну форму особи... у формі контуру, не розкриваючи внутрішніх деталей”. У цих семи творах Регер запозичив мотиви від таких композиторів, як Шопен, Гріг і Брамс, а також характерні інтонації та фактурні прийоми, які часто зустрічаються в фортепіанній музиці обраних ним моделей. Перевтілення Регером раніше існуючого матеріалу як джерела натхнення з метою вшанування (митців минулого – Є.Д.), можливо, вплинула на вибір Маркса використати таку композиційну алюзію під час створення “*Sechs Klavierstücke*”» [176, с. 6].

² До складу циклу М. Регера входять: 1. *Valse-Improptu. Grazioso*, 2. *Menuet. Allegretto grazioso*. 3. *Rêverie fantastique. Quasi improvisato*. 4. *Un moment musical. Andantino*. 5. *Chant de la nuit. Moderato*. 6. *Rhapsodie. Agitato*.

³ Аналогічні риси О. Савайтан вбачає в циклі М. Регера «*Sechs Intermezzi*» ор. 45 (1900), де спостерігається «відкрите апелювання до майстрів минулих епох» [91, с. 5]. Важливо, що у цьому циклі М. Регер також вдається до прийомів монотематичного розвитку: «Основу тематизму твору становлять дві інтонаційні формули, заявлені в початковій темі першого інтермецо. <...> У процесі подальшого наскрізного тематичного розвитку ці дві інтонації зазнають різних інтонаційно-ритмічних, жанрових, тонально-гармонійних, фактурних трансформацій» [91, с. 6].

відкриває «Albumblatt». За «Universal Edition» і до сьогодні закріплено право видання та публікації даних творів від 1916 року, а отже, такий порядок міг затвердити і сам Й. Маркс. Так виконує цикл піаніст Д. Паскаль, у такому порядку аналізує п'єси Д. Б. Рей [176]. Свою версію пропонує піаністка Т. Лемох, яка надає перевагу «Рапсодії» як п'єсі, що розпочинає цикл (таблиця 3.1).

Таблиця 3.1.

Цикл «Шість п'єс для фортепіано». Варіанти розміщення п'єс

Варіант дослідників А. Лісса й Е. Верби	Варіант «Universal Edition»	Версія піаністки Т. Лемох
«Ballade»	«Albumblatt»	«Rhapsodie»
«Albumblatt»	«Humoreske»	«Präludium und Fuge»
«Humoreske»	«Arabeske»	«Albumblatt»
«Präludium und Fuge»	«Ballade»	«Arabeske»
«Arabeske»	«Präludium und Fuge»	«Ballade»
«Rhapsodie»	«Rhapsodie»	«Humoreske»

У цьому дивовижному «порядковому» протиріччі можна вбачати передусім втілення властивої творчості Й. Маркса тенденції до «роз'єднання» частин єдиного циклу та, як наслідок, до їх самостійного концертного існування (див. Розділ 2.5). З одного боку, це не може не бентежити дослідника, бо кожна з означених версій представляє власну інтерпретацію драматургічного розвитку циклу, а з іншого — надає виконавцеві виняткову свободу та можливості для власного прочитання даного твору. Власне, цим шансом і скористалася Т. Лемох, коли розпочинала цикл з «Рапсодії».

У варіанті «Universal Edition», який, очевидно, був схвалений самим Й. Марксом, «Шість п'єс» чітко поділені на дві частини: лірична «тріада» з пізньоромантичного «Albumblatt», грайливої «Гуморески» та витончено-імпресіоністичної «Арабески» контрастує з епічним та стилістично ретроспективним другим «внутрішнім» циклом з «Балади», «Прелюдії та Фуґи» й «Рапсодії». Очевидним недоліком цього варіанту є дискретність: цикл фактично розпадається на дві окремі незалежні частини. Тому версія А. Лісса та Е. Верби обрана для наступного дослідження не лише через її хронологічну

точність, але й завдяки наявній в ній чіткій образно-драматургічній логіці, яка сприяє об'єднанню та цілісності всього твору. У такому варіанті цикл обрамлений двома крупними лірико-епічними полотнами («Балада» та «Рапсодія»), наявна контрастна пара п'єс («Albumblatt» та «Гумореска»), потужним центром виступає міні-цикл «Прелюдія та Фуга», утворюється образна «арка» між двома ліричними п'єсами — «Albumblatt» та «Арабескою».

«Балада»

За словами А. Ліса, Балада «має програмне тло. Романтичне почуття [до А. Ганзи] заповонило Маркса у старому замку Вільдон біля Граца, у “штирійському Вартбурзі”. Тут чули знаменитого міннезінгера Вільдон'є, тут відпочивав Тангейзер, і знаменитий астроном Тіхо Браге був гостем у цих мурах. Тепер замок лежить у руїнах; ці стіни та прекрасний старий колодязь свідчать про колишнє розкішне та радісне життя у минулому. Ці романтичні середньовічні образи справили враження на музикальність Маркса» [163, с. 186].

Епічна оповідь про далеке минуле, якою є *ре мінорна* «Балада», втілена у вільній побудові сонатної форми, що складає композиційну основу Балади. Особливо це виявляється у зоні розробки, що містить низку різнохарактерних епізодів. «Конструктивність» побудови поєднується з плинністю, динамічним взаємоперетіканням контрастних фрагментів. Густа акордова фактура **теми головної партії**¹(*ре мінор*, ремарка — «*Erzählend*», «оповідно», «*Ruhig in fließendem Zeitmaß*» — «тихо в плинному темпі», приклад 3.12) викликає алузії з масштабним, «органним» стилем Й. Брамса. Будова мелодичної фрази дещо асиметрична за рахунок затактового початку та розміру 5/4 з вільною зміною акцентів. Строга акордова вертикаль, поступеневий хід мелодики, відсутність стрибків на широкі інтервали змушують згадати фактуру протестантського хоралу. Важливу роль відіграє лінійна складова фактури: особливий акцент

¹ Тема головної партії написана у формі асиметричного періоду (4+ 6 тактів). Друге речення розширене за рахунок перерваного звороту з розв'язанням у II низький (неаполітанський) ступінь.

робиться на теноровий мелодичний підголосок, який створює виразний «дуєт» в дециму з основною мелодичною лінією (аналогічний прийом буде використаний у темі вступу до I частини «Castelli Romani», див. розділ 4.2).

Приклад 3.12.

«Балада». Тема головної партії



Д. Б. Рей знаходить слушні паралелі між твором Й. Маркса та Баладою № 1 *re мінор* з циклу «Чотири балади» оп. 10 Й. Брамса, що «має назву “Едвард” і спирається на шотландську баладу, яка з’явилася в збірці народної поезії Йоганна Готфріда Гердера 1773 року» [176, с. 35]. Окрім очевидної тональної аналогії (*re мінор*), дослідник підкреслює метроритмічну та фактурну подібність між будовою головним тем Балад Й. Брамса та Й. Маркса¹ (приклади 3.12–3.13).

¹ На думку Д. Б. Рея, Балада № 1 є «одним із небагатьох програмних творів Брамса» (композитор слідує за сюжетом Балади Й. Гердера, «у якому мати дізнається, що її син убив свого батька і, як наслідок, буде вигнаний» [176, с. 33]), і образ «фольклорного минулого» з поетичної балади Й. Гердера став причиною появи метричного ефекту розміру 5/4 у першому такті теми, не зважаючи на заявлений метр 4/4: «Використання 5/4 є характерною рисою слов’янської народної музики; це забезпечує музичний зв’язок із “народним” сюжетом Гердера. <...> Маркс у своїй Баладі віддав данину Баладі Брамса “Едвард”, Маркс незмінно зберігає тактовий розмір 5/4 протягом усього твору. Брамс починає свою баладу з чіткої *re-мінорної* гармонії та широко рознесених акордів, а Маркс використовує ту саму тональність, а також подібні широкі акорди. Подібно до того, як Брамс натякає на минуле у своїй “Баладі”, Маркс наслідує Брамса, можливо, для того, щоб нагадати образи Середньовіччя та міннезінгерів, чії замки він відвідав у Граці 1915 року» [176, с. 35].

Приклад 3.13.

Й. Брамс. Цикл «Чотири балади» ор. 10. Балади № 1 *ре мінор*.

Основна тема (фрагмент)



Завершення основної теми «Балади» Й. Маркса (такти 3-4) містить необхідне «силове поле» для подальшого ускладненого інтонаційного розвитку: висхідний стрибок на малу сексту I–III ст. (носій романсового жанрового начала), а також виразне оспівування тоніки III — VII# — II (щоправда, з розв’язанням в V, а не в I ступінь). Особливо експресивною є інтонація низхідної зменшеної кuartи fa^2 — $do-die\acute{z}^2$, що несе в собі великий «енергетично-інтонаційний» потенціал для розвитку, що особливо яскраво виявить себе у темі побічної партії.

«Хоральна» тема викладена у перших чотирьох тактах (масштабно-тематична структура «подрібнення» 2+1+1), однак подальший динамічний фактурний розвиток у другому реченні сприяє цілковитій жанровій трансформації: підкреслюються романсові інтонації зітхання та «романтичні» арпеджіо. Значну роль відіграє секвенційний розвиток. Такі елементи теми головної партії, як напружена інтонація зменшеної кuartи та терції, а також ритмоформула «чверть — дві вісімки», стають джерелом подальшого інтонаційно-драматургічного розвитку «Балади».

Сполучна партія фактично є варіацією на тему головної партії: остання динамізована за рахунок тріольної фігурацій у фактурі, а також відхилень у *соль мінор* та *сі мінор*. Значно інтенсифікується інтонаційний та фактурний розвиток: кожна мелодична лінія фактури насичується яскравими хроматичними інтонаціями, гармонічна мова сповнена виразних альтерацій,

гострих тональних співставлень (такти 14–15 — модуляції з *ре мінора* до *соль мінор*, *сі мінор* та *мі мажор*). Поліритмічне плетіння підголосків у **побічній партії** (*соль мажор*, т. 18, приклад 3.14) нагадує фрагменти фортепіанних творів О. Скрябіна. Побічна нарешті встановлює органічний для Й. Маркса мажорний колорит. З фактурно-тематичної точки зору вона продовжує лінію сполучної партії, однак в ній значно посилене поліритмічне, «*rubat'ne*» начало. Провідну роль відіграють чуттєво-експресивні романсові інтонації (оспівування, затримання, стрибки на сексту та октаву тощо). Тріольний ритм створює алузії до жанру баркароли.

Приклад 3.14.

«Балада». Тема побічної партії



Друга тема побічної партії (т. 26) відіграватиме значну роль у зоні розробки. Вона є похідною від третьої фрази першого речення теми головної партії (приклад 3.15).

Приклад 3.15.

«Балада». Тема головної партії



«Балада». Третя фраза теми головної партії (тт. 3–4)



Середній розділ «Балади» (т. 31) складається з ряду контрастних фрагментів, де з'являються нові тематичні утворення, а також перетворюються елементи тем головної та побічної партії. Перший фрагмент (*ре мінор*, т. 37, приклад 3.16) позначений появою нової діатонічної теми у нижньому «флейтовому» регістрі¹. Фактура охоплює три рівні:

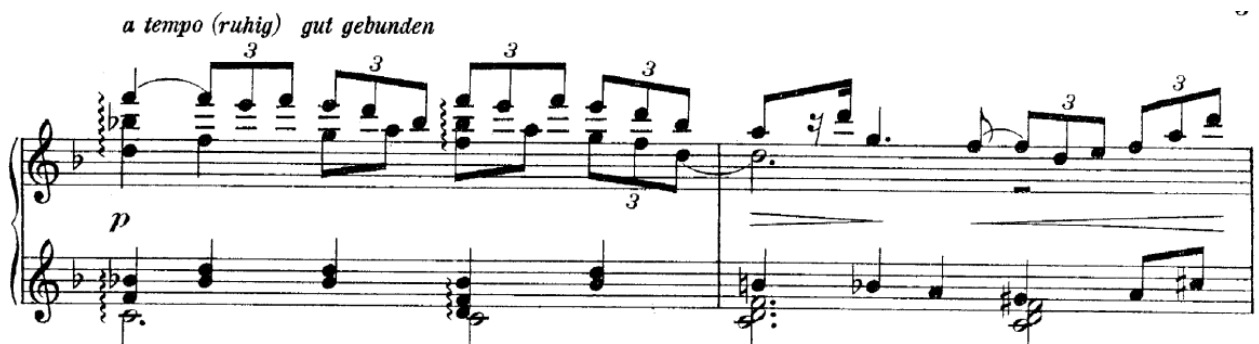
1) ніжні флейтові тріольні «награвання» за низхідним діатонічним звукорядом *фа — мі — ре — сі-бемоль — ля*, в якому зацентована експресивна «плачева» малосекундова інтонація *фа — мі*;

2) середній голос складає своєрідне *ostinato* — повторюваний хроматичний мотив «*сі — сі-бемоль — ля*».

3) органний пункт — витримане протягом 8 тактів секундо-терцове співзвуччя *до — ре — фа*, що є складовою тонічного септакорду за *ре мінором*.

Приклад 3.16.

«Балада». Перший фрагмент середнього розділу



На думку дослідника А. Лісса, другий фрагмент розробки (т. 45), є «найкращим втіленням німецького імпресіонізму» [163, с. 186]. Основним

¹ Елементи даної теми зустрічаються в «Eine Symphonische Nachtmusik» (перша частина «Natur-Trilogie», 1922–1925). Зокрема див. *solo* скрипки у ц. 10.

ладом є пентатоніка (звукоряд *мі-бемоль — соль-бемоль — ля-бемоль — сі-бемоль — ре-бемоль*), а гармонічною основою — тонічний секундакорд за *мі-бемоль мінором*. З фактурної точки зору цей фрагмент спочатку продовжує попередній: проте цього разу пентатонічні мелодичні поспівки у верхньому регістрі несуть звукообразальну функцію («спів птахів»). Однак у наступних тактах з'являється новий тематично-фактурний елемент, заснований на декламаційних інтонаціях головної партії та колористичному паралельному русі сектакордів та квартсектакордів (прийом, характерний для К. Дебюссі). Саме цей елемент дасть поштовх до першої кульмінації середнього розділу (тт. 51–54), що *attaca* переходить у третій фрагмент (т. 55, *мі-бемоль мінор*, приклад 3.17), найбільш «розробковий» за характером розвитку тематизму.

Приклад 3.17.

«Балада». Третій фрагмент середнього розділу



Елементи головної партії суттєво переінтоновується і жанрово трансформуються в драматичне скерцо. У наступних тактах з'являються експресивні хроматичні тріольні ходи на основі пунктирних інтонацій побічної, що стають підґрунтям кульмінації (т. 63), яка завершує другу хвилю розробки.

Четвертий фрагмент розробки (т. 68, «*rasch und leicht fließend*», «жваво, швидко та легко», *ля-бемоль мажор*) розвиває початковий мотив теми головної партії (приклад 3.18). Даному фрагменту властива ритмічна «симетрія» та метрична стійкість, відносна простота наспівних інтонацій та жвава «моторність» прозорих фігурацій у супроводі.

Приклад 3.18.

«Балада». Тема головної партії і

Початковий мотив (т. 1)

Четвертий фрагмент розробки (тт. 66)



Однак після драматичної фермати (т. 75) ідилічно-танцювальний образ різко трансформується і набуває характеру патетичного скерцо. За рахунок активного секвенційного та мотивного розвитку (інтонаційною «мікро-одиноцею» розвитку стабільно виступає ритмічний мотив «дві вісімки — чверть» з початку теми головної партії) досягається «генеральна кульмінація» твору (т. 90): «концертний» масштаб акордової і октавної фактури, віртуозні фігурації, декламаційна ритмічна свобода надають цьому фрагменту характеру віртуозної каденції.

У момент кульмінації постає драматично змінена перша тема побічної партії, однак **реприза** розпочинається лише з проведення другої теми побічної партії в *ре мажорі*, однойменному до основного *ре мінору*. Оскільки тема головної партії вже активно розроблялася в середньому епізоді, Й. Маркс цілком логічно звернувся до композиційного прийому дзеркальної репризи, розпочавши її з теми побічної партії, юнацький, поривчасто-натхненний, гімнічно-пафосний образ якої є своєрідним підсумком буремно-драматичного, стилістично різнохарактерного середнього розділу і якнайкраще відповідає оптимістичному і гармонійному світогляду композитора.

Поява *ре мінору* (т. 106) вносить зовсім інші, контрастні барви: «передгрозний», «рахманіновський» домінантовий органний пункт (5 тактів) з тріольними акордовими фігураціями готує драматичну репризу теми головної партії, чий суворі акордові і октавні вертикалі оплетені виразними тріольними

хроматичними підголосками. Згодом мелодична лінія стає невід'ємною частиною тріольної фігуративної фактури (аналогічні зразки з творчості С. Рахманінова — фортепіанна прелюдія *до-дієз мінор* op. 3 № 1, I частина Третього концерту для фортепіано з оркестром *ре мінор*, Перша соната для фортепіано op. 28 *ре мінор*). Твір завершує сповнена експресивного, підкреслено сентиментального (за рахунок романсових інтонацій) пафосу кода (*appassionato*). Тут також задіяна ритмоформула теми головної партії «чверть — дві вісімки».

«Балада» Й. Маркса написана в дусі романтичної інструментальної балади, в якій «епічна оповідність поєднується з гостродраматичним, нерідко сюжетним розвитком, яскравий ліризм — з картинною живописністю» [110, с. 309]. «Балада» демонструє цілий ряд рис стилю та композиторського почерку Й. Маркса. Насамперед, це масштабність композиційного мислення, а також опора на драматургічний принцип контрасту. У «Баладі» втілюється ключовий для творчості Й. Маркса прийом монотематичного інтонаційно-драматургічного розвитку: завдяки філігранній мотивній, інтонаційній та тематичній роботі вся музична тканина «виплітається» не просто з однієї теми (тема головної партії), а з одного мотиву та ритмомотиву (чверть — дві вісімки). У фактурі «Балади» присутнє вільне поєднання вертикалі та горизонталі (масштабна акордова вертикаль поєднується з поліфонічною лінеарністю). Мереживне плетіння хроматичних мелодичних підголосків, прозорість і разом з тим насиченість фактури, вишукана поліритмія та *rubato* в обох побічних партіях «Балади» нагадує фрагменти фортепіанних творів О. Скрябіна.

Як і в інших своїх фортепіанних творах, Й. Маркс майстерно використовує весь «арсенал» засобів романтичної фортепіанної фактури, і водночас застосовує імпресіоністичні колористичні прийоми, «оркестрові» можливості фортепіано та вишукану педалізацію. На думку Д.Б. Рея, «у “Баладі” з її звуковою багатогранністю, щільною багатоголосною фактурою

та широкою акординою, він (Маркс) формує тембральну сферу, яка передбачає оркестрову транскрипцію, а не суто фортепіанну музику. Тому фортепіанний стиль “Балади” так вирізняється в сюїті» [176, с. 5]. На переконання дослідника, «“Балада”, здається, є прообразом творів, які Й. Маркс писав для великого оркестру протягом наступних двадцяти семи років»¹ [176, с. 5]. У ладогармонічній мові особливого значення набуває пентатоніка, а також мажоро-мінорні співставлення. Важливою рисою «Балади» як пізньоромантичного твору є ретроспективність музичного мислення: поруч з пізньоромантичною ладогармонічною мовою постійно присутні певні «архаїчні» риси, зокрема григоріанський хорал та елементи бахівської поліфонії.

«Albumblatt»

«Albumblatt» (*мі мажор*)² є найбільш часто виконуваним твором зі всього циклу і входить до складу різних видань фортепіанної музики³. Це лірична п’єса у суто «віденському», вишукано-декоративному дусі. Дослідник Е. Верба називає «Листок з альбому» інструментальною версією марксівської Lied, сповненої «задушевного та інтимного весняного настрою» [182, с. 25]. П’єса написана у подвійній тричастинній формі (АВА¹В¹А+кода), що в цілому відповідає «куплетній» природі Lied, яка виступає жанровою основою даного твору.

Основу твору складають дві теми («куплет» і «приспів»), що органічно взаємодоповнюють одна одну. Мелодія **першої теми** (*мі мажор*, 4/4,

¹ Д. Б. Рей вважає, що «фрагменти балади можна знайти в перших двох частинах «Natur-Trilogie» для великого оркестру, розпочатої в 1922 році і завершеної в 1925 році [176, с. 5].

² Додамо, що у фортепіанній спадщині Й. Маркса присутній ще один «Albumblatt — Romanze», виданий 2014 року.

³ Д. Б. Рей наводить приклади видань, до яких увійшов «Albumblatt» Й. Маркса: антологія «Berühmte Kompositionen» («Universal Edition», 1926), до якої увійшли фортепіанні п’єси та вокальні твори М. Рeger та Й. Маркса; збірка «Meister der Gegenwart» («Universal Edition», 1937), де «Albumblatt» Й. Маркса був опублікований разом з фортепіанними творами О. Скрябіна, Д. Мійо, С. Прокоф’єва, Е. Кренека, Ф. Бузоні, Г. Ейслера і К. Шимановського. Пізніше ця збірка була перевидана в Америці в 1954 році видавництвом «Associated Music Publishers» під назвою «Masters of Today» (за [176, с. 17]).

приклад 3.19) приваблює свободою ритмічного руху, поєднанням вільної декламаційності та вишуканої кантилени, масштабом хвилеподібного розвитку (три перших такти мелодії охоплюють діапазон від *сі* до *фа-дієз*³). Вже перша інтонація «представляє» емблему жанру солоспіву — низхідну сексту III — V ст., до якої долучається оспівування плагального VI ступеня (V-VII-VI). Нижня точка діапазону мелодії (*сі* малої октави) стає «трампліном» для стрімкого злету мелодії аж до *фа-дієзу* третьої октави. Генетичний зв'язок з «ритмізованим» поетичним словом виявляє повторність ритміки: саме сповнений чітких пунктирів ритм стає тим «кістяком», що організовує «нестримний» мелодичний рух та розвиток.

Гармонічною основою теми спочатку виступає тонічний органний пункт, на зміну якому у другому реченні приходять так само «витримані» доміантовий терцквартакорд та доміантсептакорд. Така відносна функційно-гармонічна «стабільність» компенсується багатством акордового лексикону у верхніх голосах фактури, де панують чуттєві хроматичні альтерації та затримання.

Приклад 3.19.

«Albumblatt». Перша тема

Друге речення (9 тактів) позначене появою драматургічно важливого для Й. Маркса мінорного відтінку (*фа-дієз мінор*), що вносить нові, меланхолійні нотки до звучання теми.

Цю мінорну «лінію» продовжує **друга тема** «Albumblatt» (приклад 3.20), що є зразком «імпресіоністичних» образів у Й. Маркса. Лірично-пасторальний образ теми створює опора на плагальний зворот «сектакорд VI ступеня VI₆—

тонічний секстакорд t_6 » за *соль-дієз мінором*, а також дорійський ладовий нахил щедро орнаментованої мелодії. Ритмічна свобода мелодики, прикрашеної тріолями та квінтолями і примхливими пунктирами, її піднесене звучання у високому «флейтовому» регістрі створює неповторний образ весняного «пташиного співу». Аналогічні образи знаходимо в середньому розділі «Балади» та в основній темі «Арабески».

Приклад 3.20.

«Albumblatt». Друга тема

Середній розділ «Albumblatt» (A^1B^1) позначений активним тональним та фактурно-гармонічним розвитком. Так, перше речення першої теми (*ля мажор*) отримує винятково прозорий звуковий колорит за рахунок пентатоніки та паралельних кварто-квінтових співзвучь. Друге речення охоплює одразу два тональні центри (*соль мажор* та *ре мажор*) і насичується витонченими хроматичними альтераціями. Центром гармонічної «нестійкості» виступає друга тема (т. 41), яка спирається на колоритний еліпсис («умовний» тональний центр — *фа-дієз мажор*). Реприза скорочена і заснована на проведенні першої теми (т. 48) в основній тональності. В чотирьох тактах ідилічної коди (тт. 74-78) синтезуються інтонації обох тем.

«Листок з альбому» Й. Маркса цілком відповідає жанровому образу «ліричної замальовки» і стає в один ряд з аналогічними творами Р. Шумана, Ф. Ліста, Р.Вагнера, О. Скребіна та ін. Ця п'єса може вважатися своєрідною «візитівкою» сольної фортепіанної творчості Й. Маркса: «Лаконізм і доступність “Albumblatt” дозволяють припустити, що це твір був призначений

саме для того, щоб привабити широке коло виконавців-аматорів і завоювати популярність» [176, с. 17].

«Humoreske»

Фа-дієз мінорна «Гумореска» Й. Маркса є зразком доволі рідкісного жанру: серед попередниць можна назвати передусім «Гумореску» Р. Шумана оп. 20 (1839), чотири «Гуморески» оп. 6 Е. Гріга (1865), «Гумореску» С. Рахманінова з «Салонних п'єс» оп. 10 (1894) і «П'ять гуморесок» оп. 20 М. Регера (1899). Власне, сам тип п'єси, що складається з декількох ліричних та скерцозних епізодів, був «запозичений» Й. Марксом від циклу М. Регера: «Гумор Регера, то м'який, то саркастичний, іскриться та сяє в цих невибагливих п'єсах» [58, с. 90]. На переконання дослідників Е. Верби та А. Лісса, «Гумореска» Й. Маркса є «наче присвятою Регеру (“Тут трохи пахне Регером», як колись казав один відомий піаніст”)¹ [163, с. 187]. Вона є «регєрівською» і водночас справді маркєівською, особливо коли звучить віденський Лендлер» [182, с. 25]. Складна тричастинна композиція з різко контрастним середнім розділом, вишукані ритмічні структури, незвичні ладогармонічні побудови, витончені стилізації — ці риси опусу М. Регера знайшли своє втілення в п'єсі Й. Маркса.

Основна тема «Гуморески» Й. Маркса має вуглуватий, гротескний характер (авторська ремарка: «*Nicht zu rasch und deutlich (etwas frei im Vortrag)*» («Не надто швидко та чітко (доволі вільно у викладі)» (приклад 3.21). «Милозвучний гротеск» (вислів А. Лісса [163, с. 187]) створюється за рахунок гострого ритмічного малюнку з опорою на дрібні тривалості та пунктири, різкі зміни акцентів та синкопи. Не менш важливими є «хімерні» хроматизми та альтерації, гра натурального та гармонічного мінору, а також несподівані та «свіжі» тональні співставлення, що створюють чудернацький, вибагливий художній образ. «Гумореска» вимагає від виконавця досконалого володіння всім різноманіттям фортепіанних штрихів.

¹М. Регєр помер 11 травня 1916 року, лише за декілька місяців до появи циклу Й. Маркса «Шість п'єс для фортепіано».

Приклад 3.21.

«Гумореска». Основна тема



Імпульсом для інтонаційного розвитку даної теми та п'єси стає активна заклична інтонація за тонічним квартсекстакордом (*фа-дієз мінор*). У другому «розробковому» розділі експозиції (з т. 24) вона проходить ряд ритмічних та мелодичних трансформацій. Домінування пунктирного ритму надає інтонаціям теми легковажного, гостро-характеристичного звучання, що часом навіть нагадує ритмоінтонації ранніх джазових танців (приклад 3.22).

Приклад 3.22.

«Гумореска» (тт. 24–27)



Тут варто зробити невеликий відступ та навести винятково цікаве спостереження Д. Б. Рея, який переконаний, що «Гумореска» Й. Маркса та її «попередниця», «Гумореска» № 2 *сі-бемоль мінор* ор. 20 М. Регера створені під впливом Угорського танцю № 5 Брамса *фа-дієз мінор*: на думку дослідника, «танець Брамса <...> кодифікував певні угорські музичні риси, пов'язані з чардашами: виразні мелодичні секунди та спадні мелодичні звороти при наближенні до каденції» [176, с. 21] (див. Приклади 3.23–3.25). М. Регер та Й. Маркс додають до означених прийомів «паралельні сексти у мелодичних зворотах» [176, с. 21].

Приклад 3.23

Й. Брамс. «Угорський танець» № 5 *фа-дієз мінор* (тт. 13–16)

Приклад 3.24.

М. Рeger. «Гумореска» *сі-бемоль мінор* № 2, ор. 20 (тт. 22–24)

Приклад 3.25.

Й. Маркс. «Гумореска» (тт. 16–19).



Навряд чи випадковими є тональний збіг (*фа-дієз мінор* спільний для творів Й. Брамса та Й. Маркса) та очевидні інтонаційні аналогії на початку основних тем (рух мелодії звуками тонічного квартсекстакорду, приклад 3.26).

Приклад 3.26

Й. Брамс. Угорський танець № 5



Й. Маркс «Гумореска»



У другому розділі експозиції «Гуморески» більш інтенсивним стає рух модуляцій: Якщо перший розділ експозиції (три речення періоду до т. 24) був здебільшого витриманий в основній тональності *фа-дієз мінор*, то в другому розділі має місце «калейдоскопічна» гра тональностями (*ля мажор*— т. 24, *фа-дієз мажор*— т. 31, *фа-дієз мінор*— т. 38, *мі-мажор*— т.40, *до мажор*— т. 46, *мі-бемоль мажор* — т. 47, *фа-дієз мінор* — т. 49).

У середньому розділі звучить чарівний «Wiener Ländler», який, за авторською ремаркою, слід «грати м'яким, затемненим клавірним звуком» (*weicher, verschleierter Klavierton*) (приклад 3.27). Прозора фактура та регістрова близькість голосів, м'яке похитування арпеджіо, гнучкі романсові інтонації, приглушені динамічні відтінки *pp*, *mp*, *p*, зрідка — *mf* створюють вишукано ностальгічний, ніжний художній образ. Згадуються відомі твори Ф. Крейсlera, а також, можливо, «Благородні та сентиментальні вальси» М. Равеля (до цього переліку Д. Б. Рей додає Вальс *ля мажор* op. 39, № 15 Й. Брамса, знаходячи подібності у «арфовому» русі інтервальних мотивів [176, с. 23]). Прикметно, що музика Й. Маркса несе відтінок відчутної стилізації, замилювання «прекрасною епохою», що відходила в минуле.

Приклад 3.27.

«Гумореска». Тема середнього розділу



У репризі основного музичного матеріалу особливе значення має однойменний *фа-дієз мажор*— за рахунок цього «Гумореска» набуває світлого, оптимістичного звучання та майже позбавляється відтінку гострої іронії, що безумовно домінував в експозиції. У такому ж «тріумфальному» тоні лунає просвітлена, урочиста кода. В останньому такті п'єси повторюється життєствердна, рішуча інтонація квати, що є ключовою у цьому творі.

У циклі «Шість п'єс для фортепіано» «Гумореска» виконує роль скерцо: вона вносить необхідний динамічний елемент «гри», руху, танцю. Ліричний середній розділ формує образні «арки» з «Albumblatt» та «Арабескою». Значна кількість інтонаційних, тональних та фактурних аналогій споріднює «Гумореску» з творчістю Й. Брамса та М. Рegerа та робить цей твір яскравим зразком пізньоромантичного мистецтва.

«Präludium und Fuge»

У внутрішньому «міні-циклі» «Прелюдія та Фуга»¹ Й. Маркс віддав данину своєму захопленню музикою епохи бароко, що згодом реалізується в «Quartetto in modo antico» (1937-1938). «Емблемами епохи» тут виступають власне самі жанри прелюдії та фуги, натомість за жанрово-інтонаційним та фактурно-гармонічним наповненням твори Й. Маркса є яскраво пізньоромантичними опусами: «У своїй “Прелюдії та фугі *мі-бемоль мінор*” Маркс запозичив мотивний матеріал у Й.С. Баха, формотворення від Фелікса Мендельсона та гармонічний словник, натхненний Максом Рegerом» [182, с. 39]². У даному творі Й. Маркс продовжив національну поліфонічну традицію і водночас розділив важливу тенденцію ХХ ст. до насичення барокових форм сучасними ладогармонічними засобами.

Елегійна «Прелюдія» *мі-бемоль мінор* (складна тричастинна форма) увібрала в себе ряд ознак романтичної фортепіанної літератури. Тришарова фактура (мелодизований бас, пульсація акордів та інтервалів у середньому голосі, а також кантиленна мелодія широкого дихання у верхньому голосі (приклад 3.28) викликає алузії до цілого ряду творів, зокрема до «Вокалізу» С. Рахманінова з циклу «Чотирнадцять пісень» op. 34 № 14 (1912).

¹ Слід звернути увагу на важливу авторську ремарку, що Прелюдія може виконуватися без фуги як самостійна концертна п'єса — це чергове втілення тенденції до роз'єднання циклу, властиве творчості Й. Маркса.

² Д. Б. Рей переконаний, що жанровими моделями для твору Й. Маркса була не лише Прелюдія та фуга *мі-бемоль мінор* з першого тому «Добре темперованого клавіру» (1722) Й. С. Баха, але й Шість прелюдій і фуг op. 35, для фортепіано соло (1827–1837) Ф. Мендельсона (особливо Прелюдія і фуга № 1 *мі мінор*) та Шість прелюдій та фуг для фортепіано op. 99 М. Рegerа.

Приклад 3.28.

«Прелюдія». Основна тема



Основним виражальним засобом в «Прелюдії» є мелодія: весь твір пронизує єдина мелодична лінія широкого дихання, сповнена безперервного інтонаційного розвитку, плинного «хвилеподібного» руху з чергуванням кульмінацій-вершин та спадань. Вишукана гармонічна мова змушує згадати Прелюдії Ф. Шопена та ранні опуси О. Скрябіна. Від творчості композиторів-романтиків в цілому та Ф. Шопена зокрема походять перевтілені Й. Марксом риси мелодизованої, «кантиленної» фактури: особливо яскраво це очевидно в кульмінаційному та заключному розділах «Прелюдії» (тт. 45–48), заснованих на віртуозних і водночас наспівних пасажах та імпровізаційних фігураціях (приклад 3.29). Від романтичної фортепіанної традиції походить і широко представлений у «Прелюдії» виконавський прийом *rubato*.

Приклад 3.29.

«Прелюдія» (тт.45–46)



Як і в «Гуморесці», у зоні репризи «Прелюдії» Й. Маркс застосовує прийом перегармонізації музичного матеріалу з мінору (*мі-бемоль мінор*) в однойменний мажор (*мі-бемоль мажор*), що створює ефект просвітлення та умиротворення.

Чотириголосна «Фуга» мі-бемоль мінор Й. Маркса є зразком пізньоромантичної фуґи, де весь арсенал засобів сучасної гармонічної мови поєднується з намаганням слідувати канону поліфонічного жанру (варто згадати, наприклад, «Фуґу» до-дієз мінор К. Шимановського). Й. Маркс продовжує традицію романтичної фуґи, що сформувалася у творчості австро-німецьких композиторів від Ф. Мендельсона до М. Регера. Саме творчість Регера, для якої притаманне «злиття старовинного контрапунктичного мистецтва з новітньою гармонією» [58, с. 132], могла слугувати взірцем для Й. Маркса. Для Маркса як композитора-самоука написання фуґи було сміливим творчим експериментом (варто згадати висловлювання Р. Придаткевича про певні недоліки поліфонічної майстерності композитора). Спроба Й. Маркса створити поліфонічний твір була цілком успішною і свідчить про намагання подолати недоліки власного композиторського досвіду¹.

«Фуга» значно перевищує Прелюдію за обсягом і набагато складніше з виконавської точки зору: саме цим пояснюється наведена вище авторська ремарка про можливість виконання «Прелюдії» без «Фуґи». «Фуга» написана в «канонічній» тричастинній формі з кодою та містить дві «хвилі» динамічного розвитку: перша кульмінація досягається наприкінці розробки, друга — перед початком коди. Якщо користуватися термінологією К. Траппа, дослідника творчості М. Регера, перед нами т.зв. «монументальна» фуґа, де «реалізується суто романтична ідея *Steigerung* (сходження, зростання), що була сприйнята Регером від пізнього Вагнера та знайшла своє втілення у фузі, де сама ідея сходження вступає в початковий та глибоко плідний в художньому плані конфлікт зі стійкістю та непорушністю теми» [58, с. 126]. Звертає на себе увагу постійна зміна темпів, що неприпустимо в бароковій поліфонічній традиції. Це

¹ Поліфонічні прийоми розвитку Й. Маркс застосовує, зокрема, в «Рапсодії» з Фортепіанного квартету (1911): мотивній та поліфонічній розробці теми головної партії присвячений весь перший розділ твору. Й. Маркс комбінує елементи теми в канонах та імітаціях, проводячи тему у фактурному збільшенні та зменшенні. Фуґа є складовою фіналу (*Schwungvoll bewegt. Fuga: Moderato*) Сонати ля мажор для скрипки та фортепіано (1913), що пізніше став окремим твором як «Phantasie und Fuge» для скрипки та фортепіано. Також фуґато є частиною фіналу (*Poco presto*) «Sinfonio in modo classico» (1941–1944).

також свідчить про романтичне походження поліфонічного стилю Й. Маркса у даному творі.

Основна тема «Фуґи» наспівно-декламаційна за своїм мелодичним складом (приклад 3.30). У ній відчувається чітка маршева пульсація, підкреслена пунктирним ритмом. Розпочинається тема з активного квінтового «заспіву» (I–V ступені), робить нетривалу зупинку на нестійкому VI ступені і через експресивну зменшену кварту re^1 – sol – be – mo – l досягає своєї кульмінації. Завершальний етап розвитку теми — низхідний рух за звуками септакорду другого ступеня (II₇).

Приклад 3.30.

Тема «Фуґи»



Висхідний квінтовий «зачин» та загальний плинний поступеневий рух мелодії подібні темі re – di ез мінорної (mi – be – mo ль мінорної) фуґи з першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Тема «Фуґи» інтонаційно споріднена з основною темою «Прелюдії», що сприяє цілісності цього «міні-циклу» (приклад 3.31). Інтонаційні зв'язки теми «Фуґи» з темою Прелюдії пов'язані з рухом за V–IV–V–VII–VI ступенями (за mi – be – mo ль мінором).

Приклад 3.31.

Порівняння тем Фуґи та Прелюдії

Відповідь проходить у «канонічній» тональності доміанти (si – be – mo ль мінор). Протискладення не витримане. Вступ теми у третьому голосі

(сопрано) проходить в основній тональності, відповідь в басу — в *сі-бемоль мінорі*. Усі чотири голоси спочатку витримані цілком у дусі «бахівської» лінейності, проте згодом (т. 14) починається процес «згущення» горизонтально утворених дисонансів, що досягає своєї кульмінації у першій інтермедії (тт. 18–21). Початок *середнього розділу* «Фуги» знаменує поява основної теми в просвітленому «флейтовому» регістрі у паралельному *соль-бемоль мажорі* (т. 22). Просвітлено-лірична друга інтермедія заснована на секвентних повтореннях останнього низхідного елемента теми (т. 26).

А. Лісс переконаний, що fuga Й. Маркса є подвійною за кількістю тем: за його словами, «без підготовки на с. 7, т. 8 [т. 36 — Є.Д.] одночасно з першою вступає друга тема подвійної фуґи, доволі наспівна у своєму русі восьми тривалостями» (приклад 3.32)[163, с. 187].

Приклад 3.32.

«Фуґа». Друга тема



Нове тематичне утворення вступає у контрапункті з основною темою Фуґи (*ре-бемоль мажор*, т. 36) як протискладення. Для нього притаманний рівномірний рух восьми тривалостями, що деінде переривається характерними синкопами, а також тональна замкненість (зупинка на тоніці *ре-бемоль мажору*).

Друга тема відіграватиме визначну роль в подальших розділах «Фуґи»: саме на її варіантному та секвентному розвитку та виразній синкопованій «лейтінтонації» буде заснована перша кульмінація твору наприкінці розробки. Властивій темі активний рух вісімками сприяє динамізації інтонаційного розвитку, вигідно доповнюючи більш статичну та кантиленну основну тему. При цьому вона навряд чи може бути визначена саме як друга тема фуґи, оскільки не лише не отримує належної поліфонічної експозиції «тема-

відповідь», але й фактично не має усталеного, чітко фіксованого вигляду, постійно варіантно змінюючись та трансформуючись (приклад 3.33).

Приклад 3.33.

«Фуга». Один із варіантів другої теми (тт. 49–51)



Як зазначав музикознавець К. Трапп стосовно фуг М. Регера, «подвійна фуга являє собою подвійність напруження та зв'язності (*Bindung*). Сонатність відчувається в регерівських подвійних фугах як певний другий план, як джерело внутрішнього напруження. <...> Перша тема фуги одночасно є головною темою сонатної форми, друга тема фуги — побічною» [58, с. 129]. У «Фузі» Й. Маркса немає підстав розглядати другу тему саме як побічну, оскільки вона, не зважаючи на свою інтонаційну рельєфність, завжди виступає контрапунктом до основної теми і несе передусім розробкову, розвиваючу функцію. Вона стає інтонаційною основою третьої інтермедії (т. 48–70), що складає кульмінацію середнього розділу даної фуги. У цьому розділі композитор у цілому дотримується лінійної природи багатоголосся, однак на перший план все ж таки виходить мелодична лінія верхнього голосу. У зоні кульмінації (тт. 67–68) фактура підсилена октавним і акордовим подвоєнням голосів, і в поліфонічний склад раптово змінюється на хоральний: лунає драматичний кадансовий зворот за *мі-бемоль мінором* (тт. 69–70, приклад 3.34).

Приклад 3.34.

«Фуга». Перехід до репризи (тт. 69–70)



З появою основної теми у головній тональності (т. 71) розпочинається **реприза** «Фуґи», що характеризується інтенсифікацією поліфонічного розвитку, заснованого на стретному проведенні основної теми та її елементів. Композитор застосовує різні поліфонічні техніки (зокрема, тема у дзеркальному оберненні, тт. 83–84) у поєднанні з елементами гомофонно-гармонічної фактури (другий кульмінаційний розділ тт. 127–135). Друга тема з'являється передусім у протискладеннях та інтермедіях, а також проводиться у повному обсязі в контрапункті з першою темою (тт. 87–91). Наприкінці «Фуґи» з'являється експресивна романтична фортепіанна каденція (тт. 131–135), що поєднується з суто «бахівською» кодою у однойменному *мі-бемоль мажорі*, де основна тема проходить востаннє, спираючись на тонічний органний пункт.

У своїй «Фузі» Й. Маркс, як і М. Рeger, не зважаючи на виявлену поліфонічну майстерність та «будучи спадкоємцем вагнерівсько-брамсівського типу мислення, відштовхується явно від гармонії, від вертикалі <...> Опора на акорди, на вертикаль пронизує не лише гомофонні форми; тканина фуґи також має “вертикальну” природу» [58, с. 131].

«Арабеска»

А. Лісс вважає *мі-бемоль мажорну* «Арабеску» «ідеальною присвятою М. Равелю» та «справжнім марксівським звуковим ескізом» [163, с. 188]. Ця вишукана імпровізація-замальовка створюється за рахунок сучасних фактурно-гармонічних засобів, які найкраще можна описати словами М. Равеля: «Спочатку я намічаю горизонталі та вертикалі, а потім, висловлюючись мовою живописців, починаю малювати» (цит. за [66, с. 19]). Фактура крайніх розділів «Арабески» нагадує витончений імпресіоністичний живопис: легка та граційна мелодична лінія невагомо переливається у ніжному флейтовому регістрі, оплетена вибагливими бісерними арпеджіо та фігураціями. Ці «арабескові фігурації можна розглядати і як мелодію, і як розкладену гармонію», що відтворює типову «дебюсістську гру фактурою: то гармонія розчиняється в мелодизованій фактурі, то мелодія висвітлюється з наспівної

гармонії» [50, с. 82]. Це цілком збігається з поняттям арабески як східного орнаменту, яким прикрашали архітектурні пам'ятники, а також із жанровими особливостям арабески як фортепіанної п'єси витонченого характеру, з візерунчастою фактурою та орнаментованим, “мереживним” мелодизмом, де наявне «легке стирання граней між темою та фігурацією. Однієї миті арабеска виводиться на передній план звукової форми (засобами ритму, артикуляції, регістровки), робиться темою, іншої миті відходить на задній план, стає фігурацією» [19, с. 27].

Як і М. Равель у «Грі води», Й. Маркс «вимальовує» означені фактурні лінії як самодостатні голоси (приклад 3.35). Свобода та невимушеність інтонаційно-гармонічного мислення втілюється у великій кількості неакордових звуків та породжених ними дисонансів, тональних співставлень, політональних нашарувань та ладових модифікацій (особливо звертають на себе увагу колоритні елементи цілотнового ладу). «Політність» ліричного образу та сміливість гармонічних барв нагадують опуси О. Скребіна. За рахунок поліритмії та постійній мінливості ритмічних «формул» (квінтोलі, тріолі, синкопи, пунктири тощо) нівелюється будь-яка «метричність» та «квадратність».

Приклад 3.35.

«Арабески» Вступ (тт. 1–4)

The image shows a musical score for the introduction of Chopin's 'Arabesques'. It is written for piano and consists of two systems of music. The first system is marked 'Allegro.' and 'Piano.' with dynamics 'mp (zart)' and 'cresc.'. The second system is marked 'Melodie hervortretend.' with dynamics 'mf' and 'f'. The music features complex rhythmic patterns, including quintuplets and triplets, and a rich harmonic texture with many dissonances.

Експозиція «Арабески» побудована з трьох розділів, що майже без цезур «перетікають» між собою. «Основний тон» фактури задає тритактовий вступ, на зміну якому приходить період неповторної будови (4+4 такти), де експонуються ключові тематичні елементи. Особливо звертає на себе увагу друге речення (тт. 8–10, приклад 3.36): саме цей фрагмент рельєфно позначатиме репризу першого розділу п'єси (тт. 33–35).

Приклад 3.36.

«Арабеска». Друге речення теми (тт. 8–10)



Експозиція містить дві кульмінаційні точки (тт. 15 та 33), друга з яких збігається з початком третього репризного розділу. Неможливо не звернути увагу на велику кількість авторських ремарок, за допомогою яких композитор намагається «режисувати» гру піаніста. «*Nicht zu rasch und gut gebunden, durchwegs sehr frei im Vortrag*» («не надто швидко та дуже зв'язно, всюди дуже вільно у викладі»), «*Melodie hervortretend*» («мелодія рельєфна»), «*melodisch*» («мелодійно»), «*zart*» («ніжно»), «*deutlich*» («чітко»), «*nachlassen*» («послаблюючи») — ці так інші ремарки постають в тексті «Арабески» поруч з традиційними «*ritenuto*» та «*crescendo*».

«*Sehr ruhig (leise und verschwimmend)*» («дуже спокійно, тихо та розпливчасто») — так визначає Й. Маркс характер виконання середнього розділу «Арабески» (*соль-бемоль мажор*). Нова тема вносить яскравий ліричний контраст: на зміну вільному руху арпеджіо у фактурі приходить акордова вертикаль, ритмічна імпровізаційність змінюється чіткою, хоча й мінливою пульсацією (приклад 3.37). Однак композитор і тут уникає «квадратних» акцентів та ефекту маршовості (попри метр 4/4) за рахунок

фразових акцентів на слабкій другій долі. М'яке погойдування мелодичних мотивів та поспівок нагадують колискову.

Приклад 3.37

Тема середнього розділу «Арабески»



Особливого колориту надає вишуканий акордовий лексикон, покликаний «насолодити» слухача пряним фонізмом септакордів та нонакордів на тлі майже незмінного тонічного органного пункту за *соль-бемоль мажором*. М'який тембр середнього і низького регістрів фортепіано, елементи пентатоніки створюють рафінований пасторальний імпресіоністичний колорит в душі «Затонулого собору» К. Дебюссі.

Тема середнього розділу є знаковою для творчості Й. Маркса: вона буде виконувати роль теми побічної партії у I частині «Villa Hadriana» другого фортепіанного концерту «Castelli Romani» (1930), а також звучатиме як одна з тем найвеличнішого творіння Й. Маркса — «Осінньої симфонії» (1921).

Обидві теми «Арабески» взаємодоповнюють одна одну, наче своєрідний музично-живописний «диптих»: «діонісійська» поривчаста перша тема поєднується з «аполонічною» величавою другою темою. Тому точне повторення матеріалу першого розділу в репризі сприймається як досконале і абсолютно логічне завершення «Арабески», що дає можливість ще раз насолодитися образом витончено-граційної Краси. Невелика блискуча кода завершує твір.

«Рапсодія»

Незалежно від свого фактичного положення у циклі, «Рапсодія» (*сі мінор*) незмінно утворює образно-сміслову арку з «Баладою». Обидві п'єси є зразками

лірико-епічної образно-стильової лінії у творчості Й. Маркса: тут композитор відмовляється від звичної ідилічної споглядальності на користь романтичного суб'єктивізму, «драми душі», задушевно-ліричного монологу. Велична і водночас романтично-поривчата «Рапсодія» написана у формі рондо (АВА¹СА²) з невеликою кодою. За своїм драматичним тонуом, динамізмом та контрастною зміною напружено-драматичних та сповідально-ліричних епізодів твір викликає аналогії з «Рапсодією» Й. Брамса ор. 79 № 1 *сі мінор*. Аналогії між «Рапсодіями» Й. Маркса та Й. Брамса стосуються не лише тональності та загального образного тонуу: присутні безпосередні інтонаційні паралелі¹. Зокрема, обидва твори об'єднує спільна лейтінтонація — кварто-секундовий мотив, який, однак, несе різне образно-сміслові навантаження: якщо в «Рапсодії» Й. Брамса даний мотив («ля — ре — мі») входить до складу ліричної, кантиленної другої теми, то у творі Й. Маркса він є складовою теми-рефрену («фа-дієз — сі — до-дієз») та переосмислюється як уособлення драматичного, ораторського начала.

Тема-рефрен, написана в основній тональності *сі мінор* та в формі асиметричного періоду повторної будови (перше речення — 10 тактів, друге — 15 тактів), є джерелом інтонацій всіх тем твору (принцип, якому Й. Маркс неухильно слідує у більшості своїх опусів) (приклад 3.38).

¹ Д. Б. Рей переконаний, що «Маркс взяв Рапсодію Брамса *сі мінор*, ор. 79, № 1, як план для своєї власної Рапсодії. Маркс запозичив композиційну структуру Брамса, а також особливості оркестровки та тональні відносини. З усіх його фортепіанних п'єс Рапсодія настільки дотримується своєї моделі, що її зміст створює більше копію, ніж оригінальну композицію, насичену алюзіями» [176, с. 45].

«Рапсодія» Тема-рефрен

Rasch und unruhig

Рефрену властивий суворий, лірико-епічний «брамсівський» колорит (ремарка «*rasch und unruhig*» — «швидко та неспокійно»): він є зразком лірико-драматичних, сповнених ораторського пафосу звукообразів Й. Маркса, подібно до теми «Рапсодії» з фортепіанного квартету (1911). Ядро теми складається з двох елементів: перший з них — тричі повторюваний ораторський «вигук», що складається із ритмічно проартикульованих тріолями закличних інтонацій тонічного квартсекстакорду та ефектної «ораторської» зупинки-«паузи» (квінта «*фа-дієз— до-дієз*»), а другий елемент — лункі квінтови «бурдонні» басы «*сі — фа-дієз — до-дієз*». Середні голоси фактури рефрену, в яких підкреслені наспівні інтонації низхідної секунди та терції, втілюють типову для Й. Маркса мелодичну підголосковість. Наступні шість тактів першого речення продовжують ораторський імпульс першого тритакту в пристрасно-ліричному, аріозно-декламаційному ключі (другий елемент теми). Мелодика сповнена виразних затримань, хроматичних оспівувань, що проникають у тріольну фігураційну фактуру супроводу. Кульмінація позначена появою масштабних

акордів та низхідних октавних пасажів (тт. 7–8). Гармонія кадансу дещо спрощена: це обернення тонічного тризвуку *сі-мінору* з експресивною зупинкою на секстакорді другого низького ступеня (II₆, «неаполітанська гармонія»).

Друге речення теми-рефрену починається з точного повторення, однак розширюється за рахунок висхідного секвентоподібного розвитку з поступовим досягненням «генеральної» кульмінації у т. 21 (*ff*, *h*³). З цієї «вершини-джерела» розпочинається чотиритактова «післямова», заснована на варіантному повторенні однієї мелодико-ритмічної формули декламаційного типу (синкопа та тріоль).

Дванадцятитактова зв'язка між рефреном та першим епізодом також заснована на уповільненні розвитку та повторенні тріольної мелодико-ритмічної формули, що слугує накопиченню драматургічного напруження. Цьому сприяє також тривалий (12 тактів) органний пункт *до-дієз* (домінанта до *фа-дієз мінору*, який в свою чергу є домінантою до основної тональності *сі-мінор*). Саме на цей епізод припадає перше мажорне «просвітлення» (*до-дієз мінор*), що для Й. Маркса зазвичай є важливою виражально-смісловою «подією». Перший епізод *B* (тт. 38–79) заснований на вишукано фактурно-гармонічному варіюванні однієї теми (приклад 56):

Приклад 3.39.

«Рапсодія». Тема епізоду *B*

a tempo (etwas frei im Vortrag)

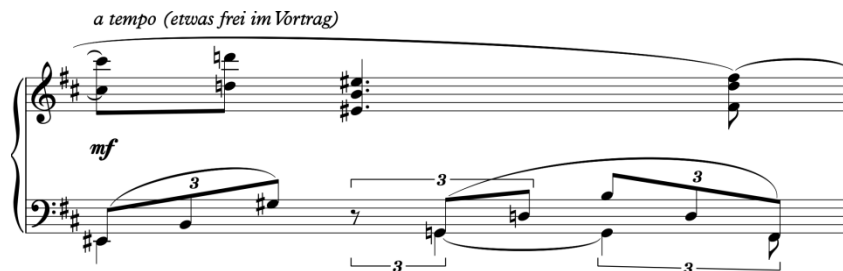
З інтонаційної точки зору вона є своєрідною «інверсією» теми рефрену, що підсилена експресивною «романсовою» інтонацією низхідної сексти VI-VII# та ввідного тону VII# до тоніки *фа-дієз мінору* (приклад 3.40).

Приклад 3.40.

«Рапсодія». Тема-рефрен



«Рапсодія». Тема епізоду B



Тональним центром епізоду¹ є саме *фа-дієз мінор* (домінантова тональність до основного *сі-мінору*). Й. Маркс виявляє визначну гармонічну майстерність, створюючи цілий ряд гармонічних варіантів теми і при цьому уникаючи появи власне тоніки. Гармонія епізоду насичена альтераціями, затриманнями та хроматичними підголосками.

Наприкінці епізоду зароджується нова тема, яка відіграватиме важливу роль у другому епізоді C (приклад 3.41). Вона позначена винятковою «шопенівською» мелодичною красою: кантиленна плинність мелодичної лінії поєднується в ній з виразними мовними інтонаціями.

Повернення гармонічно та фактурно видозміненої теми рефрену A (*сі-мінор*, т. 79) відновлює властивий початку «Рапсодії» лірико-драматичний образ. Написаний у провітленому *сі-мажорі* (однойменному до основної

¹ Епізод B фактично являє собою два періоди 12+12 тактів. Кожен період складається з трьох речень, що у свою чергу формують структуру типу «підсумовування» (2+2+8 — перше речення, 2+4+6 — друге речення).

тональності) другий епізод *C* («*Ruhig fließend*» — «спокійно плинно», т. 98) також є алюзією на мелодичний стиль Й. Брамса: благородна наспівна мелодія типу *Lied* неспішно лине у «валторновому» середньому регістрі і супроводжується м'якими погойдуваннями арпеджіо та виразними мелодичними підголосками. Початкова квартова інтонація походить від «закличного» елементу теми-рефрену.

Приклад 3.41.

«Рапсодія». Тема другого епізоду *C*

Ruhig fließend. (frei im Vortrag)

Тема проходить тричі: у третьому проведенні пісенна фактура набуває концертного масштабу завдяки акордовим та октавним подвоєнням, і постає «генеральна кульмінація» «Рапсодії», що готує репризу.

Реприза (т. 141) є драматичною «післямовою» твору: тут тема рефрену отримує нові, раніше не властиві їй відтінки ліричного монологу (тт. 155–170, де увага композитора зосереджена на другому, наспівному елементі теми), а також маршу (передикт перед кодою т. 175–182). Бурхливі арпеджіо коди завершують твір.

У «Рапсодії» Й. Маркс віддає данину Й. Брамсу: як і в німецького пізнього романтика, «Рапсодія» Маркса має «суворі та строгі обриси...епічне начало та драматизм поєднується з всепроникаючою пісенністю» [110, с. 215], вона втілює «брамсівське світосприйняття, що мужньо приймає трагізм та велич світу» [58, с. 76].

Висновки до третього розділу

П'єси з II тому «Klavierstücke» продовжують романтичну традицію ліричної фортепіанної мініатюри. Аналіз цих творів дозволяє виокремити нові грані композиторського обдарування Й. Маркса. Виявлений пошуковий, експериментальний характер даних творів, що стали для композитора «лабораторією», в якій відбувалось безпосереднє засвоєння елементів різноманітних клавірних жанрів та випробовувалися моделі фортепіанного письма. У цих п'єсах Й. Маркс постав майстром фортепіанного звукопису («Die Flur der Engel»), який має на меті виявлення тембрових можливостей інструменту, що розширило усталені уявлення про Й. Маркса як блискучого оркеструвальника. Й. Маркс виявив себе як автор витончених, афористичних фортепіанних мініатюр («Praeludium», «Von der Waldglockenblume»), руйнуючи стереотип про власну схильність до «монументальних форм» у сфері інструментальної музики. Ці п'єси підкреслили таку основоположну рису творчого почерку Й. Маркса як перевтілення численних стильових витоків — від елементів бахівської поліфонії («Herbst-Legende») до віденського вальсу («Walzer-Caprice»). Завдяки публікації II тому «Klavierstücke» у науковому та виконавському обігу з'явився ще один фортепіанний цикл Й. Маркса «Schmetterlingsgeschichten». Його співставлення з «Шістьма п'єсами» для фортепіано дає змогу сформувати більш цілісне уявлення про сольну фортепіанну творчість Й. Маркса.

«Шість п'єс для фортепіано» є першим сольним фортепіанним твором Й. Маркса, який найбільш досконало узагальнив його майстерність як фортепіанного композитора, набуту в сферах камерно-вокальної та камерно-інструментальної творчості. Поява цього твору стала важливою «віхою» у творчій кар'єрі Й. Маркса як перше публічне звернення до сфери сольної фортепіанної музики. «Шість п'єс» для фортепіано є галереєю основних образів творчості Й. Маркса, що залишаться незмінними в його доробку та стануть

основою наступних визначних фортепіанних творів — «Романтичного концерту» та «Castelli Romani».

Єдність циклу «Шість п'єс та фортепіано» створюється передусім за рахунок концепції, яка полягає у цілеспрямованому перевтіленні та відтворенні фортепіанних жанрів різних епох від бароко (цикл «прелюдія та фуга») до романтизму («листок із альбому», балада, рапсодія, гумореска) та імпресіонізму (арабеска). Композитор вступає у жанрово-стильовий діалог зі своїми попередниками та сучасниками: у «Баладі» та «Рапсодії» він відтворює лірико-епічний тон фортепіанних опусів Й. Брамса та М. Рegera, у «Прелюдії та фузі» узагальнює національну поліфонічну традицію від Й.С. Баха до М. Рegera, в «Арабесці» віддає данину імпресіоністичним образам К. Дебюссі та М. Равеля. «Albumblatt» втілює загальний чуттєво-ліричний тон епохи, а «Гумореска» виступає присвятою М. Рegerу, кумиру Й. Маркса.

Відкритих інтонаційних паралелей між частинами циклу немає: натомість інтонаційно-тематична єдність послідовно реалізується на рівні кожної окремої п'єси. Виключенням є лише Прелюдія та Фуга з їхніми інтонаційно спорідненими темами. Виняткова множинність стильових алюзій та паралелей, представлених у «Шести п'єсах», свідчать про «підсумковість», властиву пізньоромантичній естетиці.

Цикл «Шість п'єс для фортепіано» є гідним доповненням до великої романтичної фортепіанної літератури та вимагає від піаністів значної майстерності у володінні всім обсягом романтичних та імпресіоністичних виконавських виражальних засобів.

РОЗДІЛ 4

ШЛЯХИ ПЕРЕТВОРЕННЯ РОМАНТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ

4.1. «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром *мі мажор* в аспекті естетики пізнього романтизму

«Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром *мі-мажор* (1919) став поворотною віхою на творчому шляху Й. Маркса: цим твором завершився ранній період творчості митця і розпочався наступний етап («центральный оркестровий період» 1919–1932)¹. Для Й. Маркса, який не отримав професійної композиторської освіти, «Романтичний концерт» став першим завершеним симфонічним твором (у доробку митця вже були ескізи двох юнацьких симфоній, а також нариси «Осінньої симфонії»). Ця перша спроба цілком очікувано спровокувала скептичні відгуки критиків, які вже звикли сприймати Й. Маркса як суто вокального композитора: «Маркс не є ні симфоністом, ні кваліфікованим оркеструвальником, сила його таланту коріниться у ліриці, яка в цьому творі також приносить свої плоди» [128, с. 4]. Композиторові закидали «дуже густу інструментовку, що пригнічує фортепіанну партію», хоча і вказували на позитивну роль «гармонії, що часом містить витончені звукові ефекти, які безперечно походять від нової французької школи, проте втомлюють, своєю гіпертрофією: кожен акорд оповитий обертонами, і немає перепочинку від звукового екстазу» [128, с. 4].

Поява «Романтичного концерту» була сприйнята як символічна данина минулому цього жанру². Як зазначив автор однієї з рецензій на прем'єру «Романтичного концерту», «у часи сухого інтелектуалізму, який, на жаль,

¹ «Романтичний концерт» став предтечею таких масштабних симфонічних полотен Й. Маркса, як «Осіння симфонія» («Eine Herbstsymphonie», 1920–1921), «Натур-трилогія» («Naturtrilogie», 1922–1925), «Ідилія» («Idylle», 1926), «Північна рапсодія» («Nordlands-Rhapsodie», 1928–1929) та Три п'єси для фортепіано з оркестром (або другий фортепіанний концерт) «Castelli Romani» (1931).

² Детальніше див. [30, 31].

вразив царство мистецтва своєю руйнівною отрутою, потрібна відвага, щоб вийти до публіки з романтичним фортепіанним концертом, віддаючи данину ідеалам краси минулих часів, ігноруючи зверхні смішки нових музичних прихильників диявола, з їх обожнюванням всього, що звучить потворно» [154].

4.1.1. Історія створення та виконання «Романтичного концерту»

Робота над «Романтичним концертом» тривала у 1916–1919 роках. Перше публічне виконання у перекладенні для двох фортепіано відбулося влітку 1919 року за участі самого автора та трієстського піаніста А. Кесісоглу. Оркестрова прем'єра відбулася у Відні в січні 1921 року у виконанні А. Кесісоглу та Віденського симфонічного оркестру під орудою Фердинанда Льове (Ferdinand Löwe). За словами К. Брендана (Carroll Brendan), «Романтичний концерт» виконувався в Австрії та Німеччині у 1920-х роках, проте зник з репертуару (ймовірно, через феноменальну складність сольної партії) в середині 1930-х» [130, с. 5]. Найбільш відомим виконавцем цього твору був Вальтер Гізекінг¹.

Подібно до інших інструментальних творів Й. Маркса, «Романтичний концерт» тривалий час був забутий, поки у 1970-х роках його партитуру не відшукав кубинський піаніст Хорхе Болет (Jorge Bolet) і не включив його до свого постійного репертуару. «Живий» запис «Романтичного концерту» у виконанні Х. Болета (Jorge Bolet) разом з Нью-Йоркським симфонічним оркестром під орудою З. Мети був здійснений у 1982 році і нині є однією з найкращих інтерпретацій цього твору. Х. Болет знаходить цікаві штрихові, фактурні та інтонаційні відтінки. Гру піаніста вирізняє надзвичайна наповненість всіх шарів фактури, виняткова краса звуку, виразність нюансування та чудове відчуття форми. У виконанні Х. Болета захоплює пристрасна сміливість, романтичність висловлювання, і водночас прискіпливість до деталей. Х. Болет та З. Мета досконало та динамічно

¹ У 1931 р. В. Гізекінг стане також першим виконавцем другого фортепіанного концерту Й. Маркса «Castelli Romani».

розкривають композицію твору, підкреслюють яскраві внутрішні контрасти, яких на перший погляд дещо бракує у партитурі Маркса. Фінал приваблює динамічною зміною ряду «картин» — «варіацій на одну тему». Х. Болет називав твір Й. Маркса найулюбленішим концертом у своєму репертуарі.

У 1997 році запис Романтичного концерту для фортепіано з оркестром Й. Маркса (разом із Фортепіанним концертом *до-дієз мінор* Е. В. Корнгольда) здійснив відомий канадський піаніст М.-А. Амлен (Marc-Andre Hamelin) разом із Шотландським оркестром BBC під орудою О. Вянська (Osmo Vänskä)¹. У 2004 році з'явився запис «Романтичного концерту» (а також «Castelli Romani») у виконанні французького піаніста Д. Лайвлі (David Lively) та Бохумського симфонічного оркестру (диригент С. Слоун, Steven Sloane). Виконанню Д. Лайвлі притаманний витончено-елегійний стиль в дусі «*belle époque*», скрябінські «повітряні» злети, досконале володіння тембровим звукописом і водночас — чітка і точна артикуляція (особливо ця риса реалізується у фіналі концерту).

Своєму першому фортепіанному концерту Й. Маркс дав глибоко символічну програмну назву «Романтичний». На переконання Б. Хайдіна, «судячи з вибору назви («Романтичний»), Маркс, який був провідною силою австрійської тональної музики, очевидно хотів дистанціювати себе від розквітаючого модернізму своїх антагоністів, Другої віденської школи» [152, с. 3]. Для Й. Маркса романтизм виступав животрепетним символом всього прекрасного та щирого в мистецтві, неповторною художньою епохою, що невпинно відходила в минуле. Як слушно зазначив Е. Верба, у цьому Концерті «втілюється романтизм: одразу відчутні впливи мистецтва Шумана, Брамса та Регера, близькість до Брукнера, до них долучається Ліст. <...> Ніде немає точного наслідування: однак очевидним є панування цього романтичного стилю. Він поєднується з особистісним, індивідуальним стилем Маркса» [182, с. 25].

¹ Посилання на записи «Романтичного концерту» у виконанні Х. Болета та Д. Лайвлі див. у додатку Б.

Цікаво, що тенденція давати творам назву «Романтичний» постала в останній чверті XIX ст., коли музичний романтизм досягнув пізньої фази свого існування. Подібні твори з'явилися в доробках Б. Годара (Концерт для скрипки з оркестром № 1 «Романтичний», ор. 35, 1876), А. Брукнера (Четверта симфонія *мі-бемоль мажор* «Романтична», 1874–1888), А. Дворжака (Чотири романтичні п'єси для скрипки та фортепіано, ор. 75, 1887), К. Дебюссі («Романтичний вальс» для фортепіано, 1890), М. Іпполітова-Іванова («Романтична балада», сюїта для скрипки и фортепіано ор. 20, 1898). Це красномовно свідчить не лише про прагнення підкреслити певну образно-стильову спрямованість, але й про актуалізацію сприйняття романтизму як своєрідного символу мистецького минулого. Серед сучасників Й. Маркса аналогічні назви своїм творам давали Х. Туріна («Романтична соната» фортепіано, ор. 3, 1909), Ф. Альфано («Романтична сюїта» для оркестру, 1910), Я. Сібеліус («Романтичний вальс», ор. 62b, 1911), М. Регер («Романтична сюїта» для оркестру, 1912), Ф. Крейслер («Романтична колискова», ор. 9, 1916), К. Шимановський («Романтичний вальс» для фортепіано, ор. 36, 1925) та М. Метнер («Романтична соната» для фортепіано, 1929–1930, «Романтичні ескізи для юнацтва», ор. 54, 1931). Усіх зазначених композиторів об'єднує приналежність до так званого «консервативного», «традиціоналістського» руху в історії музики початку XX ст.

У «Романтичному концерті» Й. Маркс прагнув воскресити славне минуле цього жанру, що розквітнув у творчості Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, згодом Й. Брамса, Е. Гріга, П. Чайковського та ін. Як зазначив критик «Wiener Zeitung» Е. Шеффер (Erwin Schaeffer), «слід привітати будь-яке збагачення знехтуваного у наш час жанру» [157, с. 3] Для ностальгічної «реставрації» романтичного естетичного модусу Й. Маркс не випадково обирає саме фортепіанний концерт, адже це «музичний жанр найвищою мірою романтичний» [20, с. 23], з його «гіпертрофією індивідуально-особистісного начала, вершинним рівнем фортепіанного інструменталізму, граничним

відокремленням автономної музики, розквітом великого мелодичного стилю та загостреним відчуттям національної специфічності» [20, с. 24]. Не останню роль відігравала також «репутація фортепіанного концерту як оптимальної “стартової позиції” в особистій творчій кар’єрі музиканта-професіонала» [19, с. 25]: як уже зазначалося, Й. Маркс саме поставив за мету оволодіти крупними симфонічними жанрами, і фортепіанний концерт став першим кроком на цьому шляху.

На думку А. Лісса, «романтичним цей твір є в поривчастості, у розкоші фортепіанної техніки та у різноманітній звуковій техніці» [163, с. 190]. «Романтичний концерт» втілює життєствердні образи юнацького захоплення природою, барвистим й мінливим оточуючим світом. Такі ознаки «класичного» романтизму байронічного типу, як драматичний надлом, пошуки альтернативної дійсності, конфлікт між особистістю та оточенням тощо присутні тут доволі схематично, у «знятому» вигляді, як нечисленні «темні» спогади або натяки. Їхнім осередком є друга частина — лірико-драматичний центр циклу. Натомість в крайніх частинах «Романтичного концерту» цілковито панує внутрішня гармонія, світле, сонячно-оптимістичне сприйняття дійсності, що лише деінде затьмарюється елегантними роздумами.

Фортепіанний стиль «Романтичного концерту» походить від виняткової віртуозності творів композиторів-романтиків (зокрема Ф. Ліста) і водночас — від суворої епічності та «оповідності», притаманної фортепіанним опусам Й. Брамса. Слід підкреслити виняткову «зручність» та придатність фортепіанної партії «Романтичного концерту» до виконання, що робить честь Й. Марксу не лише як композитору, а й професійному концертному піаністу.

Оркестрова партія нерозривно пов’язана з фортепіанною: часом вони органічно переплітаються в єдину фактурну тканину, а часом оркестр підтримує фортепіано, підкреслюючи та «підсвічуючи» його партію виразними тембровими вкрапленнями. Оркестровій партії «Романтичного концерту» закидають відсутність «колористичного, імпресіоністичного, гедоністичного

стилю, що є типовим для наступних творів Маркса» [152, с. 3]. На думку А. Лісса, цю «оркестрову партію можна вважати майже неромантичною, навіть класичною та лінійною в плані голосоведення, крім того, дещо поліфонічною в дусі Брамса та Регера. В ній немає нічого колористичного. Наприклад, у всьому творі немає жодного скрипкового тремоло. Твір можна назвати “клавірною симфонією з оркестром”» [163, с. 243].

4.1.2. «Романтичний концерт» як приклад розвитку жанру у ХХ столітті

Твір Й. Маркса є зразком фортепіанного концерту симфонічного типу, в якому «відбулось ніщо інше, як взаємне схрещування двох провідних жанрів європейської інструментальної музики» [20, с. 27]. Й. Маркс дотримується жанрового канону, за яким «розвиток музики заснований на симфонічній драматургії, принципах тематичної розробки, на протиставленні образно-тематичних сфер» [83, с. 924]. З композиційної точки зору «Романтичний концерт» також «більш співзвучний дев'ятнадцятому століттю, аніж двадцятому» [130, с. 3]: вражає стрункість та чіткість сонатної форми у першій частині (*Lebhaft, Allegro moderato, мі мажор*), лаконізм складної тричастинної у другій частині (*Nicht zu langsam, Andante affettuoso, фа-дієз мінор*) та варіантна винахідливість рондо-сонати у третій частині (*Sehr lebhaft, Allegro molto, мі мажор*).

У «Романтичному концерті», як і в інших своїх опусах, Й. Маркс послідовно використовує принцип монотематизму, що також поєднує цей твір із традиціями романтичного симфонізму. Джерелом всіх тем твору виступає **тема вступу до першої частини** (*Lebhaft (Allegro moderato), мі мажор*, приклад 4.1).

Приклад 4.1.

«Романтичний концерт». Перша частина. Тема вступу

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Lebhaft. (Allegro moderato.)' and includes dynamics 'mp', 'mf', and 'f'. It features a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. The second system continues the accompaniment, marked 'rit.' and includes a triplet. The score is in 3/4 time, key of D major, and features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets, and a melodic line in the right hand with wide intervals and chromaticism.

Активний пунктирний ритм у поєднанні зі стрибками на широкі інтервали та чуттєвими низхідними хроматизмами вже через декілька тактів стане основою теми головної партії, імпровізаційні тріолі та синкопи втіляться у завершальній партії першої частини та в ритмічних структурах фіналу. Насичена мелодичними підголосками акордова фактура широкого діапазону передбачає поліфонічність другої частини.

Висхідним арпеджованим сплеском відкривається партія соліста. Для інтонаційного складу **теми головної партії** концерту (ц. 1, приклад 4.2) властива декламаційність, що надає відтінок вільної імпровізації з її винятковою ритмічною свободою та відсутністю регулярних метричних акцентів. Свою роль відіграє досвід Й. Маркса як вокального композитора та автора численних Lieder. Краса та «розкішність» гармонії, заснованої на альтерованих септакордах, та виняткова фактурна насиченість нагадує стиль симфонічних поем Р. Штрауса та О. Скрябіна.

Приклад 4.2.

«Романтичний концерт». Перша частина. Тема головної партії

Побічна партія (ц. 5, *сі мажор*) є носієм просвітлено-витонченої і, водночас, чуттєвої лірики. (приклад. 4.3). Плинна, кантиленна тема насичена «питальними» висхідними інтонаціями та оповита виразними мелодичними підголосками. Висхідні інтонації, засновані на ввідних півтонах (VII–I ступені), походять від теми вступу (домінантовий секундакорд до *сі мажору* із затриманнями). М'які тембри дерев'яних духових лише підкреслюють її наспівність та величаву неспішність розгортання: постають аналогії з ліричними темами концертів С. Рахманінова.

Приклад 4.3.

«Романтичний концерт». Перша частина. Тема побічної партії

Як бачимо, Й. Маркс зберігає традиційне для музичного романтизму контрастне поєднання пристрасно-поривчастої головної партії та лірико-

споглядальної побічної. Вдалим драматургічним рішенням є поява активної, та граційної **завершальної партії** (ц. 10, також *сі мажор*, приклад 4.4): несподівана зміна метру з 4/4 на 6/8, яскравий темповий та жанровий контраст (скерцо) надає музичному матеріалу першої частини концерту свіжий імпульс для подальшого розвитку. Ритмоформула теми завершальної партії (чверть та восьма) відіграватиме ключову роль у фінальній частині концерту.

Приклад 4.4.

«Романтичний концерт». Перша частина. Тема завершальної партії

The image shows a musical score for the first part of a Romantic Concerto. It consists of two systems of staves, labeled I and II. System I includes a treble and bass staff. The treble staff starts with a box containing the number 10 and the tempo marking 'Allegro.' followed by the dynamic 'mp legato'. The bass staff has a '2' above it. System II also includes a treble and bass staff. The treble staff starts with a box containing the number 10 and the tempo marking 'Allegro.' followed by the dynamic 'mp'. The bass staff has a 'p' below it. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.' and 'p'.

Невеликій **розробці** (ц. 18) передуює каденція фортепіано: загалом варто відзначити велику драматургічну роль фортепіанних каденцій *solo* у цьому концерті, які набувають особливого значення «авторського висловлювання». Фактура каденцій «Романтичного концерту» здебільшого продовжує традиції масштабного блискучо-віртуозного концертного стилю, похідного від опусів Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова. Тут переважає тенденція до ущільнення фактури за рахунок крупної акордової техніки та октавних пасажем *martellato* у кульмінаційних епізодах.

Інтонаційною базою розробки є, з одного боку, тема головної партії з її патетично-закличними інтонаціями, а з іншого — пружні тріольні фігурації теми завершальної партії. У розробці провідна роль належить оркестровій партії, у якій з'являються нові темброві «персонажі», а саме чуттєве *solo*

скрипки, що нагадує аналогічні епізоди в симфонічних поемах Р. Штрауса (наприклад, тему побічної партії «Дон-Жуана»), а також екстатичні «скрябінські» *solo*-репліки труби.

У **репризі** (ц. 26) фортепіано остаточно виходить на перший план: очевидно, що така «монотембровість», так само як і тональна єдність всіх основних тем (і побічна, і завершальна викладені в основній тональності *мі мажор*), покликана підкреслити досягнення у фіналі першої частини концерту образної гармонії та рівноваги. Реприза демонструє майстерність Й. Маркса як фортепіанного композитора: тут ми бачимо володіння всіма різновидами фортепіанної фактури, їх вільне комбінування, колористичне трактування фортепіанного тембру тощо. Водночас автора можна звинуватити у надмірному використанні віртуозних «загальних форм руху» (*martellato*, арпеджіо, потужні «каскади» акордів), що часом слугують здебільшого для заповнення фактурного простору. Невелика блискуча кода остаточно стверджує урочисто-захоплені інтонації тем вступу та головної партії.

Друга частина (*Nicht zu langsam, Andante Affetuoso, фа-дієз мінор*) є ліричним центром циклу, осередком особистісного, суб'єктивно-ліричного начала, що є невід'ємною ознакою романтизму як художнього методу з його винятковою увагою до «всього внутрішнього задушевного життя людини» [73, с. 17]. Тут постають драматичні образи невпинних духовних пошуків та глибокої рефлексії. Друга частина написана в складній тричастинній формі, заснованій на розвиткові однієї теми, що вносить до композиції риси варіаційності. У головній темі (приклад 4.5) звертає на себе увагу безкінечна плинність густої поліфонізованої фактури, насиченої лінеарними підголосками. Основна мелодична лінія здебільшого прихована у середніх голосах. Композитор майстерно «грає» прозорими тембрами струнних та м'яким звучанням дерев'яних духових, почергово доручаючи їм проведення теми. Мелодія приваблює кантиленою, виразними малосекундовими інтонаціями зітхання, «романсовими» секстовими стрибками.

Приклад 4.5.

«Романтичний концерт». Друга частина. Головна тема

Nicht zu langsam. (*Andante affettuoso.*)

Пісенний ліризм головної теми поєднується з пунктирним ритмом та чіткою метричною пульсацією (звернімо увагу на «незвичний» метр 4/8, де особливої ваги набуває кожна шістнадцята), що змушує згадати повільні частини творів Й. С. Баха з їх невинною, величавою «кроковістю». Крім того, лінія басу у першому ж такті вступу (низхідний хроматичний хід *fa–diez — mi–diez — mi — re–diez — re*) скидається на скорботну риторичну фігуру *passus duriusculus* (приклад 4.5, такти 1–2). Однак в момент вступу фортепіанної партії (ц. 37) урочисто-скорботна хода порушує свій невинний рух: метрична акцентність головної теми долається за рахунок поліритмії та зміни фактури (акордова вертикаль руйнується легкими «бісерними» фортепіанним арпеджіо). З цього моменту фортепіано виконує роль своєрідного «ліричного героя»: фактично вся друга частина є величезним монологом соліста, в якому майстерність Й. Маркса у сфері фортепіанного тембрально-колеристичного звукопису досягла свого найвищого втілення. Оркестр підтримує фортепіанну партію, ущільнюючи музичну тканину та забезпечуючи безперервність її руху.

«Тихою» кульмінацією другої частини є фортепіанна каденція на початку репризи (ц. 42), з її витонченим імпресіоністичним звукописом в дусі К. Дебюссі, опорою на збільшені гармонії, крихкі коливання терцієвих мотивів,

«флейтове» забарвлення фортепіанного тембру, колоритне *glissando* за цілотноним звукорядом тощо. Останні такти великої коди (цц. 44–45) є ліричною «післямовою» фортепіано *solo*, що лише підкреслює душевну самотність «ліричного героя» концерту.

Завершальна **третя частина** *Allegro molto (Sehr lebhaft, мі мажор)* концерту знову занурює у сонячні, оптимістичні образи I частини. Композиція рондо-сонати з її поєднанням тематичної єдності з чергуванням контрастних епізодів сприяє створенню ефекту калейдоскопічності, «карнавальності». Фінал Концерту — наче втілена в звуках захоплююча подорож героя світом¹.

Одинадцять тактів поривчастого, натхненного вступу (приклад 4.6) відновлюють музичний матеріал першої частини, а саме інтонації теми вступу, головної партії, а також танцювальної завершальної партії з її пружним метром 6/8. Ця метрична пульсація стає незмінним «цементуючим» фактором для всієї фінальної частини.

Приклад 4.6.

«Романтичний концерт». Третя частина. Тема вступу



Тема-рефрен (тема головної партії, *мі мажор*, ц. 46, приклад 4.7) має жанровий, пісенно-танцювальний характер: в ній пружність тридольної ритміки поєднується з яскраво наспівним мелодизмом і водночас з суто інструментальними тембровими ефектами. Так, пасажні награвання *staccato*, легкі форшлаги у фортепіано та *pizzicato* струнних в оркестровому супроводі наче відтворюють звучання мандоліни². Активні, пружні низхідні квартові мотиви поєднують тему фіналу з темою головної партії першої частини.

¹ Нагадаємо, що наступний фортепіанний концерт «Castelli Romani» буде натхнений саме подорожжю композитора Італією.

² У фіналі майбутнього другого фортепіанного концерту «Castelli Romani» Й. Маркс введе мандоліну безпосередньо до складу оркестру.

Приклад 4.7.

«Романтичний концерт». Третя частина. Тема-рефрен

Після невеликої бурхливої каденції фортепіано в партії оркестру розпочинається перший **епізод В** (*сі мінор*, ц. 48, середній розділ головної партії, написаної в тричастинній формі). Це перший мінорний епізод у третій частині, а для Й. Маркса поява мінору часом є важливою драматургічною подією. Танцювальна ритмічна пульсація зберігається, однак сам танець отримує суворий, «північний» відтінок, що дещо нагадує тематизм симфоній А. Дворжака та Й. Брамса.

Легка тінь швидко минає, і знову повертається тема рефрену (ц. 50), що цього разу звучить ніжно і поетично у легких фігураціях фортепіано та «політній» кантилені струнних. У наступному **епізоді С** (тема побічної партії, ц. 51) Й. Маркс робить особливий акцент на інтимному та зосередженому звучанні фортепіано *solo*. Фактурна вишуканість та імпровізаційність, поліритмія, відсутність акцентів на сильній долі, *rubato* (авторські ремарки «*frei*», «*etwas frei im Vortrag*») змушують згадати стиль фортепіанних творів О. Скрябіна.

Генеральна кульмінація (ц. 53) звучить прозоро та стишено і поступово переходить в каденцію фортепіано (*Ruhig*, ц. 54) — інструментальний монолог в дусі шуманівського «*Dichter spricht*», де виокремлюється опора на акордову хоральну вертикаль у поєднанні з виразними мовними інтонаціями.

Яскравим контрастом до інтимного, проникливого тону цієї каденції є **епізод D** (завершальна партія, ц. 54, Приклад 4.8) — несподіваний вихід у «зовнішній», екзотично-фантастичний світ. Цього разу ліричний герой «відправляється у мандри» в омріяні багатьма митцями-романтиками таємничі країни Сходу. Тридольна пульсація 6/8 у литавр та *pizzicato* струнних нагадує глухі удари барабану або тамбурина. Тьмянний, присмерковий тембр фаготу на *mezzo-piano* виспіває одноголосну мелодію в натуральному ля мінорі, передаючи кларнету її друге проведення, збагачене вибагливими форшлагами та «східними» інтонаціями збільшених секунд (IV та VII підвищені ступені) та фрігійського мінору. У цьому епізоді фортепіано застосовано як суто оркестровий, супровідний інструмент. Неможливо не згадати весь величезний масив екзотичної «орієнтальної» музики, створеної багатьма композиторами-романтиками, зокрема — симфонічну сюїту «Шехеразада» М. Римського-Корсакова (а конкретніше, її другу частину, «Оповідь царевича Календера», де основна тема також експонується у фагота *solo*).

Приклад 4.8.

Тема епізоду D (тема завершальної партії)

The musical score for Example 4.8 is presented in two systems. The first system is marked *pp* and the second system is marked *cresc.*. The key signature is one sharp (F#) and the mode is minor (A minor). The score features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice.

Розробка фіналу (ц. 60) розпочинається як чергове повернення теми рефрену: її пружний танцювальний ритм звучить в легких акордах та фігураціях фортепіано в супроводі струнних. Деінде вириваються елементи побічної партії. Блискуча каденція фортепіано (ц. 61) ґрунтується на масштабній «лістівській» фактурі (масивна акордова вертикаль, *martellato*),

несподівано переривається **епізодом F** (ц. 62): у ясний, гармонійний, ідеальний світ фіналу наче вихор вриваються драматичні образи другої частини (а також її тональність *фа-дієз мінор*) — немов плач, нестерпний біль за скороминущістю та крихкістю всього прекрасного і досконалого. У фактурному збільшенні повторюються останні такти коди другої частини з її низхідним рухом *кантиленної* мелодії, інтонаціями *lamento*, романсовими мелодичними зворотами *grupetto*. Однак вже через сімнадцять тактів (ц. 63) хмари розсіюються, і на статичному органному пункті *фа-дієз* лунають кришталево-прозорі акорди високих струнних та фігурації фортепіано у високому регістрі — герой знову зрікається реальності та занурюється у мрії.

У скороченій **репризі** (ц. 64) немає «східної» завершальної партії, що цілком логічно, адже цей яскравий та колоритний образ неодмінно загальмував би драматургічний розвиток. З домінантового органного пункту стартує велика **кода-апофеоз** (ц. 73, *Lebhaft*), яка ґрунтується на інтонаціях головної теми. Це своєрідна «квінтесенція» романтичного інструменталізму: натхненний, світлий образний стрій формують масштабна фортепіанна фактура (акорди *martellato*), що виступає тлом для політної «нескінченної мелодії» струнних за підтримки мідних та ударних.

4.2. Три п'єси для фортепіано з оркестром «Castelli Romani»: утілення засад програмності

4.2.1. Історія створення і виконання «Castelli Romani»

Три п'єси для фортепіано з оркестром «Castelli Romani» («Villa Hadriana», «Tusculum», «Frascati», 1929 — 1930) є одним з ключових опусів у творчому доробку Й. Маркса¹. Разом з написаним десятиріччям раніше «Романтичним концертом» цей твір складає своєрідну концертну «дилогію». «Castelli Romani» були створені у 1929 — 1930 роках під враженням від подорожей Італією, які Й. Маркс здійснив у супроводі співачки А. Ганзи, якій і присвячений твір.

¹ Детальніше див. [26, 27].

Італію композитор міг вважати своєю другою батьківщиною: «Для мене це швидше спадкова схильність: мої предки за материнською лінією були італійцями, що мешкали у Венеції, Пармі, Кремоні та Неаполі» [163, с. 209]. «Castelli Romani» («Римські замки») — це назва декількох містечок та місцин на околицях Риму, де розташовані старовинні вілли, маєтки італійської аристократії та відкриваються вражаючі красою пейзажі. А. Лісс влучно назвав твір Й. Маркса «музичною книгою з ілюстраціями» («ein muzikalisches Bilderbuch» [163, с. 209]) (додаток В).

Світова прем'єра «Castelli Romani» відбулася 5 лютого 1931 року в Дармштадті під орудою К. Бьома (Karl Böhm). Солістом був славетний німецький піаніст В. Гізекінг: аж до 1950-років цей твір Й. Маркса був невід'ємною частиною його репертуару. Серед інших виконавців «Castelli Romani» — австрійська піаністка, композиторка та учениця Й. Маркса Фріда Валенці (Frieda Valenzi, 1950–1960-ті рр.), англійський піаніст Патрік Пігот (Patrick Piggott, 1950-ті роки), німецький піаніст Юліус Басслер (Julius Bassler, 1960-ті – 1970-ті), австрійський піаніст Ханс Петермандль (Hans Petermandl, 1978 та 1981), австрійський піаніст Александер Дженнер (Alexander Jenner, 28-29 березня 1982, Stefaniensaal, Грац), американо-французький піаніст Девід Лайвлі (David Lively, 8–9 січня 2004).

На сьогодні у вільному доступі в Інтернеті існує три записи «Castelli Romani»: у виконанні Фріди Валенці (1950-ті роки), Ханса Петермандля (1981) та Девіда Лайвлі (2004)¹. Образ неспішної величі Риму якнайкраще передає виконання Ф. Валенці (1950-ті), якому притаманна фрескова масштабність, дещо заповільнений темп та «розлоге» інтонування і водночас – певна нестача гнучкості та легкості інтонування. Легкій та пружній грі Х. Петермандля (1981) властиве гармонійне поєднання віртуозності та ліричності. Часом його виконанню не вистачає величавої масштабності, динаміка також дещо стишена. Піаніст надає великого значення вертикальним співзвуччям та підкресленню

¹ Посилання на записи «Castelli Romani» див. у додатку Б.

гармонічної краси. Манеру сучасного американського піаніста Д. Лайвлі (2004) вирізняє технічна досконалість та емоційна «ілюстративність», гнучкість, колористичність та «французький» шарм, дрібна деталізація та нюансування.

У березні 2013 року австрійський піаніст Маркус Ширмер (Markus Schirmer) виконав «Castelli Romani» у «Vienna Musikverein» з Віденським симфонічним оркестром під керуванням маестро Фабіо Луїзі (Fabio Luisi): піаністу вдалося втілити властивий твору «нестримний порив почуттів і емоцій. Потужна пізньоромантична екзальтація чергується з імпресіоністичним звукописом <...> Подібні фрагменти Ширмер грав із чарівною легкістю дотику» [181]. «Castelli Romani» вже 90 років є більш-менш сталою складовою фортепіанного репертуару, однак на теренах України цей твір досі не виконувався. Зважаючи на високий художній рівень та світову славу музики Й. Маркса, це є прикритим непорозумінням.

«Castelli Romani» розглянуті в одній з глав монографії А. Лісса [163, с. 209–213], де в повному обсязі наведений текст-пояснення самого Й. Маркса, опублікований у 1941 році як програма «одного з абонементних концертів товариства “друзів музики”» (Gesellschaft der Musikfreunde) у Відні, де «Castelli Romani» виконував В. Гізекінг під орудою Освальда Кабасти (Oswald Kabasta) [163 с. 209]. У своєму поясненні Й. Маркс надає авторський коментар до кожної з трьох частин «Castelli Romani». Аналогічний підрозділ у монографії Е. Верби [182, с. 27–29] дублює інформацію, представлену в книзі А. Лісса. Більш сучасні, проте, на жаль, вкрай лаконічні відомості про «Castelli Romani» представлені на присвяченому Й. Марксу сайті музикознавця Б. Хайдіна [146], а також у його ж буклеті до диску з записом фортепіанних концертів Й. Маркса у виконанні Д. Лайвлі [152].

У жодному з означених зарубіжних досліджень, присвячених «Castelli Romani» Й. Маркса, не був здійснений детальний цілісний, інтонаційно-драматургічний та концепційний аналіз даного твору. Цей твір може вивчатися в різних аспектах, однак найбільш актуальним є дослідження твору в контексті

пізньоромантичного програмного симфонізму. Коментарі Й. Маркса допомагають сучасному досліднику, надаючи унікальну можливість під час аналізу спиратися на безцінні авторські ремарки. За словами композитора, «“Castelli Romani” є «музикою південних пейзажів та настроїв, що часто зустрічається у фортепіанній та оркестровій музиці ще з часів Ліста, і ще частіше у скрипковій літературі. Мені варто лише нагадати <...> такі чарівні твори, як, наприклад, “Венеція та Неаполь” Ліста чи “Italienische Serenade” Гуго Вольфа <...>. Спільним для цих творів є подорожі на південь та безсумнівна перевага латинських ландшафтів, які часто з’являлися у творчості наших великих поетів. Я знову згадую прекрасну “Італійську фантазію” (“З Італії”) Штрауса. Пейзаж та життя, мистецтво та природа надзвичайно музикальні, і цей чудовий Південь поєднується зі старим Віднем: все вирішує клімат, який, за висловом одного дотепного поета, є “найбільшим художником Італії”» [163, с. 209–211]. До переліку Й. Маркса необхідно додати «Фонтани Риму» (1916) та «Пінії Риму» (1924) О. Респігі.

До кожної з трьох частин твору Й. Маркс долучив невеликий програмний епіграф¹. Оскільки ці тексти містять не конкретний сюжет, а узагальнені

¹ **Перша частина, «Villa Hadriana»:** «“Castelli Romani” є старими скельними містами та руїнами на лісистих пагорбах на околицях Риму. Руїни та зарості плюща вкривають старі чудові палаци, Храм вілли Адріана, де колись імператор Адріан зібрав величезні скарби та накопичив дива всіх мистецтв, що він знайшов у своїх подорожах світом. У неймовірній красі, що освітлена сонцем античності, зникає все тимчасове, і з руїн постає минуле. Долина Канопа відроджується, язичницькі жриці плывуть на човнах до святилищ. Пихатий почет славить цезаря, доки романтична мить свята не розчиняється у темі в григоріанському дусі — символі класичного Риму».

Друга частина «Tusculum»: «Від ніжних пагорбів з безкінечними краєвидами Кампанії до моря лежить серед соснових лісів ідилічний Тускулум, місто-сад стародавнього Риму. Грецький театр Цицерона та напівзруйнована Вілла Горація лишилася разом з багатьма залишками стін. Таємнича магія народжується на цих місцях стародавньої культури, де великі душі старовини створили свої безсмертні твори. Давньогрецька оригінальна мелодія звучить тихо, мрійливо у пасторальній основній темі твору».

Третя частина, «Frascati»: «Фраскаті, що завжди славився своїм чудовим вином, демонструє картину веселого життя у сьогоdnішній Італії. Національно забарвлена італійська музика поєднується з недбалою елегантністю сучасного танцю для втілення образів веселого задоволення. В далечині Кампанії сяє римський форум та купол собору св. Петра, два символи світової держави та культури. Також тут з’являється написана в григоріанському дусі головна тема першої частини, як втілення світової сили римського духу». [163, с. 212–213].

художні описи трьох давньоримських містечок, можна зробити висновок, що програма «Castelli Romani» є зразком картинно-описового типу програмності: Й. Маркс прагне «з максимальною наочністю представити слухачам образ, що захопив його, щоб слухачі не лише чули, але й бачили...» [57, с. 15], «передати в музиці враження, викликані літературними джерелами чи картиною природи» [57, с. 16].

Композитори-романтики, які зверталися до програмного симфонізму, часто використовували принцип монотематизму (лейтмотивність у Г. Берліоза, монотематичні трансформації у Ф. Ліста тощо). Останній, як метод інтонаційно-тематичної роботи з музичним матеріалом, є універсальним та не має безпосередніх зв'язків саме з програмною музикою. В «Castelli Romani» Й. Маркс також використовує індивідуально трактований принцип монотематизму. Вже у вступі до I частини композитором сформований певний **моно комплекс** музично-виражальних засобів, що стане основою для інтонаційного та фактурного розвитку всіх трьох частин твору.

Як це часто буває в програмних творах, смислова та інтонаційно-образна концепція «Castelli Romani» виходить далеко за межі словесної програми та «докорінно суперечить такій наївній літературній конкретизації. Вона незмірно глибше, витонченіше, багатше, більш узагальнена, вона піднімається до висот справді філософського осмислення дійсності» [78, с. 148]. Лише в музиці твору в кожній з частин перед нами постає образ автора — романтичного героя-мандрівника, оповідача та спостерігача, філософа та мрійника, а також гедоніста — поціновувача вечірніх італійських кав'ярень. Контрастне поєднання звукообразів «віддаленого історичного минулого» та «погляду сучасника» складає основу інтонаційно-образної драматургії «Castelli Romani» та формує ліричний конфлікт твору.

Програмність вплинула на жанрове визначення «Castelli Romani». Сам Й. Маркс підкреслював оригінальність поєднання програмного симфонічного твору та жанру концерту для фортепіано з оркестром: «Можливо, доволі

незвичним є план концертного програмного твору для фортепіано з оркестром. Італійські картини подорожей зазвичай пишуть або для фортепіано, або для оркестру; але чому не можна побачити в цьому підходящий привід поєднати їх? Власне, твір є тричастинною сюїтою, частини якої мають формально сонатну форму»¹ [163, с. 209]. У партитурі також присутня «офіційна» назва «Три п'єси для фортепіано з оркестром» («Drei Stücke für Klavier und Orchester»). Як це буде очевидно з подальшого аналізу, «Castelli Romani» поєднують в собі риси фортепіанного концерту з ознаками симфонізованої програмної сюїти для фортепіано з оркестром, в якій всі три контрастні частини об'єднані одним художнім задумом та єдиною драматургічною лінією симфонічного розвитку.

4.2.2. Особливості інтонаційно-образної драматургії «Castelli Romani»

Перша частина «Castelli Romani» «**Villa Hadriana**» (*мі-бемоль мажор*) — єдина частина твору, написана в сонатній формі. В абсолютній більшості інструментальних опусів Й. Маркса вступ має ключове значення в подальшому формуванні інтонаційного образу твору. Не стали виключенням і «Castelli Romani»: саме у лаконічному 13-тактовому вступі до I частини формується монокомплекс музично-виражальних засобів, що стане своєрідною «базою» для інтонаційного розвитку всіх трьох частин циклу (приклад 4.9). У першу чергу це пентатоніка, представлена вже у початковому затактовому пасажі-«сплеску» струнних та високих дерев'яних у поєднанні з *glissando* арфи. В «Castelli Romani» пентатоніка виконує роль «лейтладу», носія образу ідеалізованої «архаїки», незатьмареної гармонії та вічної краси: за влучним висловом В. Маріхарта, «використовуючи пентатонічну гаму та відкриті квінти та кварта у “Villa Hadriana” (перша частина фортепіанного концерту “Castelli Romani”), Маркс намагається створити ефект розчинення у часі та просторі» [166, с. 339]. Одночасно з пентатонікою спостерігаємо вишукану «гру» мажоро-мінору: при

¹ Це авторське визначення форми частин «Castelli Romani» не достатньо точне: перша частина справді написана у сонатній формі, однак друга частина — у складній тричастинній, а третя частина — у формі рондо.

основній тональності *мі-бемоль мажор* тема вступу має відтінок однойменного *мі-бемоль мінору* за рахунок пониження III ступеня: в цьому мінорному колориті, в м'яких переливах ладових барв відчувається присмак елегантності.

Мотив висхідної квати, що відкриває тему вступу (*ре бемоль³— соль бемоль³*), стане «лейтінтонацією» для більшості тем твору. Складовою монокомплексу «Castelli Romani» є також монументальна, «фрескова» акордова фактура, з якою поєднується поліфонічний рух мелодичних ліній, яким властива виняткова ритмічна свобода, що формується за рахунок синкоп, залігованих нот, пунктирів тощо. Інтонаційна деталізація, мінливість метричних акцентів свідчать про декламаційну основу мелодичної лінії верхнього голосу. Водночас плинна мелодична лінія «тенорового» підголоску у валторн має більш наспівну, аріозну природу та нагадує арії з опер Дж. Пуччіні. «Ораторський пафос» теми вступу доречний з точки зору програмної назви, адже одним з художніх завдань Й. Маркса було «воскресити» в музиці образ стародавнього Риму, де ораторське мистецтво досягло небачених висот. Основою фактури виступають квінтові органні пункти — «бурдони».

Приклад 4.9.

Перша частина «Villa Hadriana». Тема вступу

The image shows a musical score for the first part of "Villa Hadriana" by Johann Sebastian Bach. The score is in 3/4 time and features a Solo-Klavier part and an Orchester part. The tempo is marked "Allegro (ma non tanto)" and "etwas zurückhalten". The Solo-Klavier part starts with a forte (f) dynamic and includes a section marked "Ruhig beginnen (con fantasia)" with a piano (p) dynamic. The Orchester part includes a section marked "poco f" and "cresc.". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Перші шість тактів теми вступу до першої частини «Villa Hadriana» демонструють характерне для багатьох фрагментів «Castelli Romani» «антифонне» співвідношення партій оркестру та фортепіано, що можна вважати прихованою «історичною» алюзією до середньовічного церковного співу. Як своєрідну музично-історичну аналогію можна інтерпретувати незмінну присутність розгорнутої мелодичної лінії в «теноровому» голосі, що відповідає фактурній будові середньовічного мотету з мелодією *cantus firmus*¹ у тенора. У репліках фортепіано *solo* (такти 5–6 та 10–13) обмежений мелодичний діапазон та повторення звуків на одній висоті свідчать про риси псалмодіювання. Оздоблені «пряними» кварто-секундовими співзвуччями акорди фортепіано нагадують звучання дзвонів, які вже у своєму «реальному» оркестровому тембровому вбранні лунатимуть наприкінці твору, у коді «Frascati». Загальний ефект «стилізації старовини» посилює висхідний напрямок фактурного руху, що з точки зору ренесансної та барокової музичної риторики відповідає славильній, урочисто-святковій образності. Варто нагадати, що подібні музично-історичні алюзії вже зустрічалися у творчості Й. Маркса, зокрема в «народно-пісенних» метро-ритмічних рисах основної теми «Балади» з циклу «Шість п'єс для фортепіано».

На зміну вступному оркестровому чотиритакту приходять двотактова репліка фортепіано — своєрідний «хоровий приспів». Незмінною лишається акордова фактура, збагачена мелодичними підголосками. Прикметно, що в мелодиці багато звукових повторів, що говорить про жанрово-інтонаційну основу псалмодіювання. Лункі акорди фортепіано, що охоплюють широкий діапазон, нагадують звучання дзвонів. Як і в початковому чотиритакті, тут присутня прихована мелодична основа, а саме ритмічно вільна аріозна мелодія широкого дихання, з виразними висхідними секстовими стрибками.

¹ Термін «*cantus firmus*» Й. Маркс застосує відносно теми варіацій фіналу «Frascati», а отже, образ ренесансної поліфонії існував у його композиторській свідомості в процесі роботи над «Castelli Romani».

Як бачимо, в наведених шести тактах вступу Й. Маркс створює унікальну систему музичних символів, що охоплюють майже тисячолітню історію європейської музики. Архаїчні пентатоніка та квінтовий бурдон, середньовічний мотет з *cantus firmus*, антифони, псалмодія, музично-риторична образно-звукова символіка та звуконаслідування дзвонів поєднується з елегантністю «пуччініївської» аріозної мелодики, чуттєвою красою пізньоромантичної гармонії та вишуканого оркестрового тембрового «вбрання». Спостерігаючи за ювелірною роботою Й. Маркса, неможливо не згадати рядки зі славетного роману Г. Гессе «Гра в бісер»: «Гра в бісер — це, таким чином, гра з усім змістом та всіма цінностями нашої культури, вона грає ними приблизно так, як в часи розквіту мистецтв живописець грає барвами своєї палітри» [20]. Як буде очевидно з подальшого аналізу, надзвичайна музично-символічна «місткість» вступу дозволить композиторові вільно «виплетати» з нього весь музичний матеріал твору.

Величній темі головної партії (*мі-бемоль мажор*) Й. Маркс надавав великого символічного значення: ця тема в «григоріанському стилі» мала бути «втіленням світової сили римського духу». Ця неспішна, велична тема відтворює урочисто-аскетичний дух церковних гімнів, і викликає алюзії до «Богатирських воріт» М. Мусоргського (прикметно, що тема твору російського композитора також присвячена ушавленню образу «великого міста» і так само ґрунтується на інтонаціях церковного піснеспіву – знаменного розспіву). Також «використання церковних модусів нагадує архаїчні уривки в творах Респігі»¹ [166, с. 339]. Водночас «пряні» гармонії та опора на пентатоніку змушують згадати опуси К. Дебюссі (прелюдію «Затонулий собор», «Пагоди» з циклу «Естампи»). Додаткового масштабу додає «густе», *tutti* йне темброве

¹ За словами В. Маріхарта, «Маркс вітає використання пентатоніки, церковних ладів і григоріанського хоралу і демонструє це на прикладі Отторіно Респігі: “Респігі сприймає григоріанський спів як величезне [sic!] народне благо. Він її всюди влітає <...> Римський-Корсаков був учителем Респігі. У Росії він [Респігі] чув творіння свого вчителя та інших, хто культивує григоріанський тип мелодики: Мусоргського, Бородіна, навіть Лядова і Чайковського. Пентатонічний звукоряд хоралу та його метрична свобода створюють ті ефекти, які Респігі цінує в інших творах”» [166, с. 331].

забарвлення, основним акцентом якого є опора на мідні духові (передусім на тромбони). Ця тема є безпосереднім продовженням монокомплексу, сформованого у темі вступу. Так, початковий квартовий мотив («мі-бемоль—ля-бемоль») тут отримує важливе доповнення — низхідну терцію («ас-ф»): саме як кварто-терцова поспівка дана лейтінтонація найчастіше зустрічатиметься у циклі. «Антифонне» фактурне співвідношення партій (хорал в оркестру *tutti* та «дзвонова» відповідь фортепіано) також походить від теми вступу, так само, як і змінний метр (3/2 — 4/4 — 3/2) з опорою на крупні тривалості (за аналогією зі старовинними «бревісами»).

Приклад 4.10.

Перша частина «Villa Hadriana». Тема головної партії

The musical score is for the first part of the main theme in 'Villa Hadriana'. It is written for piano and is in 3/2 time. The tempo is marked 'Allegro marcato' and the dynamics are 'f'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble clef, with some bass clef accompaniment. A circled '3' indicates a triplet. The word 'loco' is written below the bass clef staff.

Якщо теми вступу та головної партії «Villa Hadriana» складають експозицію образу стародавнього Риму, то в темах сполучної та побічної партій ми вперше зустрічаємося з образом ліричного героя-спостерігача. «Індивідуальна» спрямованість обох тем підкреслена передусім їхнім майже виключно сольним, фортепіанним викладом. Поява витонченого імпресіоністичного звукопису та плинних мелодичних фігурацій теми **сполучної партії** (*соль мінор*, приклад 4.11) створює майже кінематографічний ефект раптового «переключення» з масштабного загального плану-панорами (величні теми вступу та головної партії) до крупного, максимально наближеного і деталізованого «кадру». Тонкі плинні лінії мелодичних фігурацій у середньому голосі, опора на мініатюрні секундові поспівки, крижкі мелодичні фрази у верхньому голосі з експресивними стрибками на квінти та

септими, максимально стишена динаміка, *rubato* — неможливо не згадати «Кроки на снігу» К. Дебюссі, «Гру води» М. Равеля, «Фонтани Риму» О. Респігі.

Приклад 4.11.

Перша частина «Villa Hadriana». Тема сполучної партії

Чуттєво-лірична тема побічної партії «Villa Hadriana» (субдомінантова тональність *ля-бемоль мажор*, приклад 4.12) є зразком автоцитування: композитор повністю використав матеріал середнього розділу «Арабески» з циклу «Шість п'єс для фортепіано», що був створений 14 років тому, у 1916 році (в оригінальному варіанті тема викладена у *соль-бемоль мажорі*, приклад 3.37). Це підкреслює автобіографічний, суто інтимно-ліричний характер побічної. Ця тема максимально наближена до монокомплексу «Castelli Romani» за рахунок насиченої багатоголосної акордової фактури та пентатонічної ладової основи. Для неї властива безперервна мінливість альтерованих гармоній (вагнерівська «безкінечна мелодія»), широкий діапазон інтонаційно варійованої мелодики, зміна метричних акцентів та «*sempre rubato*»— все це зближує тему побічної партії з вокальним монологом. За рахунок «камерного» сольного викладу та значного обсягу (36 тактів) побічна тема скидається на «вставну» ліричну фортепіанну мініатюру. Цікаво, що за своїм обсягом (35 тактів) побічна симетрично урівноважує вступ, теми головної та сполучної партії (36 тактів). Це красномовно свідчить про смислову вагомість ліричної сфери в «Castelli Romani».

Приклад 4.12.

Перша частина «Villa Hadriana». Тема побічної партії

The musical score for the first part of 'Villa Hadriana', Side Part Theme, is written for piano. It begins with a tempo marking of *Ruhig*. The dynamics start at *p*, then *pp*, followed by *p*, *cresc.*, and finally *mf poco forte*. The score consists of two staves, treble and bass clef, with various chords and melodic lines.

Розробка «Villa Hadriana» поєднує в собі активний інтонаційно-драматургічний розвиток (більшість тем розробки походять від теми вступу) з «картинною» зміною контрастних епізодів, зумовлену програмністю. Крайні розділи розробки «Villa Hadriana» доповнюють галерею колоритних образів Італії. «Долина Канопи відроджується» і переносить нас у вир південного свята: на початку розробки вихрові тріолі *скерцо-тарантели* (*Lebhaft, ля мінор*) з колористичною грою пентатонічних, кварто-квінтових та збільшених співзвучь, кришталево-дзвінкими тембрами флейт у поєднанні з арфою та челестєю, напрочуд нагадують «Свята» з циклу «Ноктюрни» К. Дебюссі, а також «Feria» з «Іспанської рапсодії» М. Равеля¹. Блискучій скерцозній темі відповідає фантастичне «відлуння» валторн та труб *con sordino* (приклад 4.13).

Приклад 4.13.

Перша частина «Villa Hadriana». Тема першого розділу розробки

The musical score for the first part of 'Villa Hadriana', First Part Theme, is written for piano. It begins with a tempo marking of *Lebhaft*. The dynamics start at *pp* and then *poco cresc.*. The score consists of two staves, treble and bass clef, with various chords and melodic lines, including triplets.

¹ Нагадаємо, що подібний прийом контрастного включення швидкої танцювальної теми після повільної побічної Й. Маркс уже використовував у заключній партії першої частини «Романтичного концерту».

Сюжетно-програмною «конкретністю» та майже «наочною» театральністю позначений заключний розділ розробки «Villa Adriana»: «Язичницькі жриці плывуть на човнах до святилищ» [163, с. 212–213] під екзотичний марш (*мі-бемоль мажор*) в дусі комічного тріо Пінга, Панга і Понга з «Турандот» Дж. Пуччіні з його «наївною» пентатонікою, кварто-квінтовым супроводом та «ляльковим» тембром флейти-*piccolo* у поєднанні з арфою та блиском трикутника (приклад 4.14).

Приклад 4.14.

Перша частина «Villa Hadriana». Розробка. Завершальний розділ



Натомість середній розділ розробки знайомить слухача з емоційною реакцією автора на нові картини прекрасної Італії. Він відкривається невеликим (п'ять тактів, ц. 15) сольним епізодом у фортепіано (*poco espressivo e rubato*), що позначений екстатичними «скрябінськими» низхідними хроматизмами, метро-ритмічною свободою та фактурною мінливістю (арпеджіо, фігурації, *martellato*, акорди) (приклад 4.15).

Приклад 4.15.

Перша частина «Villa Hadriana». Середній розділ розробки

Партії фортепіано та оркестру демонструють свою рівноцінність. Інтонаційною основою виступає тема вступу: її закличні квартові інтонації та рішучі пунктири поєднуються з грайливою танцювальністю скерцозної теми, що відкривала розробку. Розкішна оркестрова каденція в дусі музики Р. Штрауса готує триумфальне повернення теми вступу: «У яскравій красі, що освітлена сонцем античного ландшафту, потопає все тимчасове, і з руїн постає минуле» [163, с. 212–213]. У гармонічній мові Й. Маркса поєднується майже схематична, «фольклорна» простота із чарівною вишуканістю поствагнерівських, пізньоромантичних альтерованих гармоній.

Реприза починається з варіації на тему головної партії, що поступово виявляють закладений в ній жанрово-інтонаційний потенціал: величний і наспівний «григоріанський хорал» у партії фортепіано *solo* перетворюється на аскетичний марш-ходу, спрощені, механістичні та вуглуваті обриси якого цілком відповідають нашим уявленням про важку мілітаристичність давньоримської музики: «Пихатий почет славить цезаря» (приклад 4.16).

Приклад 4.16.

Перша частина «Villa Hadriana». Реприза. Тема головної партії

Епізод у ц. 31 (*Schwungvoll*, «жваво») є зразком оркестрального трактування тембру фортепіано. Широкі октавні стрибки у партії лівої руки, поєднання дзвінкого високого та «лункого» нижнього регістрів яскраво виявляють «ударно-дзвонові», колористичні можливості інструменту.

Тема побічної партії (*мі-бемоль мажор*) в репрізі є острівцем вишуканої пейзажної лірики, де невагома мелодична лінія у скрипок підтримується

бісерними арпеджіо фортепіано. Аналогічні фактурні рішення ми знаходимо у таких солоспівах Й. Маркса, як «Der Ton», «Ноктюрн», а також у фортепіанній «Арабесці» з циклу «Шість п'єс для фортепіано». Органічним продовженням побічної є 14-тактова романтично-натхненна каденція соліста, що в свою чергу готує появу величної коди. Грандіозне звучання «теми в григоріанському дусі, як символу класичного Риму» [163, с. 212–213] завершує частину.

Таким чином, драматургічний розвиток I частини «Castelli Romani» «Villa Adriana» проходить цілий ряд контрастних етапів: від образів опоетизованого минулого (тема вступу) та уславлення Риму (тема головної партії) до щемливого-інтимного самозаглиблення (тема сполучної партії) та ліричного монологу-сповіді автора (тема побічної партії). В розробці постають барвисті образи карнавального свята та театрального дійства. В репризі та коді остаточно утверджується ідея уславлення «вічного міста».

Окреслена інтонаційно-сміслова концепція контрастного поєднання «віддаленого історичного минулого» та «погляду сучасника» зберігається і у **II частині «Castelli Romani» «Tusculum»** (*соль мінор*). Це своєрідне *intermezzo*, витончено-поетичний центр всього циклу: стишений, тьмяно-пастельний колорит частини викликає в пам'яті оповиті туманом ті узагальнено символічні пейзажі (*sfumato*), що часто виступають тлом до картин видатних майстрів італійського Відродження. У складній тричастинній композиції «Tusculum» втілилася виняткова майстерність Й. Маркса у сфері імпресіоністичного звукового колориту: композитор застосовує вишукану оркестрову палітру з акцентом на «античних» тембрах дерев'яних духових *solo*, виявляє виняткове відчуття фонічного об'єму безтерцових співзвучь. На відміну від крайніх частин циклу, де фортепіано трактується майже виключно як оркестровий інструмент, тут партія фортепіано набуває характерних для неї сольних рис: позбавлена ефектної віртуозності, вона вимагає від піаніста майстерного володіння тембром і педаллю.

У таємничо-містичному **вступі** (*pp*) «валторни та струнні відтворюють голоси природи» (вислів Й. Маркса [163, с. 212]): тембрально «теплий» і водночас об'ємний звуковий ефект створює поєднання засурдинених струнних з тендітними акцентами арфи, валторн та трикутника (приклад 75). Просторова безтерцієва акордова вертикаль та висхідна квартова лейтінтонація походить від тем вступу та головної партії I частини (див. Приклади 67-68). У вступі до «Tusculum» знову стикаємося з «творчою автобіографічністю» Й. Маркса: за зізнанням самого композитора, до вступу вкраплена «цитата з мого “Italienischen Liederbuch“ “Nina Ninana”» [163, с. 212]). Мова йде про солоспів «Venetianisches Wiegenlied», «Венеціанська колискова», що є № 17 з циклу «Italienischen Liederbuch» на слова П. Гейзе, написаного у 1912–1921 роках.

Приклад 4.17.

Друга частина «Tusculum». Тема вступу

Як указує Й. Маркс в програмному епіграфі, «давньогрецька оригінальна мелодія звучить тихо, мрійливо у пасторальній основній темі твору» (приклад 4.18). Це так звана «Піфійська ода» давньогрецького поета Піндара¹, що є однією з небагатьох давньогрецьких мелодій, що дійшли до наших часів. Щоправда, автентичність даної мелодії не доведена: «Свого часу вважався справжнім музичний запис до першої Піфійської оди, виданий Афанасієм Кірхером, який стверджував, що знайшов її у бібліотеці монастиря біля Мессіни. Але деякі вчені вважають цей запис фальсифікацією, і це питання залишається до сьогодні відкритим» [41, с. 266]. У всякому разі, ця тема є прекрасним музичним символом минувшини та архаїки. Наспівна

¹ Піндар (518— біля 438 pp. до н. е.) — давньогрецький ліричний поет.

восьмитактова мелодія у дорійському *ре мінорі* заснована на ритмічно варійованих повторах низхідного тетраходу «*ре — до — сі-бемоль — ля*», в якому особливо виразно акцентується ламентозна інтонація малої секунди «*сі-бемоль — ля*». Зітхання гобою (спадкоємця давньогрецького авлосу), оповите сумовитими репліками кларнетів, фаготів та флейт, підхоплює фортепіано, в партії якого мелодія постає в прозорому мереживі арпеджіо. Згодом лунає чотиритактовий «приспів» у флейти, де колоритно поєднуються *соль мінор* та *сі-бемоль мажор*.

Приклад 4.18.

Друга частина «Tusculum». Основна тема («Ода Піндара»)

The musical score is presented in two systems. The first system consists of four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the flute (treble and bass clefs). The piano part begins with a *p espress.* dynamic marking and features a melodic line with triplets and a sixteenth-note run. The flute part is mostly silent in this section. The second system continues the piano part with a *mf* dynamic marking, showing more complex rhythmic patterns including triplets and a sixteenth-note run. The flute part becomes active, playing a four-measure phrase in 3/4 time, marked with a circled '4' above the staff. The piano part concludes with a *pp* dynamic marking and a final chord.

Наступний фактурний варіант теми «оди Піндара» у партії фортепіано заснований на «архаїчному» звуковому колориті безтерцових акордів; суворі унісонні морденти створюють алюзію перебирання струн ліри або кіфари. У сумного тембру «флейти-сопілки тема Піндара звучить імпровізаційно у вільній фантазії»[163, с. 212]: слід зазначити, що *solo* флейти є невід'ємною рисою тембрової драматургії «античних» музичних творів кінця XIX — першої половини XX ст. Тут варто згадати зокрема «Пополудневий відпочинок Фавна» (1912), «Флейту Пана» для флейти *solo* К. Дебюссі. В доробку самого Й. Маркса знаходимо «міфологічну сцену з музикою» для сопрано, флейти та фортепіано на слова А. Вільдганса «Pan trauert um Syrixx» (1916). До них долучається «Пісня Ліноса» для флейти та фортепіано А. Жоліве (1944). Таким чином, в експозиції «Tusculum» за рахунок ладових, фактурних та тембральних засобів Й. Маркс майстерно відтворює статично-споглядальний «звукообраз» античності, який постав у творчості К. Дебюссі, М. Равеля, І. Стравинського та ін.

Середній розділ «Tusculum» є осередком романтичної інструментальної лірики без будь-яких «архаїчних» алюзій та наслідувань. Відбувається драматургічна гра образно-часових планів: старанно відтворений «застиглий» образ минувшини в крайніх розділах яскраво контрастує з динамічною рефлексією головного героя—спостерігача — соліста, «питома вага» партії якого у цьому розділі чи не найбільша з усіх трьох частин «Castelli Romani».

Тема середнього розділу «Tusculum» з її виразними монологічно-аріозними секундо-терцовими інтонаціями, ритмічною свободою та лінійною прозорістю фактури виявляє зв'язок зі сполучною темою «Villa Hadriana». У цьому інструментальному монолозі Й. Маркс оперує різноманітними романтичними фактурними, драматургічними та виконавськими «кліше», як-от оплетена віртуозними фігураціями фортепіано пластична мелодична лінія у струнних, незмінне *rubato*, віртуозні пристрасно-екзальтовані кульмінації тощо. Композитор вдається до стилістичного самоцитування, включаючи елементи

тематизму власного «Романтичного концерту» (ц. 8): його м'які і водночас поривчасто-натхненні інтонації (приклад 77) звучать у струнних, підкреслені мереживним *glissando* арфи та челести.

Приклад 4.19.

Друга частина «Tusculum». Середній розділ (ц. 12)

Тут бачимо найбільш сучасний за гармонічною мовою фрагмент, у якому створюється вишуканий фонічний ефект політональності. Ідеться про три такт (ц. 8), де політонально накладаються два терцквартакорди «ля — до — ре — фа» та «сі-бемоль — ре-бемоль — мі-бемоль — соль (соль-бемоль)». Виникає ефект політональності, де нашаровуються три тональності: загальна акордова вертикаль — доміантовий терцквартакорд (D^3_4) за ля-бемоль мажором, тріолі в середньому голосі (фа мажор), квартова поспівка — у соль-бемоль мажорі. Постає вишуканий образ тиші та зачарування (приклад 4.20).

Приклад 4.20.

Друга частина «Tusculum». Середній розділ (ц. 8)

Реприза «Tusculum» розпочинається з химерно-вибагливого *solo* флейти, що вступає в діалог-переспів з фортепіано, кларнетом та фаготом. Ритмічна та

темпова свобода, імпровізаційність, насиченість хроматикою — все це напрочуд нагадує аналогічний епізод з «Жар-птиці» І. Стравинського (а саме ц. 36-37 з «Благання Жар-птиці»). Повернення «теми Піндара викликає в пам'яті поетичні «водяні» звукообрази О. Респігі: «тема імпресіоністично ширяє» (вислів Й. Маркса [163, с. 212]) у плинній та прозорій кантилені скрипок, поєднуючись з «арфовими» фігураціями фортепіано (*legato, quasi glissando*), до якого доєднуються блискучі тембри власне арфи та челести. У фортепіано *solo* тема досягає останньої експресивної кульмінації (*Affetuoso, sempre rubato*), де підкреслена «плачева», драматична складова «античної» мелодії. Частина завершується проведенням теми у тихих заповільнених *solo* гобою, кларнету та фортепіано, де композитор застосовує всі можливі відтінки *piano* (*mp, pp, ppp, «gleichmässiges piano»* — «рівномірно тихо»).

Таким чином, музична драматургія «Tusculum» заснована на контрастному співставленні звукообразів «безособистісного» минулого («тема Піндара») та індивідуалізованої сучасності («романтичний» тематизм середнього розділу). Неповторний образ античної архаїки створюється за рахунок сольних оркестрових тембрів (гобой — «авлос» та флейта), ладового колориту (низхідний дорійський тетрахорд) та строгої хоральної вертикалі (вступ). Натомість роль «автора-сучасника» виконує передусім партія фортепіано у середньому розділі «Tusculum», що позначений переважанням прозорої лінійно-мелодичної, а в зонах кульмінацій — масштабної концертно-віртуозної акордової фактури. Статичність лейтобразу «теми Піндара» контрастує з тонально-гармонічною мінливістю та динамізмом середнього розділу.

«Національно забарвлена італійська музика поєднується з недбалою елегантністю сучасного танцю для втілення образів веселого задоволення» [163, с. 212–213] — ця фраза з програмного епіграфу якнайкраще втілює образний стрій «**Frascati**» — третьої і заключної частини «Castelli Romani» (*мі-бемоль мажор*). «Frascati» мають композиційну структуру «великого

рондо». Вся частина є зразком фактурних варіацій на єдину тему (Й. Маркс порівнює її роль з *cantus firmus*): принцип варіантності якнайкраще відповідає образно-філософській концепції фінальної частини (карнавальна «гра», «єдність в багатоманітності»).

П'ять тактів лаконічного **вступу** одразу вводять слухача в атмосферу свята, сонцесяйних веселощів: жвавій фігурації високих струнних, побудовані на пентатонічному звукоряді, прорізають репліки труби *solo*, що відтворює висхідні квартові мотиви «григоріанської» теми головної партії I частини. Фортепіано виконує виключно темброву роль ударного оркестрового інструменту за рахунок *martellato* з опорою на квінти та квартали у дзвінкому високому регістрі. Додаткового блиску звучанню надають звукові «іскри» трикутника.

Тему–рефрен «Frascati» та способи її розвитку охоче описує сам Й. Маркс, називаючи її подібною до «багатьох італійських народних пісень і танців, а також до знаменитих оперних мелодій. Цю маленьку тему, “латентний *cantus firmus*”, я багато разів варіював у повтореннях, доручених клавіру та оркестру; тут є найрізноманітніші варіації цієї маленької мелодії: гітароподібні, маршеподібні, граційні, грандіозні з трубою, елегантні» [163, с. 213] (приклад 4.21). Винятковий лаконізм робить тему-рефрен «Frascati» надзвичайно зручною для варіаційного розвитку («Я виявив, що справжні народні мелодії винятково придатні до концертування» — Й. Маркс [163, с. 213]) і нагадує такі геніальні в своїй аскетичній довершеності, «вічні» теми варіацій, як тема «Фолії» А. Кореллі, тема «Канону» *ре мажор* Й. Пахельбеля, «Пасакалії» Г.Ф. Генделя з Сюїти для клавіру № 7 *соль мінор*, тема Капрису № 24 *ля мінор* Н. Паганіні тощо.

Приклад 4.21.

Третя частина («Frascati»). Тема-рефрен

a capriccio (nicht eilen) *sempre poco*

②

③

Ця тема за своїм складом є дійсно фольклорно-«архетиповою»: її синтаксична будова ($a+b+a^1+b^1$) ґрунтується на повторній структурі типу «пара періодичностей», що часто зустрічається в піснях різних народів світу. Низхідний тетрахорд «мі-бемоль¹ — ре¹ — до¹ — ля-бемоль», на повтореннях якого заснована тема, майже співпадає з тетрахордом теми Піндара (ре¹ — до¹ — сі-бемоль — ля) з II частини концерту. Базова структура теми (два речення повторної будови, 4+4 такти) після кожного мелодичного двотакту суттєво розширюється за рахунок фактурних «вставок» — блискуче-віртуозних висхідних фігурацій, темброво-колеристичних «сплесків», що нівелюють позірну простоту мелодії. «Тарантельний» метр 6/8 трактується *alla breve* (2/4), що підкреслює пружність метричних акцентів. Задачею партії фортепіано є звуконаслідування тембру гітари або мандоліни за рахунок «щипкового»

репетиційного прийому (невипадково в репризі головна тема звучатиме безпосередньо у мандоліни). Оркестр, за влучним визначенням самого Й. Маркса, спочатку лише супроводжує партію соліста короткими «гітарними» акордами у скрипок *pizzicato*, однак поступово перебирає на себе провідну роль (основна тема легковажно «насвистується» флейтою та флейтою-*piccolo*).

Композитор майстерно «грає» різними фактурними та тембровими версіями основної теми, неспішно випробовуючи її безмежний варіативний потенціал. Одним з таких варіантів є скерцозний **епізод В** (ц. 10), де інтонації теми мерехтять у блиску акордових *staccato* фортепіано та віддалених репліках труби *con sordino*, що несе в собі інтонації «григоріанської» лейттеми з I частини. Повернення рефрену в основній тональності (*мі-бемоль мажор*) дає поштовх для нових варіацій: спочатку тема в основному, жанрово-танцювальному вигляді (щоправда, в концертній акордовій фактурі) проходить в діалозі фортепіано та скрипок, однак згодом (ц. 18 — 20) у ній з'являються чуттєво-вишукані, суто «віденські» хроматичні інтонації та альтеровані гармонії, що одразу виявляють справжнє походження автора — «мандрівника» Італією.

За словами самого Й. Маркса, розробку «Frascati» (ц. 20) «в дусі італійської канцони» [163, с. 213] розпочинає новий **епізод С** (*ля мажор*). Дуєт флейт «насвистує» просту мелодію, винятково подібну до теми рефрену і жанрово-стильовим походженням (це також стилізація італійської канцони), і за будовою (знову пара періодичностей $ab + a^1b^1$) (приклад 4.22). Мелодична лінія прикрашена вибагливими мордентами та форшлагами і супроводжується прозорими октавними фігураціями у високому регістрі фортепіано та тембральними акцентами-«краплинками» скрипкових флажолетів та трикутника (mi^4). Виникає дещо ляльковий, наївний образ «мелодії з музичної шкатулки». Однак і тут у нижніх голосах фактури Й. Маркс майстерно влітає квартові закличні інтонації основної григоріанської лейттеми (валторна), а також вступу до III частини. Під час тріумфального повернення теми-рефрену

(*мі-бемоль мажор*) у труби *solo* дана тема переходить до партії фортепіано та стає контрапунктом до рефрену, а згодом перетворюється на його абсолютно органічне доповнення.

Приклад 4.22.

Третя частина «Frascati». Тема епізоду С («італійська канцона»)

Центральний епізод розробки є пейзажним звукообразом чуттєвої південної ночі (за словами Й. Маркса, це ноктюрн, «нічний настрій», «die Nachtstimmung»), і водночас ліричним «словом автора». Розділ відкривають «акорди струнних на *pianissimo* з вільно сфантазованими пасажами фортепіано» (вислів Й. Маркса, [163, с. 213]). Глибокий, лункий *мі-бемоль₁* у контрабасів та арфи стає основою для фонічно колоритного, просторового співзвуччя (звуковий діапазон п'ять октав, від *мі-бемоль₁* до *соль-бемоль²*), що є результатом неспішного «нанизування» звуків, розташованими за «пустотними» чистими інтервалами (октава, квінти, кварта). Як у вступі до I та II частини, оркестру антифоном відповідають імпровізаційні гармонічні фігурації фортепіано. Постає мальовничий образ південної ночі, сповненої довгоочікуваної тиші і спокою, відпочинку від метушливого, сповненого веселощів дня.

Однак Й. Маркс недовго лишається у безособистісно-споглядальній, пейзажній сфері, та згодом фортепіано та оркестр поперемінно проводять нову

тему «іспанського танго» (визначення Й. Маркса, ля-бемоль мажор): вишукано-чуттєва, елегантна тема у витонченому фактурно-гармонічному вбранні лунає наче музичний супровід до чорно-білого ретро-кінофільму. Ймовірно, для Маркса цей жанр виступав символом «сучасності», «сьогодення», що поєдналося з великим мистецьким минулим. Як і тема канцони з епізоду С, танго також є варіантом теми рефрену (приклад 4.23).

Приклад 4.23.

Третя частина «Frascati». Розробка. Тема «іспанського танго»

Ruhig fließend (sempre poco rubato)

І знову, наче в кінострічці, на початку репризи відбувається раптова «зміна планів», «наплив»: з вибагливих «сецесійних» гармонічних переливів фортепіано на *pp* несподівано виринає тема рефрену (мі-бемоль мажор) у всій своїй приголомшливо довершеній простоті — і цього разу в найбільш органічному і придатному для неї тембрі мандоліни, у «популярному аранжуванні» (Й. Маркс), підтримувана легкими акордами арфи та челести. Їй легковажно підспівує-«насвистує» флейта, а також «контрапунктує чуттєва мелодія скрипки» (Й. Маркс [163, с. 213]) — очевидно, знову ненав'язливо вплетений в партитуру «образ героя».

Далі слідує «варіації ще барвистіші: одна з них імітує ті яскраві портативні шарманки — піаніно та ударні, що часто можна почути у передмісті Неаполя» [163, с. 213]. В одній з таких варіацій основна тема звучить як блискуче фанданго в дусі М. де Фальї, у пожвавленому темі та у високому регістрі флейт, ударних та фортепіано. З нею контрастують нарочито серйозні, дещо громіздкі та «академічні» низхідні октавні каденції фортепіано. Й. Маркс

варіює тему «танго» з розробки, що тут особливо яскраво виявляє інтонаційну спорідненість з темою рефрену.

На початку коди композитор знову вдається до дещо кінематографічного ефекту: цього разу це «ретроспекція», що переносить нас до самого початку «подорожі», до монументального вступу I частини «Villa Hadriana». Грандіозним апофеозом у мідних духових та дзвонів звучить «*cantus firmus* з I частини як звуковий символ класичного та середньовічного Риму» [163, с. 213].

Таким чином, ліричний конфлікт «Frascati» реалізується у темповому та часовому співставленні звукообразів метушливого «дня» (тема рефрену та її варіацій) і чуттєвої південної «ночі» (середній розділ). Так, експозиційний та репризний розділи композиції засновані на вихровому, невпинному, «карнавальному» русі теми рефрену та її варіацій. Натомість середній розділ включає в себе таємничо-заповільнений «ноктюрн» та вишукане «ресторанне» танго (що також є повільною варіацією рефрену). Кода підкреслює інтонаційно-драматургічний зв'язок всіх частин циклу: в ній повертаються величні образи вступу та теми головної партії («григоріанського хоралу») I частини. Так весела метушня сьогодення стає частиною Вічності.

Висновки до четвертого розділу

Таким чином, «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром *мі мажор* Й. Маркса є унікальним зразком цього жанру, створеним у руслі традицій жанру інструментального концерту епохи романтизму. Композитор спромігся відтворити ключові риси жанрового праобразу інструментального концерту симфонічного типу, де соліст та оркестр виступають єдиним цілим, а сам цикл будується на драматургічних засадах симфонічного твору. Встановлено, що одним із важливих факторів об'єднання циклу, окрім контрастного співставлення музичних образів, є принцип монотематичної єдності тем твору. Визначним творчим здобутком Й. Маркса є віртуозна партія

фортепіано, що увібрала всі фактурно-технічні та колористичні прийоми романтичного піанізму.

Як і в сольних фортепіанних творах Й. Маркса, музична тканина «Романтичного концерту» містить значну кількість стильових алюзій до творчості композиторів різних епох та стилів: від бахівських риторичних фігур до експресивних гармоній Р. Штрауса, від трістанівських томлінь до скрябінських екзальтацій, від чуттєвого ліризму Рахманінова та Дж. Пуччіні до шуманівських інструментальних монологів. Сюди ж можна додати численні аналогії з творчістю Р. Вагнера, К. Дебюссі, О. Скрябіна, М. Римського-Корсакова, поліфонічність в дусі Й. Брамса та М. Рegera. Подібне поєднання величезної кількості елементів різноманітних стилів (як епохальних, так й індивідуальних) є ознакою приналежності «Романтичного концерту» до пізнього романтизму як складової частини музичного мистецтва початку ХХ століття. Зовнішній стильовий еkleктизм у «Романтичному концерті» поєднується з індивідуальним композиторським почерком його автора, з суто «марксівськими» інтонаційними та гармонічними зворотами, пластичною мелодикою вокального типу, витонченим тембровим колоритом, масштабністю композиційного мислення, а також з властивою Марксу «сонячністю», гармонійністю світовідчуття, незмінним униканням гостро драматичних образних співставлень.

Визначено, що Три п'єси для фортепіано з оркестром «Castelli Romani» є зразком жанрового синтезу інструментального концерту з програмною симфонічною сюїтою. Як зразок програмного симфонізму, «Castelli Romani» Й. Маркса виступають прямими спадкоємцями «Гебридів» Ф. Мендельсона (1830), п'єс з «Років мандрів» Ф. Ліста (1838 — 1858), «Влтави» Б. Сметани (1874) тощо. У цьому творі програмність сприяє виявленню такої сильної сторони композиторського обдарування Й. Маркса як схильність до тембрового колориту та звукообразності: величаві «дзвони» «римських» тем «Villa

Nadriana», аскетичні флейтові *solo* в «Tusculum» та чарівливі *pizzicato* мандоліни у «Frascati» втілюють неповторний образ омріяної композитором Італії.

У «Castelli Romani» ролі партій фортепіано та оркестру гармонійно збалансовані: у партії фортепіано типова для концерту сольна віртуозність чергується з тембрально-оркестровою і часто навіть супровідною функцією. Аналогічними творами, в яких поєднуються жанрові ознаки симфонічного програмного твору та фортепіанного концерту, а партія фортепіано частково відіграє роль «оркестрового» інструменту, є симфонічна поема «Джини» для фортепіано з оркестром С. Франка (1884), «Поганська поема» для фортепіано з оркестром Чарльза-Мартіна Лефлера (1906–1907), «симфонічні враження для фортепіано з оркестром» «Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї (1916), «Блакитна рапсодія» Дж. Гершвіна (1924).

Визначені основні риси інтонаційно-образної драматургії «Castelli Romani» Виняткової інтонаційної єдності твору Й. Маркс досягає за рахунок індивідуально трактованого принципу монотематизму: джерелом інтонаційного та фактурного розвитку всіх трьох частин є монокомплекс музично-виражальних засобів, експонований у вступі до I частини твору. Подібна система переінтонування обумовлює симфонізовану основу твору. Музична драматургія «Castelli Romani» виходить за межі заявленої в текстових епіграфах картинної описової пейзажності: детальний інтонаційно-драматургічний аналіз виявляє в музиці твору ліричний образ «романтичного героя» — спостерігача, що знаходить своє втілення у жанрах фортепіанної мініатюри (тема побічної партії I частина), інструментального монологу (середній розділ II частини) та сучасного танго (один з епізодів III частини). З «постаттю автора» контрастно співставлені звукообрази «вічного міста» Риму (I частина та фінал III частини), романтизованої античної архаїки (II частина) та строкатого карнавалу (III частина). Контрастне поєднання статично-монолітних образів історичного минулого з суб'єктивно-мінливим поглядом сучасника складає основу

інтонаційно-образної драматургії «Castelli Romani» та формує ліричний конфлікт твору.

Таким чином, основою інтонаційно-образної концепції «Castelli Romani» є типовий для пізнього романтизму ностальгічний погляд в ідеалізоване минуле, що вступає у неминуче протиріччя з сучасністю. Прихований жаль за втраченою величчю і красою античного Риму народжується вже в експозиції «Villa Hadriana», і в «Tusculum» трансформується в щемливу і світлу скорботу. Дане конфліктне протиставлення розв'язується через внутрішнє примирення з поверненням у реальність сьогодення, що також сповнене Краси і є часткою Вічності.

В опусі австрійського композитора піаніста-соліста приваблює виняткове стильове багатоманіття фортепіанної фактури та виконавських прийомів: масштабні акордові «фрески» у I частині, імпресіоністичний звукопис та вишукана педалізація у II частині, дрібна колористично-віртуозна техніка з елементами звуконаслідування щипкового штриху мандоліни у III частині. Від піаніста вимагається вільне володіння різноманітним туше, багатю темброво-звуковою палітрою. У «Castelli Romani» соліст часом виступає лідером, а часом продовжує лінію оркестру: головною метою все ж залишається органічне злиття фортепіано *solo* та оркестру в грандіозний тембрально єдиний ансамбль.

ВИСНОВКИ

Дослідження життя і творчості австрійського композитора, теоретика, музичного критика, філософа мистецтва, педагога та піаніста Йозефа Маркса є шляхом до розширення та вдосконалення загальної картини історії західноєвропейського музичного мистецтва першої половини ХХ ст., а також сприяє формуванню деталізованого образу музичної культури Австрії, де переплелися класико-романтичні традиції та авангардні композиторські техніки. Вивчення спадщини австрійського митця дозволяє зосередитися на долі представників «консервативного» напрямку в історії австрійської (ширше — західноєвропейської) музики, які в загальній музичній історіографії на тлі «прогресивних» авангардистів часом виглядають не вартими уваги ретроградами. Натомість музично-теоретична концепція Й. Маркса виявляє, що тенденція слідування класико-романтичним традиціям була не менш досконало науково та теоретично обґрунтованою, аніж вчення про «серію» А. Шенберга та В. Веберна.

Життєпис Й. Маркса доповнює та розширює наші уявлення про долю митців під час Другої світової війни, які між еміграцією (А. Шенберг, В. Корнгольд, П. Хіндеміт) та прямою співпрацею (К. Орф, Р. Штраус) обрали шлях вимушеного «співіснування» та обмеженого співробітництва з режимом. Дослідження такого визначного аспекту творчої біографії Й. Маркса, як його педагогічна діяльність, вносить суттєві корективи до історії музичної освіти першої половини ХХ ст.: є підстави говорити про наявність «школи Маркса» як окреме явище, що справило свій вплив на долю композиторських шкіл різних країн (передусім України та Туреччини).

Визначено, що за своєю творчою генезою Й. Маркс належав до пізньоромантичного напрямку, що продовжував своє буття в межах модернізму. Композитор позиціонував себе спадкоємцем, продовжувачем та охоронцем традицій великої австрійської класико-романтичної школи від Й. Гайдна та В.А. Моцарта і до Ф. Шуберта та Г. Вольфа. Таким чином, ім'я

австрійського митця належить до когорти композиторів романтичного спрямування, серед яких — Дж. Пуччіні та О. Респігі в Італії, С. Рахманінов в Росії, Е. Елгар та Р. Воан-Вільямс в Англії, Е. Гранадос та Х. Туріна в Іспанії, Я. Сібеліус у Фінляндії, Р. Штраус в Німеччині, Е. Корнгольд в Австрії та ін. Історична роль Й. Маркса та його сучасників — носіїв аналогічного творчого світогляду — полягала у так званому «договорюванні романтизму», продовженні буття романтичних жанрів та музичної естетики у ХХ ст.

Від романтизму Й. Маркс успадкував непохитну віру у високу місію музичного мистецтва та просвітницьку роль митця, ліризм, пейзажні образи. Митець перевтілює камерний, інтимно-ліричний тон Lied, віртуозний блиск романтичного піанізму та розмах програмних симфонічних полотен. У своєму доробку композитор продовжив традиції ключових інструментальних жанрів романтизму (інструментальний концерт, балада, рапсодія, програмна мініатюра тощо).

Встановлено, що основною смисловою, естетичною та філософською категорією для Й. Маркса виступає «традиція», яка була наріжною складовою австрійського мистецького менталітету, зосередженому на охороні національної музичної спадщини. Водночас сприйняття Й. Маркса виключно як «ретрограда» та епігона своїх видатних «музичних предків» є вкрай необ'єктивним: ранні опуси композитора знаходилися в авангарді австрійського музичного мистецтва, а його самого вважали новатором та ймовірним главою сучасної австрійської композиторської школи. Й. Маркс є митцем ХХ ст., у творах якого відображений багатий арсенал сучасних гармонічних та тембрально-звукових засобів, а також втілюється «контрапункт стилів», притаманний як для пізнього романтизму зокрема, так і для мистецтва ХХ ст. в цілому. Поєднання елементів різних музично-стильових явищ від бароко до імпресіонізму, численні алюзії до індивідуальних стилів попередників та сучасників є відображенням «діалогу з традицією», шанобливого погляду сучасника в мистецьке минуле, що складають основу

творчого методу Й. Маркса. Вільне оперування стилями не є епігонством чи примітивним наслідуванням: це необхідний творчий «інструмент» винятково талановитого митця, який володіє яскравою творчою індивідуальністю. Важливими аспектами індивідуального стилю Й. Маркса є його зв'язки імпресіонізмом, музичним югендштилем та неокласицизмом.

Фортепіанна творчість є осердям композиторської спадщини Й. Маркса, що формує баланс між полюсами жанрової системи творчості митця (з одного боку камерно-вокальні та камерно-інструментальні, з іншого — симфонічні твори), а також символічно уособлює кожен з трьох етапів творчості композитора. «Шість п'єс для фортепіано» підводять підсумок раннього періоду творчості, синтезуючи в собі всі фактурно-інтонаційні та стильові знахідки, розпорошені в десятках вокальних опусів, яких сучасна критика іменувала «фортепіанними п'єсами з облігатним вокалом». Мініатюри з другого тому «Klavierstücke» підкреслюють експериментальність творчого методу молодого Й. Маркса, схильного випробовувати різні фактурно-жанрові моделі. «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром *мі мажор* відкриває шлях для появи великої кількості симфонічних полотен. «Castelli Romani» уособлюють всю набуту за десятиліття майстерність Й. Маркса як симфоніста та майстра «крупних форм», робота над яким розпочалася ще в межах ранніх камерно-інструментальних опусів.

Для піаніста-виконавця фортепіанні опуси Й. Маркса складають особливий інтерес, адже вони є «плоттю від плоті» від всіх попередніх етапів розвитку клавірної музики від Й. С. Баха і до К. Дебюссі. Кожен фортепіанний твір австрійського композитора є «пробним каменем» для піаніста, адже вимагає вільного володіння багатого звуковою та динамічною палітрою, різноманітністю артикуляції, тонким тембровим чуттям, всіма можливостями педалізації тощо. У творах Й. Маркса піаніст мусить миттєво «переключати» фортепіанні стилі, блискавично варіювати прийоми звуковидобування та

фактури. Фортепіанні твори Й. Маркса входили до виконавського репертуару таких видатних піаністів, як В. Гізекінг, Х. Болет, М.-А. Амлен та ін.

Вивчення п'єс з II тому «Klavierstücke» докорінно змінило усталені протягом десятиліть уявлення про обмежений інтерес Й. Маркса до фортепіанних жанрів: ці 11 п'єс доводять, що композитор активно продовжив романтичну традицію фортепіанних мініатюр, нарисів та ескізів. Аналіз цих творів свідчить про намагання досягнути оригінальних фактурних, гармонічних та звукових ефектів навіть у ранніх опусах. Особливої концентрації вони досягнули в тричастинному циклі «Schmetterlingsgeschichte» («Історія метеликів»), детальний аналіз і фактичне «відкриття» якого є одним з досягнень даного дослідження.

П'єси з II тому «Klavierstücke» підготували появу одного з основних інструментальних шедеврів Й. Маркса — циклу «Шість п'єс для фортепіано», що складають визначну сторінку в історії фортепіанної музики XX першої половини XX ст. Ці фортепіанні п'єси «встановлюють зв'язок між Брамсом та молодого російською школою, між традицією та новаторством, між Заходом та Сходом, залучаючи і Францію», саме в них «досягнення імпресіоністів, нова, смілива гармонія, музична “колористична техніка” набули неймовірних масштабів та великого значення. Дебюссі та Равель у Франції, де Фалья та Альбеніс в Іспанії, Респігі в Італії, Маркс в Австрії були першими свого часу та творили “звуковий алфавіт” нашого століття» [182, с. 24]. У масштабних концертних п'єсах даного циклу Й. Маркс системно реалізує принцип образно-стильових зв'язків та алюзій з творчістю своїх попередників та сучасників, який є ключовим для його композиторської індивідуальності.

Так само послідовно означений принцип втілений у «Романтичному концерті» для фортепіано з оркестром *мі мажор*. У «Романтичному концерті» Й. Маркс детально і послідовно відтворює практично всі можливі композиційні та стильові параметри жанру концерту для фортепіано з оркестру, що склався у творчості В. А. Моцарта та Л. Бетховена, а згодом був розвинений та

вдосконалений Ф. Шопеном, Ф. Лістом, Й. Брамсом та ін. Водночас, «Романтичний концерт» жодним чином не є майстерною «копією» чи стилізацією: це самостійний твір композитора ХХ століття, в якому творчо переосмислюються жанрові традиції романтичного інструментального концерту. Завдяки «ретроспективному» погляду митця композиція концерту наповнюється новітнім багатогранним стильовим змістом, що символічно підсумовує весь шлях розвитку західноєвропейської музики від бароко до імпресіонізму. Така стильова «завершальність» свідчить про приналежність твору Й. Маркса до пізнього, заключного етапу музичного романтизму. Фортепіанний концерт Й. Маркса зробив важливий внесок до підтримки «романтикоцентричних» тенденцій в музичному мистецтві ХХ століття.

У Трьох п'єсах для фортепіано з оркестром «Castelli Romani» Й. Маркс продовжує і перевтілює традиції романтичного програмного симфонізму. Композитор застосовує картинно-описовий тип програмності, що надає йому широкі творчі можливості для втілення образів-вражень від подорожей старовинними містечками Італії. «Castelli Romani» Й. Маркса синтезують в собі жанрові особливості програмної симфонічної сюїти та фортепіанного концерту: три контрастні п'єси з індивідуальними програмними назвами об'єднані єдиною ідейно-образною концепцією та інтонаційно-драматургічною лінією розвитку. Подібно до інших творів Й. Маркса, «Castelli Romani» втілюють властиву пізньому романтизму множинність жанрово-інтонаційних витоків, наявних в тексті — від суворих унісонів середньовічного григоріанського хоралу до витонченого імпресіоністичного темброво-гармонічного колориту.

Таким чином, специфіка перетворення традицій у творчості Й. Маркса полягає в стильовому переосмисленні інструментальних жанрів романтизму: композитор дбайливо зберігає жанрові обриси фортепіанної мініатюри, балади, рапсодії, концерту тощо, наповнюючи їх новітнім багатогранним стильовим змістом.

Ця дисертаційна робота є лише першою спробою вивчення творчої спадщини Й. Маркса на теренах українського музикознавства, адже кожна сфера діяльності цього австрійського митця складає масштабну наукову проблему. Об'єктами майбутніх досліджень мають стати славетні Lieder Й. Маркса, камерно-інструментальні, органні, хорові, а також симфонічні твори Й. Маркса, і передусім — «Осіння симфонія», яку Б. Хайдін захоплено називав одним з найбільш новаторських творів західноєвропейського симфонізму 1920-х років. Більш детального розгляду потребує тема «Йозеф Маркс та Україна». Прискіпливого вивчення заслуговують наукові роботи Й. Маркса: тональна теорія, сформульована композитором у численних працях, мусить зайняти гідне місце в ряду музично-теоретичних систем ХХ ст. Композиторський доробок Й. Маркса є невичерпним джерелом високоякісного репертуару для українських виконавців. Якщо вітчизняні співаки в цілому добре обізнані з вокальною спадщиною митця, то для українських піаністів його фортепіанні опуси стануть визначним відкриттям. Камерні та симфонічні партитури Й. Маркса можуть урізноманітнити репертуар українських ансамблевих та оркестрових колективів. Сумісна робота українських виконавців та музикознавців над цими сферами творчої діяльності австрійського митця сприятиме інтеграції українських музикантів до загальноєвропейського музично-культурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агишева Ю. Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Рegerа и Ф. Шрекера) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2005. 244 с.
2. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. Москва; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. 445 с.
3. Адорно Т. В. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. Москва : Республика, 2001. 527 с.
4. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
5. Антонова С. Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве Й. Брамса и А. Брукнера : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Нижегородская гос. муз. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2007. 26 с.
6. Аппалонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX — начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. Искусство / Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. Саратов, 2009. 29 с.
7. Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.
8. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 285 с.
9. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? Москва : Музгиз, 1962. 119 с.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1971. 373 с.
11. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. Москва : Сов. композитор, 1975. 495 с.

12. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
13. Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века : очерки. Ленинград : Музыка, 1986. 144 с.
14. Булка Ю. П. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1997. 56 с.
15. Вавренчук І. А. Рецепція сецесії в сучасному українському музикознавстві // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Вип. 5 : Музичне мистецтво XXI століття.: зб. наук. ст. / Акад. мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2009. С. 27–35.
16. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
17. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 1136 с.
18. Воцелка К. История Австрии. Культура, общество, политика. Москва : Весь мир, 2007. 512 с.
19. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Ленинград : Сов. композитор, 1990. 288 с.
20. Гессе Г. Гра в бісер. Харків : Фоліо, 2017. 768 с.
21. Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха) : автореф. дис. ...д-ра искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 2008. 50 с.
22. Гончаренко Н. В. Гений в искусстве и науке. Москва : Искусство, 1991. 432 с.
23. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Муз. Україна, 1973. 309 с.
24. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. Москва : Музыка, 1971. 94 с.

25. Гринди К. Беседы с выдающимися пианистами и педагогами : Кн. 1. Москва : Классика-XXI, 2013. 176 с.

26. Дашак Є. Л. «Castelli Romani» Й. Маркса в контексті перетворення традицій романтичного програмного симфонізму // Znanstvena misel journal. 2021. № 53. С. 3–13.

27. Дашак Є. Л. «Castelli Romani» Й. Маркса в контексті перетворення традицій романтичного програмного симфонізму // Молоді музикознавці : тези XXI міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2021 р.) / Київська муніципальна акад. музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2021. С. 33–34.

28. Дашак Є. Л. Пізньоромантичні риси у «Рапсодії», «Скерцо» та «Баладі» для фортепіанного квартету Йозефа Маркса // Молоді музикознавці : тези XIX міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 9–11 січня 2019 р.) / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 52–53.

29. Дашак Є. Л. «Рапсодія», «Скерцо» та «Балада» для фортепіанного квартету Йозефа Маркса: пізньоромантичні принципи формоутворення // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 59. С. 43–62.

30. Дашак Є. Л. Риси пізнього романтизму в музиці XX ст. на прикладі «Романтичного концерту» для фортепіано з оркестром Й. Маркса // Молоді музикознавці : тези XX міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2020 р.) / Київська муніципальна акад. музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2020. С. 42–43.

31. Дашак Є. Л. «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Вип. 130 : Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати. Київ, 2021. С. 69–88.

32. Дашак Є. Л. Творча постать Йозефа Маркса: композитор, філософ, педагог, громадський діяч // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2018. № 3 (40). С. 51–65.

33. Деоба С. «Дебюссізм» в історії європейського музичного модернізму (на прикладі нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy»): наук. робота ... магістра муз. мистецтва : 025 «Муз. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2022. 207 с.

34. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. Москва : Композитор, 2005. 560 с.

35. История зарубежной музыки : в 6 вып. Вып. 4 : Друскин М. С. История зарубежной музыки второй половины XIX века. Москва : Музыка, 1967. 519 с.

36. Друскин М. С. Иоганнес Брамс. Ленинград : Музыка, 1988. 96 с.

37. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев: Автограф, 2009. 528 с.

38. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / ред. И. В. Нестьева. Москва : Музыка, 1975. 255 с.

39. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: учебник для вузов. Москва : Московская консерватория, 1997. 509 с.

40. Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX вв. : сборник / сост. В. В. Вебер, Д. С. Давлианидзе. Москва : Радуга, 1988. 816 с.

41. История греческой литературы : в 3 т. Т. 1 : Эпос. Лирика. Драма классического периода. / ред. С. И. Соболевского, Ф. А. Петровского, Б. В. Горнунг, З. Г. Гринберг, С. И. Радциг. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1946. 526 с.

42. История зарубежной музыки : в 6 вып. Вып. 6. Начало XX века — середина XX века / ред. Т. Э. Цытович, С. Н. Богоявленский, И. В. Нестьев, Г. Т. Филенко, В. В. Смирнов, Н. И. Дегтярева; сост. В. В. Смирнов. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 626 с.

43. Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою. Вид. 2-ге, доп. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2019. 217 с.

44. Кияновська Л. О. Вплив австро-німецької культури на формування стилю Станіслава Людкевича // Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення : зб. ст. Київ, 1998. С. 67–76.

45. Кияновська Л. О. До питання сприйняття програмного твору // Українське музикознавство : щорічник. Київ : Муз. Україна, 1987. Вип. 22. С. 15–22.

46. Кияновська Л. О. Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

47. Кияновська Л. О. Еволюція стилю Станіслава Людкевича у європейському контексті // Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 4 : Питання стилю і форми в музиці. Львів : Каменярь, 2001. С. 80–89.

48. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 36 с.

49. Клусон Ю. Н. Некоторые проблемы художественной культуры Австрии и творчество нововенцев в 1918–1938 годы // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века : сб. тр. / Гос. муз.-пед. ни-т им. Гнесиных. Вып. 70. Москва, 1983. С. 25–34.

50. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси : исследование. Москва : Музыка, 2010. 496 с.

51. Колотиленко М. Е. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років XIX століття: специфіка функції інструментальної партії // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. 2015. № 1 (26). С. 49–55.

52. Колотиленко М. Е. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса: художній контекст, специфіка перетворення традицій: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 198 с.

53. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 736 с.

54. Коробейников С. С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма: на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Рegera: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2001. 44 с.

55. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita: путівник. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.

56. Краузе Э. Т. Рихард Штраус. Москва : Музгиз, 1961. 610 с.

57. Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа. Москва : Музыка, 1974. 141 с.

58. Крейнина Ю. В. Макс Рeger. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1991. 207 с.

59. Крейнина Ю. В. Рeger и мастера XX века // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века : сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Москва, 1983. С. 104–116.

60. Кремлев Ю. А. Прошлое и будущее романтизма. Москва : Музыка, 1968. 77 с.

61. Купец Л. А. Композиторы «второго ряда» как образовательный парадокс: проблема атрибуции, критериев оценки и слушательского восприятия // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст./ Ростовская гос. консерватория (акад.) им. С. В. Рахманинова / ред.-сост. А. М. Цукер. Москва : Композитор, 2010. С. 19–35.

62. Бондаренко Т. О., Котляревський І. А., Пясковський І. Б., Самохвалов В. Я., Чижик І. О. Лекції з теорії гармонії : навч. посіб. для вищих мистецьких навч. закладів. Житомир : О. О Євенок, 2018. 356 с.

63. Лисенко І. М. Микиша Тарас Михайлович // Енциклопедія історії України: у 10 т. Т. 6 : Ла — Мі. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського ; редкол.: В. А. Смолій (гол.) та ін. Київ: Наук. думка, 2009. С. 637.

64. Луков Вл. А. Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 309–312.

65. Маленко Г. В. Романтический концерт Йозефа Маркса: жанр, драматургия, концепция : науч. работа ... магистра муз. искусства / Нац. муз. акад. им. П. И. Чайковского. Киев, 2012. 67 с.

66. Мартынов И. И. Морис Равель: монография. Москва : Музыка, 1979. 335 с.

67. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 5. Москва : Сов. композитор, 1984. С. 5–17.

68. Метнер Н. К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж, 1935. Умса-Press, 1978. 886 с.

69. Мильштейн Я. И. Ф. Лист: в 2 т. Т. 1. Москва : Музгиз, 1956. 431 с.

70. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.

71. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка, 1990. 298 с.

72. Молчанова Т. О. Музична творчість Дори Пеячевіч як феномен пізньоромантичного стилю // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2021. Вип. 45. С. 116–123.

73. Музыка Австрии и Германии: в 3 т. Т.1. / ред. Т. Э. Цытович. Москва : Музыка, 1975. 510 с.

74. Музыка XX века. Очерки. Ч. 1 : 1890–1917. Кн. 2. Москва : Музыка, 1977. 572 с.

75. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

76. Неболюбова Л. С. Музыкаведческие искания. Статьи. Творческие портреты. Учебно-методические материалы. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2020. 504 с.

77. Неболюбова Л. С. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля: темат. сб. науч. трудов. Киев, 1993. С. 55–70.

78. Неболюбова Л. С. «Фантастическая» симфония Гектора Берлиоза. Музыкальная драматургия и романтический принцип программности // Неболюбова Л. С. Музыкаведческие искания. Статьи. Творческие портреты. Учебно-методические материалы. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2020. С. 143–156.

79. Ормистон Р., Робинсон М. Модерн. Лучшие произведения. Москва : Арт-родник, 2010. 191 с.

80. Павлишин С. С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів : БаК, 2004. 160 с.

81. Петрушин В. И. Музыкальная психология. Москва : Академический проект ; Трикста, 2008. 400 с.

82. Пірієв О. В. Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво/ Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 212 с.

83. Раабен Л. Н. Концерт // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2 : Гондольера — Корсов. Москва : Сов. энциклопедия ; Сов. композитор, 1974. С. 922–925.

84. Роллан Р. Рихард Штраус // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : Вып. 4 : Музыканты наших дней. Стендаль и музыка. Москва : Музыка, 1989. С. 86–117.

85. Рубин М. Й. Маркс, человек и музыкант // Советская музыка. 1963. № 5. С. 128–130.

86. Русакова Л. В. Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 34 / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : С.А.М., 2012. С. 86–102.

87. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу. Санкт-Петербург : Композитор, 2004. 300 с.

88. Ручьевская Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. Т. 1 : Статьи. Заметки. Воспоминания. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. С. 291–321.

89. Ручьевская Е. А. Целостный и стилевой анализ // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. Т. 1 : Статьи. Заметки. Воспоминания. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. С. 273–285.

90. Ручьевская Е. А. Целостный анализ — за и против (О возможностях слова при анализе музыки // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. Т. 1 : Статьи. Заметки. Воспоминания. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. С. 286–290.

91. Савайтан О. Г. Фортепіанна творчість Маркса Регера в контексті ідей мистецтва австро-німецького пізнього романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 19 с.

92. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.

93. Савицька Н. В. Декілька міркувань з приводу раннього творчого віку // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти. Вип. 29 : Когнітивне музикознавство: зб. ст. До 55-річчя Л. В. Шаповалової. Харків : С.А.М., 2010. С. 235–245.

94. Савицька Н. В. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблема періодизації // Київське музикознавство: зб. ст. Вип. 20 : Культурологія та мистецтвознавство / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 188–197.

95. Савицька Н. В. Психологічний вік композитора: спроба міждисциплінарного дискурсу // Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2006. Вип. 7. Кн. 2. С. 91–100.

96. Скворцова И. А. Стилль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Москва : Композитор, 2009. 354 с.

97. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Музыка : Музыка, 1973. 447 с.

98. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2004. 231 с.

99. Соллертинский И. И. Романтизм: его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Ленинград ; Москва : Искусство, 1946. С. 49–72.

100. Стригина Е. В. Музыка XX века : учеб. пособие. Бийск : Бия, 2006. 280 с.

101. Стригина Е. В. Судьбы романтизма в музыке XX века // Музыкальное воспитание: проблемы и перспективы : материалы Первой краевой науч.-практ. конф. / Бийский пед. гос.ун-т им. В. М. Шукшина. Бийск, 2006.

102. Сыров В. Г. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века : сб. ст. / Ростовская гос. консерватории им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 1994. С. 53–70.

103. Фраёнов В. П. Циклические формы // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. С. 615.

104. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : в 2 ч. Ч. 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. Москва : Композитор, 2005. 471 с.

105. Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1985. С. 130–151.

106. Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы: учебник. Москва : Композитор, 2006. 632 с.

107. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.

108. Хохлов Ю. Н. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4: Окунев — Симович. Москва: Сов. энциклопедия ; Сов. композитор, 1978. С. 442–449.

109. Хохловкина А. А. Берлиоз. Москва : Музгиз, 1960. 546 с.

110. Царёва Е. М. Баллада // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1 :А — Гонг. Москва : Сов. энциклопедия ; Сов. композитор, 1973. С. 308–309.

111. Цветков Ю. Л. К специфике австрийского национального кода в литературе и музыке: истоки игрового начала // Российский гуманитарный журнал. 2016. Том 5. № 1. С. 3–43.

112. Цукер А. М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. / Ростовская гос. консерватория (академия)

им. С. В. Рахманинова ;ред.-сост. А. М. Цукер. Москва: Композитор, 2010. С. 5–19.

113. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. Историко-культурный очерк / пер. с нем. В. А. Ерохина. Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2001. 348 с.

114. Чекан Ю. И. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ : Логос, 2009. 228 с.

115. Черная Е. С., Розеншильд К. К. Австрийская музыка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1 :А — Гонг. Москва : Сов. энциклопедия ; Сов. композитор, 1973. С. 34–44.

116. Чернова Т. Ю, Драматургия в инструментальной музыке. Москва : Музыка, 1984. 144 с.

117. Чинаев В. П. Романтический миф в сумерках декаданса // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: сб. науч. тр. Сборник 6. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. С. 108–144.

118. Чинаев В. П. Стиль модерн и пианизм Рахманинова // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 200–204.

119. Чини М. Климт. Сокровищница мировых шедевров. Харьков, Белгород : Клуб семейного досуга, 2010. 158 с.

120. Шелудякова О. Е. Вопросы музыкальной эстетики позднего романтизма // Культура и общество: интернет-журн. 2006. URL: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:VWIWiME_KZcJ:www.e-culture.ru/Articles/2006/Sheludyakova.pdf&cd=2&hl=uk&ct=clnk&gl=ua&client=firefox-b-d (дата обращения: 12. 01.2023).

121. Шелудякова О. Е. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Уральская гос. консерватории им. М. П. Мусоргского. Магнитогорск, 2006. 49 с.

122. Яковлев М. М. Маркс, Йозеф // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3 : Корто — Октоль. Москва : Сов. энциклопедия ; Сов. композитор, 1976. С. 450.

123. Ярмо М. І. Художньо-стильові особливості українського музичного модерну в соціокультурному контексті «фази європеїзації» // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. пам'яті М. М. Гордійчука / Нац. акад. наук. України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ ;, 2011. Вип. 6. С. 189–198.

124. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. 231 с.

125. Antonelli M. Vittorio Benussi in the History of Psychology: New Ideas of a Century Ago. Cham : Springer Nature Switzerland, 2018. 377 p.

126. Austrian Piano Music beyond Viennese Classicism and the 2nd Viennese School. URL: <http://faszination-klavierwelten.de/austrian-pianomusic/> (accessed: 12. 01.2023).

127. Banks P. Fin-de-siècle Vienna: Politics and Modernism // The late Romantic era: from the mid-19th century to World War I. Edited by Jim Samson. London: Palgrave Macmillan UK, 1991. P. 362–388.

128. Beruth F. Joseph Marx. Sein Werk im Spiegel der «Wiener Zeitung» // Joseph Marx. Zum 70. Geburtstag : Beilage zur “Wiener Zeitung”, 1952. P. 3–6.

129. Black L. A spirit awake: Joseph Marx at 51. The Musical Times. 2015. Vol. 156, No. 1930, P. 23–26 URL : <https://www.jstor.org/stable/24615722> (accessed: 13.01.2023).

130. Brendan C. The Romantic piano concerto // Korngold. Piano Concerto in C sharp for the left hand. op. 17. Marx. Romantisches Klavierkonzert (First recording). Marc-André Hamelin. BBS Scottish Symphony orchestra. Osmo Vänskä. Booklet CD. London: Hyperion Records Limited, 1998. P. 2–6.

131. Brown Maurice J. E. Arabesque // The New Grove Dictionary of Music. Vol. 1. London, New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 81
132. Brown Maurice J. E. Intermezzo // The New Grove Dictionary of Music. Vol. 9. London, New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 271–272
133. Brown Maurice J. E. Humoreske // The New Grove Dictionary of Music. Vol. 2. London, New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 70–79
134. Brown Maurice J. E. Rhapsody // The New Grove Dictionary of Music. Vol. 15. London, New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 786-787.
135. Burkholder P. J., Grout D. J., Palisca C. V. A History of Western Music (Ninth Edition). New-York : W. W. Norton&Company, 1200 p.
136. Carner M. Joseph Marx // The New Grove Dictionary of Music. Vol. 11. London, New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 741.
137. Carroll B. The Romantic piano concerto. Korngold. Piano Concerto in C sharp for the left hand, Op.17. Marx. Romantisches Klavierkonzert (First recording). Marc-André Hamelin. BBC Scottish Symphony orchestra. Osmo Vänskä. Booklet CD. London : Hyperion Records Limited, 1998. pp. 2–6.
138. Cooke M. Joseph Marx: Works for Piano // Tonya Lemoh plays Joseph Marx. Six pieces for piano. Colchester, Essex, England: Chandos Records Ltd, 2008. CD Booklet: p.5-9.
139. Cotton K. A study of representative songs by Joseph Marx : a thesis presents in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Arts. The Ohio State University, 1949. 65 p. URL:
140. Dorschel A. Der prachtvolle  sterreicher // Der «prachtvolle Österreicher»: Musik, Amt und Würden des Joseph Marx (1882–1964). Symposion und Liederabend. Graz, 2013. 8 p. URL : https://musikaesthetik.kug.ac.at/fileadmin/03_Microsites/01_Kuenstlerisch_wissenshaftliche_Einheiten/01_Institute/Institut_14_Musikaesthetik/Programm_Marx_letzter_Stand.pdf (accessed: 13.01.2023).

141. Ehrenpromotion und ihr Widerhall. Wien : Österreichische Staatsdruckerei, 1948. 60 s.

142. Fuller D. Suite // The New Grove Dictionary of Music. Vol. 18. London, New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 333–350.

143. Gal Hans. Joseph Marx // The Musical Times. Vol. 106, No. 1464. Musical Times Publications, 1965). P. 131. URL: <https://www.jstor.org/stable/949570>. (accessed: 13.01.2023).

144. Goertz H., Günther B., Felber A., Putz F. Musik in Österreich. Von den ältesten Spuren bis zur Gegenwart. Ein Überblick. Wien : Herausgegeben vom Bundespressdienst, 2000. 80 S.

145. Harrison M. Programme music // The New Grove Dictionary of Music. Vol. 15. London, New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 287.

146. Haydin B. Biography & Personality. URL: <http://www.joseph-marx.org/pdf/www.joseph-marx.org-en.pdf> (accessed: 13.01.2023).

147. Haydin B., Rucker M. Joseph Marx. Alt-Wiener Serenaden, Partita in modo antico, Sinfonia in modo classico. Bochum Symphony Orchestra, Steven Sloane. Booklet CD. London: Sanctuary Classics, 2003. pp. 2 – 4.

148. Haydin B. Joseph Marx and the Third Reich. URL: <http://www.joseph-marx.org/en/drittes-reich.html#drittes-reich> (accessed: 13.01.2023).

149. Haydin B. Joseph Marx: Detailed information on the Romantic Piano Concerto of 1919. URL: <http://www.joseph-marx.org/documents/details-romantic-piano-concerto.html> (accessed: 13.01.2023).

150. Haydin B. Joseph Marx — Eine Herbstsymphony (Autumn Symphony) — Resurrection of a forgotten masterwork. URL: http://www.joseph-marx-gesellschaft.org/english/Riccardo_Chailly_Herbstsymphonie.html (accessed: 13.01.2023).

151. Haydin B., Rucker M. Joseph Marx. Orchestral songs. Wien : Universal Editions AG, 2003. Аудіозапис, дані. елект-рон. опт. диск (CD-R).

152. Haydin B. Joseph Marx. The Piano Concertos. David Lively – piano. Bochum Symphony Orchestra, Steven Sloane. Booklet CD. London : Sanctuary Classics, 2004. pp. 3 – 7.

153. Haydin B. The Choral Works of Joseph Marx, Choral Music. URL: <http://www.joseph-marx-gesellschaft.org/english/choral-works.html>. (accessed: 13.01.2023).

154. Haydin B. (2004). Vorwort. Romantisches Klavierkonzert in E-Dur (1919). URL: https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/297.html (accessed: 13.01.2023).

155. Haydin B. Who was Joseph Marx? URL: <http://www.joseph-marx.org/en/full.html> (accessed: 13.01.2023).

156. Haydin B. Zusatztext zum Booklet der CD “Frühlingssonate” von Joseph Marx, gespielt von Vasa Prihoda (Label: Podium). URL: <http://www.joseph-marx.org/pdf/www.joseph-marx.org-de.pdf> (accessed: 13.01.2023).

157. Joseph Marx. Zum 70. Geburtstag. Beilage zur «Wiener Zeitung», 1952. 16 p.

158. Joseph Marx(1882–1964) Meister des romantischen Impressionismus URL: <http://www.joseph-marx.org/en/list.html> (accessed: 13.01.2023).

159. Koymen E. A. Conservative Progressivism: Hasan Ferid Alnar and Symbolic Power in the Turkish Music Revolution. The University of Texas at Austin. May 2016. 202 p. URL: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/46998/KOYMEN-MASTERSREPORT-2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (accessed: 13.01.2023).

160. Koymen E. A Musical Minefield: Composing the Turkish Nation-State. URL: http://ams-sw.org/Proceedings/AMS-SW_V3Spring2014Koymen.pdf (accessed: 13.01.2023).

161. Kreinin Y. Arnold Schoenberg and Max Reger: Some Parallels // Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online, 2002. Vol. 2. 14 p. URL :<https://core.ac.uk/download/pdf/14510602.pdf> (accessed: 13.01.2023).

162. Kröpfl M. «Ich habe niemals einer anderen partei angehört <...> als der partei der begabten!» Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte // Studien zur Musikwissenschaft. 55. Bd. (2009). pp. 337–348. URL: <https://www.jstor.org/stable/41472892> (accessed: 13.01.2023).

163. Liess A. Joseph Marx. Leben und Werk. Mit einem Titelbild, 12 Bildern im Text und 24 Notenbeispielen. Graz : Steirische Verlagsanstalt, 1943. 247 p.

164. Macdonald H. Scherzo // The New Grove Dictionary of Music. Vol. 16. London, New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 634–635.

165. Macdonald H. Symphonic poem // The New Grove Dictionary of Music. Vol. 18. London, New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 428–433.

166. Marihart W. Joseph Marx. Ein spätromantischer Komponist. Betrachtungen zu seiner Biographie und seinem symphonischen Schaffen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Philosophie an der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster (Westf.) vorgelegt von Werner Marihart aus Wien, Österreich. Münster 2016. 380 s. URL: https://repositorium.uni-muenster.de/document/miami/5ce86660-ff21-4d16-95fe-5bea039a69c9/diss_marihart.pdf (accessed: 13.01.2023).

167. Marx J. Weltsprache Musik. Bedeutung und Deutung Tausendjähriger Tonkunst. Wien : Austria-Edition, 1964. 253 s.

168. Mora C. The Lieder of Joseph Marx and the Italienisches Liederbuch (2019). Electronic Thesis and Dissertation Repository. The University of Western Ontario. 91 p. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/6033>. (accessed: 13.01.2023).

169. Murgauer M. Schostakowitsch in Wien // Alfred Klahr Gesellschaft Nr. 44, Dezember 2006. URL: https://www.klahrgesellschaft.at/Mitteilungen/Mugrauer_4_06.pdf (accessed: 13.01.2023).

170. Murray D. A. A singer's and teacher's guide to the Lieder of Joseph Marx. Dissertation-Reproduction (electronic). The University of Arizona, 1997. 58 p. URL: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/288773> (accessed: 13.01.2023).

171. Newman E. Joseph Marx's New Songs // The Musical Times. 1913. Vol. 54, No. 839. pp. 10–12 URL <https://www.jstor.org/stable/906100> (accessed: 13.01.2023).

172. Pascal Denis. URL: <https://festival-beethoven-beaune.com/en/denis-pascal-piano-2/>(accessed: 13.01.2023).

173. Pauls H. Two centuries in one. Musical Romanticism and the twentieth century : Ph.D. thesis / Rostock University of Music and Theatre : McNally Robinson, 2014. 475 p.

174. Pfitzinger S. Composer Genealogies: A Compendium of Composers, Their Teachers, and Their Students. Rowman&Littlefield, 2017. 628 p.

175. Powell J. Editionsbericht // Joseph Marx. Klavierstücke II aus dem Nachlass herausgegeben von Johnatan Powell im auftrag des Joseph-Marx-Gesellschaft (Wien). Wien : Universal Edition, 2014. P. 5–12.

176. Ray D. B. Allusions and Influences in Joseph Marx's Sechs Klavierstücke. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Doctor of Musical Arts. The University of Memphis, 2010. 55 p. URL: <https://digitalcommons.memphis.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1211&context=etd>(accessed: 13.01.2023).

177. Schenk E. In memoriam Joseph Marx // Studien zur Musikwissenschaft. 1966. 27. Bd, pp. 5-7. URL: <https://www.jstor.org/stable/41465281> (accessed: 13.01.2023).

178. Schlüren Ch. Post-Romantic Impressionism from Styria // Joseph Marx (1882 — 1964). Works for piano quartet (1911). München : Bayerischer Rundfunk, 2010. Аудіозапис, дані. елект-рон. опт. диск (CD-R). 19 S.

179. Taruskin R. Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2006. 880 p.

180. Transformations of Musical Modernism / edited by Erling E. Gulbrandsen, Julian Johnson. Cambridge University Press, 2015. 351 p.

181. Vienna Musikverein: Joseph Marx «Castelli Romani». URL: <http://www.markusschirmer.at/allgemein-en/soon-at-vienna-musikverein-joseph-marx-castelli-romani-2?lang=en> (accessed: 13.01.2023).

182. Werba E. Joseph Marx. Wien : Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1964. 63 p.

183. Wessely O. Joseph Marx: zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages // Studien zur Musikwissenschaft. 1982. Vol. 33. pp. 7-11. URL: <https://www.jstor.org/stable/41466955>. (accessed: 13.01.2023).

184. Wood J. Joseph Marx, Eine Herbstsymphonie (Autumn Symphony). ASO (American Symphony orchestra). URL: <https://americansymphony.org/concert-notes/eine-herbstsymphonie-autumn-symphony-1921/> (accessed: 13.01.2023).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. СПИСОК ТВОРІВ ЙОЗЕФА МАРКСА¹

СИМФОНІЧНІ ТВОРИ²

Eine Herbstsymphonie («Осіньна симфонія», 1921).

Перша частина — «Ein Herbstgesang» («Пісня осені»).

Друга частина — «Tanz der Mittagsgeister» («Танці полуденних духів»).

Третя частина — «Herbstgedanken» («Осінні роздуми»).

Четверта частина — «Ein Herbstroem» («Поема осені»).

Naturtrilogie (1922–1925).

Перша частина — Symphonische Nachtmusik («Симфонічний ноктюрн», 1922).

Друга частина — Idylle — Concertino (1925, Concertino über die pastorale Quart).

Третя частина — Eine Frühlingsmusik («Весняна музика», 1925).

Eine festliche Fanfarenmusik (1928) для духового оркестру, литавр і малого барабана.

Nordland-Rhapsodie («Північна рапсодія», за романом П. Лоті «Ісландський рибалка» (1926–1929).

Перша частина — *Stürmisch (Allegro pathetico)*.

Друга частина — *Andantino*.

Третя частина — *Sehr lebhaft (Poco presto)*.

Четверта частина — *Ruhig fließend (Tranquillo)*.

Symphonische Rhapsodie для великого оркестру (1929).

Перша частина «Nordland-Rhapsodie».

Alt-WienerSerenaden («Старовіденські серенади», 1941–1942).

Перша частина — *Allegro moderato ma deciso (Intrada)*.

Друга частина — *Andante appassionato*.

Третя частина — *Tempo di menuetto*.

Четверта частина — *Scherzo con marcia (Presto)*.

¹ Джерела — сайт Б. Хайдіна та список А. Хольцера (A. Holzer) [143; 154], монографія Е. Верби [176], дисертація В. Маріхарта [160].

² **Неопубліковані симфонічні партитури** [за 160])

Fanfarenmusik (10 сторінок, ймовірно, чернетка для «Festlichen Fanfarenmusik» (1928).

Fragment zu einem Werk für Streichorchester (чотири сторінки рукопису).

Island-Suite («Ісландська сюїта», 1927/1928), незакінчений ескіз, 34 сторінки партитури

Klavierkonzert 13 сторінок рукопису, ймовірно, ескіз до «Романтичного концерту» (1919).

Symphonie Nr. 1 (1901).

Symphonie Nr. 2 (1906).

Symphonie in einem Satz, *cis-moll*, op. 4.

Symphonische Tänze für großes Orchester.

Твір написаний до 100-річчя Віденської філармонії.

Sinfonia in modo classico для струнного оркестру («Симфонія у класичному дусі», 1944). Переробка «Quartetto in modo antico» (1937–1938) для струнного оркестру.

Перша частина — *Allegro poco moderato*.

Друга частина — *Presto*.

Третя частина — *Adagio molto*.

Четверта частина — *Vivace*.

Partita in modo antico для струнного оркестру («Партита в античному дусі», 1945).

Feste im Herbst / Herbstfeier («Осінні свята», Четверта частина «Осінньої симфонії», 1945–1946).

ТВОРИ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТІВ SOLO З ОРКЕСТРОМ

Romantisches Klavierkonzert in *E-dur* (Klavierkonzert Nr. 1, 1916–1919).

«**Castelli Romani**», Drei Stücke für Klavier und Orchester in *Es-dur* (Klavierkonzert Nr. 2, 1929–1930).

Перша частина «Villa Hadriana».

Друга частина «Tusculum».

Третя частина «Frascati».

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ¹

Ballade für Violine, Viola, Cello und Klavier in *a-moll* (1911).

Klavierquartett in Form einer Rhapsodie (1911).

Scherzo für Klavier quartett (1911).

Suite in F-dur für Violoncello und Klavier (1913–1914):

Präludium.

Menuett.

Largo.

Finale.

Pastorale für Cello und Klavier (1913–1914).

Sonate für Violine und Klavier in *A-dur* (1913).

Phantasie und Fuge für Violine und Klavier.

(Четверта частина Violin sonate Nr. 1 in *A-dur*).

Trio-Phantasie für Violine, Cello, Klavier in *G-dur* (1913/1914).

Streich quartett in *A-dur* (1936):

Allegro cantabile.

Langsam und ausdrucksvoll

Scherzo.

Rondo.

Пізніше перероблений у «Quartetto chromatico» (1937).

Sonate für Violine und Klavier in *D-dur* «Frühlingssonate» («Весняна соната», 1945).

¹ Неопубліковані камерні партитури ([за: 160]):

Adagio für Violoncello.

Gran Duo op. 5 für zwei Violoncelli.

Streichquartett (три сторінки рукопису).

Quartetto chromatico (1937, перероблена та скорочена версія
Streichquartettes in *A-dur*, 1936).

Quartetto in modo antico (1937/1938):
Mixolydish— *Allegro poco moderato*;
Dorisch—*Presto, nicht zu rasch*;
Phrygisch— *Adagio molto*;
Doppelfuge mixolydisch— *Vivace*.

Quartetto in modo classico (1940/1941):
Allegro con brio. *Menuett.*
Adagio ma non troppo. *Poco presto.*

ТВОРИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО¹

Klavierstücke («Universal Edition»), другий том.
Albumblatt in *F-dur* (Romanze / Moderne Klavierstudie).
Canzone in *D-dur* (auch für Orgel).
Die Flur der Engel.

Drei Schmetterlingsgeschichten:

Перша частина — Präambulum.
Друга частина — Von der Waldglockenblume.
Третя частина — Von alter Sehnsucht).

Herbstlegende in *h-moll*.
Klavierstück in *c-moll*.
Klavierstück in *G-dur*.
Nachtstück (Carneval).
Phantasiestück Intermezzo in *fis-moll*.
Praeludium in *d-moll*.
Walzer Caprice in *F-dur*.

Sechs Stücke für Klavier solo(1915/1916).

Albumblatt in *E-dur* (1916).
Humoreske in *fis-moll* (1916).
Arabeske in *Es-dur* (1916).
Ballade in *d-moll* (1916).
Präludium und Fuge in *es-moll* (1916).
Rhapsodie in *h-moll* (1916).

¹ Неопубліковані фортепіанні твори (за [160])

Ballade in *cis-moll*, Intermezzo in *fis-moll*, Nachtstück in *c-moll*, Orientalisch in *cis-moll*,
Romanze in *F-dur*, Skizze für ein Klavierstück.

Транскрипції вокальних творів для фортепіано:

«Ein junger Dichter denkt an die Geliebte», «Japanisches Regenlied», «Wie einst»
«Wanderers Nachtlied», «Abends», «Sendung», «Die Liebste spricht», а також «Italienische
Serenade (Hugo Wolf), Präludium *d-moll* для органу BWV 539/1 (Й.С. Бах).

ТВОРИ ДЛЯ ОРГАНА

«**Symphonischer Prolog**» для органа (1904).

Недатовані твори:

Canzone in *D-dur*.

Chaconne in *E-dur*.

Choral vorspiel «Alle Menschen müssen leiden» in *f-moll*.

Choral vorspiel «Es wird Abendwerden» in *As-dur*.

Memento in *h-moll*.

Präludium in *c-moll*.

Toccata in *C-dur*.

Variationen über ein Norwegisches Volkslied.

Обробка для органа — Melodie (Erinnerung), op. 11 Nr. 3

ХОРОВІ ТВОРИ

«**Morgengesang**» для чоловічого хору та оркестру («Ранкова пісня», слова E. Decsey, 1910), (обробка для чоловічого хору, органу та духових A. Waßermann, 1934).

«**Berghymne**» для чоловічого хору та оркестру («Гірський гімн», слова A. Fritsch, 1910).

«**Herbstchor an Pan**» для мішаного хору, хору хлопчиків, оркестру та органа («Осінній хор Пану», слова Rudolf Hans Bartsch, 1911/1912).

«**Abendweise**» для чоловічого хору, чотирьох валторн, двох тромбонів, туби, литавр та органу («Вечірній шлях», слова Ernst Decsey, 1912).

«**Ein Neujahrshymnus**» для чоловічого хору та органа («Новорічний гімн», слова O. Hartleben, 1914), обробка для мішаного хору та оркестру Stefan Esser та Berkant Haydin

«**Gesang des Lebens**» для чоловічого хору та органа («Пісня життя», слова O. Hartleben, 1914).

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ

1901

Im Frühling (Vogeler).

1902

Leuchtende Tage (Jakobowski).

1903

Auftrag (Hölty).

Wie einst (Triebnigg).

1904

Con sordino (Hesse).

Peregrina V (Mörike).

Tuch der Tränen (Wertheimer).

1905

Lied (de Musset).

Schließe mir die Augen (Storm).

Schönheit (Busse).

1906

Septembermorgen (Mörike).

Wanderers Nachtlid (Goethe).

Windräder (Falke).

1907

Bitte (Hesse).

Der Gast (Fontane).

Der Gefangene (Graf).
 Der Kuckuck ruft (Königsbrunn-
 Schaup).
 Liebe (Heyse).
 Lob des Frühlings (Uhland).

1908

Der Denker (Calé).
 Ein Fichtenbaum steht einsam (Heine).
 Ein goldenes Kettlein (Graf).
 Hat dich die Liebe berührt (Heyse).
 Hochsommernacht (Greif).
 Im Maien (Rodenberg).
 Serenata (Graf).
 Toscanischer Frühling (Hartleben).

Транскрипції для голосу з оркестром:

Hat dich die Liebe berührt (Heyse).
 Toscanischer Frühling (Hartleben).
 Im Maien (Rodenberg).

1909

Barcarole (Schack).
 Dein Blick (Mongrè).
 Der Ton (Hamsun).
 Die Elfe (Eichendorff).
 Die Lilie (Heyse).
 Die Violine (Giraud).
 Ein Drängen ist in meinem Herzen
 (Stefan Zweig).
 Ein junger Dichter denkt
 an die Geliebte (Chinesischen).
 Erinnerung (Eichendorff).
 Frage und Antwort (Rückert).
 Gesang des Lebens (Hartleben).
 Herbstzeitlose (Schönaich-Carolath).
 Japanisches Regenlied (Joseph Marx).
 Jugend und Alter (Whitman).
 Kolumbine (Giraud).
 Lenzfahrt (C. F. Meyer).
 Maienblüten (Jacobowski).
 Marienlied (Novalis).
 Neugriechisches Mädchenlied (Geibel).
 O süßer Tod (Platen).

Pierrot Dandy (Giraud).
 Und gestern hat er mir Rosen gebracht
 (Lingen).
 Valse de Chopin (Giraud).
 Sommerlied (Geibel).
 Warnung (Gorter).

Транскрипції для голосу з оркестром:

Japanisches Regenlied.
 Maienblüten (Jacobowski).
 Sommerlied (Geibel).
 Und gestern hat er mir Rosen gebracht
 (Lingen).
 Jugend und Alter (Whitman).
 Valse de Chopin (Giraud) (для голосу
з фортепіанним квінтетом).

1910

An einen Herbstwald (Hartlieb).
 Dem Genius des Augenblicks
 (Mongrè).
 Der bescheidene Schäfer (Weisse).
 Der Rauch (Bartsch).
 Gebet (Falke).
 Lied eines Mädchens (Hartlieb).
 Nachtgebet (Hesse).
 Regen (Verlaine).
 Traumgekrönt (Rilke).
 Sonnenland (Anna Ritter).
 Marienlied (Novalis)
 (також у супроводі органа).
 Der bescheidene Schäfer (Weisse)
 (варіант для голосу зі струнним
квартетом).

Транскрипції для голосу з оркестром:

Barcarole (Schack).

1911

Nocturne (Hartleben).
 Piemontesisches Volkslied (Geissler).
 Sankta Maria (Mombert).
 Schlafend trägt man mich (Mombert).
 Vergessen (Arno Holz).

Waldseligkeit (Dehmel).
Wanderliedchen (Geissler).
Zigeuner (Gessler).

**Транскрипції для голосу
з оркестром:**

Erinnerung (Eichendorf).
Waldseligkeit (Dehmel).
Piemontesisches Volkslied (Geissler).
Zigeuner (Geissler).

1912

«Italienisches Liederbuch»

на слова Р. Heuse

Частина перша:

Liebe (1907).

Ständchen.

Der Dichter.

Am Brunnen.

Die Liebste spricht.

Abends.

Die Lilie.

Wofür.

Sendung.

Частина друга:

Es zürnt das Meer.

Die Begegnung.

Die tote Braut.

Wie reizend bist du.

Am Fenster.

Die Verlassene.

Nimm dir ein schönes Weib.

Venetianisches Wiegenlied.

**Транскрипції для голосу
з оркестром:**

Selige Nacht (Hartleben).
Venezianisches Wiegenlied (Heuse).

**Транскрипції для голосу
і струнного квартету:**

Am Brunnen (Heuse).
Die Liebste spricht (Heuse).
Wofür (Heuse).
Sendung (Heuse).
Die Begegnung (Heuse).

1914

Herbst (Marx).

1915

Isolde (Frank).

1916

«**Vier Lieder**» («Чотири пісні») на слова А. Вільдганса (Wildgans) для сопрано, фортепіано й облігатного інструмента:

1. Adagio (з віолончеллю).
2. Du bist der Garten, (зі скрипкою).
3. Durch Einsamkeiten (з альтом).
4. Pan trauert um Syrinx (з флейтою).

«**Verklärtes Jahr**» вокальний цикл для голосу з оркестром (1930–1932):

— Ein Abschied (К. Fofanow).

— Dezember (Otto Kernstock).

— Lieder (Christian Morgenstern).

— In meiner Träume Heimat

(Carl Hauptmann).

— Auf der Campagna (Joseph Marx).

1935

Gleich einer versunkenen Melodie (Morgenstern).

Nachts (Morgenstern).

1944

«Spaziergang» (A. Mombert).

Недатовані вокальні твори

Abend (Greif).

Abendläuten (Chr. Morgenstern).

Abendlied (G. Keller).

Alte Burg (A. Fritsch).

Auf einem Kirchhof (A. Fritsch).

Berghymne (A. Fritsch).

Der alte Holunderbaum (R. Graf).

Der Dornstrauch (St. Zweig).

Der Mond (H. Vogeler).

Der Ocean (Müller).

Der Waldbach rauscht Erinnerung (C. Morgenstern).

Die Sängerin.

- Ein Brettlied im Volkston.
Erscheinung (E. Schönaich — Carolath).
Erstorbner Wald, kein Blättchen bebt.
Frühe Nacht.
Frühlingsliedchen (A. Fritsch).
Gedenkst du noch.
Geständnis (G. Falke).
Gott (L. Jakobowski).
Grabschrift (Th. Fontane).
Heilige Fahrt (Mahr).
Herbstabend (C. Busse).
Impression V (A. Fritsch).
In der Nacht (J. Bierbaum).
Jasmin (Gödel).
Knabe und Bächlein (A. Fritsch).
Lange Liebe (A. Fritsch).
Largo (A. Fritsch).
Leise weht durch die Natur.
Lorbeer und Rose (A. Fritsch).
Mädchens Maiklage (A. Fritsch).
Märchen.
Melancholie (Arent).
Morgengruß (H. Vogeler).
- Nach Hause (L. Jakobowski).
Nimmersatte Sehnsucht (A. Fritsch).
Noch blühen Rosen (Vanselow).
Phantasie (R. Graf).
Requiem (C. F. Meyer).
Sang des Schiffermädels (J. Bierbaum).
Sehnsucht (L. Jakobowski).
Spätsommerliedchen (A. Fritsch).
Spielmanslied (E. v. Schönaich — Carolath).
Stirb (J. H. Mackay).
Traumbild (Stiglic).
Traum einer Toten (A. Fritsch).
Über den Bergen (C. Busse).
Über Tag und Nacht.
Vale Carissima (Stieler).
Verklärung (R. Graf).
Vita somnium breve (R. Graf).
Wäsche im Wind.
Warte noch (Rodenberg).
Wie einst (A. Fritsch).
Wiegenlied (G. Falke).
Winter (Cale).

НАУКОВІ ТА МУЗИЧНО-КРИТИЧНІ ПРАЦІ

1. Інавгураційна промова «Про теорію тональності» («Zur Theorie der Tonalität»), опублікована в «Musikpädagogische Zeitschrift», березень 1925 р.
2. Фейлетони 1931–1938 років («Neues Wiener Journal»).
3. Фейлетони 1945–1954 («Wiener Zeitung»).
4. Marx J., Bayer F. Regelbuch I (Harmonielehre). Wien ; Leipzig : Universal-Edition, 1933. 64 S. Збірник правил I (Вчення про гармонію).
5. Marx J., Bayer F. Regelbuch II (Kontrapunkt) Wien ; Leipzig : Universal-Edition, 1935. Збірник правил II (Контрапункт).
6. Betrachtungen eines romantischen Realisten. Vorträge und Reden über Musik, Wien : Gerlach und Wiedling, 1947. («Спостереження романтичного реаліста». Лекції та промови про музику).
7. Marx J. Weltsprache Musik. Bedeutung und Deutung Tausendjähriger Tonkunst. Wien : Austria-Edition, 1964. 253 s.

Статті в «Österreichischen Musikzeitschrift»

1. Weltbild unserer Musik 1946/1 («Світовідчуття нашої музики»).
2. Musikkritik 1946/3.

3. Antwortre de Marx' auf die Festansprache des Rektors Prof. Adamovich beider Ehrenpromotion 1947/7–8 (Відповідь Маркса на промову ректора проф. Адамовича на почесному доктораті (див.: [136]).

4. Heliophon, ein neues Musikinstrument 1947/11–12 («Геліофон, новий музичний інструмент»).

5. Schützt die heimische Produktion! Ein Aufruf der Österreichischen Musikkritiker 1948/2 («Бережіть вітчизняне виробництво! Заклик австрійських музичних критиків»).

6. Franz Schreker 1948/3.

7. Musikkritik— in unseren Augen: «Kritiker for der tausgegliche Persönlichkeit» 1948/4 («Музична критика — нашими очима: Критика вимагає гармонійної особистості»).

8. Giacomo Puccini 1958/12.

9. Zum 100. Geburtstag Hugo Wolfs 1960/2.

10. Franz Liszt zum 150. Geburtstag 1961/9.

Статті в «Musikerziehung» («Музичне виховання»)

1. Aufgaben der Musikerziehung. 1947/1 («Завдання музичного виховання»).

2. Eröffnungs referat beider Festsitzung der Musikerzieher 1957/1 («Вступне слово на святкових зборах музичних педагогів»).

3. «Musikunterricht...?» 1952/4 (Урок музики...?).

Статті в «Wiener Figaro» (Mozartgemeinde Wien)

1. Wiener Musikleben im Aufbau 1946/1 («Розбудова віденського музичного життя»).

2. Festliche Konzerte 1946/5–6 («Святкові концерти»).

3. Das Pariser Colonne-Orchester 19 AA.

4. Epilog zu den Grazer Festwochen 1946/9–10.

5. Anton Bruckner 1946/1–12.

6. Komponisten nach wuchs und Förderung 1947/3 («Композиторська спадщина та фінансова підтримка»).

7. Probleme des Internationalen Musikfestes 1947/7–8.

8. Richard Strauss — dem Achtzigjährigen 1949/7 («Ріхард Штраус — вісімдесятиріччя»).

9. Aufgaben der Musikkultur 1950/9 («Завдання музичної культури»).

10. Mozart-Rede im Wiener «Figaro»–Haus (Промова на честь Моцарта у «Figaro»–Haus).

11. Mozart-Rede im Deutschen Ritterorden 1951/2 (Промова на честь Моцарта у Німецькому лицарському ордані).

12. Mozart-Rede in Schönbrunn 1952/1 (Промова на честь Моцарта в Schönbrunn).

13. Geburtstagsrede für Heinrich Damisch 1953/3 (Промова на день народження Генріха Даміша).

14. Mozart-Rede im Theater an der Wien (Mozartgemeinde Wien 1913–1963).

ДОДАТОК Б.
МУЛЬТИМЕДІЙНІ МАТЕРІАЛИ

Відео за участю Й. Маркса (Palais Palffy, Відень, передача на Австрійському телебаченні (ORF) на честь 80-річного ювілею 11 травня 1962 року).

URL: <http://www.joseph-marx.org/videoclip/videoclip-en.html>

СИМФОНІЧНІ ТВОРИ

«Осіньна симфонія» («Eine Herbstsymphonie», 1921).

URL: https://www.youtube.com/watch?v=weu_bSWt0gU

Виконавці: Grosses Orchester Graz, диригент Michel Swierczewski. Запис від 25 жовтня 2005.

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ

«Фортепіанний квартет у формі Рапсодії» (1911).

Виконавці: Oliver Triendl (фортепіано), Daniel Gaede (скрипка), Hariolf Schlichtig (альт), Peter Bruns (віолончель). Запис 2009 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bFhWt2xiMf0>

Виконавці: The New York Piano Quartet у складі Elmira Daravrova (скрипка), Ronald Carbone (альт), Samuel Magill (віолончель), Linda Hall (фортепіано). Запис від 15 вересня 2010 р. Peter J. Sharp Theatre, Symphony Space, Нью-Йорк. Прем'єра в рамках The New York Chamber Music Festival. URL: https://www.youtube.com/watch?v=YITtv_E9frE&t=67s

«Балада для фортепіанного квартету» (1911).

Виконавці: Oliver Triendl (фортепіано), Daniel Gaede (скрипка), Hariolf Schlichtig (альт), Peter Bruns (віолончель). Запис 2009 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=af4N3e2ewm0>

«Скерцо для фортепіанного квартету» (1911).

Виконавці: Oliver Triendl (фортепіано), Daniel Gaede (скрипка), Hariolf Schlichtig (альт), Peter Bruns (віолончель). Запис 2009 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Pr1eHZcne3M>

Сюїта для віолончелі та фортепіано (1913–1914).

Виконавці: Антон Страшнов-Пірський (віолончель), Євген Дашак (фортепіано):

Частини перша (Präludium) і друга (Largo).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JJTEffdtAZk>

Частини третя (Menuett) і четверта (Finale).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yZLhLVctXzI>

«Quartetto in modo cromatico» (1937).

Виконавці: Thomas Christian Ensemble у складі Thomas Christian, (скрипка), Melina Mandozzi (скрипка), Ferdinand Erblisch (альт), Bernhard Naoki Hedenborg (віолончель).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J4Quok8M88g>

«**Quartetto in modo antico**» (1940).

Виконавці: Thomas Christian Ensemble у складі Thomas Christian, (скрипка), Melina Mandozzi (скрипка), Ferdinand Erblich (альт), Bernhard Naoki Hedenborg (віолончель).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rYbsvu4i51I>

«**Quartetto in modo classico**» (1942).

Виконавці: Thomas Christian Ensemble у складі Thomas Christian, (скрипка), Melina Mandozzi (скрипка), Ferdinand Erblich (альт), Bernhard Naoki Hedenborg (віолончель).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B0DU6cxoZ5U>

ФОРТЕП'ЯННІ ТВОРИ

П'єси з «**Klavierstücke II**» (видання 2014)

Фортеп'яний цикл «Schmetterlingsgeschichten».

Виконання **Дж. Ровелла** (Дж. Павела). Запис 2004 року.

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/19182733-Various-Rarities-Of-Piano-Music-At-Schloss-Vor-Husum-From-The-2004-Festival>

Виконання **Дж. Ровелла** (Дж. Павела). Запис 2007 року.

URL: <https://open.spotify.com/album/2f3JzG0PKGdRVBzLzOXwCK>

Виконання **Є. Дашака**. Запис 2022 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I8dFAyIMmWE>

«**Herbst-Legende (Adagio)**»

Виконання **Тоні Лемох** (Тоня Лемох). Запис 2008 року.

URL: <https://open.spotify.com/track/1bpx3GCu1CSULcQUiqQuOq?si=3ff6c03aafd04937>

Виконання **Євгена Дашака**. Запис 2022 року.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=QdM4yM_K7LY

«**Nachtstück (Carneval)**».

Виконання **Тоні Лемох** (Тоня Лемох). Запис 2008 року.

URL: <https://open.spotify.com/track/4p8PedDgrkAZrGOUMZOdOA?si=1fef6cee60e24892>

«**Canzone in D major**».

Виконання **Тоні Лемох** (Тоня Лемох). Запис 2008 року.

URL: <https://open.spotify.com/track/2zCMiMDuXa71RVfYbj8PwS?si=01abc66cc2c940c2>

«**Die Flur der Engel**».

Виконання **Тоні Лемох** (Тоня Лемох). Запис 2008 року.

URL: <https://open.spotify.com/track/03RnjONjx5Hgh8GOUngCqR?si=254a54f1731a4c6e>

«**Phantasiestück (Intermezzo) fis-moll**».

Виконання **Євгена Дашака**. Запис 2022 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vzc-LMTOCa0>

«Шість п'єс для фортепіано»

Виконання Тоні Лемох (Tonya Lemoh). Запис 2008 року.

URL: https://www.amazon.co.uk/dp/B0BNHCX9FK/ref=sr_1_1?crid=LDVH ASR32NN3&keywords=Tonya+Lemoh+plays+Joseph+Marx%5C&qid=1674693147&s=music&sprefix=tonya+lemoh+plays+joseph+marx%2Cpopular%2C240&sr=1-1

«Ballade» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Jd2JC1WebuQ>

«Albumblatt» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rQ3OTKNzvzo>

«Arabeske» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3qe0L6a4DyM>

«Präludium und Fuge».

URL: https://www.youtube.com/watch?v=XDhbGw_m-cg

«Humoreske» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=omnSJzaFPyk>

Виконання Євгена Дашака (записи 2017–2022 року).

«Albumblatt» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MOzsFFqZEes>

«Humoreske» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fhLbmuQHUtU>

«Präludium» URL: <https://youtu.be/4tLppSIPwNU>

«Rhapsodie» URL: https://www.youtube.com/watch?v=e_NGjDa0QXQ

Виконання Д. Паскаля (Denis Pascal).

«Arabeske» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S14z4Ne1a8U>

Диск із записом «Albumblatt у виконанні Д. Паскаля на фестивалі «Raritäten der Klaviermusik im Schloss vor Husum» («Фортепіанні раритети у палаці Гузуму» Німеччина», 2008).

URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2009/oct09/Rarities_2008_dacocd689.htm

Запис циклу «Шість п'єс» у виконання Д. Паскаля.

URL: <https://www.amazon.co.uk/exec/obidos/ASIN/B000026254/>

«Романтичний концерт» *мі мажор* для фортепіано з оркестром (1919)

Виконання: Д. Лайвлі (David Lively, Bochum Symphony Orchestra, диригент Steven Sloane). Запис 1997 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TXP6CEWfVQc&t=470s>

Виконання: Ж. Боле (Jorge Bolet, New York Philharmonic Orchestra, диригент Zubin Metha). Запис 29 травня 1982 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q5pNjvyKob0>

«Три п'єси для фортепіано з оркестром»

(«Drei Stücke für Klavier und Orchester») «Castelli Romani» (1929)

Виконання Фріди Валенці (Frieda Valenzi, Sinfonie orchester des ORF Argeo Quadri ORF, 1950-ті роки.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vegmVfVG7Vc&t=100s>

Виконання Х. Петермандля (Hans Petermandl, Münchner Philharmoniker Orchestra, диригент Lior Shambadal). Запис 1981 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yiBKmSu4JAA&t=1240s>

Виконання Д. Лайвлі (David Lively, Bochum Symphony Orchestra, диригент Steven Sloane). Запис 2004 року.

Частина перша «Villa Hadriana».

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2px2CcOzmVw>

Частина друга «Tusculum»

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WmVioAx0nbo>

Частина третя «Frascati».

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9QPqHk1EcPw>

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ

«**Leuchtende Tage**».

Виконавці: Marie-Paule Milone (сопрано), Denis Pascal (фортепіано).

CD-аудіо: Marx: 22 Lieder. Запис 2003 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ON8kjugZYUw>

«**Wieeinst**» («Як колись», 1903, слова Е. Triebuigg).

Виконавці: Marie-Paule Milone (сопрано), Denis Pascal (фортепіано).

CD-аудіо: Marx: 22 Lieder. Запис 2003 року¹.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=356tGG_3i8s

«**Windräder**» («Вітряний млин», 1906, слова О. Фальке).

Виконавці: Luise Willer (сопрано), Carl Bergner (фортепіано).

Запис 1937 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xff-dTo4isl>

Виконавці: Dinah Bryant (сопрано), Daniel Blumenthal (фортепіано).

Запис 1991 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qwQ3y0Wopf4>

«**Regen**» («Дощ»), слова П. Верлена (1910)

Виконавці: Angelika Kirchsclager (сопрано), Anthony Spiri (фортепіано).
Joseph Marx: Selected Songs, 2010.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g5sQigSS-3E>

«**Japanisches Regenlied**» («Японська пісня дощу», 1909, слова Й. Маркса).

Виконавці: Luise Willer (сопрано), Carl Bergner (фортепіано),
запис 1937 року. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eOPjbcOK56M>

Виконавці: Dorothy Irving (сопрано), Erick Werba (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1eTZrKo-Dpw>

Виконавці: Kendra Colton (сопрано), Laura Ward (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oRyopOGcHmM>

«**Lob des Frühlings**» («Хвала весні» 1907, слова L. Uhland).

Виконавці: Kendra Colton (сопрано), Laura Ward (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w48M5EQAj-Y>

Виконавці: Angelika Kirchsclager (сопрано), Anthony Spiri (фортепіано).
Joseph Marx: Selected Songs, 2010.

URL: <https://www.youtube.com/shorts/96bIDsaC93g>

¹ <https://www.amazon.com/Marx-Marie-Paule-Milone-Denis-Pascal/dp/B00TBY5HTA>

«**Im Maien**» («У травні», слова J. Rodenberg, 1908).

Виконавці: Dinah Bryant (сопрано), Daniel Blumenthal (фортепіано), запис 1991 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=20UBz2rjGnY>

«**Barcarole**» (слова A.F. Schack, 1909).

Виконавці: Dinah Bryant (сопрано), Daniel Blumenthal (фортепіано).
Запис 1991 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4TJUfw0F3W0>

Виконавці: Sarah Leonard (сопрано), Jonathan Powell (фортепіано).
CD-аудіо Altarus Records, 2020.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2OiN-Dn2RUM>

«**Der Ton**» («Звук», слова К. Гамсуна, 1910).

Виконавці: Marie-Paule Milone (сопрано), Denis Pascal (фортепіано).
CD-аудіо: Marx: 22 Lieder. Запис 2003 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=34S0WOyG6Q>

Виконавці: Hagar Sharvit (меццо-сопрано), Ammiel Bushakevitz (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5nTr3QNsLH8>

«**Ein Drängen ist in meinem Herzen**» («Пристрасть у моєму серці», 1909)
слова С. Цвейга.

Виконавці: Emma Bell (сопрано), Andrew West (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KHhNE31F6Oc>

Виконавці: Dinah Bryant (сопрано), Daniel Blumenthal (фортепіано).

Запис 1991 року. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T7ipENwM7LU>

«**Nocturne**» (слова О. Хартлебена, 1911).

Виконавці: Renée Fleming (сопрано), Jean-Yves Thibaudet (фортепіано).
CD-аудіо: Renée Fleming – Night Songs. 2001 Decca Music Group Limited.
Запис 2001 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZL8g8T5Zs4w>

Виконавці: Kendra Colton (сопрано), Laura Ward (фортепіано).

URL: https://www.youtube.com/watch?v=INJ5cM_b1xg

«**Valse de Chopin**» (1909, слова А. Жіро).

Виконавці: Ljuba Welitsch (сопрано), Paul Ulanowsky (фортепіано).
Запис 1950 року.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BCBNYEdi3Lc>

Виконавці: Dinah Bryant (сопрано), Daniel Blumenthal (фортепіано).

Запис 1991 року.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=dQ_S-ht2kbc

«**Die Elfe**» (слова Й. Ейхендорфа, 1909).

Виконавці: Dinah Bryant (сопрано), Daniel Blumenthal (фортепіано).
Запис 1991 року.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=_e99dMVV0Qg

Виконавці: Kendra Colton (сопрано), Laura Ward (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=faNig71f6Pg>

«**Pierrot Dandy**» (слова А. Жиро, 1909).

Виконавці: Renée Fleming (сопрано), Jean-Yves Thibaudet (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IBPyf2Wkm5E>.

CD-аудіо: Renée Fleming — Night Songs. 2001 Decca Music Group Limited.
Запис 2001 року.

Виконавці: Sarah Leonard (сопрано), Jonathan Powell (фортепіано).

CD-аудіо Altarus Records, 2020.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HEFLQ2J23mM>

Виконавці: Kendra Colton (сопрано), Laura Ward (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OJRTb1XmlQQ>

Marx: 22 Lieder.

URL: [Marie-PauleMilone&DenisPascalfeat. FrançoiseGnieri](https://www.youtube.com/watch?v=Marie-PauleMilone&DenisPascalfeat.FrançoiseGnieri)

URL: <https://open.spotify.com/album/0L7f9FIJCCbYHg82tvO4x2?si=e7163383c65141bc>

URL: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kEAq4_6OPXbxHFj0EmwYgIfzEL6cZOvIE

«**Der Ton**» (сл. К. Гамсуна, 1910). Hagar Sharvit (mezzo) / Ammiel Bushakevitz (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5nTr3QNsLH8>

Die Elfe (Eichendorff).

Виконавці: Kendra Colton (сопрано), Laura Ward (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=faNig71f6Pg>

**ДОДАТОК В.
ФОТО-ІЛЮСТРАЦІЇ.**

ЙОЗЕФ МАРКС У РІЗНІ ПЕРІОДИ ЖИТТЯ



Бешпо п'ять років (1887).



1903 рік.



Ректор Musikhochschule. 1924 рік



1932 рік.



Маркс за кермом. 1932 рік.



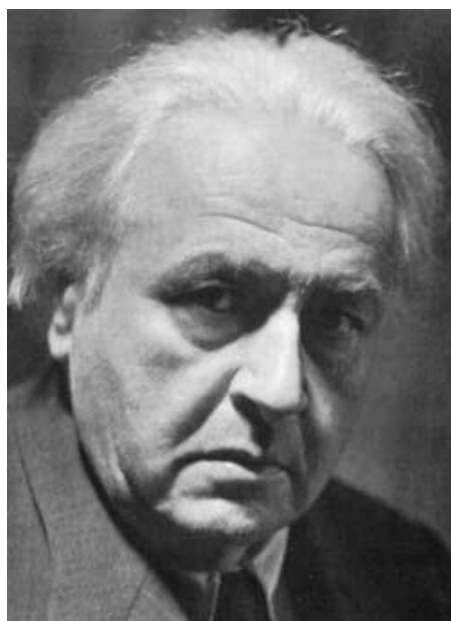
1932 рік.



Бюст у Віденському музеї. 1940 рік.



1947 рік.



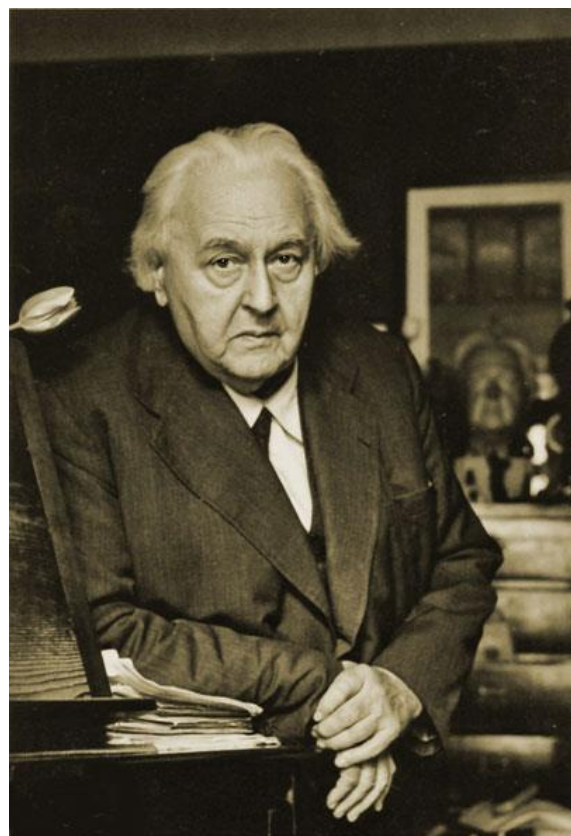
1948 рік.



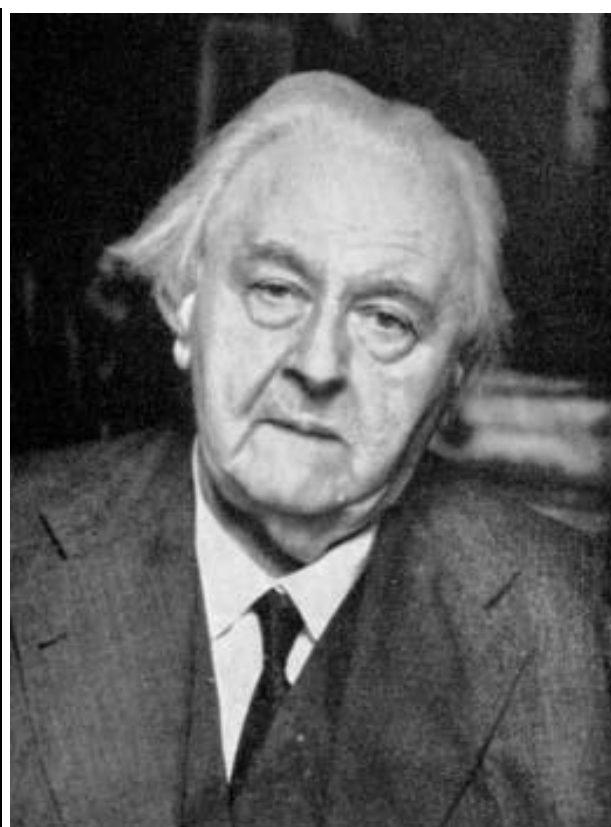
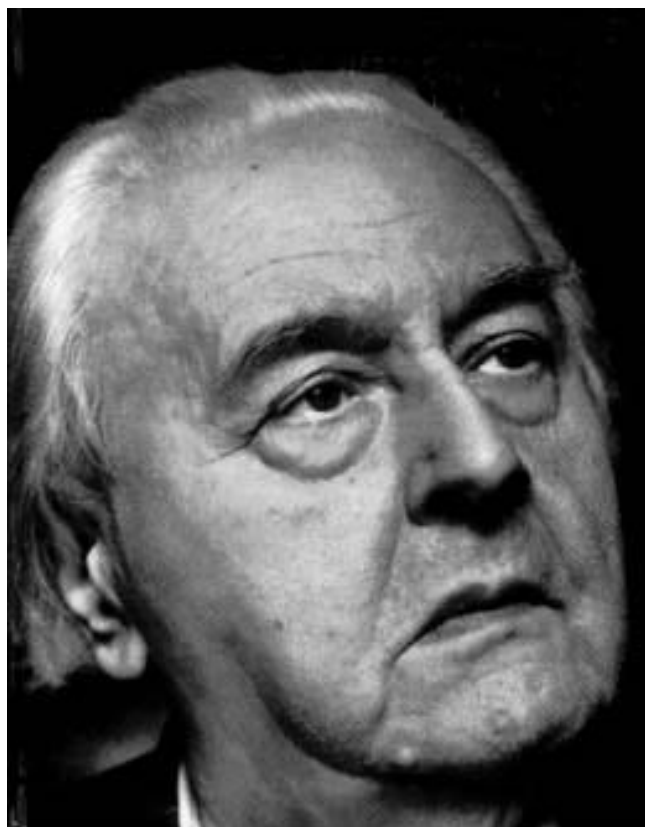
Й. Маркс за роялем.



Портрет Й. Маркса у «Wiener Zeitung»
до 70-річчя від дня народження. 1952 рік.



Й. Маркс у своїй віденській
квартирі на Traungasse. 1962 рік.



1963 рік.

КОЛО СПІЛКУВАННЯ ЙОЗЕФА МАРКСА



З другом — поетом
А. Вільдгансом. 1916 рік.



З А. Ганзою — через три роки
після знайомства. 1912 рік.



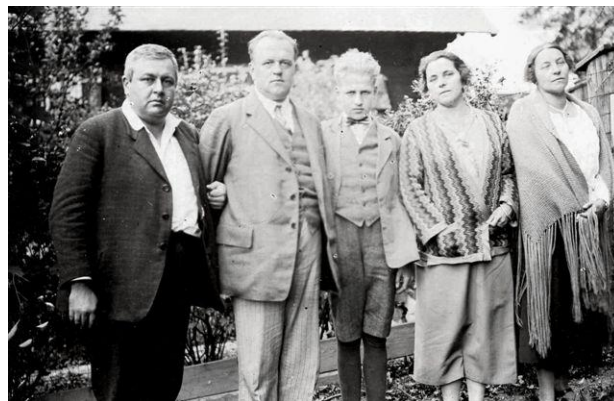
З А. Вільдгансом (1924).



А. Ганза — муза Й. Маркса.



Ф. Шмідт, Й. Маркс, О. Вундерер.
1923 рік.



Й. Маркс, А. Вільдганс,
його син Фріц, А. Ганза. 1926 рік.



А. Вільдганс, А. Ганза та Й. Маркс.
1930 рік.



Й. Маркс та його турецькі учні
Неджіль Кази Аксес, Джемаль Решіт Рей
і Хасан Ферід Алнар. Відень, 1931 рік.



Й. Маркс разом із Ф. Вейнгартнером
і В. Кінцлем. 1936 рік.

Е. Резнічек, Й. Маркс, В. Кінцль. 1934 рік.



Й. Маркс, Д. Шостакович і Ф. Сальмгофер (Відень, червень 1953 року)¹.



Й. Маркс та Е. Шенк.

¹ Докладніше про цю зустріч див.: [163].



Й. Маркс та його учень Г. Ціппер, в'язень Дахау. 1956 рік.

РІЗНІ ФОТО



«Зимовий краєвид з вікна мого кабінету».
Фоторобота Й. Маркса



BILDNIS DES DICHTERS
(AUFGENOMMEN VON JOSEPH MARX
IM JAHRE 1926)

Фотопортрет А. Вільдганса
роботи Й. Маркса. 1926 рік



Вілла А. Ганзи в містечку Грамбах, де влітку працював Й. Маркс.
Фото Й. Маркса.



Будинок і пам'ятна табличка на Traungasse, 6 у Відні, де жив Й. Маркс.



Могила Й. Маркса на Віденському центральному кладовищі.



Joseph Marx: Partiturfassung aus der „Herbstsymphonie“, 1922 (S. 242)
Mit Genehmigung der Universal-Edition Dr. Johannes Neishall

Автограф партитури «Herbstsymphonie».

«CASTELLI ROMANI»**«Villa Hardiana».****«Tusculum».**



«Frascati».



Й. Маркс у своєму кабінеті.



Портрет Й. Маркса (Stadtmuseum Graz).

ДОДАТОК Г.
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Дашак Є. Л. Творча постать Йозефа Маркса: композитор, філософ, педагог, громадський діяч // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2018. № 3 (40). С. 51–65.
2. Дашак Є. Л. «Рапсодія», «Скерцо» та «Балада» для фортепіанного квартету Йозефа Маркса: пізньоромантичні принципи формоутворення // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 59. С. 43–62.
3. Дашак Є. Л. «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Вип. 130 : Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати. Київ, 2021. С. 69–88.
4. Дашак Є. Л. «Castelli Romani» Й. Маркса в контексті перетворення традицій романтичного програмного симфонізму // Znanstvena misel journal. 2021. № 53. С. 3–13.

НАУКОВІ ПРАЦІ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ

1. Дашак Є. Л. Пізньоромантичні риси у «Рапсодії», «Скерцо» та «Баладі» для фортепіанного квартету Йозефа Маркса // Молоді музикознавці : тези ХІХ міжнар. нау.-практ. конф. (Київ, 9–11 січня 2019 р.) / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 52–53.
2. Дашак Є. Л. Риси пізнього романтизму в музиці ХХ ст. на прикладі «Романтичного концерту» для фортепіано з оркестром Й. Маркса // Молоді музикознавці : тези ХХ міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2020 р.) / Київська муніципальна акад. музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2020. С. 42–43.
3. Дашак Є. Л. «Castelli Romani» Й. Маркса в контексті перетворення традицій романтичного програмного симфонізму // Молоді музикознавці : тези ХХІ міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2021 р.) / Київська муніципальна акад. музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2021. С. 33–34.

ДОДАТОК Д.
ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Апробація матеріалів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського і в доповідях на наукових конференціях: шести міжнародних і трьох всеукраїнських.

Міжнародні:

1. «Йозеф Маркс: штрихи до портрету. До 135-річчя від дня народження», VII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» у НМАУ ім. П. І. Чайковського 5-6 грудня 2017.

2. «Пізньоромантичні риси у «Рапсодії», «Скерцо» та «Баладі» для фортепіанного квартету Йозефа Маркса», XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у КМАМ ім. Р. М. Глієра, 9-11 січня 2019 року.

3. «Риси пізнього романтизму в музиці XX ст. на прикладі “Романтичного концерту” для фортепіано з оркестром Й. Маркса», XX ювілейна міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у КМАМ ім. Р. М. Глієра, 8-10 січня 2020.

4. «Castelli Romani» Й. Маркса в контексті перетворення традицій романтичного програмного симфонізму», XXI ювілейна міжнародна науково-практична конференція у КМАМ ім. Р. М. Глієра, (8–10 січня 2021).

Всеукраїнська:

5. «Шість п'єс для фортепіано» Йозефа Маркса в контексті жанрово-стильових пошуків початку XX століття», XXIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової (26–27 квітня 2021).