Міністерство культури та інформаційної політики

Міністерство освіти та науки

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики

Кафедра спеціального фортепіано №1

Денисюк Ольга Сергіївна

ПОСТАТЬ ЕРІХА ВОЛЬФГАНГА КОРНГОЛЬДА І ЙОГО ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Науковий керівник -

Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри спеціального
фортепіано
Пилатюк Олена Борисівна

Рецензент –

Заслужений працівник освіти України,
кандидат наук
Чернова Ірина Вікторівна

Львів -2022

Зміст

ВСТУП 3

Розділ 1. Творчий шлях композитора Еріха Вольфганга Корнгольда 7

1.1 Австрійський період 7

1.2 Американський період 13

1.3 Післявоєнний період 31

1.4 Ренесанс музики Корнгольда 44

Розділ 2. Фортепіанна творчість Еріха Корнгольда 47

2.1 Загальна характеристика фортепіанної творчості 47

2.2 Аналіз циклу «Дон Кіхот: шість характерних п’єс» 53

2.3 Аналіз Сонати №3 66

ВИСНОВКИ 75

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 79

Додаток 1 81

Додаток 2 91

Додаток 3 127

Перелік скорочень і термінів

Партитура (англійською score) – спосіб нотного запису для кількох музичних інструментів чи оркестру; у цій роботі вживається ще у значенні музики для оркестру чи синоніму до «кіномузики».

Кіномузика – музика, яка супроводжує фільм, написана спеціально для запису у студії.

Саундтрек (англ. soundtrack – «звукова доріжка») – те саме, що кіномузика, або один вибраний номер із всієї кіномузики, написаної для конкретного фільму.

зв. – зв’язка

зк. – закінчення

ст. – сторінка

Вст. – вступ

фп. – фортепіано

присв. – присвячено

Д-р. – доктор

театр. – театральний

ВСТУП

Сьогодні у виконавському світі все більшої популярності набуває музика із фільмів. Навіть у Львові часто можна зустріти афіші із концертами кіномузики (оркестр «Lords of the Sound», «LUMOS Orchestra»). Та небагато хто знає, що композитори кіно писали також музику суто для концертного виконання. Дослідженню фортепіанної творчості одного з Голлівудських композиторів, Еріха Вольфганга Корнгольда, і присвячена ця праця.

Актуальність теми дослідження. Творчість Еріха Корнгольда – одна із малодосліджених в Україні сторінок шедеврів світового музичного мистецтва. Єдиною з українських дослідниць постаті Корнгольда є Лідія Ляшенко. Її дисертація та статті присвячені проблемі феномену таланту композитора (дисертація «Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда)»). Зокрема в бібліотеці ЛНМА ім. М. Лисенка є автореферат дисертації та кілька статей Лідії Ляшенко. Але праці дослідниці не в повній мірі висвітлюють біографію композитора, а зосереджені лише на періоді його дитинства.

Серед зарубіжних дипломних робіт, виданих англійською мовою є наступні: Рандел Р. Вагнер «Пісні вундеркінда: Дослідження пісень Еріха Вольфганга Корнгольда» (1993, Лінкольн, Небраска); Бьорн Мортен Крістоферсен «Еріх Вольфганг Корнгольд. Оркестрування в опері і кіно» (2002, Осло); Шу-Юань Хуан «Ідея Еріха Вольфганга Корнгольда про «Модерн»: вільні варіації у Фортепіанному концерті, до-дієз, ор.17» (2014, Північний Техас); Емілі Рут Ламінак «Виконавський посібник до Сонати для скрипки і фортепіано, соль мажор, ор.6 Еріха Вольфганга Корнгольда» (2016) (Афіни, Джорджія); Ванесса Тамметта «Поза Голлівудом: Багатовимірне

вимірний огляд Скрипкового концерту, ре мінор Еріха Вольфганга Корнгольда» (2021, Сідней); Аллан, Джон Макдональд «Мертве місто: опера Еріха Вольфганга Корнгольда (1897-1957)» (2022, Монаш, Австралія). Серед них немає окремого дослідження фортепіанної творчості Корнгольда.

Біографічні праці зарубіжних теоретиків (Б. Керролл, Р. Кінгстон, Д. Раксін), присвячені Еріху Корнгольду, видані лише англійською мовою, українських перекладів немає.

У зв'язку із вищезазначеним, **мета роботи** – розглянути біографію Еріха Корнгольда у всіх періодах життя і виявити зв'язок біографічних подій із творчістю; визначити особливості фортепіанної творчості композитора та його стилю. Для досягнення мети у роботі поставлені наступні **завдання**:

- осмислити події всього життя композитора в періоди перебування в Австрії, Америці та в післявоєнний час;

- виявити особливості творчої постаті Еріха Корнгольда, його психології;

- висвітлити проблему популярності музики композитора;

- визначити особливості композиторського стилю;

- визначити особливості фортепіанної творчості Корнгольда на прикладах циклу «Дон Кіхот: шість характерних п'єс» та Сонати №3.

Об'єкт дослідження – життєвий шлях і фортепіанна творчість Еріха Вольфганга Корнгольда.

Предметом дослідження є творча постать Еріха Корнгольда та визначні риси його композиторського стилю, а також особливості фортепіанної музики (на прикладі творів «Дон Кіхот: шість характерних п'єс» та Сонати №3.) **Матеріалом дослідження** стала монографія Б. Керрола

«Останній вундеркінд: Біографія Еріха Вольфганга Корнгольда», нотний текст творів «Дон Кіхот: шість характерних п’єс» та Сонати №3.

Теоретичну базу дослідження склали статті та монографія, присвячені біографії та творчості Е.В. Корнгольда (Б.Керрол, Даніель Голдмарк і Кевін Каренс); документальний фільми про життя композитора Джона Бурлінгейма; рецензії та коментарі до фортепіанних творів Е.В. Корнгольда.

Методологічною основою дослідження стали: *історичний метод*, який дав змогу відобразити історичні події у біографії композитора, встановити точні дати подій, простежити основні віхи еволюційного процесу становлення творчості Е.В. Корнгольда; *біографічний,* завдяки якому виявлено зв’язок творчості композитора з подіями його життя; *аналітичний*, за допомогою якого досліджено стиль творчості композитора та особливості його конкретних музичних творів, висвітлено виконавські проблеми, які можуть виникнути в процесі роботи над творами досліджуваного композитора; *метод музично-семантичного аналізу*, який дозволив виявити характер і структуру змістового поля музичних творів Е.В. Корнгольда та осмислити загальну авторську художню концепцію, притаманну стилю композитора.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше в Україні представлена біографія Е.В Корнгольда у повному обсязі та список його творів українською мовою. Усі англомовні цитати, використані із монографії та статей зарубіжних теоретиків, перекладені автором цієї наукової роботи. Вперше проаналізовано вибрані фортепіанні твори композитора та виявлено особливості його фортепіанної творчості та композиторського стилю.

Структура роботи. Логіка дослідження зумовила структуру магістерської роботи: перелік скорочень і термінів, вступ, два розділи з

чотирма підрозділами, висновок, список використаних джерел та додатки із переліком усіх творів композитора, нотними прикладами та фотографіями. Основна частина вміщує два розділи, де перший висвітлює біографію і творчий шлях Е.В. Корнгольда, другий визначає особливості фортепіанної творчості та стилю композитора.

Розділ 1. Творчий шлях композитора Еріха Вольфганга Корнгольда.

1.1 Австрійський період

Еріх Вольфганг Корнгольд (1897-1957) народився у єврейській сім'ї в Австро-Угорщині у місті Брно (зараз Чехія). Батько Юліус Леопольд Корнгольд був музичним критиком у Відні, куди сім'я переїхала у 1891 році. Саме батько сприяв становленню сина як музиканта. В п'ять років Еріх підбирав мелодії на фортепіано із «Дон Жуана» Моцарта та інших опер, грав із батьком дуети. Після одного з таких домашніх виступів Едуард Ганслік назвав Еріха «маленьким Моцартом» [4, ст.29] У шість років Еріх став записувати короткі пісеньки в маленькому записнику. У цьому ж віці його віддали на навчання до Е. Ламма, який відзначив абсолютний слух учня та здатність до імпровізації. [7]

Коли Еріху було дев'ять років, батько звернувся до Густава Малера, щоб той прослухав Еріхову кантату «Золото». Ось як Юліус Корнгольд згадує той день:

«Це було чудового червневого дня 1906 року, я взяв свого маленького композитора, який практично зник під своїм великим матроським капелюхом, у мандрівку до квартири Малера на Ауенбруґґерґассе. Еріх грав свою кантату напам'ять, як він постійно це робив відтепер, незважаючи на складну партитуру. Малер, нахилившись до фортепіано, читав з рукопису у своїй руці. Але він не довго залишився на місці. Натомість почав поспішно ходити туди й сюди в цікавому шкутильгаючому ритмі, властивому йому, коли він був захоплений. Він постійно вигукував: «Геній! Геній!» у все більш різкому тоні. Мелодійна структура, творча сила і революційне відчуття гармонії справили на нього сильне враження. «Відішліть хлопця до Цемлінського», – порадив

він мені зі зростаючим відчуттям терміновості. «Ніякої консерваторії! Жодної муштри! Усе, що йому потрібно знати, він дізнається від Цемлінського під час безплатного творчого навчання». [4, ст.34] Малер був першою публічною особою, яка розпізнала надзвичайний талант юного Корнгольда.

Уроки у Цемлінського одразу дали стрімкий позитивний ефект:

«Це навчання не було методичним за стилем, манерою викладу та формою, але дуже плідним щодо музичного духу та змісту. Іскри пролітали між учителем та учнем. В Еріху зростала глибока прихильність до цієї людини, яка повною мірою відкрила для нього країну чудес музики, яку він вже відчував, але інстинктивно. Коли Цемлінський хотів, щоб він додав у контрапункт відповідну мелодію до прелюдії Баха, хлопець справджував надії» (зі спогадів батька). [4, ст.36]

Ріхард Штраус також високо оцінив талант Еріха і запевнив Юліуса, що можливості його сина на роки випереджають те, чому він би міг навчитися в консерваторії. Ось що пише про музику Еріха автор монографії «Останній геній. Біографія Еріха Вольфганга Корнгольда» Брендон Г. Керролл:

«Його рання музика не була юнацько-учнівською, але надзвичайно витонченою, структурно складною та відзначалась оригінальним, індивідуальним стилем із першого опусу». [4, ст.21]

У грудні 1909 року батько Юліус Корнгольд надрукував Фортепіанну сонату № 1, Цикл «Дон Кіхот: 6 шість характерних п’єс» та балет-пантоміму «Сніговик» («Der Schneemann»). 4 жовтня 1910 року балет був поставлений у Віденській придворній опері з нагоди іменин імператора Франца Йосифа і став справжньою сенсацією.

У віці 12-ти років Еріх написав фортепіанне тріо. Воно було виконане на концерті в присутності директора концертного агентства у Німеччині

Луїзи Вольф (Louise Wolff), яка мала значний вплив у музичному та артистичному колі. Еріх Корнгольд став черговою зіркою її салону, в якому збиралися любителі мистецтва з усієї Європи. Одночасно з концертами у цьому салоні він гастролював містами Європи, здобуваючи нових прихильників своєї творчості. [7]

Його Фортепіанну сонату № 2 виконував по всій Європі Артур Шнабель. У ці ранні роки Еріх також зробив записи свого виконання фортепіанної музики на музичних ролах піаноли (player piano music rolls) для «Hupfeld DEA», «Phonola system» і також «Aeolian Duo-Art system», які існують до сьогодні, і їх можна почути. [6]

У 14 років Корнгольд написав свій перший оркестровий твір «Акторська увертюра» («Schauspiel-Ouvertüre»). У 1914 з'являється його «Симфоніета» разом із першими двома операми: «Кільце Полікрата» і «Віоланта».

Постановка першої опери та оркестрування другої були перервані через початок Першої світової війни. Еріх у цей час написав вокальний цикл із назвою «Шість легких пісень», op. 9.

З 1916 року він почав диригувати у Віденській придворній опері. Під час війни давав благодійні концерти, збирав кошти на допомогу вдовам, сиротам, інвалідам. Написав багато пісень і маршів, присвячених солдатам. У 1918 році його призначили музичним директором піхотного полку. В цей час також з'являються його камерні твори і музика до комедії Шекспіра «Багато галасу з нічого», яку виконали близько 80-ти разів у Відні.

Двадцятирічний Еріх вів активну діяльність у театрах Європи. Після успіху опери «Мертве місто» («Die tote Stadt»), якою він керував і був диригентом, у багатьох оперних театрах, у Корнгольда з'явився сильний

інтерес до музики Йоганна Баптиста Штрауса II. Йому вдалося відновити низку втрачених партитур, оркеструвати і поставити їх, використовуючи нові ідеї. Обидва твори «Ніч у Венеції» і «Каліостро у Відні» відновлені Корнгольдом. Саме ці твори привернули увагу режисера Макса Рейнгардта. [6]

В цей час Еріх Корнгольд досягнув зеніту своєї слави як композитор опер і концертної музики. Ріхард Штраус і Джакомо Пуччині надзвичайно схвалювали його творчість. Багато відомих диригентів, солістів і вокалістів включали твори Корнгольда у свій репертуар. Еріх почав співпрацювати із Рейнгардтом у багатьох проектах, включаючи збірку маловідомих творів Штрауса, названу «Вальси із Відня», яку вони аранжували. Збірка стала основою для британського фільму режисера Альфреда Гічкока (1934). А в 1938, перейменована на «Великий вальс», вона лягла в основу американського однойменного фільму. Корнгольд диригував постановочними версіями в Лос-Анджелесі у 1949 і 1953 роках.

У 1923 він завершив Фортепіанний концерт для лівої руки, написаний для піаніста Пауля Вітгенштайна, і почав працювати над своєю четвертою оперою «Чудо Геліани» («Das Wunder der Heliane»). Постановка цієї опери в 1927 році у Відні, Гамбурзі, Берліні, Мюнхені, Нюрнберзі, Вроцлаві та інших містах принесла новий успіх тридцятирічному композитору. Він почав аранжувати і диригувати оперетами Й. Штрауса II та інших композиторів у той час, коли викладав клас опери і композиції у Віденському університеті музики. У цьому ж році Президент Австрії нагородив Корнгольда титулом професора *honoris causa*.

У 1934 році в концертному залі Голлівуду Макс Рейнгардт зробив театральну постановку комедії Шекспіра «Сон літної ночі» з музикою Фелікса Мендельсона. Успіх п’єси привів до того, що компанія «Ворнер

Бразерс» («Warner Brothers») запропонувала Рейнгардту зняти кіноверсію п'єси. [6] Справа була в тому, що провідні кіностудії Америки у тридцятих роках здобули велику популярність через екранізацію класики світової літератури, зокрема творів Шекспіра. Джек Ворнер, засновник «Ворнер Бразерс» побачив у появі «Сну літної ночі» спосіб підняти свою студію до статусу провідної.

Рейнгардт прийняв пропозицію Ворнера, але сказав, що єдиний композитор, якому він довірить адаптування партитури Мендельсона для екранізації, буде давній співпрацівник з Відня, Еріх Вольфганг Корнгольд. [6]

***

Зйомка фільму тривала пів року. Студія також дала можливість Корнгольду приділити більше уваги партитурі, на відміну від попередніх фільмів. Композитор мав великий вплив і на сам процес створення фільму, що було нечувано раніше в кіноіндустрії. Він міг попередньо записати музику до певних частини фільму для акторів, які мали рухатись синхронно з ритмом і темпом музики. Навіть розмовні репліки акторів були проговорені у відповідному до музики ритмі. В результаті ретельної творчої праці, фільм і музика Корнгольда справили сильне враження у кіномистецтві. [6]

«Ворнер Бразерс» були настільки задоволені результатом «Сну в літню ніч», що запропонували Еріху підписати річний контракт. Ернст Любіч, кінорежисер із компанії «Парамаунт» («Paramount») у свою чергу також запросив Корнгольда до співпраці. Але композитор не поспішав зобов'язувати себе і, взявши два непідписані контракти із собою, пообіцяв дати відповідь з Австрії. «Хоча йому в цілому сподобалось працювати над фільмом Рейнгардта, його серце належало Відню. Тому, як тільки-но його послуги більше не знадобилися, Еріх повернувся додому (у травні 1935), де планував залишитися».[4, ст.246] Композитор продовжив роботу над своєю п'ятою оперою «Катрін».

У той же час в Американській кіноіндустрії відбулися зміни. Кіновиробничий кодекс Гейза (Motion Picture Production Code) 1934 року почав регулювати виробництво кінокартин, що випускалися великими студіями. «Кодекс регулював моральні норми щодо сказаного і показаного у фільмах». [10] Тому стали поширеними фільми, основані на літературних творах. Почали підписувати контракти із зірками оперних театрів. «…ця нова течія у кіно була наче спеціально пристосованою до таланту Корнгольда». [4, ст.246]

«Пропозиція працювати над мініатюрною оперою для екрану з давніми друзями: Любічем і Яном Кепурою (польсько-американський співак, тенор) була дуже привабливою. До того ж, за порадою лікаря, теплий Каліфорнійський клімат пішов би на користь молодшому сину Корнгольда, Джорджеві, який тільки-но одужав після туберкульозу.» [4, ст.247]

«Поєднання факторів, які спонукали до прийняття рішення, були потужними, не можна нехтувати і додатковою привабливістю великого гонорару, оскільки регулярний дохід від роялті майже припинився після вилучення творів Корнгольда з репертуару в Німеччині від 1933 року. Нових композицій було мало з 1930 року, а від Клеменса Краусса, який очолював Віденську державну оперу, диригентських завдань також було небагато.» [4, ст.247] Тому Еріх Корнгольд із дружиною та двома дітьми залишив Австрію та переїхав до Америки в серпні 1935 року.

1.2 Американський період

Знявши в оренду дім у Беверлі-Гіллз (недалеко від місця оселі Арнольда Шенберга), Еріх почав роботу над музикою до трьох фільмів одразу: «Подаруй нам цю ніч» («Give Us This Night»), «Одіссея капітана Блада» («Captain Blood») і «Троянда Ранчо» («Rose of the Rancho») в дуже стислих часових рамках. Оркестрову партитуру до «Одіссеї капітана Блада» він створив за три тижні.

«Ця партитура, авторська симфонічна композиція для екрану, була написана у грандіозній манері і проклала шлях для наступних робіт Корнгольда: мелодично багата, розкішно оркестрована, насичена орнаментованими пасажами для секції мідних інструментів…» [4, ст.250] «Симфонічний стиль Корнгольда істотно не змінився, коли він писав для фільмів. Скоріше, він винайшов нову форму симфонічної партитури для фільму, що нагадує симфонічну поему...» [4, ст.252]

«Рукописи Корнгольда, хоча і завершені до деталей.., написані на дуже піаністичний лад, вимагали ретельної роботи оркеструвальника, щоб досягнути ефективного оркестрового звучання. Цей метод написання не був адаптований Корнгольдом під час його «Голлівудського» періоду. Я бачив його оригінальні рукописи кількох «серйозних» робіт і процес був ідентичним...», – Х'юго Фрідгофер, оркеструвальник Корнгольда. [4, ст.252]

Партитура до «Одіссеї капітана Блада», безумовно, найскладніша за всю історію написання музики для американських фільмів, сколихнула музичну установу в Голлівуді. Музика в кіно досягла повноліття з появою Корнгольда, який через цей однин фільм показав, чого насправді можна досягти за допомогою симфонічної партитури. Ненав'язлива фонова музика, яка не конкурувала з дією на екрані була йому не до смаку. На думку

Корнгольда, музика повинна керувати дією, бути потужним контрапунктом діалогу та образу. Його музика мала на меті піднести інколи «картонні» події на екрані та втілити романтичний ідеал, який він інстинктивно впізнавав, як основу історії. Його партитура навчила кінокомпозиторів писати мелодії, які глядачі би наспівували, залишаючи кінотеатр. «З «Капітаном Бладом» Корнгольд поставив планку. Він увійшов у нове середовище, заявив про себе і знайшов власну нішу прямо на вершині.» [4, ст. 254]

До кінця року Корнгольд став безпрецедентно відомим у США як кінокомпозитор. Про його успіх писав у статті журналу «Motion Picture Herald» Джозеф О'Салліван: «Цей...видатний...музичні твір для екрану...відображає талант композитора, який додає незвичайної особливості новому мистецтву поєднання музики та картини.» [4, ст.256]

У 1936 році з'явилася ще одна партитура, яка разом з іншими композиціями для кіно є чудовим музичним твором, що може виконуватись як в концертному залі, так і в студії звукозапису. Це музика до «Ентоні Едверс» («Anthony Adverse»), яка була нагороджена премією Оскар.

***

У травні 1936 Корнгольд із сім'єю повернувся кораблем у Відень. Він розділив подорож разом з Ігорем та Вірою Стравінськими та Сергієм Кусевицьким.
Відома історія, яка свідчить про товариські стосунки між композиторами Еріхом Корнгольдом та Ігорем Стравінським.

Під час подорожі «…Люзі, дружина Еріха, виявила інтерес до нової форми дієти, яка тоді була в моді, коли харчувались лише одним видом їжі протягом дня. Через деякий час Стравінський підійшов до дверей каюти Корнгольда з великою коробкою. Віддаючи її Корнгольду, він урочисто

сказав: «Це день шоколаду, Корнгольд!» Це була величезна коробка цукерок.» [4, ст.261]

У Відні Корнгольд продовжив працювати над оперою «Катрін». Новини про його успіх в Голлівуді вже досягли Австрії, де показували дубльовані німецькою мовою фільми. Також вже було відомо, що нова опера є в процесі підготовки. Віденська придворна опера відновила виконання «Мертвого міста» із солісткою Вірою Шварц 6 травня 1936 року. Еріх запізнився на постановку лише на кілька тижнів. Це була остання постановка в Австрії за його життя і, по факту, аж до 1960-х років. «Постановка, запланована на листопад 1936 року, в якій повинні були зіграти Річард Таубер, Ярміла Новотна та Хільда Конецтні, згодом була скасована з політичних причин. Це вперше поширення нацистського впливу на мистецтво в Австрії безпосередньо торкнулося Корнгольда.» [4, ст.262]

В Америку Еріх повернувся 27 жовтня 1936 року, де працював над партитурами до фільмів «Ще один світанок» («Another Dawn»), «Принц і жебрак» («The Prince and the Pauper»). Не переставала поширюватись слава про видатного кінокомпозитора Еріха Корнгольда. Але 4 березня 1937 року на церемонії вручення премії Оскар за найкращу музику до фільму нагородили не композитора, а голову музичного відділу студії – Лео Форбштейна. Це дуже образило Корнгольда, але проблема була чисто формальною. В той час не існувало премій для композиторів, нагороджували тільки музичний відділ студії фільму. Але саме після цього випадку почали призначати премії для композиторів.

Знаючи, що його наступною роботою для «Ворнер Бразерс» будуть «Пригоди Робін Гуда», знову у Відні Еріх заклопотано повернувся до роботи над оперою «Катрін». Прем’єра була запланована на сезон 1937-1938 років. 27 жовтня 1937 року відбувся концерт-прем’єра першого вокального циклу

Корнгольда «Безсмертя» («Unvergänglichkeit») на радіо у Відні у виконанні автора та Дезі Гальбан (Desi Halban). Публічний виступ відбувся 5 листопада на Вечорі творчості Корнгольда.

Наступні події у житті композитора розвивалися з блискавичною швидкістю. Насувалась буря.

22 січня 1939 року молодий піаніст, учень професора Фердинанда Ребая у Віденській консерваторії, Роберт Конер (Robert Kohner) виконував на концерті учнів класу Ребая Третю фортепіанну сонату Корнгольда. Подружжя Корнгольдів запросили, як почесних гостей. Люзі згадує драматичні події того дня у своїх мемуарах:

«Я була сама у домі, коли прийшла телеграма: «Чи можете ви прибути в Голлівуд через десять днів, щоб написати музику для Робін Гуда?» Я взяла телеграму з собою на концерт. Еріх запізнився; нарешті я побачила, як він увійшов до кімнати й сів позаду. Я підняла у руці телеграму, щоб показати йому, але він не зрозумів, нам довелося чекати закінчення концерту, коли я у своєму схвильованому стані зможу поділитися новиною.

Він вражено подивився на мене і сказав: «Це поганий знак». Потім він тут же з концертного залу подзвонив директору Державної опери і повідомив про контракт з «Ворнер Бразерс»... Доктор Екманн саме так сказав по телефону: «Професоре Корнгольд, сприйміть це як знак та їдьте! Я обіцяю вам першокласну прем’єру в жовтні з диригентом Бруно Вальтером, Ярмілою Новотною та Річардом Таубером, який буде вільним тоді. Я обов’язково напишу вам і підтверджу це.»

Був пізній вечір. Еріх невпевнено подивився на мене і запропонував піти до готелю «Імперіал», щоб дізнатися, які кораблі будуть відправлятись у найближчі п’ять днів. Якби це не був один із великих лайнерів, він би не

подорожував взимку. Корабель, який мав відплисти, був «Нормандія». На місці Еріх зарезервував дві каюти, бо нам доведеться взяти з собою хоча б Шурлі [Джорджа]. У нас був лише один день, щоб зібрати речі, дати розпорядження про будинок і попрощатися з родиною та друзями. Нам довелося залишити Ернста з мамою та сестрою, щоб не переривати його навчання. Останнім другом, з яким я розмовляла по телефону перед від'їздом, був професор Кнепфельмахер, дитячий лікар, і перша трагічна новина, яку ми отримали з Відня після вторгнення Гітлера, стосувалась його: він відійшов до кращого світу через передозування снодійних ліків». [4, ст.268]

Пізніше сім'я Корнгольдів дізналась, що однією з перших жертв газових камер став блискучий молодий піаніст Роберт Конер. Якби не «Робін Гуд», Корнгольда і його сім'ю спіткала би така ж доля.

Дорога взимку була дуже тяжкою, як сушею, так і по воді. При перетині кордонів у Європі їх часто повертали назад, щоб підписати якісь незначні документи. Але все ж, на щастя, 7 січня сім'я Корнгольда, хоч і в неповному складі, прибула в Каліфорнію.

Робота над музикою до «Пригод Робін Гуда» також була нелегкою для Еріха. Як писав композитор, фільм, який на дев'яносто відсотків складався з екшн[1]-подій був найтяжчим для написання музичного супроводу. Часто, працюючи вдома, він вигукував: «Я не можу! Я просто не можу це зробити!». Але Корнгольд зміг і настільки блискуче впорався із завданням, що отримав премію Оскар, цього разу персонально.

[1] Екшн (англ. action – дія) – жанр фільму, який поєднує в собі драму і бурхливі події (бійки, вибухи, автомобільні переслідування і т.д.).

В той же час Гітлер захопив Австрію 13 березня 1938-го. Завдяки батькові Еріха, Юліусу Корнгольду, був врятований другий син композитора Ернст. Сім'я благополучно об'єдналась в Лос-Анджелесі у квітні цього ж року.

Аншлюс Австрії явно означав, що немає шляху назад. Власність Корнгольда, його будинок і майно, а також заощадження були конфісковані нацистами. Найбільше занепокоєння викликала втрата всієї музичної бібліотеки, яка включала рукописи всіх його композицій і навіть ранні дитячі ескізи. Серед цих безцінних томів була партитура з автографом ще не виконаної й неопублікованої опери «Катрін».
Процитую автора монографії Брендона Г. Керролла:

«Корнгольд наважився на сміливий план. Він зателефонував до фірми Йозефа Вайнбергера у Відні, який був видавцем його нової опери і благав врятувати його музику (Шотт не зміг опублікувати твори Корнгольда до цього часу через його «неарійський» статус). До їхньої увіковіченої честі, Вайнбергер відправив двох співробітників до будинку Корнгольда на Штернвартештрассе, щоб вони проникли вночі. Будинок вже був окупований німецькими військами, а його вміст чекав на вивезення, або на продаж, або на знищення. Музика Корнгольда, безсумнівно, уже була скидана в льох купами, і чекала на спалення. Незважаючи на ризик, майже вся бібліотека була врятована, хоча деякі томи вже зникли до того часу (включаючи половину другого Акту Die Kathrin, який, на щастя, вже був вигравіруваний). План Корнгольда полягав у тому, щоб Вайнбергер приховав його рукописи в пронумерованих ящиках з нотними виданнями, призначеними для експорту в Америку, які потім відправили б йому в Каліфорнію, коли сторінки будуть відокремлені в Нью-Йорку.
Сторінка за сторінкою рукописи були обережно поміщені в нещодавно

переплетені партитури Бетховена, Оффенбаха та Йоганна Штрауса. Через кілька місяців Корнгольд ретельно збирав свою музику в Голлівуді. Таким чином, для мене стало можливим допомогти родині Корнгольд індексувати колекцію для Бібліотеки Конгресу у Вашингтоні, округ Колумбія, де вона зараз надійно зберігається на всі часи.» [4, ст.273]

Після успіху «Пригод Робін Гуда» Еріха Корнгольда запросили диригувати на кількох концертах в Окленді і Сан-Франциско із симфонічним оркестром.

Він представив свою «Акторську увертюру» («Schauspiel Ouvertüre»), сюїту з твору «Багато галасу з нічого» («Much Ado About Nothing») та концертну сюїту з чотирьох частин «Робін Гуда». Вперше партитура фільму була виконана таким чином, і реакція критики була захопливо-схвальною.

Наступні музичні полотна Корнгольд створив для фільму «Хуарес» («Juarez») із акцентованими ритмами у мексиканському стилі; та до фільму «Приватне життя Елізабет та Ессекса» («The Private Lives of Elizabeth and Essex») в оперному стилі, музика якого була номінована на премію Оскар. Прем'єра «Хуареса» в Нью-Йорку, крім кінематографічної події стала ще й політичною. Корнгольд спеціально написав оркестрову увертюру і диригував оркестром. Це стало свідченням погляду студії щодо важливості ролі музики в завершеній кінокартині.

У 1938 році Макс Рейнгардт на бульварі Сансет у Голлівуді заснував Студію театру, кіно та радіо (яка стала відомою як «Майстерня Макса Рейнгардта» або просто «Майстерня»). Метою Студії було завдяки великому припливу талановитих емігрантів допомогти в навчанні молодим американським акторам, режисерам та музикантам. Рейнгардт зібрав навколо

себе багатьох колишніх колег – письменників, співаків, операторів, акторів, які працювали там без оплати.

«Корнгольду щиро подобалась робота в Майстерні. Це була його єдина можливість повернути щось із театрального світу, який він втратив у Європі, і він із задоволенням працював, допомагаючи Рейнгардту та його молодим учням.» [4, с.283]

Першою постановкою була адаптована версія комедії Карло Гольдоні «Слуга двох панів», яку перейменували «До Ваших послуг». Корнгольд аранжував і адаптував теми Россіні, щоб доповнити п'єсу 19-го століття. Прем'єра відбулася 31 травня 1939 року у «Майстерні» та в Аматорському театрі в Лос-Анджелесі, але не викликала широкого резонансу серед публіки, оскільки американці були не надто ознайомлені з балетним стилем комедій дель арте. Проте внесок Корнгольда дуже високо оцінили.

***

Варто згадати про зв'язки і дружбу Еріха Корнгольда з іншими композиторами, які проживали в Америці або знайшли прихисток у цьому краї. «Він знав і поважав Франца Ваксмана, насолоджувався дружнім суперництвом з Максом Штайнером і був у теплих стосунках з Міклошем Росою, який писав у своїх мемуарах, що коли він вперше приїхав до Голлівуду, Корнгольд був єдиним композитором, якого він поважав.» [4, ст.290] В Лос-Анджелесі також проживали музичні титани Європи: Шенберг, Стравінський, Барток, Хіндеміт.

Цікавим було спілкування Шенберга з Корнгольдом, який не поділяв його модерністичних поглядів, але був у товариських стосунках.
Зі спогадів старшого сина Ернста Корнгольда:

«Мій батько завжди був радий бачити Шенберга, бо, хоча і не погоджувався з його принципами, любив теми дискусій і поважав його. Я пам'ятаю, коли одного разу Шенберг, мій батько та Отто Клемперер вели глибоку розмову про серійну музику. Мій батько не приймав теорію Шенберга про те, що якщо написати серію нот, а потім обернути серію, тема залишиться незмінною. Нарешті Шенберг дістав олівець, підняв його й сказав: «Еріх, що це в мене в руці?» – а батько сказав: «Це очевидно, це олівець». Шенберг перевернув його гумкою вниз і сказав: «А тепер що це?» – мій батько відповів: «Це все ще олівець, але тепер Ви не можете ним писати!» Після цього Шенберг здався. Я пам'ятаю, як Шенберг сказав моєму батькові: «Еріх, тобі подобається хоч якась моя музика?» – і був здивований, коли мій батько підійшов до фортепіано і зіграв маленькі фортепіанні п'єси, які приблизно з 1910 року, по пам'яті. Я сумніваюсь, що він бачив ноти протягом тридцяти років, і не думаю, що Шенберг міг би їх грати.

Іншого разу Шенберг зайшов до мого батька, а я був у саду. Мій батько був у студії, тож Шенберг сів за фортепіано, чекаючи, і почав машинально малювати на нотному папері. Приблизно через двадцять хвилин він підвівся і сказав, що не може більше чекати, і, вручивши мені папір, сказав: «Це для тебе». Я показав запис батькові, той подивився на нього і усміхнувся. Насправді це був подвійний канон, який можна було грати незалежно від того, з якого кінця сторінки почати. Як би я хотів знайти його сьогодні.» [4, ст.291]

Еріх завжди був товариським і в хорошому гуморі, людей приваблювала його дотепність і розум. Яскраву характеристику Еріху дає Джон Елліс (John Ellis), баритон чоловічого хору, на записі музики до фільму «Морський яструб» («The Sea Hawk»), що було наступним замовленням композитору:

«Корнгольд був дуже привітним, милим чоловіком, який не відчував ніякого небажання бути поруч зі співаком хору. Іншими словами, у нього не було абсолютно ніякого ставлення до себе «більше, ніж на “ти”», що дуже подобалося багатьом, включаючи мене.» [4, ст.297]

Корнгольд, блискуче впорався із написанням партитури (96 хвилин музики, номінованої на Оскар) до «Морського яструба», не зважаючи на досить драматичні події в особистому житті: провал постановки опери «Катрін» в Європі (7 жовтня 1939 року, м.Стокгольм) через антисемітські настрої та смерть близького друга, композитора Юліуса Біттнера.

Починаючи з «Капітана Блада» і дійшовши до кульмінації в «Морському яструбі», музика Корнгольда стала зразковою у сфері авантюрних фільмів для наступних поколінь кінокомпозиторів: Альфреда Ньюмена, Джона Віл’ямса, Джеймса Горнера та багатьох інших. Вплив музики Еріха Корнгольда відчувається у їхній творчості.

Коли робота над фільмом «Морський яструб» була завершена, Корнгольд приділив більше уваги «Майстерні» Макса Рейнгардта, де йшла підготовка до Шекспірівського вечора.

12 лютого 1941 року Еріх завершив запис музики до фільму «Морський Вовк» («The Sea Wolf»), знятим за романом Джека Лондона. Композитор розширив горизонти свого стилю і створив зловісну похмуру партитуру, щоб зобразити основного персонажа фільму – жорстокого капітана Ларсена на прізвисько Вовк. Корнгольд одержав спеціальну нагороду від Національної федерації музичних клубів (National Federation of Music Clubs) за музику до цього фільму.

Ще однією приємною подією для Корнгольда була постановка уривків з опери «Катрін» 15 березня 1941 за ініціативи його дружини Люзі та

підтримки оркестру студії «Ворнер Бразерс». Солістами стали Віра Шварц та Ян Кіпура – саме ті співаки, які мали брати участь у віденській прем'єрі опери.

В той же час головний рабин у Лос-Анджелесі, Якоб Сондерлінг, попросив Корнгольда написати музику для літургійних цілей. Так з'явились єдині релігійні твори у спадщині композитора: «Пасхальний псалом» (op. 30) і «Молитва» (op. 32).

Влітку 1941 Корнгольд написав цикл пісень «Пісні клоуна» («Narrenlieder») до постановки уривків із «Дванадцятої ночі» Шекспіра у «Майстерні» Рейнгардта. Також композитор зробив аранжування «Багато галасу з нічого» для скрипки з фортепіано і виконав його з російським скрипалем Тошею Зайделем.

Партитура до наступного фільму, «Кінг Роу» («Kings Row», 1941), стала однією з тематично найскладніших, із темами для багатьох героїв детективної мелодрами. Прем'єру фільму було перенесено через японську атаку на Перл-Гарбор, натомість 24 січня 1942 року Корнгольд разом із багатьма видатними музикантами взяв участь у благодійному концерті в Німецько-єврейському клубі (Лос-Анджелес). Після прем'єрного показу весною 1942-го, Корнгольду надсилали цілі потоки листів із проханням записати альбом саундтреку. На жаль, це не було здійснено студією.

Навесні 1942 року композитор працював над саундтреком до фільму «Незмінна німфа» («The Constant Nymph»). Через музичний контекст фільму (сюжет розповідає історію молодого композитора Льюїса Додда) Корнгольд був залучений набагато більше, ніж завжди. Кульмінацією фільму є виконання симфонічної поеми «Завтра» для контральто, жіночого хору і оркестру. Центральна ідея симфонії фігурує у кінокартині в різних іпостасях:

на початку фільму у простому аранжуванні для камерного оркестру, у лондонському музичному вечорі, в модерній обробці для двох фортепіано і врешті в повному виконанні, як кульмінація. Симфонічна поема відкривається оркестровою інтродукцією, яка нагадує увертюру до «Віоланти» або «Мертвого міста».

Через успіх прем'єри фільму влітку 1943, був зроблений комерційний запис для компанії «Декка» у виконанні оркестру студії «Ворнер Бразерс» під баттутою Корнгольда. На жаль, запис не був опублікований і сьогодні є втраченим. Для прем'єри в червні 1943 року композитор підготував концертну увертюру, основану на елементах музики з фільму, а також чисто інструментальну версію симфонічної поеми.

Після того, як Еріх у 1942 р. диригував постановкою оперети Йоганна Штрауса «Кажан» у Нью-Йорку, на прохання Йоланди Меро (угорська піаністка і меценат) відбулося кілька записів і концертів музики Корнгольда: радіозапис пісень, трансляція з «Колумбія Концерт Оркестра» і солістами. Планувалась постановка опери «Катрін». Вперше під час вимушеної еміграції в Америку композитор відчув підйом творчої кар'єри.

На Різдво 1942 року Еріх підписав контракт про створення музики до фільму «Відданість» («Devotion») – біографічної картини про сім'ю Бронте. Із цього фільму почався спад у якості пропонованих композитору фільмів. Сюжет, актори і сам фільм явно поступалися музиці Корнгольда.

Сумна новина прийшла до Еріха у грудні 1943 року. Через кілька місяців після святкування свого 70-річчя, помер Макс Рейнгардт – людина, якій Корнгольд завдячував порятунком свого життя. Композитор організував пам'ятний концерт у Карнегі-хол, в якому були виконані і його твори. Сім'я

Еріха матеріально підтримувала дружину Рейнхардта Хелен Тіміг та сина Вольфганга.

Після цих подій Корнгольду був запропонований фільм з актуальною тоді для нього темою «Між двома світами» («Between Two Worlds»). Сюжет оповідає історію групи людей, які вирушили в дорогу з Лондону до Америки і були вбиті атакою з повітря. Оточений туманом лайнер забирає їх до іншого світу. «Не зважаючи на недоліки того, що відбувалося на екрані, він створив похмуру, атмосферну партитуру, яка дуже нагадувала його оперу «Чудо Геліани», особливо в останній сцені кохання.» [4, ст.313]

«Оригінальна партитура головної теми (яка має опис «Гімн з красою») включала безслівний рефрен, який використовувався як оркестрова барва, як у «Чуді Геліани», але чомусь він не був використаний у фінальному дублі. Кожному персонажу надається тема, яку легко запам’ятати. Партитура надзвичайно деталізована, включає фісгармонію, орган, вібрафон і челесту, для створення образу потойбічного ефекту.

Музика була створена і записана протягом першої чверті 1944 року і плавно йшла до остаточного дубляжу та зведення. На жаль, було прийнято рішення зменшити рівень звуку музичного запису в кількох ключових сценах, щоб створити «примарний ефект», і, за словами сина Джорджа, вперше з Корнгольдом не консультувалися. Корнгольд дискутував з Натаном Левінсоном, керівником звукового відділу, і в результаті деякі епізоди були відновлені на належний рівень.» [4, ст.314]

25 березня 1944 року в Альван-театрі (Нью-Йорк) відбулась постановка опери Корнгольда «Прекрасна Хелена», яка була перейменована на «Хелена йде у Трою» («Helen Goes to Troy»). Герберт Бейкер зробив англійський переклад лібрето. Відгуки були неоднозначними. Корнгольд диригував перші

три тижні, але публіка почала розчаровуватись і оперу перестали показувати через чотирнадцять тижнів.

Робота над музикою до наступного фільму «Про людську неволю» («Of Human Bondage») не принесла успіху. Хоча Еріх написав чи не найдовготривалішу партитуру, яка супроводжувала майже весь фільм, музика була чудовою для концертного виконання, але не поєднувалась із кінокартиною. Тоні Томас (американський кінопродюсер) влучно описав це словами «розкішна симфонія, яка висить на опудалі». Картина явно програвала музиці.

«Розчарований у фільмах, Корнгольд потаємно повернувся до написання абсолютної музики ще один раз.» [4, ст.319] На Різдво 1944-го дружина Еріха Луїза отримала подарунок – завершений рукопис струнного квартету. «Еріх знову став таким, як раніше. Бажання писати повернулося. Я нічого не знала про квартет; він старанно уникав того, щоб зіграти бодай одну ноту на фортепіано» (Луїза Корнгольд). [4, ст.319]

Струнний квартет №3 Ре мажор став третім і останнім твором для цього складу інструментів. Квартет є дуже інтроспективним, музика промовиста, часом походить з кіномузики композитора.

«Після десяти років написання надзвичайно великої кількості музики для фільмів, яка, мабуть, тривалістю дорівнює двадцяти симфоніям, стало очевидним рішення використовувати матеріал і теми з цих партитур у своїх майбутніх концертних роботах. Зрештою, задовго до цього Еріх подбав про те, щоб його контракт з «Ворнер Бразерс» дозволяв йому це зробити. Для нього не було різниці між тим, що він створив для екрану, і тим, що він написав для концертного залу та оперної сцени, за винятком того, що, зрозуміло, він відчував, – музика, яку він створював для фільмів, буде

похована та забута разом із самими фільмами. Використовуючи свої найкращі ідеї у майбутніх концертних роботах, він міг хоча би врятувати щось цінне зі своїх голлівудських років. Хоча Корнгольда сильно критикували за те, що він включив теми зі своїх музичних композицій у післявоєнні концертні роботи (з цього часу походить популярне прізвисько «кінокомпозитор»), він лише наслідував своїх видатних попередників Малера, Шуберта, Генделя і навіть Бетховена, які ніколи не марнували хорошу ідею і не засуджували повторне використання матеріалу в різних роботах.» [4, ст.319]

Для того, щоб підкреслити цілісність стилю Корнгольда, доцільним буде навести короткий аналіз квартету.

Струнний квартет №3 Ре мажор – витончено створена робота в чотирьох частинах. Оскільки це перша робота його пізнього періоду, цікавим є спостерігати рафінування стилю і техніки. Дуже хроматизована перша частина, з її хвилеподібною головною темою і прекрасною спокійною темою побічної, позначає нову рису в розвитку стилю: більшу стриманість. Тільки в розробці бурхливий характер, такий притаманний Корнгольду, з’являється знову. За першою частиною слідує екстраординарне Скерцо, ряд дисонантних септакордів створює гротескно-танцювальний акомпанемент до пронизливої мелодії, від якої був би захоплений Прокоф’єв. Тепла наспівна мелодія третьої, запозичена з недавно завершеної партитури «Між двома світами» не могла не створити більшого контрасту. Повільна частина (позначена «Sostenuto, як народний наспів») повністю основана на темі кохання з «Морського Вовка» (в оригіналі написана для акордеону, вона ще краще звучить у виконанні струнного квартету). Фінал є типовим бурхливим гомоном з енергійним початком нерівномірних октав, за якими слідує друга тема, взята з партитури «Відданість» (фільм ще досі не був реалізований). Ця

тема, у свою чергу багато завдячує «Волинці» з партитури «Багато галасу з нічого», написаної у 1918. [4, ст.319-320]

22 липня 1945 Корнгольд диригував концертною прем'єрою «Пасхального псалму» в Голлівуді. Хороші новини про закінчення війни в Європі затьмарились ще однією втратою для Еріха – смертю батька (вересень 1945). Після цієї тяжкої події композитор остаточно повернувся до написання концертної музики – батько постійно наполягав на цьому.

Через два роки у лютому 1947 в Сент-Луїс відбулась надзвичайно успішна прем'єра Скрипкового концерту Ре мажор у виконанні Яші Хейфетца (диригент Володимир Гольшман). Наступною роботою стала комедія «Тиха серенада», op. 36 («Die stumme Serenade»). Композитор обрав невеликий інструментарій: 2 фортепіано, челеста, 2 скрипки, віолончель, труба, флейта, кларнет, литаври і різноманітна перкусія. Корнгольд завершив її в кінці 1946-го. Прем'єра відбулась 20 грудня 1951 року. (Перед тим була виконана для Венеційського Радіо в 25 березня 1951-го.) Після прем'єри опера зникла з театрів, хоча музика була, як завжди на високому рівні. Причиною стала заплутана історія з лібрето, над яким працювало багато лібретистів, як з Америки, так і з Німеччини, і жанрова невизначеність між оперетою, музичною комедією і оперою.

В той же час Корнгольд працював над музикою до двох фільмів: «Не уникай мене ніколи» («Escape Me Never», 1947) і «Обман» («Deception», 1947). Якщо робота над музикою до першого фільму була звичайною для Корнгольда (крім того, що він написав пісню-хіт за вимогою тогочасної моди), то в другому фільмі композитор зміг більше себе проявити.

Сюжет фільму «Обман» був повністю про музикантів і класичну музику. Цей фільм був у ряді популярних тоді історій про класичну музику,

розпочатих кінокартинами про Гершвіна і Шопена («Рапсодія у стилі блюз» – «Rhapsody in Blue» і «Пісня на пам'ять» – «A Song to Remember»), пілся яких з'явились фільми про Шумана і Брамса («Пісня любові» – «Song of Love») та Паганіні («Чарівний смичок» – «The Magic Bow»).
Головними персонажами «Обману» стали Пол Генрейд (Paul Henreid), який виконав роль віолончеліста, недавно звільненого із концтабору, Бетті Девіс (Bette Davis) у ролі концертуючої піаністки і Клод Рейнс (Claude Rains) у ролі композитора.

Корнгольд був залучений у процес зйомки більше, ніж у якомусь з попередніх фільмів. «Він давав настанови Клоду Рейнсу щодо диригування, вчив Бетті Девіс (яка була піаністкою-аматором) грати початок сонати «Апасіонати» Бетховена, а також керував репетиціями оркестру, даючи рекомендації. У фільмі діалог у сцені репетиції та момент, коли флейтисту не вдається встигнути за баттутою Рейнса, цілком вигадана Корнгольдом, а повторювана помилка флейтиста була записана в партитуру.» [4, ст.324]

Для музичного супроводу Еріх за основу взяв твори класичної музики, які він аранжував. Наприклад, аранжування Експромту №4 Шуберта у сцені, де Рейнс слухає новий запис Генрейда. Оригінальними є головна тема, «Романс-експромт» для віолончелі і Віолончельний концерт до мажор. Пізніше Корнгольд розширив концерт (одночастинний) і опублікував його під опусом 37.

Прем'єра фільму відбулась 18 жовтня 1946 року в Голлівуді та Нью-Йорку і отримала неоднозначні відгуки. Бетті Девіс, згадуючи про роботу над фільмом сказала:

«Хоча я знала Макса [Штайнера] більше, Еріх був генієм, і кожен у «Ворнерах» був свідомий цього. Музичний відділ у «Ворнер» був безсумнівно найкращим у ті дні, і праця, яку він [Корнгольд] зробив в

«Обмані» була власне кращою за сам фільм, на мій погляд... Завдяки його вкладу, і мого прекрасного Клода Рейнса як композитора, фільм став цінністю.» [4, ст.327]

«Обман» став останнім фільмом, над музикою до якого працював Корнгольд у студії «Ворнер Бразерс». В одному інтерв'ю, яке композитор дав у той час, він сказав:

«Я відчуваю, що мої п'ятдесят років – це повортона точка. Я оглядаюсь на своє життя і бачу три періоди. Перший, коли я був генієм, тоді – успішний оперний композитор в Європі до приходу Гітлера, і тоді кінокомпозитор.» [4, ст.328]

1.3 Післявоєнний період

По закінченню війни в Європі, в Америці провели ряд благодійних концертів на користь потерпілим у війні, в яких Корнгольд узяв участь як виконавець або (і) спонсор. Так перед Різдвом 1946 року відбувся масштабний концерт «Щоб ми жили» («That We May Live»), де Еріх диригував написаною для цієї події увертюрою (на матеріалі опери «Мертве місто»).

Не зважаючи на погіршення стану здоров'я (хворобу серця), Корнгольд продовжував невтомно працювати зі звичною для нього завзятістю і енергією.

19 травня 1947 року в Сан-Франциско відбулася прем'єра оперети «Розалінда» з великим успіхом. Диригував композитор. Ігноруючи приступ, який стався після першої дії, Корнгольд продовжував диригувати у другому акті.

Пообіцявши дружині Луїзі, що, закінчивши свої обов'язки, він візьме відпустку, подружжя відправилось у подорож Канадою. Натхнений природою північної країни, Корнгольд почав роботу над Симфонію фа-дієз мажор (завершив у 1952). Але відпочинок дав лише тимчасове полегшення. Через кілька тижнів після повернення, його госпіталізували.

Цілий місяць Корнгольд був прикутий до постелі. Плани про повернення в Європу перенесли на кращий час. Лікарі заборонили Еріхові диригувати і порадили уникати будь-якої діяльності, що викликала стрес. Корнгольд продовжив писати музику – з'явилась перша частина «Симфонічної серенади» сі-бемоль мажор, op.39.

1948 року композитор здебільшого працював вдома, лише час від часу відвідуючи музичні події. На срібне весілля Еріх подарував Луїзі рукопис

вальсу, підписаний «Опус Фредеріка Шопена, виданий посмертно». Це був твір Корнгольда з елементами шопенівського стилю, який підтримував захоплення дружини життям і творчістю Шопена. (Луїза навіть писала монографію цього композитора, хоча спершу це викликало ревність чоловіка.) В цьому році була написана збірка пісень ор. 38 і «Симфонічна серенада» для струнного оркестру (присвячена дружині). Пісні написані на матеріалі його музики з кіно і присвячені Марії Єріці – австрійсько-американській співачці. Щодо «Симфонічної серенади», Корнгольд відчував, що це значний твір і хотів якнайшвидше організувати прем'єрне виконання. Франц Факсман зі своїм Фестивальним оркесторм Лос-Анджелеса погодився виконати серенаду в Парижі наступного року, але просто перед їхнім від'їздом гастролі в Європі відмінили і оркестр повернувся в Лос-Анджелес. Натомість Вільгельм Фуртвенглер – диригент Віденської філармонії погодився виконати «Симфонічну серенаду».

Перед від'їздом в Європу, Корнгольд почав працювати над шостою оперою. Заохочений Бруно Вальтером, композитор взяв за основу готичну новелу XVIII століття «Сендомирський монастир» («Das Kloster bei Sendomir») Франца Ґрільпарца.

***

В кінці травня 1949 року сім'я Корнгольдів нарешті залишила Голлівуд, відправившись у Європу. Вони прямували тими ж дорогами, якими їхали одинадцять років тому в протилежному напрямку. В Парижі Корнгольд отримав спеціальне запрошення на обід із герцогом і герцогинею Віндзорськими (колишній король Об'єднаного Королівства Едвард VIII і Валліс Сімпсон). Еріх зіграв короткий речиталь з віолончелістом Жаном

Рекуларом (Концерт для віолончелі до мажор) і сопрано Лотте Шене (вибрані пісні Йоганна Штрауса).

Відвідавши давніх друзів, сім'я Корнгольда прибула у Відень 22 червня.

Відень був наче мертвим містом. Майже всі родичі і друзі Корнгольда або виїхали, або були вбиті. Їх будинок на Штернвартештрассе також був зайнятий іншими людьми, і вони мали вибороти його, щоб повернути. Перші кілька тижнів сім'я Корнгольда жила в «Пеншен Опернінг» навпроти згорілого каркасу Віденської державної опери, від виду якого в Еріха навертался сльози.

Прем'єра «Симфонічної серенади» знову була перенесена, натомість 26 червня відбулось перше європейське виконання Струнного квартету №3, ре мажор, і «Пісень клоуна», ор. 29 в концертному залі Австрійського радіо з квартетом «Свобода» («Swoboda Quartet») і співаком Юліусом Патцаком.

Наступною приємною подією стало виконання на радіо опери «Віоланта» на честь повернення Корнгольда у Відень, організоване музичним критиком Генріхом Краликом. (Запис зберігається в австрійському радіо-архіві.) Але справжньою втіхою для композитора стала підготовка до постановки опери «Катрін», яка так і не прозвучала у Відні з часів війни.

Під час відпустки, перебуваючи в Італії, Корнгольд отримав пропозицію від кінорежисера Вільяма Дітерле написати саундтрек до його фільму «Вулкан». Корнгольд був заінтригований і, переглянувши ряд кадрів, почав писати. Але, закінчивши увертюру, він передав замовлення своєму голлівудському другові Еріху Цайслю, заявивши, що більше не хоче мати нічого спільного з фільмами.

У Відні продовжили презентувати музику Корнгольда: Віолончельний концерт у виконанні Карла-Марії Швамбергера, оперета «Пісня про кохання» у Зальцбургу, «Флоридські троянди» у Сент-Ґаллен (Швейцарія). «Симфонічна серенада» була виконана 15 січня 1950 року з шаленим успіхом, хоча не без труднощів у підготовці та виступі. Не так щастило композитору із постановками опер, дати прем'єр яких постійно переносились через відсутність співаків чи бюрократичні моменти.

Корнгольд відправився у чергову мандрівку, відвідавши віллу Штраусів, які недавно пережили смерть Ріхарда Штрауса.

У жовтні 1950-го нарешті відбулась прем'єра опери «Катрін» із Марією Рейнінг у головній ролі. Але про успіх прем'єри складно свідчити. Виконали оперу лише вісім разів, публіка оцінила її як застарілу. У відчайдушних спробах задовільнити слухачів 1930-х років, Корнгольд наситив оперу модерними ефектами: поєднанням класики і популярної музики – елементів джазу, кіно, музичної комедії. Для середини XX століття більший запит був на атональну музику і додекафонію – техніки, які були чужі стилю Корнгольда. Із критиків лише Генріх Кралик намагався відстояти успіх опери.

Зменшення касових зборів і таємнича анонімна загроза насильства до Марії Рейнінг, якщо вона продовжить виконувати цю роль, призвело до її зняття. «У квітні 1950 року відбувся радіозапис уривків з опери з Ілоною Штайнгрубер, Антоном Дермотою, Росль Швайгер та іншими, який зберігся і нещодавно вийшов на компакт-диску.» [4, ст. 345] Опера «Катрін» зрештою канула у небуття. Провал прем'єри змусив відкласти плани про постановку «Мертвого міста».

Марсель Праві (австрійський драматург, оперний критик) був відданим прихильником творчості Еріха. На початку 1951 він випустив платівку

музики композитора, диригентом і виконавцем якої був сам автор. Таким чином унікальний стиль його гри на фортепіано був збережений для наступних поколінь.

«Історичний альбом, названий «Корнгольд від Корнгольда» включає виконання Пасакалії з першої фортепіанної сонати 1908-го, дві з «Семи казкових картинок», Лярґо із Сонати для фортепіано №2 мі мажор, та імпровізації на теми з «Мертвого міста», «Віоланти» і «Катрін». Корнгольд грав з пам'яті. Його екстраординарні виступи повні прикрас, не зафіксованих у друкованих нотах: октавні подвоєння, широкі акорди, додаткові глісандо і подвоєння басових нот, що дає майже нездоланний оркестровий ефект.» [4, ст.345-346] Корнгольд завжди грав так, навіть у дитячому віці.

Знаменитий диригент Фріц Цвейг зауважив:

«На відміну від інших композиторів-виконавців, я можу пригадати, його роботи створювались вдруге у його руках, тому що бажання творити жило в його виконанні.» [4, ст.346]

Розуміючи, що відновити своє композиторське ім'я в Європі буде складною справою, Корнгольд відступив. Він вирішив повернутись в Америку, де він справді тепер почував себе вдома. Відень став чужим і непривітним до свого композитора. Еріх продав маєтки у Відні. Після останнього концерту, складеного повністю з його творів у залі Брамса Віденської філармонії (зустрітого публікою з ентузіазмом), композитор вирушив за океан.

***

Знову в Голлівуді, щоб розвіяти похмурі настрої, Корнгольд повернувся до роботи над Симфонією фа-дієз, початою у 1947 році. У вересні 1952-го

вона була завершена. Робота була значущою і явно відрізнялась від, скажімо, «Тихої серенади».

Одним з дивовижних аспектів музичної особистості Корнгольда є те, що він міг писати музику такого високого класу, як за якістю, так і за глибиною, а також створити партитуру з поверхневим, легким шармом, як у його інтимній сценічній комедії «Тиха серенада». [4, ст.346]

Партитура Симфонії написана для великого оркестру з розширеною ударною групою, чотирма валторнами, трьома трубами, чотирма тромбонами, челестою і фортепіано. Як і у Фортепіанному концерті до-дієз, композитор не дає чіткого визначення мажору чи мінору. Тональність першої частини коливається між двома паралельними тональностями, хоча при ключі написані знаки фа-дієз мажору.

Пишучи від третьої особи, Корнгольд дав такий коментар до Симфонії:

«Композитор дає таку характеристику своїй новій симфонії як роботі чистої, абсолютної музики без ніякої програми, крім свого досвіду, який багато людей після першого прослуховування читають у першій частині: терор і жах років 1933-1945, і в Адажіо – печалі і страждання жертв того часу.» [4, ст.348]

Симфонія присвячена пам’яті Франкліна Делано Рузвельта. У 1943 Корнгольд отримав американське громадянство і був вдячний країні, яка запропонувала йому прихисток і роботу.

Почалась клопітка організаційна підготовка до прем’єри.

Тим часом у січні 1953-го Хейфетц зробив запис Скрипкового концерту ре мажор у філармонії Лос-Анджелеса (диригував Альфред Валленштейн). Едвін Лестер був зацікавлений у постановці оперети Корнгольда «Великий

вальс» (яка була виконана 8 червня 1953). Корнгольд диригував маршем Радецького на одній з вистав у Сан-Франциско (це був його останній виступ як диригента). Останньою написаною піснею став «Сонет для Відня» ор.41 на неопублікований текст Ганса Кальтнекера.

Корнгольд отримав замовлення написати два твори для Американських шкільних оркестрів. Це були Тема з варіаціями для оркестру, ор.42 і «Штраусіана для оркестру» (без опусу) – аранжування трьох маловідомих п'єс Й. Штрауса. Усі вищезгадані твори були завершені до серпня 1943 року.

Як згадувала дружина Люзі, Корнгольд став трохи марновірним і сказав:

«Опус 42… Відколи був хлопцем, я знав, що ніколи не напишу більше, ніж Опус 42.» [4, ст.349]

Дружина переконувала, що він давно перейшов межу опусу 42, враховуючи його кіномузику і твори без опусу. Але гнітюче відчуття не залишило композитора.

Не зважаючи на те, що Корнгольд заявив про відсутність намірів далі писати саундтреки до фільмів, пропозиції і запрошення надалі приходили. Він відмовив Ерролу Флінну та Генрі Бланку у «Ворнер Бразерс», але не зміг встояти перед Вільямом Дітерле з проханням аранжувати музику до фільму про життя Ріхарда Вагнера. Зйомки і робота над кінокартиною мали проходити в Німеччині. До того ж Австрійське радіо оголосило дату прем'єри Симфонії Корнгольда – жовтень 1954р., тож Еріх із дружиною знову вирушили в Європу 28 липня 1954р.

Почалась непроста робота над фільмом «Чарівний вогонь» про життя Вагнера. Корнгольд, крім того, що аранжував численні твори композитора для використання у фільмі, був залучений у багатьох сферах: у студії

звукозапису, на зйомках, відвідував конференції щодо сценарію і навіть наставляв акторів (особливо Алана Баделя у ролі Вагнера, якого він вчив диригувати). Молодший син Джордж, який був музичним редактором фільму, згадував навіть такий випадок:

«Коли проводили зйомки в театрі у Байройті, виявилось, що актор, який мав зображати диригента, Ганс Ріхтер, не з'явився... і Дітерле звернувся до мого батька аби той замінив його, щоб зйомка складного епізоду «Кільця» могла продовжитись. Переодягнений у фрак, гримований з бородою й париком, мій батько дебютував як актор.» [4, ст.353]

Щодо підготовки музичного матеріалу, то Корнгольд писав (для преси в Америці):

«Коли я прийняв запрошення Вільяма Дітерле стати керівником музичного оформлення його фільму про Ріхарда Вагнера «Чарівний вогонь», я зробив це з розумінням того, що це буде моїм художнім наміром – використовувати вагнерівську музику в її автентичному вигляді, не додаючи жодного такту, щоб задовільнити вимоги «фонової музики» або змінюючи оркестрування фактично виконаних уривків з опер.
Мені не потрібно пояснювати чи вибачатися за очевидне: а саме за те, що потрібно було скоротити багато музики, п'ятнадцять годин «Кільця» висвітлюються на екрані менш ніж за три хвилини! Мені довелося наполягати на більш жвавому темпі... і що я був змушений транспонувати деякі пасажі в інші тональності, щоб уникнути додавання «мостів» або модуляцій. [4, ст.352]

Основна причина, чому Корнгольд взявся за це складне завдання – це бажання захистити музику Вагнера, до якого він так шанобливо ставився. Він вважав, що в менш досвідчених руках музика Вагнера постраждала би, як це

було в попередніх «голлівудських» біографіях. Корнгольд ретельно працював, щоб зберегти суть і характер музики Вагнера. Він відчував, що навіть істотно скорочуючи деякі твори, йому вдається зберегти цілісність музики і її цінність.

«Прем'єра Симфонії глибоко розчарувала композитора. Було проведено надто мало репетицій і після останньої з них Корнгольд просив, щоб виступ скасували. Однак це було неможливо і прем'єра відбулась. Не зважаючи на справедливі відгуки, в яких сучасні критики порівнювали його з Малером і Брукнером, Корнгольд просив стерти стрічки, а саме через якість запису: «шум стрічки був гучнішим за гру труб», – скаржився він Кралику.» [4, ст.355] Лише в Америці Корнгольд надіявся відновити успіх Симфонії. Але за життя композитора це так і не відбулось. Лише у 1955-му в Ґраці відбулась трансляція виступу з Мюнхенським філармонічним оркестром.

Сценічна прем'єра «Тихої серенади» принесла лавину негативних відгуків і, як опера «Катрін», потім не виконувалась.

Розчарований, Корнгольд повернувся в Мюнхен, щоб завершити «Чарівний вогонь». Фінальний монтаж тривав 150 хвилин, які потім поступово скоротили до 93-х, що не принесло радості композитору. Хоча фільм правдиво відображав мистецтво Вагнера (завдяки музиці більше, ніж сюжетові), після прем'єри в Лондоні у 1955, він швидко зійшов до статусу другорядних.

Корнгольд вже знову планував повернутися в Америку, коли професор Гартман повідомив про прем'єру, яка може зацікавити його. Нею виявилась постановка опери «Мертве місто», запланована в театрі Принца-Регента.

Прем'єра стала беззаперечним успіхом і розвіяла страх Корнгольда, що його найвідоміша робота нічого не значитиме для сучасної публіки. Після арії

Марієтти «Лютнева пісня», спонтанні аплодисменти стоячи тривали цілих три хвилини – щось раніше не бачене. Овації після першої дії були нестримними, просто як в часи молодості Корнгольда.

«Однак син Ріхарда Штрауса Франц, який приїхав з Гармішу спеціально на прем'єру, не був переконаний такою надмірною прихильністю. Вивівши Луїзу вбік під час антракту, він сказав: «Вони вітають його сьогодні, але завтра вони розірвуть його на частини, от побачиш.» Наступного дня критики справді знівечили оперу, навіть не згадуючи про тріумфальний успіх того вечора.» [4, ст.356]

Але не зважаючи на нищівну реакцію критики, Корнгольд був задоволений. Він бачив нездоланний ефект його опери і знав, що його музика все ще може торкатися сердець людей.

В останнє Корнгольд залишив Європу (18 травня 1955). В Голлівуді він ще раз спробував організувати прем'єру Симфонії. З багатьох диригентів лише Дімітріс Мітропулос виявив інтерес у листі до Корнгольда: «Довгий час я шукав твір, який би задовільнив мене повністю, і, повірте мені, я знайшов його у вашій симфонії». [4, ст.358] Але симфонія так і не була виконана за життя Корнгольда.

30 грудня 1955 року у Пітсбурзі прозвучала «Симфонічна серенада» під керівництвом Вільяма Штейнберга. Диригент повністю виконував вказівки композитора. Корнгольд навіть зіграв «серенаду» на фортепіано і надіслав запис Штейнбергу, який користувався ним для визначення темпу.

Едвін Лестер звернувся до Еріха з проханням адаптувати музику Йоганна Штрауса для зміненої версії фільму «Розалінда». Хоча лікарі все ще не дозволяли Корнгольдові диригувати, він цілком віддався роботі над проектом, працюючи багато годин, відвідуючи кожну репетицію,

демонструючи темп на фортепіано і редагуючи партитури аж до ночі. Фільм вийшов у Лос-Анджелесі 30 квітня 1956 року і був трансльований по телебаченню. Але здоров'я композитора значно погіршилось.

Еріх відмовив Генрі Бланкові у замовленні саундтреку до «Джон Пол Джонс». Він втомився від фільмів і від рутинних штампів, чим стала музика в кіно.

Оскільки Еріхові композиції не знаходили виконавців, він не був у змозі підтримувати ентузіазм. Він також був глибоко засмучений через повну байдужість до його робіт в Австрії. У листі до австрійського композитора Джозефа Маркса (Joseph Marx), Корнгольд висловив свій смуток:

«Так наче мене стерли, так; у трьох або чотирьох книгах про Віденську оперу, я абсолютно проігнорований (включаючи сенсаційні прем'єри Єріци!) і також мій Батько в забутті, який понад тридцять років був наступником Гансліка, мав останнє слово з усіх музичних питань.

Який жах у мистецтві опанував світ, і не тільки в Музиці, також скульптори та художники перевершують себе потворами. Атомна епоха породила атомних художників і атомних музикантів (на жаль, це не жарт).» [4, ст.360]

Це був останній лист, написаний Корнгольдом. Він почав писати Другу симфонію, але у жовтні 1956 року його розбив параліч. Корнгольд не пам'ятав імен його найближчих друзів, але імена композиторів, їх творів і тональності чітко закарбувались у пам'яті. Він не міг читати газети, але з легкістю читав партитури – настільки був відданий музиці.

Луїза зверталась до кращих лікарів Америки, але всі відмовлялись допомогти – медицина в той час мало чим могла зарадити.

Найтяжчим для Корнгольда було те, що він не міг грати на фортепіано. Одного разу дружина почула звучання акордів і пасажів з кімнати – Еріх пробував грати лише лівою рукою. Закриваючи кришку він сказав: «Я просто хотів побачити чи все ще здатен на це». [4, ст.364] Після цього Корнгольд ніколи більше не підходив до фортепіано.

Однак на святкування 60-річчя 29 травня 1957 року, Еріх був втішений численними привітаннями і телеграмами від Альма Малер, Бруно Вальтера, Лотте Леманн, Марії Єріци, Рея Гайндорфа, Маргарет Ганц, Вальтера Слезака, видавців, Віденської філармонії та багатьох шанувальників творчості Корнгольда з Америки, Європи та Англії. Це все було великою втіхою для Еріха, адже він думав, що забутий усіма. Навіть стан його здоров'я покращився.

29 листопада 1957 після сніданку Корнгольд нагадав дружині про важливий телефонний дзвінок, який вона мала зробити щодо виконання «Симфонічної серенади». Коли вона повернулась, Еріха вже не було...

Провести Корнгольда в останню путь прийшло доволі багато людей (він похований на Голлівудському кладовищі), але в пресі висловились дуже скупо. Луїза організувала вечір пам'яті в Каліфорнії у залі імені Шенберга (у Відні це зробити не вдалося). Була виконана Третя фортепіанна соната (піаніст Джон Краун), вибрані пісні (Єва Густавсон), сюїта з «Багато галасу з нічого» (диригент Луїс Кауфман) та Квартет №3.

Не беручи до уваги поодинокі виконання, музика Корнгольда майже зникла з репертуару до середини 1970-х. У 1961 році «Ворнер Бразерс» випустили альбом вибраної музики Корнгольда із кінофільмів.

Незадовго до своєї смерті (1962) Луїза Корнгольд заповіла синам «…за всяку ціну підтримувати життя робіт їхнього батька і не знемагати в цій боротьбі.» [4, ст.366]

Але у 1960-х було мало шансів на відродження його музики, коли сучасні тенденції уникали будь-чого тонального, а ще гірше – романтичного.

1.4 Ренесанс музики Корнгольда

Протягом наступних кількох десятиліть музика Корнгольда значною мірою зникла з концертного репертуару, а його саундтреки до фільмів, хоча й схвалені критиками, звучали лише під час періодичних показів самих фільмів. [9, ст.6]

Навіть у кінці 1980-х творчість Еріха Корнгольда все ще страждала від загальної антипатії, основною причиною якої стало упередження у зв'язку з його роботою в Голлівуді. Особливо останні твори зневажали, бо стало відомо, що композитор використовував у них кращий тематичний матеріал із своєї кіномузики.

Але настала позитивна зміна. Ближче до 90-х років почався рух з перегляду течій і композиторів, які були переслідувані Гітлером. Цей рух співпав з радикальною зміною поглядів критики щодо таких композиторів, як Цемлінський, Шрекер і особливо Еріх Вольфганг Корнгольд. Це відновлення інтересу до музики Корнгольда і його ровесників можна пов'язати з повторним відкриттям у 1960-х Густава Малера і його симфоній. До межі 1950-60-х років, поки Бруно Вальтер не відновив всеохоплюючий інтерес до музики Малера, твори цього композитора вважались надмірно довгими тезами пізньоромантичної риторики, останнім перебільшеним виявом романтичного симфонізму. Не було жодного завершеного запису і виконували його музику дуже рідко. На Британських островах до 1960-х симфонії не виконувались циклом.

Врешті Малер був остаточно і справедливо визнаним, як один з найвизначніших симфоністів усіх часів. Тепер він є одним з найчастіше виконуваних композиторів. Так само у світі відновили значення музики Йоганна Штрауса, якого у 1950-х виконували здебільшого тільки в

Німеччині. З відновленням інтересу до творчості цих геніїв, зацікавились і творчістю їхніх послідовників.

Мета повернути імена композиторів також підтримувалась бажанням Німеччини реабілітуватись після страшних подій нацистського періоду. У 1983 році в Берліні відбулась виставка, щоб відзначити 50-річчя підпалу Рейхстагу. Виконання музики, не чутої в Берліні за цей час супроводжувалось художніми виставками і театральними ретроспективами. Так продовжувалось аж до 1990-х років, особливо після переосмислення сумнозвісних виставок «Entartete Kunst» і «Entartete Musik» 1937 і 1938 років, коли нацисти висміювали те, що називали дегенеративним мистецтвом і дегенеративною музикою. Відтворення музичного фестивалю «Entartete», що відбувся у 1988 році в Дюссельдорфі, було надзвичайно успішним, і мало продовження в багатьох інших містах Німеччини, Австрії та Швейцарії, перш ніж відбутись в Лос-Анджелесі у 1991 році та Нью-Йорку наступного року.

Великий проект запису був розпочатий студією «Decca Records», щоб твори, заборонені або несправедливо знехтувані в результат нацистських переслідувань, нарешті були почуті. Інавгураційним випуском цієї серії були опери «Джонні продовжує грати» Кренека та «Диво Геліани» Корнгольда.

Не менше відродження пережила і кіномузика Корнгольда. Масштабний запис для студії «RCA», організований його сином Джорджем, з Національним філармонічним оркестром під керівництвом Чарльза Герхардта. Це була музика з «Морського Вовка» та інших фільмів, альбомний запис яких став бестселлером у 1972 році, що привів до запису цілої серії альбомів «Класичні саундтреки до фільмів Еріха Вольфганга Корнгольда» («The Classic Film Scores of Erich Wolfgang Korngold»).

Дивовижна відмінність є між рецензіями на перший запис «Мертвого міста» 1976 року і випуском компакт-диску через 16 років. Перші критики

року говорили про «попереднє відлуння» (передчуття) кіномузики у творі 1920 року і висміювали безсоромний вилив емоцій, нестримну та екстравагантну музичну мову. У 1991 році музикознавці визнавали надзвичайну майстерність письма і надихаюче ліричне начало. Тоді як раніше в моді було описувати Корнгольда як «похідну» або «еклектичну» особу, тепер, раптом, він заговорив мовою, яка була «індивідуальною», «особистою», навіть «оригінальною». Нові записи (вже більше 75 компакт-дисків) викликають захоплення. Корнгольда називають Майстром, генієм і провідником між радикальними течіями 1920-х і старими традиціями.

Відродження музики Корнгольда не завдячує лише записам. Виконання Симфонії фа-дієз, Концерту для скрипки ре мажор, Симфонієти сі-бемоль мажор, опер, вокальної і камерної музики значно зросли кількісно. Корнгольд займає помітне місце в речиталях поруч з Малером, Штраусом, Бергом, Шенбергом, Вольфом не тільки через своє новаторство, а через спорідненість із тією ж традицією.

Серед виконавців музики Корнгольда є Гіл Шагам, Анне Софі фон Воттер, Томас Гемпсон, Дагмар Шелленбергер, Андре Превін, Франц Вельзер-Мест, Джон Мосері, Гері Граффман (піаніст), Едвард Даунс, Карл Девіс, Лібор Пешек, Зубін Мета, Маттіас Бамерт та багато інших.

Розділ 2. Фортепіанна творчість Еріха Корнгольда

2.1 Загальна характеристика фортепіанної творчості

Особливості стилю композитора.

Аналізуючи фортепіанні твори Еріха Вольфганга Корнгольда, потрібно передусім визначити особливості його композиторського стилю, який притаманний усій творчості, зокрема фортепіанній.

Творча діяльність композитора припала на той час, коли музичне мистецтво чітко розділилось на «модерністів» і «традиціоналістів». Корнгольд безсумнівно належав до других.

Визначимо основні риси стилю композиторського письма:

1. Тональна основа. Вся його музика є тональною за винятком Фортепіанного концерту і Симфонії, написаних в до-дієз і фа-дієз, знову ж таки з тональним центром.
2. Театральність і лейтмотивна система. Корнгольд – передусім оперний композитор. Та навіть інструментальна музика нагадує своєю драматургією події театральної сцени з багатьма персонажами та взаємодією між ними. Лейтмотивна система відіграє особливо значну роль в його кіномузиці, де кожен персонаж фільму має свою впізнавану тему.
3. Провідна роль мелодії. Основним провідником думок композитора стала мелодія. Це принцип романтичного мистецтва. Мелодичне начало його музики пов’язане також з оперною творчістю.
4. Сентиментальність. Вираження почуттів – одна з основних цілей написання музики Корнгольда, що також закорінене в романтизмі.
5. Новаторство у гармонії. Несподівані поєднання, багатозвучні акорди та особливості гармонії роблять музику Корнгольда неповторною.

6. Програмність музики. Велика частина творів має програмні назви, пов’язані з творами літератури, казковими образами, картинами природи.

7. Зв’язок з традиціями. Проявляється у використанні жанрів класичної (соната, концерт) та романтичної музики (романс, вальс, програмні твори), в тональній основі творів, використанні здебільшого класичного інструментарію.

8. Доступність і легкість сприйняття мистецтва Корнгольда. Щодо модернізму в музиці та мистецтві, Корнгольд не приховував свого занепокоєння. Деякі естетичні погляди композитор висловив у своєму останньому есе, опублікованому в збірці Урліка Деваре «Віра в музику»:

«Чи не можна слушно припустити, що творчий музикант, який неодмінно повинен вірити у власну творчість, щоб мати змогу переконливо передати її своїй аудиторії, зобов’язаний вірити у найвищого творця всього буття, усього життя, усіх таємничих сил природи?

Коли ми згадуємо про безмірне багатство краси, яке геніальні майстри творчості залишили нам у спадок через свої величні твори, важко придушити глибокий жаль, що в музичному мистецтві, як і в усіх видах мистецтва, існує тенденція поступу від краси до потворності, від благородного до огидного, хворобливого і страшного.

Про мене, я не вірю в помилкову тезу про те, що мистецтво має відображати свій час. У композиціях Шуберта чи Бетховена важко впізнати жахи наполеонівських воєнних років; початок індустріально-механічної епохи, яка, безсумнівно, сягала до винаходу паротяга, жодним чином не відображений в поетичних творах Шопена, а тим більше в музичних драмах Ріхарда Вагнера, що походять з німецької легенди.

Ні, я набагато більше схильний вірити в протилежне: *справжній митець творить на відстані від свого часу, навіть поза часом.* Справжній митець не бажає відтворювати для своїх побратимів зміст колонтитулів, які кричать про атомні бомби, вбивства та сенсаційність, що зустрічаються у щоденній пресі. Навпаки, він знатиме, як взяти й піднести свого ближнього до чистішого царства фантазії.

Тож дозвольте мені запропонувати невелику зміну, інше значення назви цієї книги. У мене є «Віра в музику». Я вірю і маю впевненість, що класичні та романтичні шедеври Баха, Гайдна, Моцарта і Бетховена, Шуберта, Шумана і Мендельсона, симфонії Брамса, Чайковського, Брукнера і Малера, а також чарівні французькі та італійські опери, і останнє, але не менш важливе, – опери німецьких майстрів Моцарта, Вагнера та Ріхарда Штрауса продовжуватимуть зберігати свою безперервну енергію та вплив, і принесуть людству сьогодні й у майбутньому задоволення й піднесення, відданість і щастя.

Щоб ця книга сприяла справжньому осмисленню та насолоді найчистішим з усіх мистецтв, «святою музикою», як її так гарно називають в «Аріадні» Штрауса, — моє щире бажання.» [4, ст.358]

Як бачимо, естетичні погляди Корнгольда співзвучні романтичним ідеалам.

Завершуючи симфонію, в листі до Германа Левандовського 21 серпня 1952 року композитор писав про своє ставлення до сучасної музики і про надії, що його Симфонія матиме вплив:

«Ні, я не став атональним, і я також думаю, що моя нова Симфонія доведе світові, що монотонність і «модернізм» ціною відмови від винахідливості, форми, виразу, краси, мелодії, одним словом, усього, що

пов’язано зі зневаженим «романтизмом», який, врешті-решт, дав нам не такі вже й незначні шедеври!, в кінцевому підсумку призведе до катастрофи для музичного мистецтва.» [4, ст.348]

Наведемо ще одну цитату, яка яскраво свідчить про погляди Корнгольда, близькі до романтизму.

«Я хочу підтвердження, відповіді на найважливіше для мене питання: чи є ще місце і шанс для музики з експресією і почуттям, з довгими мелодійними темами, сформованими і розвиненими на принципах майстрів класичної музики, зародженої в серці? а не сконструйованої на папері? Будь ласка, не зрозумійте мене неправильно. Я ніколи не був і не є сьогодні реакційним чи старомодним композитором. Навпаки; вихований звучанням «Електри» Ріхарда Штрауса та симфоній Густава Малера (які, до речі, і сьогодні, після сорока-п’ятдесяти років є прогресивними, сміливішими і новішими, ніж більшість деяких симфоній, написаних за останні десять років!), я був одним із перших палких шанувальників Стравінського. Добре пам’ятаю час, коли я, будучи музичним вундеркіндом одинадцяти-дванадцяти років, спантеличував і лякав музичні авторитети своїми власними гармонічно ультра-сучасними композиціями. Але з тих пір, як я почав. . . я завжди залишався вірним своїм власним переконанням; що музика має бути мелодійною, і, як старий віденський майстер проповідував і навчав мене, «wohllautend» (тією, що добре звучить).» [4, ст.329]

На жаль, незламна відданість Корнгольда традиціям і романтичним ідеалам не знайшла підтримки у більшості слухачів-сучасників. Його вважали немодним, застарілим, занадто відвертим емоційно. Проте композитор ніколи не шкодував про обраний ним шлях традиціоналіста, який віддає шану майстрам-попередникам.

Формування стилю композитора.

Визначити вплив композиторів-попередників або сучасників на творчість Корнгольда є непросто через унікальний стиль письма Корнгольда, який через своєрідність гармоній і багатозвучні акорди мало чим нагадує творчість інших митців. Спробуємо дослідити, яку музику чув Еріх Корнгольд у ранньому віці.

В 1904 році сім'я Юліуса Корнгольда переїхала у Відень. У той час директором Віденської придворної опери був Густав Малер. Цілком імовірно, що Еріх Корнгольд міг чути й бачити опери Верді («Бал-маскарад», «Аїда»), Россіні («Севільський цирульник»), Вебера, («Евріанта»), Моцарта («Викрадення із сералю», «Весілля Фігаро»), Бетховена («Фіделіо»), Вагнера («Лоенгрін», «Світанок богів», «Нюрнберзькі мейстерзінгери», «Золото Рейну», «Тангойзер»), Пучіні («Богема», «Мадам Батерфляй») та опери інших композиторів, що зафіксовані в архівному репертуарі. [13]

Переглянувши репертуар Віденської філармонії за 1904-1910 роки, можна зробити висновок про те, чия музика стала alma mater Корнгольда. Виконували твори:

- віденських класиків: Моцарта, Бетховена, Гайдна;
- барокових композиторів: Баха, Генделя;
- романтиків: Мендельсона, Шуберта, Брамса, Ліста, Ріхарда Штрауса, Россіні, Вебера, Берліоза;
- російських композиторів: Чайковського, Бородіна;
- великих симфоністів: Брукнера, Вагнера, Малера;
- Дебюсі (рідко);
- а також: Сезара Франка, Макса Регера, Едварда Ельгара, Карла Голдмарка, Роберта Фукса. [1]

Але при такому різноманітті репертуару найбільший вплив справив Вагнер – його лейтмотивна система, Ріхард Штраус – його оркестрова віртуозність, Пучіні – широкі мелодичні побудови і Густав Малер – довгі лінії розвитку тематичного матеріалу.

Щодо музики для фортепіано, то прямого впливу композиторів-піаністів не виявлено. Оркестрова музика і творчість композиторів-симфоністів відіграла вирішальну роль у формуванні піаністичного письма Корнгольда.

Фортепіанна музика.

Спадщина фортепіанної творчості невелика порівняно з операми (5) чи величезною кількістю симфонічної музики до фільмів (22), але займає вагоме місце. Це 3 сонати, концерт, квінтет, сюїта, 4 програмні цикли п’єс, 12 вальсів, п’єси, рондадо, скерцандо, екпромт, андантіно, пародія, фантазії та інші.

Повний список творів для фортепіано подано в додатках.

2.2 Аналіз циклу «Дон Кіхот: шість характерних п’єс»

Цілісні композиції юний Еріх почав писати з 1908 року – року початку навчання у Цемлінського. Досвідчений композитор мав великий вплив на те, як Еріх викладав свої музичні ідеї. Маленькі дитячі композиції у записничку стали розростатися у твори, готові до концертного виконання.

Історія створення.

Еріх почав читати «Дон Кіхота» Мігеля де Сервантеса Сааведри. Заохочений батьком, він придумав музичний супровід до історії. Зрештою, Еріх вирішив укласти написане у фортепіанну сюїту з шести п’єс-картинок персонажів, які стали циклом «Дон Кіхот: Шість характерних п’єс». До однієї з частин він включив кантату, яку сам написав у 1907 разом зі своїм другом Вільгельмом Фабрі під назвою «Смерть» («Der Tod»). Вона стала найбільш драматичною п’єсою в сюїті – «Сни Дон Кіхота про героїчні вчинки». Ці мініатюри і сьогодні вражають своєю надзвичайною неперевершеністю своєрідних гармоній. Тут, у цих перших справжніх творах, повністю сформовано музичне мислення Корнгольда, як у зрілого композитора. Очевидно, є впливи музики інших композиторів, але стиль все ж таки індивідуальний і особистий.

Передмова до оригінального видання Корнгольдового «Дон Кіхота» (1909, «Schott»), написана його батьком, виявляє деяке занепокоєння Юліуса Корнгольда щодо факту геніальності його сина-вундеркінда:

«Ці п’єси для фортепіано були надруковані за умови, що вони не будуть оприлюднені, а будуть розповсюджуватися лише в пронумерованих примірниках серед музикантів і любителів музики, щоб зафіксувати факт: їх написав 12-річний хлопчик. Еріх Вольфганг Корнгольд народився 29 травня 1897 року в Брно. Він написав ці п’єси для фортепіано під час своїх літніх канікул у 1909 році.» [8]

Юліус Леопольд Корнгольд, на відміну від Леопольда Моцарта, не поспішав розголошувати видатний талант свого сина. Навіть після значних успіхів Еріха Вольфганга, він сумнівався в тому, що його син справді геніальний і стане композитором з великої літери.

Номери сюїти:

1. «Сни Дон Кіхота про героїчні вчинки»
2. «Санчо Панса на своєму сірому ослі»
3. «Дон Кіхот вирушає»
4. «Дульсінея Тобоська»
5. «Пригода»
6. «Навернення і смерть Дон Кіхота»

Однією з визначних особливостей музики раннього періоду творчості Корнгольда є невимушене й надзвичайно ефектне зображання персонажів. Гумор, примхливість і чарівність другої п’єси «Санчо Панса на своєму сірому ослі», яка навіть включає в себе імітацію реву віслюка, дуже колористична. Це вміння зображати характер і образ вказують на розвиток Корнгольда як великого оперного композитора. Те, що 12-річний композитор виявив тут, пізніше буде відгукуватись в оперних театрах Австрії та Німеччини у багатстві мелодії та розкоші гармоній.

Проаналізуємо кожну п’єсу щодо форми, образного змісту, фактури. Також в кінці визначимо особливості інтерпретації та скажемо про відомих виконавців цього твору.

1. «Сни Дон Кіхота про героїчні вчинки» (ля мінор)

Форма. П’єсу складають два епізоди, які почергово повторюються зі змінами. Форма – п’ятичастинне рондо:

А В А В1 А, де

А – 10 тт., В – 20 тт., А – 13тт., В1 – 10тт., А – 5тт.

Образний зміст. Щодо образного змісту, то він також визначається двома сферами, де рефрен уособлює зловісне начало (акордова «лейттема фатуму», що нагадує крик нічної пташки, зловісні октавні тремоло в басу), епізод – лірико-героїчне начало (плинна мелодія хорального складу).

Фактура. У фактурі ще немає того насичення і щільності, які притаманні творам Корнгольда зрілого періоду. Акомпанемент складають октави, інтервали (сексти) або акорди. Мелодія викладена чотириголосно акордами (розділ В), одноголосно або двоголосно (тт. 20-23, 54-62). Цікавим є використання акордових форшлагів у тт.33-35.

Гармонія. Зважаючи на те, що творчість Корнгольда походить від класично-романтичної традиції (про це він сам неодноразово казав), гармонія далеко відійшла від рамок класичної навіть у його ранніх творах. Скоріше, вона пізньоромантична. Композитор не обмежується правилами класичної гармонії, а дає волю фантазії. Наведемо прийоми, які він використав у «Снах Дон Кіхота», проаналізувавши цю п’єсу з гармонічної точки зору.

Хоча тональність твору ля-мінор, частина «А» є дуже нестійкою. Через постійне повторення тремоло октав «фа-дієз» може виникнути враження тональності фа-дієз мажору. Хроматизми в тактах 5, 7-9 не дають можливості точно визначити тональність.

На відміну від нестійкого і хроматизованого розділу «А», розділ «В» написаний в тональності ля-мінор, хоча з постійними відхиленнями. Які прийоми тут використав композитор?

- збільшені акорди (т.13);
- зменшені акорди (т.15);
- акорди нетерцієвої будови (т. 13, третя доля);
- послідовності нестійких акордів без розв'язання (еліпсиси);
- хроматичні ходи (тт. 16-18, 20-24);
- непередбачувані розв'язання нестійких акордів (тт.19-20, 29-30);
- відхилення.

Розглянемо другий пункт з кінця – непередбачувані розв'язання нестійких акордів. Візьмемо за приклад такти 19-20. Зменшений септакорд «ре-фа-ля*b*-сі» через енгармонічну заміну «ля*b*» на «соль#» розв'язується не в очікуваний *мі-бемоль мінор (або мажор)*, а в *мі мажор*. 2 верхніх звуки залишаються на місці («ля*b*-сі» – «соль#-сі»), а 2 нестійкі нижні звуки «ре-фа» переходять в основний тон «мі».
Схожий принцип бачимо в тактах 29-30, де зменшений «мі-соль-сі*b*-ре*b*» замість *фа мінору/мажору* розв'язується у *сі-бемоль мінор*.

Відхилення. Перейдемо одразу до прикладів.
В розділі «В» *ля мінор* звучить цілих два такти (11-12), після чого йде ряд нестійких акордів і приводить нас до *сі-бемоль мажору* (т.16). Але його поява короткочасна. Через хроматичний хід в наступному такті з'являється *ре мінор*.
Більш довготривалі відхилення бачимо після ля-мажорного епізоду (тт.25-28). Зменшений акорд у 29-му такті приводить нас до *сі-бемоль мінору*, такт 30 – *сі мажор*, а далі звучить повна домінанта (D) *фа-дієз мажор* і розв'язання в

мі-мажор... Відносно сі мажору такий хід є розв'язанням домінанти в субдомінанту (!).

Про що варто згадати наостанок – це гармонічна послідовність у тактах 33-34. Терцієве співвідношення *H-dur* і *G-dur* в лідійському ладі стане улюбленим голлівудським прийомом для зображення чогось фантастичного. Ним користуються і до сьогодні.

Як бачимо, гармонія у композиторському стилі Корнгольда відіграє величезну роль. Саме вона, а також мелодія, робить впізнаваною його музичну мову через свою нетиповість і несхожість з традиціями і з творчістю інших композиторів. Притому вона дуже милозвучна, на противагу авангардистам та іншій модерній музиці XX ст.

2. «Санчо Панса на своєму сірому ослі» (фа-мажор)

Форма. Нагадує рондо, як і в попередній п'єсі, але більш вільно трактоване.

A=A зв. B A1 B1 зк.

A(8тт.)=A(8тт.) зв.(4тт.) B (17тт.) A1 (24тт.) B1 (9тт.) зк. (14тт.)

Починається з рефрену, який абсолютно точно повторюється двічі. Далі – епізод B, більш розвинений рефрен A1 (розробка, кульмінація п'єси), скорочений епізод B1 і закінчення з використанням інтонацій рефрену.

Образний зміст. Ця п'єса найбільш колористична і зображальна. Інтонації реву осла постійно нагадують про його присутність в музичній замальовці. Образ Санчо Панси (епізод) гумористичний в тому плані, що композитор зобразив його через граціозний вальс. Така несумісність неповороткого Санчо на ослі і вишуканого танцю створює комедійний ефект.

Не відомо чи Корнгольд мав таке на меті, створюючи п’єсу (можливо, він хотів передати романтичну душу персонажа), але результат справляє враження.

Фактура. Уривчасті інтонації, підкреслені акордами контрастують з плинною октавною мелодією та акордовим акомпанементом вальсу (що чергується з одноголосним басом). В розробковому епізоді (тт.55-59) і закінченні (тт.71-74) з’являються улюблені акорди Корнгольда на слабу долю. Такий прийом він часто використовуватиме у творах.

Гармонія. Перший еліпсис ми зустрічаємо вже у 2-3 тактах.
У 4-му такті бачимо поширене у творах Корнгольда «півтонове сходження» (*g-moll/fis-moll*).
Ефект «розкриття гармонії» є у тт. 5-8. Якщо зібрати акорди в широкому положенні у тризвуки, отримаємо Es5/3 – G6/4 – C5/3(повний). Соль в середині акордів залишається на місці, а крайні звуки розходяться по пів-тону. Це створює ефект «розкриття» або «розгортання».
Розділ «B» тонально стійкий, у фа мажорі. (Звісно, не без хроматизмів і відхилень.)
Яскравою є хроматична нисхідна послідовність малих зменшених септакордів (тт.51-61). Починаючи з «соль-сі*b*-ре*b*-фа», акорди пів-тонами спускаються до «ля-до-мі*b*-соль», подолавши відстань майже в октаву.
Епізод «B_1» проходить на тон вище у *соль-мажорі*.
Цікавий ефект створює композитор (нагадаємо, 12-річний), коли після 10 тактів тонально нестійкої музики звучить дуже переконлива тоніка «фа». Так, наче увесь твір був написаний строго у фа-мажорі.

3. «Дон Кіхот вирушає вперед» (ре-мінор)

Форма. Тричастинна з неточною репризою:

A B A_1

A (18тт.) B (16тт.) A_1 (17тт.)

П’єса побудована на чергуванні різних типів тематичного матеріалу (фактури). Якщо позначити кожен тип латинською літерою, отримаємо досить різнобарвну картину:

ababcbcababcc (*запис потактовий 1-13 тт.), де

a – стрімкий нисхідний пасаж;
b – висхідна послідовність терцій *staccato*;
c – октавні скоки з арпеджованим акомпанементом.

Після такої послідовності йде завершальний епізод частини А (вісімки portato).

Визначити початок середньої частини можна по контрасту: зміна безперервного руху на більш плавний і спокійний епізод, який підкреслюється динамікою *piano*. Перші 4 такти основані на елементі «c», а далі з’являється новий музичний матеріал, який ми умовно позначимо «d» – мелодія з хроматизмом на 12 тактів.

Тепер знову повертаємось до бурхливого пасажу «a», який свідчить про початок репризної частини (А1). Цього разу тематичний матеріал «a» чергується з матеріалом «d». Схематично зобразимо так:

Ada d(8тт.) abdc (*потактово, крім 8-тактового «d»)

Образний зміст. Пістрява форма п’єси допомагає зрозуміти зміст. Вона передає волелюбний і поривчастий характер головного персонажа, його

кумедність і незграбність. Крім форми це допомагає відобразити нерегулярний розмір ($\frac{5}{4}$ і $\frac{4}{4}$, які потактово чергуються; середина в розмірі $\frac{3}{4}$). А також восьма пауза і початок пасажу на слабу долю в першому такті (і всіх наступних «а»). До слова, початковий пасаж нагадує «акорд-виклик» з першої п'єси – «Сни Дон Кіхота...». Усю першу частину (А) можна також порівняти з шаленим галопом на коні (в темпі Presto). Середина героїчного характеру.

Фактура. Про фактуру багато сказано в описі форми п'єси. Додамо лише те, що, як і в попередніх двох п'єсах вона досить прозора, не перевантажена громіздкими акордами, що, зрештою, і не потрібно для такого типу п'єс.

Гармонія. Виклад цієї п'єси гомофонно-поліфонічний. Розділ «А» складається в основному з гам і пасажів, які рухаються в протилежному напрямку, тому гармонічне начало тут на другому плані.

Щодо гармонії, то п'єса насичена хроматизмами (тт.14-17, 19-22, 31, 33, 39-40), є півтонові і тонові «сходження» (es5/3 – d5/3; F5/3 – G5/3), терцієві співвідношення тональностей (т.7: F-dur/A-dur).

В розділі «В» відбувається ряд модуляцій: c-moll – C-dur – H-dur – A-dur – E-dur.

Далі послідовність в «A_1» у тт. 41-45: D-dur – H_7 – C_7 –D-dur.

Після тонально нестійкого закінчення, як і попередня п'єса, завершується переконливою тонікою «ре».

4. «Дульсінея Тобоська» (ля-бемоль мінор)

Форма. Проста тричастинна з повтором частин:

$AABA_1$

А (8тт.) А (6тт.) В (4тт.) $А_1$ (5тт.)

Крайні частини пісенно-жанрові, середина танцювального характеру.

Образний зміст. Октавне подвоєння мелодії децімами в басу створює враження або дуету Дульсінеї і Дон Кіхота, або характер дуже мужньої дівчини. Така думка навіть має літературне підтвердження. *«Врода в неї надлюдська, бо в ній поєдналися усі неймовірні й фантастичні прикмети краси, якими поети ущедряють своїх коханих: волосся її – то щире золото, чоло – Поля Єлісейські, брови – веселки, очі – сонця, личко – троянди, вуста – коралі, зубоньки – то перлоньки, шия – любайстер, перса – мармур, руки – мов кість слонова, уся вона – мов сніг біла...»*, так описує кохану Дон Кіхот. Санчо Панса ж має іншу думку про неї: *«Та я ж її добре знаю, ,<…> як челядь у селі навкидя грає, то і з найдужчих хлопців ніхто так далеко залізяки не кине, як вона. Там-то голінна дівоха, і вродою, і поставою — всім узяла, і хоч якому мандрованому лицарю перцю дасть, як до неї підсипатись почне! А моцна ж яка, а голос...який!»* [5]

Фактура. Гомофонно-гармонічна. Мелодія і її дублювання в басу заповнюється тріольними арпеджіо. Середина має три чітко виражені пласти: мелодія, бас і акордове заповнення.

Гармонія. Зі всіх п’єс «Дульсінея Тобоська» в найбільшій мірі написана в межах тональності. Звісно, є і хроматичні басові ходи (тт.5-6), збільшені тризвуки (тт.5,13), терцієве співвідношення тональностей (т.4, As-dur/E-dur), мінорна домінанта (т.3). Але цих особливостей значно менше, ніж в попередніх п’єсах. Таким чином досягається контраст. «Дульсінея Тобоська» – ліричний центр циклу.

5. «Пригода» (ре-мажор)

Форма. Модифікована двочастинна зі вступом і кодою:

Вст.-А-зв.-$А_1$-зв.$_1$-В-$В_1$-Кода

Вст.(16тт.)-А(6тт.)-зв.(2тт.)-$А_1$(4тт.)-зв.$_1$(4тт.)-В(14тт.)-$В_1$(5тт.)-Кода(14тт.)

За формою це найскладніша п’єса з усього циклу, вона також є його кульмінацією. П’єса інкрустує, наче вплітає різноманітні елементи. Деякі з них узяті з попередніх частин і своєю природою нагадують лейтмотиви, наприклад лейттема «фатуму» з першої п’єси. Розберемо детально. Позначимо кожен тематичний матеріал, який зустрічається в «Пригоді» латинською літерою:

a – октави (тт.1-2);
b – тема «мисливського ріжка»;
c – лейттема «фатуму»;
b1 – головна партія, основана на темі «мисливського ріжка»;
d – лірична тема;
e – наступальна октавна тема в басу.

Вступ: abcabca
Частина А: b_1db_1da
Частина В: тема В-ec-$В_1$-e
Кода: нашарування c_1b-$c_1ac_1ab_1a$

Вступ: a(2тт.) b(3тт.) c(2тт.) a(2тт.) b(3тт.) c(2тт.) a(2тт.)
Частина А: b_1(6тт.) d(2тт.) b_1(4тт.) d(2тт.) a(2тт.)
Частина В: тема В(8,5тт.) e(2,5тт.) c(2тт.) c1(2тт.) $В_1$(3тт.) e(2тт.)
Кода: c_1/b(2тт.) c_1(2тт.) a(1тт.) c_1(2тт.) a(2тт.) b_1(2тт.) a(3тт.)

При такій різнорідності матеріалу у всій п’єсі збережена цілісність. Усі вплетені мотиви підпорядковані одній центральній ідеї.

Образний зміст. Октави в басу із затактовою шістнадцяткою створюють похмуру атмосферу. Здалека чути сигнал мисливського ріжка (чи не перші ознаки оркестровості фортепіанної музики Корнгольда). І раптом вривається лейттема «фатуму»! ...Усе повертається у спокій. Знову вигук «фатуму», цього разу навіть ще переконливіший.
Головна тема (А) – це стрімкий виступ Дон Кіхота проти зловісного начала. Цікаво, що акомпанемент до героїчної мелодії складають терції non legato (тт.17-18), щось подібне ми зустрічали в п’єсі «Дон Кіхот вирушає вперед» (тт.2,4,6 і далі), тільки в протилежному русі (висхідному). Ліричний відступ (Langsamer [meno mosso]) можна трактувати по-різному: можливо, це спогад про Дульсінею, можливо, сумні роздуми Кіхота про щось. Та продовження боротьби після тих «спогадів» ще енергійніше і завзятіше. Наступний ліричний відступ приводить нас до споглядального епізоду (В) (тт.33), який своїми примхливими гармоніями вносить дещо фантастичне, фантазійне, ілюзорне. Але тривожні октави в басу (тт.41) повертають нашого персонажа в реальність. Продовжується боротьба верхи на коні (імітація скачок в тт.45-46, 52-54). Завершується «Пригода» стрімкою кодою. Останнє проведення теми Дон Кіхота (головної теми) з мисливськими інтонаціями в мі мажорі може запевнити нас про хороший кінець «Пригоди» і перемогу персонажа.

Гармонія. Окреслимо тональний план твору:
D-dur (тт.1-6) – C (7) – F-dur (тт.8-14) – Fis (15-16) – h-moll (17-22) – a*(23-24) – E-dur (25-26,5) – gis-moll (26,5-27) – a*(29-32) – F-dur (33-36) – D-dur (37-46) – C-dur (47-53) – D-dur (54-65)

Композитор застосовує фрігійський лад (т.18, до-бекар у сі-мінорі), секундові співзвуччя (на відстані 4-х октав, тт. 5, 12), хроматизми.

Особливо привертають увагу розділи «В» і «$В_1$». Часте використання септакордів, нетипових навіть для романтичної музики гармонічних ходів і хроматизмів, дуже нагадує джаз. Але про вплив джазу не може бути й мови, бо цей жанр музики потрапив у Європу в 1920-х роках, а цикл Корнгольда написаний за десять років до того. Скоріше, мова може йти про вплив Дебюссі, але це також малоймовірно, бо його музику рідко виконували у Відні. Скоріш за все, гармонічна мова Корнгольда – його власний винахід.

6. «Навернення і смерть Дон Кіхота» (ля-мінор)

Форма. Варіаційна:

$АА_1ВА_2А_3А_4$

А (4тт.) $А_1$(4тт.) В(4тт.) $А_2$(4тт.) $А_3$(4тт.) $А_4$(10тт.)

Останній розділ («$А_4$») розширюється внаслідок його функції як коди. В цьому розділі з'являється тема з першої п'єси – «Сни Дон Кіхота про героїчні вчинки» (тт.23-26). Також присутня видозмінена лейттема «фатуму» (тт.13-14, 21-27).

Образний зміст. Остання п'єса циклу найбільш похмура. Вже у перших тактах чуємо ляментозні інтонації. Тема із середнього регістру в наступних варіаційних проведеннях спускається в нижній на фоні хроматичних послідовностей. Розділ «В» – це екзальтовані вигуки (*forte* на початку тактів 9 і 11), які можна порівняти з прокльонами Дон Кіхота. *(«Кінець кінцем настала остання година, і Дон Кіхот ще раз дуже переконано прокляв усі рицарські книжки.»* [14]) «Останню годину» зображено дуже колористично в плані гармонії у динаміці *pianissimo*. Тема з першої п'єси звучить, як спогади персонажа про минулі часи і подвиги.

Остинатний бас (повторення першого такту теми «А») нагадує дзвони.

Закінчується цикл, як і сам роман Сервантеса досить драматично октавним тремоло *pp* на фоні ля-мінорного тризвука *sostenuto*.

Гармонія. Відповідно такому похмурому змісту, хроматизми тут відіграють панівну роль (тт.5-8, 13-14,17-19). Дуже колористичним є епізод «В» (тт.9-12) (можливо, твори Дебюсі таки надихнули Еріха?). В цілому п'єса витримана в межах основної тональності.

Nota Bene.

Деякі особливості ритму. Характерний прийом, яким користується Корнгольд в багатьох фортепіанних творах – це паузи перед акордами, не рідко кульмінаційними у фразі – так зване «дихання» або «запізнення». Тобто на початку такту є восьма пауза, а акорд звучить на слабу долю. Приклад: тт. 56-61 і 71-76 у п'єсі №2; т.23 у п'єсі №4; т.24 у п'єсі №5.
У п'єсі №5 використовує септолі, квінтолі (тт.38-41, 55,57).

2.3 Аналіз Сонати №3

Написання Сонати для фортепіано № 3, до мажор, опус 25, було розпочате в 1929 році. (У період з 1926 до 1933 Корнгольд здебільшого працював над аранжуванням оперет. Але він поєднував цю роботу з композицією.) «Її чудова третя частина, чарівне інтермецо, в оригіналі була написана як подарунок на перший День народження маленькому синові Георгу і, можливо, навіть мала словесний текст. У розділі «Тріо» використовується цитата зі струнного квартету ля-мажор» (Op.16,1922). [4, ст.213]

До нього Корнгольд додав вражаючу першу частину, Allegro, – його мужня головна тема, що нагадує тріумфальні фанфари; таємниче Andante Religioso і фінальне Rondo, сповнене хорошого гумору *[нагадує «Волинку» із сюїти «Багато галасу з нічого»]*. Корнгольд завершив сонату влітку 1931 року, і вона вперше була виконана у Відні 3 березня 1932 року Паулем Вайнгартеном.» [3] Виконання не принесло гучної слави. Рецензії критиків були небагатослівними і лише кілька разів її виконували після прем'єри.

З біографії композитора відома трагічна історія загибелі молодого піаніста, єврея Роберта Конера, якого вбили фашисти незадовго після виконання ним Третьої сонати Корнгольда на концерті у Відні 22 січня 1939 року. На цьому ж концерті Корнгольд отримав телеграму про необхідність терміново повернутись в Америку.

Третя соната більш традиційна в плані композиції, ніж дві попередні. Але наявність чотирьох частин є ще одним прикладом постійного пошуку Корнгольда нових шляхів та дослідження нових можливостей в рамках існуючих форм.

Проаналізуємо всі частини сонати за формою.

Перша частина – Allegro molto e deciso

Ускладнена сонатна форма:

A					B				A1				B1			
Г.П.	Сп.п.	П.П.	Г.П.$_1$	Зк.п.	Е.1	Е.2	Е.3	Е.4	Г.П.	зв.		Е.1	Е.2		Е.3	
(13)	(2,5)	(9,5)	(11)	(4)	(19)	(26)	(10)	(14)	(16)	(21)	(19)		(26)		(16)	

(*У дужках позначено кількість тактів.)

Друга частина – Andante religioso

Тричастинна форма зі вступом і кодою:

Вступ	A	B	A1	Кода
(4)	(25)	(23)	(20)	(9)

Якщо позначити кожен новий тематичний матеріал малою латинською літерою, отримаємо:

Вступ (4) – A: a(8) a1(8) зв.(2) b(7) – B: c(2) d(14) c1(1) d(6) – A(20) – Кода (9)

Оскільки вступ і кода побудовані на спільних інтонаціях, створюється враження подвійної тричастинності: вступ – основна частина – кода, де основна частина теж складається з трьох розділів.

Третя частина – Tempo di Menuetto molto comodo / Trio

Тричастинна репризна форма:

A	B	A_1 || вст.	C
(29)	(21)	(23)	(2) (45)

Детальніший аналіз форми:

A: a(9) a_1(9) b(11) – B (21) – A_1 (23) || вст.(2) C: c(24) c_1(21)

Четверта частина – Rondo: Allegro giocoso

Композитор визначає форму, як рондо. Але ця частина сонати явно виходить за межі цієї форми і є складною для аналізу. Через наявність двох основних тем (їх відношення можна зрівняти із функцією головної і побічної партій), фінал нагадує або рондо-сонату, або подвійне рондо. Також ускладнює форму політематизм, використання інтонацій реферну в епізодах, накладання теми і епізоду одночасно. Уся частина нагадує цілісний гобелен, який складається з дрібно вплетених ниток музично-тематичного матеріалу.

Схематично опишемо рондо. Великі літери позначають основні розділи рондо (рефрен, головні епізоди), малі літери позначають розвитковий тематичний матеріал, який повторюється протягом твору у точному або видозміненому вигляді.

Схема:

Aa<u>b</u>a<u>$_1$</u><u>b$_1$</u>a/c**B**dCA_1e<u>b</u>a<u>$_1$</u><u>b$_1$</u>D**f**$\mathbf{A_2}$gfa$\mathbf{B_1}$$B_2dC_1aB_3$ (кода)

A(10) a(10) b(3) a_1(5) b_1(7) a/c(16) B(7) d(3) C(5) A(6)e(13) b(1) a_1(3) b_1(7) D(15) f(6)A_1(13) g(5) f(10) a(17) B_1(9) B_2(7) d(3) C_1(5) a(5) B_3(5)

(Жирним шрифтом позначено основні розділи форми, підкреслено епізоди, що повторюються.)

Пояснимо, що позначено на схемі.

«А» – рефрен, початковий розділ. Він повторюється двічі зі зміною. Цей повтор позначено «а».

«b» – це перший епізод або розвиткова частина.

(*В рондо епізоди діляться на 2 типи: розвиткові і основні. «Розвиткові» не несуть великого смислового навантаження. «Основні» відділені темповим позначенням, двома тактовими рисками тощо, на них композитор звертає більшу увагу.)

«b1» – це, по суті, продовження «b», яке переривається тематичним матеріалом рефрену «a».

«a/c» – розвитковий епізод, де в лівій руці проводиться тема рефрену, у правій представлений новий матеріал, який далі розвивається без теми рефрену.

«B» – перший основний епізод, який вносить контраст до попереднього матеріалу і виконує функцію побічної партії; відділений двома тактовими рисками; цю тему також можна розглядати як другу тему рондо.

«d» – вставка, розвитковий епізод.

«C» – новий епізод.

«A1» – видозмінений рефрен.

«e» – продовження рефрену на органному пункті; вносить контраст до попереднього матеріалу.

«bab_1» – повторення епізоду, який переривається рефреном, що зустрічався у тактах 20-34.

«D» – новий ліричний епізод, який умовно підсумовує першу частину рондо.

«f» – підготовчий епізод до «репризи».

«A2» – рефрен, який виконує функцію репризи (проведений в основній тональності).

«g», «f» – розвиткові епізоди.

«a» – повернення до рефрену.

«B1» – друга тема рондо, «побічна партія».

«B2» – друга тема, проведена в жартівливому характері із запізненим

повторенням у лівій руці.

«d» – вставка.

«С» – повторення епізоду.

«а» – тематичний матеріал рефрену.

«В3» – друга тема рондо, яка тут виступає в ролі коди.

Висновок.

Отже, бачимо, що музична форма у сонаті трактується композитором вільно, без обмежень у рамках класичної форми. Особливо це твердження стосується крайніх частин форми, менше – середніх. Використовуючи ускладнені форми у першій і фінальній частинах сонати, композитор створює контраст відносно другої і третьої частин, які написані в дещо простіших формах.

Образна характеристика

Перша частина Сонати має дві образні сфери: об'єктивне і суб'єктивне. Експозиція несе урочистий, піднесений образ святкування, а розробка є ліричним відступом. Але цей відступ містить багато граней: це і романтичні, і пасторальні («ходи мисливського ріжка», переливи дзвіночків) образи, які потім набувають навіть релігійного характеру (починаючи від ремарки «Nicht schleppen»). Епізод «Molto meno, un poco grave» нагадує похоронну ходу із звучанням дзвонів (баси в лівій руці). В репризі цей епізод трансформується у героїчний і піднесений образ.

Таке поєднання урочистості, лірики, пасторалі, похоронної ходи і героїки може створити враження еклектичності. Але, як і життя, яке має різні відтінки і грані, мистецтво Корнгольда відображає дійсність у багатьох її аспектах.

Друга частина. Нисхідний рух у перших двох тактах звучить, як запитання, сумнів, безнадія. Далі звучить хорал, який несе образ покірності, біблійного смирення. У середньому розділі і в репризі композитор інкрустує мелодію хоралу в обрамлення протяжного басового фону та хроматизованих пасажів й ілюзорних секстових ходів. В репризі тема хоралу просвітлюється і кода, в якій «запитальні» секстові інтонації вступу звучать умиротворено, утверджує надію і світло.

Третя частина повертає слухача у святковий настрій. Тріо інтроспективно відтіняє Менует за принципом контрасту.

Четверта частина. В народному стилі, сповнена «хорошого гумору». У цій частині чергується життєрадісний образ свята і романтична мелодія широкого плану, яка проводиться то в коротшому, то в довшому варіанті, а в репризі набуває жартівливого характеру.

2.4 Про авторські ремарки, піаністичні завдання та виконавців.

На останок скажемо ще кілька слів про авторські позначення у фортепіанних творах Корнгольда, особливості піаністичних завдань та виконавців.

Авторські ремарки.

Композитор користується як італійськими (Allegro molto e deciso), так і німецькими ремарками (Nicht schleppen – «не заповільнюючи»). Динаміку автор виписує досить детально із позначенням динамічних відтінків та вилочок (рідше «*cresc.»* чи «*dim.»*). Також в окремих місцях виписана педаль. Часто занотовані побажання щодо штрихів і туше: *marc., espr., molto espr.*

Піаністичні завдання

У запропонованих у цьому дослідженні фортепіанних творах Корнгольда різноманіття стосується усіх виконавських аспектів: фактури, штрихів, динаміки, темпів, технічних завдань.

Фактура творів Корнгольда, особливо Сонати, дуже насичена, часто поєднує багато деталей, які потребують внутрішньо-слухового оркестрування. Наявність кількох пластів фактури вимагає активної роботи поліфонічного слуху. Творам притаманне *штрихове різноманіття*: акценти, staccato, legato, staccato під лігою, tenuto, використання різних штрихів одночасно. Композитор використовує майже всі *види техніки*: гами, арпеджіо, трелі, подвійні ноти, акорди, октави, акордові і октавні послідовності, скоки, репетиції, форшлаги, поліфонічну техніку. Великою є *динамічна градація* (від *pp* до *fff*), особливістю є часті динамічні контрасти, вилочки – динамічна гнучкість. Це потребує вміння прораховувати динамічні пласти і реагувати на усі динамічні зміни. Щодо *темпів*, то і їм притаманна часта мінливість, агогічні відхилення. Таке темпове і динамічне різноманіття

вимагає від виконавця об’єднати всі епізоди спільною концепцією, зберегти цілісність твору. Також потрібно звертати увагу на ритмічну точність у прочитанні тексту і виконанні.

Виконавці

Знаменитих виконавців фортепіанної музики Корнгольда, які зробили записи усіх його творів є не багато, а саме: Мартін Джонс і Олександр Фрей. Ще за життя композитора його твори виконували піаністи Пауль Вітгенштайн, Артур Шнабель, Роберт Конер. У наш час творчість Корнгольда включають у свій репертуар Маттіс Вершор (Голландія), Міхаель Шефер (Німеччина), Артур Пісарро (Португалія), Олександр Фрей (США).

Варто згадати про піанізм самого Еріха Корнгольда і його віртуозність. Звісно, все те, що він написав – міг також і зіграти. До десяти років він уже розвинув сильний і дуже індивідуальний стиль гри, який характеризував його все життя. Розмова з усіма, хто його знав, завжди приходила до його гри на фортепіано. Один із його близьких друзів в Америці, російський актор Леонід Кінскі пояснив: «Коли Еріх грав, було важко зрозуміти, де закінчилося його тіло і почалося фортепіано! Такий був тотальний ефект, який відчувався, що він і фортепіано стали одним». [4, ст.36]

Стиль гри Корнгольда, хоча й надзвичайно неортодоксальний, чудово підходив до його власної музики, оскільки, хоча він грав широкий репертуар (напам’ять; до прикладу, йому нічого не коштувало зіграти «Електру» Ріхарда Штрауса без партитури), він був відомий виконанням своєї власної музики, і грав її так, як ніхто інший. Він часто зауважував: «Я граю на двох інструментах, фортепіано та оркестрі, оркестр – це такий приємний інструмент, щоб на ньому грати». Коли Корнгольд грав на фортепіано,

звучало так, ніби він грав оркестром, такий був приголомшливий ефект. На жаль, існує мало записів його гри. Тим не менше, вони справляють враження більш ніж одного виконавця.

ВИСНОВКИ

Еріх Вольфганг Корнгольд – геніальний австрійський композитор XX століття, один із засновників жанру кіномузики в США, автор п’яти опер, симфонії, музики до двадцяти двох кінофільмів, камерних, симфонічних, вокальних та фортепіанних творів. Його внесок у скарбницю музичної світової спадщини є надзвичайно великим і цінним. Попри те, що Е.В. Корнгольд творив у рамках класично-романтичних форм і традицій, він наповнював свою музику новим змістом, свіжими звучаннями та ідеями, які народжувались із його світосприйняття: оптимістичного, інтелектуального, інтелігентного, творчого і незалежного.

На основі проведеного дослідження зроблено наступні висновки.

1. Завдяки *біографічному методу* виявлено, що історичні події стали вирішальними у долі композитора і вплинули на його творчість. Корнгольд став одним із перших засновників жанру кіномузики саме через суспільно-політичні події в Європі. Більше того, завдяки роботі в Голлівуді він, австрійський єврей, залишився живим. Хоча Корнгольд стверджував, що митець повинен творити «на відстані від свого часу» і підносити ближнього до «чистішого царства фантазії», причиною цього переконання був саме історичний час. Адже доля композитора припала на період Першої та Другої світової війни, і в мистецтві тоді було важливо не пригнічувати дух людини, відображаючи жахи війни, а підносити його, даючи людям надію і відновлення душі. Зв’язок творчості з історичними подіями бачимо не тільки в естетичних поглядах, очевидним є і приклад Симфонії (1952), яка написана під враженням подій 1939-1945 років.
2. Виокремлено життєві і творчі ситуації, які свідчать про зв’язок і дружні стосунки Е.В. Корнгольда із композиторами Арнольдом

Шенбергом та Ігорем Стравінським. Еріх творив поруч із Паулем Хіндемітом, Белою Бартоком не тільки в прямому значенні слова (всі вони жили у Лос-Анджелесі), але й в метафоричному, адже вони були митцями однієї епохи. Корнгольд навіть написав чотири сатиричні п'єси у стилі композиторів Шенберга, Стравінського, Бартока і Хіндеміта («Чотири маленькі карикатури для дітей», Op.19, 1926). Еріх завжди був товариським і в хорошому гуморі, людей приваблювала його дотепність і розум. Крім того багатьом подобалося те, що в нього не було абсолютно ніякого ставлення до себе «більше, ніж на "ти"», що свідчить про скромність і повагу до інших.

3. Здійснено огляд музики, яка вплинула на формування стилю композитора. Виявлено, що в найбільшій мірі це була творчість великих класиків (Моцарт, Бетховен, Гайдн, Бах, Гендель), романтиків (Штраус, Мендельсон, Шуберт, Брамс, Берліоз, Ліст та інші) і великий оперних та симфонічних композиторів (Вагнер, Верді, Вебер, Малер, Брукнер). Відповідно стиль композиторського письма Корнгольда був тісно пов'язаний із традиціями класицизму, а у ще більшій мірі – романтизму. Притаманними рисами його стилю є тональна основа або наявність тонального центру, театральність і використання лейтмотивної системи (що походить з оперної творчості), провідна роль мелодії, сентиментальність, новаторство у гармонії та формотворенні, програмність музики, жанрова спорідненість з епохою Класицизму і Романтизму, доступність і легкість сприйняття музики.
4. Зроблено аналіз фортепіанних творів Е.В. Корнгольда: циклу «Дон Кіхот: шість характерних п'єс» та Сонати №3. У них виявлено особливості фортепіанної творчості шляхом аналізу форми,

образного змісту, фактури, гармонії, а також ритму, авторських позначень. Композитор використовує класичні форми (рондо, сонанту форму, варіації, двочастинну, тричастинну), але модифікує їх, додаючи епізоди, розширюючи або ускладнюючи. Значення образного змісту творів Корнгольда підказує програма (у випадку «Дон Кіхота» – літературний твір) або інтонаційно-жанрова складова (хорал, інтонації «мисливського ріжка», похоронний марш, які зустрічаємо в Сонаті). Фактура охоплює практично всі технічні прийоми, як дрібної, так і крупної піаністичної техніки. Гармонія – найбільш новаторська сфера серед виразових засобів композитора. Своєю багатозвучністю (по вертикалі) і нетиповими поєднаннями (по горизонталі) вона випередила час Корнгольда, сягнувши навіть у джаз (який ще тоді не існував у Європі).

5. При висвітленні проблеми популярності творчості Корнгольда (у розділі 1.4 «Ренесанс музики Корнгольда»), виявлено, що забуття його імені та творів пов’язане з діяльністю нацистів (які називали його музику «дегенеративною») та антисемітськими настроями, які панували в Європі під час Другої світової війни. Крім того стиль його творчості не відповідав затребуваним тоді вимогам модернізму, Корнгольда засуджували за використання тематичного матеріалу з його кіномузики у концертних творах.

   Натомість відновлення популярності творів Корнгольда пов’язане з бажанням Німеччини реабілітуватись після переслідування творчості євреїв, з відновленням інтересу до творчості Густава Малера та його послідовників і зміною погляду на пізньоромантичне мистецтво. Сьогодні творчість Е.В. Корнгольда все ще залишається маловідомою, але її популяризують такі виконавці, як Гіл Шагам, Томас Гемпсон, Андре Превін, Франц Вельзер-Мест, Джон Мосері,

Едвард Даунс, Карл Девіс, та багато інших. Фортепіанні твори виконують Гері Граффман (США), Маттіс Вершор (Голландія), Міхаель Шефер (Німеччина), Артур Пісарро (Португалія), Олександр Фрей (США).

Дане дослідження має цінність для українського музично-культурного простору, адже вперше для нього ґрунтовно відкриває постать Е.В. Корнгольда та його фортепіанну творчість. Але все ще залишається велике поле роботи для вивчення творів Корнгольда, зокрема його Симфонії, опер, камерної музики та саундтреків. Потребує дослідження також діяльність єврейських митців в еміграції у період Другої світової війни.

Ця робота буде значною допомогою для студентів і виконавців, які матимуть бажання включити у свій репертуар твори Е.В. Корнгольда, та викладачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архів Віденської філармонії [Електронне джерело]: веб-сайт// Режим доступу: https://www.wienerphilharmoniker.at/en/konzert-archiv

2. Burlingame Jon. Erich Wolfgang Korngold: A Retrospective [Електронне джерело]: документальний фільм// Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=aRrmWe-r9cI

3. Carroll Brendan G. Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). The Piano Music// Wyastone Estate Limited, 2003

4. Carroll, Brendan G. The Last Prodigy: a Biography of Erich Wolfgang Korngold// Portland, Or.: Amadeus Press, 1997.

5. Дульсінея Тобоська (персонаж) [Електронне джерело]: енциклопедія// Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki_ Дульсінея_Тобоська_(персонаж)

6. Erich Wolfgang Korngold [Електронне джерело]: енциклопедія// Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Erich_Wolfgang_Korngold

7. Ерix Вольфганг Корнгольд [Електронне джерело]: енциклопедія// Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ерix_Вольфганг_Корнгольд

8. Ferguson S. Preface// Schott Music International GmbH & Co. KG, Mainz, 1995

9. Goldmark D. and Karnes K.C. “Music Is Music” Korngold’s Dramatic Worlds// Bard Music Festival 2019// Bard Publications Office

10. Кодекс Гейза [Електронне джерело]: енциклопедія// Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кодекс_Гейза

11. Korngold E.W. Don Quixote [нотне видання]// Schott Music International GmbH & Co. KG, Mainz, 1995

12. Korngold E.W. Sonate №3 [нотне видання]// B.Schott's Söhne, Mainz, 33 420

13. Repertory of the Vienna Court Opera under Gustav Mahler [Електронне джерело]: енциклопедія// Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Repertory of the Vienna Court Opera under Gustav Mahler

14. Сааведра М. «Дон Кіхот» [Електронне джерело]: книга// Режим доступу: https://read-online.in.ua/read/don_kikhot/132

Додаток 1

Повний перелік творів Е.В. Корнгольда:

Твори з опусними номерами:

Op.1 Тріо ре мажор для скрипки, віолончелі і фортепіано (грудень 1909 – травень 1910, присвячене «Моєму дорогому батькові»)

Op.2 Соната для фортепіано №2 мі мажор (1910, присвячена Олександру Цемлінському)

Op.3 «Сім казкових картинок» («Sieben Märchenbilder») для фортепіано (1910, присвячені Ойгену Австрійському)

Op.4 «Увертюра до п'єси» («Schauspiel Ouvertüre») сі-бемоль мажор для оркестру (1911, присвячена Артуру Нікішу)

Op.5 Симфоніета сі-бемоль мажор для оркестру (1911-1912, присвячена Феліксу Вейнгартнеру)

Op.6 Соната для скрипки і фортепіано соль мажор (1912-1913, присвячена Артуру Шнабелю і Карлу Флешу)

Op.7 «Кільце Полікрата», опера-буффа на одну дію (1913-1914)

Op.8 «Віоланта», опера-трагедія на одну дію (1914-1915)

Op.9 «Шість простих пісень» («Sechs Einfache Lieder») (1911-1913, присв. Луїзі фон Френкель-Еренштайн)

Op.10 Секстет для струнних ре мажор (1914-1917, присв. Доктору Карл Ріттер фон Вінеру)

Op.11 «Багато галасу з нічого», музика для камерного оркестру до п'єси Вільяма Шекспіра (1918-1919, присв. Егону Поллаку)

Op.12 «Мертве місто», опера у трьох діях (1916-1920, присв. Д-р. Людвігу Штекеру)

Op.13 «Sursum Corda», симфонічна увертюра для оркестру (1919, присв. Ріхарду Штраусу)

Op.14 «Чотири прощальні пісні» (1920-1921, присв. Францу Шальку)

Op.15 Квінтет для фортепіано мі мажор (1921-1922, присв. «Скульптору Густінусу Амбросі»)

Op.16 Струнний квартет №1 ля мажор (1920-1923, присв. Квартету Розе)

Op.17 Фортепіанний концерт до-дієз для лівої руки, з оркестром (1923, присв. Паулю Вітгенштайну)

Op.18 «Три пісні» («Drei Lieder») (1924, «Моєму улюбленому батькові»)

Op.19 «Чотири маленькі карикатури для дітей», чотири сатиричні п'єси для фортепіано соло у стилі композиторів Шенберга, Стравінського, Бартока і Хіндеміта (1926)

Op.20 «Диво Геліани» («Das Wunder der Heliane»), опера у трьох діях (1923-1927, присв. «Моїй дружині»)

Op.21 «Історії від Штрауса» («Geschichten von Strauss») для фортепіано соло, фантазії на теми Йоганна та Едуарда Штрауса (1927)

Op.22 «Три пісні» («Drei Lieder») (1928-1929, «Моїй матері»)

Op.23 Сюїта для двох скрипок, віолончелі та фортепіано для лівої руки (1930, присв. Паулю Вітгенштайну)

Op.24 «Дитяча серенада» («Baby Serenade») для 14 духових інструментів, банджо, фортепіано, арфи, перкусії і струнного оркестру (1928-1929)

Op.25 Соната для скрипки №3 до мажор (1931, присв. «Юліусу Біттнеру, у дружбі»)

Op.26 Струнний квартет №2 мі-бемоль мажор (1933)

Op.27 «Вічне» («Unvergänglichkeit»), цикл пісень (1933)

Op.28 «Катрін», опера у трьох діях (1932-1937, присв. «Віденській державній опері та її артистам»)

Op.29 «Пісні клоуна» («Narrenlieder») з «Дванадцятої ночі» Вільяма Шекспіра (1937)

Op.30 «Пасхальний псалом» («A Passover Psalm»), гімн для соліста, хору і оркестру на єврейський текст (1941, присвячений у 1951 році «Товариству друзів музики, Відень» з нагоди виконання)

Op.31 «Чотири Шекспірівські пісні» з «Отелло» і «Як вам це сподобається» (1937-1941)

Op.32 «Молитва» для тенора, жіночого хору, арфи і органу (1941)

Op.33 «Завтра», поема для мецо-сопрано, жіночого хору і оркестру (1941-1942, для фільму «Незмінна німфа»)

Op.34 Струнний квартет №3 ре мажор (1941-1945, присв. «Бруно Вальтеру в повазі і дружбі»)

Op.35 Концерт для скрипки ре мажор (1937-1939)

Op.36 «Тиха серенада» («Die stumme Serenade»), комедія [театр. жанр] з музикою у двох діях з театральною увертюрою (1946-1950)

Op.37 Концерт для віолончелі до мажор (одночастинний) (1946, для фільму «Обман»)

Op.38 «П’ять пісень» («Fünf Lieder») для середнього голосу і фортепіано (1948, присв. «Марії Єріці, моїй незабутній Віоланті і Маріетті, у дружбі та повазі»)

Op.39 «Симфонічна серенада» сі-бемоль мажор для струнного оркестру (1947-1948, присв. «Люзі Корнгольд, моїй дружині, моєму найкращому другові»)

Op.40 Симфонія фа-дієз для оркестру (1947-1952)

Op.41 «Сонет для Відня» («Sonett für Wien») для мецо-сопрано з фортепіано (1953, присв. «Фрау Гретель Кралік з повагою»)

Op.42 «Тема з варіаціями для оркестру» (1953, «Шкільним оркестрам Америки»)

Твори без опусних номерів, здебільшого неопубліковані (рукописи знаходяться у Бібліотеці Конгресу):

(1905)

Мелодія op.1

Мелодія op.2

«Хлопчик» («Knabe») для голосу з фортепіано

(1906)

Тема з трьома варіаціями для фортепіано

(1904)

Вальс №3 для фортепіано

Вальс №4 для фп.

Вальс №5 для фп.

Вальс №7 для фп.

Вальс №8 для фп.

«Маленьке бажання» («Kleiner Wunsch») для сопрано з фортепіано (на слова Корнгольда)

«Рондандо» для фортепіано

«Чарівний вальс» («Valse Charmante») №3 і 6 для фортепіано

Скерцандо для фортепіано

«Смерть» («Der Tod») для фортепіано

(1908)

«У бабусі» («Beim Grossmütterchen»), вальс для фортепіано

«Сніговик», балетна пантоміма для фортепіано у двох діях (опублікований виданням «Universal Edition»)

Соната для фортепіано №1 (1908-1909, видання «Universal Edition»)

«Задумливий вальс» («Valse Pensive») для фп.

«Траурний марш» («Trauer Marsch») для фп.

«Русалка» («Die Nixe»), фрагмент одноактної п’єси (текст Вільгельма Фабрі)

«У чарівному лісі» («Im Zauberwald») для фортепіано соло

«На уроці гри на фортепіано» («In der Klavierstunde») для фортепіано соло

«Концертний вальс» («Konzertwalzer») для фп.

Експромпт для фортепіано

«Комедійна увертюра» («Lustspiel Ouvertüre») для фп.

(1909)

«Повільний вальс» («Valse Lente») для фп.

«Вальс тердадин» («Valse Tardadine») для фп.

Andantino для фп.

«Дон Кіхот: шість характерних п’єс» («Don Quixote: Six Characteristic Pieces») для фортепіано (виданий «Schott» у 1996)

«Про що розповідає ліс» («Was der Wald erzählt»), сюїта для фортепіано

(1911)

«Вечірня» («Vespers») для голосу і фортепіано (на слова Айхендорфа)

«Дванадцять пісень» («Twelve Songs») (Перші три пісні були опубліковані під op.9)

«Сувенір» («Andenken») для голосу і фортепіано (на текст Айхендорфа)

«Характерний етюд» для великого оркестру (Character Study for Large Orchestra)

«Мандрівна пісня» («Reiselied») для голосу і фортепіано (на текст Айхендорфа)

«Вечірня молитва» («Abendgebet») для голосу і фортепіано (на текст Айхендорфа)

«Відлуння» («Nachklänge») для голосу і фортепіано (на текст Айхендорфа)

«Геній» («Die Geniale») для голосу і фортепіано (на текст Айхендорфа)

(1912)

«Чотири маленькі щасливі вальси», op.5 для фортепіано соло

Фуга для струнного квартету

(1913)

«Шторм» («Der Sturm») для хору і оркестру (на слова Генріха Гейне)

«Вночі» («Nachts») для голосу і фортепіано (на текст Зігфріда Требіча)

(1914)

«Внутрішній шарм» («Der innere Scharm») для голосу і фортепіано (присв. «На 42-й День народження моєї матері (вона так каже)»)

(1915)

«На День народження матері» («For Mother's Birthday»), пародія на сучасних композиторів для фортепіано

«Прощальна пісня австрійського солдата» («Austrian Soldier's Song of Farewell») для голосу і фортепіано (опубліковано приватно для благодійного розпродажу, 1917р.)

(1916)

«Гімн імператриці Зіти» («Kaiserin Zita-Hymne») для соліста, хору і фортепіано (опубліковано приватно для благодійного розпродажу, 1917р.)

(1917)

«Танець в старовинному стилі» для малого оркестру

«Сі-мінорне скерцо Фелікса Мендельсона-Бартольді» («B Minor Scherzo by Felix Mendelssohn-Bartholdy»)

«Дитячий марш» («Kindermarsch») Франца Шуберта для оркестру

Військовий марш сі-мажор для оркестру (Military March in B Major for Orchestra) (опублікований Schott & Co., 1932.) для оркестру

«Полковник Гірш» («Oberst Hirsch»), марш для оркестру

«Щось дуже особисте» («Etwas ganz Persönliches»), пісня кохання (присв. «його милій Міці [Коліш]» – «seiner lieben Mitzi [Kolisch]»)

(1919)

«Фуа-гра в домі Душніц, святкова данина для сольного голосу та фортепіано» (текст Корнгольда)

(1922)

«Вампір: дискретна сценічна музика до драми Ганса Мюллера» («Der Vampir: eine discrete Bühnenmusik für ein Drama von Hans Müller») для камерного оркестру і органу

(1939)

«До Ваших послуг» («At Your Service»), аранжування творів Россіні для оркестру

(1946)

Романс-експромт для віолончелі і фортепіано (опубліковано Sunbury Music, 1975.)

(1949)

«Вальс для Люзі» («Waltz for Luzi») (у стилі Фредеріка Шопена) для фортепіано

(1953)

«Штрауссіана для оркестру» («Straussiana for Orchestra») (присв. «Шкільним оркестрам Америки»)

Фортепіанна музика:

5 вальсів, (1904)

«Рондандо», (1904)

«Чарівний вальс» («Valse Charmante») №3 і 6, (1904)

Скерцандо, (1904)

«Смерть» («Der Tod»), (1904)

Тема з трьома варіаціями, (1906)

«У бабусі» («Beim Grossmütterchen»), вальс, (1908)

«Задумливий вальс» («Valse Pensive»), (1908)

«Траурний марш» («Trauer Marsch»), (1908)

«У чарівному лісі» («Im Zauberwald»), (1908)

«На уроці гри на фортепіанної» («In der Klavierstunde»), (1908)

«Концертний вальс» («Konzertwalzer»), (1908)

Експромпт, (1908)

«Комедійна увертюра» («Lustspiel Ouvertüre»), (1908)

Соната для фортепіано №1, (1908-1909, видання «Universal Edition»)

«Повільний вальс» («Valse Lente»), (1909)

«Вальс тердадин» («Valse Tardadine»), (1909)

Andantino, (1909)

«Дон Кіхот: шість характерних п’єс» («Don Quixote: Six Characteristic Pieces»), (1909), (виданий «Schott» у 1996)

«Що розповідає ліс» («Was der Wald erzählt»), сюїта, (1909)

Op.2 Соната №2 мі мажор (1910, присвячена Олександру Цемлінському)

Op.3 «Сім казкових картинок» («Sieben Märchenbilder») (1910, присвячені Ойгену Австрійському)

«Чотири маленькі щасливі вальси», op.5, (1912)

«На День народження матері» («For Mother's Birthday»), пародія на сучасних композиторів, (1915)

Op.15 Квінтет мі мажор (1921-1922, присв. «Скульптору Густінусу Амбросі»)

Op.17 Концерт до-дієз для лівої руки, з оркестром (1923, присв. Паулю Вітгенштайну)

Op.19 «Чотири маленькі карикатури для дітей», чотири сатиричні п’єси у стилі композиторів Шенберга, Стравінського, Бартока і Хіндеміта (1926)

Op.21 «Історії від Штрауса» («Geschichten von Strauss»), фантазії на теми Йоганна та Едуарда Штрауса (1927)

«Вальс для Люзі» («Waltz for Luzi»), (1949)

Музика до кіно:

«Сон літної ночі» («A Midsummer Night's Dream»), (1934-1935). Аранжування музики Фелікса Мендельсона-Бартольді з авторськими вставками Корнгольда. (Тривалість 140 хв.)

«Мрія втілюється» («A Dream Comes True»), (1935), короткометражний фільм про зйомку «Сну літньої ночі». Музика Мендельсона, пристосована Е. Корнгольдом.

«Троянда Ранчо» («Троянда Ранчо»), (1935), (82 хв.)

«Капітан Блад» («Captain Blood»), (1935), (119 хв.)

«Подаруй нам цю ніч» («Give Us This Night»), (1935-1936), (93 хв.)

«Ентоні Едверс» («Anthony Adverse»), (1936), (136 хв.)

«Розділені серця» («Hearts Divided»), (1936), (87 хв.)

«Зелені пасовища» («The Green Pastures»), (1936), (93 хв.)

«Ще один світанок» («Another Dawn»), (1936-1937), (73 хв.)

«Принц і жебрак» («The Prince and the Pauper»), (1937), (118 хв.)

«Пригоди Робін Гуда» («The Adventures of Robin Hood»), (1938), (102 хв.)

«Хуарес» («Juarez»), (1938-1939), (132 хв.)

«Приватне життя Елізабет та Ессекса» («The Private Lives of Elizabeth and Essex»), (1939), (106 хв.)

«Морський яструб» («The Sea Hawk»), (1940), (127 хв.)

«Морський вовк» («The Sea Wolf»), (1941), (100 хв.)

«Кінг Роу» («Kings Row»), (1941), (127 хв.)

«Незмінна німфа» («The Constant Nymph»), (1942), (112 хв.)

«Відданість» («Devotion»), (1943), (107 хв.)

«Між двома світами» («Between Two Worlds»), (1944), (112 хв.)

«Про людську неволю» («Of Human Bondage»), (1944-1945), (105 хв.)

«Не уникай мене ніколи» («Escape Me Never»), (1946-1947), (104 хв.)

«Обман» («Deception»), (1947), (112 хв.)

«Чарівний вогонь» («Magic Fire»), (1954-1955), аранжування музики Вагнера, (120 хв.)

У цій роботі не перелічено всі аранжування Корнгольда творів інших композиторів.

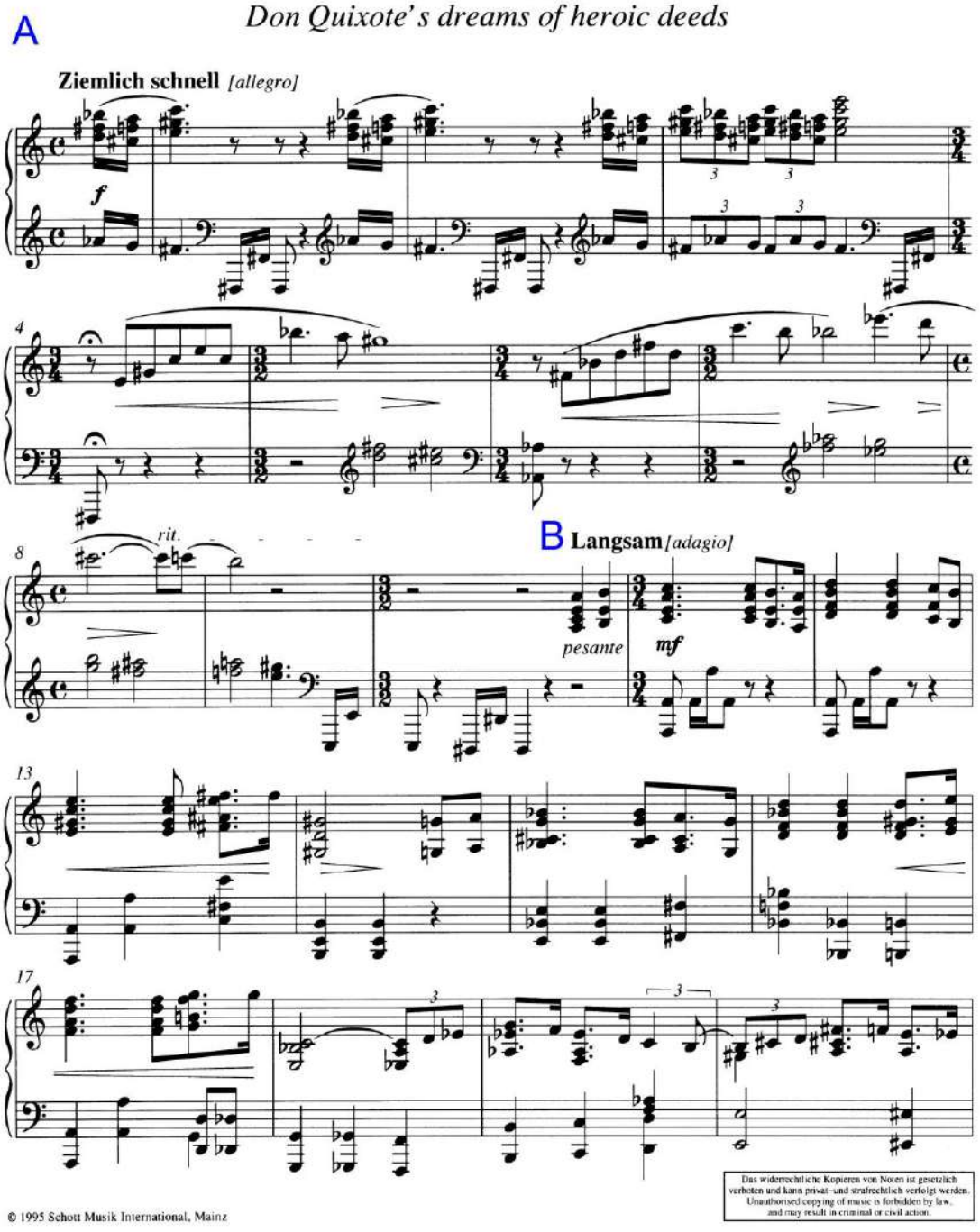
Don Quixote

Sechs Charakterstücke
(1909)

Erich Wolfgang Korngold
1897 - 1957

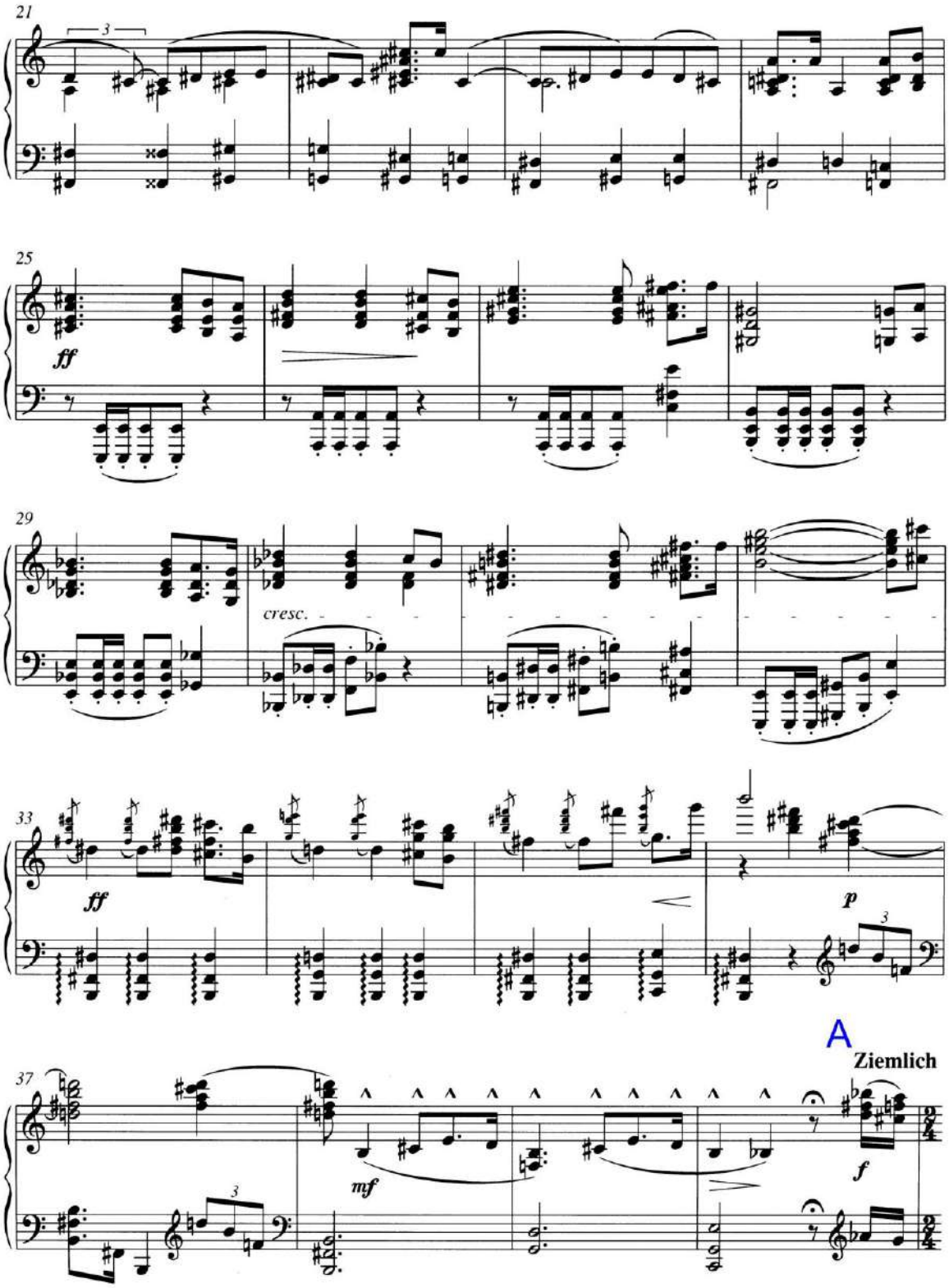
1. Don Quixote über den Ritterbüchern und seine Sehnsucht nach Waffentaten

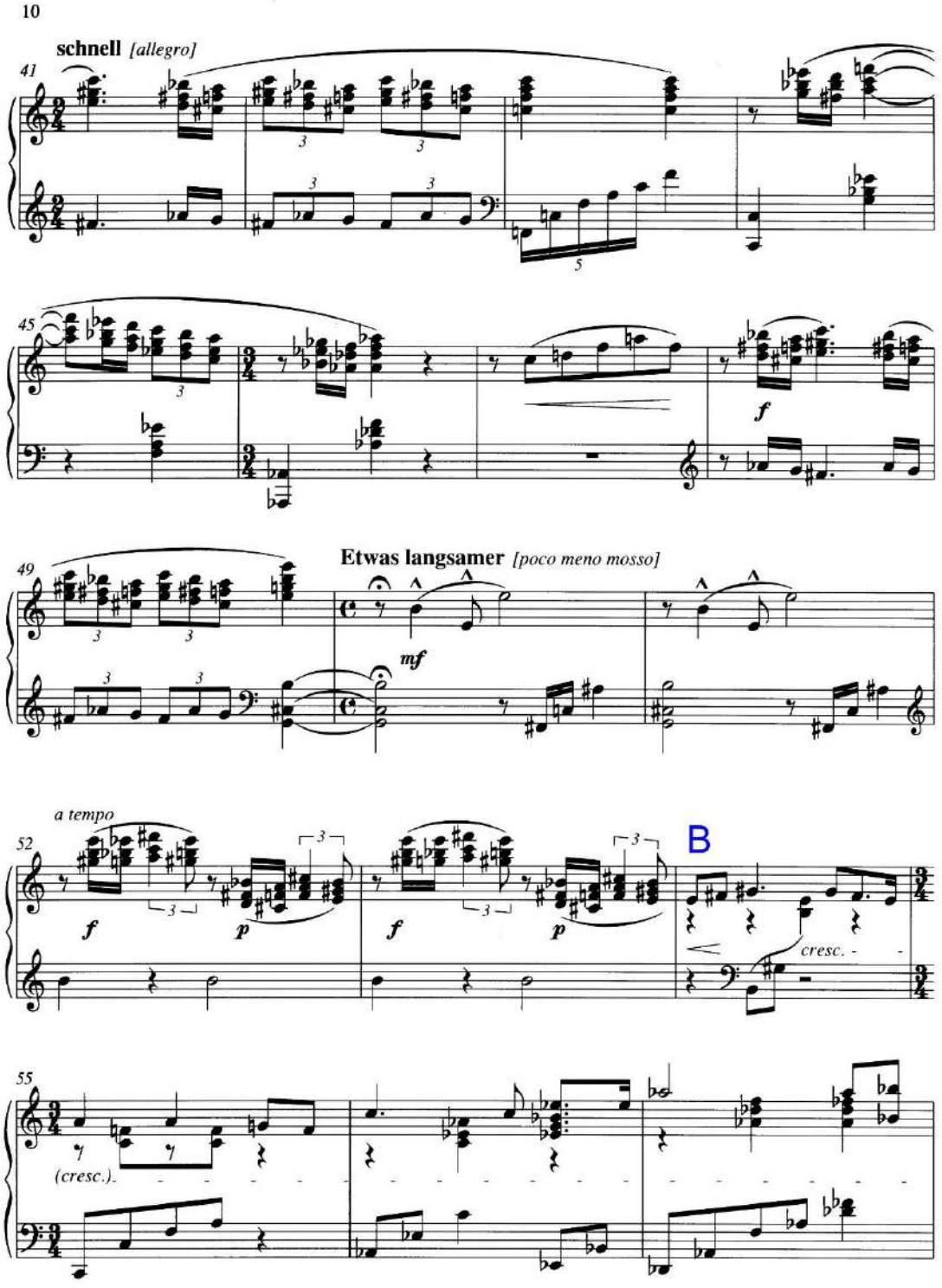
Don Quixote's dreams of heroic deeds

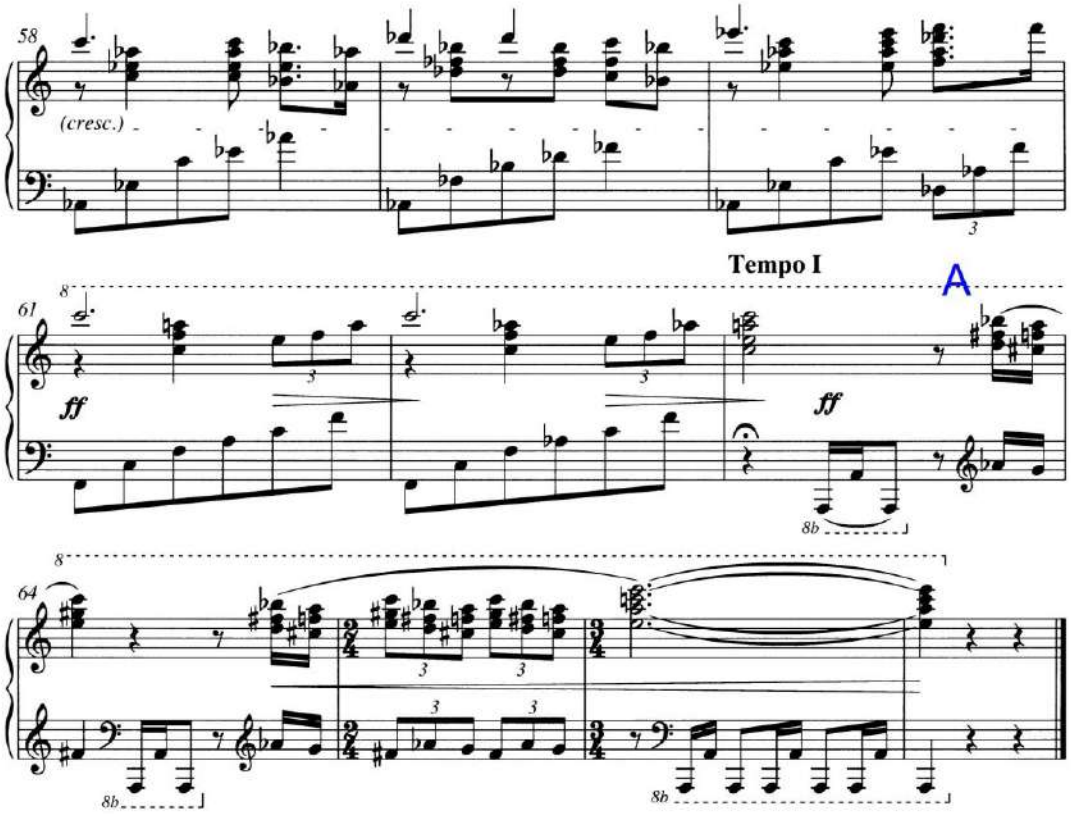


© 1995 Schott Musik International, Mainz

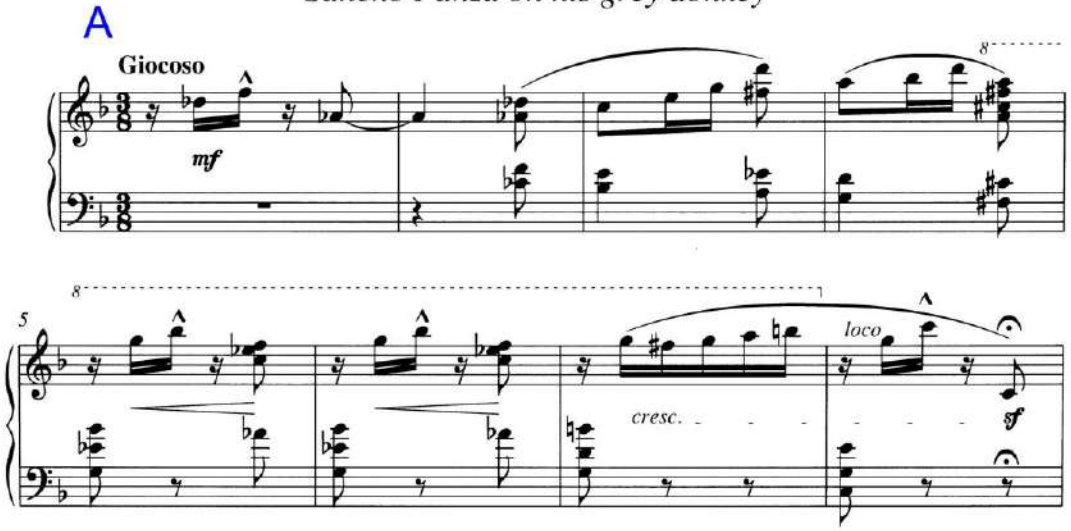
Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden. Unauthorised copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

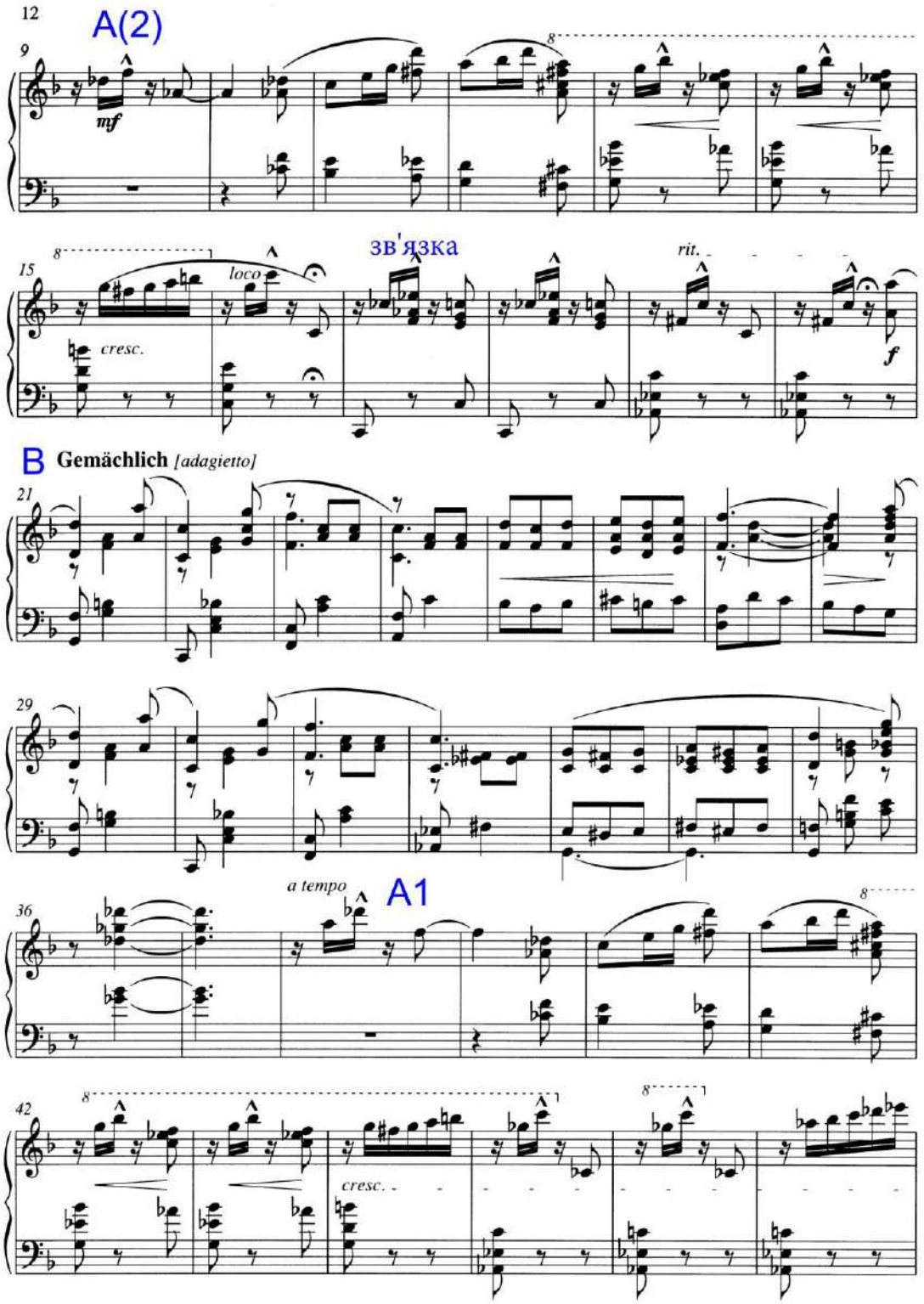

21
25
ff
29
cresc.
33
ff
p
A
Ziemlich
37
mf
f

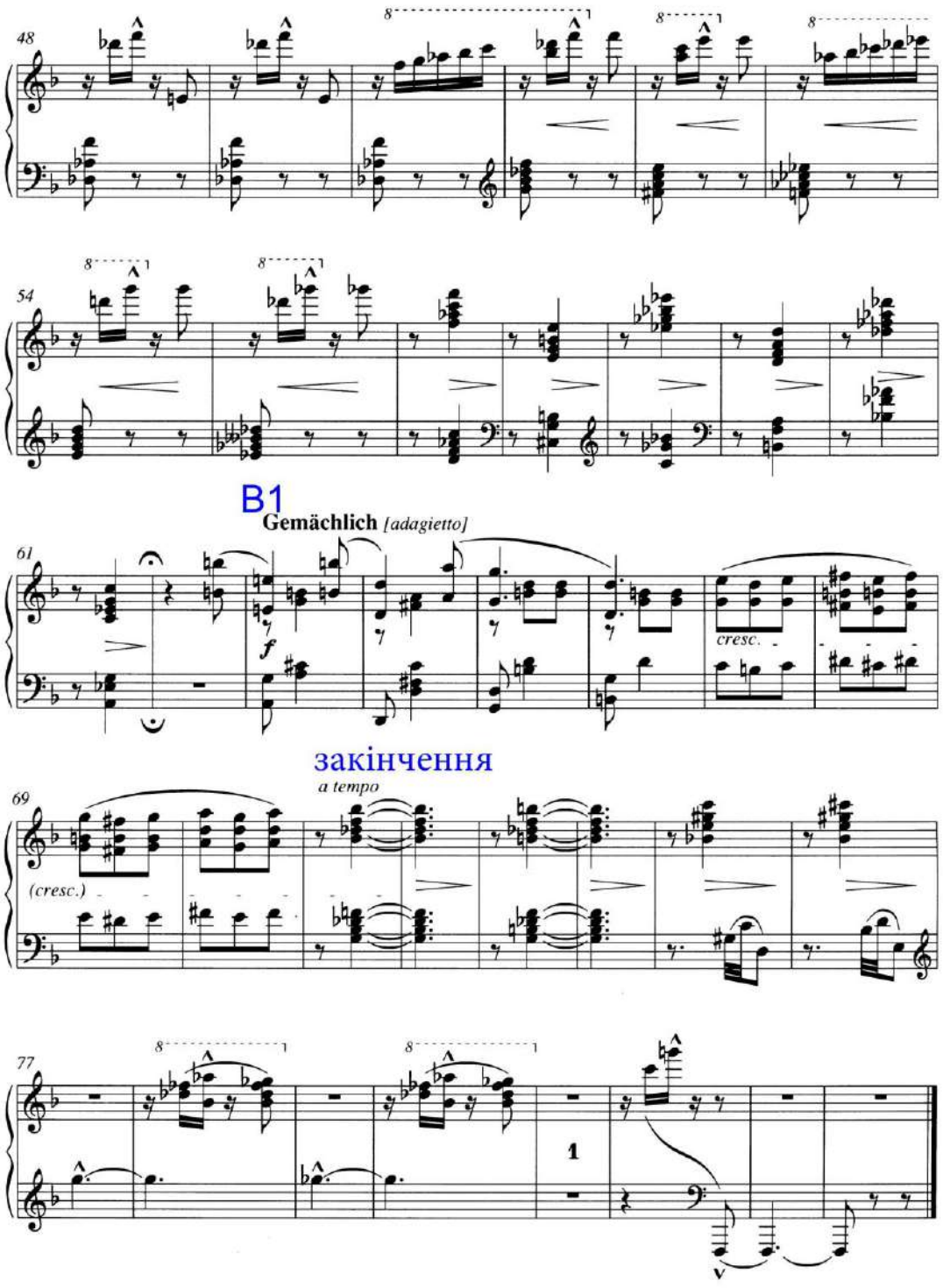

10
schnell [allegro]
41
45
Etwas langsamer [poco meno mosso]
49
mf
a tempo
52
B
cresc.
55
(cresc.)



2. Sancho Panza auf seinem „Grauen“
Sancho Panza on his grey donkey

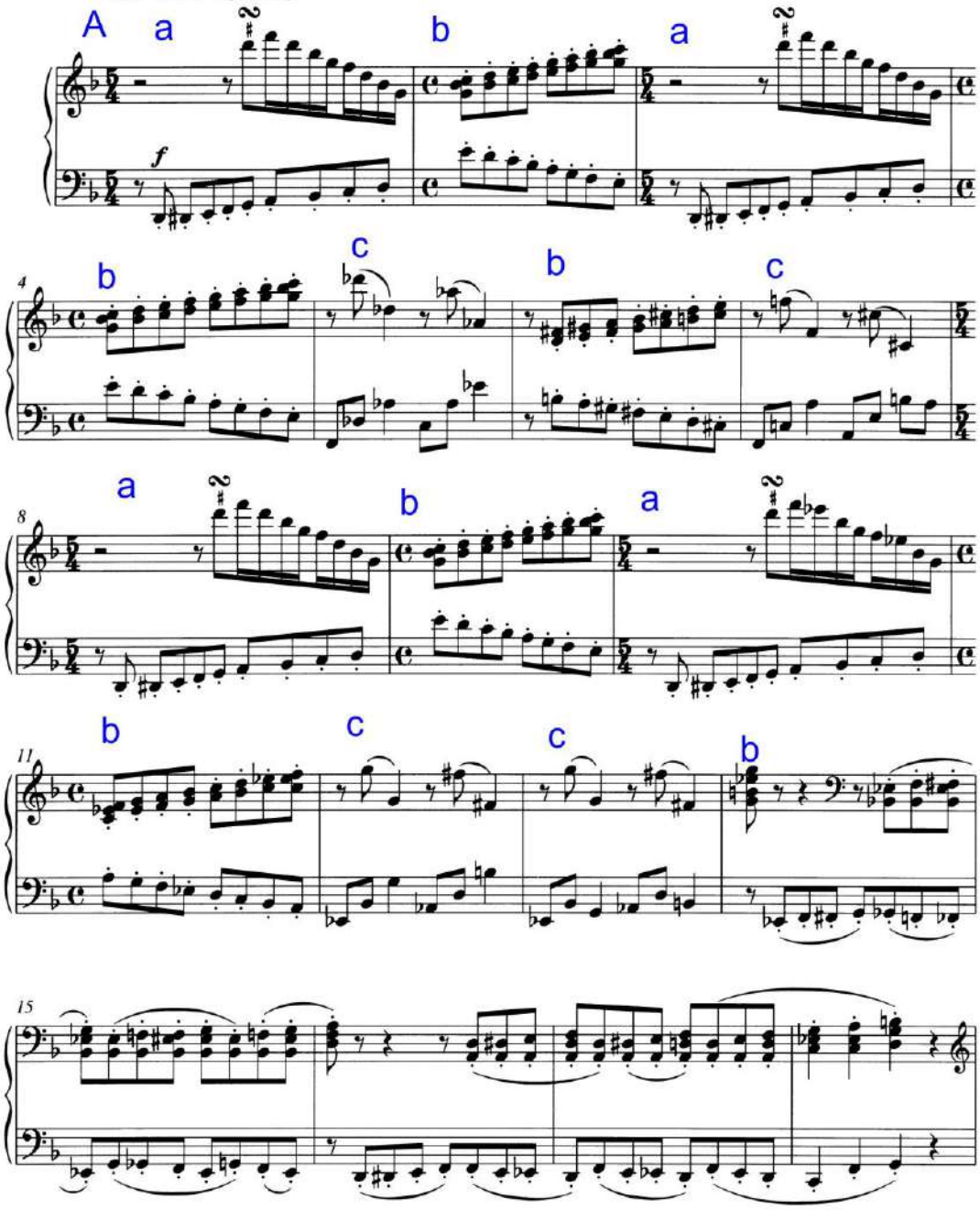


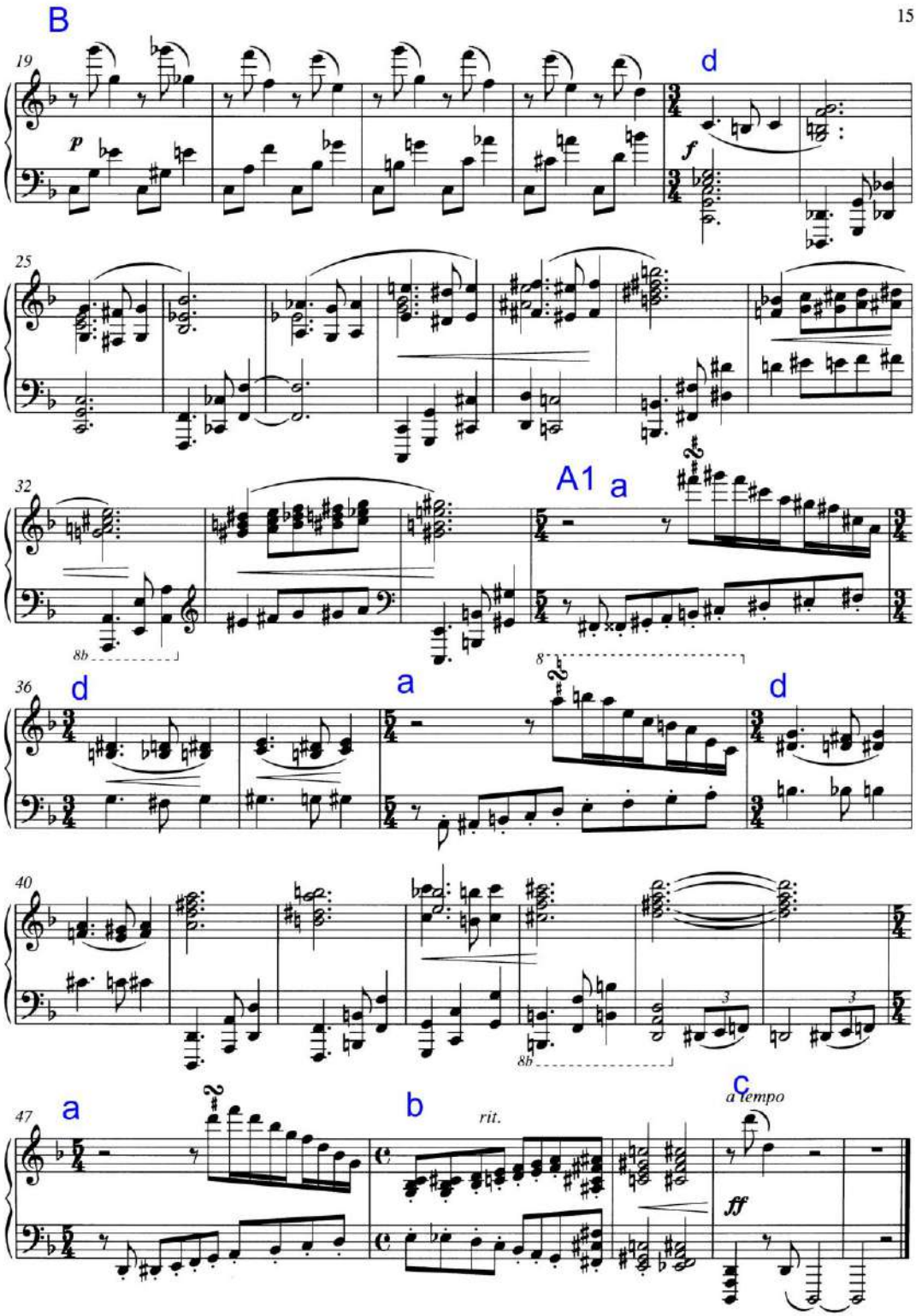

12
A(2)
9
mf
8
зв'язка
15
loco
cresc.
rit.
f
B Gemächlich [adagietto]
21
29
a tempo
A1
36
8
42
8
cresc.


48
54
B1
Gemächlich [adagietto]
61
f
cresc.
закінчення
a tempo
69
(cresc.)
77
1

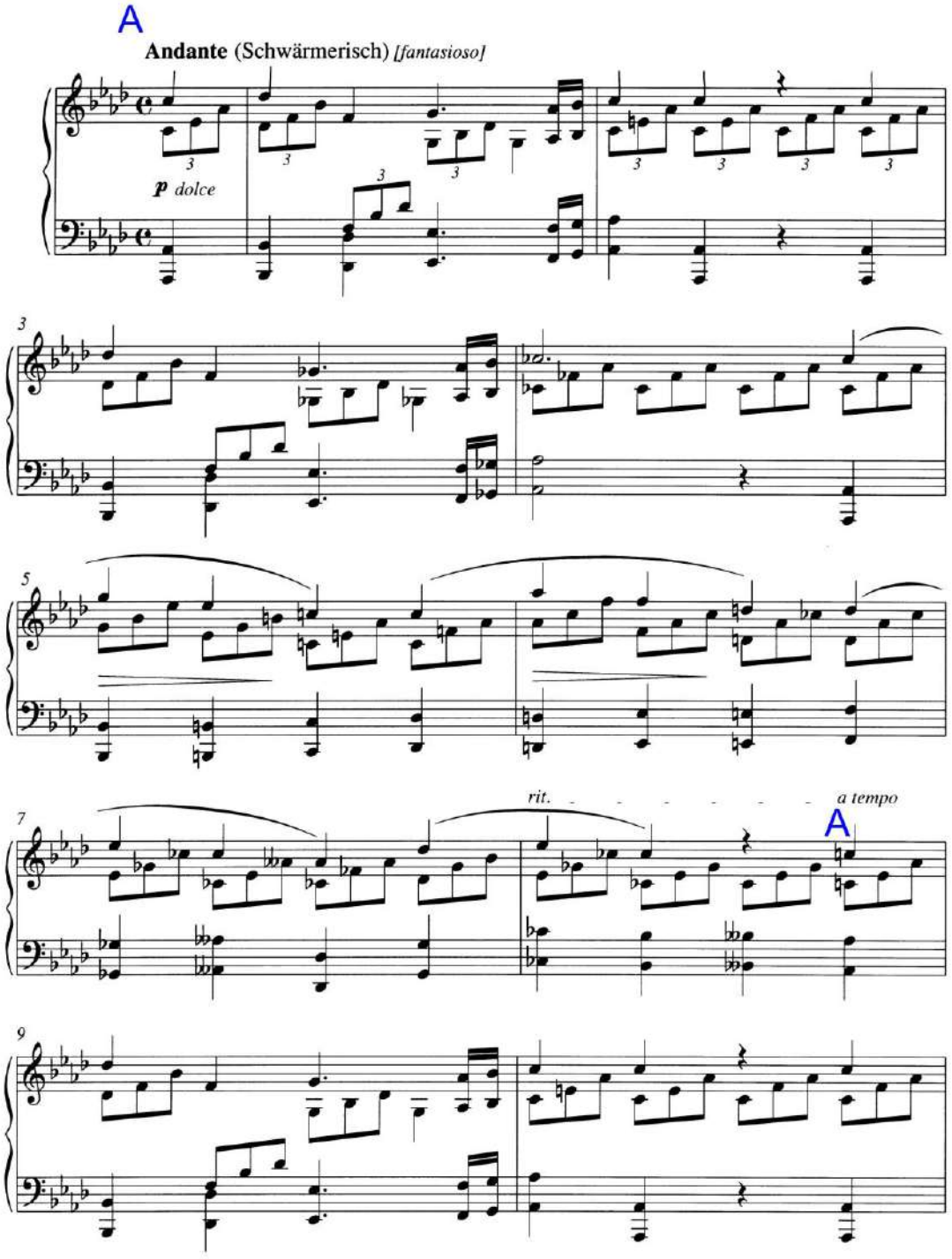
3. Don Quixotes Auszug
Don Quixote sets forth

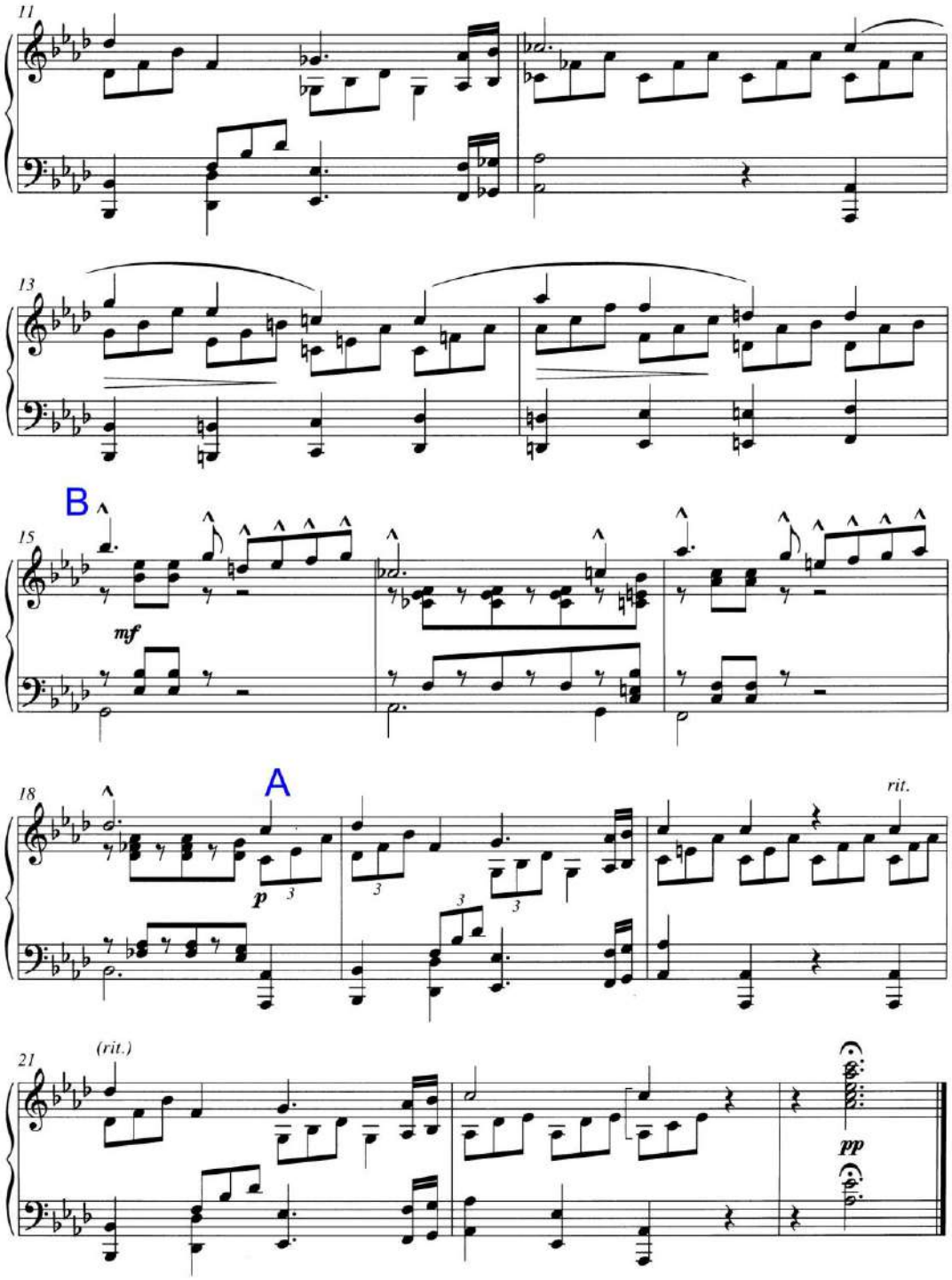
Sehr schnell *[Presto]*



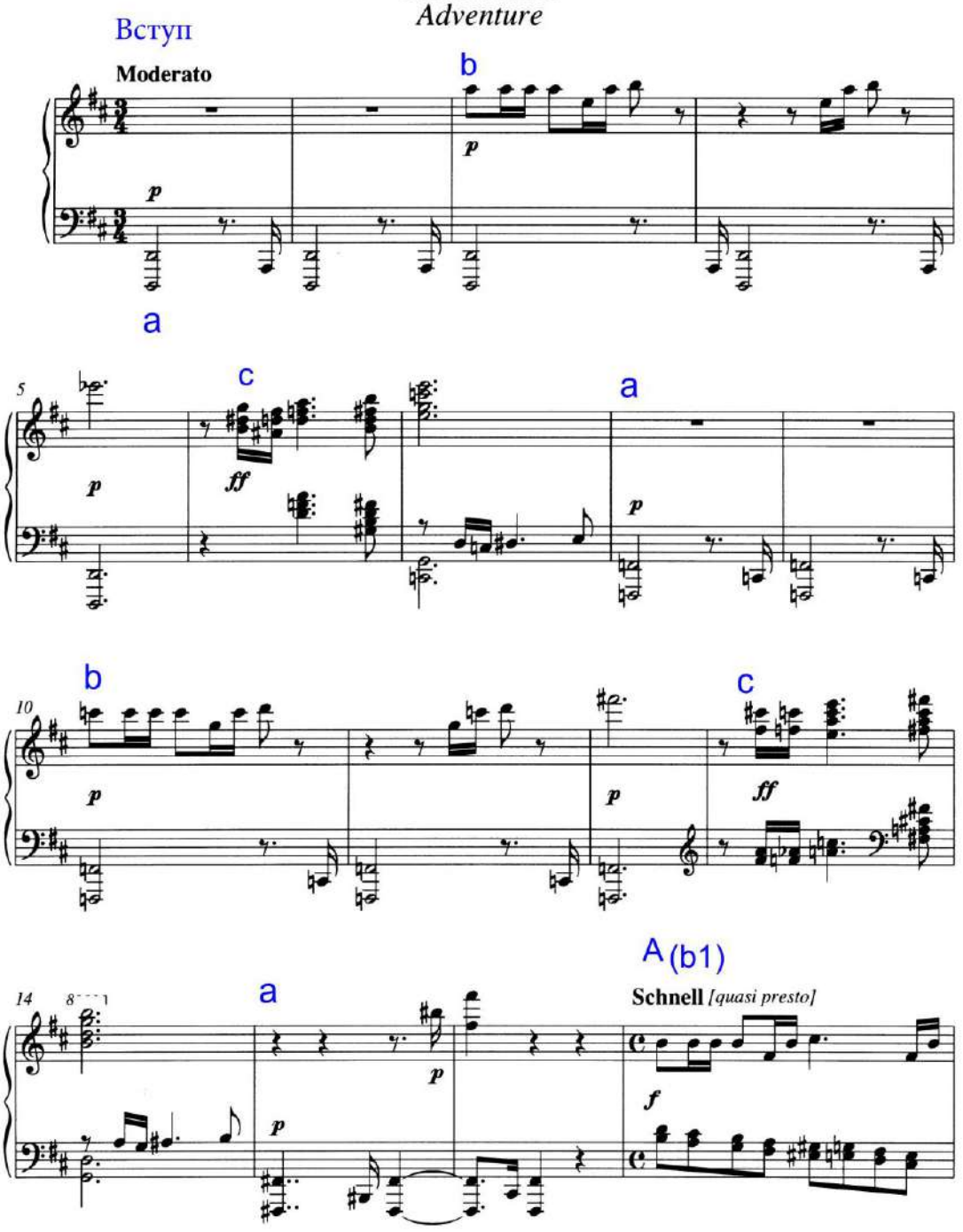

B
15
19
d
p
f
25
32
A1
a
8b
8
36
d
a
d
40
8b
3
3
47
a
b
rit.
c
a tempo
ff

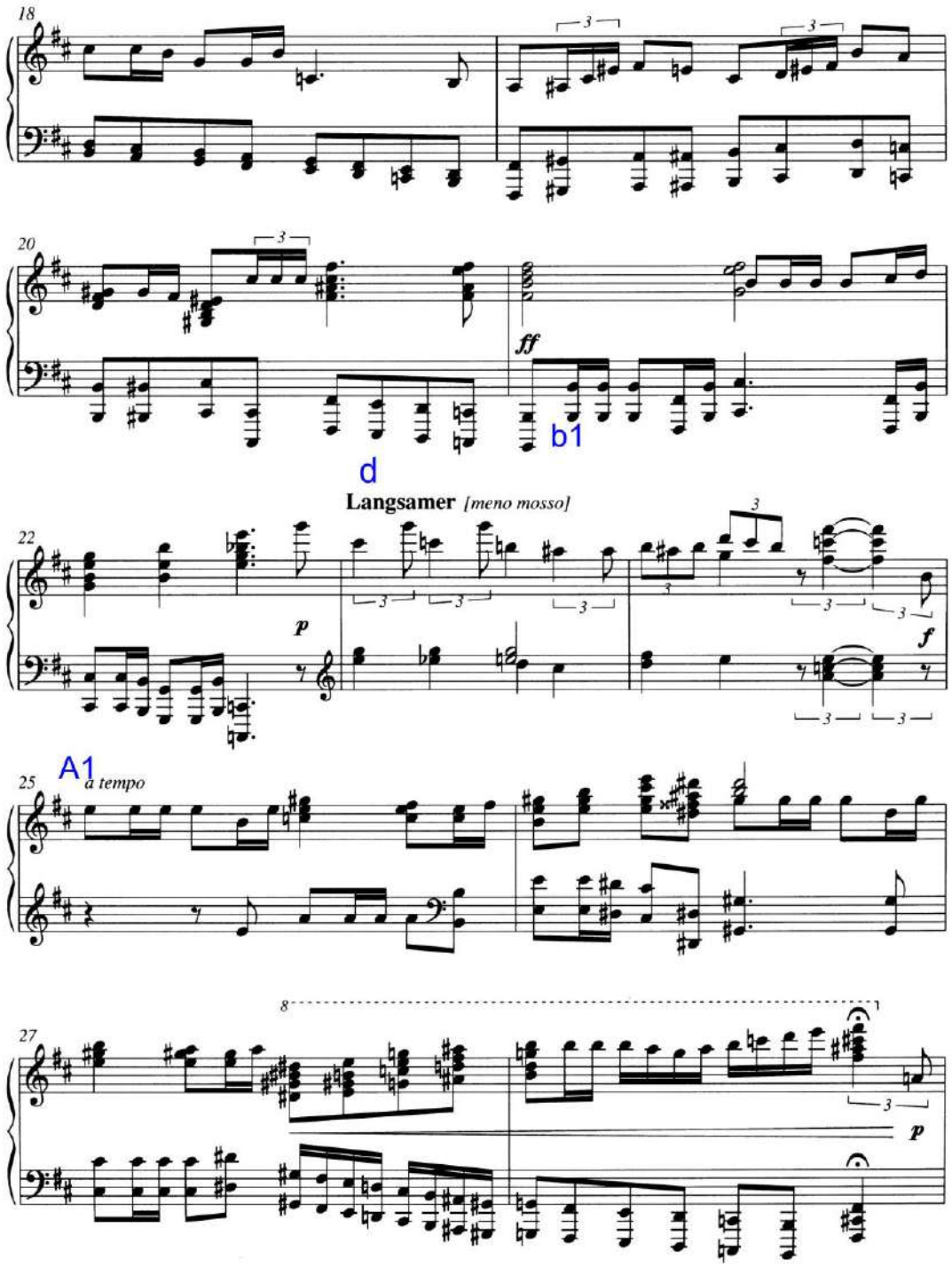
4. Dulcinea von Toboso
Dulcinea of Toboso

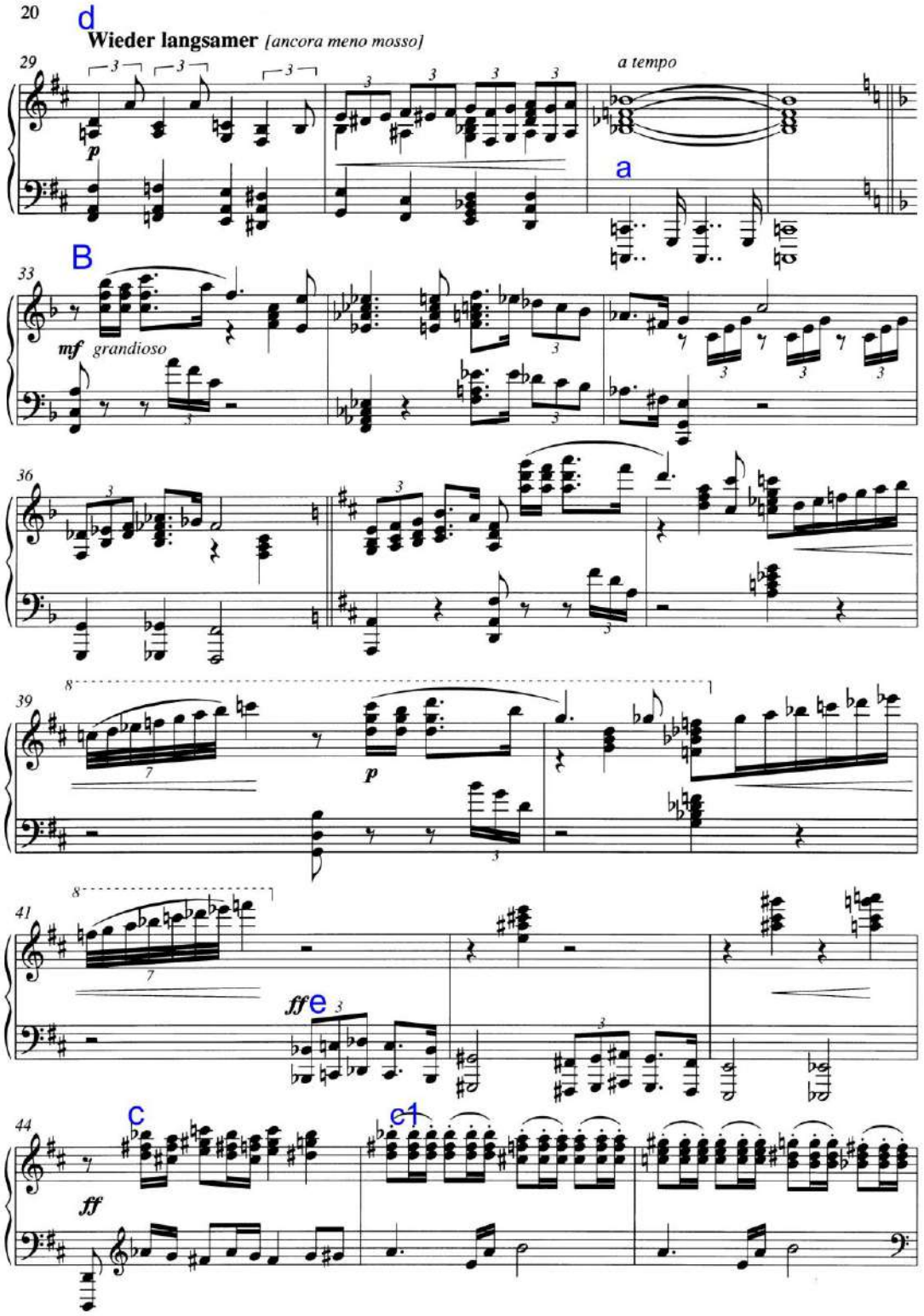


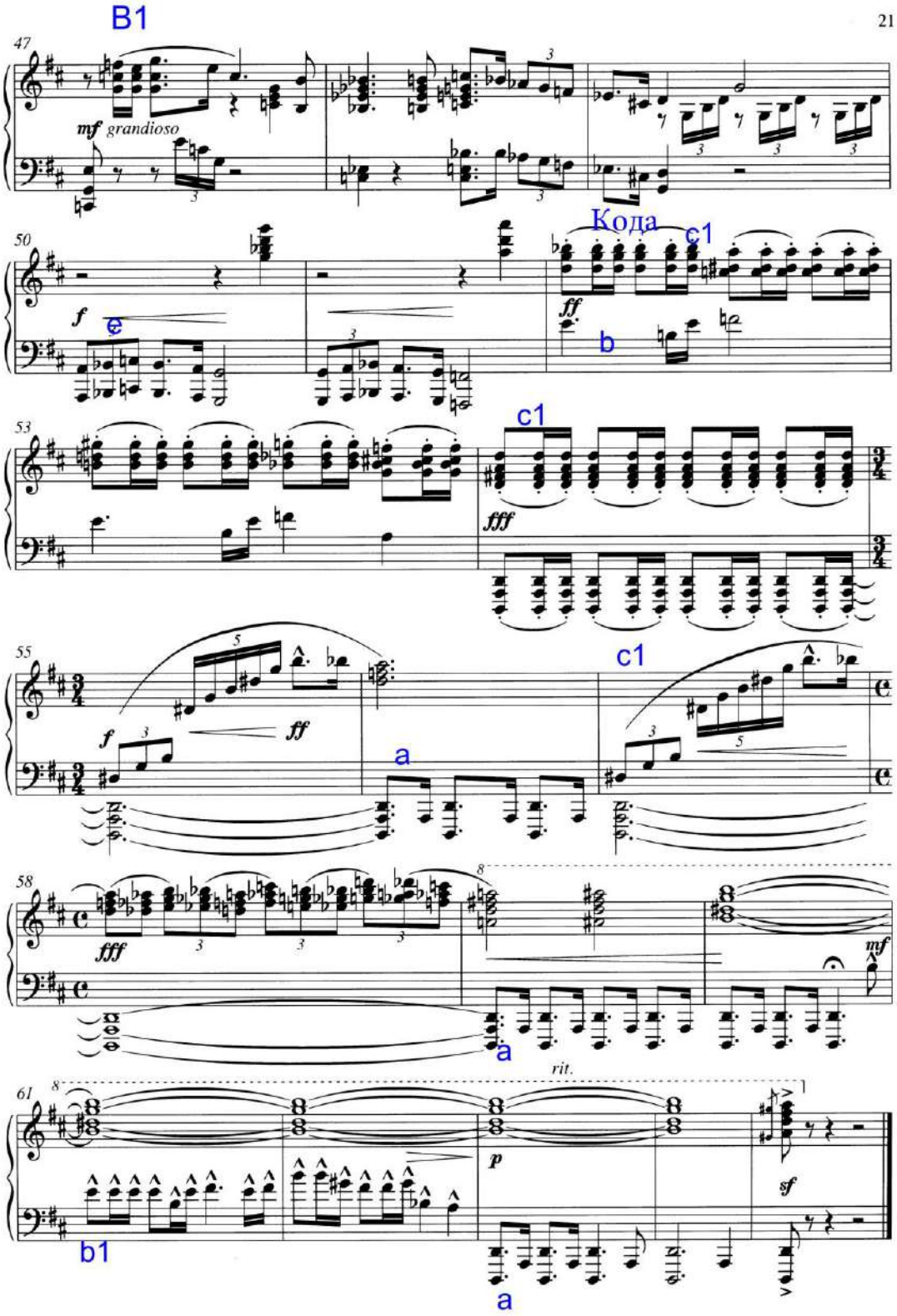

11
13
B
15
mf
A
18
p
rit.
21
(rit.)
pp

5. Abenteuer
Adventure

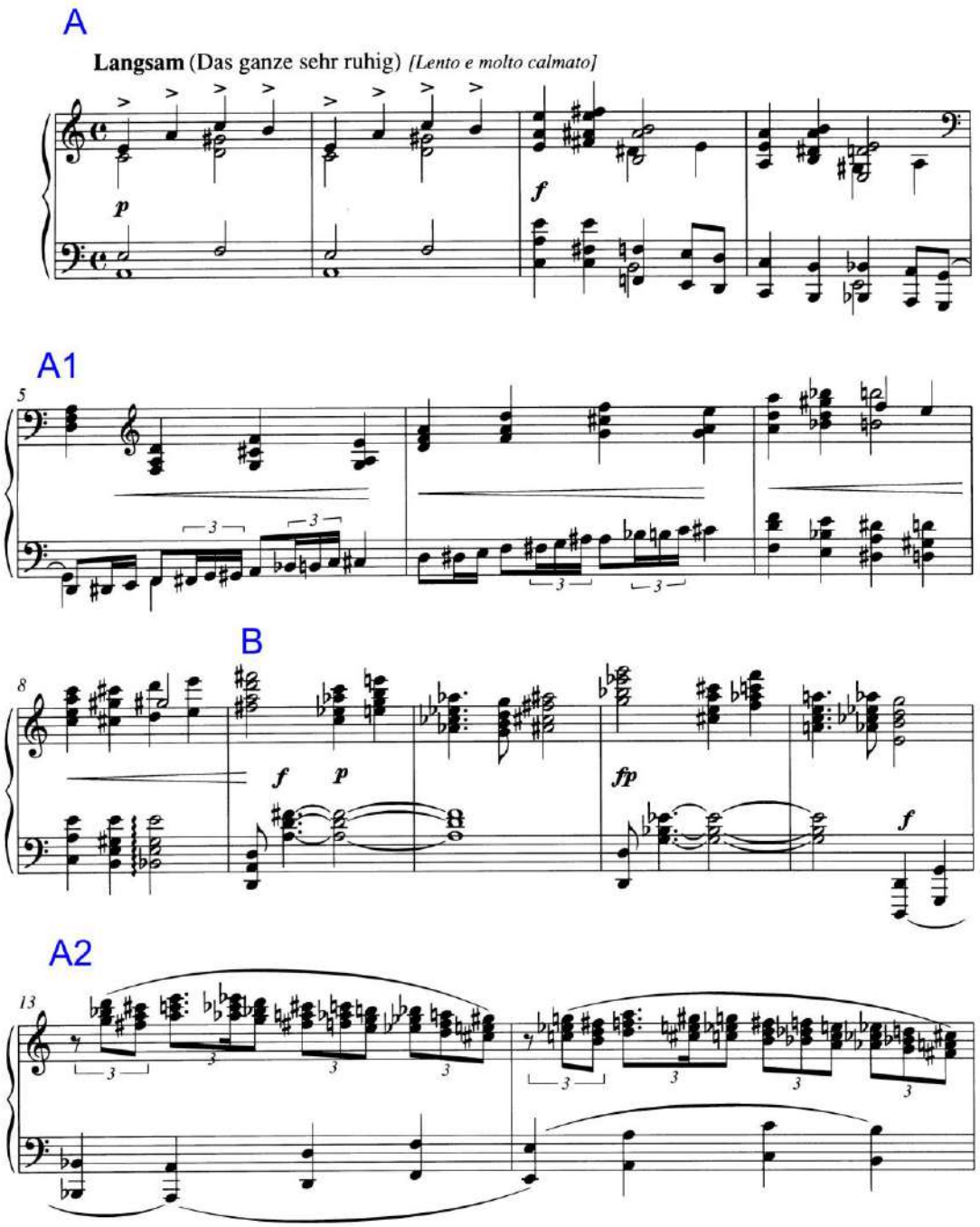


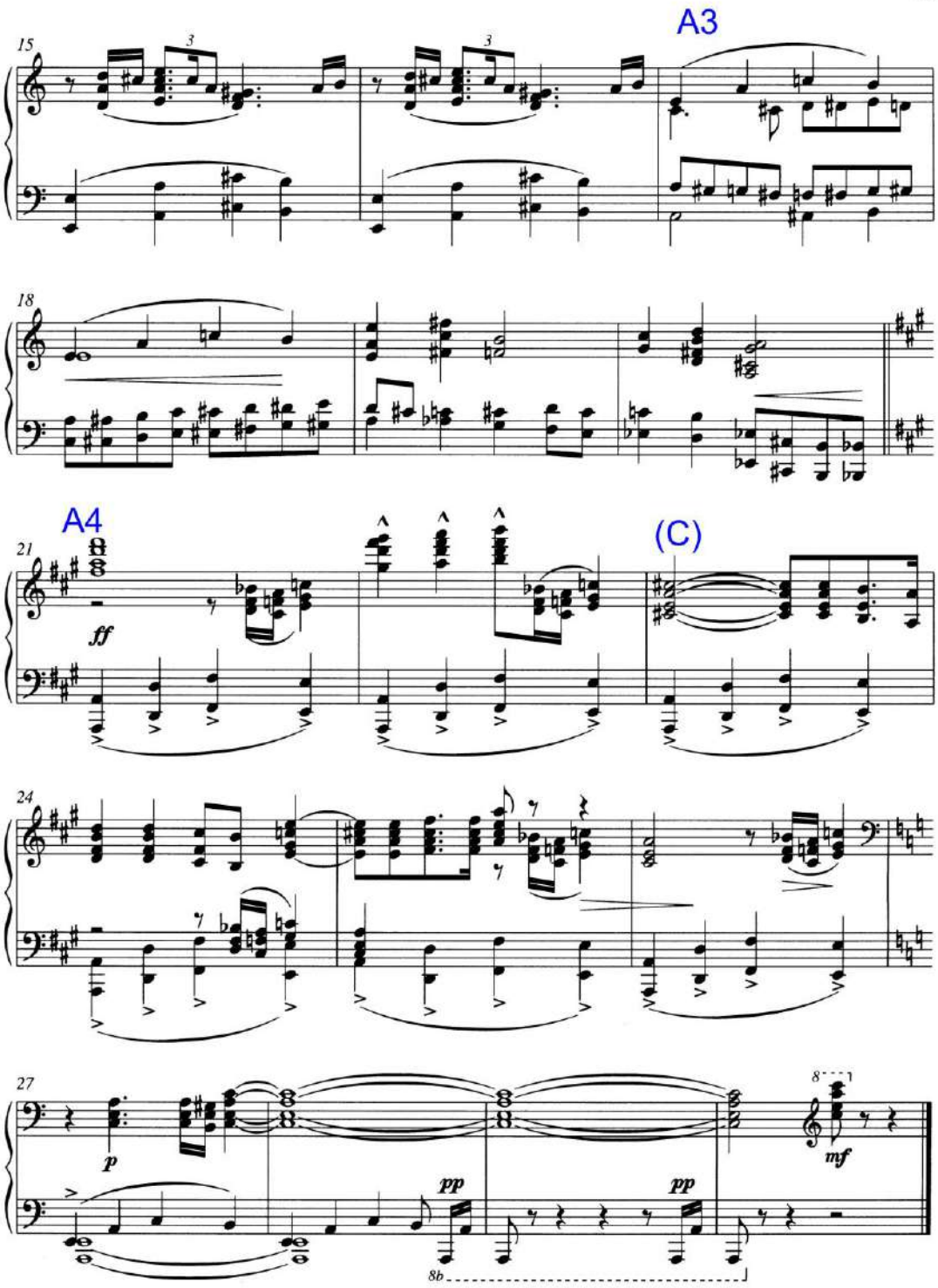

18
20
ff
b1
d
Langsamer [meno mosso]
22
p
f
A1
a tempo
25
8
27
p


20
d
Wieder langsamer [ancora meno mosso]
29
a tempo
a
B
33
mf grandioso
36
39
p
41
ff
e
44
c
c1
ff


B1
21
47
mf grandioso
50
Кода
c1
f
e
ff
b
53
c1
fff
55
f
ff
a
c1
58
fff
mf
a
rit.
61
p
sf
b1
a

6. Don Quixotes Bekehrung und Tod
Don Quixote's Conversion and death




A3
15
3
3
18
A4
21
ff
(C)
24
27
p
pp
pp
8b
mf

Julius Bittner in Freundschaft gewidmet

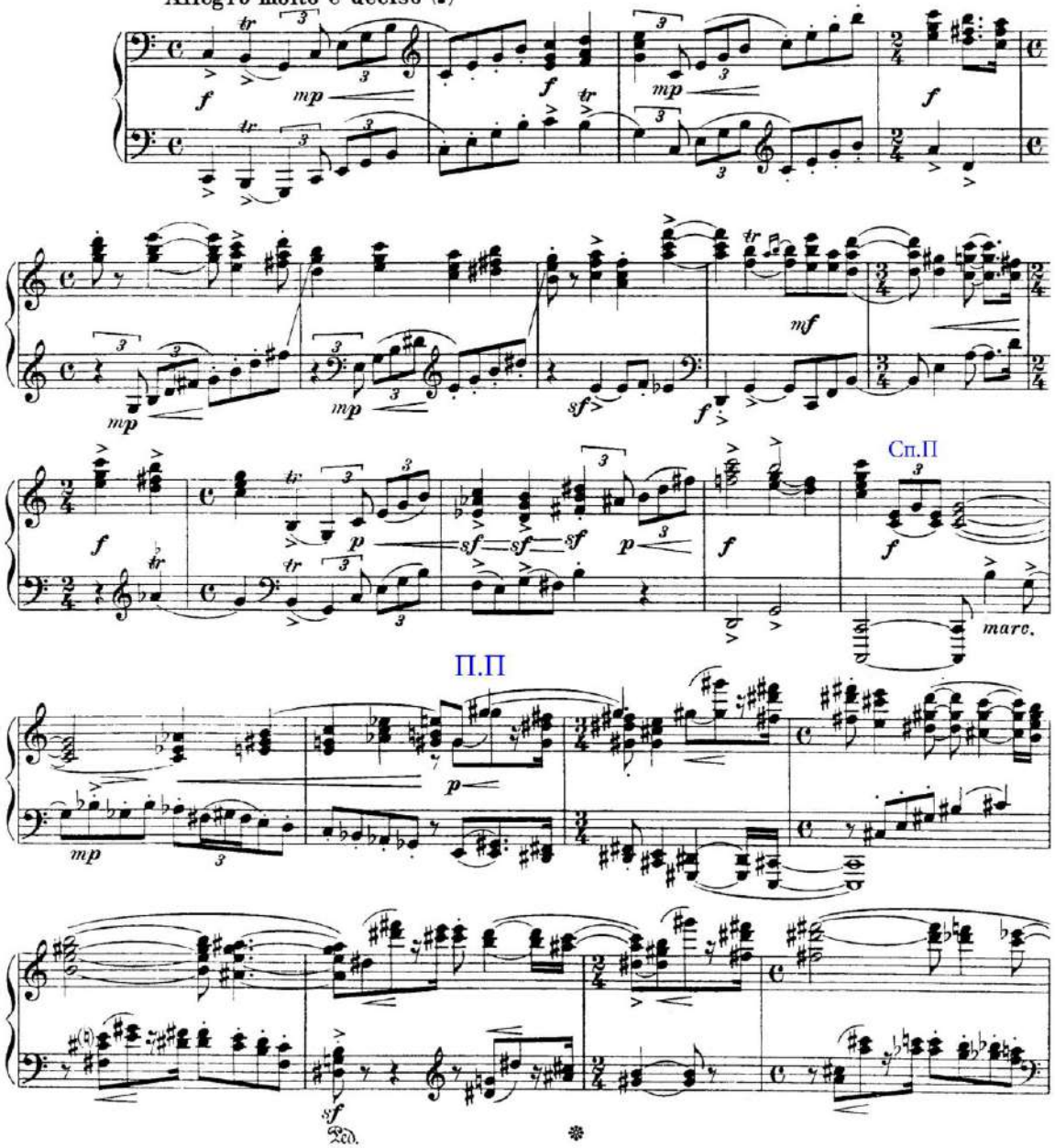
SONATE No. 3
C dur

Г.П.

I

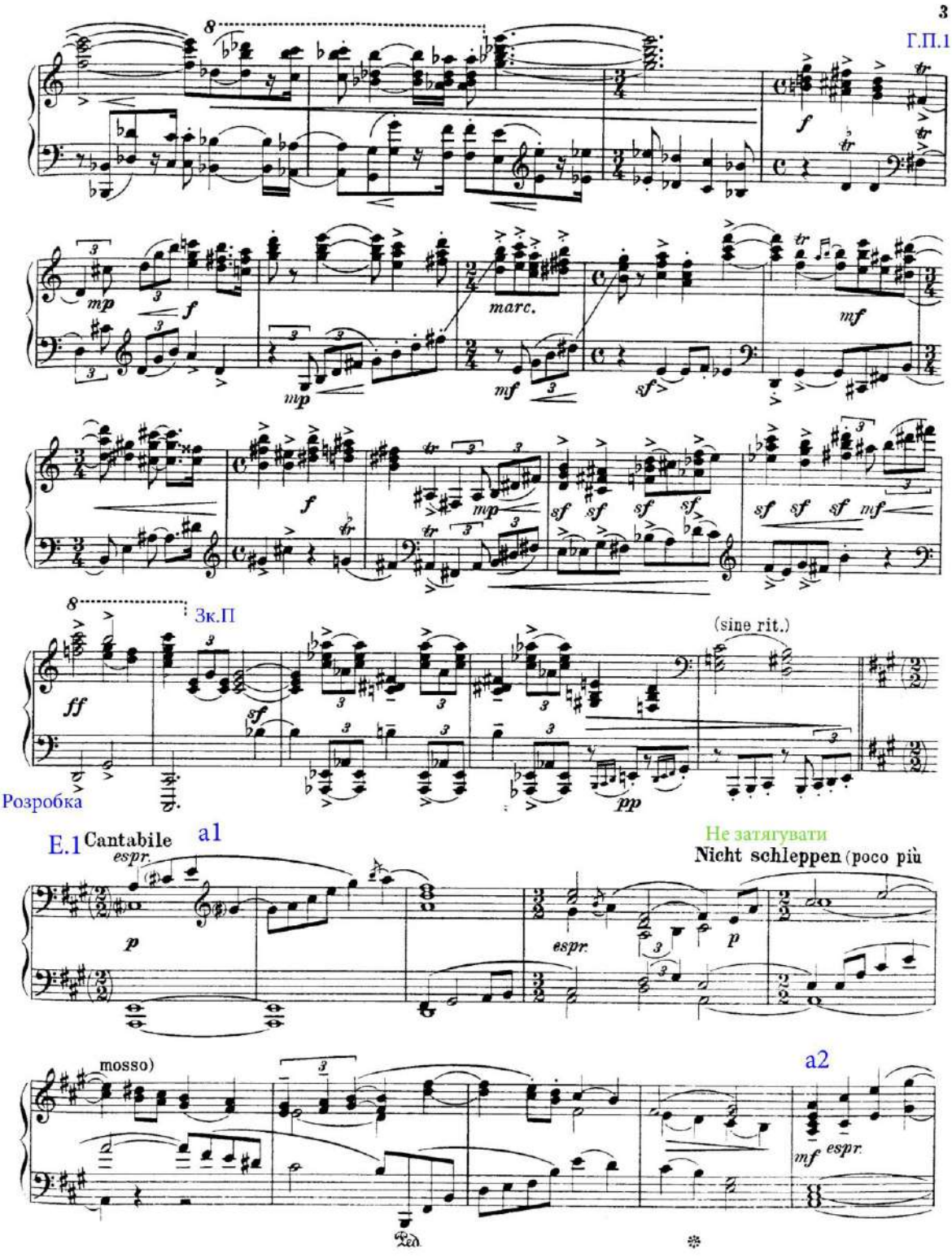
E. W. Korngold, Op. 25
(Komp. 1931)

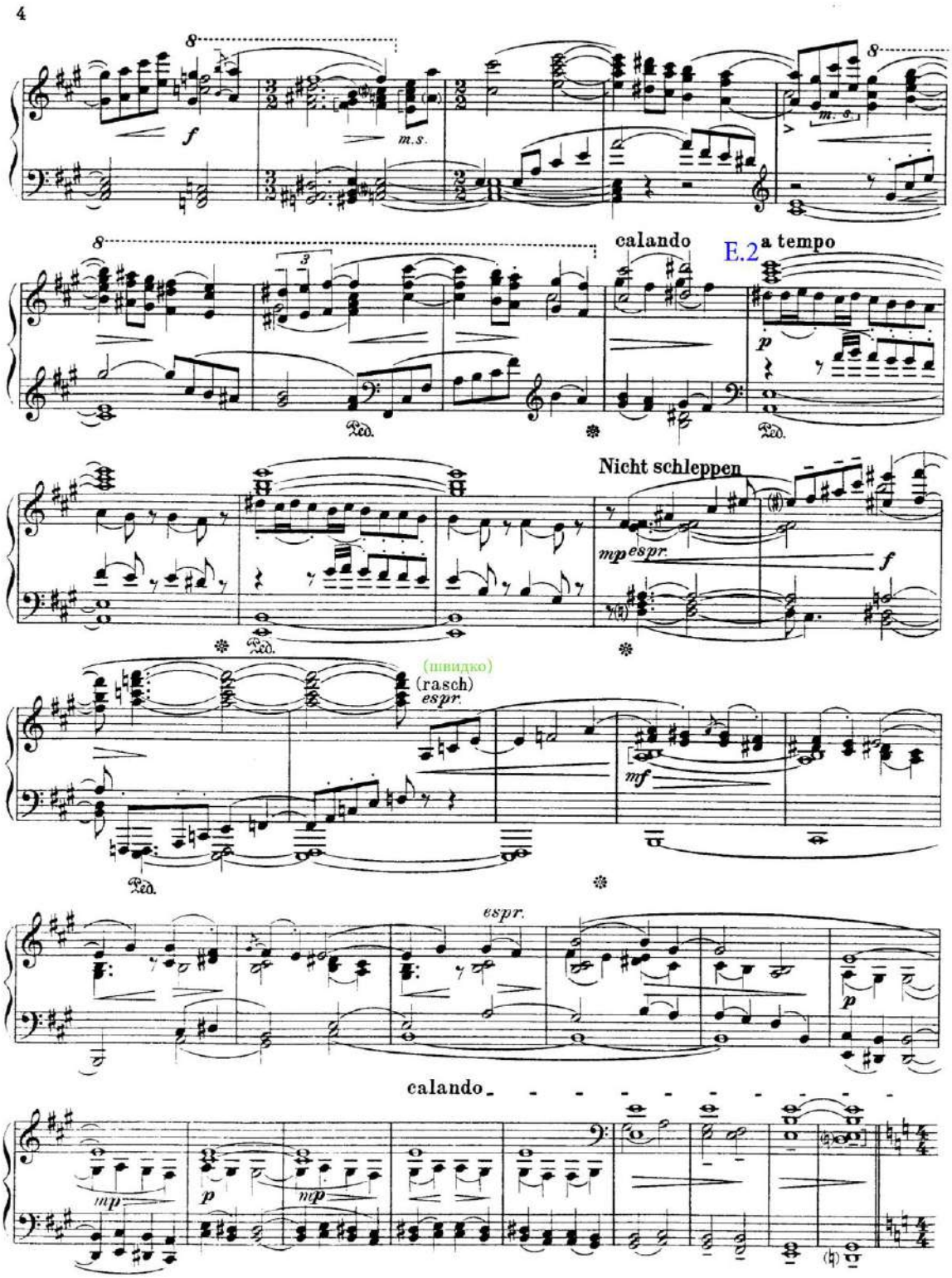
Allegro molto e deciso (♩)



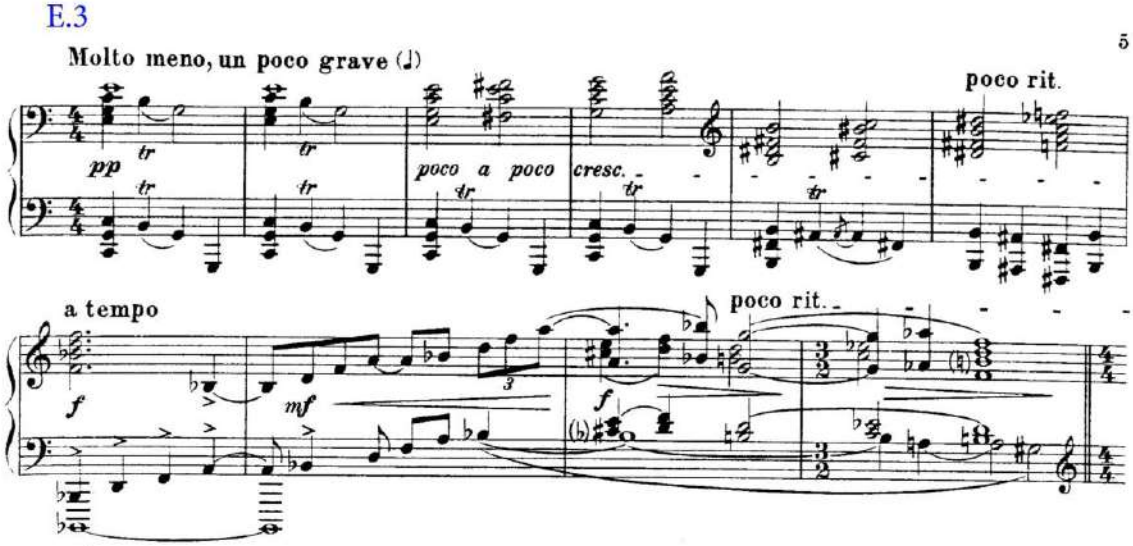
© B. Schott's Söhne, Mainz, 1932 · © renewed 1960

Aufführungsrechte vorbehalten

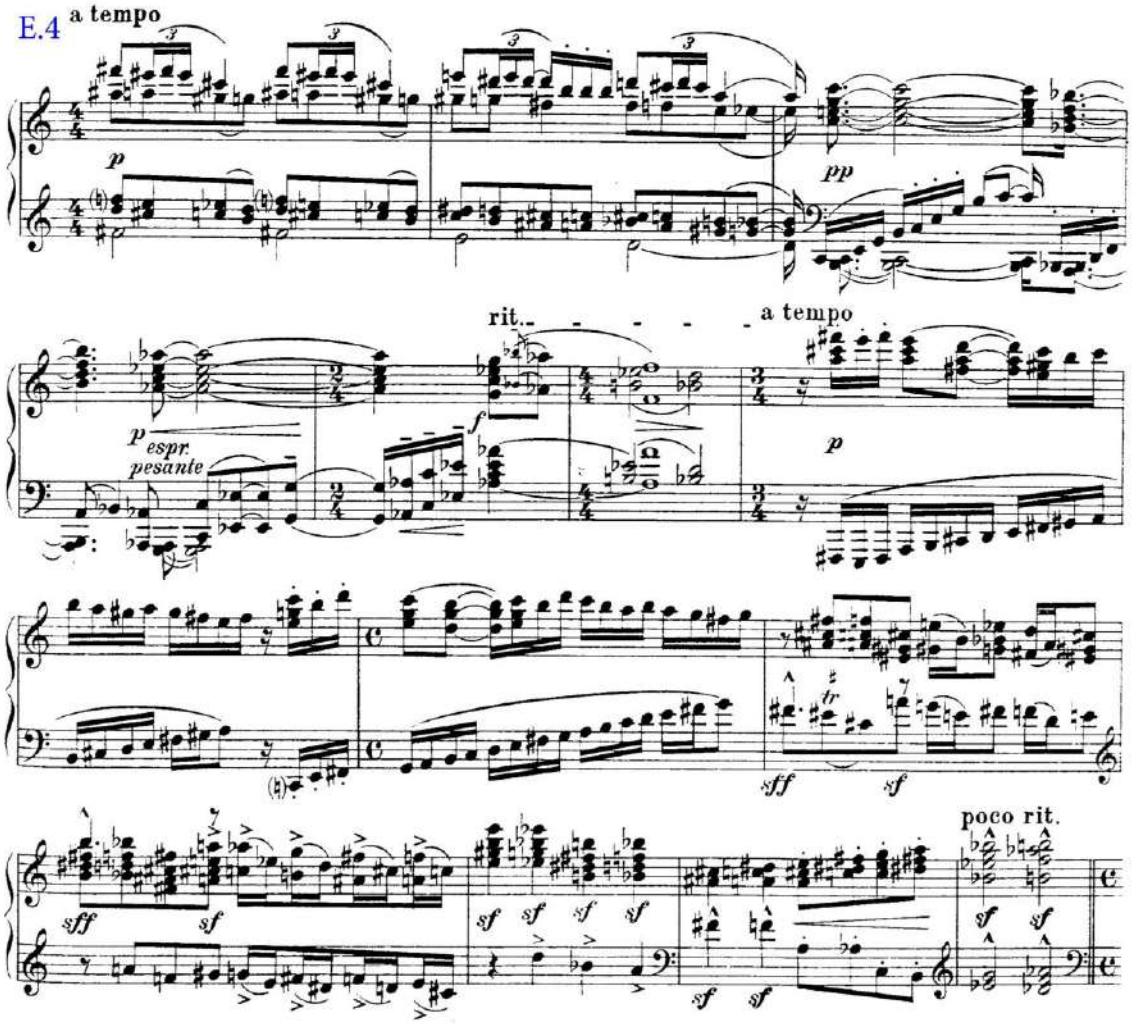

3
Г.П.1
Зк.П
(sine rit.)
Розробка
E.1 Cantabile
espr.
a1
Не затягувати
Nicht schleppen (poco più
mosso)
a2


4
calando
E.2
a tempo
Nicht schleppen
(швидко)
(rasch)
calando

E.3

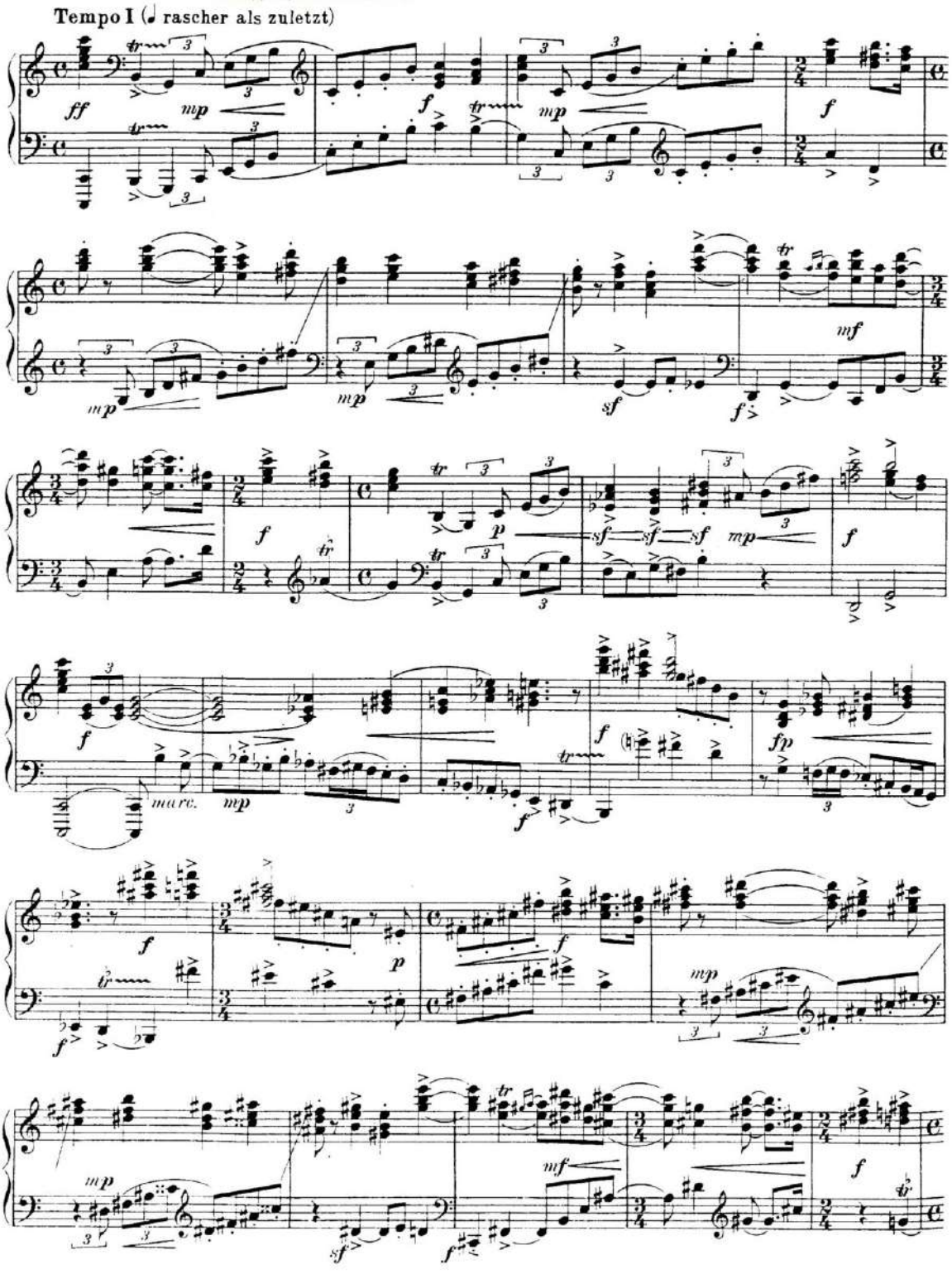

5
Molto meno, un poco grave (♩)
poco rit.
poco a poco
cresc.
a tempo
poco rit.

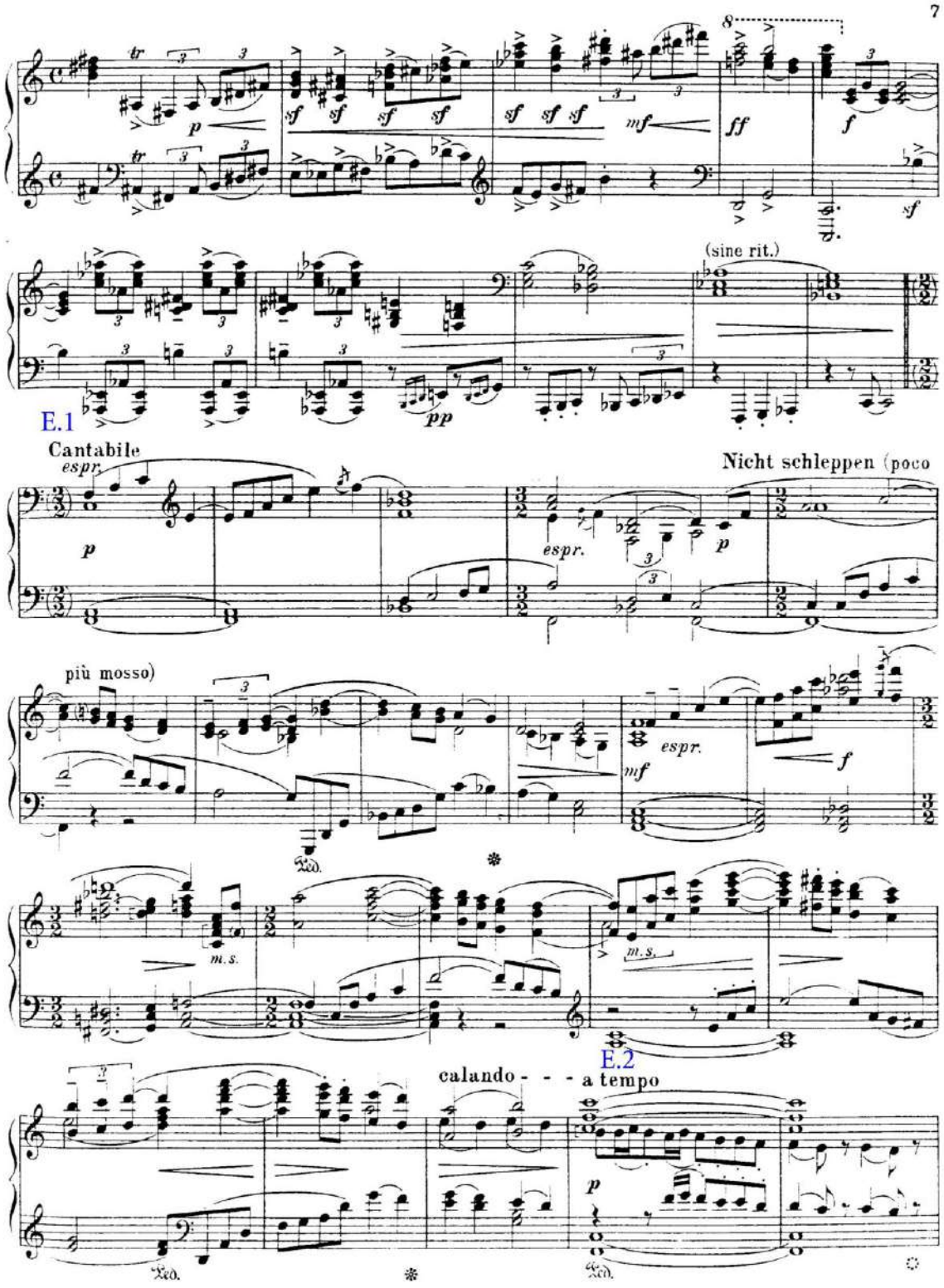
E.4

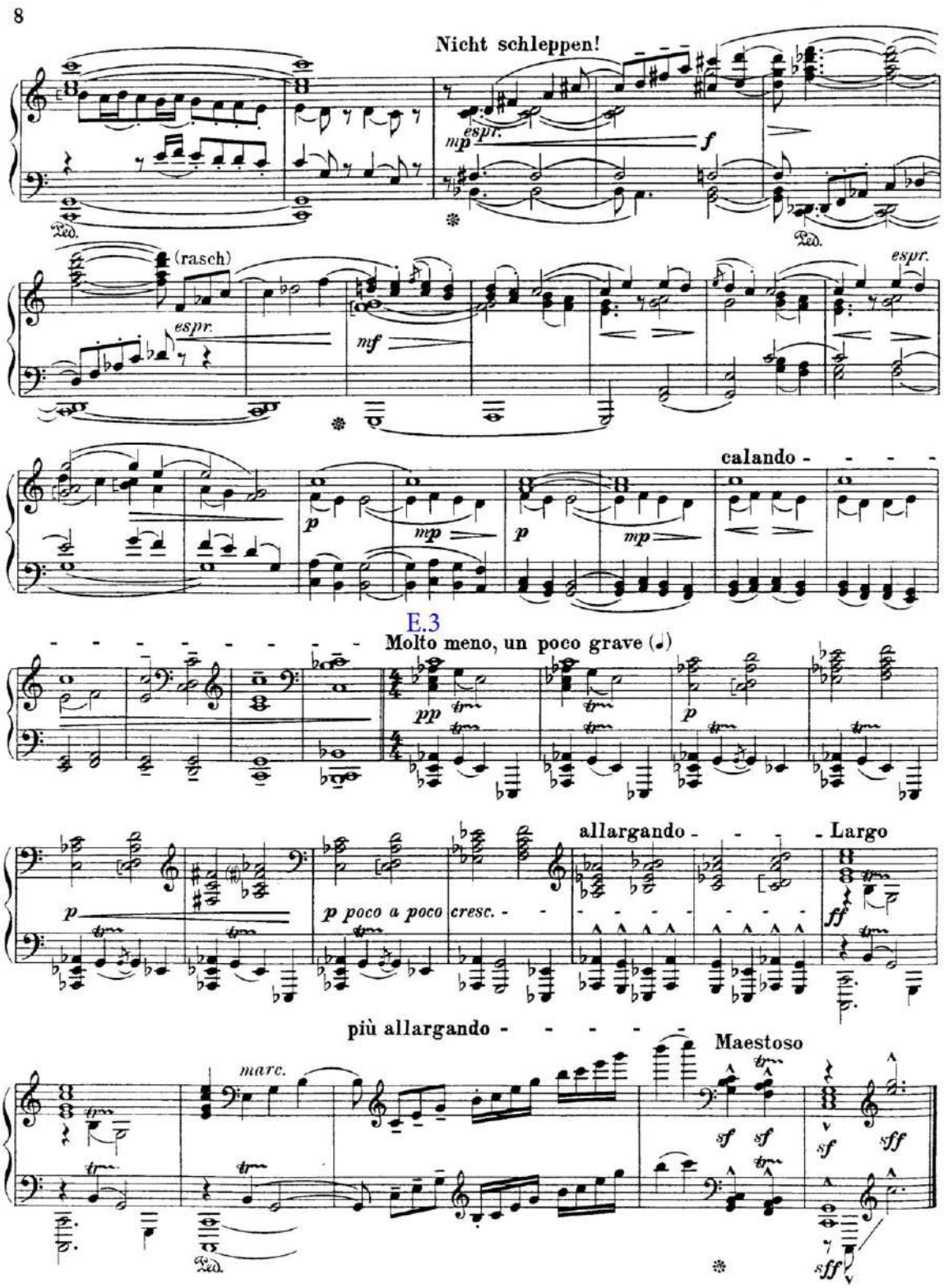

a tempo
rit.
a tempo
espr.
pesante
poco rit.

Репризa Г.П

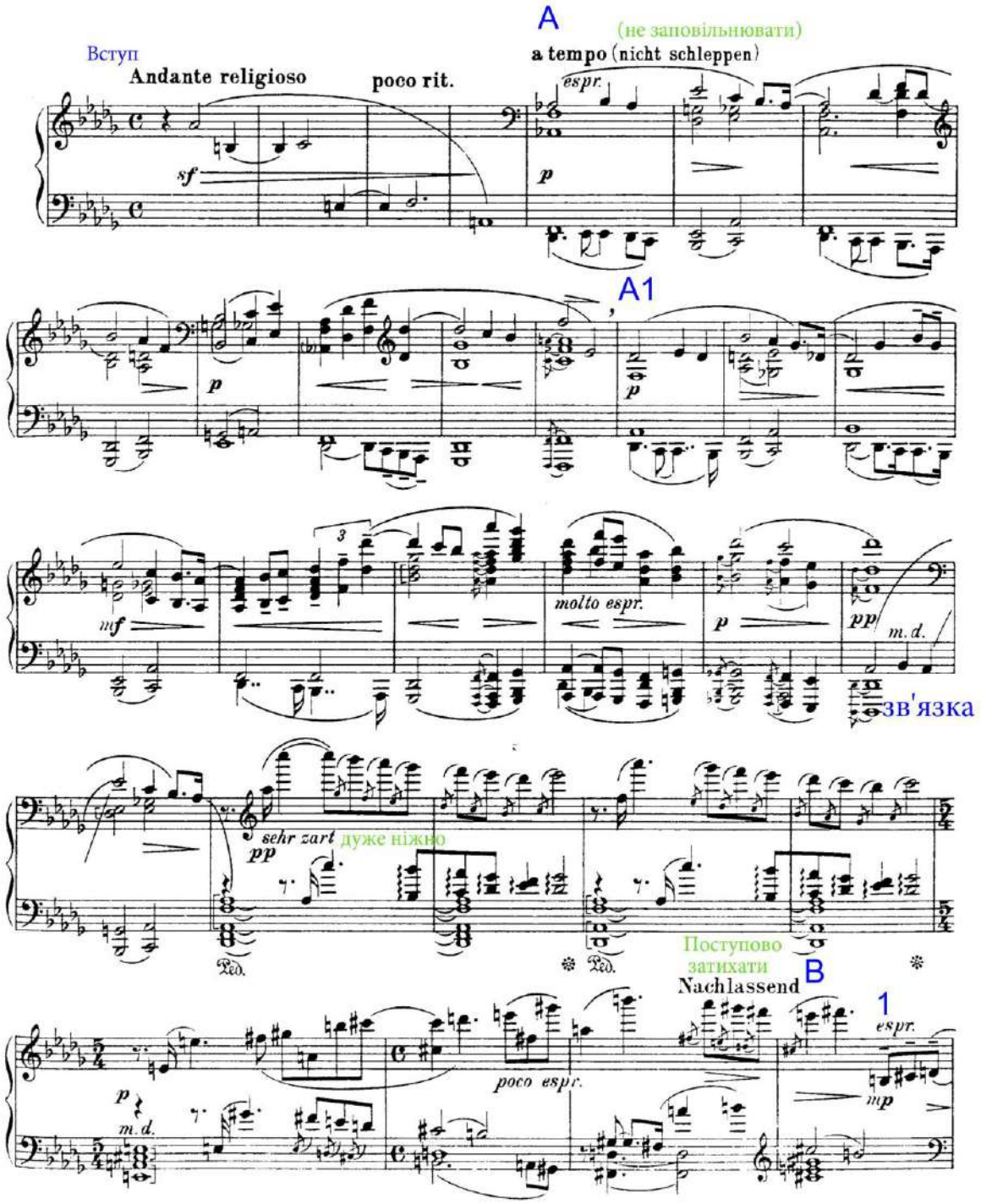
швидше, ніж останній

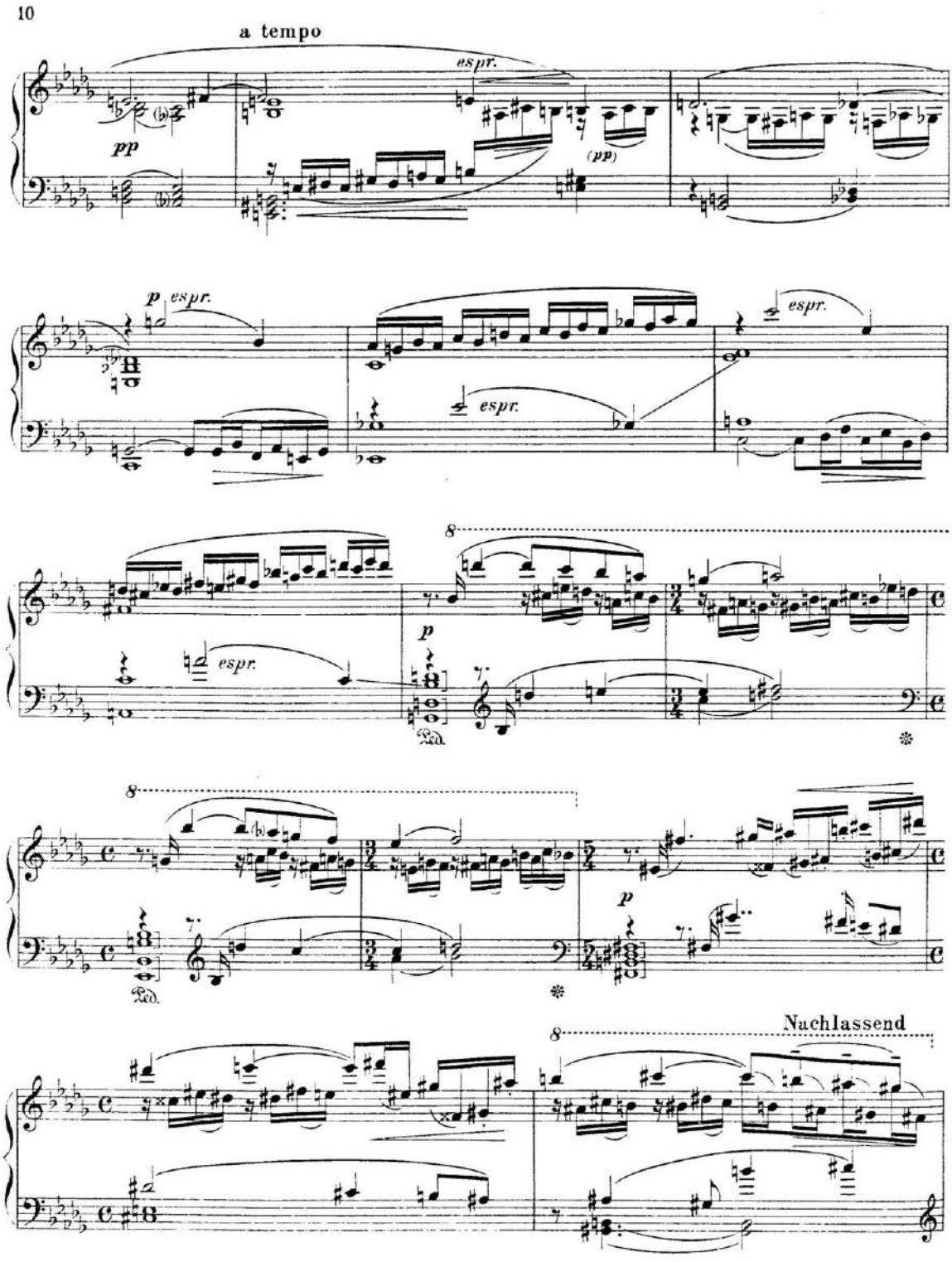


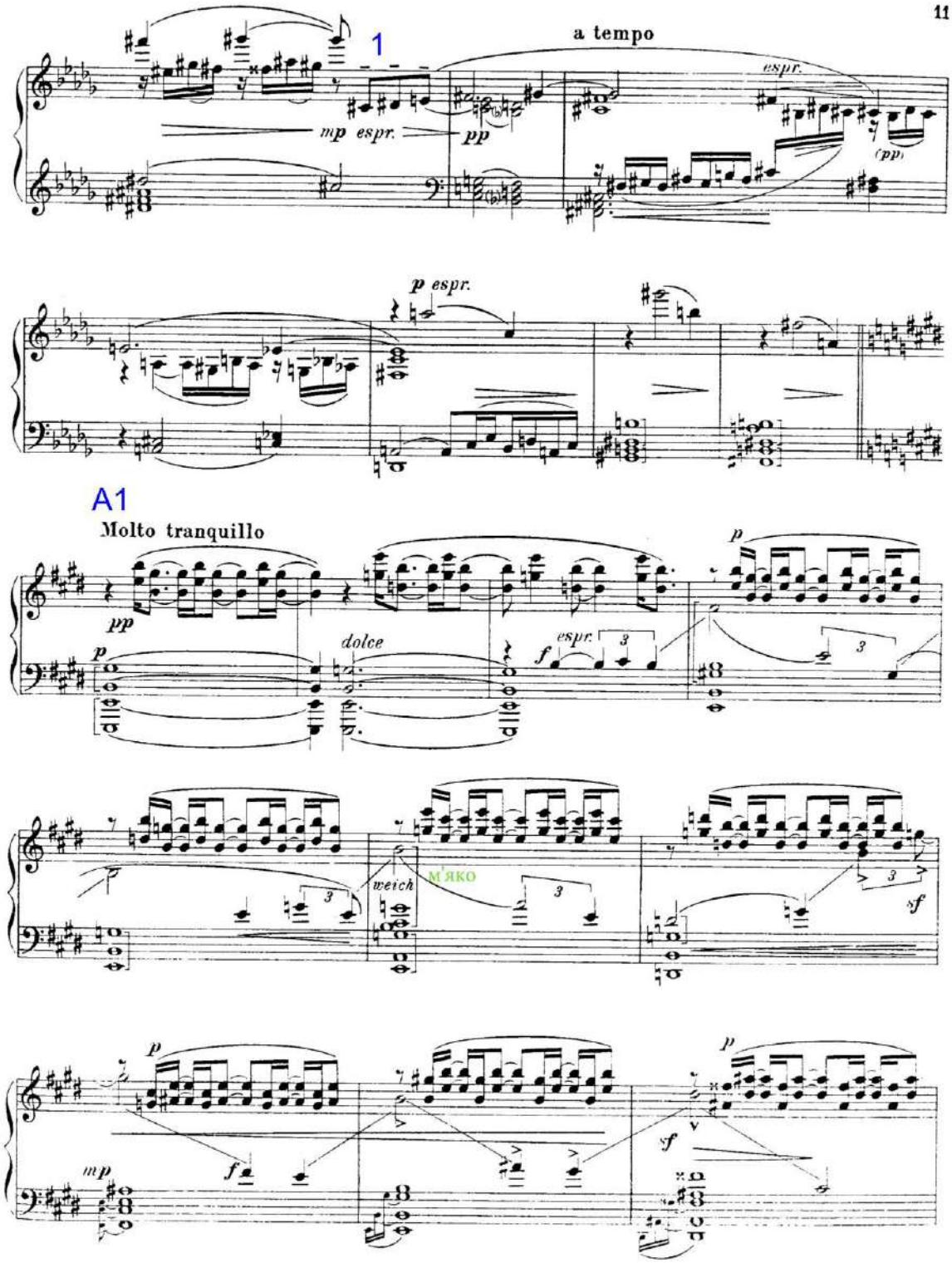

7
(sine rit.)
E.1
Cantabile
espr.
Nicht schleppen (poco
più mosso)
E.2
calando - - - a tempo

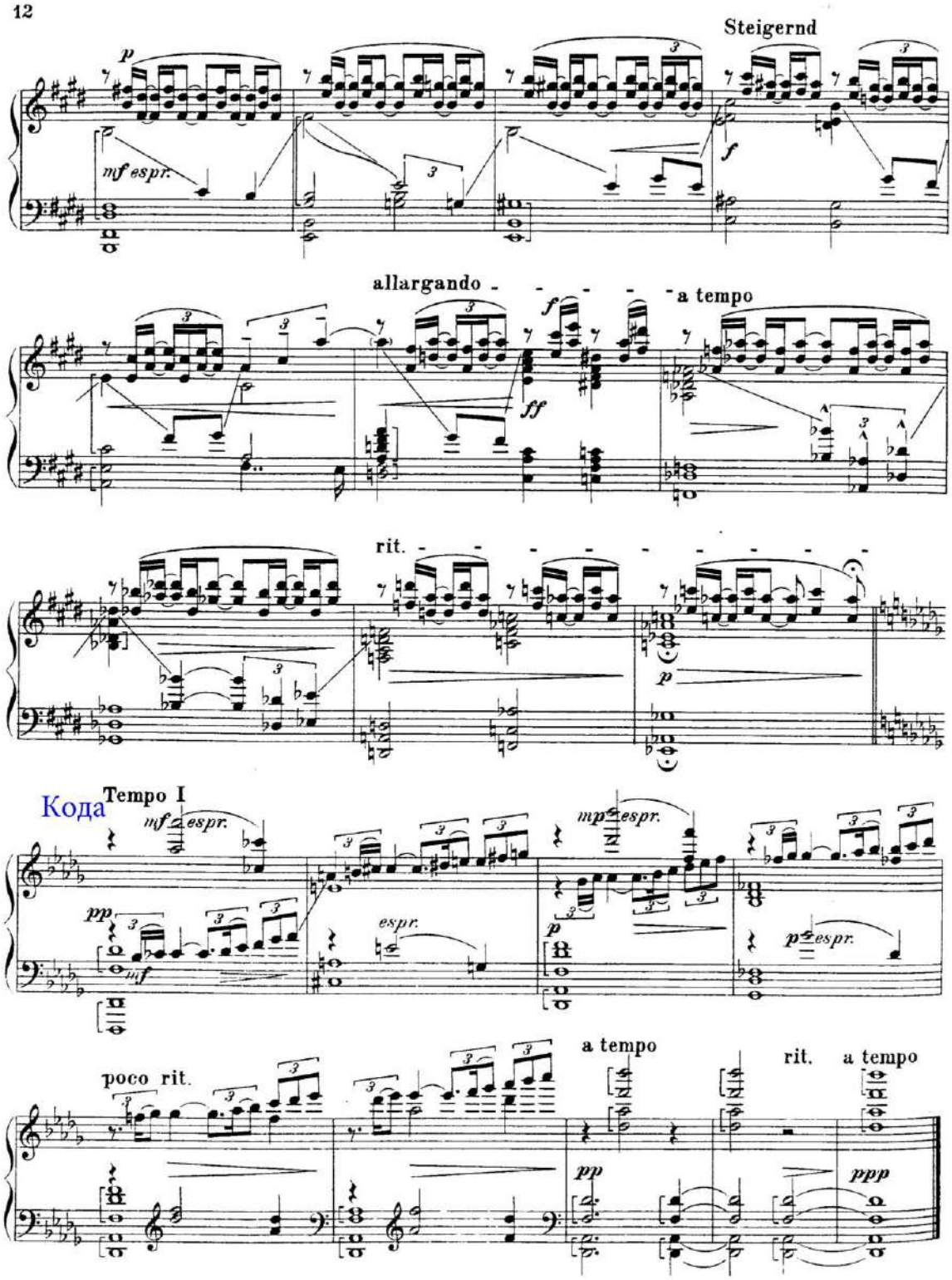

8
Nicht schleppen!
espr.
mp
f
Ped.
(rasch)
espr.
mf
espr.
calando
p
mp
p
mp
E.3
Molto meno, un poco grave (𝅗𝅥)
pp
p
allargando
Largo
p
p poco a poco
cresc.
ff
più allargando
Maestoso
marc.
sf
sf
sf
sff
Ped.
sff

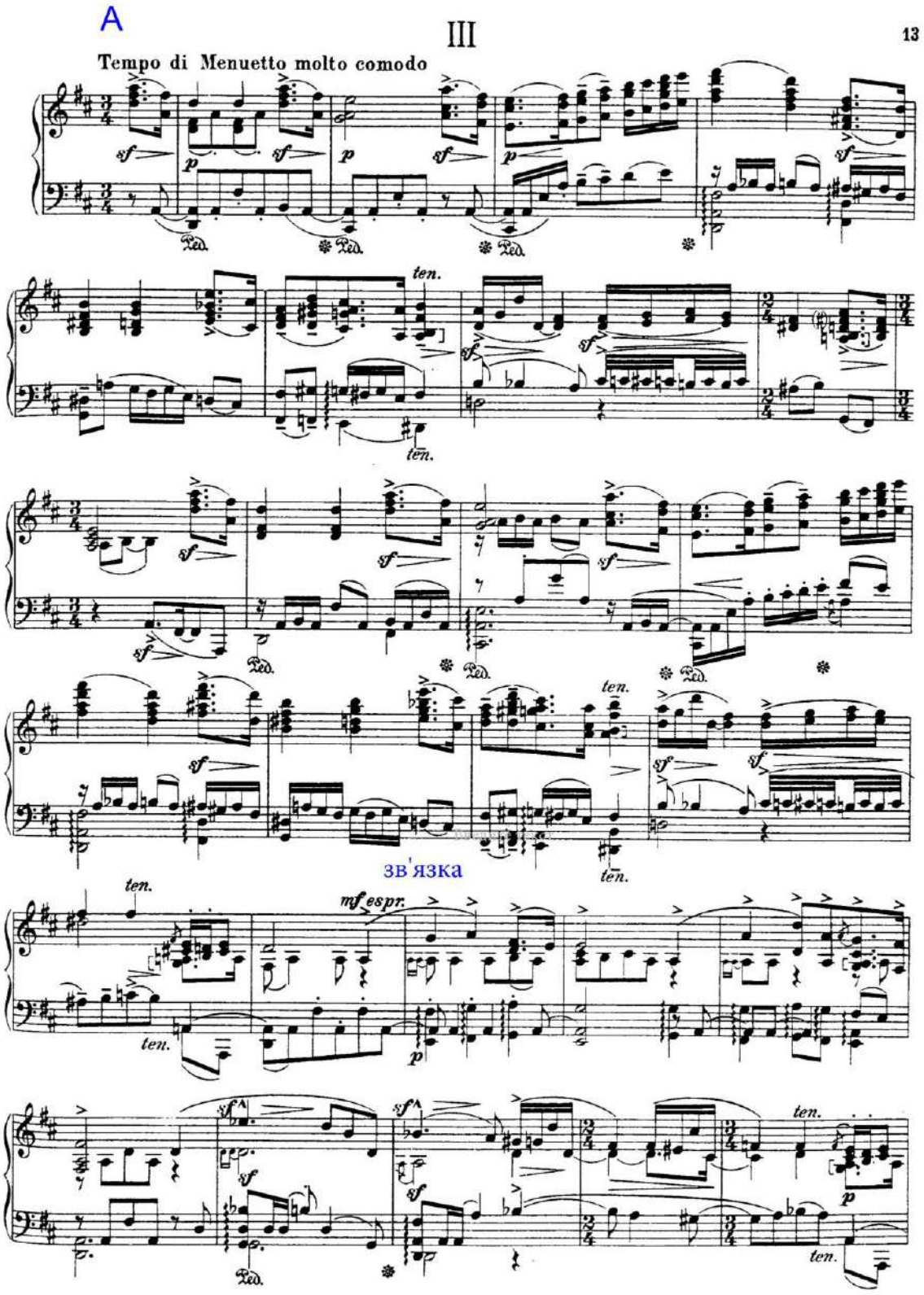
II

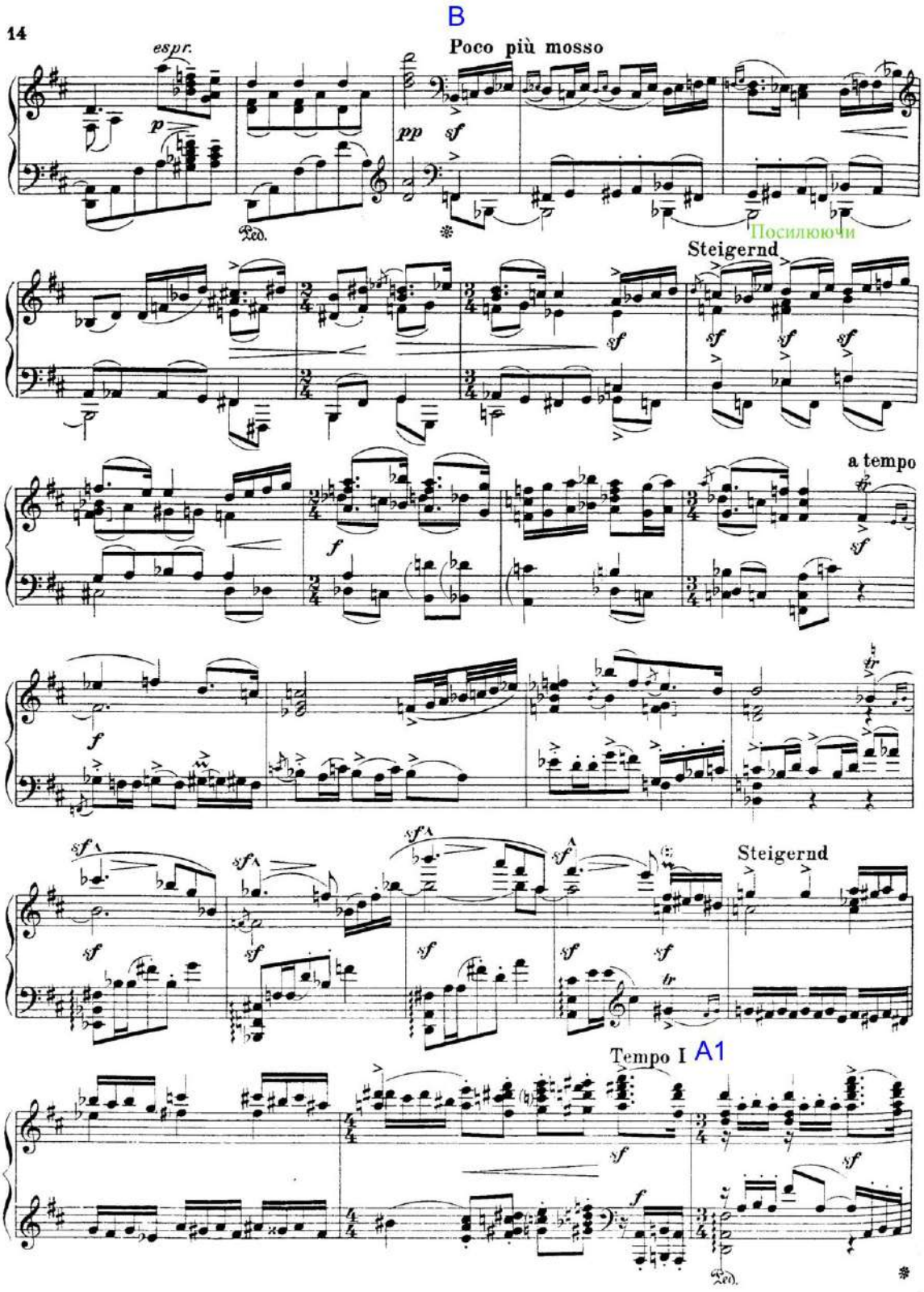

A
(не заповільнювати)
Вступ
Andante religioso
poco rit.
a tempo (nicht schleppen)
espr.
sf
p
A1
mf
molto espr.
pp
m. d.
зв'язка
sehr zart дуже ніжно
Поступово затихати
Nachlassend
B
1
poco espr.
mp

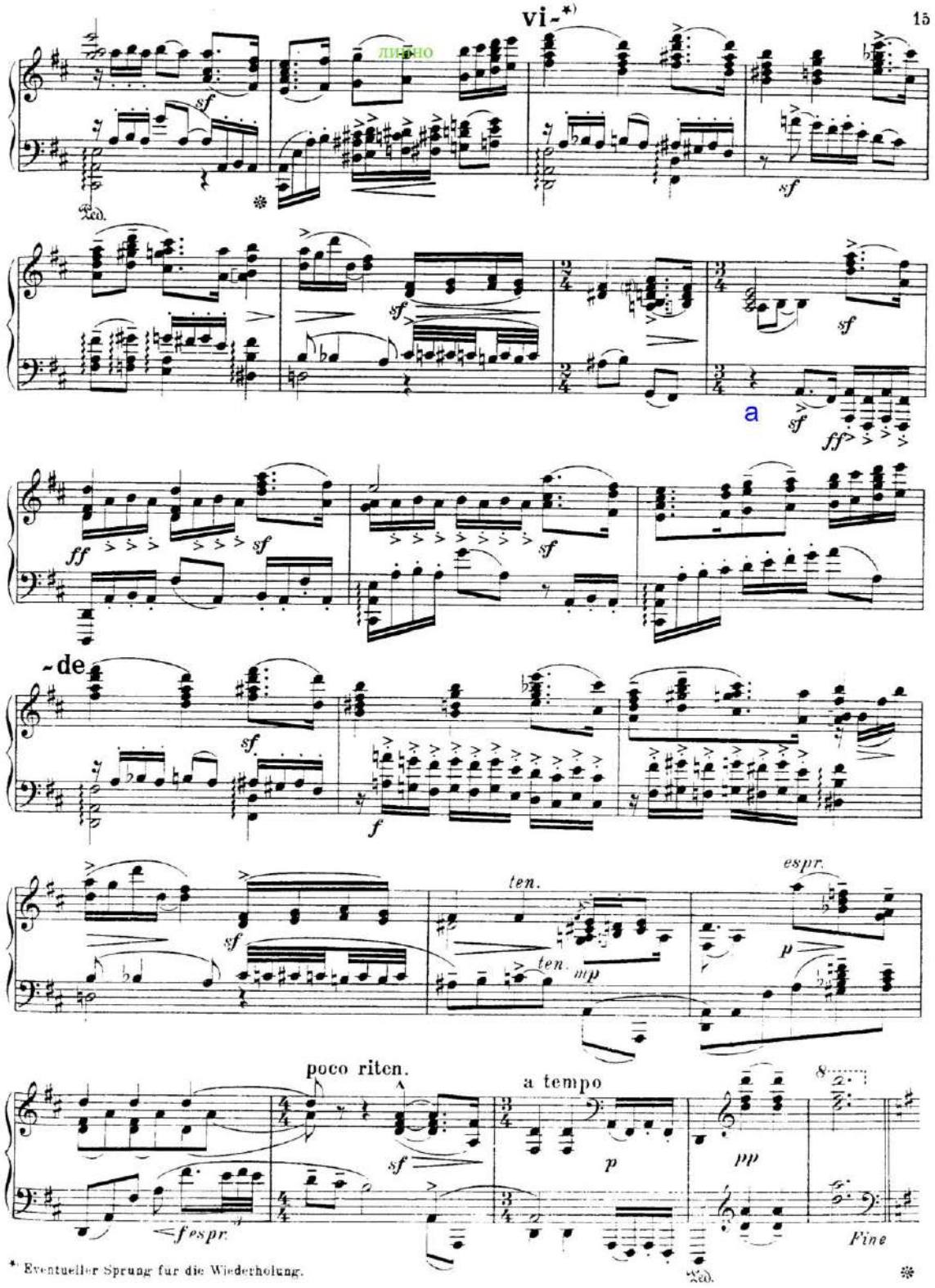

10
a tempo
espr.
pp
(pp)
p espr.
espr.
espr.
8
p
espr.
Ped.
8
p
Ped.
8
Nachlassend

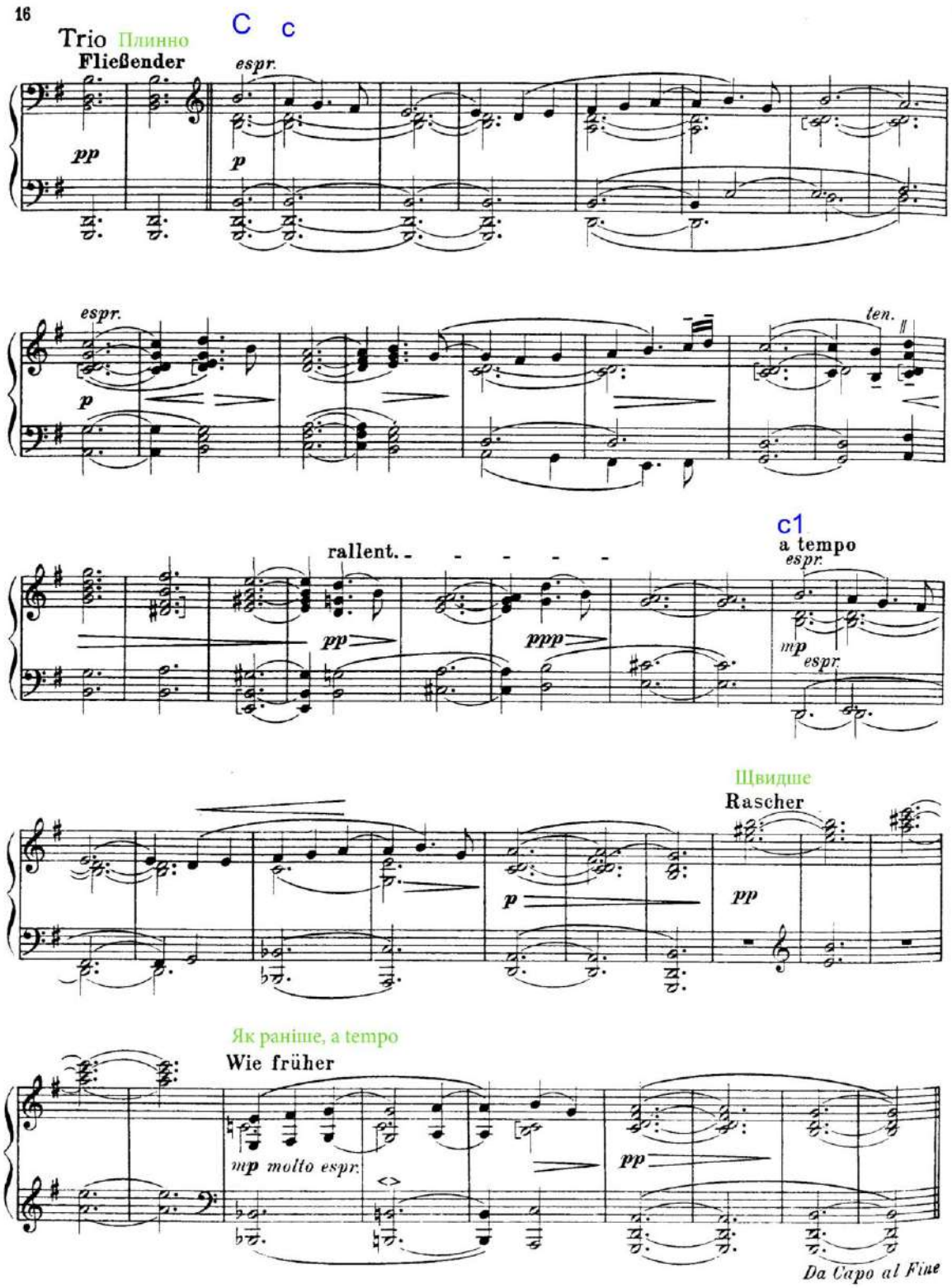

11
1
a tempo
mp espr.
pp
espr.
(pp)
p espr.
A1
Molto tranquillo
pp
p
dolce
f
espr.
3
weich
МЯКО
sf
mp

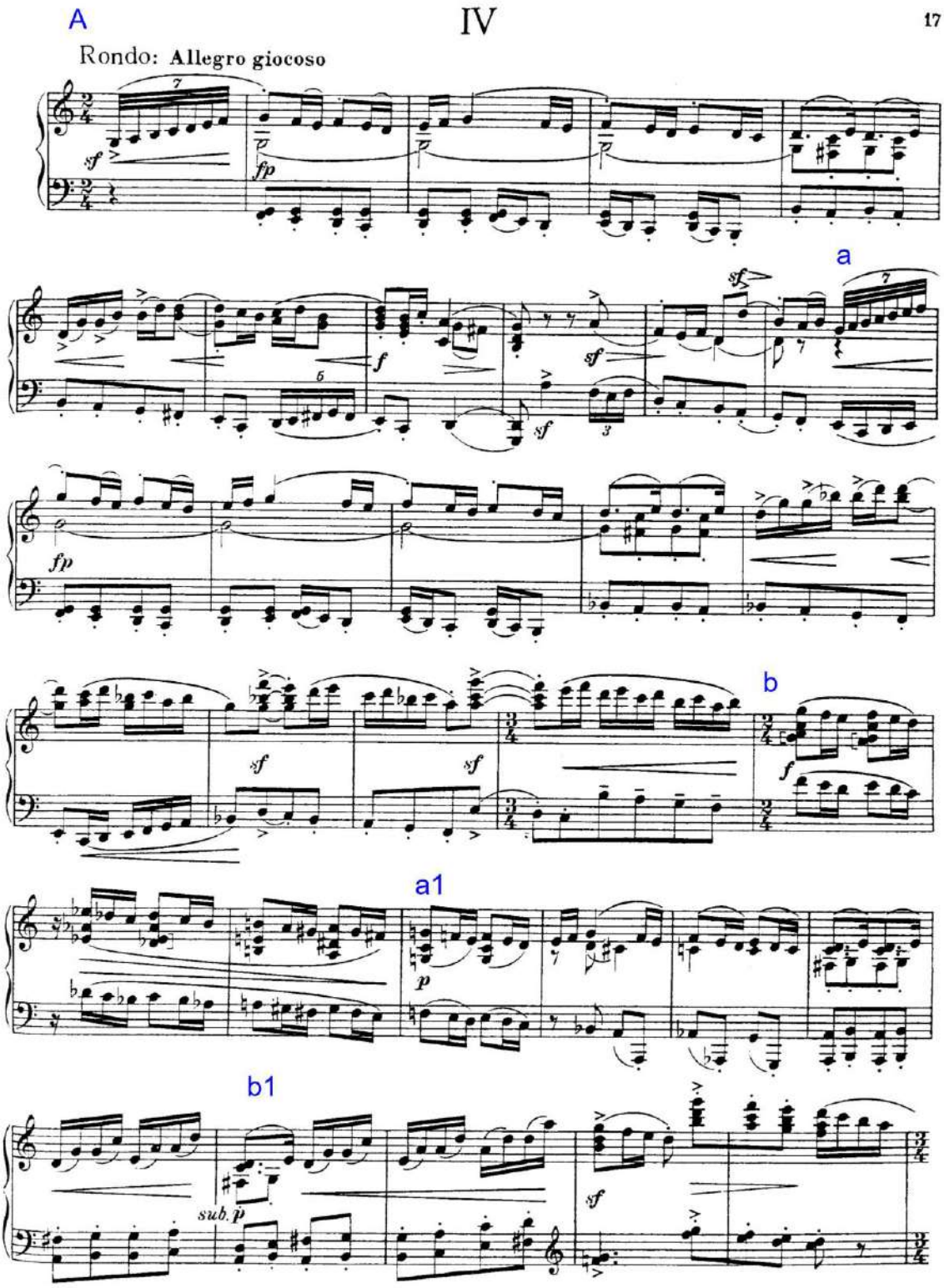

12
Steigernd
p
mf espr.
f
allargando
a tempo
ff
rit.
p
Кода
Tempo I
mf espr.
pp
mp espr.
espr.
p
p espr.
poco rit.
a tempo
rit.
a tempo
pp
ppp

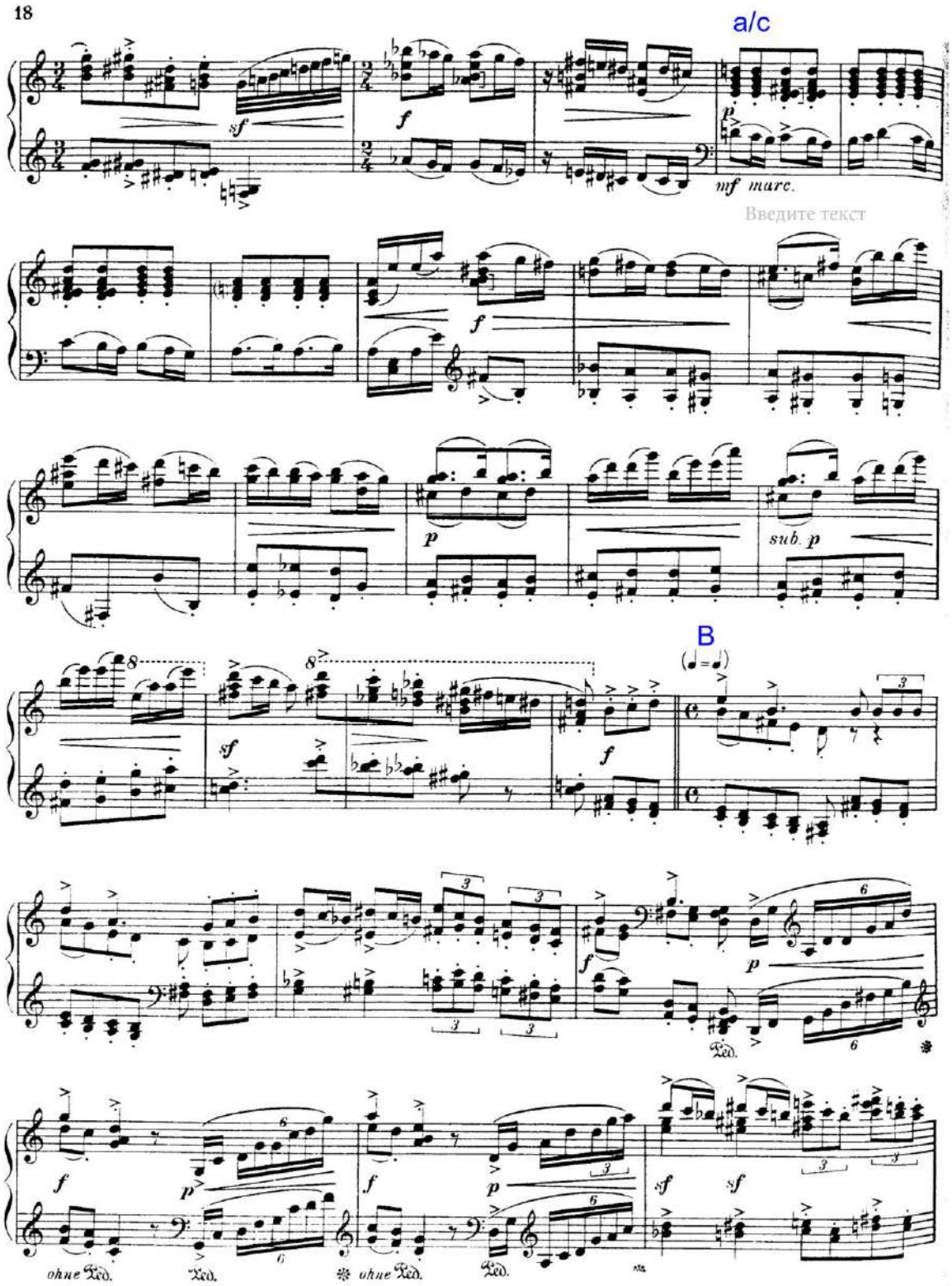

A
III
13
Tempo di Menuetto molto comodo
зв'язка

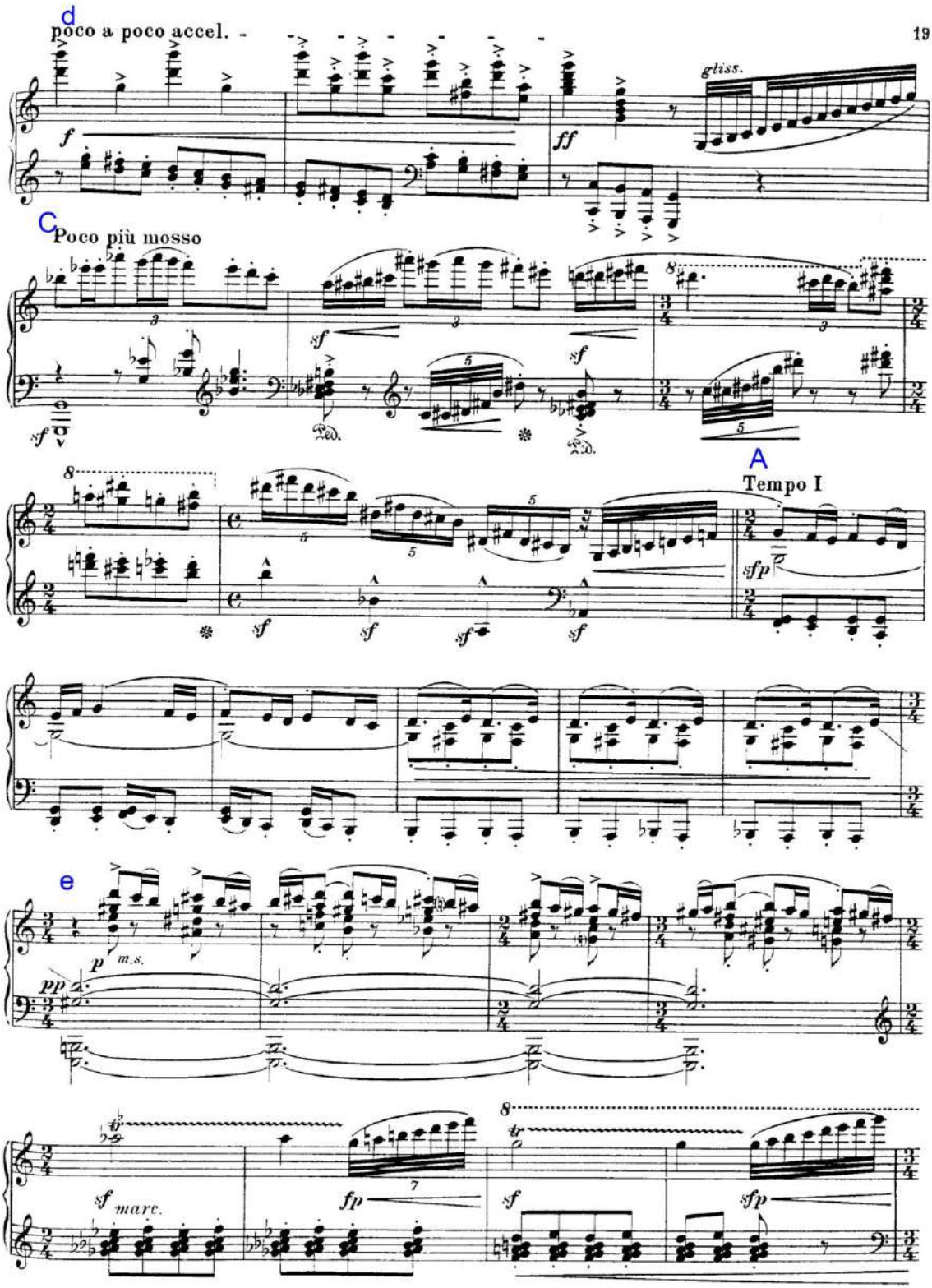

B
14
espr.
Poco più mosso
Посилюючи
Steigernd
a tempo
Steigernd
Tempo I A1

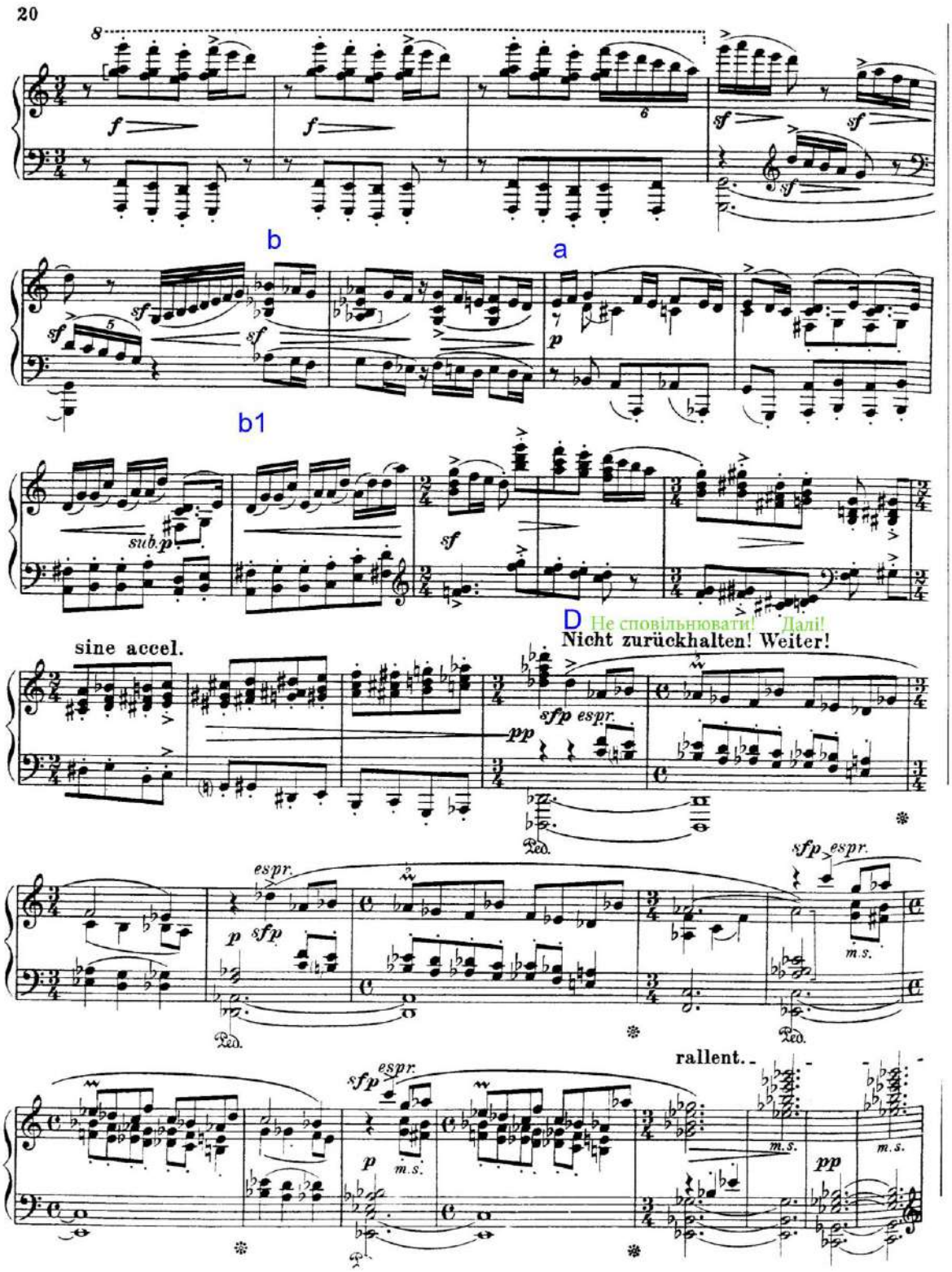

15
vi-*)
ЛИПНО
sf
Ped.
a
ff
-de
f
ten.
mp
espr.
p
poco riten.
a tempo
pp
f espr.
Fine
*) Eventueller Sprung für die Wiederholung.

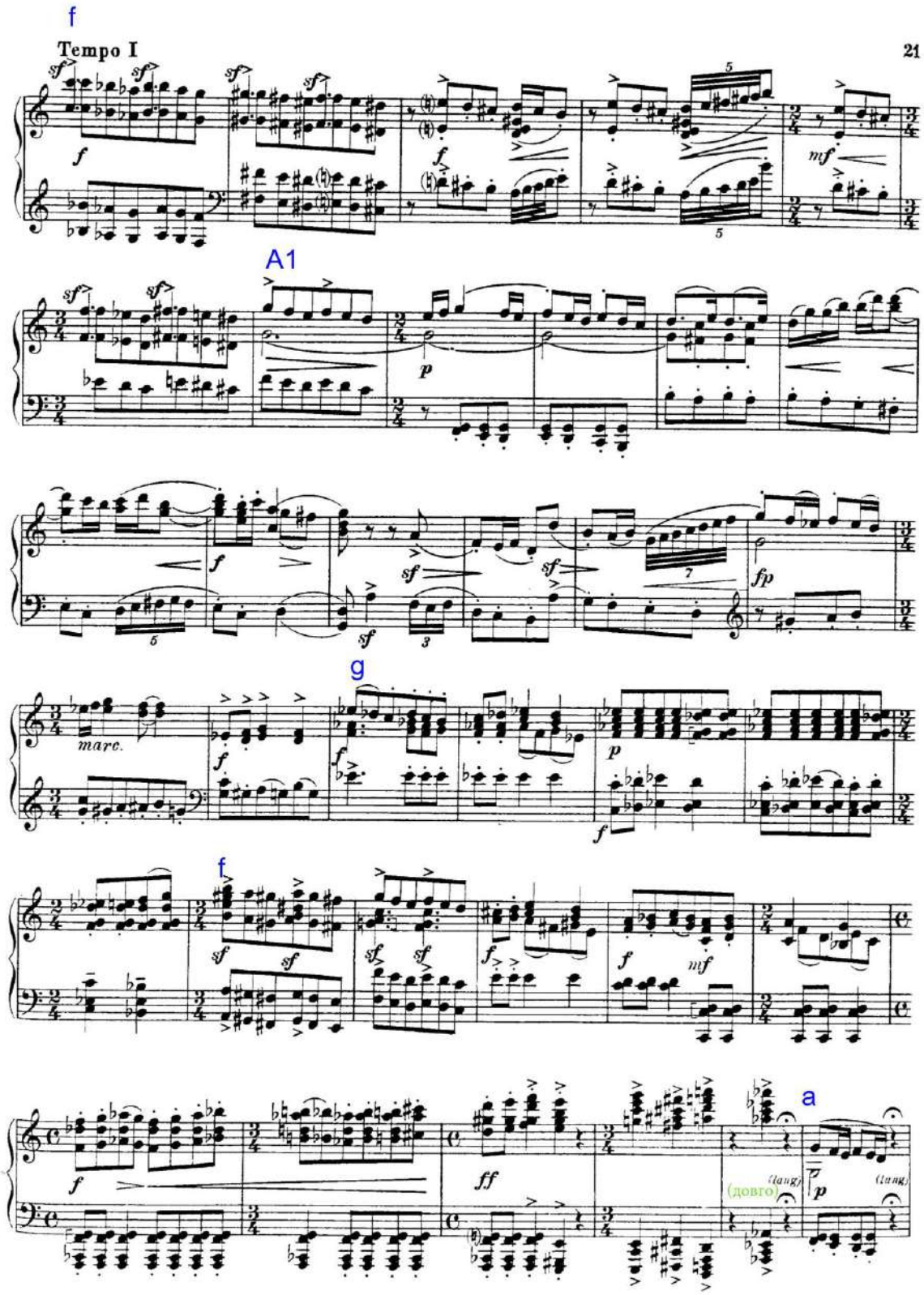

16
Trio Плинно
Fließender
C c
espr.
pp
p
espr.
p
ten.
c1
rallent.
a tempo
espr.
pp
ppp
mp
espr.
Щвидше
Rascher
p
pp
Як раніше, a tempo
Wie früher
mp molto espr.
pp
Da Capo al Fine


A
IV
17
Rondo: Allegro giocoso
a
b
a1
b1
sub. p


18
a/c
mf marc.
Введите текст
sub. p
B
ohne Ped.
Ped.
ohne Ped.
Ped.

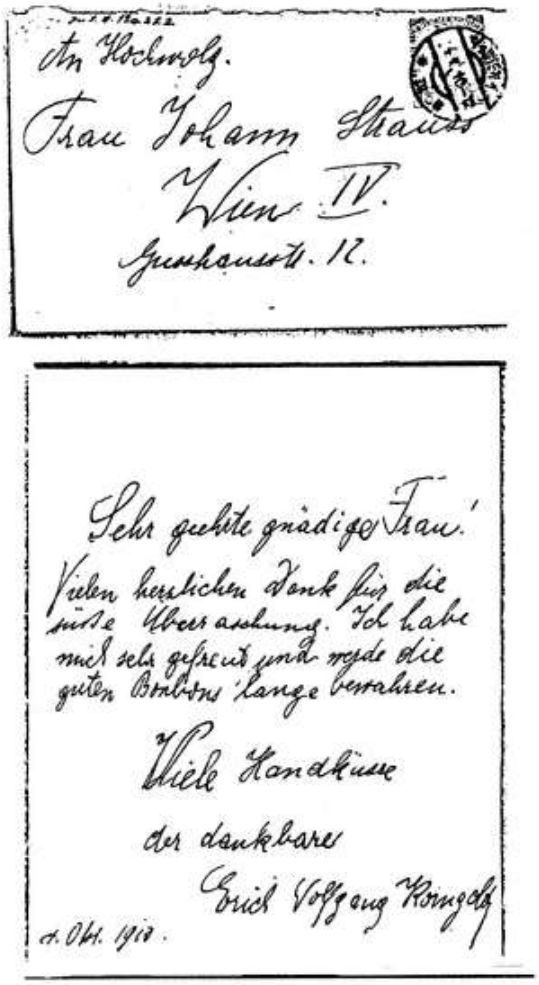

d
poco a poco accel. -
19
gliss.
C
Poco più mosso
A
Tempo I
e
m.s.
mare.
tr


20
b
a
b1
D
Не сповільнювати! Далі!
Nicht zurückhalten! Weiter!
sine accel.
rallent.


f
Tempo I
21
A1
g
f
a
(довго)

Додаток 3

Корнгольд у віці 12 років (час написання "Дон Кіхота").



Подячний лист 13-річного Еріха до вдови Йоганна Штрауса, Адель, за "солодкий подарунок", надісланий йому в день прем'єри "Сніговика".

Еріх з батьками Юліусом і Джозефіною Корнгольд у саду біля їхнього дому, Відень 1911р.

Бюст Еріха Корнгольда, зроблений Густіносом Амбросі у 1912р. (вважається знищеним нацистами у 1938р.)

Еріх за роялем у своєму кабінеті, 1918р.

Еріх Корнгольд та Луїза фон Сонеталь у день їх весілля, 20 квітня, 1934р.

Перший дім Корнгольда на Штернвартешртассе 35, Відень, 1933р.

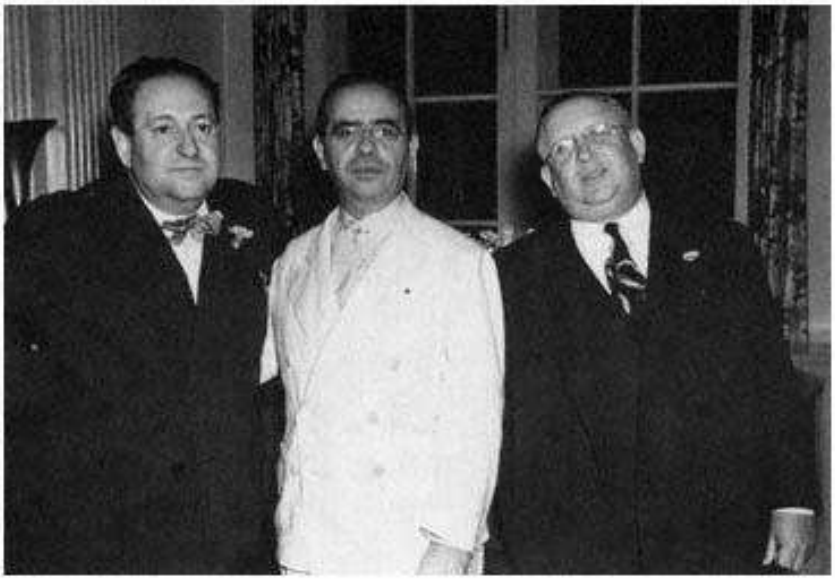
Корнгольд із Максом Рейнхардтом у студії «Ворнер Бразерс» у 1934-му під час зйомки «Сну літньої ночі».

Корнгольд диригує оркестром «Ворнер Бразерс», приблизно 1935. Він завжди диригував сидячи.

Будинок Корнгольда на березі озера (кін. 1930-х), на авеню Толука-Лейк, 9936, Північний Голлівуд, поруч зі кіностудією «Ворнер Бразерс».

Корнгольд отримує премію «Оскар» за Найкращу авторську партитуру 1938-го року за «Пригоди Робін Гуда», 24 лютого 1939. Зліва від Корнгольда – Джером Керон, який вів церемонію.

Яша Хейфец, Володимир Гольшман і Корнгольд під час репетицій світової прем'єри Скрипкового концерту ре мінор, ор. 35, у Сент-Луїс, Лютий 1947.

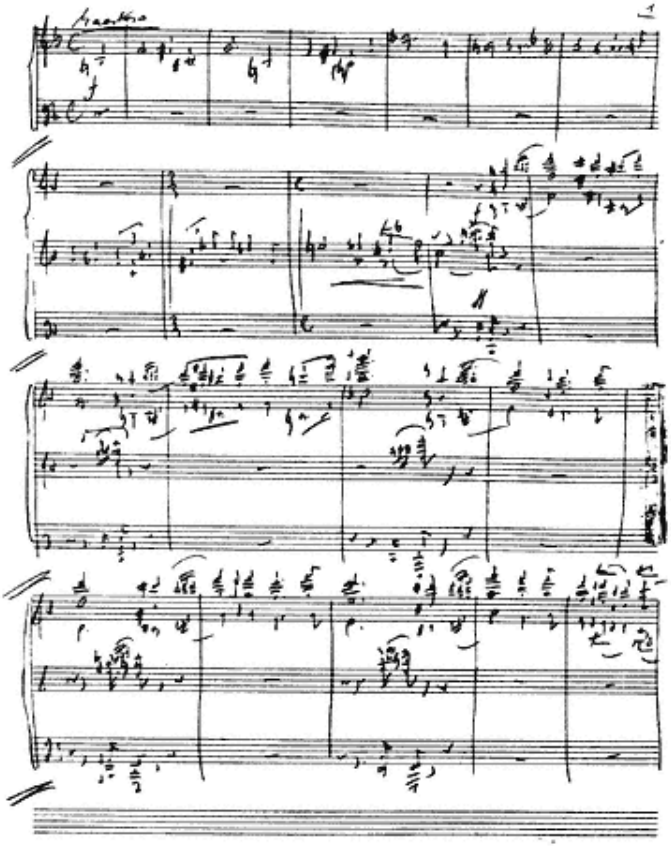


Корнгольд із двома великими колегами у «Ворнер Бразерс» - Максом Штайнером (в центрі) і Лео Форбштайном.

Корнгольд у свої 50 років (1947), його улюблений портрет.

Повернення в Європу, 1954. Еріх та Луїза Корнгольд на шляху в Мюнхен (для роботи над «Чарівним вогнем»).

«Магічний вогонь», 1954. Корнгольд дає настанови з диригування Алану Баделю, який грав роль Вагнера.



Перша сторінка рукопису незавершеної Другої симфонії Корнгольда (1955-1956).

Остання фотографія Корнгольда, 1957.

Люзі Корнгольд була талановитою карикатуристкою. На Різдво вона подарувала Еріху альбом карикатур із назвою «Der elegante Herr» («Елегантний джентльмен»). Еріху ніколи не вдавалось охайно зав'язати бант, тому Люзі завжди робила це для нього.