

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових струнних інструментів

**СКРИПКОВА СОНАТА Е.В. КОРНГОЛЬДА: ДОСВІД
СИСТЕМНОГО АНАЛІЗУ**

Магістерська робота

Капустинська Юлія

Науковий керівник:

**кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри оркестрових
струнних інструментів**

Лебедєв Євгеній Семенович

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів.

Мають посилання на відповідне джерело.



Капустинська Ю.С.

Харків - 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ РАННЬОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ ЕРІХА КОРНГОЛЬДА	
1.1.Історіографія питання.....	7
1.2. Особливості композиторської діяльності Е. Корнгольда.....	11
Висновки першого розділу	14
РОЗДІЛ 2. ЖАНР СОНАТИ В ТВОРЧОСТІ ЕРІХА КОРНГОЛЬДА	
2.1. Процес еволюції сонатної форми	16
2.2. Скрипкова соната та елементи композиторської техніки Еріха Корнгольда.....	24
2.3. Загальна характеристика будови скрипкової сонати №1 G-dur.....	32
2.4. Гармонічна та мелодична мова сонати	34
2.5 Взаємозв'язок діяльності Е. Корнгольда та скрипалів-сучасників	44
2.6 Аналіз технічних труднощів виконання скрипкової сонати G-dur op.6 Е.Корнгольда	47
Висновки другого розділу	58
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	66

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творчість відомого на Заході композитора ХХ ст. Еріха Вольфганга Корнгольда майже невідома у нашій країні, твори композитора не виконуються. На сьогодні лише в Німеччині звучать його фортепіанні сонати в різному виконанні та окремі номери з опери «Мертве місто». Проте, відбувається процес популяризації скрипкових та фрагментів оперних творів на концертах у Москві, Лос-Анджелесі, Києві, Львові та Харкові.

Твори композитора на даний час досить рідко зустрічаються у вітчизняній музичній практиці, а його постать та аналіз основних творів не висвітлений в музикознавчій літературі. В українському музикознавстві практично відсутня ґрунтовна інформація щодо життєвого шляху та творчості Еріха Корнгольда, за винятком оглядових коротких статей у енциклопедіях.

Наразі даним питанням займається тільки мистецтвознавець Лідія Ляшенко (м. Київ), проте розглядаючи проблему художньої обдарованості з точки зору психології та феномену таланту Е. Корнгольда [20].

Сьогодні такий стан справ пов'язаний, можливо, з тим, що в нашій країні твори Е. Корнгольда виконуються дуже мало. А в той же час зростаючий інтерес до життя композитора, до його творчого шляху у зарубіжній науковій думці, і особливо до його творчої спадщини у європейських і американських виконавців свідчить про затребуваність Еріха Корнгольда як талановитого та неординарного композитора та обумовлює актуальність даного дослідження.

Отже, обрана нами тема магістерської роботи дозволяє познайомитися з творчістю композитора, ввести його постать в сучасне вітчизняне музикознавство, а для цього розширити знання про композитора, що не вивчається в жодному навчальному курсі і стане першою спробою дослідження скрипкової творчості, з акцентом на жанрі скрипкової сонати.

Об'єкт дослідження – творчість Еріха Корнгольда в контексті мистецької палітри першої половини ХХ століття.

Предмет дослідження – скрипкова соната G-dur op.6 Е.В.Корнгольда.

Мета дослідження: введення творчої постаті Еріха Корнгольда в українське мистецтвознавство, розгляд феномену особистості композитора та його ранньої діяльності, аналіз скрипкової сонати G-dur .

Завдання дослідження:

1. Охарактеризувати основні віхи життєвого та творчого шляху Е. Корнгольда та феномен раннього прояву здібностей.
2. Прослідкувати процес еволюції сонатної форми та роль композитора в даному процесі.
3. Розглянути звернення та особливості трактування жанру сонати Е.Корнгольдом.
4. Проаналізувати драматургію та технічне втілення у скрипковій сонаті G-dur.
5. Виділити особливості композиторського мислення та елементи техніки Е. Корнгольда.

Теоретичною базою роботи стали наукові розробки:

- у сфері психології творчої особистості (М. Гумельова, Е. Назайкинський, С. Науменко, Л. Левчук); у сфері аналізу музичних творів (Б. Асаф'єва, Н. Горюхіної, В. Задерацького, Т. Кюрегян, Л. Мазеля, В. Холопової, В. Цуккермана).

Наукова новизна отриманих результатів: перше звернення до нового імені композитора західноєвропейської музичної культури – Еріха Вольфганга Корнгольда, аналізується його ранній твір – скрипкова соната.

Вперше:

- виявлено ряд особливостей розвитку творчих здібностей;
- проаналізована соната для скрипки з точки зору драматургії та технічного композиторського втілення;
- виявлені індивідуальні елементи стилю.

Література, пов'язана з життям та творчістю Еріха Корнгольда.

Творчість відомого на Заході композитора Е.Корнгольда є в нашій країні маловідомою. Тому у вітчизняній мистецтвознавчій літературі вона

представлена нечисленними працями. Розкриваючи постать композитора, ми спираємось на дослідження мистецтвознавців Лілії Ляшенко (м. Київ) [19-27] та статтю Якова Коваленського [13], а також німецькі енциклопедичні матеріали, збірки спогадів батька та дружини композитора (в перекладі на українську мову Олени Ігнат'євої) [1, 59] та єдину монографію англійською мовою Брендана Керрола [57], що наразі нам недоступна.

Методи дослідження. В основу методології дослідження покладено історичний, біографічний, жанровий, виконавський, комплексний, функціональний та порівняльний підходи, узагальнення.

Матеріал дослідження – скрипкова соната G-dur Еріха Корнгольда.

Наукова новизна дослідження – результати даного дослідження представляють собою один з перших досвідів аналізу скрипкової творчості Е.В.Корнгольда.

Практична значущість отриманих результатів полягає у заповненні прогалин, які стосуються дослідження та аналізу творчості видатного австрійського, а пізніше американського композитора XX століття Е.Корнгольда. Даний матеріал може бути використаний в лекційній роботі викладачів-музикознавців, викладачів-інструменталістів, а також розширює репертуар педагогічної та виконавської діяльності скрипалів. Результати представленої дослідження можуть бути використані у подальшому вивченні проблематики, пов'язаної з вивченням композитора, з еволюцією жанру, стилю, виконавства.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, восьми підрозділів, висновку, списку використаних джерел, що містить 70 найменувань та додатків.

РОЗДІЛ 1

ФОРМУВАННЯ РАННЬОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ

ЕРІХА КОРНГОЛЬДА

Епоха XX століття – це різноманітне втілення безмежності людської думки і духу, відображення мозаїки світу, де світ переживає потрясіння основ та канонів, які здавалися непорушними. Музична культура стає центром гострого відображення основних реалій та подій, адже за одне століття відбуваються надзвичайно важливі історичні події – дві світові війни, революції, численні зміни влади, періоди страшних репресій та реформ.

В музичному мистецтві відбувається кардинальний відхід та заперечення минулого в ім'я створення абсолютно нових технік, концепцій та ідей творчості. Серед яскравих течій, які мозаїчно формують загальну музичну палітру першої половини XX століття, виділяють експресіонізм (Арнольд Шенберг, Антон Веберн, Альбано Берг), додекафонію (Арнольд Шенберг), урбанізм (композитори «Французької шістки»), неокласицизм та неофольклоризм (Ігор Стравінський, Пауль Хіндеміт, Отторіно Респігі, Даріус Мійо).

Така стилева неоднорідність яскраво підкреслює нестабільне життя людини XX століття. Шукаючи в мистецтві відгук на буремні життєві події, композитори використовували кардинально різні моделі будови твору та засоби музичної виразності.

За часовими межами, життя Еріха Вольфганга Корнгольда відповідає періоду першої половини XX століття. Проте, його творчість є унікальним поєднанням логічного, зваженого та доступного для розуміння формотворчого елемента з надзвичайно колористичною ладо-тональною, гармонічною та метро-ритмічною організацією.

Намагаючись пояснити свою позицію щодо нової музики, Еріх Корнгольд в свій час говорив: «Ні в якому разі я не ізолюю себе від гармонічного збагачення, яким ми зобов'язані А. Шенбергу. Однак я не відмовлюся від твердження про видатні можливості, які пропонує нам «стара музика». У моїх піснях є епізоди, котрі можна визначити, як абсолютно атональні. Я не підписуюсь до якоїсь однієї доктрини. Моїм музичним кредо можна назвати натхненну ідею. З якою невдоволеністю зараз сприймають цю концепцію! І тим не менш, як може нежива конструкція, найточніша музична математика перемогти принцип постійного руху натхненної ідеї!» [57, С. 194].

Яскравим прикладом такого композиторського мислення є скрипкова творчість, на якій ми акцентуємо увагу. Вона представлена сонатою G-dur ор.6(1912), концертом для скрипки з оркестром D-dur, ор.35(1937-1945), трьома квартетами(1923,1933,1945) та симфонічною серенадою для струнних ор.39(1947). Складна музична мова, використання терпких гармоній, щільність фактури з надзвичайною мелодійністю матеріалу є, швидше, продовження лінії пізнього романтизму або ж творчості Л. ван Бетховена, аніж підкоренням модній хвилі епохи модерну.

1.1. Історіографія питання

Еріх Вольфганг Корнгольд (1897 – 1957) – видатний австрійський, а пізніше американський композитор першої половини ХХ ст., диригент, аранжувальник, автор обробок оперет Й. Штрауса, Л. Фола, Ж. Оффенбаха та автор більш ніж двадцяти саундтреків до кінофільмів. Він з юних років зазнав європейської слави, але залишився майже забутим в останні роки життя.

Е. Корнгольд є винахідником принципово нового методу створення і запису саундтреку. Практично всі сучасники Е. Корнгольда дивувалися його підходу до написання творів, в тому числі і музики до кінофільмів [24, С.117].

І дійсно, багато хто з сьогоденних прихильників його музики дізнався про нього завдяки фільмам 30 – 40-х рр. Серед найяскравіших можна виділити

музику до фільмів «Капітан Блад» (1936), «Морський вовк» (1940), «Принц і жебрак» (1944). Також до ряду фільмів за участю американської акторки Бетті Дейвіс: «Тягар пристрастей людських» (1945), «Хуарес», «Приватне життя Єлизавети і Ессекса» (обидва в 1939), в яких композитору вдалося відтінити тонкі психологічні нюанси гри актриси.

Та ще далеко до приїзду в Голівуд, Е. Корнгольд вже був відомим композитором та талановитим піаністом в Європі, працюючим в жанрах оркестрової і камерної музики, опери і театру.

Звернемося до деяких відомостей біографії композитора. Еріх Вольфганг Корнгольд народився в містечку Brünn у Моравії (нині місто Брно, Чеська Республіка) 29 травня 1897 р. Прояв ранніх творчих здібностей у талановитого хлопчика був одразу ж помічений родиною та розпочався період навчання Е. Корнгольда у видатних майстрів своєї справи – Еміля Ламма, Роберта Фукса, Олександра фон Цемлінського та Германа Греденера.

Надзвичайно важлива подія в житті Еріха відбулась влітку 1907 р. (за спогадами дружини Люсі Корнгольд [1, С. 5]), а беручи до уваги спогади батька – в 1906 році, – після продемонстрованої сином феноменальної «скороспілості до музики», старший Корнгольд привів хлопчика до великого Густава Малера, який займав в цей час посаду директора та диригента Придворної опери Відня.

Після прослухування створеної Еріхом кантати для хору, соліста та фортепіано «Золото», Г. Малер передрік юному композитору славу генія, адже йому вдалось розпізнати в ранній пробі таланту мелодичну структуру, осмисленість та логічність форми. Малер порадив продовжити освіту у професора Віденської консерваторії Олександра фон Цемлінського – австрійського композитора та диригента оперних театрів Відня та Мангейму: «Відправте хлопчика до Цемлінського. Він дасть йому все, що той потребує» [59].

Цікавим є те, що Г. Малер переконував Юліусу Корнгольду (батьку Еріха) відправити хлопця на приватні уроки саме до О. Цемлінського, і ні в якому разі не в консерваторію на денне навчання. І він не помилився. Стосунки між учнем

та вчителем з першої зустрічі стали надзвичайно теплими і протягом всього життя Еріх відчував повагу та прив'язаність до свого наставника.

Найбільший вплив на подальший розвиток композитора мав саме період навчання у Олександра фон Цемлінського, який розпочався 1907 року, коли Корнгольд було десять років. Саме Цемлінський на одному з занять запропонував Еріху тему Пасакалії, яку Корнгольд мав опрацювати. Ця тема Пасакалії збереглась і була використана як тема варіацій останньої частини Першої сонати d-moll. Цей факт став остаточним підтвердженням того, що Еріх Корнгольд дійсно сам написав цей твір у віці 11 років (адже навчання в Цемлінського тривало до 1910 року, а соната була написана 1908).

Також Олександр Цемлінський наполягав на тому, що б Еріх щодня грав на фортепіано не менше однієї години протягом року. Так Корнгольд опановує та відпрацьовує власну, незрівняну техніку гри як піаніст. Цемлінський знайомить свого учня і з власними творами, на які досить часто Еріх відповідає критичними зауваженнями. Цікавим є те, що власне сам Корнгольд іноді приховував свої твори від викладача і останній міг дізнатись про них лише тоді, коли вони були завершені та звучали в першому виконанні.

Протягом навчання в професора Еріх знайомиться з основними законами інструментовки. Так, Цемлінський частково вносить свої корективи в один з творів, який пізніше стає відомою пантомімою «Сніговик» – першим сценічним твором Корнгольда. Робота професора Цемлінського над деякими деталями проходила на уроках з Еріхом, що дозволяло учню спостерігати практичну роботу свого викладача. Прем'єра твору відбулась 4 жовтня 1910 року у Віденській придворній опері з нагоди іменин імператора Франца Йосифа.

Згадуючи період зайняття з Олександром фон Цемлінським, Еріх Корнгольд в 1921 році в газеті «Auftakt» («Ауфтакт»), у власній статті зазначав: «Це були вільні від всіх систематичних цілей зайняття – вільні, без натиску педагога, в яких я міг експериментувати. Він був вимогливим до мене. Ми рухались вперед від простого до складнішого. Моя фантазія дуже скоро опинилась під впливом цього, з дивовижною музичальністю, з оригінальністю

думки та переконань, легкої іронії в спілкуванні авторитетного викладача, якому належало все моє серце» [58].

Зайняття з О. Цемлінським завершилися літом 1910 року, адже він залишив Відень за запрошенням до Праги, де його роль для становлення музичного життя мала велике значення. Так Еріх Корнгольд втратив свого найбільш близького викладача у віці тринадцяти років.

Після від'їзду Цемлінського, Еріх продовжує навчання у Германа Греденера, який займається з хлопчиком написанням та грою хорових творів. До 1909 року в творчому доробку композитора, окрім музичних нарисів в власному музичному записнику, вже були вагомі твори – балет-пантоміма «Сніговик», шість характеристичних п'єс до «Дон Кіхота» та Перша соната для фортепіано.

Першою, значною та головною подією у творчому житті Е. Корнгольда була постанова його балету-пантоміми «Сніговик» у Віденській придворній опері з нагоди іменин імператора Франца Йозефа, 4 жовтня 1910 р. (композитору 13 років). Вона принесла юному композиторові небувалий успіх та визнання. Далі слідував успіх його «Увертюри до п'єси».

З 1911 р. почала зростати його слава і як оркестрового композитора. Після успіху «Увертюри до п'єси», Е. Корнгольд замислився над створенням твору великої форми. Ним стала «Синфонієтта» В-dur. Цей твір також був позитивно прийнятий. Б. Керролл, аналізуючи його, акцентує увагу на партії фортепіано, що гратиме величезну роль майже у всіх партитурах композитора, та партії групи ударних інструментів, яка завжди буде дуже багатою. Як зауважує музикознавець, цей твір викликав чергову хвилю подиву та захвату у критиків та музикантів своєю майстерністю, оригінальністю, складністю гармоній, новаторським підходом та зрілістю [57, С. 91].

Багато з видатних митців того часу, що були в оточенні Е. Корнгольда, висловлювали своє ставлення до нього та його творчості. Наприклад, О. Фрей, автор статті «Роздуми про Еріха Вольфганга Корнгольда», висловився так: «Твори, написані ним в дитячому та юнацькому віці, були настільки просунуті,

що будь-який композитор вчетверо старший за нього був би гордий написати такі твори». Е. Хампердінг прийшов у захват від «трохи лякаючої передчасної зрілості цієї чудо-дитини із казкової землі» [63, С. 1-2].

А ось слова Б. Керролла, автора єдиної монографії, присвяченої Корнгольду: «Він – єдиний приклад вундеркінда, який я знаю, у кого була повністю сформована музична індивідуальність з самого початку. Будучи маленьким хлопцем, в своїх творах він писав, як дорослий. Вражені, Р. Штраус, Г. Малер, Ф. Крейслер та інші, визнавали, що він писав так, як писали вони». Б. Керролл зазначає також, що Е. Корнгольд «був також чудовим піаністом, який почав розвивати свою приголомшливу майстерність лише після кількох уроків...» [57, С.12].

1.2. Особливості композиторської діяльності Е. Корнгольда

Аналізуючи творчий та життєвий шлях Еріха Корнгольда як композитора-генія, в першу чергу ми акцентуємо увагу на надзвичайно ранньому початку композиторської діяльності. Окрім такого особливого часу створення своїх творів, будучи дитиною-композитором, Е. Корнгольд досягає високого рівня майстерності та досконалості власних творів, часто з підкресленою серйозністю та не дитячим світосприйняттям.

Перш за все, до такої ранньої творчої діяльності спонукають яскраві музичні здібності Е. Корнгольда, які стали очевидними для його родини з трьох років, коли хлопець з легкістю відбивав складні ритми. В п'ять років він грав по слуху мелодії з «Дон Жуана» В. Моцарта, мав сформований абсолютний слух та вроджене вміння імпровізувати [57, С. 29].

Починаючи з семи років Е. Корнгольд пише власні музичні твори (це були переважно вальси) та дебютує як виконавець. В дев'ять років створює кантату для хору, соліста та оркестру «Золото», в одинадцять років – Сонату №1 d-moll та розпочинає концертне турне по європейських містах, вражаючи публіку своїм дивовижним талантом та юним віком, подібно В. А. Моцарту. Балет-

пантоміму тринадцятирічного Е. Корнгольда «Сніговик» було обрано для урочистого концерту з нагоди іменин імператора Ф. Йосифа, у віці чотирнадцяти років з'являються перші записи творів Е. Корнгольда. Свою першу оперу композитор створює у шістнадцять років, а в дев'ятнадцять – дебютує в якості диригента.

Така різноманітність жанрової палітри та масштабність творів підкреслює феноменальні здібності Е. Корнгольда та стає підтвердженням унікальності його творчого композиторського шляху. Цікавим є те, що більшість особливостей його діяльності будуть сформовані в дитинстві і залишаться притаманними впродовж всього творчого шляху аж до творів останнього періоду життя (саундтрекам та кіномузиці).

Однією з особливостей творчого процесу композиторської діяльності, яка була сформована в дитинстві, була здатність міцно уявляти музику в думках, опираючись на внутрішній слух та записувати її майже в досконалому варіанті, про що свідчить більшість його рукописів без виправлень [24, С. 117].

Такий спосіб створення музики опирається на феноменальну пам'ять та гостро розвинений слух Е. Корнгольда. Згадаємо факт під час написання Еріхом в дев'ять років кантати «Золото» та подібність її тематизму до опери Ежена д'Альберта «Долина», яку хлопець ніколи не чув в оригінальному виконанні, а лише зафіксував в пам'яті одне програвання партитури твору на фортепіано його батьком. Протягом всього життя, Е. Корнгольд запам'ятовував майже всі твори, що чув і виконував, включаючи твори інших композиторів. Тому не дивним є той факт, що композитор з легкістю утримував у голові свої особисті твори та міг пригадати будь-яку частину чи партію.

Ще однією важливою рисою творчого методу Е. Корнгольда є чіткість, структурованість та математичний підхід до побудови музичного тексту, який яскраво проявився вже в його дитячих творах, написаних з дотриманням класичних форм та вражаючих поєднанням складних ритмічних малюнків у декількох голосах. Така особливість єдності раціональності та чіткості мислення з буйством творчого начала ще раз підкреслює геніальність

Е. Корнгольда. Прикладом втілення даної риси в ранньому віці слугує Соната №1, написана одинадцятирічним композитором з точним дотриманням класичних форм кожної частини, з детальним розмежуванням функцій основних тем, насиченням гострими ритмічними малюнками та поєднанням з сучасними, терпкими мелодико-гармонічними пластами.

Виходячи з вище сказаного, можна відзначити ще одну особливість композиторського письма, яка найбільше вражала його сучасників саме при написанні творів Еріхом Корнгольдом будучи дитиною. Це високий рівень професіоналізму та майстерність побудови композиції. Саме ця особливість стала причиною виникнення багатьох пліток навколо Е. Корнгольда, адже така не дитяча зрілість музичних думок спонукала засумніватись в авторстві творів. Та все ж, більшість з митців того часу, були вражені феномену та оцінювали його з найкращої сторони.

Британський музикознавець Едвард Джозеф Дент охарактеризував твори Е. Корнгольда наступним чином: «Уява Е. Корнгольда є, фактично, найсвіжішою у Європі. Немає необхідності прикидатися, що він є таким само ерудованим, як Макс Регер або Ріхард Штраус. Але щодо питання абсолютного винаходу, він вже їм рівний. Його передчасна зрілість дивовижна. Саме індивідуальність завжди стає очевидною. Якщо подивитися вперед, Корнгольд стане засновником нової музичної системи. Цілотонова система навряд чи утримається проти нього. Ми маємо спалити наші підручники з гармонії та контрапункту та почати заново з плідного, багатого, винахідливого методу, який вміщує діатонічний та увесь дисгармонічний універсум звуків в якості матеріалу, з якого можна черпати» [57, С. 91].

Ще одна важлива риса творчого методу Е. Корнгольда, яка проявилася ще у дитячому віці і була важливою складовою творчого процесу у всіх жанрах – це здатність імпровізаційно створювати музику. Цю здібність ще в ранньому віці помітив та розвивав батько Юліус Корнгольд, музикуючи з сином за фортепіано. Еріху з легкістю вдавалось перетворювати відомі теми музичних творів, почутих він батька, на ледь впізнаванні мелодії.

Провідною рисою музики різних жанрів Е. Корнгольда стає симфонізм його мислення. Окрім наявних в творчому доробку творів симфонічного жанру, його камерні твори та музика до кіно пронизані рисами масштабних симфонічних полотен. Більшість з них мають розвинену систему лейтмотивів, насиченість лейтінтонаційними елементами, багатий музичний матеріал, який набуває яскравого розвитку, трансформації та образного переосмислення, цікаві ладо-тональні зв'язки та насичену ритмічну організацію.

Підсумовуючи, варто зазначити, що всі вище вказані особливості творчого композиторського методу є результатом втілення феноменальних музичних здібностей Еріха Корнгольда та сформованих ним естетичних засад своєї творчості. Виділяючи основні з них, ми можемо глибше пізнати специфіку таланту, процес композиторської діяльності та тісний зв'язок між розвитком дитини-вундеркінда та формуванням професійного композитора.

Висновки першого розділу

Розглянувши особливості біографічних даних, творче становлення, процес навчання та раннє втілення композиторських задумів Еріха Корнгольда, ми підсумовуємо та узагальнюємо вище сказане з точки зору подальшого впливу всіх біографічних аспектів на проекцію творчості композитора.

Аналізуючи життєвий шлях Корнгольда, ми вважаємо доцільним детально розглядати всі події, що відбувались з особливою увагою на період дитинства та юності, де з'являються перші твори композитора високого рівня майстерності.

Безперечно, рання творча діяльність Еріха спонукає нас до особливої акцентуації на сім'ї, оточенні, творчій атмосфері та періоді навчання геніального хлопчика-композитора.

Формування естетичних смаків та музичних пріоритетів в дитинстві Еріха Корнгольда відбувалось в рамках класичної та романтичної спадщини найкращих представників даних епох. Це є одним з факторів, що в подальшому

проектує вектор творчого напрямку Корнгольда, адже будучи представником першої половини ХХ століття, він не підкорюється атональним, конструктивним моделям створення музики, а опирається на так звану «стару музику», яку оновлює своїм геніальним баченням творів. Така лінія композиторського мислення зароджується в ранньому дитинстві та прослідковується протягом всього творчого шляху митця. Його музику різних жанрів можна скоріше охарактеризувати як модерново-романтичну, аніж конструктивно складеною.

Неабиякий внесок на формування композиторської та виконавської техніки зробили одні з найкращих майстрів своєї справи – викладачі Еріха Корнгольда: Роберт Фукс, Олександр фон Цемлінський та Герман Греденер. Варто акцентувати увагу на тому, що період навчання у даних педагогів був досить не тривалим і охоплював лише період дитинства. Таким чином весь подальший творчий процес Корнгольда базувався на геніальних здібностях та ґрунтовних знаннях, отриманих самостійно та від викладачів.

Також зауважимо, що всі зайняття Еріха Корнгольда з наставниками були виключно приватними і він не навчався ні в одному спеціалізованому навчальному закладі. Саме такий шлях отримання освіти порадив видатний композитор Густав Малер батьку Еріха, коли останній привів сина на прослуховування до митця.

Можливо, саме таке обмеження впливу на юного Еріха різнохарактерних методик та думок, стосовно його творчості різних викладачів, і вплинуло на ранню викристалізацію свого особливого стилю письма, який був однозначно обумовлений геніальністю та великим даром композитора.

Природні здібності Е. Корнгольда були обумовлені також його спадковістю, адже батьки були обдарованими музикантами та мали навички високого рівня. Проте, більшість особливостей композиторського мислення дитини підтверджують думку про те, що Еріха Корнгольда можна вважати другим австрійським вундеркіндом (в порівнянні з В. А. Моцартом). Його процес ранньої творчості та втілення в творах «не дитячого» мислення, чіткого

дотримання математичних розрахунків форм та їх складових, різноманіття ритмічних моделей та особливість гармонічної мови, яка підкорюється мелодичній та ладо-тональній організації, вказують на найвищий прояв творчої геніальності митця.

Пройшовши досить складний творчий та життєвий шлях, вундеркінд дитина-композитор, дорослий геніальний митець залишив цей світ з відчуттям забуття. Повернувшись після Другої світової війни до Відня, Еріх Корнгольд не зумів підлаштуватись до встановленого післявоєнного режиму та прийняти «новий» музичний світ Відня, який був далеким до того, що він залишив. Не отримавши підтримки власної творчості, Корнгольд був вимушений повернутись до роботи в США на студію «Уорнер Бразерс» для створення саундтреків до кінофільмів. Хоча даний жанр виходить далеко за межі академічної музики, Е. Корнгольд зумів створити кращі професійні зразки кіномузики, наділивши її своїм геніальним творчим потенціалом.

На сьогодні, в період поступового світового відродження імені та творчості видатного австрійського композитора XX століття Еріха Корнгольда, ми вбачаємо необхідним висвітлення не лише його творчої спадщини, а й повне відновлення шляху становлення його як професійного митця, якому присвячена дана робота.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ЖАНР СОНАТИ В ТВОРЧОСТІ ЕРІХА КОРНГОЛЬДА

2.1. Процес еволюції сонатної форми

Сонатна форма відноситься до найбільш розвинених і складних не циклічних форм інструментальної музики. З усіх класичних форм інструментальної музики, що сформувались протягом трьох століть, вона є найбільш дієвою, яскравою і драматургічно цілісною.

У своєму розвитку сонатна форма пройшла декілька етапів кристалізації. Її зародження і становлення було пов'язано зі ствердженням принципів ладо-функціонального мислення як провідних факторів формоутворення. Поступовий історичний розвиток даної форми призводить в останній третині XVIII століття до остаточного формування її композиційних норм у творчості композиторів-класиків: Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Її подальший розвиток в романтичну епоху, у зв'язку з програмним підтекстом, вносить чимало нових рис у трактування даної форми.

Безперечно, сонатна форма, як і більшість форм музичних творів, була неодноразово видозмінена та адаптована під вимоги, що були продиктовані загально існуючому стилю епохи, власне композиторській техніці письма та ідейному змісту твору. Проте, основні принципи, які і призвели до появи даної форми, залишаються яскравими показниками та фундаментальною основою її існування.

В. Н. Холопова дає наступне визначення даної форми: «Репризна форма, що заснована на драматургічному контрасті головної та побічної партій, на їхньому тональному протиставленні в експозиції (побічна як правило в тональності домінантової групи) та тональному об'єднанні або зближенні в репризі; для сонатної форми характерна розробковість у всіх партіях і розділах та метод похідного розвитку в тематичному процесі» [48, С. 246].

Оскільки історія існування сонатної форми достатньо тривала, не всі названі у визначенні ознаки її будови присутні в кожному окремому випадку. Особливо це стосується типу контрасту між головною і побічною частиною, адже в ранньокласичній сонаті він досить згладжений, а вже у пізній сонаті – основний контраст переноситься на співвідношення експозиції та розробки. В класичному віденському стилі, сонатність стала епіцентром музичного мислення, відповідно до цього займаючи надзвичайно широке розповсюдження. Також, вона зайняла провідне місце в сонатно-симфонічному циклі, який, в свою чергу, став концептуальним центром композиторів-класиків віденської школи.

Процес зародження сонатної форми виявився показовим для встановлення нового тематизму та по кристалізації у ньому характерних ознак художнього образу. Невипадково класичний вигляд сонатної форми виник разом з появою класичного стилю. З усіх композиційних властивостей інших музичних форм сонатна форма поєднала в собі принципи, притаманні основним законам розвитку музичного думки – контраст, наскрізний характер тематизму та репризність.

Схема сонатної форми приблизно однотипна. Вона складається з:

1) експозиційної частини – основних видів контрастних протиставлень, виникаючих в матеріалі (тематизмі), тональному плані та у засобах викладу матеріалу;

2) розробки – місця розвитку тематичного матеріалу експозиції та доведення контрасту до вищої фази свого протиставлення, до появи оновленого, трансформованого характеру матеріалу або ж активного розвитку основного образного змісту та в драматургії руху тональних планів;

чи епізоду – головною характерною особливістю якого буде поява абсолютно нового матеріалу в загальному контексті форми;

3) репризи – моменту розв’язання енергетичного заряду і протиріч, затвердженням основного образу та тематизму, тональної стійкості та підсумуванню тематичного розвитку.

Три показники композиційної будови сонатної форми – тематизм, розвиток та тональний план, є основними складовими та відіграють одну з найвагоміших ролей. Не менш важливими є, вище згадані, три фази розвитку матеріалу – експозиція, розробка та реприза, які свідчать про стадію драматургічного розгортання образу та ідеї твору.

Передісторію сонатної форми можна вже розглядати у надрах поліфонічної музики, в її різних жанрах: увертюрах, прелюдіях, алеманді, куранті, концертах, і, нарешті, сонатах. Надзвичайно важливим етапом були відкриття Й. С. Баха, що виявив у процесі становлення багатьох поліфонічних жанрів і форм паростки нових гомофонно-гармонічних.

Стержень композиції сонатної форми полягає в розвитку тонального плану. Власне на цьому типі розвитку спочатку і будувалась логіка зіставлення контрастів, розвиток і гальмування руху. Фундамент тонального руху схематично може бути виражений формулою T-D в першій частині і D-T – у другій. Такий шлях логічного розвитку тематичного матеріалу надовго ствердився в докласичній побудові сонатної форми, названої старовинною, що складається з двох розділів: експозиції та репризи (інколи другу частину старовинної сонатної форми можна назвати «розробкою - репризою») [8].

У творчості віденських композиторів-класиків – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена – сонатна форма стає пануючою, адже саме вони стали творцями класичної сонати та сприяли остаточному її становленню. Проте об'єднання цих композиторів слід визнати умовним, тому що навіть композиція форми, не кажучи про характер та особливості музичної мови, у кожного композитора є гранично індивідуальною.

Вже у більшості творів Й. Гайдна стверджується композиція класичної, трифазної сонатної форми з експозицією, розробкою і репризою. Органічним та необхідним стає зв'язок образного ядра тематизму з жанром та формою – встановлюється взаємозалежність композиції і теми. Така функціональна залежність тематизму від композиції та форми є основною ознакою класичного стилю.

Нові грані сонатної форми розкриваються в творчості В. А. Моцарта. Яскравий тематизм з глибоким образним узагальненням, контраст між темами, розділами та в середині їх побудови є характерними властивостями форми. Його творчість вражає використанням різних видів сонатної форми: повних сонатних форм, сонатних форм з епізодом, без розробки, з дзеркальною репризою, без репризи, з подвійною експозицією та рондо-сонати. Сонатна форма Моцарта – це інструментальна драма з темами-образами та трьома етапами дії – зав'язкою, розвитком та розв'язкою.

Наступний етап еволюції сонатної форми пов'язаний з ім'ям Людвіга ван Бетховена. Усі форми у творах Бетховена підпорядковані логіці розвитку

музичної думки, її становленню та розкриттю ідеї. Сонатна форма у Л. Бетховена розкриває основний закон життя – безперервний рух, що супроводжується пошуками та ствердженням основної ідеї. Виникає обов’язкове підпорядкування деталей цілому – провідному образному змісту та драматургії твору.

Подальший розвиток сонатної форми прослідковується по одному з визначених Бетховеном шляхів, адже романтичні ознаки форми стають дедалі чіткішими та явними. Твори суттєвіше відрізняються одне від одного за змістом та жанром. Структура сонатної форми часто є підпорядкованою програмному змісту або особливостями жанру (сонатні форми в симфонічних поемах чи програмних симфоніях, баладах, концертах, баркаролах, скерцо, токатах, фантазіях тощо).

Водночас у всіх творах, написаних у сонатній формі, можна яскраво виділити одну з провідних тенденцій – розповідальність, що проявляється в епічності загального розвитку, концентрації художнього образу, у наявності авторської теми чи загальному тоні розповіді. Важливо, що розповідний характер впливає на форму, сприяє відкриттю нових властивостей та дає можливість окреслити новий тип романтичної сонатної форми.

Першою рисою нового зразка романтичної форми стає деяка роз’єднаність, внутрішня замкнутість розділів та їх відокремленість один від одного. Така тенденція проявляється як в основних розділах, так і розробці, де втілюється відособленим характером побудови хвиль останньої.

Іншою особливістю романтичної сонатної форми є вища образна завершеність тематичного матеріалу. Досить часто, тема – це готовий, цілковито завершений художній образ, який вимагає процесу становлення, розвитку та виявлення його характерних якостей. Вони, часто, можуть бути виражені композитором одразу. Показ таких готових образів є одним з яскравих заперечень принципів бетховенської сонатної форми, в якій становлення образного змісту відбувалось в процесі розгортання.

Наступна особливість полягає в методі розвитку музичного матеріалу. Готова образна замкнутість та завершеність теми призводить до того, що основним способом розвитку музичного матеріалу стає варіювання, при цьому з особливим відтінком переосмислення образного змісту – так звана образна трансформація або переродження тематизму. Цей процес може відбуватись у будь-якому розділі форми та незалежно від протяжності матеріалу, тобто композитором може бути обрана вся тема або ж її найхарактерніший елемент, що буде трансформовано.

Всі ці особливості сонатної форми в творчості композиторів епохи романтизму є підтвердження узагальненої риси – розповідальності характеру музичного матеріалу. Для втілення цієї ідеї, митці дедалі більше починають звертатись не до розвитку внутрішніх рушійних сил тематизму, а до зовнішнього вторгнення нового матеріалу або далекого відгуку на попередній тематизм.

Еволюція сонатної форми в XIX ст. також була обумовлена абсолютно новою естетикою та кардинально відмінними поглядами, що вплинули на музичну мову та змінили праобрази та прототипи музичної композиції в цілому. В сонатній формі втілились дві протилежні тенденції романтизму – тяжіння до не програмного змісту та, навпаки, до програмності в творах.

Перша тенденція була пов'язана з новим розумінням сутності музики як таємничої, замкнутої, інтимної мови почуттів. Друга ж, навпаки, розвивалась від ідеї синтезу мистецтв, зв'язку з поезією, літературою та живописом. Звернення до таємниць людської душі, до світу лірики взаємодіяло з домінуванням мелодичного начала та прагненням передати в музиці багатообразність емоційного руху та розвитку музики.

Сонатна форма як вища форма «абсолютної музики» виявилась, з однієї точки зору, носієм нового безмовного, безпрограмного музичного змісту, а з іншої – завдяки розвинутій драматургії з прихованим словесним полотном, – засобом втілення програмних задумів композиторів-романтиків [8].

Так звані не програмні сонати, що були представлені в творчості Ф. Шуберта та Й. Брамса, не обумовлені єдиним прототипом, знайшли свою нову віху розвитку, в порівнянні з класичними характеристиками, в множинній концепції та їх логічній непередбачуваності.

Програмні сонатні форми (в симфонічних поемах Ф. Ліста) проявили, навпаки, тяжіння до однієї концепції, з трансформацією тем в репризі, тріумфальній кульмінації та контрастним епізодом в розробці. Важливі індивідуальні прочитання сонатної форми були сформовані в творчості Ф. Шуберта, Й. Брамса, Ф. Шопена, П. Чайковського та інших.

У сонатній формі починають асимілюватись сили, що начебто руйнують її первозданий логічний сенс: це відокремлення розділів та партій, відсутність наскрізного розгортання форми. Проте, що б сонатна форма не втратила своє вагоме місце та не перетворилась лише на схему, кожен з композиторів привносить свіжий погляд та виробляє нові логічні засади форми відповідно до ідейного змісту конкретних творів. Іноді, ці окремі знахідки залишаються особливостями конкретного композиторського стилю в певному творі, а, рідше, стають відкриттями нових витків розвитку та еволюції сонатної форми.

Такими знахідками у Ф. Шуберта стали трансформації тем (які можна прослідкувати ще у творчості Л. Бетховена), обумовленість драматургії форми послідовною, розповідною інтонацією та пошуками колористичних контрастів як засобу заміни конфліктності матеріалу.

Сонатна форма у творчості Р. Шумана насичується імпровізаційними епізодами, що в принципі порушують рівновагу форми. Вони об'єднуються між собою скоріше за принципом мозаїчності, ніж розгортаються відповідно до логічних законів, що продиктовані формою. У творчості Ф. Шопена, сонатна форма зберігає найбільш тісний зв'язок з принципами її розвитку тематичного матеріалу.

Романтичне мистецтво як видозмінює сонатну форму, згідно вимогам нового мислення творців, так і породжує новий жанр романтичної поеми, яка

представлена в інструментальній музиці одночастинною сонатою, найчастіше з конкретною жанровою назвою або програмою.

У програмних творах Ф. Шопена, типу романтичних поем, під жанровою назвою балада, фантазія, баркарола, формуються основні ідейні засади, які тісно пов'язані з симфонічною поемою. З одної сторони, прагнення наситити зміст програмним розгортанням образів, з іншої – втілити філософську концепцію з грандіозною, загальнолюдською ідеєю. Такий ідейний зміст призводить до монументальності композиції та поєднанню у ній циклічності та сонатності. Кристалізація подібних нових композиційних задумів спричинила появу двох романтичних тенденцій будови матеріалу.

Першою можна виділити тенденцію поділу. Дедалі більше відокремлення розділів та партій передбачало в собі контрастування сюїтного типу в середині форми, а розростання партій, як завершених експозицій образів, сприяло збільшенню їх масштабів та фактично повної образної автономії.

Іншою тенденцією стає проблема злиття частин циклу, зв'язок частин циклічної форми з іншими та їх наповненість матеріалу. Спочатку це втілювалось зменшенням перерв між частинами (*attaca*), зняттям повного кадансу, а потім – наскрізним розгортанням лейтінтонацій з їх образною трансформацією та, в репризних формах, відсутністю останнього репризного розділу.

Різними тенденціями характеризується розвиток та еволюція сонатної форми у ХХ столітті. З одного боку, виникає розосередження кордонів форми, мозаїчність тематизму, техніка його дробового розгортання та об'єднання лише з відчуттям простору (звідси зростання формотворчої ролі фактури). З іншого боку – ставлення до композиції як до непорушної основи форми, що передає логічний зміст ідеї, концентрування тематизму і рівень його художнього узагальнення.

Якісні і структурні зміни тематизму, здавалося б, не змінюють композиції, але істотно впливають на цілеспрямованість форми, виявляють суворіше дотримання законів драматургічного розвитку. Діапазон експресіоністичних

тенденцій простягається від романтичного мистецтва кінця XIX століття до кардинальної видозміни всіх законів романтизму – в музиці яскравих представників модернізму Г. Малера і А. Шенберга. Поруч із цими тенденціями, багато з композиторів другої половини XIX століття не обмежують свою творчість пошуками нових можливостей форми. У них виникають свої індивідуальні знахідки і досягнення у сфері логічного розгортання художньої думки та побудови форми.

Отже, розглядаючи процес еволюції сонатної форми, можна зробити висновок про те, що основні принципи побудови форми все ж залишаються незмінними, хоча і варіюються під впливом стилю епохи, провідної ідеї мистецтва певного часу та особистим баченням форми певним композитором.

2.2. Скрипкова соната та елементи композиторської техніки Еріха Корнгольда

Музичний доробок Еріха Вольфганга Корнгольда можна розглядати як цікавий та унікальний гібрид між звичайним та інноваційним, між традицією та новаторством, тобто поєднання практики XVIII-XIX століття з новими прийомами сучасників XX століття.

Такі багатогранні джерела творчості та впливи на композиторський стиль в поєднанні з глибоким тяжінням до хроматичних, але привабливо наспівних мелодій створюють унікальну для Е. Корнгольда музичну мову, що продовжує зміцнюватись через кілька десятиліття після прем'єри сонати для скрипки.

Варто зазначити, що ми прослідковуємо яскравий вплив в творчості Е. Корнгольда композиторів XIX століття, таких як Й. Брамса та Р. Вагнера. Е. Корнгольд розділяє та доводить в своїй творчості тезу Йоганеса Брамса про те, що класичні форми та тональні системи не є застарілими та мертвими, а сприймаються як унікальне джерело для нових ідей. Крім того, Корнгольда та Брамса поєднує жанр скрипкової сонати в творчості та власне стиль письма, адже у перших скрипкових сонатах двох композиторів співпадає ладова

система (мажор), обрана тональність (Соль мажор) та цитування своїх власних пісень в частинах сонати.

В доповнення до тісного зв'язку композиторського стилю з Брамсом, гармонічна мова Е.Корнгольда близька до стилю Ріхарда Вагнера в його швидких та стрімких гармонічних перетвореннях та функціональному переосмислені голосів.

Включення Корнгольдом в своїх творах недіатонічних гам дає нам змогу асоціювати його з стилем сучасника Клода Дебюссі, який написав власну сонату для скрипки та фортепіано через чотири роки після Корнгольда (в 1917 році).

Багата оркестрова тканина та загальний оркестровий тип мислення композитора нагадує нам музичну мову друга Е. Корнгольда Річарда Штрауса, в той час як ніжний розділ Тріо з другої частини першої скрипкової сонати являє собою класичний віденський вальс в стилі Йоганна Штрауса, оперети якого Корнгольд в подальшому буде аранжувати. [63,С.162]. Зазначимо, що протилежність персонажів та трагічний відтінок сонати вказують на зв'язок з наставником композитора – Густавом Малером.

В деяких джерелах ранні роботи Корнгольда пов'язують з експресіонізмом [69,С.4-5]– німецьким художнім напрямком, що тривав приблизно з 1910 по 1922 рік [65,С.8]. Хоча й остаточно залишається невідомим ототожнення композитора з іншими представниками напрямку, що асоціюються у нас з творчістю Шенберга, деякі загальні композиційні риси можна виділити.

А.Шенберг визначав експресіонізм як «мистецтво показу внутрішніх подій» [64, С.16.]. Музика експресіонізму зазвичай включає в себе додаткову програмність, іноді приховану, а іноді більш публічну. Також представники цього стилю, зазвичай, оминають використання традиційних класичних форм та залежність від тональних центрів або тональної системи в цілому. Музика експресіонізму передбачає різкі та контрастні зсуви єдиного концепту твору, використання широкої інтерваліки та екстремальних діапазонів, різноманітні тональні кольорові плями, розширення арсеналу композиторської техніки

(контрапунктне нашарування, асиметрія мелодії та ритму, символічне значення мотивів та інтервалів тощо).

Хоча Корнгольд все ж таки дотримується традиційного тонального мислення та використання класичних форм, багато інших рис експресіоністичного напрямку можна проаналізувати в скрипковій сонаті. В подальших аналітичних розділах роботи ми визначаємо яскраве відбиття змісту власної пісні композитора «Schneeglöckchen» («Проліски») в розвитку тематичної будови скрипкової сонати. Цю пісню можна вважати, в певній мірі, основною програмою твору.

Також часто повторювальні інтервальні мотиви як в будові даної сонати, так і в творчості в цілому, натякають на особисту емоційну символіку, яка і є одним з ідеалів експресіоністів. Мелодичний стиль та активне використання хроматичної мови виражають різкі зміни та насиченість музичної тканини, що також притаманне до вище згаданого стилю.

На прикладі сонати для скрипки G-dur можна прослідкувати яскраві елементи композиторського стилю та унікальність мислення композитора-юнака, який попри свій вік виходить за межі сприйняття його як дитини, а своїх ранніх творів як перших проб пера.

Одним з найяскравіших елементів творчості можна відзначити загальне мислення композитора та багатопланову насиченість музичного матеріалу, де експозиція образу, елементів та тематичного матеріалу дається одразу з його розробкою та активним розвитком. Всі елементи, що з'являються вперше в музичному матеріалі, в розвитку практично одразу постають у своїх видозмінених варіантах, іноді трансформуючись та змінюючи своє функційне значення.

Прикладом такого композиторського елементу техніки є зародження та подальший розвиток цілої системи лейтінтонацій, тому для виділення даного прийому ми вводимо термін – «лейтінтонаційно насичена» фактура, що характеризується густим поєднанням вагомих для твору лейтінтонацій з їх одночасним розвитком.

Аналізуючи процес роботи над творами та особливості періоду навчання Еріха Корнгольда можна виділити ще одну особливість творчого методу композитора, що була сформована саме в період дитинства, який співпадає з написанням перший вагомих творів – це самостійність часу створення творів або творча замкнутість автора. Таке усамітнення під час творчого процесу та не бажання ділитись ідеями до повного завершення твору є досить унікальним, враховуючи вік юного композитора. Адже для багатьох дітей такого віку притаманна невпевненість та бажання отримати пораду від найближчих людей – батьків та вчителів. Е. Корнгольд, йдучи протилежним шляхом, дозволяє стверджувати про унікальність особистості та надзвичайний природний дар митця.

Будучи не лише юним композитором, а й майстерним піаністом, який мав велику кількість концертів, де звучали власні твори, Еріх Корнгольд демонструє ще одну особливість власної риси композиторського письма та виконавства. Вона започатковується в періоді раннього творчого становлення та прослідковується протягом всього творчого шляху – це імпровізаційність під час виконання та спонтанне введення додаткових прикрас.

Прикладом такого практичного імпровізаційного підходу до матеріалу в подальшому оформленні власних творів є використання великої кількості темпових та виконавських ремарок, часто нетрадиційних (німецькою мовою), на яких акцентується увага. Таке делікатне відношення до нюансування обумовлено вагомим значенням даного засобу музичної виразності, який стає одним з базових елементів створення образу, драматургії та динамічного розвитку твору.

Розглядаючи елементи композиторської техніки Е. Корнгольда варто акцентувати увагу на загальній концепції бачення потенціалу музичного матеріалу. Такий принцип полягає у тісному зв'язку та переплетенні лейтінтонацій, їх поєднанні та загалом монотематизму інтонаційної системи творів. Цей універсальний підхід до музичного матеріалу свідчить про високий рівень композиторської інтуїції, адже створюючи одну інтонаційну сферу,

Е. Корнгольд вже одразу осмислює її в процесі трансформації, поєднання та розвитку в контексті всієї музичної тканини твору.

Неможливо оминати яскраву та індивідуальну гармонічну мову композитора, яка за своєю складністю, насиченістю та функційним значенням далеко не відповідає світобаченню дитини. Цікавим є не лише гармонічне полотно творів, а й ладо-тональні зв'язки, що полягають у раптових модуляціях в тональності далекого рівня спорідненості, постійні відхилення та співставлення. Підкреслюючи такі сучасні принципи роботи з гармонічною стороною твору, варто зауважити, що все ж в межах всієї концепції творчого шляху Е. Корнгольда вони пронизані чіткою логікою та збереженням тональної системи, яку неодноразово заперечують композитори ХХ століття.

Аналізуючи гармонічну мову Е. Корнгольда спостерігається ще один типовий композиторський прийом, який ми ознаменовуємо як двозначність використання гармонічного матеріалу – по вертикалі і горизонталі. Суть даного елемента полягає у одночасному двофункційному переосмисленні гармонії, де функція, що є акордом басу, стає основою лінеарності мелодії.

Особливого значення в процесі створення твору Е. Корнгольд надає ритмічному насиченню матеріалу. Його ритми надзвичайно різноманітні, мозаїчно поєднані, ускладнені та гострі. Саме ритмічна сторона мелодико-гармонічної єдності твору стає, в більшості випадків, одним з фундаментальних діючих елементів у створенні образної сфери. Практично кожна зміна відтінку того чи іншого характеру звучання музичного матеріалу ознаменовується контрастним співставленням ритмічних формул – від гострого пунктиру до імпровізаційних квартолей та секстолей, від статичності та витримки довгими тривалостями до віртуозних пасажів. Така ритмічна палітра вказує на комплексне бачення процесу створення образу.

Також варто підкреслити широту регістрового звучання музичного матеріалу творів, що вказує на загальне оркестрове мислення композитора. Таке об'ємне звучання, рух фактури по регістровим каскадам, раптова трансформація образу зі зміною регістру є практичним підтвердженням цієї

особливості творчого процесу Е. Корнгольда, яка притаманна не лише творам симфонічного та сценічного жанрів.

Таким чином, акцентуючи увагу на елементах композиторської техніки Е. Корнгольда ми виділяємо найхарактерніші ознаки його творчого процесу, що проявляють себе яскраво в жанрі сонати і є унікальним прикладом раннього творчого композиторського втілення з фундаментальними засадами та проекцією на всю подальшу різножанрову діяльність. Унікальність творчого процесу, мислення та композиторського стилю можна усвідомити як гібридне поєднання протилежностей, адже крізь призму яскравої талановитості та геніального дарування Е. Коргольд не лише поєднує надбання минулого та сучасного, а й трансформує його елементи та переосмислю їх створюючи власний унікальний стиль.

Еріх Корнгольд описував своє життя в трьох періодах: обдарованість, опера, фільм. У віці п'ятнадцяти років він написав свій перший симфонічний твір під назвою Симфонієтта B-dur, op. 5. Не зважаючи на назву, це був великий твір для повного складу оркестру, гідний жанру симфонія. Всього за кілька місяців він починає роботу над своєю першою оперою, «Перстень Полікрата», op. 7, але саме в цей короткий проміжок між симфонією та оперою він звертається до камерного жанру сонати для скрипки.

Звернення до жанру сонати, не зважаючи на юний вік, в творчості Е.Корнгольда було вже не першим, проте фактично раннім показником композиторського таланту та проявом геніальності. Власне скрипкова соната є першою в камерному жанрі, проте їх передують дві надзвичайно вдалі та успішні фортепіанні сонати – №1 d-moll (1908) та № 2 Es-dur (1910).

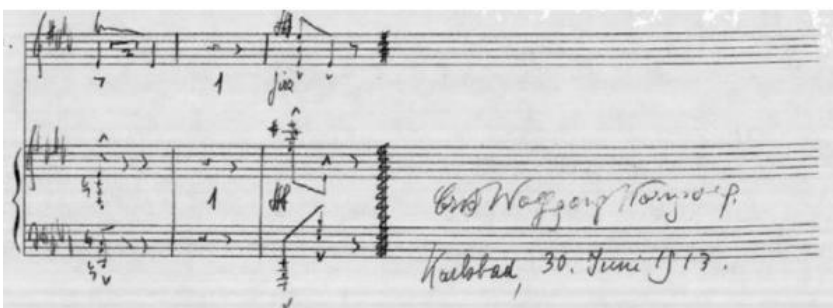
Батько композитора Юліус Корнгольд описує деякі стилістичні впливи на творчі процеси свого сина в його ранні роки: «Лінгвістичні елементи французького імпресіонізму, а також деякі впливи типу Штрауса-Регера виникали дедалі виразніше; у певному відношенні також Малерівські особливості, такі як акорд, заснований на вільному голосовому русі. Все це без зовнішнього стимулу, без знання літератури, яка вплинула на нього. Однак –

більш вражаюче, ніж будь-що інше – цей союз із сучасністю не завадив композитору триматися мелодійної структури, а особливо – все більш пластичного почуття ритму, присвяченого палкому, вогненному, вираженню. Зізнаюся, я вплинув на мелодійне мислення хлопця, завжди закликаючи його «продовжувати». Не бути задоволеним початковим варіантом, а наповнювати будь-яку мелодійну фразу, яку він розпочав, і продовжувати, немовби відповідаючи на запитання, з'єднуючи наступний період із попереднім. Природа надала йому не лише почуття форми, необхідної для формулювання та закріплення своєї роботи, а й здатність створювати мотиви та теми, розвивати та трансформувати основні думки. Після того, як були викладені перші варіанти основних тем, він не міг думати вже про кульмінаційні моменти, формуючи уривки кресцендо перед репризою, особливо до кінця. Таким чином, він зробив у своїй першій сонаті та у всіх наступних творах. Чи не проявив він себе в цій рисі як майбутній драматург? Він завжди шукав ще нерозкритий шлях і прагнув взагалі до нового винаходу, такого як включення ліричних епізодів у розробку або об'єднання рондо та варіацій.» [67, С.41-42]

Рукопис другої частини, Скерцо, датований 30 червня 1913 року в Карлсбаді (приклад 1), а третя частина (приклад 2), датована 19 серпня 1913 року в Альтаусі. Хоча інші частини не датовані, ми можемо припустити, що більшість, якщо не весь твір був складений влітку 1913 р., коли Корнгольд був на своїх літніх канікулах.

Приклад 1. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

II частина (рукопис)



Приклад 2. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

III частина (рукопис)



На той час Еріх кілька років був знайомий з піаністом Артуром Шнабелем – він виконував прем'єру фортепіанної сонати композитора №2 E-dur, op. 2, у жовтні 1911 р. у Берліні. Тоді А.Шнабель запропонував Еріху написати сонату для скрипки. Корнгольд втілює цю ідею і присвятив твір Шнабелю та його сонатному партнеру, відомому скрипалю Карлу Флешу. Вони й виконали твір – прем'єра відбулася 21 жовтня 1913 року в Берліні.

Річард Спечт – австрійський музикознавець та письменник, переглянувши виставу, написав: «У цій новій сонаті можна відчувати, наскільки вільніше, спокійніше і сумісніше триває взаємодія сил. Здатність молодого Корнгольда скомпонувати все в ціле, розробити одну тему з іншої, зробити одну тему залежною від іншої та написати одну, щоб посилити ефект іншої, зросла майже до пристрасного ступеня ... оточуюча сила, яка зводить все в органічне ціле, не терпить випадкових чи спонтанних імпровізацій ... виховується справді творчим талантом, який підпорядковується внутрішньому авторитету.» [56, С.92.]

Наступного травня Еріх виконав сонату із скрипалем Адольфом Бушем на музичному фестивалі у Бонні. Пізніше соната виконувалась мало. Оскільки вона належить до раннього віденського періоду Корнгольда, це, очевидно, що її

не виконували у Європі під час окупації Гітлером Австрії та проживання Корнгольда в Каліфорнії.

У США Е.Корнгольда сприймали як композитора музики до фільмів, тому соната, швидше за все, там не виконувалась часто. Після війни, коли стільки уваги приділялось експерименту над музичними засобами виразності, сонату легко можна було назвати як занадто «романтичною». Ці причини пояснюють відсутність показу сонати після її раннього успішного прийому в Європі до Другої світової війни.

Варто згадати ще один цікавий факт щодо рукопису сонати – спочатку Е.Корнгольд надав їй опус № 5, який згодом був даний Симфонієтті, яка все ще оркеструвалась під час написання сонати і її прем'єра відбулась пізніше. Опус 5 також спочатку був наданий збірці композитора з дванадцяти пісень, пізніше частково опублікований як «Sechs Einfache Lieder», Op. 9. Серед цих оригінальних творів є пісня "Schneeglöckchen" або "Snowdrops" («Проліски»), мелодія якої використовується в останній частині скрипкової сонати.

2.3 Загальна характеристика будови скрипкової сонати №1 G-dur

Розглядаючи образний зміст сонати, варто акцентувати увагу на загальному тяжінні музичного матеріалу до продовження тенденцій пізнього романтичного стилю з деякими відтінками рис імпресіонізму. Хоча за часовими рамками дана соната належить до творів початку XX століття, проте як і вся концепція творчості Е. Корнгольда, вона є яскравим зразком заперечення конструктивної, модернової музичної системи. В ній композитор скоріше оновлює пізні романтичні тенденції, посилюючи ритмічну та мелодико-гармонічну структури, аніж підкорюється загальному характеру модернізму в різних напрямках композиторської творчості XX століття.

Обираючи форму для скрипкової сонати, Корнгольд дотримується практики класичного формоутворення XVIII – XIX століть, в той ж час

надаючи сонаті свого авторського неповторного стилю. Загальна чотиричастинна будова стала загальною для симфоній та квіртетів в останні три десятиліття XVIII століття, і власне Л. ван Бетховен дав поштовх для розширення цієї форми на прикладі його сонатної творчості. Хоча, багато композиторів після Бетховена для скрипкових сонат використовували дво- або тричастинні цикли, Корнгольд обирає більш масштабний макет для втілення власного задуму сонати.

Перша частина скрипкової сонати написана в традиційній сонатній формі, що була найпопулярнішою формою для сонат, камерної музики та симфоній XVIII століття. Тут Корнгольд наслідує традицію, проте його складна гармонічна мова та ключові центри драматургії відрізняються сучасним мисленням та оновленням музичної мови. Традиційними залишаються також три основні розділи форми: експозиція, розвиваюча частина та реприза, при цьому з класичним звучанням двох основних тем експозиції в основній тональності твору – G-dur.

В класичній будові чотиричастинного циклу, друга частина сонати часто є повільною, але Е. Корнгольд притримується прийнятої, але менш розповсюдженої практики віддалення повільного центру сонати для третьої частини, використовуючи Скерцо як другу частину скрипкової сонати.

Скерцо з серединою типу Тріо, як правило, має тричастинну форму: незалежна та відокремлена середня частина – Тріо, оточена точними повтореннями контрастних крайніх частин Скерцо. Корнгольд й тут зберігає традицію формоутворення, проте осучаснює її введенням в кожний розділ другої частини елементів сонатної форми, що більш типово для структури симфоній та рідше для сонат. Також ненормативною є обрана тональність Скерцо E-dur, що є тональністю хроматичної спорідненості до першої частини сонати (G-dur).

Повільна третя частина скрипкової сонати Е.Корнгольда має найбільш вільну форму з всього циклу. Це Адажіо сформоване наскрізною побудовою фантазійного типу, всередині якої ми знаходимо тонку, але добре організовану

потрійну форму. Ця частина написана в тональності домінанти до основної – D-dur. Тобто, ладо-тонально Адажіо є близьким до першої частини сонати, але знову ж таки в цьому проявляється розрив з традицією, адже якщо Скерцо не відновлює звучання початкової тональності, цю функцію надають повільній частині.

Остання частина сонати написана в формі варіацій, яка часто використовується для фіналів сонат та симфоній, та в своїй драматургії стверджує основну тональність твору G-dur. І все таки Е. Корнгольд знову дуже інноваційно поєднує особливості форми, надаючи темі та варіаціям рис сонатності: мелодія III варіації є другою темою експозиції та повертається у варіанті VIII варіації в тональності G-dur, що є типовим для репризи. Також Корнгольд звертається до ще одної традиції минулого, вводячи повну фугу в концепцію загального руху частини.

Таким чином, складні елементи структури побудови даної скрипкової сонати демонструють одночасне визнання та дотримання традицій сонатної логіки Корнгольдом, так і його інтерес до адаптації та переосмислення їх з метою створення нового та унікального. Подальший аналіз гармонічної мови ще яскравіше підкреслить дуалізм старих та нових технік. Це вкотре підтверджує загальну концепцію всієї творчості композитора та його стильового напрямку.

2.4. Гармонічна та мелодична мова сонати

Гармонічна мова Е.Корнгольда відрізняється яскравою індивідуальністю, яка за своєю складністю, насиченістю та функційним значенням вона далеко не відповідає світобаченню юного за віком композитора. Цікавим є не лише гармонічне полотно творів, а й ладо-тональні зв'язки, що полягають у раптових модуляціях в тональності далекого рівня спорідненості, постійні відхилення та співставлення. Підкреслюючи такі сучасні принципи роботи з гармонічною стороною твору, варто зауважити, що все ж в межах всієї концепції творчого

шляху Е. Корнгольда вони пронизані чіткою логікою та збереженням тональної системи, яку неодноразово заперечують композитори ХХ століття.

Таким чином, гармонічна мова Е. Корнгольда наповнена інноваціями та великою кількістю трансформацій класичних канонів. Дійсно, композитор дотримується тональних центрів та функцій протягом всієї сонати, але постійно насичуючи матеріал використанням складної хроматичної системи та неоднозначних модуляцій. Такий композиторський прийшов можна вже почути в початковій темі сонати, що формує загальний тон драматургії твору. Хоча тема розпочинається в основній тональності G-dur, вже у другому такті Корнгольд обирає інтонації та акорди з мінорного ладу, таким чином використовуючи акорди VI b та II b ступені, а також елементи мінорної тоніки (приклад 3).

Приклад 3. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

I частина, т.1-6

The image shows a musical score for the first movement of the Sonata for Violin and Piano, Op. 6, by E. Kornfeld. The score is in G major, 2/4 time, and is marked "Ben moderato, ma con passione". It features a violin part and a piano part. The piano part includes harmonic analysis labels: GER+6, bVI+, GER+6, bII6, and bVI i.

Протягом розвитку сонати ми прослідковуємо тенденцію до активного використання тональностей далекої спорідненості як для частини в цілому, так і для коротких пасажів. На прикладі тієї ж початкової теми сонати, в другій фразі Корнгольд за короткий період часу проходить через цілий ряд тональностей (B-dur – Fis-dur – B-dur – D-dur – C-dur) для чергової появи основної тональності G-dur (приклад 4). Такі швидкі та насичені модуляційні ходи композитор

втілює за допомогою використання акордів VI в ступені, зменшених септакордів VII ступені та введення додаткових хроматичних голосів.

Приклад 4. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

I частина, т.4-12

The image displays a musical score for the first movement of Chopin's Sonata for Violin and Piano, Op. 6, No. 4, measures 12-14. The score is written for violin and piano. The violin part features a melodic line with various ornaments and slurs. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score includes dynamic markings such as *p*, *sub.mf*, *p*, and *dolce*. Chord symbols are indicated below the piano part: *B*, *IV*, *I6*, *B*, *--> D --> F# (F#) --> B*, *B*, *--> D*, *C*, *I6*, *G*, and *I6/4*.

В той час як модальні суміші та насичення хроматичними голосами ми можемо також прослідкувати в практиці композиторів XIX століття, таких як Р.Вагнер, включення Корнгольдом в музичне полотно недіатонічних витриманих та рухливих басів є особливістю більш актуальною для його сучасників початку XX століття, таких як Дебюссі. Наприклад, Корнгольд використовує хроматичну лінію басової партій фортепіано з розширенням

акордики в декількох пасажах скрипки загалом у всій сонаті. Проте вже в розробці першої частини ми можемо прослідкувати це явище (приклад 5).

Приклад 5. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

I частина, розробка, т.64-66



Звичайно, таке використання модуляційної суміші, хроматичних трансформацій та недіатонічних побудов є лише деякими прикладами гармонічної мови Корнгольда. Особливість його композиторського стилю, в певній мірі, базується на складності та щільності використання багатства всього гармонічного спектру. Проте, всі ці терпкі гармонії унікально підпорядковані загальній логічній та чіткій побудові всього музичного матеріалу. Поєднання складного з раціональним, чітким розрахунком дає Корнгольду можливість створення нової музики XX століття, що наповнена красою мелодичної лінії та ладо-гармонічної будови.

Розглядаючи матеріал мелодичної лінії сонати варто зазначити, що Е. Корнгольд використав одним з типових власних композиторських прийомів, а саме використання раніше створеного матеріалу в новому музичному середовищі. Це й метод наслідує традиції, що були встановлені такими композиторами як Ф.Шуберт (що використав свою пісню «Форель» в

фортепіанному квінтеті A-Dur) та Й.Брамс (включення матеріалу пісень в скрипкову сонату G-dur).

В сонаті для скрипки Корнгольд адаптує мелодію власної пісні «Schneeglöckchen» («Пролісок») (приклад 7), написану до сонати в 1911 році [57, С. 397], але не опубліковану до 1916 року як частину Шести простих пісень (Sechs einfache Lieder), ор. 9. Тема цієї пісні використовується в якості теми для варіацій останньої частини сонати (приклад 6).

Приклад 6. *Sechs einfache Lieder* ор.9,
«Schneeglöckchen» («Пролісок»), т.1-7

The musical score for 'Schneeglöckchen' (Example 6) is presented in two systems. The first system shows the vocal line (GESANG) and the piano accompaniment (PIANO). The vocal line is marked 'Ruhig fließend' and 'p zart'. The piano accompaniment is marked 'mit Verschiebung' and 'p zart.'. The lyrics are in German: 's war doch wie ein lei-fes Sin-gen in dem Gar-ten heu-te Nacht, wie wenn lau-e Lüf-te gin-gen: „Sü-ße'.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'poco rit. (ten.) a tempo'. The piano accompaniment is marked '(ten.)'. The lyrics continue: 'Gar-ten heu-te Nacht, wie wenn lau-e Lüf-te gin-gen: „Sü-ße'.

Приклад 7. Соната для скрипки та фортепіано G-dur ор.6,

IV частина, т.1-9



«Schneeglöckchen» («Пролісок») – це пісня, що написана в куплетній формі. Одна й так ж мелодична лінія використовується для кожної строфи поеми Йозеф Карл Бенедикт фон Ейхендорфа – німецького поета та прозаїка епохи романтизму. Мелодія для першого куплету і тема IV частини сонати практично однакові, за виключенням транспозиції на тон вгору. Така видозміна обумовлена для дотримання тонального плану сонати в цілому та для кращого використання відкритих струн та природнього звучання скрипки.

Розглядаючи драматургію та зміст вірша Ейхендорфа, він порівнює митців з квітами та розповідає про те, як швидко краса та унікальність кожного з них може надто рано загинути, якщо навколишнє середовище не готове сприймати їх.

Таку метафору літературного джерела можна розглянути крізь біографічну призму життя Корнгольда. Його талант розквітав в надзвичайно юному віці та одразу ж вражав своєю красою, але війна, що змусила покинути свою Батьківщину, так само повільна знищувала його життя. Він прожив всього вісім років після завершення війни та помер вражений тим, як відкритий для нього світ зараз відрікався від його музики. Він зробив ескіз своєї другої симфонії, коли вже був поставлений невтішний лікарський діагноз, який разом з депресією закінчив його життя у віці 60 років [56, С.360-364].

Варто зауважити, що в час створення скрипкової сонати (1911-1912 рр.) Корнголь ще не написав ні опери, ні партитури для кіно, але мотивні зерна його більш пізніх драматичних композицій вже знаходяться в даній сонаті. З самого початку першої частини та до кінця четвертої тісні та переплетені мотивні зв'язки об'єднують музичне полотно. Прикладом такого композиторського елементу техніки є зародження та подальший розвиток цілої системи лейтінтонацій та лейтмотивів, що характеризується густим поєднанням вагомих для твору лейтінтонацій з їх одночасним розвитком та використання в подальших творах.

З точки зору образного змісту на прикладі даної сонати, можна розглядати такий прийом в контексті розповіді літературної історії пісні «Schneeglöckchen» («Пролісок») та автобіографічного сліду на творчому доробку в цілому.

Ще одним прикладом використання широкої лейтінтонаційної системи стає спільні риси схематичної будови мелодичних ліній між темами. Для прикладу розглянемо початкову тему третьої та першої частини сонати (приклади 8,9). Хоча точного дублювання мелодичних інтервалів ми не знаходимо, та все ж мелодій дуже близькі за ритмом та схематичною будовою так, що б слухач міг почути нову мелодію як відлуння знайомої теми.

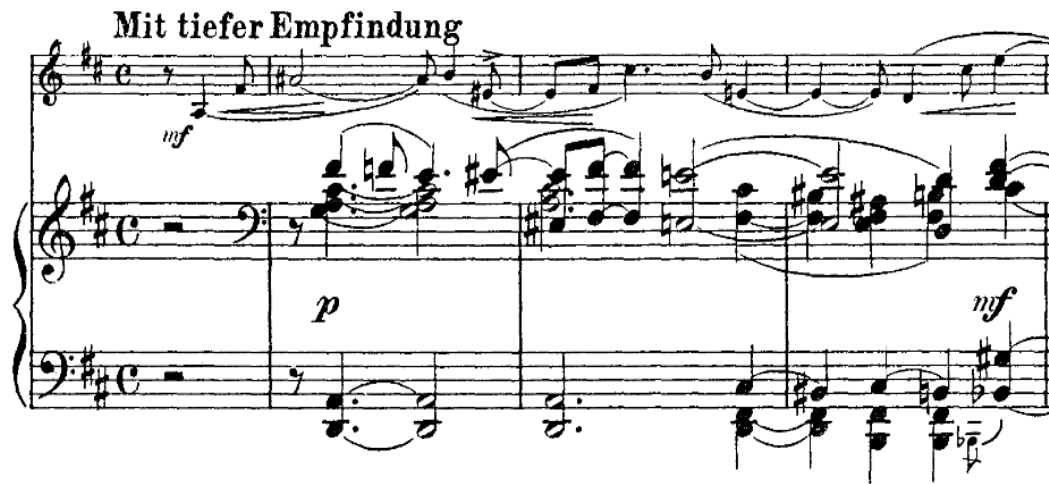
При звучанні в більш повільному темі, з перегармонізацією супроводу та дещо зміненим інтервальним рухом створюється ефект кинутої мрійливої тіні на пам'ять про початкову тему першої частини. Після бадьорої та стрімкої енергії Скерцо, це драматичне нагадування можна сприймати як передбачення трагічної долі надто ніжного «Проліска».

Приклад 8. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

III частина, т.1-3

Інтервальна будова мелодичної лінії (партія скрипки):

в.6↑ - в.3↑ - м.2↑ - зм.5↓ - м.2↑ - ч.5↑ - в.2↓ - ч.5↓ - в.2↓ - в.7↑ - м.3↑



Приклад 9. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

I частина, т.1-3

Інтервальна будова мелодичної лінії (партія скрипки):

в.6↑ - м.6↑ - зм.12 (зм.5 через октаву)↓ - м.2↑ - ч.4↑ - в.2↑ - в.2↑ - ч.4↑ - ч.5↑



Активне використання руху мелодії висхідними інтервальними стрибками можна відзначити як це одну характеристику, що пронизує багато з робіт Е.Корнгольда та символізує для нього позитивний посил емоцій, таких як радість та надія. Наприклад, в його Симфонієті В-dur op.5 лейтмотив «щасливого серця» складається з трьох висхідних чистих кварт (приклад 10). Інтервал чистої кварта та квінти прийнято асоціювати зі звуком сигналу, тому це могло допомогти Корнгольду втілити відчуття хвилювання перед полюванням, збудження очікування результату.

Робота над Симфонієюю все ще тривала під час створення сонати для скрипки [57, С.396], тому лейтмотив «щасливого серця» був досить чітким в музичній пам'яті композитора. Цікавим є те, що висхідні кварто-квінтові ходи ми знову почуємо на відкритті його Концерту для скрипки ор.35 (приклад 11), в якому цитується тема з його фільму «Another Dawn» («Інший світанок») виробництва компанії «Warner Brothers Picture», знятого в 1937 році режисером Вільямом Дітерле. Ця тема фільму вперше з'являється при вході головного героя в літак і після цього стає основою для двох центральних тем любові.

У скрипковій сонаті не лише перша та третя частини розпочинаються висхідним стрибковим рухом, а й тема четвертої частини (на основі пісні «Schneeglöckchen», «Пролісок») має декілька чистих кварт та квінт (приклад 12). Це дозволяє нам зробити цікавий висновок щодо образного значення даного лейтмотиву творчості Корнгольда та визначити цей рух як символ оптимізму та віри молодих квітів та митців, що надто рано з'являються з-під снігу.

Приклад 10. Симфонієта В-dur ор.5, лейтмотив «щасливого серця»

(партія скрипок)

ч.4↑ - ч.4↑ - ч.4↑



Fließend, mit heiterem Schwunge (♩ = 72)
molto espr.

Приклад 11. Концерт для скрипки з оркестром D-dur, op.35

т. 1-5 (партія скрипки)

ч.4↑ - ч.5↑ - ч.4↑ - зб.4↑

ч.5↑ - ч.4↑ - ч.5↑ - ч.5↑

Moderato nobile (♩)

Приклад 12. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

IV частина, т.1-4

ч.4↑ - ч.4↑ - ч.5↓



2.5 Взаємозв'язок діяльності Е. Корнгольда та скрипалів-сучасників

Аналізуючи життєвий та творчий шлях Е.Корнгольда ми зауважимо, що окрім Карла Флеша, композитор також співпрацював із такими скрипалями як Арнольд Розе, Адольф Буш, Луїс Кауфман та Яша Хейфец.

Арнольд Розе був концертмейстером Віденської придворної опери на Корнгольдській першій прем'єрі «Der Schneemann» та виконав кілька скрипкових соло. Розе також був виконавцем на Віденській прем'єрі опери та Фортепіанного тріо, ор.1. Тому А.Розе, ймовірно, в той час мав найбільший скрипковий виконавський вплив на творчість цього напрямку у доробку Е.Корнгольда.

Варто згадати, що Арнольд Розе став концертмейстером Віденської придворної опери у 1880 році у віці 18 років, замінивши Якоба Грюна. Він продовжував працювати з оперним оркестром під керівництвом Густава Малера.

Карл Флеш описав свого колегу-скрипаля як «тип природного, різнобічного віденського музичного виконавця ... ідеального оркестрового лідера, нестримно ведучого інших із собою». Хоча Флеш описує техніку лівої та правої рук як практично бездоганну, він додає: «Для Розе, як і для всіх справжніх митців, звук і техніка цінувалися лише як засіб на службі вищій ідеї». Флеш також зазначає, що оригінальним ім'ям Розе було Розенбаум, і як і

сам Корнгольд, Розе мусив покинути Відень, коли Австрія була анексована Німеччиною. [55, С. 19]

Сам Карл Флеш також відома постать у скрипковому світові. Хоча він не залишив відомостей про свій досвід роботи з Е.Корнгольдом, ми маємо кілька публікацій, що стосуються його кар'єри, філософії та техніки. Вище згадувалося про Мемуари, пов'язані з його життям та неоціненними описами діяльності своїх колег. Він опублікував «Urstudien» або основні дослідження у 1911 році, перед прем'єрою сонати Корнгольда.

У 1920-х роках мистецтво гри на скрипці та його масштабна система запам'ятовується. Флеш був відомий і як технік, і художник, вчитель та виконавець. Він очолив своє покоління скрипалів завдяки своїй пристрасній і в той же час добре організованій грі, і підняв стандарти для наслідування скрипалів.

Адольфа Буша, який виконував партію скрипки з композитором, Карл Флеш характеризує як «перш за все персонажа, особистість, для якої суто інструментальні міркування є другорядними». [55, с. 265] Буш також керував відомим квінтетом. Він приїхав до Сполучених Штатів у 1939 році, і, як і багато хто з його колишніх друзів митців-патріотів, йому не вдалося продовжити успіх, який він зазнав у своїй кар'єрі в Європі.

Луїс Кауфман і Яша Хейфец зустрінуться з Е.Корнгольдом вже у його каліфорнійські роки. Кауфман став концертмейстером для більшості фільмів, а Хейфец презентував скрипковий концерт композитора. Кауфман залишив письмову згадку свого досвіду роботи з Корнгольдом, яка є цінною для інших скрипалів, аби краще розуміти задуми композитора.

«Робота під егідою Еріха Вольфганга Корнгольда, чудового композитора, диригента та віртуозного піаніста надзвичайної скромності, зачаровувала. ... Робота з Корнгольдом була приємною. Його віденська тактовність і чарівність зробили його відданим другом усіх, з ким він стикався. Він був винятково скромний, і його гарні слова стали легендарними. Коли хтось із голлівудської компанії поскаржився, що літаки пролітали над ними під час найм'якшої

музики, він кивнув: «Усі пілоти отримали бали». Моїм улюбленим було: «Навіть чудова музика не може зіпсувати прекрасну композицію». Я зіграв його партитури для Хуареса та всіх фільмів Еррола Фліна: «Капітан Блад», «Морський яструб», «Пригоди Робіна Гуда», «Ентоні Адверс» та «Приватне життя Елізабет та Ессекс». Він був незмінно ввічливий і добродушний під час сеансів запису, хоча і ретельний у досягненні саме того, чого хотів. Він був незмінно веселим і завжди запитував після нашої ранкової перерви: «Як пройшов обід, хлопці?» ... Корнгольд, Штайнер, Ваксман, Русса та Германн розділяли всебічні знання про музику та оркестровку, які відобразили їхні оцінки. Багатьом сучасним музикантам і композиторам не вистачає розуміння можливостей оркестру, що пояснює одноманітність їх звучності. Корнгольд, сидячи за фортепіано, міг наблизити діапазон і палітру цілої оркестрової партитури і за допомогою декількох жестів досягти саме тієї вистави, яку він передбачав. .. На жаль, американські критики були нещадні в презирстві до композиторів, диригентів та виконавців, які «розпродалися» в Голлівуді. Це викликало у Корнгольда багато смутку. Коли Хейфец презентував концерт для скрипки Е.Корнгольда в Далласі, він отримав велику оцінку громадськості та преси, за винятком одного нью-йоркського критика, який назвав твір, «більше Korn (з англ. –кукурудза), ніж Gold (золота)». Один лише час розуміє музику та мистецтво, гідні невпинного захоплення. [68, с. 143-145]

Інший член оркестру «Уорнер Бразерс», скрипаль Джордж Берріс, згадував, як Корнгольд перетворив оркестр «Уорнер» із «прославленого танцювального колективу» в «повномасштабний симфонічний оркестр», який нікому не належить». Берріс був фрілансером, який грав також для інших студій. Він згадував партитури іншого голлівудського композитора, Альфреда Ньюмена: «Я зрозумів, що на нього, очевидно, дуже впливає Корнгольд, тому значна частина його музики була схожа, особливо в дуельних чи екшн-сценах. Але Корнгольд був автором стилю ... навіть якщо інші хлопці цього ніколи не визнають». [67, С. 258-259]

2.6 Аналіз технічних труднощів виконання скрипкової сонати G-dur op.6 Е.Корнгольда

Скрипкова соната Еріха Корнгольда є досить складною технічно і потребує неабиякого професіоналізму та майстерності. Зустрічаються багато технічних труднощів, деякі з них віртуозні, деякі пов'язані з композиційним вибором, який є скрипково незручним.

Перш за все, існує багато великих стрибків, що значною мірою пояснюються мотиваційними вподобаннями Корнгольда. Ці стрибки важкі для скрипаля, оскільки виконавець повинен або часто переходити, або тривалий час залишатися на розширених позиціях. Дисонуючі інтервали та хроматичні ходи викликають подібні проблеми, оскільки вони призводять до того, що рука скрипаля узгоджується з незручно розташованою позицією і часто регулює її.

Досягти точної інтонації також важко в цих випадках, так як широкі або дисонуючі інтервали можуть бути невловимими для слуху скрипаля та незручне або мінливе положення руки може бути непередбачуваним. Уривок, який поєднує всі ці труднощі, можна знайти у експозиції сонати (приклад 13).

Приклад 13. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

I частина, т.5-12 (партія скрипки)



Одна з стратегій, яка допоможе виконавцю виконати цей уривок, - повторно написати і переосмислити деякі інтервали негармонічно. При виконанні таких кроків можна прослухати візуально заплутаний момент і зробити вибір пальців яснішими. Аналогічні кроки можна зробити і в третій частині, в деяких уривках (приклад 14).

Приклад 14. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

III частина, т.54-57 (партія скрипки)



Деякі гамоподібні пасажі в сонаті є недіатонічними або модулюючими, як, наприклад, безліч висхідних ходів у всій мелодичній лінії побудови Скерцо (приклад 15).

Приклад 15. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

II частина, т.1-17

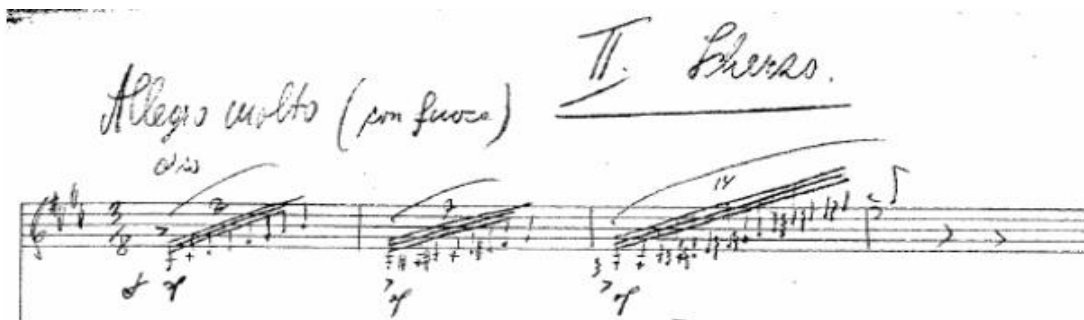


Пасажі в цій темі є діатонічними, але починаються в різних масштабах або акордових тонах, в результаті чого виникають модулюючі лади, такі як міксолідійський, еолійський або лідійський. Також виконавець повинен врахувати, де розташовані півтони в межах кожного циклу.

Запропонована аплікатура цього уривку, що входить до опублікованого видання, є трохи загадковою, оскільки жоден редактор у списку не вказаний.

Цілком імовірно, що вона належать Карлу Флешу, оскільки в рукописі немає вказівок щодо гри на *sul G* (приклад 16).

*Приклад 16. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,
II частина, т.1-4 (рукопис)*



Опублікована аплікатура, безумовно, дуже віртуозна, але ми вважаємо, що якість звуку дещо приглушена. Можливо, задля швидкості лівої руки та чіткості звуку кращим буде пальцевий перехід до струни D. Звук також буде більш послідовним.

Часті або незграбні перетини струн є ще одним результатом часто нерівних мелодичних ліній (приклад 17).

*Приклад 17. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,
I частина, т.95-103 (партія скрипки)*



Ми пропонуємо практикувати цей уривок на відкритих струнах, щоб ознайомити праву руку з різними моделями руху. Дотримуватись кута нахилу впритул до середньої струни, також допоможе використання цієї струни як шарнір. Наприклад, розпочинаємо уривок шістнадцятих нот у п'ятій позиції для перших чотирьох нот, перемістившись на третю позицію для наступних чотирьох і в першу позицію для наступних чотирьох. Тому А струна - це «середня» струна для кожної з цих груп, тому треба тримати кут нахилу максимально наближеним до рівня А-струни, ковзаючи правою рукою плавним рухом фігури-вісім.

Ще один приклад захоплення Корнгольда від використання складних ритмів можна знайти в третій частині. Хоча вона і повільна, але має багато ритмів «два на три», чергування дуолей і тріолей, як між інструментами, так і всередині партії кожного інструменту (приклад 18).

Приклад 18. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

III частина, т.28-29 (партія скрипки)



Тут представлені тріольні шістнадцяті в середині дуольних шістнадцятих. Пропонуємо у даному фрагменті тримати сильний внутрішній імпульс восьмими нотами, щоб легше переходити від дуолей до тріольних груп. Іншим питанням у цьому уривку є те, що опублікована партія скрипки та опублікована партитура для фортепіано не відповідають одне одній щодо точного ритму (приклад 19).

Приклад 19. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

III частина, т.28-29 (опублікована партитура)

Однак у рукописі погоджується, що ритм ударів два та чотири однаковий (приклад 20).

Приклад 20. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

III частина, т.28-29 (рукопис)



Звичайно, між рукописом та опублікованим виданням є деякі суттєві зміни, наприклад, у четвертій частині після другої теми чи варіації III.

Приклад 21. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

IV частина, т.64-74 (рукопис)



У рукописі (приклад 21) є невеликий уривок з восьми тактів, який розширюється на дванадцять в опублікованому виданні (приклад 22), з деяким перенесенням із частини скрипки на фортепіано.

Приклад 22. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,
IV частина, т.64-80 (опублікована партитура)





Трелі звичні у всьому репертуарі скрипаля, але деякі уривки із використанням трелей у сонаті Корнгольда виявляються складними, як, наприклад, в кінці Скерцо (приклад 23).

*Приклад 23. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,
II частина (опублікована партія скрипки)*



Цей уривок вимагає від виконавця зміщення між кожною треллю, кульмінаційним моментом є високі Е. Це схоже за складністю з віртуозними уривками у концерті П.Чайковського. Тут, щоб мати міцніші пальці для трелі, виконавець повинен використовувати другий та третій пальці, продовжуючи вниз інтервал другорядного третього пальця, таким чином залучаючи трелі, зрушення та розгинання.

Корнгольд часто користується перевагою найвищих регістрів скрипки, перетворюючи інструмент на прославлене колоратурне сопрано. Приклад цього можна почути наприкінці Адажіо, який демонструє стільки великих стрибків у такій високій теситурі, що композитор відчув необхідність додати необов'язковий варіант на октаву нижче в опубліковане видання (приклад 24).

Приклад 24. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

III частина, т.80-96



Корнгольд дуже детально описує свої виразні позначення. У першій частині автор вказує на тип артикуляції портато, додаючи позначення над кожною нотою, ймовірно, маючи на увазі, що кожна з них має ніби набухати (приклад 25)

Приклад 25. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

I частина, т.37-39



Ще одне позначення, яке може не бути відомим виконавцю, - це позначення «flag», використане в останній частині (приклад 26).

Приклад 26. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

IV частина, т.14-20



Іншими німецькими термінами, які можуть бути новими для виконавця, є «bewegt» або «рухатися» та «zart», що означає «ніжно» (приклад 27).

Приклад 27. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

IV частина



У першій частині Корнгольд використовує термін «hervortretend», що означає «вийти вперед» або вивести наперед ліву руку, поки скрипка позначена «zurücktretend», що означає «повертатися назад» або грати під нею (приклад 28).

Приклад 28. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

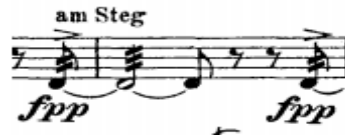
I частина, т.18



Пізніше в першій частині «am Steg» вживається як «на мосту» (приклад 29.)

Приклад 29. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

I частина, т.77-78



Проведення без супроводу в кінці першої частини позначається «edel», що означає «благородний» або «царський» (приклад 30).

Приклад 30. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

I частина, т.109-112



У тріо Скерцо «drängend» використовується для позначення «штовхання» (приклад 31).

Приклад 31. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

II частина, т.404-406



Піццикато у тріо також позначений «weich», що означає «м'яко» або «подушково» (приклад 32).

Приклад 32. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

II частина, т.430-436



В цілому Е.Корнгольд прагне використовувати італійські терміни, змішані з німецькими, іноді обидва варіанти одночасно (приклад 33).

Приклад 33. Соната для скрипки та фортепіано G-dur op.6,

IV частина, т.93-103



Таким чином, вище згадані фрагменти демонструють фізичні та агогічні проблеми виконання цієї сонати. Ці приклади також розкривають різноманітність музичної мови композитора та її втілення через багатогранні технічні прийоми на прикладі матеріалу скрипкової сонати G-dur op.6. Усвідомлене сприйняття загальної драматургії сонати, розуміння її гармонічної та мелодичної мови, структури побудови частин, тематизму та лейтінтонаційної системи та технічних аспектів виконання дозволять багатьом виконавцям передати в повному обсязі задум композитора та полегшити процес роботи над твором.

Висновки другого розділу

Серед всієї широкої палітри творчості геніального австрійського композитора першої половини XX століття Еріха Вольфганга Корнгольда, ми акцентуємо в роботі увагу на жанрі скрипкової сонати на прикладі Сонати G-dur op.6. Це обумовлено декількома вагомими факторами.

Перш за все, розглядаючи жанр сонати, варто завжди пам'ятати про час її створення, адже вона є одним з унікальних зразків дитячої та юнацької

творчості композитора. Вперше знайомлячись із звучанням та нотним текстом твору, неможливо переконати себе, що настільки логічно-геніальна музична конструкція була побудована юним хлопчиком. Проте, детальне вивчення фактів та подій, елементів композиторської техніки та загального мислення Е. Корнгольда, приводять нас до підтвердження цього факту.

З такого основоположного та вражаючого фактору виникає наступний – це обрання сонати як єдиного твору даного жанру для скрипки та унікального показника творчого мислення та стилю Еріха Корнгольда. Саме в даній сонаті, детально її аналізуючи, ми приходимо до відкриттів складових композиторської техніки композитора-вундеркінда, які в подальшому будуть зміцнювати свої позиції та ставати опорними, або ж послаблюватись і використовуватись рідше.

Серед найголовніших елементів техніки ми виділяємо насичену та розвинену лейтінтонаційну систему з її гнучким розвитком і трансформацією; монотематизм та єдність інтонаційного полотна твору; оркестрове мислення композитора, з широтою регістрового звучання; складну, насичену та щільну фактура твору; використання терпкої та колористичної гармонічної та ладо-тональної системи; багатство ритмічного оформлення музичного матеріалу та інше.

Гармонічна мова скрипкової сонати Е.Корнгольда розкриває величезну кількість впливів та нововведень музики композитора. Хоча він підтримує тональні центри та функції протягом усієї сонати, ми відзначаємо філігранну роботу з тональністю за допомогою внесення хроматизмів та раптових модуляцій.

Одним з найяскравіших елементів твору можна відзначити загальне мислення композитора та багатопланову насиченість музичного матеріалу, де експозиція образу, елементів та тематичного матеріалу дається одразу з його розробкою та активним розвитком. Всі елементи, що з'являються вперше в музичному матеріалі, в розвитку практично одразу постають у своїх видозмінених варіантах, іноді трансформуючись та змінюючи своє функційне значення.

Варто також підкреслити, що така насичена музична мова, в деякій мірі, відповідає загальній ідеї вираження образу світу композиторами ХХ століття, до яких за часовими рамками життя належить Е. Корнгольда. Проте, вивчаючи більш детально скрипкову сонату, приходимо до висновку у продовженні Еріхом Корнгольдом пізно-романтичного стилю письма, а в експресивності музичного матеріалу навіть в своєрідному продовженні лінії сонат Л. ван Бетховена, ніж до прагнення зайняти своє почесне місце в модерновій хвилі музичного мистецтва.

Оскільки жанр сонати не був популярний в творчості композиторів-сучасників Корнгольда, то вплив всезагальних тенденцій або ж наслідування юним композитором сонат своїх старших колег був виключений. Єдиним непрямим впливом на створення такої ранньої сонати можна вважати досвід композиторів-попередників, в атмосфері творчості яких зростав Еріх.

Такий висновок також було обумовлено унікальним дотриманням логіки побудови та структури форми частин та їх складових, що є типовим явищем для композиторів епохи класицизму, та навіть бароко. Математичний, чіткий план дотримання форми твору та найвищий рівень таланту – таке поєднання вкотре підтверджує факт геніальності Е. Корнгольда.

Обираючи форму для скрипкової сонати, Корнгольд дотримується практики класичного формоутворення XVIII – XIX століть, в той ж час надаючи сонаті свого авторського неповторного стилю – обирає більш масштабний макет для втілення власного задуму сонати (чотирьох частинна). Таким чином, в період панування наскрізних, вільних, трансформованих та гібридних форм, Корнгольд підкреслює всю цінність простоти та зрозумілості форми та акцентує увагу не на зовнішньому, а на внутрішньому насичені та багатстві музичного матеріалу. Недаремно, Е. Корнгольд вважав своєю рушійною силою протягом всього життя натхненну ідею, ми бачимо її перші прояви вже у такому ранньому віці та творчому втіленні.

Пропонуючи власний аналіз скрипкової сонати, який на сьогодні відсутній в українському музикознавстві, ми детально розглядаємо музичну форму твору,

ритмічну, інтонаційну та гармонічні сторони матеріалу та насичену фактуру в контексті всієї творчості Е. Корнгольда, виділяючи більш узагальнені риси письма та композиторської техніки.

Загалом вся творчість Е. Корнгольда, а зокрема Соната для скрипки є дуже фізично та інтелектуально вимогливою. Музичний аналіз демонструє широту та складність роботи: розширену форму, щільні хроматичні гармонії та взаємодію мотивів. Обговорення виконання також розкриває віртуозність цього твору. Соната вимагає великої професійності та майстерності виконавця.

Підсумовуючи варто відзначити, що зростаючий інтерес в світовій музикознавчій думці та творчій спільноті до постаті Еріха Вольфганга Корнгольда, його яскрава особистість, унікальний життєвий шлях неможливий для вивчення без розгляду творів з надзвичайною науковою пристрасстю, адже створивши високоякісні майстерні зразки, будучи в досить юному віці, Еріх Корнгольд вписав своє ім'я в історію музики як композитор-вундеркінд.

ВИСНОВКИ

На сьогодні в аспекті діалогу європейського та вітчизняного музикознавства ХХІ століття відбувається процес відродження для України багатьох незаслужено забутих або раніше невідомих імен. Такою об'єднуючою постаттю стає Еріх Вольфганг Корнгольд, життєвий шлях якого встановив тісний зв'язок між європейською та американською культурами, а геніальна творчість в подальшому стала світовим надбанням. Унікальний феномен ранньої композиторської діяльності та високого рівня прояву таланту дозволили нам розглядати особистість композитора не лише з точки зору біографічних даних, а й встановити шлях розвитку та втілення індивідуальних творчих здібностей.

Така роль Е. Корнгольда як об'єднуючої ланки між європейським академічним музичним світом та американською культурою пронизана тінню життєвих подій, історико-політичних аспектів та власне зламу однієї з граней таланту та кар'єри. Варто зазначити, що високий рівень професіоналізму митця дозволили йому (на відміну від багатьох інших емігрантів з Європи воєнних

років) адаптуватись до особливих американських традицій та знайти своє призначення в розвитку абсолютного нового жанру – створення саундтреку.

В процесі біографічного та аналітичного розгляду встановлено драматичність творчого шляху Е. Корнгольда, адже емігрувавши під час Другої світової війни до США, композитор був змушений відмовитись від написання творів у жанрах академічної музики та опановувати нову для нього специфіку роботи на кіностудії Голівуду в якості автора саундтреків.

В роботі підкреслено та обґрунтовано значення біографічного методу відновлення життєвого та творчого шляху композитора у контексті феномену розвитку дитини-вундеркінда та крізь призму його творчості. Акцентована увага на виявленні, формуванні та розвитку спадкових та набутих творчих здібностей, які проявили себе в дуже ранньому віці. З цієї точки зору проаналізовано значення сім'ї та атмосфери, в якій зростала дитина, підкреслена вагома роль батька композитора – Юліуса Корнгольда, музичне насичення та загальний розвиток естетичних смаків Еріха Корнгольда.

Встановлено особливості шляху освіти у найкращих викладачів того часу та визначено їх вплив на формування професійних навичок та вмінь. Також підкреслюємо, що процес навчання Еріха Корнгольда був досить не тривалим і складався виключно з приватних, індивідуальних уроків. Е. Корнгольд не навчався в жодному спеціалізованому навчальному закладі, тому його можна вважати «композитором-самоуком», геніальні здібності якого вражали багатьох діячів мистецтва не лише Австрії, а й інших країн Європи та Америки.

Така специфічна модель освіти вплинула на подальше самостійне формування себе як композитора з особливим музичним стилем, цінностями та ідеями, які не мають підґрунтя впливу інших діячів. Простежено та підкреслено роль раннього усвідомлення власних музичних здібностей як виконавця та творчого потенціалу для композиторської діяльності, що спонукало Е. Корнгольда до ранньої самореалізації в аспекті розкриття здібностей. Така риса характеру як самостійність, прагнення до самоствердження та визначення

себе як талановитого митця культурної столиці Європи стали рушійними силами у вирішенні багатьох складних життєвих та творчих ситуацій.

Такий характер розвитку феноменальних творчих здібностей Е. Корнгольда стають проекцією на музичний стиль та техніку письма, основні аспекти якого було встановлено в роботі. Особливості музичного стилю полягають в унікальному поєднанні «старої музики» романтичної епохи з новаторськими прийомами та надбанням європейського модернізму першої половини ХХ століття крізь злам власної геніальності таланту. Таке бачення концепції власної парадигми втілене в творах, починаючи з дитячого віку, глибоким осмисленням всіх традиційних засобів музичної виразності та їх цінності без зламу основних канонів, а навпаки, з підкресленням їх значущості та оновленням матеріалу і композиторських прийомів.

Одним з таких прикладів ранньої творчої діяльності Е. Корнгольда стає жанр скрипкової сонати, який є унікальним зразком показу абсолютно «не дитячого», індивідуального стилю письма композитора у юному віці (15-16 років). Акцентуацію на жанрі сонати було розглянуто в контексті еволюції сонатної форми від старовинної сонати до часової межі створення Е. Корнгольдом сонати G-dur (1913 р.), в якій найяскравіше показано тісний синтез класичного циклу та форми з оновленою музичною мовою ХХ століття. Також підкреслено унікальність звернення Корнгольда до цього жанру в контексті загального віяння епохи, адже соната в період модернізації всіх видів мистецтва залишалась в тіні камерно-інструментальних, симфонічних та сценічних жанрів різних типів.

Виконано детальний аналіз драматургії, форми та музичного матеріалу скрипкової сонати Еріха Корнгольда, написаної досить юним композитором. У висновку зазначаємо, що обрана для розгляду соната є унікальним зразком концентрації елементів композиторської техніки; втіленням задуму головної рушійної сили мистецтва ХХ століття, з точки зору Е. Корнгольда – натхненої ідеї; поєднанням логічного та структурованого музичного матеріалу з насиченою фактурою, мелодико-ритмічною та гармонічною організацією;

зверненням до класичних форм чотиричастинного циклу та їх драматургічного значення; дотриманням класичних канонів форми частин (перша частина – сонатна форма, друга – скерцо, третя – адажіо, четверта – фінал у формі варіацій); наявним тісним зв'язком біографічних даних та життєвих подій, втілених у творі; прикладом високого рівня професійності та майстерності композиторської діяльності юного Еріха Корнгольда.

Опираючись на музичний матеріал та біографічні дані у процесі дослідження особистості Е. Корнгольда також було встановлено індивідуальні риси творчої обдарованості, що стали основою елементів композиторського письма та виконавської діяльності. Серед них: високий рівень дотримання власної точки зору, не залежно від віяння моди чи впливу середовища, як зразок вольового процесу; вміння знаходити нестандартні рішення трактування класичних та сформованих моделей та оригінальність творчого мислення; зосередженість та високий рівень працездатності, що проявляється ще у ранньому віці; самокритичність та творча замкнутість в процесі створення творів; значний обсяг систематичних та міцних знань, сталий інтерес до опанування музичної галузі з дитячих років; яскрава фантазія та її втілення у ранніх творчих досягненнях; унікальна пам'ять, глибинна емоційність, майстерна виконавська техніка, здатність до імпровізаційності тощо.

Підсумовуючи, в процесі роботи підтверджено актуальність даної теми, адже в період загальноєвропейського відродження та популяризації культурної спадщини Еріха Вольфганга Корнгольда в ХХІ столітті, вітчизняне музикознавство не проявляє високого рівня зацікавленості даною особистістю, в той час як вибірккові та поодинокі твори Еріха Корнгольда починають зрідка звучати в концертних залах країни.

Австрійський вундеркінд, композитор-феномен, один з унікальних представників мистецького Відня та автор не лише академічної музики, а й системи створення жанру саундтреку в міцних обіймах кіностудії «Уорнер Бразерс», – Еріх Корнгольд та його творчість є істинно унікальним явищем в мистецькій палітрі Європи та Америки першої половини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Австрійські композитори ХХ століття, 10 том. Відень, 1967 р.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая, 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1971. 369 с.
3. Ауер Л. Моя школа гри на скрипці. Інтерпретація творів скрипкової класики. М., 1965.
4. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). *Аспекты теоретического музыкознания: проблемы музыкознания. Сборник статей.* Ленинград: ЛГИТМиК, 1989. Вып. 2. С. 95–122.
5. Бобровский Б. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. В 2-х вып. М.: Музыка, 1989. Вып. 1. 268 с.
6. Бобровский Б. Циклические формы: Сюита. Сонатный цикл. Книга о музыке. М.: Музыка, 1975. С. 293–309.
7. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.: ноты.
8. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ: Музична Україна, 1973. 311 с.
9. Заднепровская Г. В. Анализ музыкальных произведений. Москва: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.: ноты.
10. Западное искусство ХХ века. М.: Наука, 1978. 287 с.
11. Зарубежная музыка ХХ века. Материалы и документы. М.: Музыка, 1975. 255 с.
12. Клин В. Теория жанра и жанры фортепианной литературы. К.: Музична Україна, 1985. С. 36–227.
13. Коваленский Я. Забытый гений. URL: <http://www.alefmagazine.com/pub994.html>
14. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. М.: Музыка, 1976. 376 с. 98.

15. Корнгольд Эрих. *Музыкальный энциклопедический словарь* / главный редактор Ю.В.Келдыш. М.,1990. С. 273.
16. Корнгольд Эрих. *Краткий биографический словарь зарубежных композиторов* / составитель М.Ю.Миркин. М., 1969. С. 102.
17. Кюрегян Т. Форма в музыке 17–20 веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.: ноты. 106.
18. Кюхлер Ф. Техніка правої руки скрипаля. Київ. 1974.
19. Ляшенко Л. «Загальні» та «спеціальні» здібності Е. Корнгольда: в контексті проблеми про природу таланту. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ: Міленіум, 2013. № 4. С. 101–106.
20. Ляшенко Л. Л. Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Коргольда): дис. ... канд. культурології: 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2018. 245 с.
21. Ляшенко Л. Л. Роль батька у вихованні Еріха Корнгольда: до проблеми природи таланту. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С.84-88
22. Ляшенко Л. Л. Творчість Е. Корнгольда в контексті питання природи таланту. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2013. № 1. С.131-135
23. Ляшенко Л. Л. Універсум Еріха Корнгольда. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2013. Вип. 30. С. 162-170
24. Ляшенко Л.Л. Творчість Еріха Корнгольда: новий метод створення саундтреків. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* Харків: ТОВ «С. А. М.», 2013. Вип. 38. С.113-121
25. Ляшенко Л.Л. Эрих Корнгольд: основные вехи жизни и творчества. URL: <http://www.21israel-music.com/Korngold.htm>

26. Ляшенко Л.Л. Життя та творчість Еріха Корнгольда (до проблеми становлення творчої особистості). *Київське музикознавство: збірка наукових праць*. Київ, 2012. Вип. 42. С. 209-219

27. Ляшенко Л.Л. Природа таланту та геніальності як проблема культури (на прикладі життєвого та творчого шляху Вольфганга Амадея Моцарта та Еріха Вольфганга Корнгольда) // *Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук: матеріали міжнародної науково-практичної конференції* (м. Одеса, 3-4 квітня 2015 року). У 2-х частинах. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2015. Ч. 1. С.125-128

28. Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., доп. Москва: Музыка, 1979. 536 с.

29. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм: учебник. М.: Издательство «Музыка», 1967. 750 с.

30. Мирошниченко С. Полисемия понятия Quasi. Вторая статья. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової: головний редактор О. В. Сокол*. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 9–19.

31. Мирошниченко С. Полисемия понятия quasi. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової: головний редактор О. В. Сокол*. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 49–58. 115.

32. Мірошниченко С. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української національної музики. Монографія. Одеса: Астропринт, 2012. 296 с. 136.

33. Мірошниченко С. Стильове і нестильове в поліфонії. *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Збірка статей / Науковий вісник*. Вип. 38. К.: НМАУ, 2004. С. 41–53.

34. Назайкинский Е.В. Стилъ и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

35. Науменко С. И. Художественная одаренность: проблемы и перспективы исследования. *Психология одаренности: проблемы, структура, показатели. Сборник статей* / ред. коллегия: М. А. Холодная, О. А. Комаровская, Р. А. Семенова, А. Г. Виноградов, С. И. Науменко. Киев, 230 1996. С. 53–64.

36. Попова Т. Музыкальные формы и жанры. М.: Государственное музыкальное издательство, 1951. 296 с. 14

37. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. Спб.: Композитор, 1998. 267 с. 147.

38. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.

39. Современный словарь-справочник по искусству / Науч. ред. и сост. А.Мелик-Пашаев. М.: Олимп: ООО Фирма «Издательство АСТ», 1999. С. 645–646.

40. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одеса: Моряк, 2007. 276 с.

41. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции. Одесса: ОКФА, 1996. 208 с.

42. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 12 –58.

43. Сохор А. Стилъ, метод, направление. *Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования. В двух выпусках.* Л.: Советский композитор. Ленинградское отделение, 1981. Вып. 2. С. 35–44.

44. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования. В двух выпусках.*

Л.: Советский композитор. Ленинградское отделение, 1981. Вып. 1. С. 231–294.

45. Способин И. Музыкальная форма: изд. 6-е. М.: Музыка, 1980. 400 с.

46. Тюлин Ю. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1974. 331 с.

47. Флеш К. Мистецтво скрипкової гри. М., 1964. Т.1.

48. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2001. 496 с.

49. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 162 с. 178.

50. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Навч. посібник. К.: Заповіт, 1998. С. 306–309.

51. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: Издательство Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.

52. Яковлев М. М. Корнгольд. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Сов. Энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 953

53. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль: СМП «Астон», 1999. Ч. 1. 208 с.

54. Ямпольский А.И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей. //Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968.

55. Carl Flesch, The Memoirs of Carl Flesch (Edited and translated by Hans Keller, Harlow, Essex, UK: Bois de Boulogne, 1973).

56. Carroll B. G. Korngold, Erich Wolfgang. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. 10. London: Mucmillum Publishers Limited, 1980. P. 210–211.

57. Carroll Brendan G. The Last Prodigy: A Biography of Erich Wolfgang
Korngold. URL:

<http://www.filestube.com/dtNUQ1NqhD8jtAbkPlvi6j/Korngold-a-biography-html.html>.

58. Daniel Jacob Kubos, “A profile of Viennese society: an interpretative guide to Erich W. Korngold's second piano sonata and Artur Schnabel's sonata for piano” (DMA diss., University of Iowa, 2011).

59. Die Korngolds in Wien: Der Musikkritiker und das Wunderkind: Aufzeichnungen (German Edition). German: Sheet music, 1991.

60. Erich Wolfgang Korngold (Biography from Barnes and Noble Website). URL: <http://thompsonian.info/korngold-bio-works.html>

61. Erich Wolfgang Korngold. URL: <http://hollywoodinvienna.com/en/people/erich-wolfgang-korngold>

62. Erich Wolfgang Korngold. URL: <http://www.korngold-society.org>

63. Frey Alexander, Thinking about Erich Wolfgang Korngold URL: <http://berlinmusician.blogspot.com/2007/06/thinking-about-erich-wolfgang-korngold.html>

64. John C. and Dorothy L. Crawford, Expressionism in Twentieth-Century Music (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993).

65. John Willett, Expressionism (NY: McGraw-Hill Book Company, 1970).

66. Julius Korngold, Child Prodigy: Erich Wolfgang's Years of Childhood. (NY: Willard Publishing Company, 1945).

67. Korngold, Julius. “Letters to the Editor.” The Pacific Coast Musician (19 December 1942): 2.

68. Louis Kaufman, A Fiddler's Tale: How Hollywood and Vivaldi Discovered Me (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2003).

69. Music and musicians. Erich Wolfgang Korngold, Composer, 1897- 1957. Leo Baeck Institute. New York – Berlin. URL: <https://www.lbi.org/2010/10/erich-wolfgang-korngold-composer-1897—1957/>

70. Wunderkind. Большой современный немецко-русский русско-немецкий словарь: 165000 слов, сост. С. Д. Романов. Донецк: ООО ПКФ «БАО», 2008. 640 с.