

Aleksandra Maria Steczkowska

**ROZPRAWA DOKTORSKA**

*Ad majorem Dei gloriam*

**AKADEMIA MUZYCZNA**  
**im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO**  
**W KRAKOWIE**

**Aleksandra Maria Steczkowska**

**Poetyka i język muzyczny Ericha Wolfganga Korngolda w twórczości  
na skrzypce i fortepian. Studium ekspresji i nostalgii  
w instrumentalnym dialogu**

**w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora  
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

**promotor: prof. dr hab. Piotr Tarcholik**

**Kraków 2025**

## **DZIEŁO ARTYSTYCZNE**

**Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)**

*Serenada z baletu Der Schneemann*

*Caprice fantastique „Wichtelmännchen”*

*Sonata G-dur op. 6:*

cz. I *Ben moderato, ma con passione*

cz. II *Scherzo. Allegro molto (con fuoco)*

cz. III *Adagio. Mit tiefer Empfindung*

cz. IV *Finale. Allegretto quasi Andante (con grazia)*

*Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts” op. 11:*

I *Mädchen in Brautgemach*

II *Holzapfel und Schlehwein (Marsch der Wache)*

III *Gartenscene*

IV *Mummenschanz (Hornpipe)*

*Mariettas Lied zur Laute z opery Die tote Stadt op.12*

*Tanzlied des Pierrot z opery Die tote Stadt op.12*

*Gesang der Heliane z opery Das Wunder der Heliane op. 20*

**Aleksandra Maria Steczkowska – skrzypce**

**Michał Roemer – fortepian**

**Wojciech Marzec – reżyseria dźwięku**

Nagranie zostało zrealizowane w sali koncertowej Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych  
im. Mieczysława Karłowicza w Krakowie – Nowej Hucie  
w dniach 5-6 lipca oraz 23-24 listopada 2024 roku

**AKADEMIA MUZYCZNA**  
**im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO**  
**W KRAKOWIE**

**Aleksandra Maria Steczkowska**

**Poetyka i język muzyczny Ericha Wolfganga Korngolda w twórczości  
na skrzypce i fortepian. Studium ekspresji i nostalgii  
w instrumentalnym dialogu**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania  
w sprawie nadania stopnia doktora  
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

**promotor: prof. dr hab. Piotr Tarcholik**

**Kraków 2025**

## Spis treści

Wstęp .....	8
Rozdział I – Korngold i jego epoka: źródła tożsamości twórczej .....	12
Biografia .....	14
Kontekst społeczno-kulturowy .....	26
Ogólna charakterystyka twórczości kompozytora .....	30
Rekonstrukcja poglądów estetycznych Korngolda .....	32
Rozdział II – Utwory na skrzypce i fortepian: kontekst, analiza, interpretacja, perspektywa wykonawcza .....	37
<i>Der Schneemann</i> – objawienie cudownego dziecka .....	41
<i>Serenada</i> z baletu <i>Der Schneemann</i> .....	46
<i>Sieben Märchenbilder</i> op. 3 – baśniowe początki muzycznego języka .....	50
<i>Caprice fantastique „Wichtelmännchen”</i> .....	53
<i>Sonata G-dur</i> op. 6 – hołd tradycji i wirtuozerii .....	59
cz. I – <i>Ben moderato, ma con passione</i> .....	68
cz. II – <i>Scherzo. Allegro molto (con fuoco)</i> .....	72
cz. III – <i>Adagio. Mit tiefer Empfindung</i> .....	76
cz. IV – <i>Finale. Allegretto quasi andante (con grazia)</i> .....	79
<i>Viel Lärmen um nichts</i> , op. 11 ( <i>Much Ado About Nothing</i> ) – kompozycja, która oczarowała świat .....	84
<i>Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”, op. 11 (suita Much Ado About Nothing)</i> .....	89
I – <i>Mädchen im Brautgemach</i> .....	90
II – <i>Holzapfel und Schlehwein (Marsch der Wache)</i> .....	92
III – <i>Gartenscene</i> .....	95
IV – <i>Mummenschanz: Hornpipe</i> .....	99
<i>Die tote Stadt</i> , op. 12 – żywa legenda Korngolda .....	101

<i>Mariettas Lied zur Laute</i> .....	106
<i>Tanzlied des Pierrot</i> .....	112
<i>Das Wunder der Heliane</i> op. 20 – artystyczny testament twórcy .....	118
<i>Gesang der Heliane</i> .....	129
Rozdział III – Poetyka i język muzyczny Korngolda: dzieła na skrzypce i fortepian .....	133
Melodyka .....	133
Rytmika .....	133
Agogika .....	134
Harmonika .....	135
Artykulacja .....	136
Dynamika .....	137
Kolorystyka .....	138
Faktura .....	138
Formy muzyczne .....	139
Określenia wykonawcze .....	139
Ekspresja .....	140
Nostalgia .....	144
Dramaturgia .....	148
Wirtuozeria .....	149
Idiom brzmieniowy .....	150
Podsumowanie .....	152
Zakończenie .....	154
Bibliografia. Wykaz wykorzystanych materiałów .....	156
Aneks. Tłumaczenia niemieckich tekstów źródłowych, wykorzystanych w utworach .....	165

## Wstęp

Literatura muzyczna na skrzypce i fortepian należy do najbogatszych i najbardziej zróżnicowanych obszarów twórczości instrumentalnej, a okres jej szczególnie bujnego rozkwitu nierozzerwalnie wiąże się z XIX-wiecznym zwyczajem muzykowania domowego oraz popularyzacją recitali. W tym procesie istotną rolę odegrali zarówno artyści–wirtuozi, jak i zamożne mieszczaństwo, świadomi mecenas kultury, dla których salon był nie tylko przestrzenią towarzyską, lecz także miejscem żywego obcowania z muzyką. Wśród setek sonat, miniatur i transkrypcji, komponowanych zarówno z myślą o domowych spotkaniach, jak i o estradzie koncertowej, można dostrzec rozwój intymnego, osobistego dialogu pomiędzy dwoma równorzędnymi instrumentami – dialogu, który potrafił łączyć wirtuozerię z ekspresyjną głębią i poetycką subtelnością. Szczególnym miejscem tego rozwoju był Wiedeń przełomu XIX i XX wieku, miasto, w którym muzyka wciąż jeszcze niosła ciężar tradycji klasyczno-romantycznej, a zarazem stawała się przestrzenią nowoczesnych eksperymentów. To właśnie w tej rzeczywistości tworzył Erich Wolfgang Korngold, którego kompozycje na skrzypce i fortepian powstałe w latach 1910–1927, ukazują wyjątkowy język muzyczny, zanurzony w emocjonalności *fin-de-siècle'u* i przesiąknięty zadziwiającą nostalgią. Dzieła prezentują zarówno wyrafinowane rzemiosło kompozytorskie, jak i stylistyczną różnorodność, od form klasycznych po ekspresyjne miniatury, jednak mimo iż stanowią oryginalny i wartościowy wkład w literaturę skrzypcową XX wieku, nie doczekały się dotąd należnego miejsca w repertuarze koncertowym. Niniejsza praca podejmuje próbę odczytania tych utworów z perspektywy skrzypaczki – artystki i badaczki, dla której istotne są nie tylko struktury formalne, ale także poetyka, idiom wykonawczy oraz ekspresyjny potencjał tej muzyki.

Celem mojej pracy jest analiza i interpretacja wszystkich kompozycji Korngolda na skrzypce i fortepian pod kątem poetyki, języka muzycznego i warstwy ekspresyjnej oraz zaprezentowanie artystycznej koncepcji wykonawczej, łączącej historyczną i współczesną praktykę interpretacyjną.

Twórczość kompozytora na skrzypce i fortepian pozostaje obszarem stosunkowo słabo zbadanym. Dotychczasowe prace koncentrują się głównie na działalności operowej i filmowej, praktycznie pomijając dorobek kameralny Korngolda. Choć na przestrzeni ostatnich lat pojawiły się pojedyncze, niewielkich rozmiarów analizy dotyczące *Sonat*

*G-dur* op. 6, pozostałe utwory nie zostały jeszcze opracowane przez badaczy. W literaturze anglojęzycznej istnieją dwie monografie poświęcone kompozytorowi, jednak nie oferują one szczegółowej analizy dzieł skrzypcowych. Część materiałów dostępna jest jedynie w języku niemieckim i do dziś pozostaje nieprzetłumaczona. W polskim piśmiennictwie nie powstała żadna większa publikacja dotycząca Korngolda. Skromna pozostaje również dyskografia, gdyż do tej pory ukazały się jedynie trzy albumy prezentujące cały komplet utworów na skrzypce i fortepian. Ponad sześćdziesiąt lat po śmierci kompozytora, jego postać nadal funkcjonuje głównie w kontekście muzyki filmowej, co w znacznym stopniu przesłania znaczenie wcześniejszego dorobku, zakorzenionego w tradycji późnoromantycznej i wyróżniającego się ekspresyjnym bogactwem oraz nostalgicznym kolorytem. Wobec fragmentaryczności istniejących opracowań i niewielkiej obecności tej twórczości w praktyce wykonawczej, potrzeba pogłębionych badań i artystycznej realizacji ich wyników wydaje się w pełni uzasadniona.

Praca osadzona jest w paradygmacie badawczym charakterystycznym dla sztuki interpretacji muzycznej, łączącym refleksję teoretyczną z praktyką wykonawczą. Opiera się na metodzie interpretacji integralnej dzieła muzycznego Mieczysława Tomaszewskiego, dopełnionej analizą elementarną, wnioskowaniem i abstrahowaniem. Badania mają charakter monograficzny i koncentrują się na całym dorobku Korngolda na skrzypce i fortepian, poruszając wybrane zagadnienia wykonawcze oraz interpretacyjne. Opis warstwy ekspresyjnej omawianych kompozycji uwzględnia stosowanie metafory, zgodnie z ujęciem Rogera Scrutona, według którego

muzyka jest intencjonalnym przedmiotem doświadczenia, które może być udziałem jedynie istot racjonalnych tylko przez ćwiczenie wyobraźni. Metafory nie można wyeliminować z opisu muzyki, gdyż określa ona intencjonalny przedmiot muzycznego doświadczenia<sup>1</sup>.

Praca składa się z dwóch komponentów: dzieła artystycznego z autorską realizacją wszystkich badanych utworów (część praktyczna) oraz opisu dzieła w formie niniejszej rozprawy (część teoretyczna).

Część praktyczną tworzą następujące pozycje:

- *Serenada* z baletu *Der Schneemann*,
- *Caprice fantastique „Wichtelmännchen”* (z cyklu *Märchenbilder* op. 3),
- *Sonata G-dur* op. 6,

---

<sup>1</sup> Roger Scruton, *Estetyka muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2024, s. 7.

- *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts“*, op. 11 (suita *Much Ado About Nothing*),

- *Mariettas Lied zur Laute* z opery *Die tote Stadt* op. 12,

- *Tanzlied des Pierrot* z opery *Die tote Stadt* op. 12,

- *Gesang der Heliane* z opery *Das Wunder der Heliane* op. 20.

Rozdział pierwszy opisu stanowi teoretyczny fundament pracy i zarysowuje kontekst niezbędny do analizy utworów na skrzypce i fortepian Ericha Wolfganga Korngolda, zgodnie z założeniami koncepcji interpretacji integralnej. Zawiera rys biograficzny kompozytora, ukierunkowany na aspekty jego życia i twórczości, pozostające w bezpośrednim związku z dziełem artystycznym. Prezentuje wybrane zagadnienia społeczno-kulturowego tła Wiednia przełomu wieków, pomocne w lepszym zrozumieniu tożsamości artystycznej Korngolda. Kolejne podrozdziały zawierają ogólną charakterystykę dorobku twórczego, z wyszczególnieniem podejmowanych gatunków i form, oraz rekonstrukcję poglądów estetycznych kompozytora, opartą na jego wypowiedziach i refleksjach. Rozdział ten przygotowuje grunt pod dalsze analizy, osadzając twórczość Korngolda w szerokim kontekście kulturowym i estetycznym, niezbędnym dla pogłębionego odczytania i rozumienia wybranych dzieł.

Rozdział drugi przedstawia wszystkie istniejące kompozycje na skrzypce i fortepian autorstwa Korngolda. Rozpoczyna go krótkie wprowadzenie, ukazujące wyjątkowość talentu kompozytora na tle innych „cudownych dzieci”, znanych z historii muzyki oraz podkreślające znaczenie omawianych utworów w rozwoju jego kariery. Opis obejmuje siedem dzieł o odmiennych rozmiarach, ukończonych na przestrzeni lat 1910 – 1927, należących do różnych gatunków muzycznych. Oprócz *Sonaty G-dur* op. 6, reprezentującej muzykę kameralną o czysto instrumentalnej proveniencji, pozostałe pięć pozycji to oryginalne transkrypcje własnych utworów scenicznych i arii operowych, dokonane przez Korngolda. Zbiór dopełnia znakomita aranżacja wirtuozowskiej miniatury fortepianowej, opracowana przez skrzypaczkę Rózsikę von Révay. Utwory stanowią przedmiot dzieła artystycznego, które cechuje spójność wyrazowa i które, jako świadectwo późnoromantycznej estetyki obfitości, współtworzy obraz kultury wiedeńskiej pierwszej połowy XX wieku. Opis przybliży dzieła, kładąc szczególny nacisk na ich genezę i źródła inspiracji w kontekście życia kompozytora. Zawiera również lapidarne omówienie historii prawykonania oraz proponuje istotne,

zdaniem Autorki, tropy interpretacyjne. Charakterystyka kompozycji wzbogacona została o spostrzeżenia i wybrane wskazówki wykonawcze, zilustrowane przykładami nutowymi. Zwięzłe analizy najistotniejszych elementów muzycznych mają na celu pogłębienie zrozumienia utworów, co sprzyja bardziej świadomym, intencjonalnym wyborom wykonawczym, pozytywnie wpływającym na ogólną recepcję dzieł.

Trzeci rozdział prezentuje idiom poetyki muzycznej Korngolda, stworzony na podstawie charakterystycznych cech, dostrzeżonych w utworach na skrzypce i fortepian. Zawiera omówienie elementów dzieła muzycznego, obranych form i aspektów wirtuozowskich, a także opisuje zagadnienia ekspresji, nostalgii i dramaturgii utworów. Porusza również kwestię brzmienia jako kluczowego elementu interpretacji, komentując autorską koncepcję brzmieniową, wykorzystaną na płycie. Jej podstawę stanowi idea wykonawstwa historycznie poinformowanego, wzbogacona o znajomość wybranych nagrań z pierwszych dekad XX wieku, zintegrowana z osobistą estetyką skrzypcową Autorki oraz refleksją nad specyfiką analizowanych kompozycji. Nie jest to zatem rekonstrukcja brzmienia w sensie historycznym i estetycznym, lecz jego eksploracja, świadoma, a zarazem pełna twórczej swobody. Powstały w ten sposób brzmieniowy idiom, inspirowany językiem Korngolda, stanowi próbę artystycznej odpowiedzi na pytanie o współczesne ujęcie wykonawcze jego muzyki: harmonizujące z jej stylem, ekspresją i dramaturgiczną intensywnością.

Pracę zamyka wykaz wykorzystanych publikacji i pozostałych materiałów oraz aneks, zawierający tłumaczenia tekstów niemieckich, na których bazują utwory na skrzypce i fortepian.

Wyrażam nadzieję, że praca spełni podwójną funkcję: jako merytoryczne wsparcie dla artystów, zainteresowanych twórczością Korngolda oraz wkład w popularyzację i zachętę do odkrycia tej pięknej muzyki dla każdej zainteresowanej osoby.

## Rozdział I – Korngold i jego epoka: źródła tożsamości twórczej

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) to kompozytor kojarzony przede wszystkim z muzyką filmową, nie tylko wśród szerokiej publiczności, lecz nierzadko również w kręgach profesjonalnych muzyków. Choć od jego śmierci upłynęło blisko siedemdziesiąt lat, losy i twórczość artysty nie cieszą się tak powszechną znajomością, na jaką zasługują, zwłaszcza w świetle estymy, jaką otaczano go w czasach młodości, oraz sukcesów jego utworów – ekspresyjnych, efektownych, o wysokim stopniu zaawansowania i doskonałości warsztatowej.

Historia kariery Korngolda dzieli się na dwie pozornie odrębne odsłony, które mogłyby przedstawiać życie dwóch zupełnie różnych artystów. Pierwsza z nich to twórczość klasyczna<sup>2</sup>, przeznaczona do wykonywania na scenach filharmonicznych i operowych. Drugą stanowi twórczość filmowa, obejmująca dwadzieścia dwie partytury do filmów (w tym dwie aranżacje dzieł Mendelssohna i Wagnera). Początek działalności Korngolda przypadł na pierwsze dekady XX stulecia i swoje centrum miał w Wiedniu, w którym w muzyce panował wówczas idiom postromantyczny (neoromantyczny), a w sztuce rozkwitała secesja. Twórcy dążyli do syntezy sztuk, powstające dzieła charakteryzowały się bogactwem, przepychem, dekadencją zmysłowością i obfitym wykorzystywaniem ornamentów. Sztuka była kierowana ku odbiorcom z wyższych warstw społecznych, posiadała pewien elitarny wydźwięk. Drugi rodzaj działalności Korngolda rozgrywał się podczas II wojny światowej i po jej zakończeniu, w Stanach Zjednoczonych (gdzie pozycji społecznej się nie dziedziczyło tak jak w Cesarstwie Austro-Węgierskim, lecz rządził etos „amerykańskiego snu”), w czasie tak zwanej Złotej Ery Hollywood. W epoce tej kino święciło triumfy jako najpopularniejsza forma masowego przekazu: egalitarna, powszechnie uwielbiana i kształtująca codzienność tysięcy osób. Te dwie, w założeniach odmienne rzeczywistości twórcze spaja postać i postawa estetyczna Ericha Wolfganga Korngolda. Historia jego życia jest fascynująca, z powodzeniem mogłaby posłużyć jako filmowy scenariusz. Zarysowują się w niej cztery główne etapy.

---

<sup>2</sup> W rozumieniu muzyki symfonicznej, operowej i kameralnej, utworów fortepianowych oraz pieśni.

Etap „cudownego dziecka” – to czas odkrywania geniuszu i talentu Korngolda, jego dzieciństwo i wczesne lata nastoletnie, opromienione splendorem wyjątkowości. W tym okresie, nadzorowanym ściśle przez ojca, wypełnionym licznymi podróżami oraz kreatywną twórczością, Korngold pokazuje coraz szerszemu światu swoje niebywałe umiejętności wykonawcze (jako pianista) oraz zadziwiająco w tym wieku dojrzałość kompozytorską. Za ukoronowanie tego etapu można przyjąć wystawienie baletu *Der Schneemann* w 1910 roku na deskach Opery Wiedeńskiej. Bezpośrednio po nim następuje etap „rozkwitu i triumfu” – szczytowy okres twórczości w dziedzinie muzyki klasycznej, obramowany dziełami operowymi kompozytora. Rozpoczynają go wystawione w 1916 roku *Der Ring des Polykrates* op. 7 oraz *Violanta* op. 8, centralny punkt stanowi opera *Die tote Stadt* op. 12 z 1920 roku, a symbolicznym ukoronowaniem jest arcydzieło, będące syntezą stylu kompozytora – *Das Wunder der Heliane* op. 20 z 1927 roku.

Trzeci etap można nazwać „czasem konieczności”. W latach 30. XX wieku życie Korngolda zakłócają wzrastające nastroje antysemickie, kryzys gospodarczy, aneksja Austrii przez Niemcy w 1938 roku, represje ze strony nazistów, a następnie wybuch II wojny światowej. Kompozytor, kierując się życiowymi potrzebami, zwłaszcza koniecznością zapewnienia rodzinie utrzymania na odpowiednim poziomie<sup>3</sup>, podejmuje w tym czasie zlecenia aranżacji operetek, głównie autorstwa Johanna Straussa syna. Znakomity sposób, w jaki opracowuje te kompozycje, powoduje renesans twórczości Johanna Straussa II, znaczący z punktu widzenia historii muzyki oraz propozycję współpracy przy adaptacji filmowej *Snu nocy letniej* Shakespeare’a od reżysera teatralnego i filmowego, Maxa Reinhardta. Okazja ta mocno wpłynie na dalsze losy Korngolda i jego rodziny, otwierając przed kompozytorem całkowicie nowy świat. Realizacja *Snu nocy letniej* odbywa się w Stanach Zjednoczonych, pod szyldem wytwórni Warner Brothers, która zachwycona osobą kompozytora nawiązuje z nim wieloletnią współpracę, na bardzo ekskluzywnych warunkach. Korngold rozpoczyna w ten sposób karierę w nowym medium, jako twórca muzyki filmowej, stając się jednym z ojców charakterystycznego dla Złotej Ery Hollywood brzmienia orkiestrowego, które przez lata będzie wywierać wpływ na styl wielu kompozytorów, między innymi Johna Williamsa czy Hansa Zimmera.

---

<sup>3</sup> Ślub z Luzi von Sonnenthal w 1924 roku oraz przyście na świat dwójki synów – Ernsta Wernera w 1928 roku i George’a w 1929.

Ostatnim okresem twórczym jest etap „emigracyjny”. W 1938 roku Korngold pracuje w Kalifornii nad muzyką do filmu *Przygody Robin Hooda*. Aneksja Austrii przez nazistów uniemożliwia mu powrót do kraju. Do końca życia, przez następne niecałe dwadzieścia lat, pozostanie wraz z rodziną w Ameryce (z krótkimi odwiedzinami w Wiedniu pięć lat po zakończeniu II wojny światowej), w 1943 roku przyjmując obywatelstwo tego kraju. W tym czasie oprócz kilku klasycznych pozycji koncertowych powstaje kilkanaście partytur filmowych.

Po śmierci Korngolda w 1957 roku jego twórczość na kilkadziesiąt lat popada w zapomnienie. Odrodzenie zainteresowania dziełami rozpoczyna się w ostatnim ćwierćwieczu ubiegłego stulecia. Utwory kompozytora powracają do repertuarów koncertowych, realizowane są nagrania płytowe, a w latach 90. powstają dwie monografie poświęcone jego osobie<sup>4</sup>. Dostępne publikacje ukazały się głównie w języku angielskim i niemieckim, ich liczba jest jednak ograniczona, a zakres – niepełny. Literatura przedmiotu w języku polskim praktycznie nie istnieje<sup>5</sup>. Z uwagi na utrudniony dostęp do źródeł oraz stosunkowo skromną ich liczbę, zamieszczam rozbudowaną wersję życiorysu kompozytora.

## **Biografia**

Erich Wolfgang Korngold urodził się 29 maja 1897 roku w Brnie, na terenie Moraw, należących wówczas do Cesarstwa Austro-Węgierskiego. W 1901 roku cała rodzina przeprowadziła się na stałe do Wiednia<sup>6</sup>. Ojciec Ericha – Julius Korngold, posiadał wykształcenie prawnicze, a zawodowo zajmował się krytyką muzyczną, pisząc felietony do słynnej wiedeńskiej gazety „Neues Wiener Tagblatt”. Studia prawnicze ukończył, by zaspokoić ambicje swojej rodziny (żydowskie rody mieszczańskie mocno

---

<sup>4</sup> Są to: *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*, autorstwa Brendana G. Carrolla oraz *Erich Wolfgang Korngold*, pióra Jessiki Duchen. Obie monografie zostały napisane w języku angielskim i nie doczekały się przekładu na język polski. Zob. Bibliografia. Wykaz wykorzystanych materiałów.

<sup>5</sup> Literatura przedmiotu w języku polskim jest reprezentowana w niewielkim zakresie. Poza paroma artykułami, są to głównie recenzje oper oraz fragmentaryczne opisy, dotyczące muzyki filmowej, wchodzące w skład większych publikacji na ten temat.

<sup>6</sup> Pierwszym dzieckiem w rodzinie był starszy o pięć lat od Ericha Hanns Robert (drugie imię otrzymał na cześć Roberta Schumanna, podobnie jak jego brat – na cześć Wolfganga Amadeusza Mozarta), który od czasu odkrycia geniuszu Ericha żył już zawsze w jego cieniu, będąc pomijanym i wręcz ignorowanym przez swoich rodziców. Hanns Robert wyrósł na czarną owcę w rodzinie, parał się hazardem i popadał w liczne tarapaty finansowe, z których regularnie wyciągał go młodszy brat. Co ciekawe, Hanns zawsze szczerze podziwiał Ericha Wolfganga, uczestnicząc w każdej premierze jego dzieł. Zob. Brendan G. Carroll, *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1997, s. 27.

stawiały na wykształcenie i edukację), lecz zawsze mocno interesował się muzyką, dlatego równoległe z działalnością prawniczą uczęszczał na wykłady do Konserwatorium Wiedeńskiego. W tym okresie została mu powierzona rola recenzenta koncertów, co zainicjowało jego karierę krytyka muzycznego<sup>7</sup>. Matka Ericha – Josephine, z domu Witrowsky, zespoliła swoje życie z życiem męża, jak to było przyjęte w ówczesnych czasach, stając się znakomitą panią domu, prowadząc otwarty salon i wspierając małżonka w jego działalności zawodowej. Wiadomo, że bardzo dobrze grała na fortepianie, amatorsko śpiewała i uwielbiała operę, regularnie uczestnicząc w spektaklach przez blisko pięćdziesiąt lat<sup>8</sup>. Najbardziej znana była z inteligentnego poczucia humoru i ciętego, pełnego pikanterii dowcipu, który w łagodniejszej formie przekazała swojemu synowi.

Korngold od najmłodszych lat wykazywał ponadprzeciętne uzdolnienia muzyczne. W wieku pięciu lat potrafił odtworzyć na fortepianie ze słuchu tematy z *Don Giovanniego* Mozarta oraz innych oper i utworów, które słyszał w domowym wykonaniu swojego ojca<sup>9</sup>. Rozpoznawał i biegle budował w pamięci główne akordy (z uwzględnieniem przewrotów) we wszystkich tonacjach koła kwintowego. Często siadał do fortepianu i swobodnie improwizował, tworząc zadziwiające przebiegi akordowe. Przed ukończeniem szóstego roku życia regularnie komponował własne utwory, ojciec posłał go zatem na lekcje fortepianu i teorii do swojego krewnego, Emila Lamma<sup>10</sup>, który był zadziwiony tym, jak ogromne postępy Korngold osiąga z lekcji na lekcję, nie tylko realizując uwagi, lecz także rozwijając się samodzielnie w kierunkach, których nikt mu jeszcze nie wskazał. W wieku siedmiu lat nie rozstawał się z zeszytami, w których notował muzyczne pomysły i drobne utwory (głównie walce)<sup>11</sup>. Rozpoznano u niego słuch absolutny. Pomimo iż Korngold nigdy nie uczęszczał na lekcje fortepianu do żadnego z koncertujących i sławnych wówczas w Wiedniu pianistów i nie odebrał klasycznej edukacji w tym zakresie, do ukończenia jedenastego

---

<sup>7</sup> W ramach polemiki prasowej Julius przedstawił gorącą obronę *IV Symfonii* Johannes Brahmsa w odpowiedzi na krytykujący i ubliżający jej artykuł. Tekst spodobał się Eduardowi Hanslickowi oraz samemu Brahmsowi, co zaowocowało zainicjowaniem znajomości Juliusa z oboma panami. Hanslick polubił młodego, zapalczego prawnika (w młodości również studiował prawo w Pradze) i uznał go za obiecującego krytyka. Wsparł jego karierę, wysuwając propozycję zatrudnienia go w redakcji „Neue Freie Presse”, gdzie sam był niekwestionowanym liderem opinii muzycznych. Po śmierci Hanslicka w 1904 roku, Julius na długie lata przejął stanowisko i estymę czołowego krytyka muzycznego w prasie niemieckojęzycznej. Tamże, s. 24-27.

<sup>8</sup> Tamże, s. 26.

<sup>9</sup> Tamże, s. 29.

<sup>10</sup> Jessica Duchon, *Erich Wolfgang Korngold*, Phaidon Press Limited, London 1996, s. 20.

<sup>11</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 31.

roku życia rozwinął imponujące zdolności pianistyczne oraz swój własny, osobliwy pod kątem technicznym styl gry. Posiadał również niebywałą pamięć muzyczną: był w stanie odtworzyć każdy usłyszany utwór, nie zapominał tych, które kiedyś wykonał, a także potrafił płynnie zagrać na fortepianie dowolną własną kompozycję, niezależnie od obsady wykonawczej<sup>12</sup>.

W wieku dziewięciu lat, Korngold skomponował kantatę *Das Gold* („Złoto”), do tekstu swojego szkolnego przyjaciela<sup>13</sup>. Julius, nie mogąc dłużej bagatelizować zdolności syna i tłumaczyć ich dziecięcą zabawą, posłał chłopca na lekcje harmonii i kontrapunktu do Roberta Fuchsa. Reprezentujący „starą szkołę” konserwatywny kompozytor, nastawiony początkowo sceptycznie, szybko przekonał się o geniuszu Korngolda, niemniej wyznawane przez niego sztywne przekonania na temat języka muzycznego sprawiły, że blisko dwuletnia współpraca nie przebiegała zbyt harmonijnie i nie stwarzała obiecujących perspektyw. Julius Korngold zwrócił się zatem o wskazanie odpowiedniego nauczyciela do swojego największego autorytetu – Gustava Mahlera. Ten, usłyszawszy chłopca, grającego własną kantatę

zaczął niespokojnie chodzić tam i z powrotem w dziwacznym, kulawym rytmie, charakterystycznym dla niego, w stanie podekscytowania. Nieustannie wykrzykiwał: „Geniusz! Geniusz!” coraz bardziej piskliwym głosem. [...] „Poślij chłopca do Zemlinsky’ego.” [...] „Żadnego konserwatorium! Żadnych ćwiczeń! Naucz się od Zemlinsky’ego wszystkiego, co musi wiedzieć w atmosferze swobodnej, kreatywnej wymiany poglądów.”<sup>14</sup>

Współpraca z Alexandrem von Zemlinsky’em była istotnie znakomitą decyzją. Trwała blisko trzy lata, do jego wyjazdu do Pragi w 1910 roku. Zemlinsky wsparł rozwój talentu chłopca, nie ograniczając jego wyobraźni, zachęcając do nieustannego zadawania pytań w poszukiwaniu muzycznego sensu i lepszego definiowania własnej drogi twórczej. Sam Korngold mówił, że zawdzięcza mu wszystko, co potrafi w zakresie nowoczesnego prowadzenia głosów i harmonii, łącznie z techniką „opóźnionego rozwiązania”, logiką następstw harmonicznym i umiejętnościami konstruowania dalekich modulacji<sup>15</sup>. Po zakończeniu regularnej współpracy z Zemlinsky’em, Korngold

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 29.

<sup>13</sup> Rękopis został zniszczony przez nazistów podczas konfiskaty domu i mienia Korngoldów w 1938 roku.

<sup>14</sup> Julius Korngold, *Die Korngolds in Wien*, Edition Musik & Theater, Zürich/St. Gallen 1991. Cyt. za B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 34. Tłumaczenie własne Autorki [wszystkie przekłady oraz dopiski w nawiasach kwadratowych pochodzą od Autorki, chyba że zaznaczono inaczej]: „[...] he began to pace hastily to and from in the curious limping rhythm peculiar to him when he was excited. He kept exclaiming “A genius! A genius!” in ever more strident tones. [...] "Send the boy to Zemlinsky." [...] “No conservatory! No drill! He will learn everything he needs to know from Zemlinsky during the free give and take of creative instruction.”

<sup>15</sup> Tamże, s. 50-51.

okazjonalnie konsultował się z wykładowcami wiedeńskiego konserwatorium<sup>16</sup>, czego całkowicie zaprzestał przed ukończeniem szesnastego roku życia. Cudowne dzieciństwo płynnie przekształciło się w młodość pełną muzycznych sukcesów, obfitującą w kompozytorskie triumfy oraz, od czasu do czasu, doskonałe recitale i występy w roli pianisty. Mimo bardzo młodego wieku, Korngold stał się szanowaną postacią europejskiego kręgu artystycznego.

Pierwszym znaczącym sukcesem czasów młodzieńczych było wystawienie baletu *Der Schneemann* w Operze Wiedeńskiej w 1910 roku, gdy kompozytor miał zaledwie dwanaście lat. Utwór, zorkiestrowany jeszcze przez Zemlinsky'ego, spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem i pozwolił młodemu Korngoldowi zaistnieć w świadomości społeczności międzynarodowej. Ogrom pochwał podsycał obecny w sercu kompozytora predylekcję do muzyki scenicznej. W latach 1911–1913 powstały dwa utwory symfoniczne (*Schauspiel Ouverture* op. 4 oraz *Sinfonietta B-dur* op. 5), *Sonata G-dur* op. 6 na skrzypce i fortepian oraz cykl sześciu pieśni (*Einfache Lieder*), wydanych dopiero w 1916 roku jako opus 9. Równolegle, Korngold mierzył się z królową gatunku muzyki scenicznej – operą. Pierwsze kompozycje były skromnie zakrojone, przybierając postać dwóch jednoaktowych oper typu *buffa* (*Des Ring der Polykrates* op. 7) oraz *seria* (*Violanta* op. 8). Ich doskonała premiera 28 marca 1916 roku w Monachium, pod dyrekcją Bruno Waltera, umocniła kompozytora na operowej drodze.

Okres I wojny światowej nie był dla Korngolda szczególnie płodnym czasem twórczym. Mimo, iż uniknął powołania do czynnej służby wojskowej, została mu powierzona funkcja dyrektora muzycznego pułku piechoty. Z uwagi na obowiązki kompozytorskie związane z tym stanowiskiem oraz dojmującą atmosferę wojennych trudów i tragedii, Korngold zaprzestał prac nad nową, trzyaktową operą, było to wówczas zbyt duże przedsięwzięcie. Na zamówienie dyrekcji jednego z wiedeńskich teatrów skomponował natomiast znakomitą muzykę do sztuki Shakespeare'a *Wiele hałasu o nic*<sup>17</sup>, która miała towarzyszyć spektaklom.

Momentem przełomowym w twórczości Korngolda było skomponowanie opery *Die tote Stadt* op. 12<sup>18</sup>, której podwójna premiera (w Hamburgu i Kolonii) w 1920 roku przyniosła mu międzynarodowe uznanie. *Umarłe miasto* stanowi absolutny tryumf

---

<sup>16</sup> Przede wszystkim z Hermannem Grädenerem, na temat komponowania muzyki wokalne, zwłaszcza utworów chóralnych.

<sup>17</sup> Zob. *Viel Lärmen um nichts*, op. 11 – kompozycja, która oczarowała świat, [w:] rozdz. II.

<sup>18</sup> Zob. *Die tote Stadt* op. 12 – żywa legenda Korngolda, [w:] rozdz. II.

kompozytora, było wystawiane na całym świecie i do dziś pozostaje jego najbardziej rozpoznawalnym dziełem operowym. Po tym sukcesie Korngold stał się jednym z najważniejszych kompozytorów swojej epoki. Lata 1920–1927 były dla niego okresem intensywnej pracy kompozytorskiej i dyrygenckiej oraz czasem umacniania pozycji w europejskim świecie muzycznym. Kontynuował twórczość instrumentalną, operową oraz wokalną. Powstało wówczas kilka cykli pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu albo orkiestry (*Vier Lieder des Abschieds* op. 14, *Drei Gesänge* op. 18), trzyczęściowy *Kwintet fortepianowy E-dur* op. 15, *Kwartet smyczkowy* op. 16 oraz ciekawy i bardzo wymagający dla solisty *Koncert fortepianowy Cis-dur (na lewą rękę)* op. 17, zamówiony przez pianistę Paula Wittgensteina, którego I wojna światowa pozbawiła prawej ręki<sup>19</sup>.

Lata 20. XX wieku były dla Korngolda istotne również z powodu wydarzeń w jego życiu prywatnym – w 1924 roku ożenił się bowiem z ukochaną Luzi von Sonnenthal. Małżeństwu temu mocno sprzeciwiała się zarówno rodzina Luzi, jak i ojciec Korngolda, który uważał wybrankę Ericha za niewystarczająco dobrą dla niego<sup>20</sup> i obawiał się, że związek odciągnie go od komponowania. Julius miał bardzo silną osobowość i jego relacja z synem była dosyć skomplikowana. Jako wpływowy krytyk muzyczny, pragnął kierować karierą potomka, często narzucając swoją wolę i ograniczając jego swobodę artystyczną i obyczajową. Erich miał łagodny, spolegliwy charakter, więc zawsze próbował zadowolić ojca, najczęściej ustępując i porzucając swoje potrzeby i pragnienia. Małżeństwo z Luzi było jedyną kwestią w życiu, w której postąpił całkowicie wbrew woli rodzica. Spowodowało to ochłodzenie

---

<sup>19</sup> Korngold był pierwszym adresatem zamówienia Wittgensteina. Pianista zwrócił się następnie z taką prośbą między innymi do Richarda Straussa, Franza Schmidta, Paula Hindemitha, Sergieja Prokofiewa i Maurice'a Ravela. Przedtem istniał tylko jeden koncert na lewą rękę, napisany w 1902 roku przez ucznia Liszta, Gézę Zichy'ego, węgierskiego pianistę, który stracił prawą rękę na polowaniu w wieku 14 lat, lecz nie porzucił fortepianu, grając lewą ręką i dokonując licznych transkrypcji. *Koncert fortepianowy* to wyjątkowy utwór w twórczości Korngolda. Został skomponowany z ogromnym rozmachem, jest pełen emocjonalnego napięcia i walki, zapowiadając swoim stylem późniejsze kompozycje muzyki filmowej. Bardzo interesująca jest szata dźwiękowa *Koncertu* – bez najmniejszych wątpliwości można rozpoznać idiom kompozytora, lecz w tym przypadku w wyjątkowy sposób korzysta on z kolorystycznych możliwości orkiestry, nie instrumentując w typowy dla siebie, niezwykle gęsty, bogaty sposób, lecz osiągając bardziej „suche”, wyraziste brzmienie. Rozbudowana sekcja perkusyjna (kotły, trójkąt, talerze, bęben basowy, werbel, tamburyn, tam-tam, dzwonki, ksylofon, czelesta), wpływa na specyficzny koloryt utworu. Korngold uzyskuje w partii fortepianowej efekt gry dwiema, trzema a nawet czterema rękami, co biorąc pod uwagę typową dla niego fakturę fortepianową nie jest niczym niezwykłym, gdyż partie fortepianu w jego utworach posiadają orkiestrową gęstość i często korzystają z wielodźwiękowych, osobliwych pod kątem realizacji technicznej współbrzmień w obu rękach. W 1930 roku kompozytor ukończył na zamówienie Wittgensteina jeszcze jeden utwór na lewą rękę (tym razem w obsadzie kameralnej) – *Suitę na dwoje skrzypiec, wiolonczelę i fortepian (lewą rękę)* op. 23. Oba utwory stanowią bardzo ciekawą pozycję w jego twórczości.

<sup>20</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 125.

(początkowo nawet zerwanie) ich relacji i wiele szykan ze strony Juliusa, wymierzonych w wybrankę syna. Luzi znosiła to z podziwu godną pogodą ducha, była bowiem osobą bardzo inteligentną, dowcipną i pełną empatii. Posiadała wykształcenie muzyczne i aktorskie, śpiewała, grała na fortepianie, rysowała (powodzeniem cieszyły się zwłaszcza wychodzące spod jej ołówka karykatury), a także czytała niezliczone ilości książek<sup>21</sup>. Przez całe życie wspierała swojego męża, a ponieważ Korngold ogromnie liczył się z jej zdaniem i cenił jej uwagi, doradzała mu w sprawach zawodowych, czasem pełniąc nawet rolę impresario. Korngold nazywał Luzi swoją najlepszą przyjaciółką<sup>22</sup>. Małżeństwo było szczęśliwe i trwałe, a jego losy opowiadają historię przepięknej relacji<sup>23</sup>.

Ukoronowaniem dojrzałego okresu twórczości kompozytora była wystawiona w 1927 roku opera *Das Wunder der Heliane* op. 20. Stanowi syntezę stylu Korngolda i jego najbardziej złożoną, skomplikowaną kompozycję. Kontekst historyczny i estetyczny premiery sprawił, że mimo ogromnego powodzenia, nie prześcignęła sukcesu *Die tote Stadt*<sup>24</sup>. Kompozytor postrzegał ją jako dzieło swojego życia. Julius Korngold wspominał syna, prezentującego mu świeżo skomponowany, finałowy duet głównych bohaterów: „Mówił, że ta muzyka powinna rozbroić wszystkich wrogów; miał poczucie, że stworzył wielkie dzieło.”<sup>25</sup>

W maju 1927 roku przypadały trzydzieste urodziny Korngolda. Całokształt jego twórczości i historia sukcesów artystycznych, osiągniętych w tak młodym wieku, są doprawdy imponujące. Warto wspomnieć, że pierwsza biografia Korngolda<sup>26</sup> ukazała się, gdy kompozytor miał zaledwie 25 lat. W 1927 roku zaczął wykładać harmonię, teorię kontrapunktu i dyrygenturę w Państwowej Akademii Muzycznej w Wiedniu<sup>27</sup>, otrzymał tytuł *honoris causa*, a prasa obwołała go najmłodszym profesorem w historii<sup>28</sup>.

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 120.

<sup>22</sup> Jeden z późnych utworów Korngolda, *Serenada symfoniczna B-dur* op. 39, nosi nawet następującą dedykację: „Dla Luzi Korngold, mojej żony, mojej najlepszej przyjaciółki.” Kompozytor zadedykował żonie wiele swoich utworów, między innymi operę *Das Wunder der Heliane*, którą uważał za swoje arcydzieło.

<sup>23</sup> W swoich wspomnieniach Luzi zapisała: „Od momentu, w którym zaczęła się moja przyjaźń z Erichem Korngoldem, aż do ostatniej chwili, kiedy straciłam tego przyjaciela na zawsze, mogę powiedzieć, że moje życie było jedną długą i szczęśliwą historią miłosną.” Cyt. za B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 120: "From the moment my friendship with Erich Korngold began, to the last when I lost this friend for good, I may say that my life has been one long and happy love story."

<sup>24</sup> Zob. *Das Wunder der Heliane* op. 20 – artystyczny testament twórcy, [w:] rozdz. II.

<sup>25</sup> J. Duchen, dz. cyt., s. 106: "He said that this music should disarm all enemies; he had the feeling of having created a great work."

<sup>26</sup> Zob. Rudolf Stefan Hoffmann, *Erich Wolfgang Korngold*, Ch. Stephenson, Wien 1922.

<sup>27</sup> Obecnie Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – Uniwersytet Muzyki i Sztuki Dramatycznej.

<sup>28</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 205.

Dzieciństwo pod gwiazdą geniuszu i młodość pełna powodzenia nie trwały bez końca. Przyszedł czas, w którym wychowywany pod kloszem wrażliwy marzyciel po raz pierwszy musiał zmierzyć się z przyziemnymi życiowymi potrzebami. Rodzina Korngolda, powiększona dzięki narodzinom dwóch synów – Ernsta Wenera w 1928 roku oraz George’a Wolfganga w 1929 – potrzebowała stabilnego dochodu. Na pomoc finansową ze strony ojca Korngold nie mógł liczyć, był zresztą zbyt dumny, aby o to prosić. Nie chciał potwierdzać czarnych wizji Juliusa, który wieszczył mu, że małżeństwo z Luzi ograniczy jego talent i przekreśli karierę. Kompozytor zaczął więc podejmować zlecenia pochodzące od wiedeńskich teatrów operetkowych i wydawnictw muzycznych, które chciały dostosować klasyczne operetki do ówczesnych standardów scenicznych i orkiestrowych. Pod koniec lat 20. i na początku trzeciej dekady XX wieku, operetki wciąż cieszyły się w Wiedniu dużą popularnością. Korngold dokonywał rewizji i aranżacji dzieł, nieraz wzbogacając je o specjalnie skomponowane (często w procesie swobodnej improwizacji) komponenty, utrzymane w stylu danego twórcy. Były to głównie operetki autorstwa Johanna Straussa II. Wdowa po kompozytorze, Adela Strauss, bardzo ceniła talent Korngolda i uważała, że jest doskonałą osobą do odświeżenia twórczości jej męża<sup>29</sup>. Kompozytor autentycznie fascynował się muzyką Straussa, a jego wersje operetek pozostały w repertuarze przez wiele lat i miały wpływ na późniejsze inscenizacje tych dzieł, zapewniając Korngoldowi miano „eksperta od Straussa”<sup>30</sup>.

Rok 1934 przyniósł Korngoldowi nieoczekiwane zaproszenie do Hollywood, aby przygotować aranżację *Snu nocy letniej* Mendelssohna, do powstającego filmu na bazie sztuki Shakespeare’a pod tym samym tytułem, w reżyserii Maxa Reinhardta. Opracowanie partytury na potrzeby kina stanowi dość specyficzne zadanie, reżyser potrzebował więc kompozytora sprawnego w dziedzinie orkiestracji, który jednocześnie dysponuje wyczuciem dramaturgicznym. Korngold, łączący doświadczenie w komponowaniu i pracy nad muzyką teatralną oraz operową był idealną postacią. Pracował w taki sposób, aby nie naruszyć ducha oryginalnej kompozycji, zachować

---

<sup>29</sup> Premiera nowej aranżacji *Nocy w Wenecji* wiąże się z interesującym wydarzeniem. Drugi akt utworu zawierał jeden duet, który nie cieszył się popularnością i zwykle był pomijany przy realizacji spektakli, niemniej Korngold bardzo naciskał na to, aby go wykonać. Po premierze, wdowa po kompozytorze podeszła do niego z pytaniem o powód takiej decyzji. Korngold odparł, że nie przejmował się opiniami krytyków, ponieważ po prostu jest to jego ulubiony fragment. Zaskoczona Adela odpowiedziała: „Niebywałe! To był też jego [Johanna Straussa] ulubiony fragment!”. Tamże, s. 162.

<sup>30</sup> Tamże, s. 162. Aranżacje były na typowym dla Korngolda, bardzo wysokim poziomie artystycznym, zrealizowanym z wielką dbałością o detale i spójność całości. Po obejrzeniu *Zemsty Nietoperza* Yehudi Menuhin powiedział, że „przez trzy dni unosił się nad ziemią”. J. Duchen, dz. cyt., s. 134.

wierność stylowi Mendelssohna i utrzymać spójność partytury z filmem oraz partytury samej w sobie. Zadanie nie było łatwe, ponieważ muzyka musiała być precyzyjnie zespolona z akcją filmu i montażem poszczególnych scen. Niektóre z oryginalnych fragmentów były za krótkie do czasu trwania danej sceny, część z nich miała niepasującą do obrazu formę, inne były zbyt długie lub za bardzo angażujące, wskutek czego odciągałyby uwagę widza od akcji. Korngold skracał, dokomponowywał, aranżował, integrował, tworzył wariacje na dany temat, stosował technikę motywów przewodnich, wzmacniał ekspresję, redukowałam dramaturgię, słowem – korzystał ze wszelkich dostępnych środków, aby jak najlepiej wywiązać się z zadania. Najlepszym podsumowaniem współpracy Reinhardta i Korngolda są słowa, zawarte w artykule jednej z gazet: „Zachowali oryginalnego Shakespeare’a i zachowali oryginalnego Mendelssohna. To cud. To jest artystyczne.”<sup>31</sup>

Sukces tego projektu był impulsem, który zapoczątkował karierę Korngolda w branży kinowej. W kolejnych latach tworzył przede wszystkim muzykę filmową dla wytwórni Warner Brothers. Warunki pracy, jakie postawił, były ewenementem w tej profesji, jednakże kierownictwo wytwórni przystało na wszystkie z nich. Wynagrodzenie Korngolda było godne, miał prawo wybierać tylko te projekty, które mu się spodobały i bez tłumaczenia odrzucać pozostałe, zastrzegł także, że nie będzie komponował więcej niż dwóch partytur w okresie dwunastu miesięcy. Ponadto, miał zachowywać pełne prawa do swoich kompozycji po ukończeniu pracy nad filmem i wykorzystywać je według swojego uznania<sup>32</sup>. Kompozytor był początkowo zachwycony możliwościami oddziaływania na szeroką skalę, jakie daje kino. Był przekonany, że dzięki filmom wiele osób zainteresuje się muzyką klasyczną, a nazwiska jej twórców zapiszą się w pamięci społeczeństwa na dłużej. Niestety, wielkie nadzieje dość szybko rozwiały się w realiach, a artysta stwierdził, że „nieśmiertelność kompozytora muzyki filmowej trwa od sceny nagraniowej do pokoju dubbingowego”<sup>33</sup>. Korngold ustanowił nowy standard w muzyce filmowej, traktując ją jak kompozycję operową, przeznaczoną do wykonania na scenie, dbając o integralność, spójność partytury oraz walory estetyczne i doskonałość techniczną każdego odcinka.

---

<sup>31</sup> Tamże, s. 157: “They left the original Shakespeare and they left the original Mendelssohn. It’s a miracle. It’s artistic.”

<sup>32</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 275.

<sup>33</sup> *Erich Wolfgang Korngold*, [w:] *Film score. The view from the podium*, red. Tony Thomas, A. S. Barnes & Co., London 1979, s. 83: “A film composer’s immortality lasts from the recording stage to the dubbing room.”

Partytura do filmu *Anthony Adverse* z 1936 roku przyniosła mu pierwszego Oscara, jednakże zgodnie z ówczesnymi zasadami, nagroda została przyznana całemu działowi muzycznemu, na ręce dyrektora Leo Forbsteina. Za własną, oryginalną kompozycję<sup>34</sup>, Korngold nie otrzymał odznaczenia osobiście, a jego nazwisko nie zostało nawet wymienione podczas gali. Wywołało to sporo kontrowersji w środowisku, które uważało za niesprawiedliwe, że twórca muzyki nie otrzymuje imiennego wyróżnienia za swoją pracę, a zamiast tego nagradzane jest bezosobowe studio. Ta sytuacja przyczyniła się do zmiany zasad przyznawania odznaczeń w późniejszych latach i oficjalnie, imiennie, Korngold otrzymał Oscara dwa lata później za film *Przygody Robin Hooda* z 1938 roku. Produkcja ta była początkowo dla niego prawdziwym utrapieniem. Kompozytor nie chciał tworzyć muzyki do obrazu typowo przygodowego, koncentracja filmu na efektownych scenach akcji, a nie psychologii i przeżyciach duchowych postaci nie inspirowała, lecz nużyła go<sup>35</sup>. Przez pewien czas męczył się z przekazaniem wiążącej, odmownej decyzji. Na ten impas nałożył się *Anschluss*, przejęcie Austrii przez nazistowskie Niemcy. Praca nad filmem stwarzała wiarygodny oficjalny powód, by Korngold wraz z całą rodziną mógł bezpiecznie przebywać w Stanach Zjednoczonych i uniknąć terroru oraz przemocy. Decyzja była więc oczywista, mimo to kompozytor zastrzegł sobie prawo do otrzymywania wynagrodzenia co tydzień, z możliwością wycofania się z przedsięwzięcia w każdej chwili<sup>36</sup>. Ironią losu jest fakt, że partytura tego właśnie filmu dla wielu ludzi stanowiła moment pierwszego kontaktu i zachwytu muzyką Korngolda. Był on pierwszym kompozytorem, który zdobył Oscara za oryginalną muzykę symfoniczną w filmie przygodowym, a sama muzyka do *Przygód Robin Hooda* była pierwszą kompozycją filmową, która miała transmisję w radiu<sup>37</sup>, a więc zaczęła funkcjonować autonomicznie, bez obrazu.

---

<sup>34</sup> Muzyka filmowa w tamtym okresie często wykorzystywała aranżacje istniejących już utworów (kompozytorzy nierzadko musieli tworzyć nawet kilkanaście kilkudziesięciminutowych partytur rocznie). Nie była traktowana z taką atencją, jak chociażby w dzisiejszych czasach, stanowiła po prostu jedną ze składowych filmu, a nie oryginalną, odrębną kompozycję i miała zwykle krótki żywot. Powszechną praktyką było zatrudnianie kilku kompozytorów przy pracy nad muzyką do jednego filmu, z których każdy miał własne zadanie, na przykład odpowiadał za fragment partytury lub orkiestrację.

<sup>35</sup> Jak twierdził, było tam „za dużo bitew”. Cyt. za J. Duchen, dz. cyt., s. 188: “too many battles”.

<sup>36</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 271.

<sup>37</sup> Transmisja odbyła się na trzy dni przed premierą filmu, to jest 11 maja 1938 roku. Grała Orkiestra Wytwórni Warner Brothers, a wydarzenie realizowała rozgłośnia NBC Blue Network. Zob. Brendan G. Carroll, *The Adventures of Robin Hood*, esej opublikowany na stronie internetowej Library of Congress (Biblioteki Kongresu w Stanach Zjednoczonych), <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/TheAdventuresOfRobinHood.pdf> [dostęp: 23 maja 2025].

Korngold podchodził do komponowania muzyki filmowej jak do swoich dzieł operowych oraz symfonicznych. Traktował scenariusz filmu niczym operowe libretto. Stosował technikę *leitmotivów*, tworząc specjalne motywy dla postaci, miejsc oraz pojęć abstrakcyjnych (na przykład miłości, tęsknoty, zemsty czy przygody), które spajały całe dzieło i sprawiały, że doświadczenie odbiorcy było pełniejsze. Wymyślał niekonwencjonalne metody, jak dobieranie instrumentacji fragmentu partytury do tembru głosu danego aktora<sup>38</sup>. Nie tworzył przeciętnego, muzycznego akompaniamentu, o którym zaraz będzie można zapomnieć, lecz pełnowartościowe kompozycje, mogące z powodzeniem, bez zmian i przeróbek, być wykonywane na scenach koncertowych.

Kompozytor lubił improwizować główne tematy na fortepianie, podczas oglądania filmu, a następnie notować je po zakończeniu pracy. Sam opowiadał o procesie:

Nigdy nie rozróżniałem pomiędzy moją muzyką filmową a operową i utworami koncertowymi. Tak jak przy komponowaniu opery, staram się wymyślić niezwykle melodyjną muzykę do filmu, z symfonicznym rozwinięciem i wariacjami tematów. [...] Komponuję w sali projekcyjnej, podczas gdy film rozgrywa się przed moimi oczami. I puszczam go raz za razem, rolka po rolce, tak często, jak tego potrzebuję. Decyzja o tym, gdzie w filmie umieścić muzykę, należy wyłącznie do mnie.<sup>39</sup>

Było to niespotykane wówczas, oryginalne, przełomowe podejście, które wyznaczyło nowe standardy w tej dziedzinie. Kompozycje Korngolda, charakteryzujące się późnoromantycznym, bogatym symfonicznym brzmieniem miały ogromny wpływ na dalszy rozwój muzyki filmowej. Do najbardziej znanych z nich należą: *The Sea Hawk* (1940), *The Sea Wolf* (1941), *King's Row* (1942), *The Constant Nymph* (1943), *Escape Me Never* (1946).

Od 1938 roku, podczas życia na emigracji, Korngold wspierał finansowo swoich bliższych i dalszych znajomych, uchodźców pochodzenia żydowskiego, ułatwiając im aklimatyzację w Stanach Zjednoczonych. Utrzymywał swoją rodzinę oraz rodziców, a także wspierał finansowo matkę i siostrę swojej żony<sup>40</sup>. Komponował głównie muzykę

---

<sup>38</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 258. Wspomina o tym Mervyn LeRoy, reżyser, w wywiadzie przeprowadzonym przez Carrolla w Los Angeles, 6 września 1975 roku.

<sup>39</sup> Tekst pochodzi z artykułu umieszczonego pierwotnie w książce *Music and Dance in California* z 1940 roku, cyt. za *Erich Wolfgang Korngold, [w:] Film score. The view from the podium*, red. Tony Thomas, A. S. Barnes & Co., London 1979, s. 87-88: "Never have I differentiated between my music for the films and that for the operas and concert pieces. Just as I do for the operatic stage, I try to invent for the motion picture dramatically melodious music with symphonic development and variation of the themes. [...] I do my composing in the projection room while the picture is unrolling before my eyes. And I have it run off for me again and again, reel by reel, as often as I need to see it. It is entirely up to me to decide where in the picture to put music."

<sup>40</sup> To jeden z powodów, dla których otrzymujący dobre honorarium kompozytor musiał nieustannie dbać o finanse. Drugim jest fakt, iż Korngold był wielkodusznym, pełnym optymizmu i pogody ducha marzycielem, posiadającym specyficzną mieszankę pierwiastka szlachetności oraz naiwności. Takie

filmową, część materiałów wykorzystując następnie jako tematy kompozycji klasycznych (między innymi w *Koncertie skrzypcowym D-dur* op. 35).

Julius Korngold miał zdecydowane poglądy na temat kierunku, w jakim powinna zmierzać twórczość syna. Jego stosunek do nowych form, takich jak muzyka filmowa, był bardzo sceptyczny. Odradzał Erichowi dalsze angażowanie się w tę dziedzinę, będąc przekonanym, że zaszkodzi to jego reputacji szanowanego kompozytora muzyki klasycznej i podważy wartość dotychczasowego dorobku. Mimo kolejnych sukcesów i nagród za pracę dla Warner Brothers, sam Erich również miał mieszane uczucia wobec muzyki filmowej. Postać ojca odgrywała w życiu Korngolda bardzo dużą rolę, a jego opinie odzywały się echem, powodując coraz większe wątpliwości, które przybrały na sile po śmierci Juliusa w 1945 roku. Krytyk zmarł na emigracji w Los Angeles, będąc przekonanym, że doświadczył upadku dwóch największych wartości w swoim życiu: Cesarstwa Austro-Węgierskiego oraz talentu syna.

Parę lat po wojnie Korngold postanowił powrócić do Wiednia, mając nadzieję na przeniesienie punktu ciężkości swojej kariery znów na muzykę klasyczną. W ukochanym mieście nie czekało go jednak ciepłe przyjęcie: większość dawnych znajomych i krewnych opuściła Wiedeń lub zginęła w trakcie wojny, a jego dawny dom został przejęty przez obcych lokatorów. Próżno było szukać wiedeńskiego ducha – elegancji, lekkości bytu i finezji stylu, cech, za którymi tak tęsknił na emigracji. Ze zbombardowanym w znacznej części budynkiem Opery Wiedeńskiej, który był miejscem pierwszego, dziecięcego triumfu kompozytora i dalszych jego sukcesów oraz innymi zniszczeniami, panująca w Wiedniu atmosfera przypominała raczej nastrój „umarłego miasta”. II wojna światowa odcięła społeczeństwo grubą kreską od minionej epoki. Postromantyczny styl Korngolda uważano za przestarzały, a podejmowaną przez niego tematykę i gatunki muzyczne za nudne i przebrzmiałe. Krytyków interesowały nurty modernistyczne, uprzedni zwolennicy ignorowali jego twórczość, a utwory, które niegdyś cieszyły się ogromną popularnością, zeszyły na dalszy plan. Ponadto, dawni znajomi jawnie bądź w skrytości ducha zarzucali kompozytorowi ucieczkę, brak zaangażowania i wygodne życie na emigracji. Kiedy 8 września 1949 roku w radiu nadano wiadomość o śmierci Richarda Straussa, Korngold w absolutnym

---

połączenie cech powodowało rozmaite sytuacje. Na przykład: idea filmu *The Green Pastures* tak bardzo mu się spodobała, że odmówił przyjęcia jakiegokolwiek wynagrodzenia za skomponowaną muzykę.

milczeniu podszedł do fortepianu i wykonał z pamięci prawie całą *Elektrę*<sup>41</sup>, oddając w ten sposób hołd zmarłemu twórcy, którego odejście wprawilo go w głęboki smutek i które zapewne uświadomiło mu fakt, że wiedeńska „złota epoka” minęła bezpowrotnie.

Korngold podjął próby powrotu do aktywnej działalności muzycznej. W latach 1947–1951 odbyło się kilka koncertów z jego muzyką, a w 1950 roku doszła do skutku nawet długo wstrzymywana, zakazana uprzednio przez nazistów wiedeńska premiera jego czwartej opery, *Die Kathrin* op. 28, ukończona w 1937 roku. Atmosfera życia koncertowego oraz nastroje publiczności uległy jednakże całkowitej zmianie. Sale były wypełnione teraz zwykle tylko w połowie, słuchacze nie reagowali tak entuzjastycznie jak kiedyś, pojawiało się także dużo zwyczajowych przeszkód i przeciwności organizacyjnych, których Korngold, doświadczony w czterdziestej wiosnie życia przez bardzo poważny atak serca, nie miał już siły przewycięzać z właściwym sobie niegdyś, młodzieńczym optymizmem. Rozczarowany chłodnym przyjęciem, kompozytor postanowił wrócić do Stanów Zjednoczonych i w 1951 roku przeprowadził się do swojego domu w Toluca Lake<sup>42</sup> w Los Angeles, gdzie spędził wraz z rodziną resztę życia.

Po powrocie do Ameryki, mimo pogarszającego się stanu zdrowia i poczucia przygnębienia, Korngold starał się kontynuować komponowanie muzyki klasycznej. Słodycz, ból, szczęście i tęsknota, których doświadczał, myśląc o utraconym Wiedniu zaowocowały powstaniem *Sonett für Wien* op. 41, pieśni na głos z fortepianem, do pełnego nostalgii wiersza Hansa Kaltnekera. Nie był to odosobniony wyraz tęsknoty za ukochanym miastem. W 1952 roku Korngold ukończył pracę nad *Symfonią Fis-dur* op. 40, jedyną symfonią w swojej twórczości. Wybór gatunku nie wydaje się przypadkowy, ewokuje bowiem arcydzieła klasyków wiedeńskich i zdaje się stanowić rodzaj muzycznego hołdu dla tego znaczącego, inspirującego twórców ośrodka, jakim był i pozostaje Wiedeń. Utwór został jednak doceniony dopiero po latach.

W październiku 1956 roku kompozytor doznał rozległego udaru mózgu, po którym przez trzy tygodnie prawa strona jego ciała była sparaliżowana, a on sam nie był w stanie również mówić. Lekarze twierdzili, że przy odpowiedniej rehabilitacji, może powrócić do sprawności, Korngold jednak poddał się defetystycznemu nastrojowi i chorobie, odmawiając wykonywania przepisanych mu ćwiczeń, mających na celu

---

<sup>41</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 340.

<sup>42</sup> Toluca Lake to spokojna dzielnica Los Angeles, która stanowiła popularne miejsce zamieszkania osób związanych z przemysłem filmowym i rozrywkowym. Swoje rezydencje mieli tam między innymi Bob Hope, Bette Davis, Bing Crosby, Frank Sinatra oraz Ronald Reagan.

stymulację jego układu nerwowego<sup>43</sup>. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że cierpiał również na depresję<sup>44</sup>, jednakże brak dowodów medycznych, które potwierdziłyby taki fakt. Korngold zapominał imion najbliższych przyjaciół, nie potrafił także początkowo czytać gazet i książek, jednak umiał przywołać z pamięci i przyporządkować imię kompozytora do danego nazwiska, a także bez trudności był w stanie czytać partytury i rozpoznawać tonacje utworów<sup>45</sup>. Mimo choroby, 60. urodziny kompozytora były przyjemnym dniem, pełnym celebracji oraz napływających ze Starego i Nowego Kontynentu wyrazów szacunku i pamięci. Brendan Carroll pisze, że telegramy wysłali między innymi:

Alma Mahler, Bruno Walter, Lotte Lehmann, Maria Jeritza, Ray Heindorf [kompozytor muzyki filmowej], Margit Ganz [koleżanka, będąca jednym z pierwszych młodzieńczych zauroczeń kompozytora], Walter Slezak [aktor] i oczywiście jego [Korngolda] wydawcy. Szczególnie spodobał mu się jeden [telegram] podpisany „Twoi Filharmonicy Wiedeńscy”. Były też radiowe wyrazy uznania i kilka artykułów z gratulacjami oraz wiele listów od zwykłych miłośników muzyki z całej Ameryki, Europy i Anglii. Wszystko to było dla niego [Korngolda] wielkim pocieszeniem, jako że był przekonany, iż został zapomniany.<sup>46</sup>

Równe sześć miesięcy później, 29 listopada 1957 roku, Erich Wolfgang Korngold zmarł po siedmiu godzinach agonii, spowodowanej zawałem serca.

### **Kontekst społeczno-kulturowy**

Korngold jako cudowne dziecko już w najwcześniejszych dziełach przejawiał osobiste, dystynktywne i nad wyraz dojrzałe cechy, które pozostały w jego muzyce do samego końca. Estetyka i poetyka stylu muzycznego kompozytora formowały się w ciągu pierwszych dwudziestu kilku lat jego życia (za ukształtowane, większych rozmiarów dzieło można uznać operę *Die tote Stadt* z 1920 roku), dlatego też przedstawiam kontekst społeczno-kulturowy Wiednia czasów *fin-de-siècle*’u, to jest schyłku wieku XIX poszerzonego o okres do lat 20. XX wieku.

Wiedeń, będąc stolicą Cesarstwa Austro-Węgierskiego, stanowił ówczesnie jego główny ośrodek polityczny, administracyjny i kulturalny. Jako centrum handlu i finansów, posiadające nowoczesną infrastrukturę, rozbudowany transport wodny, kolej

---

<sup>43</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy*..., s. 361.

<sup>44</sup> Uzasadnione obawy wyraża w liście do doktora Lawrence’a Kubie, nowojorskiego psychiatry, żona kompozytora. Tamże, s. 362.

<sup>45</sup> Tamże, s. 361, s. 363.

<sup>46</sup> Tamże, s. 364: “Alma Mahler, Bruno Walter, Lotte Lehmann, Maria Jeritza, Ray Heindorf, Margit Ganz, Slezak, and, of course, his publishers. One that particularly pleased him was signed «Your Vienna Philharmonic». There were also radio tributes and some celebratory articles, and many letters from ordinary music lovers from throughout America, Europe, and England. All this was a great comfort to him, especially as he had been convinced that he was forgotten.”

i elektryczność, przyciągał do siebie ludzi z różnych klas społecznych. Stefan Zweig, znakomity austriacki prozaik, pisał:

[...] na tym właśnie polegał szczególny geniusz tego miasta muzyki, iż umiało stopić harmonijnie wszystkie kontrasty, kształtując coś nowego i oryginalnego: „austriackość”, „wiedeńskość”. Gościnne, obdarzone szczególną wrażliwością miasto przyciągało do siebie najbardziej różnorodne siły, rozładowywało je, godziło ze sobą, uspokajało. Przyjemnie było tu żyć, w tej atmosferze duchowej tolerancji. Każdy mieszkaniec tego miasta bezwiednie przeobrażał się w internacjonalistę, w kosmopolitę, w obywatela całego świata. [...] Geniusz Wiednia [...] polegał na tym, iż potrafił zharmonizować w sobie wszystkie sprzeczności narodowe i językowe. Jego kultura była syntezą wszystkich kultur zachodnich.<sup>47</sup>

Przełom wieków był jednak początkiem upadku monarchii, osłabianej przez ruchy nacjonalistyczne i socjalistyczne oraz rodzące się podziały na tle etnicznym. Te kumulujące się napięcia miały wkrótce eksplodować.

Ewenementem wiedeńskiej kultury były kawiarnie i styl bycia z nimi związany<sup>48</sup>. Jako miejsca dostępne dla szerokiej społeczności, niezależnie od stanu majątności, stały się centrum życia kulturalnego miasta. Za cenę filiżanki kawy całymi dniami mogli przesiadywać w nich artyści i intelektualiści, politycy oraz naukowcy, prezentując swoje idee i spędzając czas na dyskusjach. Zweig przybliżył:

Ażeby to zrozumieć, trzeba wiedzieć, że kawiarnia wiedeńska jest instytucją szczególnego rodzaju, nieporównywalną z żadną inną na świecie. Właściwie jest to swego rodzaju demokratyczny klub, dostępny dla każdego [...] w lepszej wiedeńskiej kawiarni można było dostać wszystkie pisma wiedeńskie, i nie tylko wiedeńskie, ale także niemieckie, francuskie, angielskie, włoskie, amerykańskie, a poza tym – najważniejsze literackie i artystyczne miesięczniki z całego świata [...] to może najbardziej przyczyniało się do intelektualnej ruchliwości i międzynarodowej orientacji Austriaka, że mógł w kawiarni zaczerpnąć tak rozległych wiadomości o wszystkich wydarzeniach w świecie i przedyskutować je w gronie przyjaciół.<sup>49</sup>

Także mieszczańskie salony, których gospodyniami były najczęściej kobiety z wyższych sfer<sup>50</sup>, tworzyły przestrzeń do spotkań wiedeńskich elit: arystokraci pełnili rolę mecenasów dla artystów, a filozofowie i naukowcy przedstawiali swoje prace, wzniesając angażujące debaty. Rozmowy toczyły się często w wyzwolonym stylu, goście wypowiadali się otwarcie, kwestionowano panującą moralność.

W opozycji do tej intelektualnej swobody, życie publiczne było oficjalne, rządzone przez surowe normy i ścisłe wzorce postępowania, z ogromnym naciskiem na przestrzeganie ceremoniałów. Ówczesny Wiedeń przykładął nieraz większą wagę

---

<sup>47</sup> Stefan Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015, przeł. Maria Wisłowska, s. 24, s. 28.

<sup>48</sup> Tak zwany *Wiener Kaffeehauskultur*, wpisany na listę UNESCO jako niematerialne dziedzictwo kulturowe w 2011 roku.

<sup>49</sup> S. Zweig, dz. cyt., s. 48.

<sup>50</sup> Najstynniejszy salon prowadziła wówczas Berta Zuckermandl – zaangażowana politycznie pisarka, dziennikarka, krytyk sztuki. W jej salonie gościli głównie literaci i artyści, reprezentujący środowisko awangardy.

do formy niż do treści, zwłaszcza w sferze obyczajowej. Pod nieskazitelną fasadą kryły się jednakże skandale, nieuczciwość oraz podwójne standardy moralne, co Zweig podsumowuje:

W takiej oto niezdrowej, dusznej, przesyconej oparami perfum atmosferze wyrastało nasze pokolenie. Ta właśnie nieuczciwa, sprzeczna z prawami psychologii moralność przemilczania i zatajania ciążyła jak zmora na latach naszej młodości.<sup>51</sup>

Konwenanse były podważane przez artystów-prowokatorów i myślicieli-skandalistów, ujawniających obłudę zachowań wiedeńczyków, którą od strony naukowej badał, między innymi, Sigmund Freud.

Kwestionowanie tradycyjnych norm nie ograniczało się jedynie do sfery myśli i obyczajów, lecz miało swoje odzwierciedlenie także w sztuce. Pod koniec XIX wieku w architekturze dominował historyzm, który odrzucał klasycystyczne ideały i naśladował stylistykę wcześniejszych epok w monumentalnym, pełnym przepychu wydaniu, czerpiąc najchętniej z architektury renesansu, gotyku i baroku. W malarstwie panował nurt akademicki, podejmujący pełne patosu tematy historyczne, mitologiczne i religijne, odwołujący się do ideałów malarstwa antycznego i renesansowego, rezygnujący z dynamizmu na rzecz inscenizowanych kompozycji.

Jako wyraz sprzeciwu wobec powyższych nurtów, w 1897 roku narodziła się Secesja Wiedeńska, powołana przez nowopowstałe stowarzyszenie artystów na czele z Gustavem Klimtem, Kolomanem Moserem, Ottonem Wagnerem, Josefem Hoffmannem i Egonem Schiele. Dewiza secesji brzmiała „Czasom – ich sztuka, sztuce – jej wolność”. Artyści dążyli do realizacji idei *Gesamtkunstwerk* – syntezy sztuk, a ich dzieła były przesycone ornamentami, dekoracyjnymi złotymi zdobieniami, symboliką i erotyzmem oraz charakteryzowały się niespokojną, giętką linią. Secesja była dominującym kierunkiem w przestrzeni wiedeńskiej aż do czasów po I wojnie światowej, kiedy została wyparta przez ekspresjonizm, abstrakcję oraz niemiecki ruch *Neue Sachlichkeit*, reprezentujący realizm z elementami naturalizmu.

Nieodłącznym elementem życia ówczesnej społeczności były spektakle teatralne, nie tylko zapewniające rozrywkę i refleksję nad współczesnymi problemami, lecz również kształtujące świadomość wiedeńczyków i przenikające do innych sfer ich życia. Ze sztuk czerpano wzorce zachowań, sposoby prowadzenia rozmowy, słownictwo, właściwą dykcję czy inspirację w dziedzinie mody i stylu. Zweig opisuje, jak teatr wpływał na codzienność mieszkańców miasta:

---

<sup>51</sup> S. Zweig, dz. cyt., s. 76.

Przejętny wiedeńczyk szukał w porannej gazecie nie wiadomości o dyskusji w parlamencie czy o wydarzeniach na świecie, lecz przede wszystkim repertuaru teatrów, które zajmowały w życiu publicznym miejsce tak ważne, jak w żadnym innym mieście. Albowiem Burgtheater był dla wiedeńczyka, dla Austriaka, czymś więcej niż tylko sceną, na której występują aktorzy. Był mikrokosmosem, w którym odzwierciedlał się makrokosmos, barwnym zwierciadłem, w którym społeczeństwo widziało własne odbicie.<sup>52</sup>

Umiłowanie teatru stwarzało doskonałe uwarunkowanie do dynamicznego rozwoju sztuk scenicznych, a także wpłynęło na kształtowanie się nowoczesnej świadomości społecznej i artystycznej mieszkańców Wiednia.

Oprócz sztuk pięknych i teatru, kluczową rolę w kształtowaniu wiedeńskiej kultury odgrywała muzyka. Ówczesne życie muzyczne koncentrowało się wokół działalności Opery i Filharmonii Wiedeńskiej. W repertuarze nieustannie znajdowały się dzieła Mozarta, Beethovena i Schuberta, których interpretacje ulegały zmianom pod wpływem wyrazistych osobistości dyrygentów takich jak Felix Weingartner (specjalista od Beethovena i Brahmsa), Gustav Mahler i Richard Strauss (obaj znakomicie interpretowali Mozarta, Wagnera oraz swoje własne kompozycje) czy Franz Schalk (gorący zwolennik dzieł Brucknera i Straussa). Na wiedeńskich scenach często gościli również Wilhelm Furtwängler oraz Bruno Walter (który wspierał Korngolda, dyrygując jego młodzieńczymi utworami).

Na przełomie XIX i XX wieku w muzyce ścierały się dwie główne tendencje: postromantyzm oraz ogólnie pojęty modernizm, reprezentowany przez nowopowstające nurty takie jak impresjonizm, ekspresjonizm, dodekafonia, neoklasycyzm czy witalizm. Z jednej strony panowała tradycja, z drugiej – poszukiwania nowych form wyrazu (często radykalne), które miały odzwierciedlić złożoność i przemiany ówczesnej epoki. Postromantycy kładli nacisk na śpiewność i liryzm melodyki, używali bogatej, skomplikowanej harmoniki, stosowali schromatyzowane współbrzmienia i liczne modulacje między odległymi tonacjami oraz traktowali formę w sposób narracyjny. Ich dzieła, komponowane przede wszystkim na duże, symfoniczne składy, cechowała bujna kolorystyka oraz bardzo gęsta faktura, były pełne wahań agogicznych i nierzadko wymagały gry *rubato*. Reprezentujący ten nurt Wagner, Mahler i Strauss stosowali maksymalnie rozszerzony aparat wykonawczy, a także zwiększali rozmiary swoich dzieł, posuwając się w kierunku ekstremum<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Tamże, s. 25.

<sup>53</sup> Znakomity przykład stanowią *Śpiewacy norymberscy* Wagnera (sama muzyka trwa ok. 4 godziny i 30 minut) oraz *VIII Symfonia* Mahlera, zwana „symfonią tysiąca” z uwagi na liczbę wykonawców.

W opozycji do twórczości symfonicznej, muzyka kameralna i fortepianowa często reprezentowała nurt impresjonistyczny, stając się polem do eksperymentów kolorystycznych w duchu brzmieniowego minimalizmu. Ekspresjonizm natomiast przejął od postromantyków intensywność emocjonalną, lecz eksplorował ją w całkowicie odmienny sposób, kładąc nacisk na ogromną rozpiętość nastrojów i gwałtowne zmiany emocji, przy użyciu ekstremalnych rejestrów, kontrastów wyrazowych, brutalnego, pełnego dysonansów brzmienia, operowania skrajną dynamiką i rezygnując z budowania długich fraz na rzecz fragmentaryczności.

Należy również pamiętać o rewolucyjnym znaczeniu twórczości Arnolda Schönberga, który początkowo eksperymentował z atonalnością, a następnie sformułował założenia dodekafonii, przejęte przez Albana Berga i Antona Weberna. Spośród tych trzech głównych przedstawicieli II Szkoły Wiedeńskiej, Berg nazywany jest lirykiem<sup>54</sup> z uwagi na prymat melodyki w jego kompozycjach, a Webern aforystą, ponieważ upodobał sobie mikroformy, ograniczając czas trwania swoich utworów nawet do paru minut czy kilkudziesięciu sekund.

Publiczność i krytycy byli podzieleni na dwa obozy już od czasów dramatów muzycznych Wagnera. Część wychwalała nowatorskie utwory, widząc w nich przyszłość muzyki, inni reagowali oburzeniem, stąd wielu premierom towarzyszyły skandale. Konserwatywni krytycy, wywodzący się z kręgu Eduarda Hanslicka (do których należał także ojciec Korngolda) opowiadali się za dotychczasowymi ideałami muzycznymi.

Konkludując, Erich Wolfgang Korngold dorastał w mieście, w którym bez podejmowania najmniejszego wysiłku miał okazję zetknąć się z najwybitniejszymi osobistościami muzycznymi swoich czasów, obserwować początki nowych prądów artystycznych i intelektualnych oraz słuchać wiodących europejskich artystów-wykonawców. W takiej atmosferze kształtowały się jego poglądy i upodobania estetyczne.

### **Ogólna charakterystyka twórczości kompozytora**

*Jestem i na zawsze pozostanę kompozytorem operowym.*

*Myślę, że to moje przeznaczenie.*

---

<sup>54</sup> Określenia te wielokrotnie pojawiają się na kartach prac Theodora W. Adorno, między innymi w książce *Alban Berg: Master of the smallest link*, Cambridge University Press, Cambridge 1994 oraz w pracy *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyka Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

*Komponowanie do filmów jest jak pisanie opery, tylko idzie trochę szybciej*<sup>55</sup>.

Z racji swojego geniuszu w dziecięcym wieku, Korngold bywał często porównywany do Mozarta (drugie imię, nadane mu na cześć wiedeńskiego klasyka zapewne również suflowało takie skojarzenie). Obaj mieli surowych ojców, nadzorujących karierę w sposób, który na zawsze pozostawił ślad w psychice synów, obaj byli melodystami, prezentującymi niewyczerpaną kreatywność w komponowanych liniach melodycznych, o fenomenalnej pamięci muzycznej obojga do dziś krążą legendy. Największe podobieństwo między kompozytorami przejawia się jednak poprzez fakt, iż centralnym obszarem ich twórczości jest opera.

Styl myślenia operowego głęboko przenika wszystkie podejmowane przez Korngolda gatunki i jest obecny w wielu różnych aspektach jego dzieł. Pięć z siedmiu istniejących pozycji na skrzypce i fortepian to transkrypcje fragmentów oper, bądź innych kompozycji scenicznych twórcy. W każdej z wymienionych poniżej kategorii (oprócz operetek), obok wypisanych utworów Korngold stworzył także liczne aranżacje wybranych fragmentów ze swoich najsłynniejszych dzieł dramatycznych. Dokonywanie tego rodzaju transkrypcji stanowiło ówczasie powszechną praktykę.

Poniższa tabela prezentuje podstawowe gatunki twórczości Korngolda wraz z przykładami reprezentatywnych utworów, umożliwiając lepsze zobrazowanie jego dorobku kompozytorskiego.

<b>GATUNKI I KATEGORIE</b>	<b>WAŻNIEJSZE KOMPOZYCJE</b>
Utwory na fortepian solo	3 sonaty: - <i>Sonata fortepianowa nr 1 d-moll</i> , - <i>Sonata fortepianowa nr 2 E-dur</i> op. 2, - <i>Sonata fortepianowa nr 3 C-dur</i> op. 25, 2 cykle: - <i>Don Quixote: 6 Charakterstücke</i> , - <i>Märchenbilder</i> op. 3, <i>Geschichten von Strauss</i> op. 21 (fantazja)
Utwory kameralne	<i>Sonata G-dur</i> op. 6 (na skrzypce i fortepian), 3 kwartety smyczkowe: - <i>Kwartet smyczkowy nr 1 A-dur</i> op. 16, - <i>Kwartet smyczkowy nr 2 Es-dur</i> op. 26, - <i>Kwartet smyczkowy nr 3 D-dur</i> op. 34, <i>Sekstet smyczkowy D-dur</i> op. 10, <i>Kwintet fortepianowy E-dur</i> op. 15,

<sup>55</sup> *Famous at 13*, "New York Times", 25 października 1942, s. 6, <https://www.nytimes.com/1942/10/25/archives/famous-at-13-erich-korngold-who-has-had-success-as-composer-for-a.html> [dostęp: 23 maja 2025]: "I am and I always will be an opera composer. I think that's my fate. Writing for the films is like writing an opera, only it goes a little bit faster."

	<i>Suita na dwoje skrzypiec, wiolonczelę i fortepian (lewa ręka)</i> op. 23
Koncerty instrumentalne	<i>Koncert fortepianowy Cis-dur (na lewą rękę)</i> op. 17, <i>Koncert skrzypcowy D-dur</i> op. 35, <i>Koncert wiolonczelowy C-dur</i> op. 37 (z filmu <i>Deception</i> )
Utwory orkiestrowe	uwertury symfoniczne, <i>Sinfonietta B-dur</i> op. 5, <i>Viel Lärmen um Nichts</i> op. 11 (aranżacja - suita orkiestrowa), <i>Serenada symfoniczna B-dur</i> op. 39, <i>Symfonia Fis-dur</i> op. 40
Dzieła sceniczne	<i>Der Schneemann</i> (balet), 2 jednoaktowe opery: - <i>Das Ring des Polykrates</i> op. 7, - <i>Violanta</i> op. 8, <i>Viel Lärmen um Nichts</i> op. 11 (muzyka sceniczna), 3 opery trzyaktowe: - <i>Die tote Stadt</i> op. 12, - <i>Das Wunder der Heliane</i> op. 20, - <i>Die Kathrin</i> op. 28, <i>Die stumme Serenade</i> op. 36 (komedia muzyczna)
Pieśni i utwory wokalne	liczne cykle i pojedyncze pieśni na głos z fortepianem oraz na głos z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej (głównie do tekstów poetów niemieckich bądź angielskich), a także kilka kompozycji na głos solowy, chór i orkiestrę albo zespół instrumentalny
Aranżacje operetek	11 aranżacji: - 7 – autorstwa Johanna Straussa II, - 2 – Jacquesa Offenbacha, - 1 – Leo Falla, - opracowania dwóch istniejących aranżacji na potrzeby produkcji w Stanach Zjednoczonych
Muzyka filmowa	22 partytury filmowe: - 19 – skomponowanych dla wytwórni Warner Brothers, - 2 – dla Paramount Pictures, - 1 – dla Republic Pictures

**Tabela 1.** Podstawowe gatunki twórczości oraz ważniejsze kompozycje Korngolda

Twórczość Korngolda obejmuje także sporo drobniejszych utworów bez numeru opusowego, często niewydanych, pozostających w rękopisach w Library of Congress (Bibliotece Kongresu) w Waszyngtonie<sup>56</sup>.

### Rekonstrukcja poglądów estetycznych Korngolda

Korngold przez całe życie pozostawał wierny swojemu artystycznemu *credo*, podążając za tymi ideami, które prezentował mu jego własny, wewnętrzny głos. Nigdy nie starał się zaspokajać swoją twórczością chwilowych oczekiwań kapryśnej

<sup>56</sup> Zob. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 399-402, gdzie dostępna jest pełna lista tych kompozycji.

publiczności, dystansował się od panujących mód estetycznych oraz nieuniknionej, wszechobecnej krytyki<sup>57</sup>.

Jako artysta uważał, że muzyka powinna być piękna. Pojmował piękno w duchu greckiej filozofii, łącząc je z ideą dobra, duchowości, wzrostu i nabywania mądrości. W napisanym w 1955 roku wstępie do książki Ulrica Devaré *Faith in Music* wyraził wiarę (jednocześnie wymieniając twórców, których cenił najbardziej) w to, że:

Bach, Haydn, Mozart i Beethoven, Schubert, Schumann i Mendelssohn, symfonie Brahmsa, Czajkowskiego, Brucknera i Mahlera, a także czarujące opery francuskie i włoskie [...] opery niemieckich mistrzów, Mozarta, Wagnera i Richarda Straussa, będą nadal zachowywać swoją nieprzerwaną siłę i wpływ i przyniosą ludzkości dzisiaj i w przyszłości przyjemność i uniesienie, oddanie i szczęście<sup>58</sup>.

Po ukończeniu *Symfonii Fis-dur* op. 40 w 1952 roku tak pisał w liście do Hermanna Levandowsky'ego:

Wierzę, że moja świeżo ukończona symfonia ukaże światu, iż atonalność i brzydka dysonansowość za cenę porzucenia inspiracji, formy, ekspresji, melodii i piękna zaowocować może jedynie ostateczną katastrofą tej największej ze sztuk, jaką jest muzyka<sup>59</sup>.

Jednym z tematów, które rozniecały twórczy płomień w umyśle Korngolda, był odwieczny konflikt między pierwiastkiem cielesnym a duchowym, ukazywanym często w kontekście życia i śmierci. Człowiek miotany pragnieniami ducha i seksualnymi żądzami, nieuchronnie zmierza do katastrofy, a tym, co może go wyzwolić, jest prawdziwa miłość, która ma moc odkupienia i przywrócenia życiu równowagi i harmonii. Temat ten pojawia się między innymi w operze *Die tote Stadt*, a także konstytuuje dzieło *Das Wunder der Heliane* i tam najpełniej wybrzmiewa.

Korngold żywił niezachwiane przekonanie, że muzyka, niezależnie czy komponowana na potrzeby teatru, filmu, czy tradycyjnie, do rozbrzmiewania w salach koncertowych, jest zawsze dziełem mogącym posiadać pełną wartość artystyczną, innymi

---

<sup>57</sup> Ta godna szacunku postawa nie dziwi, biorąc pod uwagę, że przez całe życie Korngold spotykał się z krytyką za między innymi: zbyt modernistyczny, niekonwencjonalny język harmoniczny; niezreformowany, konserwatywny styl muzyczny; porzucenie wysokich standardów artystycznych i obniżenie poziomu dzieł; nadmierny stopień skomplikowania utworów i kierowanie swojej muzyki do elit.

<sup>58</sup> Erich Wolfgang Korngold, *Faith in Music!*, przedmowa do książki Ulrica Devaré, *Faith in music*, New York: Comet Press, Nowy Jork 1958. Cyt. za *Korngold and his world*, red. Daniel Goldmark, Kevin C. Karnes, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2019, s. 258: "Bach, Haydn, Mozart and Beethoven, Schubert, Schumann and Mendelssohn, the symphonies of Brahms, Tchaikovsky, Bruckner and Mahler, as well as the charming French and Italian operas [...] the operas of the German masters, Mozart, Wagner, and Richard Strauss, will continue to maintain their unbroken vigor and impact, and will bring to mankind today and in the future, pleasure and exaltation, dedication and happiness."

<sup>59</sup> J. Duchon, dz. cyt., s. 201: "I believe that my newly completed symphony will show the world that atonality and ugly dissonance at the price of giving up inspiration, form, expression, melody and beauty will result in ultimate disaster for the art of music."

słowy, że przeznaczenie kompozycji nie określa z góry wartości danego utworu. W wywiadzie z 1946 roku stwierdził:

muzyka pozostaje muzyką niezależnie od tego czy jest przeznaczona na scenę, trybunę czy do kina. Forma może się zmieniać, styl pisania za każdym razem może się różnić, ale samemu kompozytorowi nie wolno pójść na żaden kompromis z wyznawaną przez siebie muzyczną ideologią... [...] Nawet gdybym chciał, nie potrafiłbym pisać poniżej swoich możliwości<sup>60</sup>.

W tym samym wywiadzie zauważył, że kiedy filmowi towarzyszy kunsztownie skomponowana warstwa muzyczna, przeznaczona na obsadę symfoniczną, otwiera to przed masowym gronem odbiorców szansę na zaznajomienie się i uwrażliwienie na ten rodzaj sztuki. „Kino jest bezpośrednią drogą do uszu i serc szerokiej publiczności i każdy muzyk powinien je postrzegać jako muzyczną szansę”<sup>61</sup>. Wykorzystując odpowiedzialnie tę szansę, Korngold pisał muzykę filmową w taki sposób, aby dzieła te mogły być w całości wykonywane na estradach koncertowych. Wiele z filmowych kompozycji Korngolda funkcjonowało jako odrębne utwory sceniczne i w takiej formie można je usłyszeć do dziś, jak na przykład poemat dźwiękowy *Tomorrow* op. 33, pochodzący z filmu *The Constant Nymph* czy *Koncert wiolonczelowy C-dur* op. 37, będący częścią filmu *Deception*.

Życie i twórczość Korngolda przypada na najbardziej dramatyczne i dynamiczne lata XX wieku. Wśród rozmaitych postaw estetycznych znajduje się przeświadczenie, szczególnie popularne zaraz po zakończeniu II wojny światowej, że sztuka powinna być bezpośrednim odbiciem, kroniką swoich czasów. Przeżyte cierpienia i skala okrucieństwa postawiły artystów przed pytaniem, czy dalsze tworzenie jest w ogóle możliwe oraz wywołały eksplozję poszukiwań dróg, form i indywidualnych odpowiedzi na pytanie, jak sztuka ma wyglądać. Wielu twórców było przekonanych, że dramat minionych lat musi być stale obecny, niczym znamię, w przyszłych dziełach<sup>62</sup>.

Korngold zdecydowanie odrzucał powyższą tezę. Wszelkie tendencje odejścia od piękna w stronę brzydoty, od szlachetności do rewolucyjnego brzmienia, od wysublimowanej, intelektualnie skomplikowanej, acz niezwykle zmysłowej

---

<sup>60</sup> Tamże, s. 179, s. 183: “Music is music whether it is for the stage, rostrum or cinema. Form may change, the manner of writing may vary, but the composer needs to make no concessions whatever to what he conceives to be his own musical ideology ... [...] Even if I wanted to, I could not write beneath my level.”

<sup>61</sup> Tamże, s. 180: “The cinema is a direct avenue to the ears and hearts of the great public and all musicians should see the screen as a musical opportunity.”

<sup>62</sup> Warto przywołać tu takie kompozycje i twórców jak: Arnold Schönberg *A Survivor from Warsaw* op. 46 (1947), Luigi Nono *Il canto sospeso*, Benjamin Britten *War Requiem* op. 66, Dmitrij Szostakowicz *XIII Symfonia „Babi Jar”* op. 113.

harmoniki do „chorobliwych, mrozących krew w żyłach współbrzmień”<sup>63</sup> jawiły mu się jako obce i przykre. Stanowczo odrzucał nurty estetyczne, zakładające obnażanie ludzkich niedoskonałości i skaz, koncentrujące się na ukazywaniu brutalności życia czy najgorszych stanów psychicznych człowieka. Jak sam mówił:

Prawdziwie kreatywny artysta nie pragnie odzwierciedlać w swoich dziełach krzykliwych nagłówków o bombach atomowych, morderstwach czy szeroko pojętej sensacji, którą można odnaleźć w codziennych gazetach. Dla swojego bliźniego, będzie raczej starał się umieć go porwać i unieść do najczystszej sfer fantazji<sup>64</sup>.

Na zarzuty, że jego utwory brzmią, jakby nigdy nie doszło do rozpętanego przez nazistów piekła odpowiadał, iż artysta nie jest historykiem czy „fotografem epoki” – tworzy niejako poza czasem i ponad swoim otoczeniem<sup>65</sup>. Krytycy takiej postawy przypominali, iż II wojna światowa była bezsprzecznie najkrwawszym wydarzeniem w historii świata, a zatem musi rezonować w powstających dziełach. Korngold zaś odpowiadał, że bitwa pod Lipskiem również była najkrwawszym wydarzeniem znanym w czasach wojen napoleońskich, jednak próżno by szukać jej odbicia, przykładowo, w muzyce Schuberta, a następnie z właściwym sobie humorem dodawał, że z równie marnym skutkiem można byłoby doszukiwać się tak przełomowych dla wieku pary i elektryczności wydarzeń, jak wynalezienie lokomotywy w poetyckich utworach Chopina czy dramatach muzycznych Wagnera<sup>66</sup>.

Podsumowując, Korngold był zdecydowanie przeciwny tezie, iż muzyka powinna być odzwierciedleniem społeczno-politycznych wydarzeń swoich czasów. II wojna światowa nie wzbudziła w artyście chęci do zatrzymania się i podjęcia próby redefinicji muzyki oraz procesu twórczego. Nie sprawiła, że porzucił dawne wartości i ideały, które do tej pory tak harmonijnie wybrzmiewały w jego kompozycjach. Przeciwnie, Korngold sądził, że odbudowa ducha, zwrócenie się ku pięknu, szlachetności i harmonii jest ludzkości tym bardziej potrzebne po przeżytych horrorach wojny. Nie próbował angażować się w tematy przemian relacji społecznych, nie podejmował swymi utworami spraw politycznych. Nigdy nie rezygnował ze swoich standardów, niezależnie od okoliczności i przeznaczenia kompozycji. Jego największą fascynację stanowiła

---

<sup>63</sup> *Korngold and His World*, red. Daniel Goldmark, Kevin C. Karnes, s. 285.

<sup>64</sup> E. W. Korngold, *Faith in Music!*, przedmowa do książki U. Devaré, *Faith in music...*, cyt. za *Korngold and his world*, red. Daniel Goldmark, Kevin C. Karnes, s.258: “The true creative artist does not wish to re- create for his fellow man the headlines screaming of atom bombs, murder, and sensationalism found in the daily paper. Rather for his fellow man, he will know how to take and uplift him into the purer realm of phantasy.”

<sup>65</sup> Tamże, s. 258.

<sup>66</sup> Tamże, s. 258.

możliwość szlachetnego oddziaływania na człowieka poprzez piękno, w duchu którego tworzył swoje dzieła, pragnąc inspirować tym sposobem naturę ludzką do ujawniania tego, co w niej najdoskonalsze. Korngold, wychowany pod kloszem wyidealizowanego wiedeńskiego salonu końca XIX wieku, wyrzucony z tego kręgu piękna, zachwyty oraz delikatności w zawieruchę i brutalność obu wojen światowych, a następnie wprost w dynamiczny świat „hollywoodzkiego snu” zachował dzięki powyższym przekonaniom spójność własnej osobowości twórczej.

## **Rozdział II – Utwory na skrzypce i fortepian: kontekst, analiza, interpretacja, perspektywa wykonawcza**

W historii muzyki nie brakuje twórców oraz dzieł określanych mianem genialnych, szczytowych czy przełomowych. Wybitni kompozytorzy potrafili dokonywać mistrzowskiej syntezy obowiązujących stylów, tworzyć w nowatorski sposób, przekraczać zastane granice estetyczne, a niekiedy całkowicie zmieniać perspektywę muzyczną. Ich dzieła stanowiły owoc talentu, systematycznej pracy, iskry inspiracji oraz wiedzy i często powstawały w środkowym bądź późniejszym okresie twórczości, kiedy młodość, kreatywność i doświadczenie spotykały się w najlepszej konfiguracji, aby ze sobą w pełni współdziałać.

Warto jednak zauważyć, że na przestrzeni dziejów muzyki europejskiej odnotowywano przypadki wyjątkowo utalentowanych, rozwiniętych muzycznie dzieci, przejawiających kompetencje dalece wykraczające poza ich wiek. Najsłynniejszym spośród „cudownych dzieci” jest niewątpliwie Wolfgang Amadeusz Mozart, obok którego wymieniany jest również Camille Saint-Saëns oraz przedwcześnie zmarli Felix Mendelssohn, Fryderyk Chopin i Franz Schubert. Ponadprzeciętne zdolności w młodym wieku przejawiali także Gustav Mahler i Richard Strauss. Do grona kompozytorów, których utwory były wykonywane publicznie już w okresie dzieciństwa, należeli również Aleksandr Głazunow, George Enescu i Béla Bartók.

Nawet na tle tak znamienitych postaci talent Korngolda okazuje się wyjątkowy z kilku istotnych względów. Po pierwsze, jego wczesne kompozycje<sup>67</sup> charakteryzują się zaskakującą spójnością i dojrzałością artystyczną. Brak w nich nieporadności warsztatowej czy infantylności, naiwności stylistycznej, cech typowych dla dziecięcej twórczości. Juwenilia młodych kompozytorów oceniane są zazwyczaj z pewną dozą wyrozumiałości i tolerancji, lecz w przypadku Korngolda nie ma takiej potrzeby.

Po drugie, jego wczesne utwory świadczą o doskonałym wyczuciu idiomu muzycznego epoki, a także o pełnej swobodzie poruszania się w stylistyce późnoromantycznej, z częstymi, nieskrępowanymi eskapadami poza jej granice<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Nawet te skomponowane w bardzo młodym wieku i nieopusowane jak *I Sonata fortepianowa d-moll*, balet *Der Schneemann* oraz sześć utworów charakterystycznych na fortepian, zebranych pod tytułem *Don Quixote*.

<sup>68</sup> Korngold był początkowo określany mianem modernisty. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 23.

W kontekście wieku kompozytora jest to zjawisko niezwykle, gdyż wiele z tych utworów stworzył jako jedenastoletek. Indywidualny styl Korngolda ulegał naturalnej ewolucji, niemniej już we wczesnych dziełach można zauważyć jego charakterystyczne elementy: bogactwo fakturalne, inwencję melodyczną, zaawansowaną harmonikę, nieregularną, niespokojną rytmikę, szeroką paletę kolorystyczną, liryzm oraz szereg innych cech, mniej lub bardziej rozwiniętych, składających się na idiom twórczy kompozytora<sup>69</sup>.

Trzecim aspektem, który wyraźnie odróżnia wczesne utwory Korngolda od kompozycji pozostałych „cudownych dzieci”, jest ich głęboki nostalgiczny wyraz. Zastanawiać może fakt, skąd w dziełach młodego, odnoszącego sukcesy chłopca pojawia się tak wyrazista emocja tęsknoty i melancholii. Jeśli przyjąć, że Korngold w pewnym stopniu odzwierciedlał w swojej twórczości ducha epoki, to nostalgiczny nastrój mógłby być rozumiany jako forma antycypacji, zgodnie z trafnym spostrzeżeniem, że „XX wiek rozpoczął się utopią, zakończył nostalgią”<sup>70</sup>. Być może wiedeński *wunderkind* oprócz przedwcześnie rozwiniętych umiejętności muzycznych był obdarzony również tak zwaną „starą duszą”. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na wychowanie Korngolda, którego dzieciństwo przebiegało niemal wyłącznie wśród osób dorosłych: artystów, intelektualistów oraz przedstawicieli środowiska wiedeńskiej elity kulturalnej. Julius Korngold czuwał nad tym, by jego syn unikał bezproduktywnych rozrywek, nie tracił cennego czasu na próżne zabawy, lecz w pełnym skupieniu rozwijał swój talent<sup>71</sup>. Jedyną dopuszczalną formą odpoczynku była zatem lektura, z której młody Korngold skwapliwie korzystał<sup>72</sup>. W połączeniu z wysoką wrażliwością i żywą wyobraźnią mogło to sprzyjać rozwinięciu u niego głębokiej empatii oraz bogatego wewnętrznego świata emocjonalnego, co znajdowało następnie ujście w jego utworach. Nostalgiczny wydźwięk obecny we wczesnych dziełach Korngolda należy potraktować jako interesujące i odosobnione zjawisko, swoisty fenomen, zasługujący na szczególną uwagę w badaniach nad jego twórczością.

---

<sup>69</sup> Zob. Rozdział III – Poetyka i język muzyczny Korngolda: dzieła na skrzypce i fortepian.

<sup>70</sup> S. Boym, dz. cyt., s. 7: “The twentieth century began with utopia and ended with nostalgia.”

<sup>71</sup> Dyrygent Karl Böhm, zaprzyjaźniony z rodziną Korngoldów, często spędzał z nimi wakacje. Z jednego z takich letnich wyjazdów pochodzi następująca anegdota, którą Böhm podzielił się we wstępie książeczki programowej do płyty z jednoaktową operą Korngolda *Violanta* op. 8, zarejestrowanej dla CBS Recordings: „Pamiętam jak ojciec młodego Korngolda nieustannie zachęcał syna do komponowania – do tego stopnia, że pewnego razu, gdy wszyscy poszliśmy popływać w jeziorze, Julius wykrzykiwał za synem «Erich! Nie pływaj! Komponuj!»”. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 32.

<sup>72</sup> Zob. *Viel Lärmen um nichts*, op. 11 – kompozycja, która oczarowała świat, [w:] rozdz. II.

Wszystkie wchodzące w skład dzieła artystycznego i omawiane przeze mnie w niniejszym rozdziale utwory stanowią istotne punkty na drodze twórczej Korngolda, każdy z innego powodu.

Balet *Der Schneemann*, skomponowany w wieku jedenastu lat, to pierwsze dzieło sceniczne kompozytora. Po znakomitej premierze na deskach Opery Wiedeńskiej w 1910 roku zostało natychmiast włączone do jej repertuaru. Dwuaktowa, niewielkich rozmiarów kompozycja była prawdziwym objawieniem geniuszu Korngolda dla szerokiej społeczności artystyczno-intelektualnej nie tylko w granicach samego Wiednia czy całych Austro-Węgier, lecz także w innych europejskich miastach.

Cykl siedmiu miniatur fortepianowych *Märchenbilder* op. 3 (z którego pochodzi aranżacja *Caprice fantastique* „*Wichtelmännchen*”) uwypuklił zmysł muzycznego ilustrowania opowieści, bohaterów i nastrojów, którym Korngold fenomenalnie dysponował. Już jako trzynastolatek potrafił w niezwykle trafny, aforystyczny i oddziałujący na wyobraźnię sposób sportretować rozmaite postaci i charaktery, okraszając całość dużą dozą humoru. W utworach zaprezentowane są osobiste motywy i charakterystyczne elementy języka muzycznego kompozytora, które pozostaną obecne w całej jego twórczości. Cykl oddaje także wirtuozerię i znakomitą technikę pianistyczną, którą Korngold posiadał mimo młodego wieku.

*Sonata G-dur* op. 6 stanowi wyrazisty przykład pełnego gracji wyczucia, z jakim kompozytor łączy elementy tradycji i nowoczesności. Wykorzystuje utartą, klasyczną formę jako eksperymentalną przestrzeń, w której zestawia dogłębną znajomość konwencji ze świeżymi ideami oraz prowadzi niczym nieskrępowane poszukiwania brzmieniowe. W *Sonacie* uwidaczniają się dwie charakterystyczne dla stylu Korngolda cechy: maestria instrumentalna, której wymaga od wykonawców, ujawniająca się w pierwiastku wirtuozowskim, przenikającym warstwę techniczną utworu oraz potrzeba ekspresji emocjonalnej, manifestowana poprzez intensywną lirykę, narracyjność i estetyczną orientację na piękno.

*Viel Lärmen um nichts* op. 11, oprawa muzyczna do komedii Shakespeare’a pod tym samym tytułem (*Wiele hałasu o nic*), zajmuje istotne miejsce w dorobku Korngolda z powodu wyraźnie zdefiniowanych i ukształtowanych elementów jego osobistego stylu. Na plan pierwszy wysuwa się umiejętność prowadzenia narracji muzycznej oraz wycucie dramaturgiczne, które odegrało następnie kluczową rolę

w twórczości dla branży filmowej w Hollywood. Na drugim planie widnieje oryginalna, bogata paleta kolorystyczna, której barwy Korngold osiągnął przy użyciu niewielkich środków, w bardzo wyrafinowany sposób. Ekspresyjne, kantylenowe linie melodyczne, bogata harmonika oraz sugestywna ilustracyjność w portretowaniu charakterów postaci i atmosfery wydarzeń dopełniają całości obrazu. Suita, zarówno w transkrypcji na skrzypce i fortepian, jak i w wersji orkiestrowej, stała się niezwykle popularna i do dziś pozostaje jedną z najczęściej wykonywanych i rejestrowanych kompozycji Korngolda.

Opera *Die tote Stadt* op. 12, z której pochodzą dwie słynne arie: *Mariettas Lied zur Laute* oraz *Tanzlied des Pierrot*, ugruntowała pozycję Korngolda jako dojrzałego kompozytora. Dzieło odniosło niebywały sukces, było grane niemal w każdym europejskim teatrze operowym i zostało wystawione w Stanach Zjednoczonych jako pierwsza niemiecka opera po zakończeniu I wojny światowej. Wymowa tego faktu miała istotne znaczenie symboliczne, ponieważ w okresie napiętych relacji międzynarodowych obecność *Die tote Stadt* na amerykańskiej scenie operowej odczytywano jako gest pojednania i próbę odbudowy kulturalnych więzi między światem niemieckojęzycznym a Zachodem. Kompozycja ta jest najjaśniejszą gwiazdą na firmamencie twórczym Korngolda. Przyniosła mu międzynarodową sławę i uznanie, a po latach zadziałała w roli iskry, która wznieciła ponowne zainteresowanie twórczością kompozytora<sup>73</sup>. Obecnie pozostaje jego najbardziej rozpoznawalnym i cenionym dziełem scenicznym.

Za kompozycję najpełniej odzwierciedlającą dojrzałość artystyczną Korngolda należy uznać operę *Das Wunder der Heliane* op. 20, wyjątkowo wyrafinowaną, emanującą bogactwem środków we wszystkich aspektach muzycznych. Napisana z niezwykłą maestrią, stanowi symboliczne zwieńczenie wiedeńskiego okresu twórczości kompozytora. Opera jest syntezą estetycznych ideałów i stylistycznych preferencji, swoistą apoteozą indywidualnego idiomu Korngolda, który uznawał ją za swoje największe dzieło<sup>74</sup>, wskazując że wszystkie napisane do tej pory utwory stanowiły jedynie preludium do *Heliane*<sup>75</sup>. Aria *Ich ging zu ihm*, której transkrypcja na skrzypce i fortepian nosi tytuł *Gesang der Heliane*, stanowi główny punkt opery.

---

<sup>73</sup> Przyczyniła się do tego przede wszystkim nowojorska realizacja i nagranie z 1975 roku, z Carol Neblett w roli Marie/Marietty i René Kollo jako Paula.

<sup>74</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 193.

<sup>75</sup> Tamże, s. 195.

## ***Der Schneemann* – objawienie cudownego dziecka**

Balet *Der Schneemann* („Bałwanek”) to pierwszy utwór sceniczny Korngolda, który ujawnił jego naturalne wyczucie dramaturgii oraz zdumiewająco, jak na młody wiek, dojrzały zmysł ilustrowania muzyką postaci i wydarzeń. Kompozycja nie ma okazałych rozmiarów<sup>76</sup>, jednakże odegrała kluczową rolę w rozwoju kariery młodego twórcy, umożliwiając mu ugruntowanie pozycji w świadomości wiedeńskiej społeczności, niezależnie od wpływów ojca. Aktywne uczestnictwo młodego Ericha w prawykonaniu oraz przygotowaniach do premiery ograniczyło złośliwe pomówienia, jakoby rzeczywistym autorem jego wcześniejszych dzieł był Julius Korngold. Po udanym prawykonaniu i premierze baletu zaczęły napływać liczne propozycje koncertowe oraz zapytania o partytury i prawa wykonawcze z miast niemieckojęzycznych takich jak Hamburg, Kolonia i Lipsk, z Londynu oraz Moskwy<sup>77</sup>.

Julius Korngold był pierwszym i nieustrudzonym admiratorem talentu syna. Jako uznany krytyk, a prywatnie dobry znajomy wielu twórców, wykonawców i teoretyków muzycznych, doskonale rozumiał, że ponadprzeciętne zdolności potrzebują opieki, świadomej, systematycznej pracy i nieustannej dbałości o rozwój. Starannie trzymał pieczę nad zajęciami syna, eliminując rozrywki, które postrzegał jako szkodliwe, w opozycji inicjując stymulujące zabawy i zadania rozwijające muzyczną wyobraźnię. W salonie Korngoldów często odbywała się znakomita gra, polegająca na improwizowaniu przez młodego Ericha krótkich fortepianowych ilustracji do pocztówek, wizerunków postaci z albumów czy scen z aktualnie czytanych opowieści<sup>78</sup>. Inspiracją do powstania baletu *Der Schneemann* stała się właśnie jedna z takich czarno-białych pocztówek, przedstawiająca bałwana i kominiarczyka. Libretto, nawiązujące do tradycji *komedii dell'arte*, nakreślił Julius Korngold<sup>79</sup>.

Oto fabuła baletu. Pierrot kocha piękną Kolombinę, której wujek, Pantalón, robi wszystko, co w jego mocy, aby uniemożliwić kontakt tych dwojga. Kolombina nie może opuszczać swojej komnaty, a jej jedyną rozrywką jest spoglądanie przez okno na rynek, gdzie trwa świąteczny jarmark. Pantalón pragnie przypodobać się swojej siostrzenicy, udaje się więc na stragany w poszukiwaniu prezentu. W tym czasie uliczne urwisy rozpoczynają bitwę na śnieżki oraz lepią wielkiego bałwana. Pod nieobecność Pantalóna,

---

<sup>76</sup> Dwa akty z antraktem; wykonanie całego utworu zajmuje około 40 minut.

<sup>77</sup> Moskiewska premiera *Der Schneemann* odbyła się w 1912 roku. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 68.

<sup>78</sup> Tamże, s. 39.

<sup>79</sup> Tamże, s. 39.

Pierrot gra na skrzypcach słodką serenadę dla swej ukochanej, a gdy dostrzega powracającą postać, chowa się za świeżo ulepioną figurą. Rozbawiony Pantalón wyszydza skrzypka, imitując bałwana. To podsuwa Pierrotowi pomysł, aby przebrać się za śniegową postać i zająć jej miejsce, dzięki czemu będzie mógł bez przeszkód obserwować Kolombinę. Zająwszy pozycję, tęsknymi oczami spogląda w okno ukochanej.

Zirytowany faktem, że dziewczyna poświęca bałwanowi całą swoją uwagę, Pantalón kpiąco zaprasza go do domu. Ku jego zaskoczeniu, ten natychmiast spełnia polecenie. Przerażony Pantalón szuka pomocy u służących, lecz ci kamienieją ze strachu. Aby nabrać odwagi, Pantalón wypija duszkiem wino, wskutek czego bałwany zaczynają się dwoić i troić w jego oczach, aż w końcu cała ich gromada szaleńczo wiruje wokół niego. W oszołomieniu zapada w ciężki sen, co Pierrot i Kolombina wykorzystują na ucieczkę. Pantalón, odzyskawszy zmysły, wybiega na rynek, ale słyszy jedynie klakson powozu, którym oddalili się zakochani. W przyływie furii i rozpaczyczu rzuca się ze złością na prawdziwego bałwana, rozrywając go na kawałki, podczas gdy urwisy tańczą szyderczo dokoła.

Pracę nad baletem Korngold rozpoczął pod koniec grudnia 1908 roku, a ukończył na wiosnę, jeszcze przed swoimi dwunastymi urodzinami<sup>80</sup>. Mimo późnoromantycznej, bogatej warstwy dźwiękowej, kompozycja ma lekki, urokliwy charakter i jest wyraźnie zakorzeniona w tradycji wiedeńskiej muzyki tanecznej. Zwarta, dwuaktowa struktura została osnuta na kanwie motywów przewodnich, trafnie oddających charakter bohaterów. Motywy kontrapunktują się wzajemnie w efektowny, żartobliwy sposób, nadając całej kompozycji zabawny, optymistyczny wydźwięk. Na uwagę zasługuje oryginalny, nie tylko jak na jedenastolatka, język muzyczny, myślenie harmoniczne oraz sugestywna, acz niesztampowa ilustracyjność muzyki.

Prawykonanie baletu odbyło się ponad rok po jego ukończeniu, 14 kwietnia 1910 roku, w pałacu ministerskim w Wiedniu. Stanowiło główną atrakcję *soirée*, organizowanego przez baronessę von Bienerth, żonę premiera rządu austriackiego. Wybór utworu zasugerował jej dr Ludwig Winter, dyrektor administracji miejskiego teatru, po tym jak usłyszał go w domu Korngoldów. Przed towarzyską śmietanką Wiednia balet został zaprezentowany w wersji na cztery ręce przez samego kompozytora

---

<sup>80</sup> Tamże, s. 39. Korngold urodził się 29 maja.

oraz Richarda Pahlena<sup>81</sup> na fortepianie. Skrzypcową partię solową wykonał Fritz Brunner, natomiast w główne role taneczne wcielili się Louise Wopalensky, Eduard van Hamme i Karl Godlewski z Baletu Cesarskiego. Prezentacja tak bardzo spodobała się zgromadzonym, że dwa tygodnie później, 26 kwietnia, powtórzono ją, jako wsparcie cesarskiej zbiórki na rzecz wdów i sierot<sup>82</sup>.

Po doskonałym przyjęciu dzieła, ojciec Korngolda zwrócił się do wydawnictwa Universal z prośbą o wydrukowanie partytury do baletu w kilkudziesięciu egzemplarzach, na użytek prywatny, a następnie rozesłał je do znaczących postaci w świecie muzycznym. Przedsiębiorczy przedstawiciele wydawnictwa poprosili o przyznanie praw do publikacji baletu (oraz skomponowanej w 1908 roku *Sonaty fortepianowej*), co spotkało się ze zgodą Juliusa, z zastrzeżeniem, że *Der Schneemann* nie może zostać udostępniony do użytku żadnej instytucji bez jego wyraźnego pozwolenia.

Dorocznym wiedeńskim zwyczajem było prezentowanie cesarzowi Franzowi Josefowi nowinek muzycznych w dzień jego imienin, to jest 4 października. *Der Schneemann* nadawał się do tego celu idealnie i zasugerowany przez dyrektora Universal Edition, Alfreda Hertzke<sup>83</sup>, od razu spotkał się z żywą akceptacją Felixa Weingartnera<sup>84</sup>, ówczesnego dyrygenta Opery Wiedeńskiej, następcy Mahlera na tym stanowisku. Do zorkiestrowania baletu Hertzka zaproponował wstępnie Franza Schreckera, którego jednak Julius Korngold nie cenił<sup>85</sup>, utwór został więc zorkiestrowany przez nauczyciela Ericha, Alexandra von Zemlinsky'ego.

Premiera w obecności samego imperatora była wyjątkową uroczystością, na którą specjalne kostiumy postaci oraz choreografię stworzył Karl Godlewsky, tańczący rolę Pierrota. Jako Kolombina zaprezentowała się Louise Wopalensky, orkiestrę Opery poprowadził Franz Schalk, a solowe partie skrzypcowe wykonał Arnold Rosé,

---

<sup>81</sup> Fakt, że młodzieńcy Korngold, wciąż jeszcze chłopiec, występował na jednej scenie z doświadczonym Pahlenem, starszym od niego aż o 24 lata, musiał wzbudzać wśród zgromadzonej publiczności nie tylko podziw dla jego niezwykłych umiejętności, ale i zdumienie wywołane samym niecodziennym widokiem.

<sup>82</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 46.

<sup>83</sup> Działanie to, pełne admiracji i dobrych intencji w stosunku do młodego twórcy nie spotkało się z przychylnym przyjęciem Juliusa Korngolda, ponieważ naruszyło warunki, na jakich udostępnił on prawa do baletu Universal Edition.

<sup>84</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 56. Korngold doceniał u Weingartnera precyzję, przejrzystość interpretacji i wierność tradycji, zwłaszcza w repertuarze symfonicznym i operowym. Nie uważał go jednak za innowatora ani wybitnego artystę na miarę Gustava Mahlera i często wyrażał tę opinię, nie szczędząc mu krytyki. Dlatego też wątpił w szczerą intencję Weingartnera, obawiając się próby ewentualnego sabotażu dzieła syna. Dyrygent jednak szczerze cenił muzykę, którą tworzył młody Korngold i jako człowiek szlachetny, nie odrzucił dobrej propozycji.

<sup>85</sup> Tamże, s. 58.

koncertmistrz zespołu<sup>86</sup>. Korngold czynnie uczestniczył w próbach do premiery: zmieniał akcję sceniczną, wypowiadał swoje uwagi, dyrygował niektórymi fragmentami, a nawet zastąpił operowego *répétiteur* za klawiaturą fortepianu, gdy ten nie przestawał utyskiwać, że utwór jest zbyt trudny<sup>87</sup>.

Nazajutrz po premierze, 5 października 1910 roku, w dwóch najważniejszych wiedeńskich gazetach ukazały się entuzjastyczne recenzje. Dr Rudolf Stefan Hoffmann, późniejszy pierwszy biograf Korngolda tak wypowiedział się na łamach „Neues Wiener Tagblatt”:

rozkoszne Intermezzo [...] może być przyrównywane do najlepszej muzyki baletowej... po genialnym występie, który rzucił publiczność do stóp tego arcymuzyka, jak nazwał go Richard Strauss, chciałbym wyrazić życzenie, aby ten błogosławiony owoc mógł dojrzewać w spokoju<sup>88</sup>.

„Neue Freie Presse” opublikowało tekst Richarda Spechta, gdyż Julius Korngold z oczywistych względów nie mógł zamieścić sprawozdania w swojej macierzystej gazecie. Specht pisał, że balet *Der Schneemann*:

można porównywać z każdym znanym rodzajem pantomimy, a jednak jego delikatny wdzięk, zaskakująco urokliwa rytmika oraz śmiałość i pewność w kreowaniu postaci na przestrzeni zaledwie paru taktów jest naprawdę zdumiewająca, a nawet trochę przerażająca, gdy weźmie się pod uwagę młody wiek jego twórcy<sup>89</sup>.

Mimo znakomitych recenzji, ojciec Korngolda stwierdził, że Universal Edition naruszyło ich umowę poprzez zaferowanie baletu Operze Wiedeńskiej. W rzeczywistości, konserwatywny krytyk chętnie skorzystał z nadarzającej się sposobności zakończenia współpracy. Nie przepadał za wydawnictwem, ponieważ wspierało ono radykalną, modernistyczną gałąź muzyki. Umowa została zerwana, lecz wszystko, co dotyczyło muzycznego fenomenu jakim podówczas był młody Korngold nie mogło pozostać tajemnicą, zwłaszcza w mieście tak lubującym się w plotkach i skandalach, jak Wiedeń, toteż z kontrpropozycją natychmiast wystąpił Ludwig Strecker z wydawnictwa Schott, oferując dożywotnie wydawanie utworów kompozytora. Ta śmiała inicjatywa znakomicie przeszła próbę czasu, współpraca układała się nad wyraz zadowalająco dla obu stron, między Korngoldem a Streckerem

---

<sup>86</sup> Tamże, s. 46.

<sup>87</sup> Tamże, s. 58.

<sup>88</sup> Tamże, s. 58-59: “[...] the delightful Intermezzo which has been added can be compared with the very best ballet music... after a brilliant performance which brought the house down for the young arch-musician as Richard Strauss called him, I would like to express the wish that this blessed fruit be allowed to ripen in peace.”

<sup>89</sup> Tamże, s. 60: “[...] this work can be compared with every kind of genre of pantomime, and yet its delicate grace, surprising rhythmic charm, bold assurance in creating a character in a laconic couple of bars is truly amazing and ever rather frightening when one considers the tender age of its creator.”

i jego rodziną nawiązała się długoletnia przyjaźń i zażyłość<sup>90</sup>, a Schott pozostał wydawcą kompozytora aż do jego śmierci.

Debiutowi Korngolda nie zostały jednak oszczędzone negatywne komentarze, część artystów pozostawała bowiem skłócona z jego ojcem, bądź padła ofiarą ostrych osądów krytyka i żywiła doń urazę. Osoby te starały się zaszkodzić wszystkiemu, co wiązało się z Juliusem, podawały więc w wątpliwość geniusz Ericha, przypisując autorstwo baletu Zemlinsky'emu lub nawet samemu Juliusowi. Ten ostatni odpowiadał z humorem, że gdyby posiadał talent tego formatu, „nie poświęciłby życia posadzie zwyczajnego krytyka”<sup>91</sup>. Niektórzy posuwali się do sugerowania jakoby Julius zagroził Weingartnerowi, zmuszając go do wystawienia baletu<sup>92</sup>. Opinie podyktowane były stosunkiem emocjonalnym do ojca Korngolda i, jak zwykle bywa w takich przypadkach, całkowicie sprzeczne: jedni zarzucali młodemu Korngoldowi skłonności modernistyczne, inni natomiast uważali go za zbyt podporządkowanego konserwatywnym upodobaniom ojca. Wbrew rozbieżnym opiniom i różnym insynuacjom, młody Erich w kwestii muzycznego gustu i języka nie dawał się wtłoczyć w przekonania i pragnienia swojego ojca, lecz kształtował własny głos, wiernie podążając za wewnętrzną intuicją i szlifując nabyte już umiejętności. Doskonałą ilustracją tego stwierdzenia jest artykuł Paula Bekkera, niemieckiego krytyka, znanego z rozległej wiedzy teoretycznej i praktycznej, który w czasopiśmie „Sound of the Future” o kompozycjach Korngolda pisał:

na próżno szukać śladów młodzieńczej niepewności, przesady i niezdarności. Brak tu szorstkich krawędzi, utraty kontroli, nie ma nic zapożyczonego, nie ma naśladownictwa. Ta muzyka spogląda na świat z nowym obliczem, twarzą, która pokazuje świeże, niewinne rysy, stanowi całkowicie nową walutę<sup>93</sup>.

Warto podkreślić, że nie tylko rodzimy Wiedeń i niemieckojęzyczne ośrodki chwaliły twórczość Korngolda. Kiedy sir Henry Wood w 1912 roku zaznajamiał londyńską publiczność z utworami kompozytora podczas koncertów promenadowych, Ernest Newman, brytyjski muzykolog poświęcił Korngoldowi cały artykuł w czasopiśmie „The Nation”, w którym zawarł ciekawe spostrzeżenie, że *Der Schneemann* „brzmi

---

<sup>90</sup> Jako wyraz przyjaźni, Korngold zadeedykował najszlachetniejszą ze swoich oper, *Die tote Stadt* op. 12 Ludwigowi Streckerowi.

<sup>91</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 61: "If I had such creative talents as a composer, I would not have devoted my life to being a mere critic."

<sup>92</sup> Tamże, s. 61.

<sup>93</sup> Tamże, s.45: "One looks in vain for the traces of young uncertainty, for exaggeration and clumsiness. Here there are no rough edges, no loss of control, nothing borrowed, nothing imitated. This music looks at the world with a new face, a face that shows fresh, innocent features but of a totally original coinage."

jak muzyka dla dzieci (lub tych, którzy znów przez chwilę chcą побыć dziećmi), napisana przez dorosłego.”<sup>94</sup> Według niego każdy, kto zetknąłby się z partyturami Korngolda i spróbował je zagrać, stwierdziłby, że zostały one napisane przez trzydziesto- może czterdziestolatka. „Humor, ironia, czułość – to nie są kategorie estetyczne, których oczekuje się od 11-letniego chłopca.”<sup>95</sup>

Po latach, w 1937 roku, w wywiadzie dla czasopisma „The Etude Music Magazine”, Korngold wytłumaczył, że jego pierwszą kompozycją był balet, ponieważ była to najłatwiejsza forma do zrozumienia dla dziecka w tym wieku. Podkreślił fakt, że pomimo iż napisał go w bardzo młodym wieku, nigdy nie zmienił w nim ani jednej nuty. Stwierdził także, że najlepszym żyjącym kompozytorem muzyki baletowej jest Igor Strawiński, po którym nie nastąpił już żaden rozwój, jedynie naśladownictwo. Na pytanie o to dlaczego nie skomponował więcej baletów odpowiedział nieco przewrotnie „Po co pisać balet, skoro można go włączyć do każdej opery z dużo większym efektem? Opera to połączenie wszystkich elementów. W końcu inspiracja do tańca pochodzi z muzyki, a nie muzyka z tańca.”<sup>96</sup>

Bez wątplenia sukces baletu *Der Schneemann* na początku kariery kompozytorskiej młodego Korngolda umocnił obecne w jego sercu marzenie o komponowaniu muzyki scenicznej, na czele z królową tego gatunku – operą.

### ***Serenada z baletu Der Schneemann***

*Serenada* z baletu *Der Schneemann* to najkrótszy z utworów kompozytora na skrzypce i fortepian, trwający zaledwie dwie i pół minuty. W oryginale jest to solo skrzypcowe, ściśle wkomponowane w akcję sceniczną, które Pierrot wykonuje pod oknem swej ukochanej Kolombiny. Głos skrzypcowy jest wierny oryginałowi, został przepisany w bezpośredniej formie z partytury<sup>97</sup>. Utwór ma zaledwie 38 taktów (w tym dwutaktowy wstęp fortepianu solo), utrzymany jest w metrum 4/4,

---

<sup>94</sup> Tamże, s.87-88.

<sup>95</sup> Tamże, s. 88.

<sup>96</sup> Cytat i informacje pochodzą z wywiadu z kompozytorem, który przeprowadziła Verna Arvey, pianistka i pisarka, w siedzibie Warner Brothers Studio. Cyt. za “The Etude Music Magazine”, nr 1, styczeń 1937, Theodore Presser Company, s.15-16, <https://archive.org/details/EtudeJanuary1937> [dostęp: 23 maja 2025]: “Why write a ballet, when it may be included in an opera with far greater effect? Opera is the combination of all the elements. After all, the inspiration for the dance comes from the music, not music from the dance.”.

<sup>97</sup> Kompozytor wprowadził dwie praktycznie niezauważalne zmiany rytmiczne. W transkrypcji, pierwsza miara w taktach 18 i 19 oparta jest na podziale ósemkowym, podczas gdy w oryginale korzysta z podziału triolowego (użycie ligatury pozostaje bez zmian).

w umiarkowanym tempie *andantino*, w tonacji A-dur. Forma jest nieskomplikowana<sup>98</sup> i swobodna, nawiązując w ten sposób do początków gatunku, kiedy serenady były samodzielnymi miniaturami o charakterze pieśni miłosnej.

Kompozytor buduje frazy, korzystając z dwóch motywów o kontrastującej rytmice i odmiennym wyrazie (zob. Przykład 1). Motyw pierwszy (m1) jest jednotaktowy, miarowy i korzysta z podziału dwójkowego (wartości dwudzielnych). Wprowadza go fortepian, już w pierwszym takcie, we wstępie. Rozpoczyna się od pauzy ósemkowej, po której następują trzy ósemki i dwie ćwierćnuty i zawiera charakterystyczne podkreślenie drugiej ósemki (szczytowej nuty), przypadającej na drugą miarę w takcie. W momentach wzmożonej ekspresji każda ósemka otrzymuje akcent bądź zaznaczenie. Motyw drugi (m2) również jest jednotaktowy, lecz najczęściej kompozytor przedłuża go lub modyfikuje i układa na przestrzeni dwóch taktów. Motyw wykorzystuje triole oraz rytm punktowany (grupa: ósemka z kropką i szesnastka), a poprzez zastosowane ligatury, nie podkreśla miar taktów tak jak motyw pierwszy. Jego kształt, głównie za sprawą szerszego ambitusu (od oktawy zmniejszonej, poprzez nonę do decymy) i rozdrobnienia wartości rytmicznych, przypomina szybko wznoszącą się i natychmiast opadającą falę. Charakterystyczne dla niego jest zestawienie *crescenda* i *diminuenda* na małej przestrzeni oraz otwarty, szeroki, zamaszysty gest wznoszący i następujące po nim wygaszenie<sup>99</sup>. Linie melodyczne skonstruowane z powyższych motywów są krótkie, lecz nie brak im śpiewności. Dla ekspresji obu motywów istotną rolę odgrywają interwały zastosowane w ich zakończeniach. Sekundy wznoszące nadają im charakter optymistycznego pytania lub wyrażenia nadziei, natomiast sekundy opadające przywodzą na myśl westchnienie, niekiedy o bolesnym wydźwięku. Kwarty wznoszące wprowadzają nastrój radosnej ekspansji, a opadające sprzyjają refleksji. Kwinty stosowane są zawsze w kierunku descendentálním i występują w połączeniu z molowymi akordami, nadając motywom i całym frazom nostalgiczny odcień.

W partii skrzypiec znajdują się charakterystyczne mini-*diminuenda* na przestrzeni jednej nuty (takty 3, 4, 11). Od taktu 6 kompozytor wprowadza (w formie graficznej)

---

<sup>98</sup> Odcinki znajdujące się w taktach od 3 do 13 i od 20 do 30 oparte są na jednakowym schemacie melorytmicznym (parę razy melodia pojawia się w transpozycji oktawy bądź kwinty). W taktach od 16 do 19 zastosowana jest progresja wznosząca i liczne *crescenda*, dzięki czemu w takcie 20 osiągnięta zostaje kulminacyjna dynamika w utworze (*forte ma dolce*), obowiązująca z drobnymi zmianami aż do taktu 32, a następnie stopniowo opadająca. Odcinek od taktu 34 do końca miniatury ma charakter *cody*.

<sup>99</sup> W partyturze baletu, przy pierwszym pokazie tego motywu w solowej partii skrzypcowej znajduje się określenie *affettuoso*, którego w transkrypcji brak. Stanowi ono istotny trop wykonawczy.

sporo oznaczeń *marcato* w partiach obu instrumentów. W oryginale charakterystyczny koloryt akompaniamentu zapewnia harfa, którą fortepian imituje w transkrypcji poprzez liczne akordy *arpeggio* (zob. Przykład 2).

E. W. Korngold.

Andantino.

Violine.

Klavier.

*mf sempre espressivo*

*p*

*poco rit.*

*legatissimo*

*poco rit.*

**m1**

**m1**

**m1**

**m2**

**m1**

**m2 - wydłużony, zmodyfikowany**

**m1**

**m1**

**Przykład 1.** E.W. Korngold – *Serenada* z baletu *Der Schneemann*, t. 1-11 (motywy)

W swojej interpretacji *Serenady* postanowiłam podkreślić fakt, iż linia melodyczna powstała z umieszczenia obok siebie, na sąsiadujących pozycjach, jedno- bądź dwutaktowych motywów, nie będąc w zamierzeniu długooddechową frazą (co często ma miejsce na przykład w *Sonacie G-dur*). Taki sposób konstrukcji frazy nie jest typowy dla Korngolda i moim zdaniem służy oddaniu konkretnej sytuacji lirycznej. Pierrot, grający pieśń dla ukochanej, nie opowiada długiej, przemyślanej historii, lecz spontanicznie wyraża kłębiące się w jego sercu uczucia, z których co chwilę inne wychodzi „na powierzchnię”. W ten sposób każdy motyw funkcjonuje jako nieco

odmienna myśl, odczucie czy wspomnienie, budujące nastrój utworu, a nie prowadzące świadomą, zaplanowaną narrację. W swojej realizacji nie podejmowałam zatem próby konstruowania rozbudowanej wypowiedzi muzycznej ani celowego modelowania, utrzymywania i przenoszenia napięcia dynamiczno-formalnego pomiędzy kolejnymi taktami.

E. W. Korngold.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The score is annotated with several red boxes and labels. The labels are: 'mini-diminuendo' (two instances), 'arpeggio' (two instances), and 'marcato' (three instances). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'mf sempre espressivo' and 'poco rit.'.

**Przykład 2.** E.W. Korngold – *Serenada* z baletu *Der Schneemann*, t. 1-11 (artykulacja, dynamika)

*Serenada* jest utrzymana w tonie pogodnej, lirycznej pieśni o słodkim, rozmarzonym charakterze, z subtelnymi akcentami nostalgii. Dzięki zwartej formie, klarownej ekspresji i wyrazistej wymowie artystycznej stanowi wartościową pozycję w repertuarze recitalowych *encores*, pozostając zarazem najslynniejszym i najbardziej rozpoznawalnym fragmentem baletu *Der Schneemann*.

### ***Sieben Märchenbilder* op. 3 – baśniowe początki muzycznego języka**

W grudniu 1910 roku Korngold ukończył swoje trzecie opus – *Sieben Märchenbilder*, cykl siedmiu miniatur na fortepian solo. Utwory zostały opatrzone krótkimi tekstami Hansa Müllera, zaprzyjaźnionego z Julusem Korngoldem dramaturga i prozaika, publikującego w „Neue Freie Presse”<sup>100</sup>. Kompozycja została zadedykowana arcyksięciu Eugenowi, w podzięce za jego patronat<sup>101</sup>.

„Siedem baśniowych obrazków”, jak brzmiałby polski odpowiednik tytułu, to kolejny dowód na wyjątkową plastyczność wyobraźni muzycznej młodego Korngolda oraz zaskakującą w jego wieku dojrzałość stylistyczną. Cykl obfituje w melodyjne tematy i został kunsztownie skomponowany, ukazując szerokie spektrum fortepianowych możliwości. Miniatury nie brzmią jak dziecięce próby kompozycji, lecz posiadają pewien nostalgiczny wydźwięk<sup>102</sup>. Można wychwycić w nich odniesienia do stylu innych kompozytorów. Charakterystyczne struktury melodyczne, takie jak skala całotonowa, przywodzą na myśl melodykę Debussy’ego, natomiast liczne rytmy punktowane nawiązują do ekspansywnych figur rytmicznych, obecnych w twórczości Richarda Straussa. Wiele z zastosowanych połączeń harmoniczných zaskakuje śmiałością i oryginalnością. Mimo to, nawet najbardziej osobliwe i niespodziewane następstwa można wyjaśnić w ramach harmoniki funkcyjnej. Korngold sięga po nietypowe, modernistycznie brzmiące akordy, lecz ta zaawansowana postać języka harmonicznego

---

<sup>100</sup> Jako zdiagnozowany hipochondryk i genialny gawędziarz, Müller uchodził wśród wiedeńskiego świata za ekscentryczną postać. Przez całe życie podziwiał talent i działalność Korngolda. Oprócz wyżej wymienionych tekstów Müller napisał także libretto do jednoaktowej opery *Violanta* op. 8 oraz do uznawanej przez Korngolda za swoje arcydzieło opery *Das Wunder der Heliane* op. 20. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 102.

<sup>101</sup> Tamże, s. 55. Latem 1910 roku, Korngold przebywał w Salzburgu, gdzie trwał festiwal muzyczny. Mecenat nad tym wydarzeniem sprawował arcyksiążę Eugen, który żywo pamiętał swój zachwyty kameralnym wykonaniem baletu *Der Schneemann*, wystawionym podczas cesarskiej zbiórki funduszy na rzecz wdów i sierot parę miesięcy wcześniej, pod koniec kwietnia (Zob. *Der Schneemann* – objawienie cudownego dziecka, [w:] rozdz. II). Arcyksiążę, chcąc poznać narodowego *wunderkinda*, poprosił Korngolda o prywatny recital, którego wysłuchało również niewielkie elitarnie grono przebywających na festiwalu wirtuozów, krytyków i kompozytorów europejskich. Następnego ranka Erich uczestniczył w porannym koncercie festiwalowym. Kiedy arcyksiążę szedł na swoje miejsce, zatrzymał się przy Korngoldzie i w obecności pozostałych gości i słuchaczy odbył z nim krótką rozmowę, dziękując za podarowaną partyturę baletu (o którą wcześniej prosił) i obiecując ją uważnie przeanalizować. Wydarzenie to odbiło się szerokim echem i spowodowało wiele komentarzy i dyskusji w środowisku, poszerzając rozpoznawalność i uznanie młodego Korngolda.

<sup>102</sup> Zob. *Der Schneemann* – objawienie cudownego dziecka [w:] rozdz. II, przypis nr 94.

wyrasta na gruncie tradycji, nie starając się zburzyć dotychczasowego porządku. Ernest Newmann tak pisał o kompozycji w recenzji dla „The Nation”:

Przy okazji można dostrzec jego [Korngolda] mistrzostwo we wszelkiego rodzaju kombinacjach harmonicznym i przejściach [łącznikach] we wdzięcznych miniaturach, takich jak *Die Prinzessin auf der Erbse* i *Rübezahl* z *Märchenbilder*, gdzie bawi się jednym lub dwoma elementami, do których Debussy przywiązuje tak dużą wagę, a następnie odrzuca je na bok niczym zabawki, których człowiek nie powinien traktować zbyt poważnie<sup>103</sup>.

Cykl składa się z siedmiu części:

I – Die verzauberte Prinzessin

II – Die Prinzessin auf der Erbse

III – Rübezahl

IV – Wichtelmännchen

V – Ball beim Märchenkonig

VI – Das tapfere Schneiderlein

VII – Das Märchen spricht der Epilog<sup>104</sup>.

Tytuł nasuwa skojarzenie z czteroczęściową kompozycją Schumanna na altówkę i fortepian, *Märchenbilder* op. 113. Mimo iż Korngold nie czynił bezpośredniego ukłonu w stronę niemieckiego romantyka, między obiema kompozycjami można dostrzec intrygujące podobieństwo. Ostatnią część każdego z cykli stanowi bowiem wolne ogniwo: u Schumanna *Langsam, mit melancholichem Ausdruck*, mimo melancholijnego wyrazu dość pogodne, u Korngolda *Das Märchen spricht der Epilog*, pełne uderzającej nostalgii. To dość nietypowy zabieg, ponieważ zwieńczenia tego typu kompozycji zazwyczaj przybierają formę wirtuozowskiego popisu lub żywiołowego tańca. Wybór wolnego, introspektywnego finału jako podsumowania cyku inspirowanego baśniami i magią świadczy, moim zdaniem, o dużej dojrzałości kompozytorskiej. Baśnie towarzyszą człowiekowi głównie w dzieciństwie i najczęściej przekazywane są drogą ustną, zwykle jako opowieści na dobranoc. Spokojny, nostalgiczny finał stanowi

---

<sup>103</sup> Cyt. za B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 89: “You may incidentally see his mastery in every sort of harmonic combination and transition in graceful trifles like *Die Prinzessin auf der Erbse* and the *Rübezahl* from the *Märchenbilder* where he plays laughingly with one or two of the devices by which Debussy sets such store, and then throws them aside as toys that a man ought not to take too seriously.”

<sup>104</sup> Podaję tytuły poszczególnych części w wolnym tłumaczeniu na język polski: I – Zakłeta księżniczka, II – Księżniczka na ziarnku grochu, III – Liczyrzepa/Rzepiór (jest to duch mieszkający w Karkonoszach, bohater wielu polskich, czeskich i niemieckich legend), IV – Goblin (być może bardziej odpowiednim tłumaczeniem byłoby słowo „skrzat” albo „kobold” – niemieckie słowo oznacza bowiem małego, domowego duszka, skłonnego do żartów), V – Bał u baśniowego króla, VI – Dzielny mały krawiec, VII – Epilog (dosłownie: „baśń opowiada epilog”).

nie tylko estetyczne domknięcie utworu, lecz także piękny symboliczny gest, wynoszący narrację cyklu na poziom meta: z jednej strony oddala nieco opowiedziane wcześniej historie, niejako komentując je z perspektywy „nabytej mądrości”, a z drugiej – może wyrażać wewnętrzny stan mówiącego w cyklu dorosłego, który po zakończeniu opowiadania baśni odczuwa nagłą nostalgię za bezpowrotnie minionym dzieciństwem.

Poza walorami estetyczno-muzycznymi, cykl *Märchenbilder* jest istotny w karierze kompozytora z kilku powodów. Część czwarta, *Die Wichtelmännchen*, została pierwszym zarejestrowanym dla wytwórni płytowej utworem Korngolda. Nagrania dla Gramophone Company w Wiedniu dokonał w 1914 roku pianista Alfred Grünfeld, który z Korngoldem i jego muzyką zetknął się w salonie Adeli Strauss, gorącej wielbicielki talentu kompozytora<sup>105</sup>.

W piątej części cyklu po raz pierwszy pojawia się charakterystyczny motyw, który pozostanie obecny w twórczości kompozytora do samego końca, w niezmienionej postaci (zob. Przykład 3). To struktura interwałowa o bardzo szerokim ambitusie. Została wymyślona przez samego Korngolda i nosi nazwę *Motiv des fröhlichen Herzens* – „Motyw Pogodnego Serca”<sup>106</sup>. Tworzy ją szereg dźwięków, opartych na ciągu wznoszących lub ząbających się kwart czystych (niekiedy w przewrotach). Tak szeroki i zamaszty gest muzyczny momentalnie przyciąga i zawłaszcza uwagę słuchacza.

Tempo di Valzer carezzando  
Anschmiegen sanftes Walzerzeitmass

Piano

The image shows a musical score for a piano piece. The title is 'Tempo di Valzer carezzando' with a subtitle 'Anschmiegen sanftes Walzerzeitmass'. The score is in 3/4 time and D major. The first four measures are highlighted with a red box. The melody in the right hand consists of a sequence of pure fourths: D4, G4, C5, F5, Bb5, E6, A6, D7. The bass line provides a simple accompaniment of eighth notes.

<sup>105</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 77 s. 79, s. 345. Nie były to jednak pierwsze nagrania muzyki Korngolda. W 1911 roku, na zaproszenie przedsiębiorstwa Philipps-Duca, Artur Schnabel utrwalił na taśmie do pianoli II *Sonatę fortepianową E-dur* op. 2, a sam kompozytor nagrał w tej formie całe *Sieben Märchenbilder* op. 3. Los tej taśmy nie jest niestety znany, ale II i IV część w wykonaniu kompozytora została także uwieczniona na płycie gramofonowej z 1951 roku, zarejestrowanej dla Varèse Sarabande jako owoc starań Marcela Prawy – wielkiego orędownika muzyki Korngolda. Austriacki dramaturg i krytyk operowy znał i podziwiał kompozytora od schyłku lat 20. i zależało mu na tym, aby zachować wyjątkowy styl gry Korngolda dla kolejnych pokoleń. Album zatytułowany *Korngold by Korngold* to doskonały przykład kreatywności, która cechowała wykonawstwo artysty: dyrygując i grając swoje utwory, kompozytor ozdabia je i rozszerza o improwizowane fragmenty i nieistniejące w partyturze takty.

<sup>106</sup> Zob. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 77, s. 85 oraz J. Duchen, dz. cyt., s. 48, s. 56-58.

**Przykład 3.** E.W. Korngold – *Märchenbilder* op. 3, cz. V – *Ball beim Märchenkonig*, t. 1-3 („Motyw Pogodnego Serca”)

To oryginalne motto pozostanie rodzajem sygnatury, „znakiem firmowym” Korngolda. Będzie powracać we wszystkich jego większych dziełach: odnajdziemy je zarówno w operach, utworach kameralnych, jak i w muzyce filmowej<sup>107</sup>.

*Märchenbilder* wpisuje się w ogólną tendencję, charakterystyczną dla dorobku Korngolda: żywą zdolność inspirowania innych autorów. Twórcza iskra powracała niejednokrotnie w uroczej formie. W tym przypadku pianista Isidor Cohn, uczeń Bülowa i Scharwenki, przesłał Korngoldowi zbiór esejów, zainspirowanych cyklem<sup>108</sup>, napisanych przez swoje uczennice.

### ***Caprice fantastique „Wichtelmännchen”***

Czwarta część *Märchenbilder* została zaaranżowana na skrzypce i fortepian jako wyłączone ogniwo cyklu, otrzymując tytuł *Caprice fantastique „Wichtelmännchen”*. Autorką opracowania jest skrzypaczka Rózsika von Révay<sup>109</sup>, co czyni kaprys jedynym utworem na skrzypce i fortepian w twórczości Korngolda, którego transkrypcja nie pochodzi bezpośrednio od kompozytora. Oryginalna tonacja e-moll została

---

<sup>107</sup> „Motyw Pogodnego Serca” pojawia się m.in. w następujących kompozycjach: *Sinfonietcie* op. 5, skomponowanej na wielką orkiestrę symfoniczną, *Sonacie G-dur* op. 6 (głównie w IV części), w *Intermezzo* (III cz.) z *Sekstetu smyczkowego D-dur* op. 10, w operze *Die tote Stadt* op. 12 czy jako I temat *Koncertu skrzypcowego D-dur*, op. 35, który czerpie z tematu filmu *Another Dawn*.

<sup>108</sup> Cohn promował twórczość Korngolda z, jak sam mówił, „gorliwością apostoła”. To on zaznajomił Sir Henry’ego Wooda z utworami kompozytora, co zaowocowało ich wykonaniem na jednym z londyńskich koncertów promenadowych, od 1927 roku znanych jako BBC Proms. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 99, s. 378.

<sup>109</sup> O artystce nie zachowało się wiele informacji. Rózsika von Révay figuruje w bazie danych osób ocalałych i ofiar Holocaustu, podana jest tam jej data urodzenia: 22 lutego 1894 roku (zob. online: [https://www.ushmm.org/online/hsv/person\\_view.php?PersonId=4217138](https://www.ushmm.org/online/hsv/person_view.php?PersonId=4217138), dostęp: 23 maja 2025). W latach 1928-1934 von Révay występowała regularnie w Wiedniu, grając przede wszystkim koncerty kameralne dla Radia Wien, jako skrzypaczka Auber Trio (zob. Fotografia), zespołu założonego przez polskiego wiolonczelistę Salomona Aubera, w którym na fortepianie grała jego żona Maria. Salomon Auber urodził się w roku 1864 w Tarnowie, a w wieku 30 lat osiadł na stałe w Wiedniu, gdzie koncertował i udzielał lekcji prywatnych. Ze zwięzłej notki biograficznej muzyka wynika, że von Révay pobierała u niego lekcje (zob. online: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_A/Auber\\_Familie.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Auber_Familie.xml), dostęp 23 maja 2025 r.), choć brak informacji o ich liczbie czy częstotliwości; wiadomo natomiast, że w 1921 roku von Révay wystąpiła jako solistka podczas koncertu w Musikverein, którym dyrygował sam wiolonczelista. Auber Trio odbyło kilka tras koncertowych po Europie (Francja, Niemcy, Szwajcaria), lecz głównie działało w Wiedniu (na przykład 14 kwietnia 1928 zespół zagrał dla Radia Wien *Trio fortepianowe B-dur „Arcyksiężęce”* op. 97 Ludwiga van Beethovena), co potwierdzają liczne zapisy w archiwalnych numerach wiedeńskich gazet (zob. więcej online w wyszukiwarce archiwum austriackich historycznych gazet i czasopism: <https://anno.onb.ac.at/anno-suche/simple?query=Rozsika%20Revay&from=1&selectedFilter=s=date:%5B1927%20TO%201943%5D>, dostęp: 23 maja 2025 r.).

zastąpiona tonacją a-moll, co pozwoliło na lepsze wykorzystanie wirtuozowskiego potencjału skrzypiec, między innymi dzięki zastosowaniu pasaży o szerokim ambitusie, od oktawy małej aż do oktawy czterokreślnej.



**Fotografia.** Prof. S. Auber (z wiolonczelą), Maria Auber (przy fortepianie), Rózsika von Révay (ze skrzypcami) – fotografia pozowana, fot. N.N., Wiedeń, 1920–1931. Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, Koncern „Ilustrowany Kurier Codzienny” – Archiwum Ilustracji, sygn. 1- E-1327, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/232653> [dostęp: 23 maja 2025]

Nie zachowały się żadne informacje na temat znajomości czy bliższych związków skrzypaczki z Korngoldem, a w wydanych przez Schott nutach nie ma wzmianki o ewentualnym zamówieniu takiej aranżacji. Twórczość Korngolda cieszyła się powszechnym uznaniem i szeroką sławą w Wiedniu oraz innych europejskich miastach. Znając realia epoki, w której artyści chętnie sięgali po popularne wówczas utwory, operowe arie czy rozmaite nowinki muzyczne, a następnie opracowywali je według własnego upodobania, gustu i stylu wykonawczego, włączając je do programów swoich recitali<sup>110</sup> można założyć, że von Révay dostrzegła sceniczny potencjał *Wichtelmännchen*

---

<sup>110</sup> Niekwestionowanym królem w dziedzinie ówczesnych transkrypcji skrzypcowych jest Fritz Kreisler. Ilość dokonanych przez niego opracowań nie jest możliwa do sprecyzowania, gdyż nie wszystkie zostały wydane, niemniej stworzył ich minimum kilkadziesiąt.

i zaaranżowała utwór na własne potrzeby koncertowe. Powszechną praktyką tamtych czasów było opracowywanie utworów z myślą o sobie jako wykonawcy, toteż na podstawie warstwy technicznej kaprysu<sup>111</sup> można stwierdzić, że von Révay była bardzo sprawną skrzypaczką, dysponującą bogatym arsenalem środków wykonawczych.

Artystka zachowała oryginalny przebieg utworu, nie zmieniając jego formy. Aranżacja pełna jest ciekawych zabiegów artykulacyjnych, pełniących rolę kolorystyczną. W wielu przypadkach zapis sugeruje, aby nie traktować go z mechaniczną precyzją, swoją formą podpowiadając raczej efekt, który ma wybrzmieć, gdyż zbyt formalizm wykonawczy mógłby zapewnić karykaturalny wydźwięk danego miejsca (zob. Przykład 4).



**Przykład 4.** E.W. Korngold – *Caprice fantastique* „Wichtelmännchen”, partia skrzypiec, t. 197 (grupa nieregularna)

Motywy są krótkie i wyraziste, wykazując charakter pełnych energii interwencji. Często prezentowane są przez skrzypce na tle fortepianowym, zbudowanym z oktawowego tremolo lub tryli. Instrumenty wchodzą ze sobą w dialog, imitując motywy, czasem na zasadzie uzupełnienia, dopowiedzenia czy żartobliwego komentarza, kiedy indziej – przedrzeźniania, sarkastycznego powtórzenia lub kontrpropozycji. W partiach obu instrumentów przeplatają się ekspansywne pasaży o (niekiedy absurdalnie) szerokim ambitusie. Co ciekawe, w utworze nie ma pasaży descendentalnych; występują wyłącznie pasaży wznoszące, o zamaszystym geście, podkreślone crescendami, podobne w swojej dynamice do wystrzeliwanych fajerwerków. Frazom dodają pikanterii akcenty, często umieszczone nieregularnie lub na słabej części taktu i przenikliwe *sforzato*, stosowane na zasadzie nagłej erupcji. Zakończenie, pełniące rolę puenty danej frazy, bywa niemal „wykrzywane”, podkreślone na wzór klaksonu: współbrzmienie pozostaje niezmiennie i jest powtarzane kilkakrotnie z rosnącą

<sup>111</sup> W niektórych miejscach znajdują się nawet adnotacje „*ad libitum*” bądź wersje *ossia*. Na początku utworu widnieje również zapis: „Od wykonawcy zależy, czy pominię dolny głos dwudźwięków”. Didaskalia te pochodzą zapewne od wydawcy, który starał się poszerzyć grono potencjalnych nabywców materiałów nutowych.

albo utrzymywaną intensywnością, a każdej wartości towarzyszy akcent lub *sforzato* (zob. Przykład 5).

**Rasch hinhuschend, aber deutlich**

Violino

Piano

*p poco marc.*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*cresc.*

*f*

*p*

**Przykład 5.** E.W. Korngold – *Caprice fantastique* „Wichtelmännchen”, t. 1-22 (motywika, artykulacja, dynamika)

Violino

*1 arco 3*

*detache*

*p*

*ponticello*

*spicc.*

*f*

*p*

*detache*

*p*

*ponticello*

*spicc.*

*f*

*p*

*ponticello*

*spicc.*

*f*

*p*

*poco a poco cresc.*

*f*

*p*

**Przykład 6.** E.W. Korngold – *Caprice fantastique „Wichtelmännchen”*, partia skrzypiec, t. 40- 66 (mnogość rodzajów artykulacji)

Warstwa artykulacyjna utworu jest naprawdę bogata, a niektóre z użytych technik przydają kapryśności rysowi ekstrawagancji (zob. Przykład 6, Przykład 7, Przykład 8). Zastosowane środki to: akcenty, *sforzato*, *marcato*, rykoszety, *staccato* (charakter odcinków, w których występuje *staccato* w partii skrzypiec skłania do użycia odmiany *volante*), *spiccato*, *pizzicato* (w tym *pizzicato* lewą ręką, *pizzicato arpeggio*, dłuższy odcinek akordów *pizzicato*), gra *sul ponticello*, glissando chromatyczne, tryle, tremolo i liczne akordy *arpeggio* (w partii fortepianu). Koloryt wzbogacają niezwykle liczne przednutki, dysonujące współbrzmienia sekundowe, zejścia chromatyczne oraz grupy złożone z dużej ilości (9, 11, 25) drobnych wartości rytmicznych, mieszczące się w ćwierćnucie, ułożone na bazie przebiegów półtonowych bądź gamowych (zob. Przykład 9). Wymienione wyżej figury i zabiegi zdają się ewokować śmiech tytułowych chochlików, ich psotną, irytująco złośliwą naturę oraz baśniowy, fantasmagoryczny charakter miniatury.

The image shows a musical score for the violin part of 'Wichtelmännchen' by E.W. Korngold, measures 40-66. The score is written on four staves. It features a variety of articulation techniques including accents, sforzato, marcato, staccato, pizzicato, and arco. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes fingerings, bowings, and other performance instructions.

**Przykład 7.** E.W. Korngold – *Caprice fantastique „Wichtelmännchen”*, partia skrzypiec, t. 109- 135 (mnogość rodzajów artykulacji)

Ważną rolę w budowaniu ilustracyjności utworu odgrywa dynamika. Groteskowe efekty potęgowane są przez szybkie zmiany dynamiczne o przeciwnym wektorze (piano



Dwa razy w toku utworu zmianie ulega metrum (z 2/4 na 3/4), a wraz z nim charakter. W odcinkach tych kaprys przeobraża się w lekko zdeformowany rytmicznie walc, z drobnymi wahaniami nastroju, chwiejny agogicznie poprzez wkomponowane w jego tkankę *rubato*. W partii skrzypiec linia melodyczna zostaje wzmocniona hojnie zastosowanymi oktavami, pojawiają się również zdobienia w postaci mordentów oraz flażolety. Przednutki powinny nabrać subtelności i zmienić wyraz na bardziej figlarny (wcześniej były dowcipne, lecz i mocne, dobitne). Kształt fraz oraz ich przepływ wykazuje cechy charakterystyczne dla walca. Obecny jest w nich rys taneczny oraz momenty zdecydowanego ruchu, uzyskane dzięki pójściu do przodu jedną, długą linią. Linia ta stopniowo nabiera gęstości i ciężaru, a jej napięcie połowicznie rozluźnia się w momentach uniesienia i chwilowego zatrzymania.

Wszystkie opisane powyżej właściwości utworu mieszczą się w zaledwie dwustu taktach, co sprawia że *Kapryst fantastyczny* jest miniaturą niesłychanie efektowną. Baśniowe postacie goblinów, stanowiące inspirację dla tej części, a zwłaszcza ich psoty, złośliwy i przewrotny charakter są doskonale oddane w muzyce, a przenikający całość utworu duch *geheimnisvoll*<sup>112</sup> odzwierciedla tajemnicę, spowijającą ich mityczny, nieodgadniony świat. Wyobraźnia muzyczna trzynastoletniego chłopca, połączona z zadziwiająco dojrzałymi w tym wieku umiejętnościami kompozytorskimi powołały barwną miniaturę *Wichtelmännchen* do istnienia, a w wirtuozowskiej odświeżeniu na skrzypce i fortepian, zaproponowanej przez Rózsikę von Révay, *Kapryst fantastyczny* ujawnił jeszcze więcej zawartych w nim kolorów i emocji.

### **Sonata G-dur op. 6 – hołd tradycji i wirtuozerii**

*Sonata G-dur* op. 6 jest jedynym przykładem swojego gatunku w twórczości kameralnej kompozytora<sup>113</sup>. Inspirację do jej powstania zapewnił Artur Schnabel, znakomity pianista, legendarny interpretator muzyki klasyków wiedeńskich<sup>114</sup>. Był zachwycony skomponowaną przez trzynastoletniego Ericha *II Sonatą fortepianową*

---

<sup>112</sup> Z j. niemieckiego – zagadkowy, tajemny.

<sup>113</sup> Reprezentację gatunku sonaty w twórczości solowej Korngolda stanowią 3 dzieła fortepianowe: *I Sonata d-moll*, skomponowana na przełomie lat 1908/1909, nieopatrzona numerem opusowym, *II Sonata E-dur* op. 2 ukończona w 1910 roku oraz *III Sonata C-dur* op. 25 z 1931 roku.

<sup>114</sup> Został określony znamienym mianem „człowieka, który wynalazł Beethovena” („the man who invented Beethoven”). Harold C. Schonberg, *The Great Pianists*, Simon and Schuster, New York 1987 (wydanie poprawione), s. 425

i regularnie ją wykonywał<sup>115</sup>, a ponieważ wraz ze skrzypkiem Carlem Fleschem stanowili koncertujący duet, zainteresowany poszerzaniem repertuaru o nowe, ciekawe pozycje, Schnabel zasugerował Korngoldowi, żeby ten pomyślał o utworze dla ich zespołu.

Młodzi kompozytorzy początku XX wieku nierzadko skłaniali się ku estetyce awangardowej, dążąc do przekraczania dotychczasowych norm stylistycznych i podważania utrwalonych konwencji. Na ich tle Korngold wyróżniał się językiem muzycznym głęboko osadzonym w tradycji, lecz już od pierwszych kompozycji nacechowanym wyraźną indywidualnością. Charakterystyczne było dla niego także pragnienie, by jego twórczość niosła przyjemność zarówno odbiorcom, jak i wykonawcom. Z tego względu unikał rozwiązań, które nie przynosiłyby mu osobistej satysfakcji. Jako pianista o ponadprzeciętnych umiejętnościach i oryginalnym stylu gry, komponował utwory zazwyczaj bardzo wymagające technicznie, złożone pod względem wykonawczym. Nawet w świetle powyższych spostrzeżeń, już pobieżna analiza *Sonaty* pozwala stwierdzić, że Korngold komponował ją z myślą o dwóch wybitnych wirtuozach. Zawarta w nutach dedykacja *Artur Schnabel und Karl Flesch gewidmet* również potwierdza ten fakt. Sonata została ukończona w 1913 roku i wydana jako opus 6. Jej premiera odbyła się 21 października w Berlinie, a wykonawcami byli adresaci dedykacji. W listopadzie kompozycję poznał Wiedeń, a następnie artyści wykonywali sonatę regularnie podczas wspólnych recitali. W maju 1914 roku, w trakcie festiwalu muzycznego w Bonn, można ją było usłyszeć w interpretacji samego kompozytora, którego partnerem był Adolf Busch<sup>116</sup>.

Pierwsze szkice *Sonaty* powstały jeszcze w 1912 roku, lecz główna część pracy przypadła na letnie miesiące 1913 roku<sup>117</sup>. Korngold zajmował się wówczas orkiestracją skomponowanej rok wcześniej *Sinfonietty op. 5*, swojego pierwszego dzieła, przeznaczonego na wielką orkiestrę symfoniczną. Myślenie różnorodną paletą instrumentalnych barw orkiestrowych wywarło znaczący wpływ na stylistykę sonaty, zauważalnie przenikając jej fakturę.

---

<sup>115</sup> Warto w tym kontekście przypomnieć słowa pianisty: „Pociąga mnie tylko taka muzyka, którą uważam za lepszą, niż można ją wykonać” (“I am attracted only to music which I consider to be better than it can be performed.”). Artur Schnabel, *My Life and Music*, St. Martin’s Press, Nowy Jork 1972, s. 122.

<sup>116</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 93.

<sup>117</sup> Jedyne zapiski, odnoszącymi się do dat i miejsca powstania są zanotowane w manuskrypcie w części II: „Karlsbad, 30 Juni 1913” oraz w części III: „Altaussee, 19 August 1913”, to jest odpowiednio 30 czerwca i 19 sierpnia. Emily Ruth Laminack, *A performer’s guide to Erich Wolfgang Korngold’s Sonata for violin and piano in G major op. 6*, rozprawa doktorska 2016, niewydana, [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/laminack\\_emily\\_r\\_201605\\_dma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/laminack_emily_r_201605_dma.pdf) [dostęp: 23 maja 2025], s. 10.

*Sonata G-dur* op. 6 to kompozycja okazałych rozmiarów, której wykonanie zajmuje około czterdziestu minut. Zbudowana jest według następującego czteroczęściowego układu:

cz. I *Ben moderato, ma con passione*

cz. II *Scherzo. Allegro molto (con fuoco)*

cz. III *Adagio. Mit tiefer Empfindung*

cz. IV *Finale. Allegretto quasi andante (con grazia).*

Kompozytor nie wychodzi poza typowe ramy gatunku. Wykorzystuje znaną, z pozoru utartą budowę dzieła, uzupełniając ją o własne, nowatorskie pomysły. Rozwija wybraną formę, używając jej jako stabilnej platformy, na której nowe treści są klarownie zaprezentowane i mogą w pełni wybrzmieć. Czyni go to kontynuatorem postawy twórczej obranej przez Brahmsa czy Mahlera. Część I utrzymana jest w formie allegra sonatowego. Po niej następuje potężne *Scherzo*, o triadycznej budowie ABA', które jest najdłuższą częścią sonaty. Wolne ogniwo występuje dopiero na trzecim miejscu, co jest rzadziej spotykanym, lecz nie zaskakującym wyborem. Finał przyjmuje postać szeregu swobodnych wariacji, wzbogaconych o zwięzłą fugę, połączonych w luźny sposób z elementami formy allegra sonatowego. Sonata pod względem okazałych rozmiarów, żarliwej ekspresji, bogatej faktury oraz urzekająco śpiewnych, lirycznych linii melodycznych przypomina skomponowaną ćwierć wieku wcześniej, a opublikowaną w 1888 roku, *Sonatę Es-dur na skrzypce i fortepian* op. 18 Richarda Straussa.

Partia fortepianu jest nad wyraz okazała. Jej faktura przywodzi na myśl hybrydę koncertu solowego i wyciągu fortepianowego, standardem jest bowiem operowanie współbrzmieniami złożonymi z od dwóch do czterech dźwięków w partii każdej z rąk. Korngold często prowadzi głosy w oktawach lub stosuje zdwojenia poszczególnych składników akordów, za nadrzędny sposób wypowiedzi przyjmując śpiewne, szerokie *legato*<sup>118</sup>. Te zabiegi kompozytorskie zapewniają sonacie bogactwo faktury orkiestrowej, sprawiając jednocześnie, że partia fortepianu bywa dominująca, zwłaszcza w odcinkach, w których materiał skrzypcowy znajduje się w średnicy instrumentu. W toku całej sonaty występują liczne, choć niedługie sola fortepianowe<sup>119</sup>, z których część ma charakter

---

<sup>118</sup> Notabene, świadczy to o jego niesamowitych uzdolnieniach i fizycznych predyspozycjach pianistycznych, ponieważ sam wykonywał tę sonatę w wieku 16 lat.

<sup>119</sup> Są to najczęściej odcinki dwu-, trzy- i czterotaktowe. Do najdłuższych należy solo w epilogu *Sonaty* (9 taktów) oraz pierwszy pokaz tematu w fudze (12 taktów), również znajdującej się w finale.

łączników, lecz większość to indywidualne wypowiedzi, wprowadzające nowe tematy lub pełniące rolę podsumowującego komentarza.

Sonata jest kompozycją ze wszech miar spójną pod względem materiału tematycznego, faktury i kolorystyki. Jedność motywiczna stanowi podstawowe spoiwo utworu, a nawiązania wewnętrzne są bardzo wyraźne i sugestywne. Każdą z części (poza *Scherzo*) rozpoczyna motyw o zbliżonych konturach melorytmicznych (zob. Przykład 10). Ten charakterystyczny, podobny kształt jednoczy materiał, który często poddawany jest skomplikowanym przekształceniom harmonicznym, przechodząc na krótkiej przestrzeni przez szereg odległych od siebie tonacji. Niczym secesyjny malarz, którego podstawowym środkiem wypowiedzi była długa linia – płynna, falista i niespokojna, Korngold prowadzi giętką i elastyczną linię melodyczną, w mistrzowski sposób bawiąc się jej grubością oraz zakrzywieniem i poddając ją nieustannym alteracjom. Melodie są wewnętrznie złożone, a długooddechowe frazy noszą w sobie imperatyw ciągłości, nieustannej wręcz kontynuacji. Kulminacje są konstruowane na przestrzeni wielu taktów. Na plan pierwszy wysuwa się idiom śpiewności, obecny nawet w akordowej partii fortepianu, ponieważ kompozytor nie myśli wertykalnie, lecz horyzontalnie, a akordy nierzadko są wynikiem bogactwa linii, obfitości głosów.

Kolejnym istotnym aspektem charakteru sonaty jest przenikająca ją taneczność. W konstruowaniu tanecznego wydźwięku bierze udział przede wszystkim rytmika oraz sposób akcentacji – przeciwstawianie miar cięższych i bardziej stabilnych miarom lżejszym, uzupełniającym. Zakończenia motywów często zwrócone są w kierunku wznoszącym. Osiągnięte w delikatny sposób wyższe dźwięki mogą obrazować chwilowy „stan nieważkości”, występujący w tańcu na przykład w figurze podnoszenia partnerki. Taki brak ciężaru jest zjawiskiem przejściowym, ulotnym. Linia melodyczna w miarę opadania do poprzedniego rejestru nabiera wagi, grawitując ku nowej harmo nii albo powracając do starej tonacji. Stosowane przez Korngolda motywy są głęboko zakorzenione w estetyce walca wiedeńskiego: eleganckie, lecz wyraziste, nierzadko korzystają z zamasztych, acz wyrafinowanych gestów, przypominając swoją ruchliwością szybkie wirowe obroty, charakterystyczne dla tego tańca.

**cz. I**

Ben moderato, ma con passione

VIOLINE

KLAVIER

*p espr.*

*p*

**cz. II**

**cz. III**

Mit tiefer Empfindung

*mf*

*p*

*mf*

**cz. IV**

Allegretto quasi Andante (con grazia)

*mp semplice ma con espressione*

*poco rit.*

*a tempo*

*pp legato*

**Przykład 10.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. I, t. 1-2; cz. II, t. 5-9; cz. III, t. 1-4; cz. IV, t. 1-4 (jednoczący *Sonatę* motyw)

Sonata ujawnia obecność pierwiastka dramaturgicznego, przenikającego kompozycje Korngolda już od najwcześniejszych dzieł<sup>120</sup>. Znajdziemy tu plastyczne, wyraźnie zarysowane tematy oraz liczne odcinki o charakterze solistycznego recytatywu (zob. Przykład 11). Korngold traktuje wybrane motywy w sposób zbliżony do techniki motywów przewodnich, a ogólna śpiewność, liryzm fraz oraz ich wyrazisty, czasem deklamacyjny wydźwięk, nasuwają skojarzenie ze sposobem myślenia właściwym operze. Zmysł dramaturgiczny, wycucie potrzeb scenicznych (tempo rozwoju akcji muzycznej, architektura kulminacji, forma), a także sugestywne charakteryzowanie postaci za pomocą lapidarnych tematów oraz trafnie dobranej kolorystyki – to cechy, które w późniejszych latach zyskały gorące uznanie w hollywoodzkim przemyśle filmowym.

Język harmoniczny jest bogaty obfitością użytych współbrzmień, a jego okazałość zadziwia, biorąc pod uwagę, że grają jedynie dwa instrumenty. Tradycyjną szatę harmoniki dur-moll Korngold wzbogaca o skale całotonowe i modalne, zestawianie różnych odmian tonacji, stosowanie niejednoznacznych trybów oraz nagłe modulacje chromatyczne i enharmoniczne. Stopień schromatyzowania materiału muzycznego został posunięty do absolutnych granic obowiązującego systemu, mimo to wszystkie współbrzmienia można zinterpretować w ramach harmoniki funkcyjnej.

Sonata posiada sporo cech wspólnych z założeniami ekspresjonizmu, obecnego wówczas wśród wiedeńskich twórców. Żarliwa, niekiedy wręcz ekstatyczna ekspresja, energetyka fraz, intensywność kontrapunktów, budowanie melodii w oparciu o interwały o szerokim ambitusie i eksklamacyjnym charakterze, obecność licznych dysonansów, złożona, nieregularna rytmika oraz częste wykorzystywanie ekstremalnych rejestrów – wszystkie te środki są wspólne z technikami stosowanymi przez ekspresjonistów. Zasadnicza różnica dotyczy jednak warstwy znaczeniowej: podczas gdy ekspresjonizm koncentrował się na ukazywaniu mrocznych, pełnych napięcia i wewnętrznie skomplikowanych aspektów ludzkiej psychiki, Korngold w charakterystycznym

---

<sup>120</sup> Interpretowanie formy allegro sonatowego na gruncie dramatu lub z wykorzystaniem narzędzi i nomenklatury pochodzącej ze świata literackiego stanowi nierzadkie posunięcie w teorii muzyki. Nie obieram takiej metody badawczej, pozostawiając ewentualną przestrzeń dla teoretyków. Mówiąc o pierwiastku dramaturgicznym mam na myśli inklinację Korngolda do muzyki operowej oraz do prawideł dlań charakterystycznych (ciągłość dramaturgiczna, prymat ekspresji, technika motywów przewodnich, narracyjno-psychologiczna rola akompaniamentu), które tak mocno kształtują jego styl myślenia, że podobnie jak w przypadku Mozarta, stają się nadrzędną cechą, spajającą całą twórczość.

dla siebie stylu podkreśla raczej pozytywne cechy natury człowieka, wyrażając muzyką optymistyczne przekonanie o możliwości przezwyciężenia życiowych kryzysów i osiągnięcia wewnętrznej harmonii. Wznoszące kwarty i kwinty symbolizują radość oraz szczęście<sup>121</sup>, ascendentalne skoki sekstowe są, mimo pytającego charakteru, pełne nadziei, a nonowe wychylenia najczęściej odzwierciedlają dowcipną przekorę, niewinne sowizdrzalskie figle lub nieposkromioną siłę witalną, a nie konflikt i cierpienie.



**Przykład 11.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. I, t. 109-116 (odcinek o charakterze recytatywu)

Z uwagi na bogaty język harmoniczny sonata obfituje w mnogość barw i kolorów. Korngold potęguje efekt wielobarwności poprzez fakt, iż nierzadko, zamiast sięgać po nowy motyw bądź rozwijać wcześniejszy, prezentuje znany już materiał w odmiennym kontekście tonalnym. Woli ukazać ten sam temat w nowej szacie brzmieniowej, niż wprowadzać dodatkowe treści. Kompozytor bawi się barwą skrzypiec, korzystając gdzieś z efektów takich jak: flażolety, gra *sul ponticello* (*am Steg*), gęste tremolo, liczne glissanda (ambitus od septymy do decymy), tryle, artykulacja pizzicato (zob. Przykład 12).

<sup>121</sup> Tworzą tak zwany „Motyw Pogodnego Serca”, zob. *Sieben Märchenbilder* op. 3 – baśniowe początki muzycznego języka, [w:] rozdz. II.

**Przykład 12.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, partia skrzypiec, cz. I, t. 69-87 (artykulacja wzbogacająca kolorystykę)

Partię skrzypiec cechuje wysoki poziom wirtuozerii. Na ogół prowadzona jest w jednogłosie, z rzadka wzbogacanym akordami, dwudźwiękami czy oktawowymi zdwojeniami. Nietypowo często linia skrzypiec znajduje się w bardzo wysokim rejestrze: wiele czasu spędza w oktawie trzykreślnej, nieraz sięgając do czterokreślnej oktawy, zwłaszcza we fragmentach wymagających szczególnej ekspresji<sup>122</sup>. Analizując poszczególne z tych odcinków pod kątem kolorystycznym i wyrazowym można zauważyć, że skrzypce występują w nich w roli sopranu koloraturowego, fletu piccolo lub imitują specyficzne brzmienie falsetu.

Linia melodyczna jest bardzo kapryśna, składa się z wielu dużych skoków i dalekich połączeń, co powoduje, że dobór odpowiedniej aplikatury wymaga niemałego zastanowienia. Struktury nie są typowo skrzypcowe, lewa ręka rzadko pozostaje dłużej w jednym ułożeniu, nieustannie będąc zmuszaną do zmian pozycji lub korzystania z ekstensji (zarówno w górę, jak i w dół)<sup>123</sup>. Częste wykorzystywanie przez kompozytora skali całotonowej powoduje zastąpienie typowego dla lewej ręki układu kwartowego z półtonem między trzecim a czwartym (lub drugim a trzecim) palcem na układ oparty na trytonie, używający wyłącznie całych tonów, a korzystanie ze skal i odmian spoza systemu dur-moll czy częste użycie

<sup>122</sup> Pod koniec części trzeciej skrzypce znajdują się przy górnej granicy swojego rejestru, w związku z czym kompozytor umieszcza nawet rozpoczynające się oktawę niżej *ossia* dla 8-taktowego przebiegu.


<sup>123</sup> Z wykonawczego punktu widzenia, rekomenduję przeniesienie postrzegania palca wskazującego jako punktu odniesienia dla ręki na palec środkowy i alternatywne zakotwiczenie się w centrum ręki (najlepiej na wspomnianym drugim palcu, gdyż z anatomicznego punktu widzenia jest on mocniejszy niż palec trzeci - serdeczny), co zwiększy elastyczność dłoni i palców, możliwości ekstensji w obie strony oraz kontrolę nad intonacją.

chromatyzacji tworzy potrzebę zdefiniowania nowych układów, a następnie zgrabnego połączenia wszystkich tak, aby zachować doskonałą intonację i nieskazitelne *legato*<sup>124</sup>.


W ramach uwag praktycznych warto również zaznaczyć, że wydanie głosu skrzypcowego zawiera dwa błędy, nieobecne w partyturze:

- III cz., t. 28: w pierwszej połowie taktu ma być identyczny rytm, jak w drugiej: na drugą miarę powinna być najpierw triola szesnastkowa, a następnie dwie szesnastki,
- IV cz., t. 118: brak kasownika przy nucie *d'* na pierwszej ćwierćnucie z trioli, powinien brzmieć akord G-dur (zob. Przykład 13).

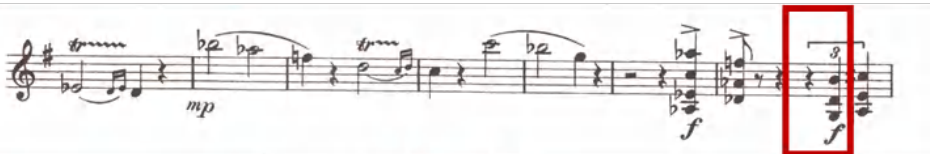
**cz. III, t. 28, błędny zapis**




**cz. III, t. 27-28, wersja poprawna**



**cz. IV, t. 112-118, błędny zapis**



**cz. IV, t. 118, wersja poprawna**



**Przykład 13.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. III, t. 28, t. 27-28; cz. IV, t. 112-118, t. 118 (błędy w partii skrzypiec, poprawne wersje z partytury)

<sup>124</sup> Z powodu artykulacji *legato* i szerokiego ambitusu motywów zwykle niekorzystne jest pozostawianie w jednej, wysokiej pozycji i łączenie dźwięków przez struny, wpływa to bowiem ujemnie na barwę w ramach jednego motywu.

### cz. I – *Ben moderato, ma con passione*

Część pierwsza rozpoczyna się bez wstępu, bezpośrednio od głównego tematu, opartego na ruchliwej, pełnej meandrów chromatycznych linii melodycznej, po raz pierwszy eksponowanej w partii skrzypiec. Towarzyszy jej fortepianowy pochod akordów, zawierających liczne alteracje, enharmoniczne równoważniki dźwięków i wahania trybu, co tworzy szczególnie koloryt brzmieniowy. W partii skrzypiec regularnie pojawiają się przedłużane półnuty (o ósemkę bądź ćwierćnutę), funkcjonujące na zasadzie „sopranowej nuty pedałowej”. Podczas ich trwania fortepian wykonuje krótki przebieg kilku odmiennych akordów, zespolonych trzymanym dźwiękiem skrzypiec. Ten charakterystyczny zabieg będzie powracać w wielu dziełach Korngolda.

The image shows a page of musical notation for the first movement of Korngold's Sonata G-dur, Op. 6, No. 1. The score is for Violin (VIOLINE) and Piano (KLAVIER). The tempo and mood are indicated as "Ben moderato, ma con passione". The score is annotated with several boxes: a red box labeled "temat I" highlights the first measure of the violin part; a purple box labeled "„sopranowe nuty pedałowe”" highlights the first and second measures of the piano accompaniment; a red box highlights the first measure of the piano part in the second system; and another red box highlights the first measure of the piano part in the third system. The score includes dynamic markings such as "p espr.", "submf", and "dolce".

**Przykład 14.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. I, t. 1-12 (temat I i etapy jego rozwoju, „sopranowe nuty pedałowe”)

Część pierwsza, utrzymana początkowo w dynamice piano, rozpoczyna się po pauzach ćwierćnotowej i ósemkowej motywem dwóch ascendentnych sekwencji w partii skrzypiec (pierwsza z nich jest unisono z fortepianem, na drugiej pojawia się brząca subdominanta). To bardzo charakterystyczny dla Korngolda gest, przypominający swoim kierunkiem i rozległym ambitusem „Motyw Pogodnego Serca”. Temat jest długi, rozwija się w trzech podejściach (takty 1-4, 5-10, 10-18), z których ostatnie zaczyna się oktawę wyżej niż pierwsze, w warstwie rytmicznej ulegając dyminucji w partii skrzypiec<sup>125</sup>(zob. Przykład 14).

W taktach 37-38 oraz 130-132 w głosie skrzypcowym można zauważyć osobliwe, romboidalne znaki nad każdą nutą. Bez wątplenia mają one symbolizować nabrzmienie dźwięku – *enfando*, crescendo i diminuendo na bardzo małej przestrzeni. Korngold uzyskuje dzięki temu efekt łkania, nieco histerycznej, rwanej ekspresji. Te same znaki kompozytor umieszcza trzy i dwa takty od końca I części w partii fortepianu, przekazując w ten sposób swoją intencję i działając bardziej na wyobraźnię pianisty, jako że niemożliwe jest wykonanie takiego zapisu na tym instrumencie (zob. Przykład 15).

**Przykład 15.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, partia skrzypiec, cz. I, t. 36-39; partytura t. 165-170 (*enfando*)

Złożoność rytmiczną można zaobserwować w pełni w taktach 97-102. Fortepian realizuje jednocześnie podział dwudzielny (niekiedy z rytmem punktowanym) i trójdzielny (triolowy), przy czym wartości rytmiczne gdzieś połączony są ligaturą

<sup>125</sup> Początek tego ostatniego odcinka w partii fortepianu również występuje w dyminucji, lecz rozpoczyna się wcześniej, od V stopnia.

albo ich wejście następuje po pauzie. W tym samym czasie skrzypce realizują bazowo podział trójdzielny, z rozdrobnieniem triol na szesnastki, lecz zaburzony czwórkowym łukowaniem lub nieregularnymi wejściami; w takcie 101 pojawia się nawet grupa złożona z 20 nut. Pod względem wykonawczym kluczowe w tym odcinku jest poczucie wspólnego, ćwierćnutowego pulsu i świadomość miejsc, w których ligatury bądź pauzy sprawiają, że akcent na regularną miarę staje się jedynie domyślny. Istotnym jest oczywiście, aby grać akcenty tylko tam, gdzie są one wpisane, nie burząc struktury odcinka poprzez akcentowanie każdej miary (zob. Przykład 16).

The image shows a page of musical notation for E.W. Korngold's Sonata G-dur, Op. 6, No. 1, measures 97-102. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex rhythmic structure with many triplets and accents. The piano part has a steady pulse, while the violin part has more irregular phrasing. Performance markings include 'pizz.', 'arco', 'sempre cresc. e accel.', 'molto rit.', and 'a tempo'.

**Przykład 16.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. I, t. 97-102 (złożoność rytmiczna)

Takty 109-116 są znakomitym przykładem odcinka o charakterze recytatywu. Faktura partii fortepianu ulega znaczącej redukcji, fortepian intonuje i trzyma

współbrzmienia (często nawet nie akordy, a dwudźwięki), które stanowią podstawę lub uzupełnienie recytatywnej linii skrzypiec<sup>126</sup>.

**Przykład 17.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. I, t. 158-170 (*coda*)

Część kończy się w pogodnym, spokojnym nastroju: ostatni odcinek (od taktu 159 z przedtaktem do taktu 170) prowadzony jest ku wygaszeniu i uspokojeniu wcześniejszych emocji. Ilość dźwięków w partii fortepianu ulega redukcji, w miarę jak melodia skrzypcowa osiąga coraz wyższe rejestry (zawieszenie na tercji dominanty w oktawie czterokreślnej w 164 taktie). W taktach 164-166 (*Mit edlem Ausdruck*) następuje ostatnie niewielkie otwarcie, rozpoczynające zwińczenie części, przy czym tonika pojawia się dopiero jako ostatnie współbrzmienie (zob. Przykład 17).

<sup>126</sup> Zob. Przykład 11. Echo tego fragmentu będzie można usłyszeć kilkadziesiąt lat później w melodyce I części *Koncertu skrzypcowego D-dur* op. 35, podobieństwo jest bardzo wyraźne.

## cz. II – *Scherzo. Allegro molto (con fuoco)*

Kompozytor podjął nietypową decyzję, wybierając tonację E-dur, bardzo odległą względem podstawowej tonacji sonaty (G-dur), jako bazową dla *Scherza*, aczkolwiek już w pierwszych siedmiu (a nawet trzech) taktach pokazuje nam stopień przywiązania, z jakim będzie ten wybór traktować, opierając temat na następujących, zmieniających się co takt, akordach: *E – Cis – C – a – G – C* (zob. Przykład 18). Większą stabilnością cieszy się metrum: w obu skrajnych częściach obowiązuje metrum 3/8<sup>127</sup>, a w środkowym ogniwie, trio (*moderato cantabile*) – metrum 3/4, rozszerzane okazyjnie do 4/4 (w ten sposób Korngold precyzyjnie notuje pożądane *rubato*). Trio rozpoczyna się w tonacji h-moll, wokół której następnie krąży przechodząc przez bliższe lub dalsze, lecz wciąż wytłumaczalne na gruncie harmoniki dur-moll, tonacje.

Kompozytor wybrał dla *Scherza* triadyczną formę ABA', wykorzystując enigmatyczną, oniryczną część B do uzyskania maksymalnego kontrastu względem żywiołowych i „hałaśliwych” części skrajnych. Części A i A' zbudowane są na bazie formy allegra sonatowego. W części A', II temat zaprezentowany za drugim razem wprowadza finał *scherza*, stanowiąc elizyjne przejście do *cody*, utrzymanej w szampańskim charakterze.

Cała część skrzy się humorem i zadziornością, emanuje z niej pewien rodzaj figlarniej beczelności, dziecięcej psoty. Składają się na ten efekt wirtuozowskie pasaże i przebiegi gamowe, obecne już od samego początku części, synkopowane wejścia i przestawione akcenty (zob. Przykład 18), rozrzucenie dźwięków linii melodycznej skrzypiec ponad oktawę, w tym pojawiające się licznie nony i septymy, które można potraktować jako chybione, karykaturalne oktawy czy „oktawy w krzywym zwierciadle” (zob. Przykład 19), kreatywne łączenie fraz, rozszerzanie ich, bądź nagle przerywanie interwencją drugiego instrumentu oraz parodiowanie poszczególnych motywów i nastrojów między skrzypcami a fortepianem. Wykorzystanie chromatyki, modalności, zestawianie kontrastujących ze sobą barwowo i odległych harmonicznie akordów również przyczynia się do stworzenia atmosfery *scherzando*, nie *serio*.

---

<sup>127</sup> Krótki wyjątek następuje w *codzie*, gdzie 10-taktowy przebieg zapisany jest w metrum 3/4. Początek drugiego tematu zostaje tam pokazany w augmentacji, co przyczynia się do budowania odczucia podsumowania, zmierzania ku końcowi i sprawia, że kolejny, ostatni odcinek *cody* brzmi jeszcze bardziej wirtuozowsko.

**Allegro molto (con fuoco)**  
arco

E      Cis      C

a      G      C

pizz.      arco      pizz.

**Przykład 18.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. II, t. 1-27 (harmonia, synkopowane akcenty, pochody gamowe, pasaże)

This image shows a four-staff musical score for violin in G major, Op. 6, No. 6, Part II, measures 45-86. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features several dynamic markings: *p espr.*, *espr.*, *ff*, *mf*, and *ff*. Red rectangular boxes highlight specific wide intervals between notes, illustrating the concept of a wide ambitus. The intervals are primarily found in the lower register of the violin, where the distance between notes is significantly larger than in a standard scale.

Przykład 19. E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, partia skrzypiec, cz. II, t. 45-86 (skoki o szerokim ambitusie)

This image shows a three-staff musical score for piano in G major, Op. 6, No. 6, Part II, measures 246-268. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. It includes dynamic markings such as *ff marcatisimo*, *Sul G*, *ffz*, *Sul A*, *poco ritard.*, and *ff*. The score is characterized by complex articulation, including many slurs and accents, and a variety of rhythmic patterns. The instruction *Etwas zurückhaltend im Zeitmaß und steigend* (slightly restrained in tempo and increasing) is written in German. The piano part features dense chordal textures and intricate melodic lines.

Przykład 20. E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. II, t. 246-268 (artykulacja, dynamika)

Do gry *con fuoco* w charakterze hałaśliwej beztroski zachęcają także określenia *marcato*, *marcatissimo*, *stacatissimo*, użycie licznych akcentów, przy czym często są to akcenty nad każdą nutą i akordem (zob. Przykład 20) wykorzystanie *glissando* (w partii skrzypiec) oraz akordów o bardzo szerokim ambitusie (w partii fortepianu, często granych *arpeggio*). Dowcip i niefrasobliwość widać także w takcie 306, gdzie pierwszy dźwięk motywu schodzi poniżej skali skrzypiec, a kompozytor nie transponuje go o oktawę wyżej, lecz powierza ten jeden dźwięk fortepianowi, ujmując go w głosie skrzypcowym w nawiasy (zob. Przykład 21). Warto zauważyć, że fraza w częściach A i A' jest „posklejana” z niedługich i wyrazistych motywów, tym samym oddech jest krótki i częsty, a ciągłość wypowiedzi dzielą liczne ósemkowe lub szesnastkowe pauzy.



**Przykład 21.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. II, t. 306 (dźwięk wykraczający poza skalę skrzypiec)

Środkowa część B stanowi pod tym względem ogromny kontrast. To poruszające, zagadkowe *misterioso*, w którym partia fortepianu zasadniczo realizuje nieustanny, płynny ruch ósemkowy (zob. Przykład 22). Jego kształt można by przyrównać rozbijających się o brzeg fal (bardzo wyraźnie słyhać intencję przyływu i odpływu), na szczycie których skrzypce rozpinają długoooddechową, tajemniczą frazę, o niezwyklej śpiewności i czułości. Obrane metrum ewokuje taneczny charakter, podkreślany dodatkowo przez *tenuto* (w partii fortepianu na pierwszą miarę, w partii skrzypiec na trzecią, pierwszą lub nawet na każdą miarę w takcie).

Korngold rozpisuje zwolnienie, zmieniając metrum w ostatnim takcie danej frazy z 3/4 na 4/4 (zob. Przykład 23). Takie celowe, odgórne wplatanie gry *rubato* w tkankę utworu jest dla kompozytora bardzo charakterystyczne i będzie się w wielu miejscach powtarzać. Całość jest w brzmieniu błyszcząca, nieodgadniona, mieni się kolorami,

pozostaje w nieustannym, regularnym ruchu i w opozycji do skrajnych części uspokaja, dzięki powtarzalnemu rytmowi wprowadzając słuchacza w stan transowości<sup>128</sup>.



**Przykład 22.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. II, t. 396-401 (trio, kontrastujące ogniwo B)



**Przykład 23.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. II, t. 479-483 (zmiana metrum - *rubato* wplecione w tkankę utworu)

**cz. III – *Adagio. Mit tiefer Empfindung***<sup>129</sup>

Ze wszystkich części sonaty, trzecia ma najbardziej swobodną formę oraz luźny styl narracji, przypominający snutą niespiesznie opowieść<sup>130</sup>. Można wychwycić pewną triadyczność budowy, z ogniwem środkowym w taktach 28-69 oraz powrotem do *Tempo I* i materiału tematycznego w takcie 70. Korngold obiera D-dur jako centrum tonalne, lecz prowadzi harmonię na swój własny, finezyjny sposób. Rytmika jest złożona, kunsztowna, a w warstwie agogicznej kompozytor niewiele rzeczy pozostawia przypadkowi czy intuicji wykonawcy: podobnie jak w trio w II części, rozpisuje nawet

<sup>128</sup> Julius Korngold zauważał w swoich wspomnieniach i wywiadach, że Erich już jako dziecko wykazywał niezwykle szeroką znajomość literatury muzycznej. Podkreślał również jego fenomenalną pamięć muzyczną i intuicję harmoniczną. Mi osobiście nastrój i koloryt tria kojarzy się z „Akwarium” z *Karnawału zwierząt* C. Saint-Saënsa, nie ma jednakże udokumentowanych źródeł potwierdzających inspirację w tym konkretnym przypadku.

<sup>129</sup> Z j. niemieckiego: „z głębokim uczuciem”.

<sup>130</sup> Carroll określa ją mianem „elegijnej rapsodii”. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 92.

zwolnienie, wydłużając metrum ostatniego taktu we frazie z 4/4 do 5/4 (zob. Przykład 24), umieszcza także precyzyjne oznaczenia dotyczące wahań tempa w toku całej części.

**Przykład 24.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. III, t. 27-30 (początek środkowego ogniwa B, zmiana metrum – *rubato* wkomponowane w tkanę utworu)

Korngold pokazuje, że potrafi pisać wspaniałe, bogate i niezwykle wyrafinowane wolne ogniwa. Rozwój fraz następuje w sposób nieskrępowany, nieokiełznany, zupełnie jak gdyby kierowały nim emocje danej chwili. *Adagio* to przepiękna pieśń o osobistym wyrazie, utrzymana w atmosferze bliskości, w której żarliwość przeplata się z łagodnością, moc z delikatnością, a subtelność i słodycz są ulotne i efemeryczne, zanikając w pełnych pasji eksklamacjach. Tworzy to porywający duet, o szczerym i poruszającym wydźwięku, kreowanym przez oba instrumenty. Trzecia część to fantazja, wewnątrz której kryje się oniryczny środkowy odcinek, utrzymany w atmosferze *misterioso*, z nieokreślonymi, zawieszonymi, niedokończonymi frazami, przerywanymi nagłymi, wyrazistymi rytmicznie i brzmieniowo interwencjami fortepianu solo, które doprowadzają do wspólnej kulminacji (takty 54-58, ze szczytowym punktem w takcie 57). W taktach 83-86 kompozytor stosuje technikę kanonu, w 87 takcie splatając górny głos partii fortepianu i głos skrzypcowy w unisono, które „rozlewa się” w kulminacji całej części w taktach 88-90<sup>131</sup> (zob. Przykład 25).

<sup>131</sup> Dublowanie głosu skrzypcowego jest jednym z ulubionych zabiegów Korngolda. W swoich operach bardzo często kompozytor stosował układ, w którym górny głos instrumentów smyczkowych gra *colla parte* ze śpiewakiem (podobnie jest w operach Pucciniego – sopran ma wsparcie barwowe w najwyższym głosie skrzypiec), a w utworach na skrzypce i fortepian realizuje ten kolorystyczny efekt, dublując linię skrzypiec w górnym głosie partii prawej ręki fortepianu.

The image shows a page of musical notation for E.W. Korngold's Sonata G-dur op. 6, cz. III, t. 83-96. The score is divided into four systems. The first system is labeled 'kanon' and 'ruhig'. The second system is labeled 'dublowanie melodii skrzypiec'. The third system is labeled 'coda'. The fourth system is labeled 'T'. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, p, pp, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (m.d., m.s.).

**Przykład 25.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. III, t. 83-96 (relacje między głosami, coda)

Adagio kończy się podobnie jak I i IV część – spokojnie, cicho, w sposób pełen pokoju. Rozpoczynający się w 90 takcie odcinek przyjmuje tendencję wygaszającą, dzięki redukcji faktury, naprzemiennym wejściom instrumentów oraz cieniowaniu dynamiki od piano (p) przez pianissimo (pp) do piano pianissimo (ppp).

Mimo kodalnego charakteru odcinka, czysty akord toniczny możemy usłyszeć tylko raz, jako ostatnie współbrzmienie. Wcześniej kompozytor używa dysonansów, które poddają w wątpliwość stabilność harmonii, chwając delikatnie jej podstawami. Wznoszące seksty i kwarta zmniejszona w partii skrzypiec stanowią rodzaj słodkiej niepewności, retorycznego pytania w charakterze *dolce*, będącego raczej wyrazem introwertycznego, refleksyjnego stanu ducha niż realnym, wymagającym odpowiedzi pytaniem (zob. Przykład 25).

Wolna część wykazuje ogromną wewnętrzną jedność motywiczną, jak również spójność z pozostałymi częściami (najmocniej z częścią I, następnie z częściami IV i II) mocno dzięki temu potęgując wrażenie organiczności całej sonaty.

#### **cz. IV – Finale. Allegretto quasi andante (con grazia)**

Dla finału Korngold wybrał tonację zasadniczą, G-dur. Pod względem konstrukcji, ta część to szereg swobodnych wariacji splecionych z formą allegra sonatowego. Wariacje opierają się na temacie pieśni *Schneeglöckchen*, którą Korngold skomponował w 1911 roku, lecz opublikował dopiero w 1916 roku w cyklu *Sechs Einfache Lieder* op. 9<sup>132</sup> (zob. Przykład 26). Pieśń wykorzystuje wiersz Josepha von Eichendorffa o tym samym tytule – *Schneeglöckchen* („Przebiśnieg”). Podmiot liryczny w wierszu porównuje poetów do kwiatów, do tytułowych przebiśniegów i zauważa jak piękno, reprezentowane przez artystów, może zginąć wraz z nimi zbyt wcześnie, kiedy otaczający świat nie jest na nie jeszcze gotowy i nie potrafi go zrozumieć i przyjąć (co w wierszu symbolizowane jest przez metaforę padającego śniegu). Pieśń pełna jest zaskakujących i nieoczekiwanych zwrotów harmoniczných. Korngold jako czternastolatek pokazuje niebywałe umiejętności w dziedzinie relacji *Wort-Ton*, łącząc słowa z odpowiednią harmonią i używając takiego frazowania melodii, aby tekst był bardzo żywy i obecny na pierwszym planie. Pod względem budowy kompozytor wybrał najprostszy rodzaj pieśni – pieśń zwrotkową, dbając w ten sposób o jednolitość formy i nastroju oraz kierując percepcję odbiorcy w stronę warstwy słownej. Melodia

---

<sup>132</sup> Wykorzystywanie melodii własnej pieśni jako bazy kompozycji kameralnej stanie się nawykiem Korngolda. Podobnie komponowali F. Schubert, R. Schumann, G. Mahler czy J. Brahms. Ten ostatni również w finale swojej *I Sonaty skrzypcowej G-dur* op. 78 wykorzystuje materiał pieśni pochodzących z własnego op. 59 – nr 3: *Regenlied* i nr 4: *Nachklang*. Dobrym przykładem takiej techniki jest u Korngolda *Kwintet fortepianowy* op. 15, gdzie melodia pieśni *Mond, so gehst du wieder auf* z *Lieder des Abschieds* op. 14, posłużyła jako materiał do tematu wolnej części. Korngold będzie dawać „drugie życie” napisanym przez siebie melodiom, nie tylko tym pochodzącym z twórczości pieśniowej, ale także z muzyki filmowej – tematy z filmów *Another Dawn*, *Anthony Adverse*, *The Prince and the Pauper* oraz *Juarez* staną się podstawą dla *Koncertu skrzypcowego D-dur* op. 35.

pieśni brzmi w transpozycji o sekundę wielką wyżej (G-dur) od oryginału (F-dur), co pozwala skrzypcom na wykorzystanie pustych strun i naturalnych flażoletów, wzbogacających barwę<sup>133</sup> (zob. Przykład 27).

The image displays three systems of a musical score for 'Schneeglöckchen' by E.W. Korngold. Each system consists of a vocal line (GESANG) and a piano accompaniment (PIANO).  
 - The first system is marked 'Rubig fließend' and 'p zart'. The vocal line has the lyrics: 's war doch wie ein lei-fes Sin-gen in dem'. The piano part is marked 'mit Verschiebung' and 'p zart'.  
 - The second system is marked 'poco rit. (rit.) a tempo'. The vocal line has the lyrics: 'Gar-ten heu-te Nacht, — wie wenn lau-e Lüf-te gin-gen: „Sü-ße'. The piano part is marked '(rit.)'.  
 - The third system is marked 'poco rit. (rit.) a tempo' and 'espress.'. The vocal line has the lyrics: 'Glöck-lein, nun er-wacht! — Sü-ße Glöck-lein, —'. The piano part is marked '(rit.)' and 'mf molto espress.'.

Przykład 26. E.W. Korngold – 6 Einfache Lieder op. 9, Schneeglöckchen, t. 1-11 (pierwovzór tematu *Sonaty*)

<sup>133</sup> Carl Flesch i Artur Schnabel konsultowali się z kompozytorem w procesie nauki sonaty. Duchen podaje w swojej książce fragment listu, który pokazuje, że Korngold doskonale wiedząc, jak jego kompozycja ma brzmieć, nie był zamknięty na trafne pomysły techniczne wykonawców: w 14 takcie IV części Flesch zasugerował skorzystanie z flażoletu naturalnego na dźwięku g”, na co Korngold zgodził się, konstatując, że sam w istocie, nuci ten dźwięk falsetem. J. Duchen, dz. cyt., s. 59.

**Allegretto quasi Andante (con grazia)**

*mp semplice ma con espressione*      *poco rit.*      *a tempo*

*pp legato*

*poco rit.*      *a tempo*      *dolce*

*pp*

**Przykład 27.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur op. 6, cz. IV, t. 1-9*

*pizz.*      *sf*      **fuga**      **Allegro giocoso**

*sfz*      *pp*      *stacca.*

*(leicht dahinhuschend)*

*tissimo*      *pp*      *sfz*      *pp*

*arco*      *sfz*      *p*

*sfz*      *p*      *arco*

**Przykład 28.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur op. 6, cz. IV, t. 89-103 (początek fugi)*

W dziejach historii muzyki można dostrzec tendencję młodych kompozytorów do pokazywania całego arsenału swoich środków warsztatowych, zwłaszcza w finałach kompozycji. Nie inaczej jest w przypadku Korngolda, którego młodość dodatkowo przesiąkła duchem epoki obfitości, bogactwa estetycznego i przepychu, obecnego w innych dziedzinach sztuki. Korngoldowi nie wystarczało połączenie formy wariacyjnej z elementami allegra sonatowego, wprowadził więc do finału fugę (zob. Przykład 28).

Po majestatycznej kulminacji całej części w taktach 164-167, *codę* sonaty rozpoczyna powtórny pokaz głównej melodii w głosie skrzypcowym, tym razem z bardzo charakterystycznym użyciem tryli w partii fortepianu (zob. Przykład 29). Rozpatrując ten wybór w kontekście tekstu wiersza, nasuwa się interpretacja tryli jako elementu ilustrującego padający śnieg.

**Przykład 29.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. IV, t. 161-173 (powrót tematu I, tryle w partii fortepianu)

Sonata kończy się w sposób nietypowy dla większości kompozycji Korngolda — w *codzie* brak bowiem szalonej, wirtuozowskiej iskry, błyskotliwych pasaży czy bogatych, mocno brzmiących akordów. Oba instrumenty łączą się w uroczystym, pełnym pokoju monologu, podsumowaniu dotychczasowych przeżyć (zob. Przykład 30).

**Przykład 30.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. IV, t. 201-217 (coda, ostatnia kulminacja, pytanie retoryczne, tonika)

Spokojna wypowiedź rozpoczyna się w skromnym pianissimo (*espressivo, dolce e cantabile; delicatissimo; sempre tranquillo*), lecz niebawem, dzięki stopniowemu *crescendo*, rozszerzeniu rozpiętości motywów do coraz wyższego rejestru w partii skrzypiec i wzbogacaniu faktury fortepianowej, osiąga pełnię kulminacji (fortissimo, molto crescendo, akcenty nad każdą nutą). Na zakończenie, głos skrzypcowy gra w augmentacji pierwszy motyw finału, zadając nim retoryczne pytanie, które pozostanie zawieszone w przestrzeni na kolejne dwa takty. Oparte są one na zstępujących powtórzeniach akordu tonicznego w głosie fortepianu. Tym samym, zestawiając zwieńczenie całej sonaty z zakończeniami I i III części można zauważyć utwierdzenie w akordzie tonicznym, który zajmuje tutaj, bez żadnych dysonansów, aż cztery ostatnie takty. Ostatnie dwa takty

przynoszą zespolenie instrumentów na tonice, która może zarówno być odpowiedzią, jak i wyrazem pełnej pokoju akceptacji faktu, iż są pytania, na które nie odpowiedziano. Wydzwięk takiego zwieńczenia jest dojrzały, osobisty i bardzo satysfakcjonujący. Dzięki wplecionym wewnątrz motywom pierwszej części, stanowi ukoronowanie dotychczasowych przeżyć. Ten sposób pisania z całą pewnością ma moc katartyczną.

### ***Viel Lärmen um nichts*, op. 11 (*Much Ado About Nothing*) – kompozycja, która oczarowała świat**

Przed niebezpieczeństwami walki na frontach I wojny światowej uchronił Korngolda jego młody wiek, w chwili wybuchu konfliktu kompozytor miał bowiem siedemnaście lat. Po osiągnięciu pełnoletności nie został powołany do zasadniczej służby wojskowej, lecz służył jako dyrektor muzyczny pułku piechoty<sup>134</sup>. Jego głównym zadaniem było komponowanie utworów, wykonywanych podczas licznych koncertów charytatywnych, których celem było wsparcie finansowe Austriackiego Funduszu Pomocy Wojennej<sup>135</sup>. Obowiązki te pochłaniały mnóstwo czasu i były traktowane bardzo poważnie, gdyż to właśnie muzyka miała moc, aby dodatkowo wpłynąć na spadające morale i podnieść Austriaków na duchu. Atmosfera przemocy, niedoli i okrucieństwa, ograniczenia zakłócające codzienne funkcjonowanie w mieście oraz dramatyczne przekazy prasy miały przygnębiający wpływ na młodego i niezwykle wrażliwego Korngolda, negatywnie oddziałując na jego kreatywność muzyczną i siły potrzebne do twórczej aktywności. Utworów opublikowanych w trakcie wojny jest niewiele, a część z nich powstała jeszcze przed wybuchem konfliktu<sup>136</sup>. Koncentracja na większym dziele była w tym czasie poza zasięgiem możliwości kompozytora (co tłumaczy porzucenie entuzjastycznie rozpoczętej w 1916 roku pracy nad operą *Die tote Stadt*).

W 1918 roku Korngold otrzymał prośbę od lokalnej grupy teatralnej Wiener Volksbühne, reprezentowanej przez dyrektorów Rundta i Zieglera, o stworzenie muzyki

---

<sup>134</sup> W austriackich archiwach wojennych widnieje zapis stwierdzający niezdolność do służby czynnej z powodu złej kondycji fizycznej (m. in.: duża nadwaga). B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 379.

<sup>135</sup> Najśłynniejszym z utworów, skomponowanych w okresie wojennym, jest *Marsz wojskowy B-dur*, opublikowany przez wydawnictwo Schott. Z jego powstaniem wiąże się pewna anegdota. Dowódca, któremu podlegał kompozytor, początkowo nie przyjął utworu zbyt entuzjastycznie, twierdząc że w tak szybkim tempie wojsko nie będzie w stanie maszerować. Korngold zripostował tę wypowiedź z szelmowskim uśmiechem: „Panie generale, ten marsz zagramy, kiedy będziemy w odwrocie!” Tamże, s. 114.

<sup>136</sup> Poza kompozycją opisywaną w niniejszym rozdziale są to: jednoaktowa opera *Violanta* op. 8, *Sechs Einfache Lieder* op. 9 (cykl pieśni, rozpoczęty w 1911 roku) oraz *Sekstet smyczkowy D-dur* op. 10.

do komedii Williama Shakespeare'a *Wiele hałasu o nic*<sup>137</sup>. Kompozytor był oczarowany tym pomysłem, ponieważ świetnie znał i bardzo cenił sztuki angielskiego dramaturga, większość z nich przeczytawszy w wieku kilkunastu lat<sup>138</sup>. W ówczesnej kondycji było to dla niego idealne zadanie, które pobudzało kreatywność, równocześnie posiadając konkretne ramy. Niosło także ze sobą ciekawe wyzwanie kompozytorskie: z uwagi na ograniczenia wojenne, ale również aby pozostawić aktorów na pierwszym planie, Korngold mógł dysponować jedynie niewielką grupą instrumentalistów.

Kompozytor ukończył utwór pod koniec 1918 roku, a pracę nad orkiestracją podjął parę miesięcy później. Latem 1919 roku przysłała niespodziewana, szokująca wiadomość, że Wiener Volksbühne zbankrutował i w konsekwencji cała produkcja miała zostać odwołana. Kierownictwo słynnego wiedeńskiego Burgtheater, słysząc o nieszczęściu, zaproponowało, że przejmie proces produkcji sztuki z muzyką Korngolda, a także zajmie się zatrudnieniem członków Filharmonii Wiedeńskiej na serię przedstawień.

Premiera *Viel Lärmen um Nichts* odbyła się w pięknym, XVIII-wiecznym barokowym teatrze (Schlosstheater) na terenie Pałacu Schönbrunn, 6 maja 1920 roku. Muzyczna całość spektaklu składała się z 18 odsłon, trwających od kilkudziesięciu sekund do kilku minut. Pięcioaktowa sztuka była wystawiana z tylko jedną przerwą, ale została wzbogacona o muzyczne intermezzo, *Gartenscene*, w którym Korngold zacytował melodię pochodzącą ze swojego wcześniejszego, lecz nieopublikowanego podówczas zbioru, *Tänzchen im Alten Stil*. W celu ściślejszego powiązania muzyki z fabułą sztuki, kompozytor napisał również stylizowaną na staroangielski madrygał pieśń, *Lied des Pagen Balthasar* – wykwintną miniaturę o niewierności mężczyzny, z pełnym finiszem akompaniamentem harfy, imitującym grę na lutni.

---

<sup>137</sup> Sztuka została napisana na przełomie lat 1598/1599, a opublikowano ją w 1623 roku. W literaturze muzycznej znajdziemy przykłady inspiracji komedią i jej muzycznego opracowania: na fabule *Wiele hałasu o nic* oparta jest opera Hectora Berlioz z 1862 roku *Béatrice et Bénédict*, sir Charles Villard Stanford skomponował operę *Much Ado About Nothing* w 1901 roku, Ernest Chausson włączył *Chant funèbre* („Marsz żałobny”), inspirowany komedią, jako ostatni, czwarty utwór do cyklu *Chansons de Shakespeare* op. 28 z 1910 roku, a w 1953 roku Mario Castelnuovo-Tedesco napisał na orkiestrę symfoniczną uwerturę, zatytułowaną *Much Ado About Nothing* op. 164. Warto również wspomnieć słynną i doskonałą adaptację filmową Kennetha Branagha – *Much Ado About Nothing* z 1993 roku, która została wzbogacona o muzykę skomponowaną przez Patricka Doyle’a, szkockiego kompozytora filmowego, mającego doświadczenie w tworzeniu muzyki do sztuk szekspirowskich.

<sup>138</sup> Korngold czytał je w słynnym niemieckim przekładzie, wydanie Schlegel-Tieck. B. G. Carroll, *The Incidental Music for “Much Ado about Nothing” op. 11 by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) - The centenary of the first production, Vienna, May 6 1920*, [https://www.researchgate.net/publication/341099052\\_The\\_Incidental\\_Music\\_for\\_MUCH\\_ADO\\_ABOUT\\_NOTHING\\_by\\_Erich\\_Wolfgang\\_Korngold](https://www.researchgate.net/publication/341099052_The_Incidental_Music_for_MUCH_ADO_ABOUT_NOTHING_by_Erich_Wolfgang_Korngold) [dostęp: 23 maja 2025].

Utwór został skomponowany na niewielki skład wykonawczy, liczący dziewiętnastoro instrumentalistów: siedmioosobowy smyczkowy zespół kameralny (dwoje I skrzypiec, dwoje II skrzypiec, altówka, wiolonczela i kontrabas), flet/flet piccolo, obój, klarnet *in B*, fagot, 2 waltornie *in F*, trąbkę *in C*, puzon, fortepian, harfę, rozbudowaną sekcję perkusyjną wraz z kotłami oraz fisharmonię dla specjalnych efektów kolorystycznych<sup>139</sup>. Jako oprawa spektaklu, dzieło z definicji posiadało kameralny, ilustracyjny wydźwięk, jednakże Korngold potrafił zaprezentować w nim swój kunszt kompozytorski w całej okazałości. Pisał w taki sposób, aby muzyka, towarzysząca także niektórym dialogom, nie przytłoczyła wykonawców, lecz subtelnie dopełniała ich występ. Ponadto, wykazał się na polu muzycznym umiejętnościami, które można podziwiać w pracach doskonałych karykaturzystów – niewielkiej długości odsłony wymagały bowiem niezwyklej trafności i esencjonalnego portretowania postaci oraz wydarzeń. Nade wszystko, kompozycja sama w sobie, mimo iż z założenia akompaniowała grze aktorskiej, była logiczną, piękną i pełnoprawną całością.

Jak zauważa Nick Barnard:

Zbyt często określenie "wielki orkiestrator" używane jest w odniesieniu do kompozytorów piszących na duże i bogate składy. Prawdziwie wielkim orkiestratorem jest ten, który potrafi wyczarować szeroką gamę instrumentalnych kolorów i barw ze stosunkowo ograniczonego zespołu – dokładnie to, co Korngold tutaj osiągnął [w *Wiele hałasu o nic*]. Fascynujące jest, że charakterystyczne dla niego instrumentalne połączenie harfy, fortepianu i dzwonek zostało zastosowane w całej okazałości na tak wczesnym etapie jego kariery<sup>140</sup>.

Podczas przygotowań spektaklu ujawniła się charakterystyczna cecha stylu pracy Korngolda, która towarzyszyła kompozytorowi do końca jego życia. Począwszy od pierwszych prób aż do premiery, był obecny na prawie każdej z nich, angażując się w niemal wszystkie aspekty produkcji. To, co doszło w pełni do głosu podczas pracy przy projektach w Hollywood i co wyróżniało Korngolda spośród innych kompozytorów muzyki filmowej, to niesamowita zdolność dopasowania czasu trwania muzyki do długości danego dialogu czy sceny, bez uszczerbku na myśli muzycznej i z odpowiednio rozplanowanym rozłożeniem napięcia. Subtelność i wycucie, z jakimi Korngold

---

<sup>139</sup> Zwyczajowo, muzyka do sztuk teatralnych oraz kompozycje lżejszego gatunku posiadały w partyturze awaryjną wersję z fisharmonią – na wypadek, gdyby nie dało się zgromadzić pełnego składu instrumentów dętych drewnianych. Korngold, kierowany dbałością o walory kolorystyczne, włączył fisharmonię w stały skład.

<sup>140</sup> "Too often the epithet "great orchestrator" is used for composers who write for large and opulent ensembles. A truly *great* orchestrator is one who is able to conjure a wide range of instrumental colours and timbres from a relatively limited ensemble – which is exactly what Korngold achieves here. I find it fascinating how his signature instrumental combination of harp/piano/glockenspiel is so fully realised this early in his career." Nick Barnard, *Korngold – Complete Incidental Music: Much Ado about Nothing, Der Vampyr* (Naxos 8.573355), [w:] MusicWeb International, 2022, <https://www.musicweb-international.com/classrev/2022/Mar/Korngold-incident-8573355.htm> [dostęp: 5 maja 2025].

podkreślał dialogi oraz umiejętność łączenia ze sobą różnych scen i operowanie pauzami w celu podkreślenia dramaturgii, najprawdopodobniej rozwijało się właśnie podczas pracy nad *Wiele hałasu o nic*.

Orkiestrowanie utworu przebiegało bardzo sprawnie, a cały proces twórczy rozпалиł sporo entuzjazmu w kompozytorze, który równolegle stworzył 3-częściową aranżację na orkiestrę symfoniczną. Idąc za namową ojca, włączył ją do koncertu, podczas którego dyrygował Filharmonikami Wiedeńskimi<sup>141</sup>, dlatego też Wiedeń dostąpił przywileju usłyszenia fragmentów z *Wiele hałasu o nic* pięć miesięcy przed planowaną premierą. Suita niezmiernie się spodobała, była wielokrotnie bisowana<sup>142</sup>, a zachęcony tym sukcesem Korngold rozszerzył ją do pięciu części. W tej formie jest grana aż do dziś. Ze względu na przepiękne, melodyjne i łatwo zapadające w pamięć tematy, trafnie portretujące postaci komedii, a także niewielkie rozmiary i stosunkową łatwość wykonania, suita szybko zdobyła popularność. Na jej powodzenie wpłynęła również znakomita orkiestracja, podkreślająca zarówno humor, dowcip, jak i romantyczny pierwiastek sztuki. Do 1933 roku kompozycja znalazła się w repertuarze ponad stu orkiestr na całym świecie<sup>143</sup>. Obecnie pozostaje jednym z najchętniej wykonywanych utworów Korngolda, z nader liczną reprezentacją nagrań studyjnych i koncertowych.

Nie wiadomo, czy kompozytorska aranżacja *Much Ado About Nothing* w wersji na skrzypce i fortepian ujrzałyby światło dzienne, gdyby nie to, że publika oraz instytucje konsekwentnie zamawiały kolejne koncerty, w swojej wrodzonej skromności Korngold nie spodziewał się bowiem, iż muzyka będzie takim sukcesem<sup>144</sup>. Przedstawienie zostało

---

<sup>141</sup> 24 stycznia 1920 roku. Zob. *Korngold, Erich Wolfgang, Œuvres Avec Numéro d' Opus, Viel Lärmen um nichts op. 11*, [w:] archiwum internetowe Musiques Régénérées, <http://www.musiques-regenerees.fr/ExilVienne/Korngold/op11.html> [dostęp: 23 maja 2025].

<sup>142</sup> Wiedeńczycy zażądali wielokrotnego bisu, natomiast podczas innego koncertu, we Włoszech, w słynnym Teatro Augusteo, suita tak bardzo się spodobała, że gdy kompozytor wyszedł powtórzyć jedną z jej części w ramach żądanego bisu, stał przez parę minut na podeście, aż publiczność doszła do porozumienia, którą z nich chce usłyszeć. Na koncercie byli obecni Giacomo Puccini, Ottorino Respighi oraz Alfredo Casella, którzy wcześniej uczestniczyli we wszystkich dziewięciu próbach, zafascynowani kompozycją. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 167-168.

<sup>143</sup> W 1923 roku suita zyskiwała sławę zarówno po sąsiedzku, w Europie, jak i w Ameryce Południowej. Korngold osobiście zadyrygował kompozycją w wykonaniu Berlińskiej Filharmonii podczas koncertu w jej rodzimej siedzibie, a Filharmonicy Wiedeńscy podczas tournée pod batutą Richarda Straussa zaprezentowali suitę w Rio de Janeiro i Buenos Aires. Zob. [hasło:] *Erich Wolfgang Korngold*, [w:] Archiwum koncertowe Filharmoników Wiedeńskich: <https://www.wienerphilharmoniker.at/en/konzert-archiv> [dostęp: 23 maja 2025].

<sup>144</sup> Kiedy Luzi von Sonnenthal, późniejsza żona Korngolda, określiła utwór jako prawdziwe arcydzieło, Erich roześmiał się i skomentował „Eine kleine Bühnenmusik” („mała muzyka sceniczna”), nawiązując żartobliwie do *Eine kleine Nachtmusik* Mozarta. J. Duchen, dz. cyt., s. 86. Powiedział również: „Nie jestem zbyt doświadczony w tej dziedzinie, więc nikt nie może się na mnie obrazić za napisanie tego utworu!”

przedłużone na kolejny sezon, a ponieważ muzycy Filharmonii Wiedeńskiej mieli własne zobowiązania i byli zajęci uprzednio ustalonym repertuarem artystycznym, Korngold zaaranżował partyturę na skrzypce i fortepian. Wykonywali ją skrzypek Rudolf Kolisch i późniejszy dyrygent, tutaj w roli pianisty, Paul Breisach. Aby wzbogacić aranżację, kompozytor towarzyszył im na drugim fortepianie (czasem pianiści występowali naprzemiennie). Grę Korngolda cechował specyficzny styl: bogata akordowa faktura, szeroki ambitus brzmieniowy, obecność elementów improwizowanych, rozmach gestów muzycznych — kompozytor wirtuozowsko wydobywał z fortepianu obfitość kolorów, eksplorując możliwości instrumentu do takich granic, że w percepcji odbiorców zrównywały się one barwowo z możliwościami orkiestry<sup>145</sup>. Podczas weekendowych spektakli do muzyków dołączał Karl Anton Stiegler<sup>146</sup>, słynny pierwszy waltornista Filharmonii Wiedeńskiej, wzbogacając żywiolowy *Hornpipe* o swoje solo<sup>147</sup>.

Aranżacja na skrzypce i fortepian cieszy się niesłabnącą popularnością od czasów swojego powstania. Chętnie sięgali po nią skrzypkowie tacy jak Mischa Elman, Jascha Heifetz, Toscha Seidel<sup>148</sup>, Fritz Kreisler i Max Rostal. Suita doczekała się także transkrypcji na altówkę, opracowanej przez Lionela Tertisa<sup>149</sup>. Korngold osobiście stworzył również trzyczęściową wersję na fortepian solo (bez uwertury i intermezza), a w 1984 roku na aukcji w Wiedniu pojawiła się niepublikowana i nieznana wcześniej, autentyczna rękopiśmienna partytura transkrypcji trzech części suity na kwartet smyczkowy, która doczekała się premiery w wykonaniu Steude Quartett 8 maja 2012 roku w Musikverein<sup>150</sup>.

---

(“I am not so experienced in this, so nobody can take offence at me for having written it.”). B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 134.

<sup>145</sup> Często powtarzającym się komentarzem wśród słuchaczy było stwierdzenie, iż grający na fortepianie Korngold „brzmi jak pełna orkiestra”. Sam kompozytor w wywiadzie dla czasopisma „The Etude Music Magazine” odpowiedział: „Gram tylko na fortepianie i orkiestrze. Orkiestra to bardzo przyjemny instrument do grania” (“I play only the piano and the orchestra. The orchestra is such a very nice instrument to play.”). „The Etude Music Magazine”..., s.16.

<sup>146</sup> Luzi Korngold wspominała: „Ten wspaniały muzyk, przyzwyczajony do rozmiarów wielkich sal operowych, prawie zdmuchnął mały barokowy teatr” (“This powerful musician, used to the dimensions of great opera houses, nearly blew the little baroque theatre away.”). J. Duchen, dz. cyt., s. 87.

<sup>147</sup> Rolę zachęty pełniła ponoć obietnica dobrego cygara (sic!). Zob. B. G. Carroll, *Incidental Music for Shakespeare's "Much Ado About Nothing" Opus 11...* .

<sup>148</sup> W archiwach amerykańskiej wytwórni płytowej RCA (Radio Corporation America) zachowało się niewydane z uwagi na restrykcje wojenne nagranie Korngold-Seidel, zrealizowane latem 1941 roku. Aranżacja suity przybrała w nim bardziej zdefiniowaną formę: Korngold skonkretyzował zwłaszcza partię fortepianu, nie oddając tak dużej, jak dotychczas, przestrzeni improwizacji (choć dodał chorałowy początek przed ostatnią częścią *Hornpipe*, zainspirowany dźwiękiem skrzypka), a Seidel zagrał ją intensywnym dźwiękiem, w rapsodycznym stylu. Korngold był wówczas w doskonałej formie, nagranie wyraziście oddaje niepowtarzalny styl jego gry. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 303.

<sup>149</sup> Tamże, s. 135.

<sup>150</sup> Materiały nutowe opublikowało wydawnictwo Schott na zamówienie wiedeńskiego towarzystwa The Gesellschaft der Musikfreunde (Towarzystwo Miłośników Muzyki). Aranżacja została nagrana przez

***Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”, op. 11***  
**(suita *Much Ado About Nothing*)**

Suita na skrzypce i fortepian składa się z czterech części:

I – Mädchen im Brautgemach

II – Holzapfel und Schlehwein (Marsch der Wache)

III – Gartenscene

IV – Mummenschanz<sup>151</sup>.

W celu skonstruowania lepszej pod kątem koncertowym formy, kompozytor zmienił kolejność części względem porządku ich występowania w spektaklu, układając je na zasadzie kontrastu wyrazowego<sup>152</sup>.

Muzyka Korngolda w piękny, wysublimowany sposób ilustruje opisane wydarzenia i tworzy odpowiedni nastrój, czasem przejmując rolę narratora. Kompozytor sugestywnie oddaje stan wewnętrzny bohaterów, dopowiadając to, czego nie decydują się oni wyrażać słowami. Znajomość intrygi oraz kontekstu poszczególnych scen sztuki jest kluczowa przy interpretacji utworu, dlatego podam fabułę w zwartej formie.

Komedia *Wiele hałasu o nic* koncentruje się na relacjach dwóch par: Hero – Klaudio oraz Beatrice – Benedick. Opowiada ich historie miłosne, pełne gwałtownych emocji, podstępów i prowokacji. Szczęśliwie zakochani Klaudio i Hero planują ślub, jednak padają ofiarą intrygi zazdrosnego Don Johna, który kłamliwie oskarża Hero o zdradę. Oszustwo zostaje ujawnione na skutek nieświadomych działań konstabla Dogberry’ego, niegrzeszącego inteligencją, groteskowo niekompetentnego strażnika. Benedick i Beatrice są oboje niezwykle inteligentnymi, dowcipnymi i niezależnymi ludźmi, którzy na każdym kroku podkreślają swój sprzeciw wobec małżeństwa

---

dwa zespoły: The Amernet String Quartet, Centaur Records 2015 oraz Eusebius Quartet, SOMM Recordings 2021. Zob. <https://www.schott-music.com/en/drei-stuecke-noc306642.html> [dostęp: 23 maja 2025].

<sup>151</sup> Podaję polskie odpowiedniki tytułów poszczególnych części: I – Panna w komnacie ślubnej. II – Holzapfel i Schlehwein – to imiona dwóch strażników, którzy w oryginale nazywają się Dogberry i Verges, pochodzące z niemieckiego wydania. Stanisław Barańczak zaproponował w swoim przekładzie na język polski przydomki Grzmot i Pokrak, stawiając na komizm i podkreślenie charakteru tych postaci, które są wyjątkowo niekompetentnymi strażnikami, natomiast Maciej Słomczyński, dążąc do zachowania większej wierności oryginałowi zaproponował mniej sugestywne określenia Czepiec i Łata. W tej sytuacji najrozsądniej będzie przetłumaczyć jedynie drugi człon tytułu, który zapewni odbiorcy więcej informacji, tj. Marsz Straży. III – Scena ogrodowa. IV – Maskarada (dosłownie „pantomima”). W angielskiej wersji spotkamy podtytuł *Masquerade: Hornpipe*, ponieważ ostatnia część czerpie z tego ludowego tańca.

<sup>152</sup> Porządek w sztuce: *Hornpipe* – preludium do aktu II, *Gartenscene* – akt III, scena 1, *Holzapfel und Schlehwein* – akt III, scena 3.

i związków. Nieustannie ścierają się ze sobą w błyskotliwych potyczkach słownych. Dzięki sprytnym manipulacjom przyjaciół odkrywają, że tak naprawdę od dawna darzą się gorącym uczuciem. Historię wieńczy szczęśliwy finał w postaci ślubu obu par i ogólnego pojednania między bohaterami.

### **I – *Mädchen im Brautgemach***

Otwierająca suitę część I utrzymana jest w tonacji Des-dur i metrum 4/4. Rozpoczyna ją krótki, gdyż zaledwie dwutaktowy, wstęp w tempie *langsam*. Ukazuje on swobodę, z jaką Korngold porusza się w ramach systemu dur-moll, składa się bowiem z następujących czterech akordów: B-dur, A-dur septymowego, G-dur septymowego i Des-dur (zob. Przykład 31). Nietypowe zestawienie współbrzmień przykuwa uwagę i budzi ciekawość oraz muzyczny apetyt słuchacza, stanowiąc dźwiękowy odpowiednik „zagłądania przez dziurkę od klucza”. Skrzypce wykonują akordy pizzicato, bardzo miękko (*sehr weich*), w dynamice piano, a fortepian – legato i pianissimo, co tworzy kameralną, delikatną atmosferę. Ten minimalizm użytych środków, zapewniający jednakże wyrazisty i konkretny efekt, daje świadectwo niesamowitego korngoldowego zmysłu do uchwycenia esencji ilustrowanej sceny w oszczędny, aforystyczny sposób.

Następujące po wstępie niespełna dwutaktowe solo skrzypcowe, dookreślone słowami *mit Anmut und Grazie* (z wdziękiem i gracją), nadaje ton całej części, którą tworzą urokliwe melodie. Ich delikatne linie, składające się z wielu uniesień i motywów westchnieniowych, obrazują przyływ uczuć, którego doświadczają postaci. Linie melodyczne powtarzane są w różnych skrzypcowych rejestrach, a towarzyszy im zmieniający się kontrapunkt fortepianu. Frazy oddają charakter, odczucia i marzenia delikatnej, słodkiej Hero, przygotowującej się na spotkanie z Klaudio, przyszłym mężem. Każdy pokaz stwarza zatem okazję do wprowadzenia nowej barwy, skoncentrowania się na innej niż do tej pory emocji oraz eksploracji kolorystycznej różnych rejestrów (cieplejszych albo bardziej mglistych w średnicy skrzypiec, błyszczących na strunie E, głębszych na strunie G). Bogaty, romantyczny język harmoniczny od czasu do czasu udekorowany jest bardziej nowoczesnymi współbrzmieniami, które jednak nie załamują obranej konwencji.

**wstęp**

Erich Wolfgang Korngold

Langsam (*sehr weich*) *pizz.* *p*

Schr mäßig, mit Anmut und Grazie  
arco *p espress.* rit. a tempo

**figura 1**

**figura 2**

Nicht schleppen!  
*WARM* *mp*

(frets weiche Bäffe)

**Przykład 31.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts“*, op. 11, cz. I – Mädchen in Brautgemach, t. 1-8 (wstęp, podstawowe figury rytmiczne – nr 1 i 2)

Część ma formę ABA', poprzedzoną krótkim wstępem i zakończoną niedługim epilogiem. W środkowej, kontrastującej części (takty 19-24) fraza nabiera podekscytowanego wyrazu, poprzez progresję wznoszącą prowadząc do żartobliwie brzmiącego *accelerando*, usianego akcentami oraz licznie stosowanym *sforzato* (zob. Przykład 32). Przez całą część przewijają się dwie figury rytmiczne (zob. Przykład 31): wchodzące po pauzie ósemkowej dwie szesnastki – dwie ósemki (figura 1) oraz ósemka z kropką – triola szesnastkowa – dwie ósemki (figura 2). Motywy te nadają utworowi hiszpańskiego kolorytu, co może stanowić muzyczne odniesienie do postaci Klaudio, bohatera wojennego z armii księcia Aragonii. W sztuce Shakespeare'a miłość Klaudio i Hero jest uczuciem typowo dworskim: on zakochał się w niej od pierwszego wejrzenia i od razu stwierdził, że ją poślubi, ona nie zdążyła go bliżej poznać i pielęgnuje w sobie ufne wyobrażenia. Korngold często przy fortepianowych akordach zapisuje *arpeggio*, które dodaje frazom subtelności, zdając się podkreślać naturę uczucia łączącego parę bohaterów.

**Przykład 32.** E.W. Korngold – *Vier Stücke* [...], partia skrzypiec, cz. I – *Mädchen in Brautgemach*, t. 23-40 (obfitość określeń agogicznych, ekspresyjnych oraz cezur)

W części liczącej 49 taktów zapisanych jest aż 31 określeń agogicznych i 15 cezur (11 w partii skrzypiec i 4 w partii fortepianu), co stawia niemałe wyzwanie wykonawcze pod względem kameralnym. Zdarza się, że tempo ulega dwóm zmianom w obrębie jednego taktu (zob. Przykład 32). Widać wyraźnie, iż umieszczając tak wiele określeń na małej przestrzeni kompozytor chce uzyskać efekt gry rubato, nie pozostawiając jednak niczego przypadkowi ani fantazji wykonawców. Pomimo licznych zmian w tej warstwie utworu, wykonując I część *Suity* nigdy nie miałam odczucia pozostawiania w sztywnym gorsecie agogicznym czy realizowania swego rodzaju sztucznego protokołu tempowego, wręcz przeciwnie, byłam zdumiona organicznością i naturalnością tych zmian, tak bardzo logicznych mimo pozornego chaosu obfitości.

## II – *Holzappel und Schlehwein (Marsch der Wache)*

Druga część jest skomponowana w tonacji c-moll, łączonej z powagą i dramatyzmem, stosowanej zwykle do wyrażania głębokich, intensywnych emocji, cierpienia lub wewnętrznej walki. Na początku Korngold umieścił określenie *im Zeitmas eines grotesken Trauermarches*, czyli „w tempie groteskowego marsza żałobnego”. Istotnie, część grana w wolniejszym, przerysowanym tempie, nabiera karykaturalnego rysu. Kompozytor znakomicie oddał tu charakter przedstawicieli straży nocnej, która ma chronić mieszkańców Mesyny. Niegrzeszący rozumem konstabl Dogberry<sup>153</sup>

<sup>153</sup> Dogberry to jedna z bardziej wyrazistych postaci komicznych u Shakespeare’a. Uparty posterunkowy jest zawsze zadowolony z siebie i zarozumiały. Jego wypowiedzi są pretensjonalne i pełne malapropizmów (omyłek słownych, polegających na użyciu podobnie brzmiącego, lecz reprezentującego inne znaczenie

i jego partner Verges to postaci pyszałkowate i nieudolne, reprezentujące niekompetencję w sposób absurdalnie komiczny.

Im Zeitmaß eines grotesken Trauermarkthes

**Przykład 33.** E.W. Korngold – *Vier Stücke* [...], cz. II – *Holzappel und Schlehwein (Marsch der Wache)*, t. 1-9 (akcenty, sforzata, grupy triolowe, zmiany agogiczne)

Parzyste metrum z jasną pulsacją i wyrazistymi akcentami zostaje co pewien czas zachwiane poprzez *acceleranda* i *rallentanda*, pojawiające się na wprowadzonych w tych taktach grupach triolowych, wzbogaconych o nieregularne akcenty i *sforzato* (zob. Przykład 33). Synkopy i zmiany agogiczne wytrącają marsz ze stabilnej pulsacji i równowagi rytmicznej na niedługich odcinkach, po czym powraca ostry, wyraźny kontur rytmiczny. Z całą pewnością kontrasty te służą wywołaniu efektu komicznego, lecz być może także interpretacja ich na poziomie alegorycznym nie będzie nadużyciem: coś, co powinno być stałe, pewne i niezmiennie, czyli siła prawa, którego przestrzegania

---

słowa). Mówi swoim podwładnym, że spanie na nocnej warcie to coś zupełnie normalnego oraz instruuje ich, aby pod żadnym pozorem nie zatrzymywali złodzieja, by nie być zamieszonym w przestępstwo i tym samym nie splamić się powiązaniem ze zbrodnią.

chroni straż (rytmika marszowa), zostało zachwiane przez słabość i wady ludzkiego charakteru (zmiany agogiczne, synkopowane akcenty).

Melodyka nie jest skomplikowana, najczęściej wykorzystuje pochodny gamowe i chromatyczne, a niekiedy bazuje na wybranym trójdźwięku, imitując militarne fanfary. Tryle, obecne głównie w partii skrzypcowej, z powodzeniem mogą imitować charakterystyczny efekt „szumu”, uzyskiwany w muzyce marszowej na werblu.

Podobnie jak pierwsza część suity, ta również przyjmuje formę ABA', przy czym środkowa część kontrastuje ze skrajnymi jedynie pod względem wyrazowym, uzyskanym dzięki środkom harmonicznym (zmiana trybu na durowy, zastosowanie akordów z dowcipnie brzmiącymi alteracjami). Rytmika nadal korzysta z tych samych figur. W oryginalnej wersji Korngold podkreśla lżejszy charakter części poprzez zmianę instrumentu grającego główną melodię: w środkowym ogniwie jest to klarnet, w skrajnych częściach fagot i trąbka z tłumikiem. W transkrypcji, skrzypce powinny naśladować ten efekt poprzez zmianę barwy, w czym pomocne mogą być drobne zmiany w artykulacji.

W zakończeniu kompozytor zmienia artykulację w skrzypcach z *arco* na *pizzicato* (co pojawiała się już wcześniej, lecz nigdy nie dłużej niż w obrębie dwóch miar w takcie) i opiera ostatnie cztery takty na relacji dominantowo-tonicznej (zob. Przykład 34), wykorzystując tylko prymy akordów (g-c), z wyjątkiem na przedostatnią miarę utworu (tryton *fis-c*). Regularna rytmika, stabilny puls i dramaturgiczne diminuendo zdają się ilustrować miarowe kroki strażników na masyńskim bruku, stukot sprzączek ich pancerzy i echo ciężkich, wojskowych butów, niknące w oddali.

The image shows a musical score for the ending of 'Marsch der Wache' by E.W. Korngold. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment and a violin part. The violin part is marked 'pizz.' and 'pp'. The piano accompaniment is marked 'f' and 'p'. The score is divided into four measures, with the last two measures highlighted by a red box. Below the last two measures, there are four boxes containing the letters 'D' and 'T' in red, indicating the dominant and tonic chords used in the harmonic plan.

**Przykład 34.** E.W. Korngold – *Vier Stücke* [...], cz. II – *Holzapfel und Schlehwein (Marsch der Wache)*, t. 56-60 (plan harmoniczny zakończenia cz. II)

### III – Gartenscene

Trzecia część suity to nastrojowe i ekspresyjne wolne ogniwo cyklu. Podobnie jak w przypadku poprzednich części, jej budowa dzieli się na trzy zasadnicze odcinki, ułożone kolejno w tonacjach C-dur, E-dur, C-dur. Pierwsze skrzydło tego tryptyku (takty 1-40) to pieśniowy monolog skrzypiec, pojawiający się na tle delikatnego fortepianowego towarzyszenia. Partia fortepianu tworzy środowisko harmoniczne i subtelnie kontrapunktuje głos skrzypiec ósemkową linią melodyczną. Dzięki stale obecnemu ruchowi ósemkowemu w warstwie akompaniującej, kompozytor uzyskuje wrażenie płynności (zob. Przykład 35). Wiodąca w tym odcinku linia melodyczna w oryginale powierzona jest wiolonczeli i towarzyszy najważniejszemu w sztuce Shakespeare’a monologowi Beatrice, stając się pieśnią bez słów o mocnej, klarownej wymowie.

Sehr ausdrucksvoll (breit, doch nicht zu langsam)  
*espress.*  
*p* nur die Melodienote hervorheben!  
*arpeggiert*  
*p* stets weiche Bässe!  
*molto espress.*  
*mf* nur die Melodienote!  
*mf molto espress.*  
*poco*

Przykład 35. E.W. Korngold – *Vier Stücke* [...], cz. III – *Gartenscene*, t. 1-15 (nieustający ósemkowy kontrapunkt fortepianu)

Aby w pełni docenić ilustratorski kunszt Korngolda oraz zrozumieć znaczenie tego monologu, należy odwołać się do postaci Beatrice i charakteru jej relacji z Benedickiem. Bohaterka ma ognisty, żywiołowy temperament, jest bezkompromisowa, uparta i wyznaje bardzo wysokie standardy moralne. Co więcej, jako jedna z najbardziej dowcipnych postaci w szekspirowskiej galerii charakterów, jest niezwykle inteligentna, co doprowadziło ją do przekonania, że nie ma na świecie mężczyzny, który mógłby na dłużej przykuć i utrzymać jej zainteresowanie. Podobnie jak Beatrice, Benedick jest obdarzony żywą inteligencją i bardzo ostrym, ciętym językiem. Obie postaci są dumne do granic absurdu, ukrywając swoje prawdziwe uczucia pod maską ironii i humoru. Bohaterowie padają ofiarą pułapki, zastawionej przez życzliwych im przyjaciół, którzy obserwując z dystansu tę słowną szermierkę i pozorną niechęć, doskonale widzą prawdziwą naturę ich relacji. Kiedy Benedick podsłuchuje zaaranżowaną rozmowę przyjaciół o gorącym uczuciu, jakim darzy go Beatrice, natychmiast porzuca swoje wieloletnie zobowiązanie do pozostania kawalerem i postanawia, że ją pokocha. Beatrice, słysząc bliskich, plotkujących o desperackiej miłości, jaką żywi do niej Benedick, wpada w tę samą pułapkę. W oryginalnej wersji solo wiolonczelowe towarzyszy kobiecie w momencie autorefleksji, kiedy ta, stając w prawdzie, pozwala sobie na ujawnienie prawdziwej natury własnych uczuć. Muzyka Korngolda dopowiada to, czego Beatrice nie śmie wyrazić słowami, będąc nie tylko ilustracją, lecz przedłużeniem i uzupełnieniem stanu emocjonalnego bohaterki.

Środkowy odcinek (takty 40-111), utrzymany w tonacji E-dur<sup>154</sup>, Korngold skomponował na bazie nostalgicznie rozkołysanego, stylizowanego walca. Dramaturgię tworzy tu relacja agogiczna odcinków na osi *Zurückhaltend-Im Fluß*, („powściągliwie-płynnie”), charakterystyczne przeplatające się korngoldowskie *sostenuto* i *avanti*, które znakomicie oddaje porywający bohaterów, obezwładniający prąd nietłumionych dłużej uczuć, spleciony z refleksyjnym komentarzem, kiedy po długim czasie uników i zwodów nareszcie spotykają się i szczerze ze sobą rozmawiają. Kompozytor stosuje zestawienia odległych akordów oraz dalekie, niespodziewane modulacje, tworząc wykonawcom pole do poruszania się po szerokiej palecie kolorystycznej (zob. Przykład 36).

---

<sup>154</sup> Materiał muzyczny tego odcinka w oryginale obecny jest w preludium do III aktu.

(poco rit.) (a tempo)

Etwas zurückhaltend Wieder im Fluß

*p pesante*

Zurückhaltend Im Fluß

Zurückhaltend Im Fluß

Zurückhaltend Im Fluß

*poco a poco cresc.*

**Przykład 36.** E.W. Korngold – *Vier Stücke* [...], cz. III – *Gartenscene*, t. 72-92 (relacja *Zurückhaltend-Im Fluß*)

Po recytatywnej wypowiedzi skrzypiec w taktach 99-111, powraca tonacja C-dur. Linie melodyczne obu instrumentów czerpią z motywów zaprezentowanych w pierwszej części utworu, współdziałając tym razem w odświeżeniu *molto espressivo, rubato*. Fermaty, zastosowane w tym odcinku na szczytowych dźwiękach poszczególnych fraz (takty 113, 117, 122, 126) pozwalają tworzyć wrażenie zatrzymanej w uniesieniu emocji (zob. Przykład 37). W takcie 135 solo fortepianowe (w którego połowie dołączają się skrzypce) rozpoczyna niedługą, 10-taktową codę, opartą praktycznie w całości na akordzie tonicznym. Jedynie w takcie 138 pojawia się wychylenie do subdominanty, zamykając część w sposób pełen spokoju i spełnienia (zob. Przykład 38).

Erstes Zeitmaß (rubato)  
*molto espress. largamente*

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The first system is marked with *ff* and *molto espress.*. The second system is marked with *f*. The third system is marked with *p*. Red boxes highlight specific passages in the vocal line across all three systems.

Przykład 37. E.W. Korngold – *Vier Stücke* [...], cz. III – *Gartenscene*, t. 111-125 (ekspresyjne fermaty)

The image shows two systems of musical notation. The top system is marked with *pp* and *espress.*. The bottom system is marked with *rall.* and *pp*. Red boxes labeled 'T', 'S', and 'T' are placed below the vocal line, connected by a horizontal dashed red line, indicating harmonic structure.

Przykład 38. E.W. Korngold – *Vier Stücke* [...], cz. III – *Gartenscene*, t. 135-144 (plan harmoniczny zakończenia cz. III)

#### IV – *Mummenschanz: Hornpipe*

Finał suity Korngold oparł na ludowym tańcu *hornpipe*<sup>155</sup>, pochodzącym z terenów Anglii, Szkocji i Walii, znanym już od XV wieku jako taniec marynarzy. Początkowo wykonywali go wyłącznie mężczyźni, a choreografia obejmowała charakterystyczną pozycję z rękami skrzyżowanymi w łokciach, splecionymi przed sobą na wysokości klatki piersiowej oraz liczne przysiady i krok typu *rock*, polegający na kołysaniu nogami skrzyżowanymi kostkami<sup>156</sup>. Z uwagi na specyfikę tych figur, *hornpipe* nie należał do tańców bardzo szybkich. Chcąc zachować jego naturę, lecz jednocześnie nie rezygnować z niezbędnego dla finału żywiołowego charakteru, zdecydowałam się oddać radość i dowcip tej części jasną, skrzącą się barwą dźwięku i wyrazistą artykulacją, zachowując zasugerowane przez kompozytora *bewegt* (ruchliwie). W sztuce utwór towarzyszy maskaradzie, podczas której Beatrice i Benedick dają prawdziwy popis szermierki słownej. Ironiczne przekomarzanie się, sprzeczki i gry słowne ostatecznie kończą się w zgodzie i pełnym ciepła zrozumieniu.



Przykład 39. E.W. Korngold – *Vier Stücke* [...], partia skrzypiec, cz. IV – *Mummenschanz (Hornpipe)*, t. 1-29 (materiał melodyczno-rytmiczny, przednutki, artykulacja)

<sup>155</sup> W spektaklu umieszczony znacznie wcześniej, jako preludium do II aktu.

<sup>156</sup> Margaret Dean-Smith, [hasło:] *hornpipe*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. Friedrich Blume, t. 6: Head–Jenny, Bärenreiter-Verlag, Kassel–Basel–London 1957, s. 756-757.

Część rozpoczyna się krótkim skrzypcowym solo (oryginalnie waltorniowym), a jej ruchliwość oparta jest na gamowych przebiegach i figurach szesnastkowych oraz ósemkowo-szesnastkowych (zob. Przykład 39). Radosną, żywołąwą i jednocześnie dosadną atmosferę tworzą liczne akcenty, zarówno na głównych miarach, jak i synkopowane, stosowanie *sforzato* na słabej części taktu (najczęściej jest to ostatnia ósemka w taktie), tryle oraz dynamiczne crescendo na krótkich odcinkach. Kompozytor sugeruje lżejszą, acz wyrazistą artykulację *staccato*, jako podstawowy sposób wydobycia dźwięku w tej części. W celu uwydatnienia pierwiastka wirtuozowskiego, oba instrumenty mogą zbliżać *staccato* w niektórych miejscach do *marcato*, ponadto skrzypce powinny dysponować artykulacją *spiccato* o zróżnicowanym ciężarze, tak aby wydobywany dźwięk był zawsze aktywny i pełen wigoru. Korngold nawiązuje do brzmienia kapeli ludowej poprzez wykorzystanie kwintowych dwudźwięków, imitujących puste struny instrumentów smyczkowych (zob. Przykład 40), a liczne przednutki w partii skrzypiec podkreślają niefrasobliwy, żartobliwy charakter utworu.

**Przykład 40.** E.W. Korngold – *Vier Stücke* [...], cz. IV – *Mummenschanz* (*Hornpipe*), t. 16-20 (imitacja brzmienia pustych strun kapeli ludowej)

Prosty i dobitny charakter części ulega nieznacznemu ułagodzeniu w odcinku *luftig* („związany, lekki”, takty 37-44), zakończonym charakterystycznym kolorystycznie zejściem po skali całotonowej. W toku utworu pojawiają się wpisane w partyturę cezury, oddechy, które podkreślają specyfikę tańca. Końcowy odcinek od taktu 77 opatrzony jest określeniem *Vorwärts!*<sup>157</sup> i stopniowo kumuluje energię, rozpędzając się od 89 taktu w *sempre accelerando* aż do wyładowania energii na kulminacyjnym *sforzato* w taktie 97, po którym następuje spokojniejszy brzmieniowo, kadencyjny fragment. Kiedy wydawać by się mogło, że muzyka zmierza ku całkowitemu uspokojeniu i wygaszeniu, Korngold „puszcza oczko” do publiczności, umieszczając w ostatnim taktie zabawnie puentujące całą część akordy (zob. Przykład 41).

<sup>157</sup> Z j. niemieckiego - naprzód, do przodu.

**Przykład 41.** E.W. Korngold – *Vier Stücke* [...], cz. IV – *Mummerschanz (Hornpipe)*, t. 99-105 (zakończenie)

### ***Die tote Stadt*, op. 12 – żywa legenda Korngolda**

Pierwsze szkice do opery *Die tote Stadt* („Umarłe miasto”) Korngold rozpoczął jeszcze w 1916 roku, na fali entuzjastycznego przyjęcia jego dwóch jednoaktowych oper: *Pierścienia Polikratesa* op. 7 oraz *Violanty* op. 8. Rosnąca ilość obowiązków, które stawiała przed nim trwająca kolejny rok służba wojskowa sprawiła, że został zmuszony do odłożenia prac aż do 1919 roku<sup>158</sup>.

Jako materiał do stworzenia libretta posłużyła opublikowana w 1892 roku nowela *Bruges la Morte* („Umarła Brugia”), autorstwa belgijskiego symbolisty Georges’a Rodenbacha. Opisująca zatopione w onirycznym bezwładzie miasto historia, drukowana uprzednio w odcinkach przez francuski dziennik „Le Figaro”, rozślawiła pisarza, ożywiając zainteresowanie jego twórczością. Rodenbach napisał na podstawie noweli czteroaktową sztukę *Le mirage*, która została następnie przełożona na język niemiecki (pod tytułem *Die stille Stadt* – „Milczące miasto”) przez Siegfrieda Trebitscha, wiedeńskiego dramaturga, dobrego przyjaciela Juliusa Korngolda<sup>159</sup>. Erich, zapoznawszy się ze sztuką, natychmiast zaczął konstruować projekt kolejnej jednoaktowej opery, odwiódł go jednak od tego pomysłu Hans Müller, sugerując iż Korngold powinien skoncentrować się na większym formacie – operze pełnoskalowej. Pisarz rozpoczął pracę nad libretto, lecz mając sporo własnych zobowiązań nie angażował się w dodatkowy projekt w sposób, który satysfakcjonowałby Juliusa Korngolda. Pragmatyczny krytyk wziął sprawy w swoje ręce, stwierdzając, że libretto stworzy razem z synem. W celu uniknięcia możliwych insynuacji i ograniczenia plotek wiedeńskiego

<sup>158</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 121.

<sup>159</sup> Tamże, s. 121.

środowiska, do życia został powołany fikcyjny twórca, Paul Schott, pod tym bowiem pseudonimem ojciec i syn skonstruowali libretto, czyniąc kilka zasadniczych zmian względem oryginalnego tekstu<sup>160</sup>.

Bohaterem opery jest Paul, opłakujący swoją zmarłą żonę Marie. Mężczyzna nie mogąc pogodzić się ze stratą, urządził w domu ołtarz pamięci zmarłej, na którym trzyma spleciony z jej włosów warkocz i nieustannie go adoruje. Pewnego dnia poznaje pełną życia, zmysłową tancerkę Mariettę, która wyglądem przypomina jego żonę. Rozdarty między wiernością zmarłej ukochanej a pożądaniem, odczuwanym na widok pałającej życiową energią Marietty, doświadcza niepokojących, pełnych przemocy i napięcia emocji. Pod ich wpływem morduje tancerkę, zaciskając na jej szyi warkocz zmarłej żony. Okazuje się jednak, że była to jedynie zatrważająca wizja, halucynacja straumatyzowanego umysłu. Paul zostaje dzięki niej otrzeźwiony, przebudzony z marazmu żałoby i uświadamia sobie, że już czas, aby zakończyć opłakiwanie żony i spróbować zacząć na nowo żyć własnym życiem<sup>161</sup>.

Akcja opowieści osadzona jest w Brugii<sup>162</sup>, belgijskim mieście o średniowiecznej, surowej architekturze. Puste, ciemne uliczki, przedzielone wąskimi kanałami oraz dzwony, bijące złowróźnie za klasztorными murami, współtworzą mroczny charakter fabuły. Historia łączy w sobie subtelność dramatu psychologicznego z napięciowością dreszczowca i utrzymana jest w atmosferze dusznej, nieprzeniknionej tajemnicy.

Warto podkreślić, że początek XX wieku to czas bujnego rozwoju psychoanalizy, której twórca, doktor Sigmund Freud, działał w Wiedniu<sup>163</sup>. Tematyka *Die tote Stadt* (fantazja senna, chorobliwa żałoba, tłumione poczucie winy po stracie bliskiej osoby, obsesja seksualna, elementy nekrofilii, zakłamywanie rzeczywistości) doskonale rezonuje z freudowskimi koncepcjami funkcjonowania umysłu ludzkiego, które odrzucały racjonalność wyborów i zachowań na rzecz czynników emocjonalnych.

---

<sup>160</sup> Pseudonim to połączenie imienia głównego bohatera opery i nazwiska wydawcy Korngolda. Tajemnicę udało się utrzymać zaskakująco długo – została ujawniona dopiero w 1975 roku, kiedy ponownie wystawiono *Die tote Stadt* w Nowym Jorku. J. Duchon, dz. cyt., s. 74.

<sup>161</sup> To najistotniejsza zmiana względem sztuki Rodenbacha, gdzie morderstwo tancerki pozostaje faktem, w konsekwencji którego mężczyzna popada w obłąd. Na złagodzeniu historii i nadaniu jej wydrzewka pojednawczego bardzo zależało Juliusowi Korngoldowi. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 122.

<sup>162</sup> Korngold odwiedził Brugię, „umarłe miasto”, po raz pierwszy w 1955 roku. Tamże, s. 357.

<sup>163</sup> Ścisły i nierozdzielny sposób, w jaki w Wiedniu wzajemnie przenikały się nowe prądy intelektualne, estetyczne i naukowe znakomicie ilustruje fakt, że w kamienicy na ulicy Bergasse 19, gdzie żyła ciotka Korngolda, Steffi, piętro niżej mieszkał Freud, który często gościł na jej legendarnych kolacjach (podobnie jak i młody Erich). Tenże, *The Centenary of Erich Wolfgang Korngold's opera, "Die tote Stadt" Opus 12*, [https://www.researchgate.net/publication/346572707\\_The\\_Centenary\\_of\\_Erich\\_Wolfgang\\_Korngold%27\\_s\\_opera\\_Die\\_tote\\_Stadt\\_Opus\\_12](https://www.researchgate.net/publication/346572707_The_Centenary_of_Erich_Wolfgang_Korngold%27_s_opera_Die_tote_Stadt_Opus_12) [dostęp: 23 maja 2025].

Gdyby historię, służącą za kanwę opery podjęli inni wiedeńscy twórcy, choćby Arnold Schönberg czy Franz Schrecker, z pewnością ich optyka wyciągnęłaby na pierwszy plan pierwiastki brutalności, śmierci, strachu, obsesji i cierpienia<sup>164</sup>. Korngold tymczasem wydobyl z niej motyw miłości silniejszej niż śmierć, przedstawiając odbiorcom tak naprawdę zwycięstwo, triumf pełnego niepowstrzymanej mocy, właściwego ludziom, naturalnego, instynktownego pragnienia życia<sup>165</sup>. Sam kompozytor przyznał<sup>166</sup>, że w noweli Rodenbacha, oprócz melancholijnej atmosfery Brugii, najbardziej pociągał go:

duchowy konflikt między bohaterami; erotyczna siła i popęd żywej kobiety walczącej z potężnym wpływem, jaki wciąż wywiera zmarła; fundamentalna koncepcja walki pomiędzy śmiercią a życiem, a zwłaszcza kwestia tego, w jaki sposób wymagania życiowe muszą sprawić, że będziemy łagodzić nasz żal po odejściu ukochanych osób<sup>167</sup>.

W celu stworzenia odpowiedniej oprawy muzycznej takiej historii, Korngold ponadprzeciętnie rozbudował skład orkiestry, poszerzając go o wiele nietypowych instrumentów, które dodały kolejne, wyjątkowe odcienie do palety barw *Die tote Stadt*. Oprócz potrójnej obsady instrumentów dętych drewnianych, 4 rogów, 4 trąbek (w tym basowej), 3 puzonów i tuby, kompozytor zastosował bogate instrumentarium perkusyjne i dwie harfy. Partie kwintetu smyczkowego często są rozpisane *divisi*. Licznie reprezentowane są instrumenty klawiszowe: w operze gra czelesta, fortepian, organy i fisharmonia (w celu uzyskania specjalnego, „nadprzyrodzonego” efektu kolorystycznego dla postaci zmarłej Marie). Ponadto, w partyturze występuje mandolina, dzwony kościelne, maszyna wiatrowa, kameralny zespół instrumentów dętych oraz perkusyjnych (za sceną), a także: 2 dodatkowe trąbki i 2 dodatkowe puzony, chór dziecięcy, 16-głosowy chór kameralny i 8 sopranów (nad sceną).

Korngold po mistrzowsku dysponuje tym instrumentarium, łącząc poszczególne głosy tak, aby kolorystycznymi walorami instrumentów nie tylko ilustrować, ale wręcz współtworzyć akcję. Orkiestra komentuje wydarzenia oraz buduje i zarządza dramaturgią opery. Czynnie kreuje narrację, tworzy odpowiednią atmosferę, doskonale

---

<sup>164</sup> Skomponowanie opery na podstawie sztuki Rodenbacha rozważali m.in. Giacomo Puccini i Leo Fall (Fall komponował głównie operetki, stąd zainteresowanie tą tematyką nieco zadziwia). J. Duchen, dz. cyt., s. 72.

<sup>165</sup> Warto wspomnieć, że opera nosiła początkowo roboczy tytuł *Der Triumph des Lebens*, czyli właśnie „Triumf życia”. Zob. *Die tote Stadt*, [w:] Bayerische Staatsoper (Bawarska Opera Państwowa), <https://www.staatsoper.de/en/productions/die-tote-stadt/2024-10-07-1900-14680> [dostęp: 23 maja 2025].

<sup>166</sup> W artykule napisanym dla „Wiener Blätter des Operntheaters” z 1921 roku. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 379.

<sup>167</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 122: "[...] the spiritual conflict between the two protagonists; the erotic force and drive of the living woman contending with the powerful sway still exerted by the dead one; the more fundamental concept of the struggle between death and life, and particularly the question of how the claims of life must cause us to moderate our grief at the departing of loved ones."

pośrednicząc w przekazie emocji, którym ulegają bohaterowie. Kompozytor stara się zapewnić orkiestrze homogeniczne brzmienie, traktując ją jako jeden ogromny, rezonujący instrument. Szczególnie dba o jedność brzmienia w kwintecie smyczkowym. Taki sposób komponowania jest dla niego charakterystyczny i będzie powracać w późniejszych większych dziełach, na przykład w operze *Das Wunder der Heliane*. Poszczególne partie orkiestrowe są bardzo wymagające, Korngold napisał je bowiem w naturalnym dla siebie, niepohamowanym świadomością technicznych trudności stylu, traktując muzyków w każdej sekcji, czy głosie, jak wirtuozów.

Solowe role są równie wymagające, nie tylko pod kątem warsztatowym, technicznym, lecz także kondycyjnym. Szczególnie dotyczy to postaci głównego bohatera, Paula, śpiewanego przez tenora, który poza sceną początkową i krótką przerwą w II akcie, jest na estradzie przez cały czas trwania opery<sup>168</sup>. Korngold nie oszczędza w jego partii wysokich dźwięków, skoków o dalekim ambitusie czy ekspresyjnych eksklamacji, a przecież już sama fabuła i charakter postaci narzucają Paulowi mocno emocjonalny sposób wypowiedzi jako ten podstawowy. Sopranowa podwójna rola Marie/Marietty wymaga natomiast ogromnej elastyczności<sup>169</sup> w umiejętnym sportretowaniu charakteru kokieteryjnej, zmysłowej, pełnej życia tancerki i przywoływanego z za grobu wspomnienia zmarłej żony, obleczonego w nimb swojej świętości i przerażającego zarazem. Sopranistka musi zatem mistrzowsko łączyć pierwiastek dramatyczny i sensualny, zarówno w śpiewie, jak i w grze aktorskiej.

Znamienne dla Korngolda było postrzeganie innych muzyków przez pryzmat swojego geniuszu i braku ograniczeń technicznych, swoista beztroska w podejściu do aspektów wykonawczych oraz niestawianie granic własnym koncepcjom estetycznym. Ten optymistyczny stan kompozytora w bardzo trafny sposób oddaje stwierdzenie z listu do serdecznego przyjaciela, Egona Pollacka, który dyrygował premierą *Die tote Stadt* w Hamburgu. List datowany jest na 30 października 1920 roku,

---

<sup>168</sup> Około dwie i pół godziny.

<sup>169</sup> W 1975 roku Metropolitan Opera wznowiło *Die tote Stadt*, zapraszając do uczestnictwa w próbach, w roli honorowego gościa, 88-letnią Marię Jeritzę, która jako pierwsza śpiewaczka zaprezentowała Stanom Zjednoczonym partię Marie/Marietty. Sopranistka podzieliła się wówczas refleksją na temat wymagań roli z wykonującą tę partię Carol Neblett. Stwierdziła, że ta musi być „nie tylko pełną życia młodą tancerką Mariettą, a następnie zmarłą żoną Marie w scenie wizji – ale także zdeprawowaną, uwodzicielską wersją Marietty, która pojawia się we śnie Paula! Trzy kobiety! To jedno z największych aktorskich wyzwania dla śpiewaka w całej operze...”. B.G. Carroll, *The Centenary of Erich Wolfgang Korngold's opera "Die tote Stadt"*...: “You must not only be the vivacious young dancer Marietta, and then the dead wife Marie in the Vision Scene – but also, the depraved, seductive version of Marietta as she appears in Paul's dream! Three women! It is one of the greatest acting challenges for a singer in all of opera...”.

czyli niecały miesiąc przed premierą. Korngold przebywał wówczas w Wiedniu i prowadził tam próby dla orkiestry. O operze i nastrojach muzyków pisze tak:

Wszyscy mówią, że to jest niezwykle trudne; jeśli chodzi o mnie, muszę powiedzieć, że uważam ją [operę] po prostu jedynie za „piękną muzykę!!!”<sup>170</sup>.

W wieku dwudziestu trzech lat Korngold cieszył się ogromną sławą i renomą. Kiedy rozeszły się wieści, że jego nowa, pełnowymiarowa opera zostanie niebawem ukończona<sup>171</sup>, teatry operowe zaczęły rywalizować ze sobą o prawo do premiery. Ostatecznie, *Die tote Stadt* miało podwójną premierę 4 grudnia 1920 roku<sup>172</sup>: w Hamburgu, mieście szczególnie życzliwym twórczości Korngolda, uznawanym przez kompozytora za jego szczęśliwe miejsce, oraz w Kolonii. Opera spotkała się z niesamowicie entuzjastycznym odbiorem i po znakomicie przyjętych premierach oraz recenzjach pełnych zachwytów i pochwał ze strony krytyków, nie trzeba było długo czekać na erupcję zainteresowania *Umarłym miastem*. Do 1922 roku niemal każdy teatr operowy w Austrii i Niemczech wystawiał to wyjątkowe dzieło, a w ślad za nimi poszły inne wiodące europejskie placówki<sup>173</sup>. Opera odniosła ogromny sukces w każdym mieście, w którym była grana, zapewniając Korngoldowi pozycję najczęściej wykonywanego kompozytora w Niemczech i Austrii po Ryszardzie Straussie<sup>174</sup>. Do końca I połowy XX wieku została wystawiona na ponad 70 scenach Europy i Stanów Zjednoczonych<sup>175</sup>. Co ciekawe, *Die tote Stadt* było pierwszą niemiecką operą wykonaną w USA po I wojnie światowej. Nowojorska premiera odbyła się w Metropolitan Opera 19 listopada 1921 roku, gdzie w podwójnej roli Marie/Marietty triumfowała Maria Jeritza<sup>176</sup>.

---

<sup>170</sup> Tenze, *The last prodigy...*, s. 136: “Everybody says it’s so incredibly difficult; for myself, I must say I consider it quite simply «only beautiful music!!!»”.

<sup>171</sup> Kompozytor miał w zwyczaju wyznaczać sobie dokładne, nieprzesuwalne terminy, a następnie świętować ukończenie pracy z rodziną i przyjaciółmi. W przypadku opery *Die tote Stadt* nastąpiło to 15 sierpnia 1920 roku (jak podaje Carroll, dokładnie „przed godziną 9 wieczorem”). Tamże, s. 135.

<sup>172</sup> Premiera miała być nawet potrójna, lecz Wiedeń z uwagi na komplikacje przesunął termin na styczeń 1921 roku. Poniżej podaję dyrygentów i wybraną obsadę z poszczególnych pokazów:

4.12.1920, Hamburg: Richard Schubert – Paul, Anny Münchow – Marie/Marietta, Josef Degler – Pierrot (Fritz), dyr. Egon Pollack,

4.12.1920, Kolonia: Karl Schröder – Paul, Johanna Klemperer – Marie/Marietta, Karl Renner – Pierrot (Fritz), dyr. Otto Klemperer,

10.01.1921, Wiedeń: Karl Aagaard Oestvig – Paul, Maria Jeritza – Marie/Marietta, Richard Mayr – Pierrot (Fritz), dyr. Franz Schalk.

<sup>173</sup> W Polsce premiera *Umarłego miasta* (w polskim tłumaczeniu) odbyła się 28 lutego 1928 roku we Lwowie. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 387.

<sup>174</sup> Tamże, s. 146.

<sup>175</sup> J. Duchon, dz. cyt., s. 78.

<sup>176</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 379.

Alban Berg, który uczestniczył w próbach do wiedeńskiej premiery, napisał w liście do żony, że „jest pod wielkim wrażeniem tego utworu”<sup>177</sup>. Gorącym fanem *Die tote Stadt* wśród kompozytorów był także Giacomo Puccini (notabene, jego *Toscę* Julius Korngold mocno krytykował za, jak uważał, zbyt wulgarne i wymyślne libretto), który nazwał Ericha Wolfganga „najsilniejszą nadzieją nowej niemieckiej muzyki”<sup>178</sup>. Dyrygujący wiedeńską premierą Franz Schalk określił *Die tote Stadt* jako „sumę austriackiej opery”<sup>179</sup>.

Najsłynniejszymi i najbardziej rozpoznawalnymi fragmentami *Umarłego miasta* są dwie arie: *Mariettas Lied zur Laute* z I aktu oraz *Tanzlied des Pierrot* z II aktu. Obie zostały opracowane przez kompozytora na skrzypce i fortepian i wydane przez wydawnictwo Schott.

### ***Mariettas Lied zur Laute***

*Die tote Stadt* powstało w umyśle Korngolda od *Mariettas Lied*, arii Marietty z pierwszego aktu, którą krytycy określili później mianem „ostatniego przeboju niemieckiej opery”<sup>180</sup>.

Aria w esencjonalny sposób przedstawia główne tematy dzieła: miłości ponad śmierć oraz walki pomiędzy wspomnieniami, należącymi do przeszłości a życiem tu i teraz, w terażniejszości. Jej incipit to słowa „Glück, das mir verblieb”, które można w wolnym tłumaczeniu oddać jako „szczęście, które ze mną pozostało”<sup>181</sup>. Tą radością jest pojawienie się w życiu Paula Marietty, niesamowicie przypominającej jego zmarłą żonę, które bohater interpretuje jako z jednej strony dar niebios, a z drugiej – działanie,

---

<sup>177</sup> Tamże, s. 44, s. 375. Kompozytor podziwiał *Umarłe miasto* za znakomitą orkiestrację i podjęcie tematyki *Weltschmerz*, tzw. bólu istnienia. Berg w czasie I wojny światowej służył w armii austro-węgierskiej i był zafascynowany zagadnieniami dotyczącymi ludzkiej wytrzymałości psychicznej i fizycznej. Dwa lata po premierze *Die tote Stadt*, to jest w 1922 roku, ukończył swoją operę *Wozzeck*, nad którą rozpoczął pracę jeszcze w 1914 roku, a której premiera odbyła się jedenaście lat później (1925). Opera odniosła wielki sukces, spotęgowany dzięki ogromnemu skandalowi obyczajowemu, który wzbudziła. Daremnie jednak szukać w niej pozytywnego przesłania, przeciwnie – Berg nie pozostawia złudzeń, w brutalny sposób ukazując psychikę człowieka oraz rzeczywistość społeczną. *Die tote Stadt* Korngolda podejmuje trudne kwestie, jednak wydźwięk tej opery jest optymistyczny, dając nadzieję, że ludzka psychika jest na tyle silna, iż może przetrwać nawet ogromne cierpienie, poczucie beznadziei i braku celu. To ufne postrzeganie ludzkiej natury i niezachwiana wiara w jej możliwości jest dla Korngolda charakterystyczna i wyróżnia go na tle innych twórców oraz postaw estetycznych tamtych czasów.

<sup>178</sup> Co interesujące, obu kompozytorów łączyło zamiłowanie do dublowania solowej linii wokalnej w górnym głosie skrzypiec, które w tym celu grały *divisi*. Korngold został nawet kiedyś przez krytyków nazwany „wiedeńskim Puccinim” z uwagi na to upodobanie. Tamże, s. 148.

<sup>179</sup> Tamże, s. 381.

<sup>180</sup> Tamże, s. 122: “[...] the last hit tune in German opera.”

<sup>181</sup> Zob. Aneks. Tłumaczenia niemieckich tekstów źródłowych, wykorzystanych w utworach.

błogosławieństwo od samej Marie. Pierwsze spotkanie z tancerką osiąga muzyczną kulminację właśnie w *Lautenslied*, co generuje cały ciąg wydarzeń, rozgrywających się w kolejnych aktach, prowadzący do poruszającego finału. Od strony technicznej aria jest de facto duetem pomiędzy Mariettą a Paulem i wyraża tęsknotę za przeszłością, za utraconą miłością. Granica pomiędzy prawdą a fikcją zaciera się, poprzez coraz mocniej podkreślane podobieństwo Marietty do Marie. Postaci obu kobiet splatają się ze sobą, tworząc wizje, które dla umysłu Paula będą miały zgubne skutki. W tym kontekście warto wyeksponować niezwykle wymowny zabieg kompozytorski: postać Paula nie posiada przypisanego sobie motywu przewodniego<sup>182</sup>. Korngold celowo pozbawia bohatera *leitmotivu* i wykorzystuje w jego przypadku struktury dedykowane Mariettcie lub uczuciu miłości *per se*, co oddaje stan psychiczny mężczyzny – Paul tak mocno pogrążył się we wspomnieniach, żalobie i obsesji na punkcie zmarłej żony, że aż zatracił samego siebie. Aria stanowi kłamrę kompozycyjną całego dzieła: w finale, kiedy bohater zaciąga zasłony, skrywając portret Marie i tym samym symbolicznie wskazując na rozpoczęcie procesu pogodzenia się ze stratą, melodia arii powraca, tym razem z nowym tekstem, którego sens oddaje parafraza: „żegnaj moja prawdziwa miłości, zaczekaj na mnie na najjaśniejszych wysokościach, tu na ziemi nie ma zmartwychwstania, nie ma wskrzeszenia”<sup>183</sup>.

Hamburg i Kolonia, gdzie odbyła się podwójna premiera opery, a także Wiedeń i inne miasta błyskawicznie podchwyciły piękną i kunsztownie skomponowaną *Lautenslied*, solistki chętnie włączały ją do programów recitali, a Korngold składał nawet autografy i dedykacje opatrzone początkowym motywem z partii sopranu<sup>184</sup>.

Fenomenalny sukces i popularność *Pieśni Marietty* sprawiły, że kompozytor stworzył transkrypcję utworu na skrzypce i fortepian<sup>185</sup>. Aranżacja utrzymana jest w oryginalnej tonacji B-dur<sup>186</sup>. Korngold napisał tę pieśń w charakterze wolnego walca,

---

<sup>182</sup> J. Duchen, dz. cyt., s. 77.

<sup>183</sup> „Glück, das mir verblieb / lebe wohl mein, treues Lieb. / Leben trennt von Tod / grausam Machtgebot. / Harre mein in lichten Höhn / hier gibt es kein Auferstehn.”. Zob. Aneks. Tłumaczenia niemieckich tekstów źródłowych, wykorzystanych w utworach.

<sup>184</sup> Grób Korngolda, który znajduje się na cmentarzu Hollywood Forever (Beth Olam Cemetery) w Los Angeles został ozdobiony inskrypcją incipitu arii (sama linia melodyczna, bez słów). Zob. [hasło:] *Korngold, Erich Wolfgang*, [w:] World's largest gravesite collection „Find a grave™”, [https://www.findagrave.com/memorial/7920/erich\\_wolfgang-korngold](https://www.findagrave.com/memorial/7920/erich_wolfgang-korngold) [dostęp: 23 maja 2025].

<sup>185</sup> Istnieje także wersja na skrzypce i orkiestrę. Materiały są dostępne na zamówienie na stronie internetowej wydawnictwa Schott.

<sup>186</sup> W operze, tonacją przypisaną postaci Marietty jest H-dur, z pięcioma krzyżykami, natomiast Marie wypowiada się głównie w posiadającej pięć bemoli Des-dur, która jest lustrzanym, symetrycznym odbiciem

wzbożonego jednakże o wkomponowane w tkanę metryczną *rubato*. Technika gry *rubato* była w ówczesnej epoce niezmiernie ważna dla wykonawstwa muzycznego, stanowiąc jedną z najważniejszych składowych jego specyfiki. Artyści ujawniali dzięki niej swój kunszt i wrażliwość, nierzadko do tego stopnia, że stawała się cechą dystynktywną, definiując ich styl gry. Korngold w charakterystyczny dla siebie sposób wplótł *rubato* do partytury a priori, wydłużając wybrane wartości rytmiczne. Skutkuje to częstymi zmianami pomiędzy metrum 3/4 i 4/4 w utworze (zob. Przykład 42).

**charakterystyczny akompaniament triolowy**

**zniany metrum - efekt rubato**

**Przykład 42.** E.W. Korngold – *Marietta's Lied zur Laute* op. 12, t. 1-17 (akompaniament, wokalna linia skrzypiec, *rubato* wkomponowane w tkanę utworu)

tonacji H-dur na kole kwintowym. Zabieg ten ewokuje uzasadnione skojarzenia: krzyżyki – jasność – świat żywych, bemole – ciemność – świat umarłych.

Linia melodyczna powierzona skrzypcom ma delikatny kształt, przeważają w niej wygodne wykonawczo pod względem wokalnym interwały o niewielkim ambitusie, takie jak sekundy i tercje. W momentach wzmożonej ekspresji pojawiają się skoki kwartowe i kwintowe, nadające frazom strzelistości, a zakończenia fraz ozdobione są przednutkami. Linia melodyczna wraz z ornamentującymi ją przednutkami zdublowana jest w partii prawej ręki fortepianu. We wstępie (takty 1-4) w głosie fortepianowym pojawia się charakterystyczny akompaniament triolowy, który pozostaje obecny w całym utworze (z pewnymi dostosowaniami rytmicznymi). Oscyluje on najczęściej pomiędzy dźwiękami interwału oktawy lub kwinty (rzadziej kwarty i seksty), a w niektórych momentach wykorzystuje materiał dźwiękowy, należący do zastosowanego w danym takcie współbrzmienia, tonacji czy skali (zob. Przykład 42). W oryginale wykonywany przez czeleste i harfę (oraz dodane w celach kolorystycznych II skrzypce *divisi*), które kreują rozedrganą, migotliwą i niezwykle subtelną aurę dźwiękową, tworzy efekt marzycielskiej i nie do końca realnej atmosfery, stan nietrwalej ułudy, fatamorgany. Kolorystyka tego akompaniamentu przywodzi na myśl obrazy impresjonistów, na których światło jest rozproszone, lecz ciepłe, a przedstawione elementy wydają się pozostawać w ruchu, mimo pozornej statyczności, ożywione okiem patrzącego.

**Przykład 43.** E.W. Korngold – *Mariettas Lied zur Laute* op. 12, t. 65-68 (odejście od migotliwego akompaniamentu w kierunku chorałowego prowadzenia głosów)

We fragmentach puentujących dany odcinek (np. takty 14-15 w odcinku 6-17 czy takty 65-66 w odcinku 57-68) faktura ulega zmianie, ilość głosów zostaje zredukowana, a ich ruchliwość rytmiczna ograniczona, podporządkowana na wzór chorałowy rytmice głównej melodii (zob. Przykład 43). Zabiegi te tworzą atmosferę podniosłego podsumowania, poważnej konstatacji, zrozumienia. W oryginale linię sopranu dublują w tych odcinkach waltornie, wiolonczele, drugie skrzypce w najniższym

rejestrze oraz klarnety, zwiększa się także melodyczna aktywność fagotów. Całe brzmienie staje się gęstsze, nie tak rozproszone jak do tej pory.

**Przykład 44.** E.W. Korngold – *Mariettas Lied zur Laute* op. 12, partia skrzypiec, t. 1-72 (określenia ekspresyjne i agogiczne)

Do najczęściej pojawiających się określeń ekspresyjnych i agogicznych (zob. Przykład 44) w całej miniaturze<sup>187</sup> należą: *langsam* (bardzo powoli) – osiem razy, *espressivo* – osiem razy, *breit* (szeroko) – siedem razy. Ostatnie z wymienionych jest bardzo charakterystyczne dla stylu kompozytora i często pojawia się w jego utworach na skrzypce i fortepian<sup>188</sup>. W momencie wejścia głosu skrzypcowego, kompozytor używa przymiotnika *schlicht* (nieokazały, prosty, skromny), pisząc dalej *mit Empfindung*,

<sup>187</sup> Transkrypcja na skrzypce i fortepian liczy 79 taktów.

<sup>188</sup> Zob. Określenia wykonawcze, [w:] rozdz. III.

to jest – z uczuciem. W takcie 26 pojawia się określenie *im Ausdruck gesteigert* (ze zwiększoną ekspresją), a w takcie 57 wraz z główną melodią powraca (w nieco bardziej dookreślonej formie) *mit tiefer Empfindung* (z najgłębszym uczuciem).

*Pieśń Marietty* proponuje wykonawcom eksplorację rozmaitych odcieni gry *dolce*. Paleta barw brzmieniowych ściśle łączy się także z takimi określeniami i kategoriami jak: piękno, wdzięk, czar, powab, delikatność, czułość, tęsknota oraz nostalgia. Warto nie kierować się w stronę monumentalnego, solistycznego, skonkretyzowanego rodzaju dźwięku, lecz poddać się obecnej w *Pieśni Marietty* efemeryczności<sup>189</sup>. Opisany wcześniej rodzaj użytego akompaniamentu oraz inne wybory kompozytorskie sprawiają, że utwór posiada aurę ulotności, rozgrywa się w osobliwej atmosferze mirażu. Delikatność i czułość, na których osnute są poszczególne frazy, głęboki liryzm wypowiedzi muzycznych oraz przenikająca je nostalgia wywołują pewien stan „podziwu z dystansu”, zachwytu pełnego szacunku, słodczy, otulonej tajemnicą. Wzbogaca to utwór o rys wzniosłości, której odbiciem są refleksyjne, niemal filozoficzne frazy w taktach 14-17 oraz 65-68 i 69-75.

Staralam się dobrać aplikaturę i opracować partię skrzypiec w taki sposób, aby zbliżyła się do ekspresji głosu ludzkiego. Na taki wydzźwięk składało się między innymi myślenie o frazie przez pryzmat oddechu, wyrażanie niuansów emocjonalnych poprzez stosowanie różnorodnej wibracji, odpowiednie artykułowanie (prędkość smyczka, natężenie dźwięku, dysponowanie ciężarem prawego ramienia, siła palców lewej ręki) poszczególnych dźwięków, inspirowane rozłożeniem spółgłosek i samogłosek w tekście arii czy czerpanie z technik oryginalnie wokalnych, takich jak na przykład *portamento*.

*Pieśń Marietty* natychmiast po premierze stała się prawdziwym przebojem swoich czasów, trafiając w serca przedstawicieli różnych warstw społecznych<sup>190</sup> i dziś nadal nieodmiennie zachwyca. Utwór pozostaje jednym z najbardziej rozpoznawalnych

---

<sup>189</sup> W takcie 57 w partii skrzypiec pojawia się określenie *con sordino*, które sprawia wrażenie dopisku nie pochodzącego od kompozytora, dodanego przez wydawcę. Nie podjęłam gry z tłumikiem między innymi na rzecz utrzymania możliwości większego różnicowania barwy w granicach dynamiki pianissimo, co jest dla mnie znacznie ciekawsze niż jedna, mocno zdefiniowana barwa, którą osiąga się dzięki grze *con sordino*.

<sup>190</sup> Znana jest anegdota o tym jak nawet strażak operowy, czuwający nad bezpieczeństwem artystów w budynku opery, po usłyszeniu arii na jednej z prób osobiście podszedł do Korngolda, aby mu powiedzieć: „Herr Korngold, to jest coś wspaniałego!”. J. Duchen, dz. cyt., s. 90: “That is splendid!”.

w twórczości Korngolda – niezwykle urokliwym, pełnym czaru, obok którego trudno przejść obojętnie.

### ***Tanzlied des Pierrot***

*Tanzlied des Pierrot* to druga wyjątkowo popularna aria z opery *Umarłe miasto*. Podczas wiedeńskiej premiery „*Mariettaslied* wywołała burzę oklasków, a w drugim akcie Richard Mayr dosłownie zatrzymał występ swoim *Pierrotlied*”<sup>191</sup>. Kompozytor opracował transkrypcję utworu na skrzypce (albo wiolonczelę) i fortepian<sup>192</sup>.

Podobnie, jak aria Marietty, solo Pierrota porusza temat głębokiej tęsknoty, wyzwalającej obsesyjnie wręcz silne pragnienie powrotu do tego, co minione, do szczęśliwej przeszłości. To przesycona nostalgią miłosna pieśń o tęsknocie za Nadrenią, krainą, która była świadkiem i częścią romantycznych przeżyć bohatera. Pieśń pokazuje, że *liebesfreud*, miłosna radość i szczęście są iluzoryczne i nie trwają wiecznie, w nieunikniony sposób prowadząc do bólu straty, wywołując ogromne cierpienie. Pierrot, postać znana z *komedii dell'arte*, często symbolizuje tragiczny los. Paradoks został wpisany w samą jego naturę: to zakochany nieodwzajemnioną miłością, wiecznie smutny klaun. W *Die tote Stadt* rolę tę odgrywa adorujący Mariettę Fritz, członek tej samej trupy, do której należy tancerka.

Otwierające arię zdanie można przełożyć jako: „Moje tęsknoty, moje marzenia / przenoszą mnie z powrotem w sny”, a jej przesłanie wyraża się w finałowym podsumowaniu: „Upojenie i niedola / i złudzenie i szczęście: / ach, to jest kuglarza los...”<sup>193</sup>. Kompozytor precyzyjnie określa nastrój arii w słowach *Langsame sentimentale Tanzliedweise* („powolnie, sentymentalnie, w stylu pieśni tanecznej”). Nostalgia i subtelność ekspresji, oddające zatopienie bohatera we wspomnieniach, marzeniach i snach jest konsekwentnie utrzymywane poprzez inne określenia<sup>194</sup>. Utwór

---

<sup>191</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 145: “The «*Mariettaslied*» brought a storm of applause, and in the second act, Richard Mayr literally stopped the show with his «*Pierrotlied*».”

<sup>192</sup> Inną transkrypcję na skrzypce i fortepian opracował Fritz Kreisler, na własny użytek koncertowy.

<sup>193</sup> „*Mein Sehnen, mein Wähnen / es träumt sich zurück.*” oraz „*Rausch und Not / und Wahn und Glück / ach, das ist des Gauklers Geschick ...*”. Zob. Aneks. Tłumaczenia niemieckich tekstów źródłowych, wykorzystanych w utworach.

<sup>194</sup> Jedno z nich – *sehr weich und gesangvoll* (bardzo miękko, delikatnie i śpiewnie), pojawia się w drugiej połowie utworu, w takcie 45, gdy wykonawcy mogliby ulec pokusie znacznego zwiększenia wolumenu brzmienia i sięgnięcia po bardziej otwarty, szerszy styl gry. Inne określenie – *zurückhaltend* (powściągliwie, powstrzymując się), pojawia się na początku utworu, w 8 takcie oraz pod koniec, w takcie 86, opisując recytacyjny odcinek w partii skrzypiec, służący jako klamra kompozycyjna całej arii.

ma introspektywny charakter, kładąc nacisk na wewnętrzne odczucia Pierrota, prezentowane w kameralnej, poufnej atmosferze.

W oryginale pieśń skomponowana jest w tonacji Des-dur<sup>195</sup>, natomiast aranżacja skrzypcowa została przetransponowana o pół tonu w górę, do tonacji D-dur, co pozwala na wykorzystanie naturalnych flażoletów i rezonansu pustych strun instrumentu. Podobnie jak w *Pieśni Marietty*, Korngold wspiera i podbarwia linię melodyczną partii skrzypiec, dublując ją w partii fortepianu w zmieniających się rejestrach.

Poczyliłam drobne zmiany w wydany przez Schott materiale względem zapisanych w partyturze rejestrów, w których zanotowana jest linia skrzypiec<sup>196</sup> (zob. Przykład 45). Kierowała mną chęć skorzystania z potencjału kolorystycznego instrumentu, którego skala oferuje, w tym konkretnym przypadku, znacznie więcej różnorodnych możliwości, niż głos ludzki. Transkrypcja kompozytora wydaje się nieco zachowawcza pod tym względem, standardowa.

Oto lista zmian:

- takt 26: ostatnia ósemka *a* zamiast *a'*,
- takt 44: przeniesienie pochodzącego z partii fortepianu do głosu skrzypcowego, następnie przeniesienie całego odcinka do 52 taktu włącznie o oktawę wyżej, z oktawy razkreślnej do dwukreślnej,
- takt 69 do 77 włącznie: przeniesienie całego odcinka o oktawę wyżej, z oktawy dwukreślnej do trzykreślnej<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> Des-dur jest tonacją przypisaną zmarłej Marie, jest zatem kojarzona z tym, co przeszłe, co nie może się powtórzyć. Użycie tej samej tonacji dla nostalgicznej arii Pierrota nie jest przypadkowe, śpiewa on bowiem o tęsknocie, stracie i niemożności powrotu do minionych, szczęśliwych chwil.

<sup>196</sup> Nie tylko ja podjęłam taką decyzję. Różnorodnych (i odmiennych od siebie) zmian rejestrów dokonują skrzypkowie Detlef Hahn (Detlef Hahn, Andrew Ball, *Korngold: The Complete Music for Violin & Piano*, [CD], nr katalogowy CDDCA1080, ASV, 2000) oraz Joseph Lin (Joseph Lin, Benjamin Loeb, *Violin Recital: Joseph Lin*, [CD], nr katalogowy 8557067, Naxos, 2004). Lin gra utwór w oryginalnej tonacji Des-dur, wiele fraz przenosząc w wyższy rejestr oktawy trzykreślnej.

<sup>197</sup> Dzięki przeniesieniu linii melodycznej partii skrzypiec o oktawę wyżej w taktach 69-77, między ostatnim dźwiękiem w taktach 77 (czyli *d'''*) a pierwszą wysokością taktu 78 (*a'*) tworzy się zauważalny kontrast rejestrów, który znakomicie podkreśla charakter ostatniej frazy. Z wyżyn marzeń, nadziei i emocjonalnych uniesień niejako schodzimy na ziemię, do wypowiedzianej z pełnym zrozumieniem spokojem konstatacji: „Upojenie i niedola / złudzenie i szczęście: / ach, to jest kuglarza los...”. Pierrot akceptuje tymi słowami naturę swojego losu, lecz jednocześnie nadal żywi nadzieję na realizację pragnień. Namalowany uśmiech klauna nabiera tęsknego i smutnego, nostalgicznego zabarwienia, ponieważ Pierrot w głębi serca wie, że powrót do przeszłości i spełnienie marzeń tak naprawdę nie jest możliwy.

Zmiany w wyżej wymienionych miejscach sprawiają, że rejestr, w którym utrzymana jest linia melodyczna skrzypiec staje się tożsamy z tym, w którym znajduje się prawa ręka fortepianu (jedynie w taktach 53-68 fortepian dubluje melodię skrzypiec o oktawę wyżej). Przeniesienie szesnastek pomiędzy instrumentami w 44 takcie nie odbiera następnej frazie lekkości i delikatności, a jednocześnie pozwala skrzypcom zgrabnie zmienić rejestr i w płynny, naturalny sposób przenieść się o oktawę wyżej. W oryginale w taktach 69-77 solista nie śpiewa, a linię melodyczną w tym odcinku przejmuje osiem sopranów, zgromadzonych za sceną, wykonujących wokalizę (o oktawę wyżej) na jednosylabowym wykrzyknieniu „ach!” (zob. Przykład 46).

**Przykład 45.** E.W. Korngold – *Tanzlied des Pierrot* op. 12, t. 21-85 (oryginał: zaznaczono miejsca zmian)

**Przykład 46.** E.W. Korngold – *Die tote Stadt* op. 12 – *Tanzlied des Pierrot*, partytura, (głos solowy – *tacet* + 8 sopranów)

Miniaturę rozpoczyna krótki, siedmiotaktowy wstęp fortepianowy, daleki od zapisanej tonacji, w pierwszym bowiem takcie brzmi akord Es-dur septymowy z noną, a od drugiego taktu wybrzmiewa charakterystyczny, ósemkowy przebieg kwartowo-kwintowy, oparty na czterech dźwiękach: *a, d, e, g*, prezentowanych na tle zatrzymanego w basie współbrzmienia (również kwartowo-kwintowego) *a-e-a*. Tonika, akord D-dur, po raz pierwszy pojawia się dopiero w 13 takcie. Wcześniejsze takty (8-13) zbliżają się do centrum tonalnego, startując z nieokreślonej do końca pozycji, w jakiej pozostawił słuchaczy fortepianowy wstęp: takty 8-10 oparte są na wtrąconej dominancie z opóźnieniem seksty na kwintę (akord E-dur septymowy) do pojawiającej się w taktach 11-12 dominanty septymowej z opóźnieniem kwarty na tercję (akord A-dur), która następnie osiąga rozwiązanie w takcie 13 (z opóźnieniem nony na oktawę) i tam też rozpoczyna się właściwa „sentymtalna pieśń taneczna” (zob. Przykład 47).

**Przykład 47.** E.W. Korngold – *Tanzlied des Pierrot* op. 12, t. 1-14 (harmonia, interwały)

Duże znaczenie w tworzeniu ekspresji mają zastosowane interwały, otwierające motywy w partii skrzypiec: są to kolejno tercja wielka, kwinta zmniejszona (tryton) i kwinta czysta, wszystkie w kierunku wznoszącym. Tercja jest najbardziej neutralna wyrazowo i osiągamy nią sekstę dominanty wtrąconej, rozwiązującą się na kwintę. Opóźnienie to nie tworzy mocno dysonującego brzmienia w akordzie, wskutek czego ma delikatny charakter, służy celom kolorystycznym. Tryton generuje znacznie większe napięcie harmoniczne, a ponadto osiągamy nim kwartę dominanty, rozwiązującą się na tercję. To bardzo istotny składnik dominanty, którego percepcja

słuchacza oswojonego z harmoniką funkcyjną mocno poszukuje i odczuwa jego brak. Trzeci zwrot to skok o kwintę czystą w górę, którym osiągamy nonę, opóźniającą oktawę w pojawiającej się po raz pierwszy w utworze tonice. Warto pamiętać, że kwinta to charakterystyczny dla Korngolda interwał, symbolizujący radość i szczęście, wchodzący w skład „Motywu Pogodnego Serca”. Nie wydaje się przypadkowym więc fakt, że to skokiem o kwintę osiągamy w utworze po raz pierwszy tonikę. Opóźnienie nony na oktawę tworzy duży dysonans, największy z dotychczasowych i wytwarza wyraźną potrzebę rozwiązania, które tym mocniej przynosi odbiorcy ulgę utwierdzenia w tonacji (zob. Przykład 47).

**Przykład 48.** E.W. Korngold – *Tanzlied des Pierrot* op. 12, partia skrzypiec, t. 13-76 (wahania agogiczne)

Elementem, który został przez kompozytora wykorzystany w bardzo interesujący sposób, jest agogika. Przyczynia się ona do stworzenia wrażenia ruchomości, nieustannego unoszenia się, dryfowania, być może subtelnie ilustrując falującą tafłę wody Renu, o którym mowa w tekście arii lub odzwierciedlając dynamikę emocji, porywy uczuć, którym ulega serce sentymentalnego bohatera. Warstwa agogiczna znacząco wspiera w ten sposób ekspresję fraz, układającą się w ciąg emocjonalnych przypływów i odpływów. Linia melodyczna ulega nieustannym fluktuacjom tempa na osi *poco*

*ritenuto* – *a tempo*<sup>198</sup>, niejako dryfuje na fali tych zmian. Oprócz częstych wahań agogicznych, Korngold umieszcza nad wybranymi taktami symbol półnuty z kropką albo ćwierćnuty, aby pokazać którą wartość rytmiczną w danym fragmencie należy myśleć i liczyć, która z nich lepiej odzwierciedli obowiązujący w danym odcinku puls (zob. Przykład 48).

W partii fortepianu, w drugiej części utworu, to jest od taktu 45 do 85, kompozytor potęguje wrażenie rytmicznego falowania akompaniamentu dzięki przeplataniu grup triolowych z ósemkami i szesnastkami, w zależności od pożądanego efektu: triole przechodzą w ósemki, kiedy fraza wytraca prędkość lub stabilizuje się, a w szesnastki, kiedy nabiera dynamizmu (zob. Przykład 49).

**Przykład 49.** E.W. Korngold – *Tanzlied des Pierrot* op. 12, t. 57-66 (rytmika partii fortepianu, portamento w partii skrzypiec)

Utwór utrzymany jest w metrum 3/4 i czerpie z rytmiki charakterystycznej dla walca. W partii fortepianu w taktach 17-22 kompozytor umieszcza między pierwszą a drugą miarą cezury, które mogą sugerować manierę wykonawczą, wykorzystywaną w walcu wiedeńskim, a wywodzącą się ze specyfiki kroków tego tańca, gdzie pierwsza miara jest lekko podkreślona i nieco skrócona, a druga miara przychodzi odrobinę

<sup>198</sup> Największy dystans dzielący *poco ritenuto* i *a tempo* to pięć taktów, a najmniejszy – jeden (gdy określenia znajdują się w sąsiednich taktach).

wcześniej, wyprzedzając moment, w którym według wskazań metronomicznych miałyby się pojawić (zob. Przykład 50).



**Przykład 50.** E.W. Korngold – *Tanzlied des Pierrot* op. 12, t. 15-20 (cezury)

Na uwagę zasługują także charakterystyczne przerywane, cienkie linie w kształcie łuków pomiędzy niektórymi dźwiękami w partii skrzypiec (zob. Przykład 49). Nie pojawiają się one w żadnym innym utworze Korngolda opisywanym w tej pracy. Zastanawiający jest fakt, że łączą ze sobą nuty, które już znajdują się na jednym łuku. Moim zdaniem jest to zapisane w nietypowy sposób *portamento*. Fakt ten znajduje potwierdzenie w partyturze w solowej partii wokalne (zob. Przykład 51), gdzie w tych samych miejscach zostało zanotowane *portamento* – za pomocą drobno falującej linii, łączącej nuty (nie jest to prosta linia, jak w przypadku *glissanda*).



**Przykład 51.** E.W. Korngold – *Die tote Stadt* op. 12 – *Tanzlied des Pierrot*, partytura, głos solowy (*portamento*)

***Das Wunder der Heliane* op. 20 – artystyczny testament twórcy**

*Błogosławieni kochający,  
Bo miłość, a nie śmierć ma ich w swej mocy.  
I ci dostąpią zmartwychwstania,  
którzy oddali życie dla miłości*<sup>199</sup>.

<sup>199</sup> Przeł. Szymon Żuchowski za: Szymon Żuchowski, *Cud „Heliany”*, [w:] Kultura Liberalna, 8 maja 2018, <https://kulturaliberalna.pl/2018/05/08/cud-heliany-zuchowski-zajaczkowski/> [dostęp: 23 maja 2025]. Cytat pochodzi z operowego libretta, autorstwa Hansa Müllera-Einingena i w oryginale brzmi następująco: „Selig sind die Liebenden. / Die der Liebe sind, sind nicht des Todes. / Und auferstehen werden / die dahingesunken sind um Liebe.”

W 1923 roku, dwudziestosześcioletni Korngold rozpoczął pracę nad nową operą, czwartą w swoim dorobku. Libretto na bazie sztuki Hansa Kaltneker<sup>200</sup>, zatytułowanej *Die Heilige* („Święty”), napisał Hans Müller<sup>201</sup>. Manuskrypt sztuki zaginał, lecz zachowała się praca doktorska Emmy Wohanka z 1931 roku, w której autorka pisze, że sam Kaltneker nazwał swoje dzieło „misterium muzycznym”<sup>202</sup>. Prześiąknięta mistycyzmem fabuła, utrzymana w poetyckiej, odrealnionej atmosferze tajemnicy, stała się dla kompozytora impulsem twórczym o szczególnej intensywności.

*Das Wunder der Heliane* („Cud Heliane”) podejmuje temat miłości, która przewyższa wszelką niesprawiedliwość oraz przeciwności losu i jest obdarzona mocą odkupienia człowieka. Dzieło można odczytywać jako kolejną wariację jednego z podstawowych zagadnień filozoficznych, czyli konfliktu między pierwiastkiem cielesnym a duchowym. Problem ten ukazany jest poprzez refleksję nad wolnością jednostki oraz potrzebą zachowania własnej tożsamości i godności w warunkach tyranii i przemocy. Znajomość tej wzniosłej, monumentalnej historii jest kluczowa w kontekście interpretacji muzyki, przybliżyć ją zatem w jak najklarowniejszej postaci.

Akcja ma miejsce w nieokreślonym czasie w nienazwanym państwie, rządzonym przez despotycznego Władcę, który nie mogąc zdobyć miłości poślubionej mu Heliane, tyranizuje swoich poddanych, pragnąc, by cierpieli razem z nim. Gdy do miasta przybywa Nieznajomy<sup>203</sup>, który pragnie dać ludziom odrobinę szczęścia i radości, natychmiast

---

<sup>200</sup> Hans Kaltneker (1895-1919) to przedwcześnie zmarły na gruźlicę pisarz pochodzenia rumuńskiego, żyjący i działający w Austrii. Znaczący wpływ na jego twórczość miały idee wagnerowskie. Korngold był poruszony poezją Kaltneker, skomponował muzykę do trzech jego wierszy (cykl *Drei Gesänge* op. 18). Twórcy nigdy się nie spotkali, ale fascynacja i podziw były obustronne. Wydawca Kaltneker potwierdził, że pisarz pragnął, aby Korngold stworzył operę na kanwie jednej z jego sztuk. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 164.

<sup>201</sup> Müller i Korngold współpracowali przy następujących dziełach: *Sieben Märchenbilder* op. 3 (krótkie, kilkuwersowe teksty, ilustrujące poszczególne części), *Violanta* op. 8 (libretto), *Der Vampyr* (muzyka, skomponowana na prośbę Müllera) oraz *Das Wunder der Heliane* op. 20 (libretto). *Violanta* była częścią debiutanckiego (1916) tandemu operowego Korngolda: *Der Ring des Polykrates* op. 7 (opera buffa) i *Violanta* op. 8 (opera seria). To dzięki gorącym perswazjom Müllera Korngold porzucił jednoaktowy format i zaczął myśleć o pełnoskalowej operze, co zaowocowało powstaniem *Die tote Stadt* op. 12. Müller, żałując wycofania się z pracy przy libretto do tej opery, widząc jak ogromny sukces odniosła, w 1921 roku poprosił Korngolda o skomponowanie muzyki do swojej najnowszej sztuki, gotyckiej tragedii *Der Vampyr*. Na propozycję pracy przy *Das Wunder der Heliane* przystał natychmiast. Warto wspomnieć, że pierwsze zaproszenie (nieprzyjęte) do pracy na polu niemieckiej muzyki filmowej (początek lat 30.) Korngold otrzymał właśnie przez Müllera, który był wówczas jednym z głównych scenarzystów w wiodącej wytwórni UFA (Universum-Film Aktiengesellschaft). Tamże, s. 164, s. 218.

<sup>202</sup> Emmy Wohanka, *Hans Kaltneker*, praca doktorska, 1931, niewydana. Cyt. za B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 383-384. Co więcej, Michael Haas podaje, że Kaltneker osobiście przypisał postaciom głosy muzyczne. Zob. Michael Haas, *Das Wunder der Heliane*, [w:] “Forbidden Music Blog”, <https://forbiddenmusic.org/2017/07/09/das-wunder-der-heliane/> [dostęp: 23 maja 2025].

<sup>203</sup> Być może zgrabniejszym określeniem byłoby słowo „Obcokrajowiec”, z uwagi na fakt, że mężczyzna przybywa z innej rzeczywistości emocjonalnej, niejako z innego kraju.

zostaje wtrącony do więzienia i skazany na śmierć. Do jego celi przychodzi wiedziona litością Heliane. Nieznajomy, dążąc ku temu, by po raz ostatni doświadczyć piękna, błaga ją, by mu się oddała. Na skutek perswazji, Heliane w uniesieniu staje przed nim naga – zakochana, choć przerażona siłą odczuwanych emocji. Los sprawia, że Władca przybywa wówczas do celi i, zastając Heliane w niedwuznacznej sytuacji, oskarża ją o cudzołóstwo oraz wydaje rozkaz natychmiastowej egzekucji Nieznajomego.

Podczas procesu, w którym stawką jest życie bohaterki, w najsłynniejszej arii, zatytułowanej *Ich ging zu ihm* („Poszłam do niego”), Heliane wraca jakby w transie do ubiegłych wydarzeń. Nie próbuje się bronić. Zgodnie z prawdą nie zaprzecza, że ukazała się nago Nieznajomemu. Oświadczają, że nie doszło między nimi do zbliżenia, jednakże głębokie uczucie, którym go darzy, odzwierciedlane przez żarliwą, ekstatyczną muzykę, jest oczywiste dla wszystkich zgromadzonych. Wiedziony chęcią chronienia Heliane, Nieznajomy przebija się sztyletem. Rozeźlony Władca wystawia kobietę na niemożliwą próbę niewinności: jeśli jest nieskalana, będzie w stanie wskrzesić Nieznajomego. W ostatniej, desperackiej próbie tyran szantażuje Heliane, obiecując darować jej życie, jeśli mu się odda, ta jednak odmawia. W tym momencie Nieznajomy wstaje z martwych. Heliane biegnie ku niemu, lecz Władca przebija ją mieczem. Kobieta umiera, jednak pocałunek Nieznajomego przywraca ją do życia. Triumfujący mężczyzna wypędza Władcę i uwalnia poddanych spod jego jarzma, po czym wraz z Heliane wznoszą się zjednoczeni ku Niebu, złączeni wieczną miłością.

Idea uczucia o zbawczej mocy, miłości silniejszej niż śmierć, pozwalającej odkupić winy i odrodzić w zmarłych życie, stanowi swoiste uszlachetnienie przedstawionego w *Die tote Stadt* obrazu miłości. Bohater *Umarłego miasta*, Paul, uczynił się „martwym za życia”, nie mogąc przestać rozpamiętywać swojej zmarłej żony Marie. Nieznajomego i Heliane, którzy oddali życie w wyniku łączącego ich uczucia, wskrzesza nawzajem, wbrew wszelkim przeciwnościom, siła ich miłości.

Julius Korngold twierdził, że opera powstała w umyśle jego syna od arii tytułowej bohaterki „[...] wokół której utkał aurę języka muzycznego, wplatając żywe kontury nadnaturalnie delikatnej, wykwiintnej melodii w impresjonistyczną tkaninę.”<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Sonja Kiefer-Blickensdorfer, książeczka programowa do płyty *Korngold. Das Wunder der Heliane*, SWR Freiburg, Naxos, nr katalogowy 8.660410-12, Opera Classics, 2018, [https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1p4vTeKleSFw9zaXJuTuOBQ1iXups\\_eNL](https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1p4vTeKleSFw9zaXJuTuOBQ1iXups_eNL) [dostęp: 23 maja 2025]: “ [...] around whom he wove the aura of a musical language which embroidered the vivid contours of preternaturally tender, exquisite melody into an impressionistic fabric.”

Niemożliwe jest zweryfikowanie prawdziwości powyższej opinii<sup>205</sup>, natomiast spoglądając obiektywnym okiem, można wskazać dzieło, które z pewnością odegrało rolę swoistego studium muzycznego, służącego jako przygotowanie do nakreślenia świata dźwiękowego, w którym rozgrywać się miała historia Heliane.

The image shows a musical score for three songs by E.W. Korngold. The score is in G major and 3/8 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and 'poco rit.'. The piano part includes dynamics like 'pp', 'espress.', 'sub. pp', and 'dolce'. There are two red boxes highlighting specific passages in the piano accompaniment.

**Przykład 52.** E.W. Korngold – *Drei Gesänge* op. 18, cz. I, t. 4-8 (metrum)

W 1924 roku Korngold skomponował *Drei Gesänge* op. 18, trzy pieśni do poezji Kaltnekera. Utwory te są jednymi z najbardziej wyrafinowanych przykładów swojego gatunku w twórczości kompozytora. Język muzyczny służy maksymalnemu spotęgowaniu ekspresji. Schromatyzowanie materiału posunięte jest do granic możliwości, a interpretacja niektórych współbrzmień w ramach harmoniki funkcyjnej staje się mocno dyskusyjna, nawet przy zachowaniu elastycznego podejścia. Korngold

<sup>205</sup> Abstrahując od poziomu zgodności słów Juliusa Korngolda z faktycznym procesem twórczym, ciekawą wymowę zyskuje fakt, że Heliane jest jedyną postacią, która została obdarzona imieniem: pozostałe osoby nazwane są od roli, którą pełnią lub ich funkcji zawodowej (Władca, Odźwierny, Sędzia, Posłaniec, Nieznajomy itp.). Imię Heliane to staroniemiecka forma imienia Helena, którego etymologii należy szukać w greckim *hele* – blask i *helane* – pochodnia. W mitologii greckiej Helena była córką Zeusa i Ledy, kobietą o legendarnej urodzie. Znaczenie imienia Heliane to „olśniewająca” lub „jasna”. Imię odzwierciedla światło i piękno, kojarzy się z czystością i wdziękiem. Zob. [hasło:] *Znaczenie imienia Helena*, <https://www.ksiegaimion.com/helena> [dostęp: 23 maja 2025].

stosuje bitonalność, polimetrię oraz niestandardowy zapis metrum (na przykład zamiast 6/8 – 3x2/8, zob. Przykład 52). Faktura fortepianowa jest nieprzeciętnie, nawet jak na jego predylekcje, bogata. Mistyczna atmosfera pieśni przeplata się z momentami wręcz drapieżną ekspresją linii melodycznej, osiąganą za pomocą interwałów o szerokim ambitusie i silnym ładunku emocjonalnym (takich jak seksty, septymy czy nony), a także dzięki zastosowaniu rytmów punktowanych, glissand oraz synkopowanych akcentów. Wszystkie wyżej wymienione elementy występują w *Das Wunder der Heliane* w wielokrotnionej postaci.

Opera ta stanowi dzieło dojrzałe, które bez wątplenia można uznać za *magnum opus* Korngolda. Na jej wyjątkowy charakter składają się trzy kluczowe elementy: kolorystyka, faktura oraz harmonika. Stopień ich zaawansowania, wyrafinowanie użytych środków oraz oryginalność stylu stanowią potwierdzenie powyższej oceny.

Sposób komponowania zdradza, że Korngold nie uważał orkiestry za byt składający się z wielu współdziałających ze sobą instrumentów. Pisząc w duchu tradycji mahlerowsko-straussowskiej, traktował orkiestrę symfoniczną jako instrument sam w sobie: ogromny, organiczny i rezonujący jako całość. Takie podejście zaowocowało niesamowitą spoistością i homogenicznością brzmienia.

Stosowana przez Korngolda barwa jest momentami wręcz natchniona, posiada specyficzny koloryt, którego odcienie równie dobrze potrafią oddać rodzaj bezwolnej transowości (duet Nieznajomego i Heliane z I aktu), jak i odmalować ponurą beznadzieję oraz przemoc państwa tyrana (akt II). Niezależnie od tego, czy dany fragment charakteryzuje się szerokim ambitusem, wyrazistą motywiką i zamaszystymi gestami muzycznymi, czy też rozpiętość interwałowa jest w nim mniejsza, a motywy mają bardziej kameralny i osobisty charakter, brzmienie zawiera w sobie muzyczny podpis kompozytora. Tembr staje się jego znakiem rozpoznawczym, funkcjonując niczym dźwiękowy genotyp.

Korngold szczególnie lubi zestawiać ze sobą harfę i czeleste, podbarwiając je dźwiękiem fortepianu<sup>206</sup>, fletów lub smyczków, niekiedy uzupełniając ten kolor brzmieniem waltorni. Uzyskana w ten sposób barwa jest jednocześnie miękka, skrząca się i wyrazista. Jej niecodzienna tajemniczość i oryginalność przywodzą na myśl dźwięk o charakterze fantastycznym, niemal niebiańskim, zdający się pochodzić spoza granic

---

<sup>206</sup> Zob. *Viel Lärmen um nichts*, op. 11 – kompozycja, która oczarowała świat, [w:] rozdz. II.

znanego świata. Nawet jeśli zestawienie instrumentów, z którego kompozytor w danym momencie korzysta nie jest nietypowe i było stosowane w historii instrumentacji jako „muzyczna tkanina” przez innych twórców, Korngold prowadzi i łączy głosy na swój sposób, czyniąc „splot” jedynym w swoim rodzaju. Mimo okazałej obsady wykonawczej, kompozytor od czasu do czasu wprowadza kilkunastuosobowe *divisi* w instrumentach smyczkowych, w celu maksymalnego zwiększenia liczby linii melodycznych. Tembr Korngolda jest oryginalny i spójny wewnętrznie, charakterystyczne brzmienie orkiestry stało się jego znakiem rozpoznawczym. W epoce, w której wielcy skrzypkowie grali tak wyraziście, że bez trudu można ich rozróżnić słuchając samego dźwięku<sup>207</sup>, Korngold również stworzył własną brzmieniową wizytówkę.

*Das Wunder der Heliane* w wyrafinowany sposób korzysta z techniki motywów przewodnich. Oprócz struktur melorytmicznych stają się nimi także tonacje, którym Korngold przypisuje konkretne cechy postaci, stany emocjonalne, a nawet kondycję moralną bohaterów. W ten sposób tonacje oraz relacje, zachodzące pomiędzy nimi, odzwierciedlają głębię duchowego przesłania opery i kreują warstwę symboliczną utworu, pełniąc funkcję narracyjną.

Na tradycyjnym na pierwszy rzut oka polu harmonicznym obecne są liczne dysonanse i mocno schromatyzowane współbrzmienia, pojawiają się także skale muzyczne spoza systemu dur-moll. Kontrasty między tonacjami podkreślają oś konstrukcyjną opery: konflikt na linii cielesność – duchowość, rozdźwięk między Władcą a Heliane. Brutalny charakter Władcy reprezentowany jest przez tonacje ciemniejsze, bardziej napięte (f-moll, As-dur), natomiast osoba Heliane związana jest z jaśniejszymi, świetlistymi tonacjami (E-dur, H-dur). Gamy molowe, ciemne, towarzyszą konfliktom i cierpieniu. Gamy durowe, o jasnym brzmieniu, oddają duchowy wymiar dzieła, reprezentując miłość, transcendencję i harmonię. Tonacja C-dur, od wieków utożsamiana ze światłem i czystością, użyta jest w momencie triumfu, tytułowego cudu Heliane, wzmacniając symbolikę odkupienia i zwycięstwa.

W obszarze rytmiki występują kunsztowne, złożone podziały (zob. Przykład 53), zapisane z ogromną precyzją, które zyskują na plastyczności dzięki wkomponowanemu z założenia w tkankę partytury *rubato*. Korngold, nie rezygnując ze swojego zwyczaju,

---

<sup>207</sup> Wystarczy wspomnieć choćby bogatą, ekspresyjną wibrację Mischy Elmana, szybkie zmiany pozycji, składające się na błyskotliwy dźwięk Jaschy Heifetza, rapsodyczny styl frazowania Toschy Seidla czy urokliwy ton Fritza Kreislera i *rubato*, którym dysponował, przesiąknięte duchem umiłowanych przez wiedeńczyków tańców: walca i ländlera.

stosuje liczne zmiany metrum, często także zmienia akcentację czy pulsację w obrębie danego metrum. Opisuje dokładnie proporcje rytmiczne, tłumacząc stosunek w jakim pozostają do siebie podstawowe wartości, wyznaczające puls danego odcinka. Licznie stosuje oznaczenia agogiczne, zarówno w formie słownej jak i symbolicznej. Są one bardzo ścisłe, dookreślone.



**Przykład 53.** E.W. Korngold – *Das Wunder der Heliane* op. 20, t. 1-5 (partia klarnetu)

Opera stawia muzykom gigantyczne wymagania. Nie dotyczy to jedynie śpiewaków (choć w każdym z trzech aktów znajduje się skomplikowany technicznie, bogato skomponowany duet miłosny oraz popisowe arie) czy dyrygenta, ale także chóru i orkiestry, w której każdy głos traktowany jest na sposób wirtuozowski. Stopień trudności poszczególnych partii jest niebywały, niektóre fragmenty są praktycznie nie do zagrania, wielu z zanotowanych drobniejszych wartości w złożonych pod względem rytmicznym strukturach, efektownych pochodów gamowych czy pasaży o dużej rozpiętości rejestrowej (na przykład w głosach skrzypcowych) nie da się idealnie wiernie odtworzyć w podanym szybkim tempie.

Wymagania, jakie *Das Wunder der Heliane* stawia solistom, można przyporządkować do kategorii wyzwań charakterystycznych dla dramatów muzycznych Wagnera. Główne trudności obejmują przede wszystkim intensywność emocjonalną partii oraz ich długość, daleką od komfortowej tesyture, poziom skomplikowania materiału muzycznego, niewystarczające przerwy na regenerację, liczne rubata czy zmiany tempa. Nade wszystko, oprócz wokalnejszej maestrii potrzeba także wyrafinowanej gry aktorskiej, gdyż złożone libretto wymaga kreacji na naprawdę wysokim poziomie.

Opera wprowadza intensywną atmosferę już od samego początku, a zaprezentowane napięcie narasta przez cały pierwszy akt. Podnosząca się temperatura emocji oraz ich impulsywność wyrażane są przede wszystkim poprzez strzelisty kierunek fraz, obejmujący gwałtowne zmiany rejestrów i znaczące poszerzanie ambitusu. Efekt ten wzmacnia intensyfikacja obsady wykonawczej lub nagłe *crescendo*, pojawiające się w ostatnim możliwym momencie. Kompozytor zręcznie kontroluje rozkład napięcia wyrazowego, stopniowo spiętrzając ładunek emocjonalny i stosując suspensy, odsuwając

punkty kulminacyjne w czasie. Dzięki temu staje się reżyserem narracji muzycznej, potęgując odczuwane w kluczowych momentach emocje.

Całą kompozycję cechuje umiłowanie piękna, głęboki liryzm i nastrojowość, przy czym każdy z aktów ma nieco inną wymowę. Akt I przedstawia wydarzenia na sposób baśniowy: poznajemy realia opowieści i razem z Heliane doświadczamy nie do końca zrozumiałych, lecz bardzo żywych emocji. Miłosne i mistyczne momenty rozgrywają się *quasi una fantasia*, jakby w transie. Akt II otrzeźwia i wybrzmiewa w ponurych barwach, realistycznie oddających atmosferę tyranii, niesprawiedliwego osądu oraz pułapki, patrząc po ludzku, bez wyjścia. Pełen jest dramatycznej intensywności. Akt III rozgrywa się w uroczystej, podniosłej, czy wręcz modlitwowej atmosferze, przywołując skojarzenia z oratorium, a jego finał zamienia się w porywający hymn o sile i znaczeniu prawdziwej miłości. Opera jest prawdziwym konglomeratem: przeplatają się w niej w atmosferze podekscytowania i napięcia zmysłowość i pasja, niewinność i czystość, przemoc i żądza.

Połączenie czystego erotyzmu z elementami chrześcijańskiej mistyki przywodzi na myśl dzieło, które miało swoją premierę w 1905 roku, czyli *Salome* Richarda Straussa. Oparta na dramacie Oscara Wilde'a, inspirowana biblijną historią opera była, jak na ówczesne standardy obyczajowe, dosyć szokująca. Najsłynniejszą sceną z *Salome* jest tak zwany „taniec siedmiu zasłon”, w którym tytułowa bohaterka podczas zmysłowego występu pozbywa się kolejnych warstw swoich szat, doprowadzając Heroda do ekstazy i żądając w podziękę głowy Jana Chrzciciela. Występująca podczas premiery w tytułowej roli sopranistka Marie Wittich odmówiła wykonania tańca, powołując się na przyczyny natury moralnej<sup>208</sup>. *Das Wunder der Heliane* postąpiła o krok dalej niż *Salome*: tytułowa bohaterka ukazuje Nieznajomemu najpierw swoje włosy, później bosc stopy, a na końcu ofiarowuje mu nagie ciało. Podczas spektakli zastosowano rozwiązanie symboliczne, kompromisowe – sopranistki występowały w białej halce<sup>209</sup>.

Wspaniałym źródłem wiadomości o obyczajowości społeczeństwa wiedeńskiego z początku XX wieku jest autobiograficzna powieść *Świat wczorajszy. Wspomnienia*

---

<sup>208</sup> *The New Penguin Opera Guide*, red. Amanda Holden, Penguin 2001, s. 889.

<sup>209</sup> To, co było jeszcze nie do pomyślenia w Wiedniu w 1927 roku, zostało przedstawione dziewięćdziesiąt jeden lat później w 2018 roku w realizacji Opery Berlińskiej: odtwórczyni głównej roli, znakomita sopranistka Sara Jakubiak istotnie wystąpiła pod koniec omawianej sceny nago. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 202.

*pewnego Europejczyka* Stefana Zweiga. Pisarz diagnozuje w niej ówczesnych wiedeńczyków jako osoby zdominowane przez sztywne normy moralne i liczne zakazy obyczajowe. Kobięca seksualność była wówczas tematem tabu, dziewczęta wychowywano w duchu skrajnej pruderyjności, a wszelkie przejawy zainteresowania własną cielesnością były tłumione i surowo potępiane. Młode kobiety znajdowały się w trudnym położeniu, wymuszonym społecznymi normami: budzące się pożądanie musiały bezwzględnie ukrywać pod maską fałszywej aseksualności, naturalną ciekawość w sferze cielesnej zaspokajając w sposób sekretny (ogromnym powodzeniem cieszyła się wówczas literatura erotyczna), a brak przygotowania do życia z mężczyzną w związku małżeńskim nierzadko prowadził je do lęku przed miłością i w konsekwencji — staropanieństwa. Zweig mocno krytykuje hipokryzję społecznych norm i obowiązujące zakazy, ukazując jak wysoce negatywny wpływ miały na indywidualne ludzkie historie oraz ogólną kondycję społeczeństwa i atmosferę emocjonalną epoki<sup>210</sup>.

Lata 20. i 30. ubiegłego wieku to czas aktywnego działania w Wiedniu doktora Sigmunda Freuda, który uważał seksualność za kluczowy aspekt kobiecej psychiki. Poglądy, metody i badania Freuda były kontrowersyjne, spotykając się z krytyką (przede wszystkim za patriarchalne uprzedzenia oraz ograniczony, jednotorowy sposób myślenia) zarówno w swoich czasach, jak i obecnie, niemniej był on jednym z pierwszych naukowców, otwarcie mówiących o seksualności kobiet, co umożliwiło dalsze badania w tej dziedzinie i rozluźnienie surowych norm obyczajowych, poddawanych erozji także w wyniku działań artystów, głównie malarzy i rzeźbiarzy.

W powyższym kontekście zagadnienie seksualności przedstawione w *Das Wunder der Heliane* ma jasną i niezbitą wymowę: akt miłosny jest czysty i piękny, a ponadto nabiera uświęconej wręcz mocy, kiedy rozgrywa się pomiędzy osobami, które się kochają. Co więcej, to nie małżeństwo czy powinność go legitymizują, stwierdza opera, lecz miłość.

Wiedeń na początku XX wieku był miastem pełnym sprzeczności: z jednej strony konserwatywnym i zakorzenionym w tradycji, a z drugiej żyjącym skandalami oraz kontrowersjami. W arystokratycznych i mieszczańskich salonach uwielbiano plotkować o artystach, intelektualistach i dekadencjach postaciach życia kulturalnego. Szokujące wydarzenia fascynowały wiedeńczyków, mimo iż oficjalnie potępiali wszelkie

---

<sup>210</sup> Zob. S. Zweig, dz. cyt., s. 73-94, rozdział „Eros matutinus”.

odstępstwa od normy. Na początku 1927 roku nowy, sporny temat pobudził tę społeczność. W Lipsku, w lutym, premierę miało sensacyjne na tamte czasy dzieło, które spowodowało wiele kontrowersji i rozgrzało do czerwoności pióra krytyków: *Jonny spielt auf* (*Zagraj nam, Jonny*) Ernsta Křeneka. Była to ówczesna nowinka w świecie operowym, określana mianem opery jazzowej. Historia perypetii skrzypka jazzowego służyła jako pretekst do wkomponowania w tradycyjną partyturę rytmów i harmonii charakterystycznych dla nowego nurtu, a także zaprezentowania najnowszych zdobyczy technologicznych (między innymi radia, samochodu czy lokomotywy). W dobie powojennego kryzysu, gdy dyrektorzy oper musieli mocno zabiegać o zrównoważenie budżetu, wystawiając dzieła Pucciniego, Straussa, Berga oraz Schreckera, nieskomplikowana i niewyrafinowana formuła widowiska Křeneka, adresowana do masowego odbiorcy, nastawiona bardziej na rozrywkę niż wysublimowane przeżycia estetyczne elitarnego grona, spełniła swoją rolę, zapewniając teatrom ogromne przychody. Dzieło prędko zyskało niebywałą popularność, było tłumaczone i wystawiane w licznych teatrach europejskich.

Dla muzycznego konserwatysty, jakim był ojciec Korngolda, opera jazzowa stała się symbolem „nowej muzyki”: tworu hałaśliwego i kiczowatego, niosącego ze sobą wszystko, co najgorsze i niechybnie prowadzącego do upadku poziomu gustu muzycznego melomanów wiedeńskich. Do rzeczonyj degradacji za żadną cenę nie można było dopuścić i tym samym należało zwalczać *Jonny’ego* wszelkimi możliwymi metodami. Korngold senior wykorzystał zatem swoje wpływy i znajomości (choćby z ówczesnym dyrektorem Opery Wiedeńskiej, Franzem Schalkiem) i dopiął swego: Wiedeń nie usłyszał opery Křeneka. Pisane przez Juliusa zjadliwe artykuły były jednak pełne takiej złośliwości, że spowodowały odwrotny skutek, wzbudzając zainteresowanie zakazanym owocem. Krytyk przeciwstawił potępianemu dziełu nową, „wzorcową” operę swojego syna, tworząc i sztucznie napędzając konflikt pomiędzy diametralnie różniącymi się utworami, niepotrzebnie polaryzując społeczeństwo<sup>211</sup>.

W takiej oto atmosferze odbyły się pierwsze pokazy *Das Wunder der Heliane*. Premiera światowa miała miejsce 7 października 1927 roku w Stadttheater w Hamburgu.

---

<sup>211</sup> Nowinki i skandale, emocjonujące wiedeńczyków, przenikały do wielu dziedzin codziennego życia, co znakomicie obrazuje poniższa anegdota. Austriackie Zakłady Tytoniowe wykazały się pierwszorzędnym zmysłem marketingowym, wypuszczając w tym czasie dwie nowe serie papierosów: *Jonny* i *Heliane*. *Jonny* był produktem tanim, niewyszukanym, dostępnym „na każdą kieszeń”, zaś papierosy *Heliane* opakowane były w papier liliowej barwy i posiadały złoty ustnik, co oczywiście wiązało się ze znacznie wyższą ceną. J. Duchon, dz. cyt., s. 125.

Dyrygował serdeczny przyjaciel Korngolda, Egon Pollack, partię Heliane wykonywała wspomniana wcześniej sopranistka Maria Hussa, Nieznajomego śpiewał tenor, Carl Günther, a Władcę – baryton, Rudolf Bockelmann.

Premiera wiedeńska odbyła się 29 października 1927 roku, w wykonaniu Filharmoników Wiedeńskich pod dyrekcją Franza Schalka, z Lotte Lehmann w roli Heliane i Janem Kiepurą w kreacji Nieznajomego. Atmosfera na mieście była wręcz nieznośnie napięta, bilety zostały wyprzedane, miała to być również pierwsza premiera opery Korngolda, transmitowana przez radio<sup>212</sup>. Nikt z wiedeńskich melomanów i krytyków nie wątpił, że Korngold stworzył genialne dzieło, komponując rewelacyjną muzykę, natomiast obawiano się, że temat libretta jest zbyt zawily, zbyt skomplikowany do przedstawienia w operze. Osąd wyborów moralnych, walka pierwiastka cielesnego z duchowym, siła miłości zdolna wskrzeszać umarłych – powojenna publika i krytycy nie byli zainteresowani takimi zagadnieniami, mocno odstającymi od ówczesnych problemów.

Niezależnie od obaw krytyków w kwestii obranej tematyki, Korngold uważał tę operę za swoje arcydzieło, a publiczność potwierdzała to przekonanie, z każdym kolejnym spektaklem. *Das Wunder der Heliane* podbiła sceny Monachium, Hamburga, Lubeki, Norymbergi czy Wrocławia (Breslau). Sam kompozytor dyrygował jubileuszowym, 25. przedstawieniem w Wiedniu<sup>213</sup>, a aria *Ich ging zu ihm* szybko i na stałe weszła do repertuarów koncertowych. Mimo iż opera odniosła ogromny sukces w każdym teatrze operowym, w którym była wystawiona, kompozytora tak bardzo wyczerpała atmosfera intryg i negatywnych emocji, towarzyszących przygotowaniom do premiery, że wycofał się później na długi czas z pisania większych form<sup>214</sup>.

Idea i muzyka *Heliane* żyła w kompozytorze przez długie lata, czego echa można odnaleźć w skomponowanej siedemnaście lat później, w 1944 roku, muzyce do filmu *Between Two Worlds*. Partytura ta jest bardzo nastrojowa i nosi wiele podobieństw

---

<sup>212</sup> B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 201.

<sup>213</sup> Tamże, s. 204.

<sup>214</sup> Równoległe z operą skomponował *Drei Gesänge* op. 18 – trzy pieśni do poezji Kaltnekera, *Klavierkonzert in Cis* op. 17 – jednoczęściowy koncert fortepianowy przeznaczony na lewą rękę, a także rozkoszny drobniarz – *Vier kleine Karikaturen für Kinder* op. 19, czyli 4 karykatury dziecięce, gdzie w lapidarny i dowcipny sposób sportretował muzycznie Schönberga, Strawińskiego, Bartóka i Hindemitha. Utwory powstałe po premierze *Das Wunder der Heliane* to: fantazja fortepianowa na tematy z twórczości Johanna Straussa – *Geschichten von Strauss* op. 21, cykl pieśni – *Drei Lieder* op. 22, *Suita* op. 23 *na dwoje skrzypiec, wiolonczelę i fortepian (lewa ręka)*, serenada skomponowana z radości z narodzin syna – *Baby-Serenade* op. 24 oraz *III Sonata fortepianowa C-dur* op. 25. Kolejną większą formą i zarazem operą jest dopiero *Die Katrin* op. 28, pisana w trakcie lat 1932–1937, równoległe z twórczością dla Hollywood.

do *Das Wunder der Heliane*, znajdują się tam nawet bezpośrednie cytaty z opery<sup>215</sup>. Kompozytorowi niezmiernie podobała się fabuła filmu i podjęta w nim idea miłości o sile będącej w stanie pokonać samą śmierć, zdolnej do odkupienia popełnionego zła, miłości, która uzdrawia, uszlachetnia i nadaje głęboki sens chaotycznym poczynaniom człowieka. W filmie siła wzajemnego uczucia głównych bohaterów przywraca ich do życia i daje kolejną szansę. Nie dziwi zatem fakt, że zainspirowany tą historią Korngold postanowił wpleść wybrane fragmenty i zastosować nawiązania do swojej ulubionej opery, aby za pośrednictwem nowego medium ona również mogła otrzymać „drugą szansę”.

### ***Gesang der Heliane***

Korngold skomponował oryginalną arię w tonacji Fis-dur, barwowo bardzo świetlistej, jaskrawej i triumfalnej, podkreślając w ten sposób duchowe uniesienie i transcendentną wymowę wydarzeń. Transkrypcja skrzypcowa utrzymana jest w tonacji F-dur. Nie ma ani jednej arii operowej, skomponowanej przez Korngolda, która nie wymagałaby od śpiewaka doskonałego panowania nad głosem, a wiele z nich domaga się wręcz ciągłego testowania, przekraczania granic wokalnych możliwości. Najtrudniejszym zadaniem, stojącym przed skrzypkiem, jest natomiast rozplanowanie oddania barwą i natężeniem dźwięku dramaturgii, przebiegu napięcia w utworze.

Pod względem kameralnym Korngold umieszcza poprzeczkę wysoko, podobnie jak w pozostałych utworach na skrzypce i fortepian. Oba instrumenty muszą być ściśle zespolone w intencjach, barwie oraz artykulacji. Zastosowanie jednorodnej rytmiki w stylu *nota contra notam* wymaga idealnej współpracy wykonawców, a warstwa dramaturgiczna – prawdziwej maestrii narracyjnej.

Aria nie jest długa, składa się zaledwie z 45 taktów, wliczając wstęp, który służy jako wprowadzenie w nastrój sceny. Forma utworu wynika z ciągłego narastania ekspresji, realizowanego na planie wyrazowego *crescendo*. Kulminacyjna fraza znajduje się w taktach 34-42, oznaczonych określeniem *In Verzückung* (w uniesieniu), a szczyt napięcia przypada w taktach 39<sup>216</sup> (zob. Przykład 54).

---

<sup>215</sup> Temat Odźwiernego z III aktu (strażnik więzienny śpiewa arię o cudownym uzdrowieniu jego córki przez Heliane, podkreślając w ten sposób, że wierzy iż kobieta wskrześli Nieznajomego) został użyty w filmie w momencie, gdy postać Wielebnego dowiaduje się, że będzie mogła kontynuować swoją pracę. Podczas finałowej sceny, kiedy para głównych bohaterów otrzymuje dzięki wzajemnej miłości drugą szansę i wraca na ziemię do życia po popełnieniu samobójstwa, rozbrzmiewająca melodia nosi cechy tej samej ekstatyczności, jakie możemy usłyszeć w arii *Ich ging zu ihm*. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 313.

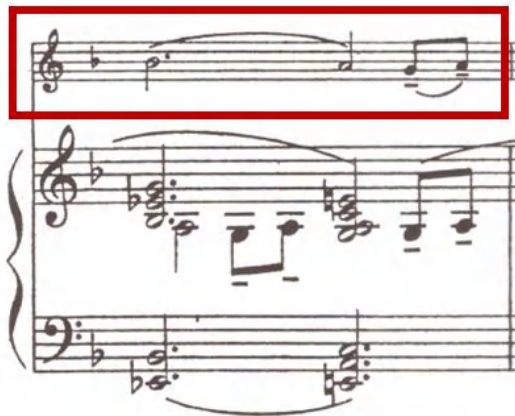
<sup>216</sup> W oryginale kompozytor stosuje doskonały zabieg, przenosząc w toku utworu (takt przed numerem 171) linię wokalną do niższego o oktawę rejestru, aby uzyskać większą przestrzeń do zbudowania podejścia

**Przykład 54.** E.W. Korngold – *Gesang der Heliane* op. 20, t. 33-41 (kulminacja utworu)

Frazy mają rozległy przebieg, oparte na konsekwentnym kształtowaniu napięcia wyrazowego i myśleniu długą linią. Dominujące wartości rytmiczne to półnuty z kropką i półnuty. Podstawowy motyw, z którego Korngold buduje frazy jest jednotaktowy, z wyraźnym oparciem na pierwszą miarę oraz przedtaktową miarą szóstą (zob. Przykład 55). Linia melodyczna przez dłuższy czas utrzymana jest w rejestrze skrzypcowej średnicy. Zastosowana tonacja wyklucza grę na strunie G (wiązałoby się to z użyciem zupełnie nieodpowiednich brzmieniowo dla tego rodzaju kantyleny wysokich pozycji), a zanim melodia przejdzie do wyższej oktawy, w której można skorzystać z jasnego, błyszczącego dźwięku struny E, przez długi czas utrzymuje się w mniej reprezentatywnym, nieco niewdzięcznym kolorystycznie rejestrze, obejmującym struny D i A.

---

do kulminacyjnego fragmentu i jednocześnie nieco go opóźnić. W wersji skrzypcowej w takcie 25 kompozytor nie powtórzyła tego zabiegu, skrzypki musi więc uzyskać ten sam efekt innymi środkami.



**Przykład 55.** E.W. Korngold – *Gesang der Heliane* op. 20, t. 18 (podstawowy motyw)

Fortepian realizuje pionowy akordowe *colla parte* ze skrzypcami, przez dwie trzecie czasu trwania arii nie wypełniając dłuższych wartości rytmicznych żadnym uzupełnieniem. Powoduje to wrażenie statyczności i zwiększa trudność kształtowania kontinuum frazy oraz podkreślania jej horyzontalnego charakteru. Kompozytor wymaga gry *piano*, *pianissimo* i *espressivo*, otwierając tym samym pole do eksploracji barwowej delikatnych odcieni dynamicznych oraz ukazywania subtelnych różnic pomiędzy nimi. Oba instrumenty powinny zatem używać miękkiego, plastycznego dźwięku, który można dowolnie kształtować. Brzmienie powinno być zarazem ekspresyjne i lekko rozproszone, o impresjonistycznym kolorycie. Często zachodzi potrzeba zmiany nasycenia dźwięku i modulacji barwy w obrębie jednej wysokości. Kluczowym elementem umożliwiającym realizację takich zabiegów wykonawczych jest szeroki wachlarz rodzajów wibracji skrzypcowej oraz ściśle zespolenie ich z pracą prawej ręki<sup>217</sup>, jak również zróżnicowany sposób artykułowania początków dźwięków.

W transkrypcji skrzypcowej pojawiają się liczne określenia agogiczne i ekspresyjne w języku niemieckim (zob. Tabela 2). Z katalogu włoskich określeń Korngold często używa (*poco/molto*) *ritenuto* oraz (*molto*) *espressivo*. Sformułowania te wskazują wyraźnie, że kompozytorowi zależy na dojrzałej, ekspresyjnej wypowiedzi, której moc niespiesznie, acz sukcesywnie będzie wzrastać, aż do osiągnięcia pełni. Takie środowisko estetyczne podkreśla piękno i wzniosłość postaci oraz działań Heliane.

<sup>217</sup> Szczególną uwagę należy zwrócić na następujące aspekty działania prawej ręki: punkt kontaktu smyczka ze struną, prędkość smyczka, ciężar ramienia, przekładający się na głębokość zanurzenia w strunie, ilość używanego włosia.

OKREŚLENIA W JĘZYKU NIEMIECKIM	POLSKIE TŁUMACZENIE
mässig	umiarkowanie
nachlassend	odpuszczając, odprężając, relaksując
ruhig	spokojnie
sehr zart	bardzo delikatnie, czule
zurückgehalten	wstrzymywać, wstecz, do tyłu
langsam	powoli
steigernd	zwiększając, potęgując, wzrastając
nicht eilen	nie śpiesz się
breit	szeroko

**Tabela 2.** Określenia wykonawcze wraz z tłumaczeniami (porządek występowania w utworze *Gesang der Heliane*)

## Rozdział III – Poetyka i język muzyczny Korngolda: dzieła na skrzypce i fortepian

### Melodyka

Korngold jest melodystą, w którego kompozycjach prym wiedzie pięknie skonstruowana, kunsztowna i ekspresyjna kantylena. Jej liryczny, śpiewny charakter uzyskany jest przede wszystkim dzięki zastosowaniu *legato* jako podstawowego sposobu wypowiedzi. Linie melodyczne są długie, o falistym, wijącym się, bujnym kształcie. Bardzo często ich kierunek jest wznoszący lub rozplanowany na bazie przeplatania momentów ascendentnych i descendentnych, co tworzy zarys sinusoidy o niskiej częstotliwości. Kompozytor myśli długą frazą, w której zwykle lokuje kilka „przechodnich wyżyn kulminacyjnych” w drodze do punktu szczytowego. W równym stopniu korzysta z ekstrawertycznej, otwartej ekspresji linii melodycznych, jak i z bardziej refleksyjnego, introwertycznego wyrazu, kształtując je w sposób prosty i wyrafinowany zarazem, niczym artysta, który potrafi kilkoma naszkicowanymi kreskami zasugerować odbiorcy przedstawiany obiekt.

Ambitus komponowanych melodii i poszczególnych motywów jest szeroki, zwłaszcza w dziełach typowo instrumentalnych<sup>218</sup>. Korngold szczególnie upodobał sobie interwały kwarty i kwinty czystej oraz seksty i nony. Osobiste muzyczne motto kompozytora, charakterystyczne dla całej jego twórczości, czyli „Motyw Pogodnego Serca”, składa się z szeregu zazębiających się ze sobą kwart i kwint czystych.

Melodyka utworów na skrzypce i fortepian Korngolda ufundowana jest na pieśniowym oraz operowym stylu myślenia. Nawet w kompozycjach o czysto instrumentalnej proveniencji (jak *Sonata G-dur* op. 6), których skala i ambitus znacznie przekraczają dyspozycję głosu ludzkiego, inspiracja melodyką wokalną pozostaje czytelna i wyraźnie słyszalna.

### Rytmika

Rytmika w utworach Korngolda pełni ważną rolę. Kompozytor chętnie sięga po wyraziste rytmy punktowane, dzięki którym linie melodyczne o szerokim ambitusie

---

<sup>218</sup> Mam na myśli utwory, które nie są transkrypcjami arii operowych: *Serenada* z baletu *Der Schneemann*, *Caprice fantastique* „*Wichtelmännchen*”, *Sonata G-dur* op. 6 oraz suita *Viel Lärmen um Nichts* op. 11.

nabierają rysu ekspansywności, a śpiewne frazy zostają „unerwione”, co podkreśla ich wewnętrzne ożywienie. Zastosowanie rytmów punktowanych wpływa także na lekkość motywów i ewokuje ich taneczny charakter. Figury rytmiczne oraz sama pulsacja są zakorzenione w wiedeńskiej muzyce tanecznej, przede wszystkim w walcu i ländlerze.

Kompozytor niezwykle często stosuje podział dwójkowy i trójkowy jednocześnie, przeplatając je ze sobą w rysunku horyzontalnym (ósemki i triole w obrębie jednej linii melodycznej) lub zestawiając wertykalnie (między głosami). Współistnienie tych dwóch porządków rytmicznych obecne jest w każdym z utworów na skrzypce i fortepian. Zabieg ten wywołuje wrażenie fluktuacji agogicznej, ponieważ stabilność rytmiczna, wyznaczana przez podział dwudzielny, kontrapunktowana jest charakterystyczną dla trójdzielności chwiejnością i płynnością, co igra z percepcją słuchacza. Rytmiczna różnorodność wpływa również na zwiększenie gęstości faktury, a zmienne akcenty, wynikające z nakładających się podziałów, powodują wzrost napięcia muzycznego. Korngold bardzo swobodnie łączy te dwa światy rytmiczne, często zapisując kontrapunkt i towarzyszenie w taktach o metrum dwudzielnym w rytmie triolowym. Dzięki temu, w zależności od pozostałych składowych oraz charakteru danego odcinka, uzyskuje efekt płynnego akompaniamentu (*Serenada*), rozmigotania i ażurowości faktury (*Mariettas Lied*) czy też bogactwa strukturalnego i wielowarstwowości (*Caprice fantastique, Tanzlied des Pierrot*).

Kompozytor wykazuje szczególną predylekcję do przedłużania czasu trwania wartości rytmicznych poprzez zastosowanie ligatur, często zachodzących na mocne części taktu. Dzięki temu część akcentów zanika lub ulega przestawieniu (efekt synkop), a niektóre motywy melodyczne rozplywają się łagodnie, bez wyrazistego zakończenia. Inne z kolei rozwijają się stopniowo, kumulując na przedłużonych wartościach ładunek energetyczny, który następnie przekazują kolejnym grupom rytmicznym.

W omawianych utworach kompozytor niekiedy powierza obu instrumentom realizację identycznego rytmu w tym samym czasie, na zasadzie faktury *nota contra notam*. Zabieg ten wynika jednakże najczęściej z dublowania linii melodycznej skrzypiec w partii prawej ręki fortepianu.

### **Agogika**

Bardzo charakterystyczną cechą stylu Korngolda są następujące z zadziwiającą częstotliwością zmiany metrum, stanowiące nietuzinkowy sposób na precyzyjne

zapisanie *rubato*, jakiego kompozytor oczekuje. Zamiast zanotowania fermaty, o której długości zdecydowałby każdorazowo wykonawca, Korngold zmienia metrum (na przykład na jeden takt), czym obliguje muzyka do wydłużenia danego dźwięku o zaplanowaną przez siebie wartość. Pomocą, czy może nawet gwarantem, w realizacji kompozytorskiej wizji gry *rubato* są także licznie występujące określenia wykonawcze, dotyczące agogiki. Zdarza się, że zmieniają się one co takt lub częściej<sup>219</sup>, dlatego też warstwa słowna w niektórych miniaturach jest niemal równie bogata, jak warstwa dźwiękowa.

W utworach na skrzypce i fortepian przeważają tempa wolne i umiarkowane: *langsam*, *adagio*, *andantino*, *moderato*, *allegretto*. Czasami określenie tempa nie jest precyzyjne, wskazując bardziej na charakter danego utworu albo jego odcinka<sup>220</sup>. Części o charakterze tanecznym są utrzymane w żywych tempach, podobnie jak fragmenty wirtuozowskie. Kompozytor nie podaje oznaczeń metronomicznych, pozostawiając wykonawcom dobór tempa. Zwiększa tym samym margines interpretacyjny, tempo zależy bowiem od odczytania charakteru i stylu utworu, dodatkowych oznaczeń agogicznych oraz kontekstu dramaturgicznego.

## Harmonika

Harmonika jest jedną z najważniejszych składowych dzieł Korngolda. Kompozytor posługuje się bardzo osobistym, bogatym, późnoromantycznym językiem harmonicznym, opartym na rozszerzonej tonalności, z impresjonistycznymi oraz ekspresjonistycznymi wpływami. Znajduje to odzwierciedlenie w licznych modulacjach chromatycznych i enharmonicznych oraz rozbudowanych, złożonych akordach z dodatkiem alteracji lub dysonujących składników. Mimo wielu osobliwych następstw akordowych oraz modulacji do tonacji odległych względem wyjściowej, które tworzą efekt narracyjnej głębi i potęgują dramaturgię, wszystkie niespodziewane posunięcia da się wyjaśnić na gruncie harmoniki funkcyjnej. Obfitość, pełnia, gęstość oraz wyrazistość harmoniczna tworzą wrażenie symfonicznego brzmienia.

Harmonika pełni także funkcję kolorystyczną (na wzór impresjonistycznych założeń), podejmując rolę ilustracyjną. W niektórych odcinkach i utworach jest rozmyta,

---

<sup>219</sup> Zob. I *Mädchen im Brautgemach*, [w:] *Vier Stücke aus der Musik...*, rozdz. II., gdzie na 49 taktów jedynie 17 nie ma żadnego słownego określenia – pozostałe mają minimum jedno, często dwa.

<sup>220</sup> Najczęściej: *sehr ausdrucksvoll* – bardzo ekspresyjnie, *zurückhaltend* – powściągliwie, *ruhig* – spokojnie, *breit* – szeroko, rozległe.

nieokreślona, pastelowa, co Korngold uzyskuje poprzez zastosowanie równoległości (na przykład progresji kwartowych czy sekundowych) i modalizmów, a także dobarwianie akordów subtelnymi dysonansami, które nie są następnie rozwiązywane.

Twórca włącza również harmonikę do często stosowanej przez siebie techniki *leitmotivów*, przypisując tonacjom oraz współbrzmieniom określoną symbolikę i wzmacniając charakter motywów przewodnich poprzez ekspresję kolorystyczną akordów. Bitonalność, swoista tonalna ambiwalencja oraz kontrastowe zestawienia tonacji, niekiedy prowadzące do zderzeń semantycznych, służą oddaniu charakteru portretowanej (lub domyślnej) postaci, konfliktu moralnego czy relacji między bohaterami. Harmonika w znaczącym stopniu buduje dramaturgię utworów i nastroj scen oraz współtworzy humor i podkreśla przebieg akcji, potwierdzając tym samym, że Korngold myślał jak twórca muzyki scenicznej, dramatycznej, niezależnie od obranej formy czy gatunku.

### **Artykulacja**

Kontynuując tradycje wiedeńskich klasyków, kompozytor przykładą dużą wagę do modelowania fraz poprzez detale artykulacyjne. Wykorzystuje łuki o zróżnicowanej długości, akcenty, *tenuto*, *staccato* i *portato* jako środki służące ekspresji. Różnorodne sposoby wydobycia dźwięku sprawiają, że linie melodyczne są wyraźniej wyrzeźbione, a ich charakter oddany z dużą precyzją i emocjonalnym bogactwem. Skrzypce i fortepian powinny wykazywać się elastycznością w realizacji artykulacji, ponieważ zmiany zwykle następują na przestrzeni krótkich odcinków.

Podstawowym sposobem wypowiedzi w partiach obu instrumentów jest *legato* – gęste, długie, bogate brzmieniowo i nasycone emocjonalnie. W partii fortepianu jest ono szczególnie wymagające w odcinkach, w których kompozytor posługuje się fakturą akordową, natomiast w partii skrzypiec wyzwaniem do dobrego wykonania *legato* stawiają duże odległości i skoki pomiędzy poszczególnymi dźwiękami, wymuszające częste zmiany pozycji oraz strun.

Wielokrotnie pojawia się także artykulacja *marcato* i *staccato* (w głosie skrzypcowym również *spiccato*), zwłaszcza w odcinkach o lżejszym, dowcipnym wyrazie oraz we fragmentach wirtuozowskich i tych o teatralnym charakterze. W partii fortepianu Korngold bardzo często stosuje grę *arpeggio* i *tremolo*, uzyskując ciekawe efekty kolorystyczne i wzbogacając fakturę.

Kompozytor zapisuje również *glissando* (szczególnie w *Sonacie G-dur* op. 6), a chociaż *portamento* zostało odnotowane w nutach incydentalnie, stanowi w wielu odcinkach domyślny sposób połączenia dźwięków z uwagi na ówczesną praktykę wykonawczą. Charakterystyczne są także występujące od czasu do czasu przednutki długie (*appoggiatury*), imitujące ekspresję głosu ludzkiego, upiększające melodię i nadające jej elegancki wydźwięk oraz przednutki krótkie (*acciaccatury*), które zwiększają żywołość i wirtuozerię oraz podkreślają kapryśny, kokieteryjny lub humorystyczny charakter danej frazy. Przednutki funkcjonują jako swoisty intensyfikatory nastroju, pogłębiając emocjonalny wyraz i dramaturgię muzyczną utworów.

Podsumowując, artykulacja u Korngolda pełni nie tylko funkcję techniczną, ale przede wszystkim dramatyczną – każdy detal służy narracji muzycznej, budowie nastroju i sugestywnej charakterystyce postaci lub sytuacji. Z uwagi na duży potencjał ilustracyjny, artykulacja bierze udział w teatralizacji niektórych utworów, czego najbardziej jaskrawy przykład stanowi suita *Viel Lärmen um Nichts*. Dzięki odpowiedniej artykulacji kompozytor stylizuje utwory i ich fragmenty, nadając im charakter wybranych tańców, pieśni oraz innych gatunków muzycznych.

## **Dynamika**

Z oznaczeń dynamicznych w utworach na skrzypce i fortepian Korngold korzysta w sposób klasyczny, nie poszukując nowych środków wyrazu w tym zakresie. Jego paleta dynamiczna jest szeroka, choć ekstrema pojawiają się rzadko, stosowane są z wyczuciem i rozważą. Sama dynamika pozostaje jednak niezwykle żywa, opalizująca i pulsująca wewnątrz, dzięki licznym *crescendom* i *diminuendum*<sup>221</sup>. Zarówno w odcieniach *piano* jak i *forte*, kompozytor rzeźbi i kształtuje natężenie dźwięku z dużą precyzją. Szybkie zmiany i kontrasty dynamiczne służą budowaniu napięcia narracyjnego, wpływają na konstrukcję kulminacji oraz dopełniają emocjonalny wymiar fraz. Dynamika nie tylko ilustruje, ale i współtworzy nastrój: delikatniejsze odcienie oddają klimat osobisty, introspektywny i poufny, natomiast mocniejsze – aurę ekspansywnej emocjonalności i uniwersalność, powszechność przekazu.

---

<sup>221</sup> Ciekawym pomysłem są umieszczone w *Sonacie G-dur* romboidalne znaki, powstałe w wyniku chęci uzyskania nabrzmień, szybkiego *crescendo* i *diminuendo* w obrębie jednej nuty na każdym dźwięku występującego tam motywu (zob. Przykład 15, [w:] cz. I – *Ben moderato, ma con passione*, [w:] *Sonata G-dur* op. 6..., rozdz. II.).

## **Kolorystyka**

Przytaczana przeze mnie w pracy wypowiedź Korngolda<sup>222</sup> o tym, że gra na dwóch instrumentach – fortepianie i orkiestrze – jest kluczowa do zrozumienia paradygmatu barwowego, który przyjmuje kompozytor. Niezależnie od obsady wykonawczej, artysta myśli symfoniczną paletą barw. Unaocznia się to przede wszystkim w gęstości faktury, kontrastach rejestrów oraz specyfice poszczególnych fraz. Orkiestrowy rozmach i bogactwo kolorystyczne przenikają wszystkie utwory Korngolda, dlatego przy ich interpretacji dobrze jest kierować się wyobraźnią i wyczuciem muzycznym, inspirując się obfitością barwową szerokiego instrumentarium oraz różnorodnymi kombinacjami i zestawieniami instrumentów.

Prawdziwy geniusz kolorystyczny kompozytora ukazują w pełni jego utwory, przeznaczone na mniejsze składy. Ich kolorystyka, mimo ograniczonej obsady, jest w odbiorze równie pełna i kompletna jak kolorystyka kompozycji symfonicznych. Jest to możliwe dzięki doskonałemu łączeniu barw poszczególnych instrumentów oraz ich umiejętnemu dobieraniu tak, aby wzajemnie się uzupełniały lub współdziałały na zasadzie kontrastu.

## **Faktura**

Faktura w dziełach Korngolda jest kolejnym elementem, wywodzącym się z paradygmatu symfonicznego. Bogata, skomplikowana, gęsta i niezwykle kunsztowna, utrzymana jest w duchu kompozycji Mahlera oraz Straussa. Korngold konstruuje ją często na zasadzie wielowarstwowości, umieszczając na przykład temat w partii skrzypiec, a w partii fortepianu – kontrapunktujące go głosy oraz akordowe tło harmoniczne. Dzięki temu tworzy efekt przestrzenności, głębi, trójwymiarowości planów dźwiękowych. Instrumenty prowadzą dialog, dopowiadając nawzajem swoje myśli, prezentując kontrastujące motywy lub współtworząc nastrój i kolorystykę za pomocą różnych efektów brzmieniowych. Faktura aktywnie uczestniczy w budowaniu dramaturgii, a jej zmiany wzmacniają ekspresję danego odcinka. Korngold nie traktuje faktury jako odrębnego elementu muzycznego, lecz żywą tkanę, zespoloną z innymi aspektami kompozycji, będącą nośnikiem wyrazu, współtworzącą kolorystykę oraz dramaturgię dzieł.

---

<sup>222</sup> Zob. *Viel Lärmen um nichts*, op. 11 – kompozycja, która oczarowała świat, [w:] rozdz. II.

## Formy muzyczne

W zakresie konstrukcji utworów Korngold skłania się ku tradycyjnym, klasycznym formom, które niekiedy nieco modyfikuje. Nie prowadzi poszukiwań nowych schematów muzycznych, często sięga po nieskomplikowaną triadyczną budowę ABA'. Znane, istniejące od dawna formy służą mu jako przestrzenie do prezentacji własnych, oryginalnych treści.

Forma utworów często przypomina postać miniaturowego dramatu muzycznego. Narracja fraz rozwija się w taki sposób, jakby muzyka sama opowiadała swoją własną historię. Kompozytor najpierw eksponuje liryczny konflikt, a następnie, poprzez subtelną grę suspensów, buduje i eskaluje napięcie, osiągające apogeum w kulminacjach, które mogą doprowadzić odbiorcę do przeżycia efektu katharsis.

Ciekawym aspektem, składającym się na specyfikę stylu Korngolda, jest sposób, w jaki kompozytor rozpoczyna swoje dzieła. Niezależnie od nastroju, charakteru, przeznaczenia czy obsady utworu, początek zawsze przykuwa uwagę odbiorcy, jest oryginalny. Korngold bardzo często otwiera utwór bezpośrednio głównym motywem, brzmieniową ideą przewodnią czy wręcz tematem. Jeśli kompozycję rozpoczyna krótki wstęp (nierzadko nastrojowe wprowadzenie) lub odcinek o charakterze introdukcji, można w nim usłyszeć charakterystyczny ślad stylu twórcy, jego podpis.

## Określenia wykonawcze

W swoich utworach, zwłaszcza tych powstałych bezpośrednio po dziecięcych latach twórczości, kompozytor posługuje się bogatym zestawem określeń wykonawczych, zarówno w języku włoskim, jak i niemieckim. Typowe, powszechnie stosowane oznaczenia dotyczące agogiki, wyrazu, artykulacji oraz dynamiki Korngold zazwyczaj pozostawia po włosku. Bardziej szczegółowe sformułowania, oddające nastrój, charakter i warstwę emocjonalną dzieł, zapisuje w swoim ojczystym języku<sup>223</sup>. Dbałość o niuanse pozwala mu budować ekspresyjny wymiar utworów na gruncie osobistej, lirycznej wypowiedzi, noszącej ślad wewnętrznego dramatu.

---

<sup>223</sup> Do najczęściej pojawiających się określeń w języku włoskim należą (kolejność alfabetyczna): *accelerando, agitato, a tempo, calando, con sordino, dolce, espressivo, largamente, legatissimo, morendo, rallentando, ritardando, ritenuto, subito*. Po niemiecku najczęściej występują: *bewegt, breit, gesangvoll, langsam, mit Ausdruck, nicht schleppen, steigend, sehr weich, sehr zart, warm, zurückhaltend*.

Początkowo Korngold nie był lingwistycznym perfekcjonistą. Precyzja w zapisie intencji zaczęła się kształtować w okolicach 1921 roku, w okresie najbujniejszego rozkwitu kariery, kiedy jego dzieła były wykonywane w wielu miastach Europy i Stanów Zjednoczonych. Kompozytor, nie mając wpływu na dobór wykonawców ani na ostateczny kształt interpretacji, stał się bardziej ostrożny i zaczął zamieszczać w partyturach liczne określenia ekspresyjne i agogiczne<sup>224</sup>. Ich obfitość jest na tyle charakterystyczna, że można ją uznać za jedną z cech stylu twórcy.

## **Ekspresja**

Ekspresja stanowi jeden z kluczowych aspektów utworów Korngolda – jest ich istotną składową i znaczącym wyróżnikiem. Spektrum wyrazowe muzyki jest bardzo szerokie: od subtelnej, lirycznej śpiewności i wewnętrznego spokoju, po frazy o wzmożonej intensywności i silnym ładunku emocjonalnym. Kompozytor z niezwykłą wrażliwością balansuje między tymi dwoma biegunami, tworząc dramaturgię opartą zarówno na kontraście i zderzaniu nastrojów, jak i na ich organicznym, wzajemnym przenikaniu.

Liryzm objawia się przede wszystkim w szerokich, płynnych frazach skrzypiec, często imitujących brzmienie głosu ludzkiego (zarówno w śpiewie, jak i mowie). Utrzymane w łagodnych, pastelowych barwach, są one subtelne w wyrazie i cechują się emocjonalną głębią. Często rozwijają się na planie harmonicznym modulacji, budując napięcie, które znajduje rozwiązanie w nieoczekiwanym powrocie do tonalnego centrum. Takie zabiegi wzmacniają ekspresję, nadając wypowiedzi muzycznej uczuciową pełnię oraz kreują narrację, podkreślając wewnętrzną logikę fraz. Spokojny, delikatny wyraz jest w muzyce Korngolda najbardziej osobistą i poufną formą wyrażania emocji.

Wzmoczona, gwałtowna ekspresja jest podkreślana przede wszystkim przez silne kontrasty dynamiczne, gęstą fakturę i dramatyczne interakcje między instrumentami. Skrzypce często wchodzi w napięty, pełen pasji dialog z fortepianem, przy czym każdy z instrumentów zachowuje własną narrację i niezależność. Taki zabieg rodzi duże napięcie i wzmacnia emocjonalny przekaz utworów. Intensywność tego rodzaju ekspresji

---

<sup>224</sup> Znakomitym przykładem jest pochodzący z tego okresu cykl pieśni *Vier Lieder des Abschieds* op. 14. Carroll podaje (z pewną emfazą), że w tej kompozycji z 200 taktów jedynie w dwóch nie ma dopisanego określenia. Zob. B. G. Carroll, *The last prodigy...*, s. 153. W istocie, na 184 takty około 40 nie posiada żadnego określenia, co ustala w przybliżeniu liczbę taktów z określeniami na poziomie 80%.

wynika także ze śmiałego zastosowania chromatyki, nagłych zwrotów harmonicznycch i budowania wyrazistych kulminacji, narastających na przestrzeni dłuższych odcinków.

Zarówno we fragmentach refleksyjnych, kontemplacyjnych, jak i we wzburzonych, dynamicznych, Korngold posługuje się długimi łukami frazowymi i ścisłym *legato*, tworząc w ten sposób rytm wewnętrznego oddechu oraz większą przestrzeń do emocjonalnego odbioru. Niezależnie od charakteru danego odcinka, ekspresja pozostaje osadzona w logicznej narracji i jednocześnie jest zawsze bardzo naturalna. Dobrane środki wyrazu nie są efektem technicznej, formalnej kalkulacji, lecz odzwierciedlają i komunikują prawdziwe uczucia. Dzięki tej autentyczności, ekspresja w utworach Korngolda jest wielowymiarowa: mocna, esencjonalna i subtelna, pełna pasji, namiętna i delikatna zarazem. Ta umiejętność precyzyjnego i aforystycznego uchwycenia wewnętrznych stanów emocjonalnych, często ulotnych, czasem może pozornie sprzecznych, a jednocześnie bardzo wyrazistych, zapewniła Korngoldowi niebywałą popularność na polu muzyki operowej oraz filmowej.

Warto przyrzeć się bliżej relacji między skrzypcami a fortepianem, która w kolejnych kompozycjach Korngolda ulega przekształceniom i jest ukazywana w różnych odsłonach. Oba instrumenty wchodzą ze sobą w żywy, dynamiczny dialog, przyjmujący zróżnicowaną formę i temperaturę emocjonalną: od intymnej rozmowy po dramatyczną konfrontację.

*Serenada* z baletu *Der Schneemann* to przykład ekspresji introwertycznej i pełnej delikatności, gdzie partie obu instrumentów łączą się w subtelną, nostalgiczną pieśń.

W *Caprice fantastique* rozmowa przebiega w atmosferze figlarności: skrzypce i fortepian prowadzą efektowny, fantazyjny dialog, pełen nieoczekiwanych zwrotów akcji i zmiennych nastrojów. Wirtuozowskie przebiegi, ułożone na zasadzie krótkich interwencji, przypominają błyskotliwe repliki słowne, a operowanie kontrastem rejestrów podkreśla ich dynamikę.

W *Sonacie* op. 6 duo prezentuje materiał tematyczny w sposób spójny i komplementarny, rozwijając opowieść poprzez imitację, przekształcanie motywów oraz aktywny kontrapunkt. Utwór obfituje także w dynamiczne przetworzeniowe odcinki, skonstruowane na podobieństwo żywej dyskusji, w której instrumenty wymieniają się różnymi pomysłami muzycznymi, dążąc do osiągnięcia wspólnego stanowiska. W częściach lirycznych skrzypce i fortepian współdziałają ze sobą,

wzajemnie się uzupełniają i jednoczą w budowaniu oraz podtrzymywaniu emocjonalnego nastroju. Korngold umieszcza w obu partiach wiele subtelnych detali barwowych i artykulacyjnych, stanowiących nawiązania wewnętrzne do poprzednich motywów. Odniesienia te, zauważone i odpowiednio wykonane, wzbogacają utwór o kolejny poziom ekspresji.

Suita *Viel Lärmen um nichts* stanowi apoteozę ekspresji kameralnej. Skrzypce przez większą część utworu pełnią rolę wiodącą, narracyjną, a ich partia wykazuje gdzieś teatralny charakter. Fortepian niezwykle barwnie ilustruje i współtworzy tę opowieść, prowadząc bardzo subtelny, oryginalny i misterny kontrapunkt. Dialogi są pełne wdzięku, lekkości, świeżości i żartu, rozgrywając się w spokojnej atmosferze muzycznej bliskości i zaufania, do stworzenia której przyczyniły się wyjątkowe umiejętności kolorystyczne Korngolda.

W transkrypcji *Mariettas Lied* z opery *Die tote Stadt* skrzypce podejmują rolę i ekspresję głosu ludzkiego, fortepian natomiast wciela się brzmieniowo w orkiestrę symfoniczną. Nie tylko towarzyszy skrzypcom subtelnymi arpeggiami i nastrojowymi triolami, lecz także realizowaną warstwą harmoniczną oraz bogatą fakturą wyznacza ramy przestrzeni dla emocjonalnej narracji i wspiera skrzypce w tworzeniu głębi wyrazowej. W *Tanzlied des Pierrot* fortepian komentuje i uzupełnia nostalgiczną, lecz pełną ekspresyjnych uniesień partię skrzypiec, podkreślając puls i taneczny charakter utworu.

Koronę wyrazowego współdziałania skrzypiec i fortepianu stanowi *Gesang der Heliane*, gdzie Korngold osiąga wyżyny ekspresji. Partia skrzypiec w harmonijny sposób godzi ze sobą słodycz i moc, delikatność i zdecydowanie oraz niepewność i siłę, a akordowa faktura partii fortepianu kreuje poczucie dramatyzmu, doniosłości opowiadanej historii i uroczystą, niemal sakralną atmosferę. Pozorna bierność, sugerowana początkowo przez miarową rytmikę, w dłuższej perspektywie buduje monumentalny finał.

W utworach na skrzypce i fortepian przeważa ekspresja introspektywna, ukierunkowana na świat wewnętrznych doznań, odczuć i przemyśleń, skierowana bardziej ku przeżywaniu i rozumieniu emocji niż ich manifestowaniu. Niezależnie od stopnia introwersji bądź ekstrawersji danego utworu, przekaz wydaje się zawsze bardziej osobisty, kameralny, niż zwrócony do całego świata, na pokaz. Eksplorując

wyrazowe możliwości tradycyjnego, od dawna obecnego w muzyce połączenia skrzypiec i fortepianu, Korngold przedstawia całą gamę emocji i nastrojów, czyniąc ekspresję rdzeniem muzycznego przekazu własnych dzieł.

Poniższa tabela prezentuje w syntetycznym ujęciu najważniejsze cechy ekspresji w analizowanych utworach Korngolda na skrzypce i fortepian, uwzględniając jej charakter, relację między instrumentami oraz zastosowane środki wyrazu.

UTWÓR	RELACJA SKRZYPCE – FORTEPIAN	CHARAKTER EKSPRESJI	GŁÓWNE ŚRODKI WYRAZU
<i>Serenada z baletu Der Schneemann</i>	skrzypce realizują głos wiodący, fortepian wspiera skrzypce wyrazowo i tworzy warstwę kolorystyczną	nostalgiczna, słodka, subtelna	melodyka o lirycznym wyrazie, delikatna, impresjonistyczna kolorystyka, liczne crescendo i diminuenda ułożone wg dynamiki przyływ – odpływ
<i>Caprice fantastique „Wichtelmännchen”</i>	wzajemne przekomarzenie się, błyskotliwy popis obu instrumentów, efektowna „muzyczna szermierka”	wirtuozowska, kapryśna, groteskowa	kontrasty, wirtuozeria, szybkie zmiany nastrojów, ekspresja oparta na energii i efektach
<i>Sonata G-dur</i>	równorzędna narracja, partnerskie kształtowanie dramaturgii i emocjonalnych kulminacji, żywy dialog	cała gama emocjonalnego wyrazu – od osobistego, lirycznego wyznania do dramatycznych eksklamacji	pełen zakres kunsztownych technik kompozytorskiego warsztatu, wysoki stopień skomplikowania materiału muzycznego
<i>Suita Viel Lärmen um nichts</i>	skrzypce traktowane pierwszoplanowo, fortepian najczęściej kontrapunktycznie i kolorystycznie, współdziałanie w prowadzeniu narracji, zespolenie w teatralnej ilustracyjności	rozmarzona, delikatna, groteskowa, elegancka, liryczna, czuła, pełna pasji, taneczna, żartobliwa, ludyczna, „sceniczna”	teatralna ilustracyjność, wyrafinowane niuanse kolorystyczne, artykulacyjne i agogiczne, pełen wdzięku instrumentalny dialog, dynamiczne zmiany charakteru

<i>Mariettas Lied zur Laute</i>	skrzypce w roli głosu ludzkiego, fortepian tworzy świat dźwiękowy, wspierając ekspresję skrzypiec i dublując ich linię	nostalgiczna, liryczna, oniryczna	kantylenowa melodyka o wyjątkowej słodyczy, wysublimowana kolorystyka i harmonika, ażurowa faktura
<i>Tanzlied des Pierrot</i>	głos skrzypiec ma charakter solowej partii wokalne, fortepian traktowany kolorystycznie, uzupełniająco, dubluje linię skrzypiec, podkreśla strukturę taneczną	nostalgiczna, sentymalna, kokieteryjna	taneczna rytmika, wpływająca na lekkość utworu, finezyjne ozdobniki, wyrafinowana warstwa agogiczna ( <i>rubato</i> ), kunsztowna faktura fortepianowa
<i>Gesang der Heliane</i>	skrzypce w roli śpiewaczki – solistki, fortepian buduje napięcie, pomnaża ekspresję, kreuje dramaturgię	mistyczna, intymna, monumentalna, pełna patosu	szeroce, epickie frazy w partii skrzypiec, bogata harmonia, złożone akordy w partii fortepianu, wyrazista dynamika, utwór zbudowany na planie kulminacyjnego <i>crescendo</i>

**Tabela 3.** Zestawienie cech ekspresji w utworach Korngolda na skrzypce i fortepian

### Nostalgia

Jednym z charakterystycznych elementów poetyki Korngolda, ściśle związanym z ekspresją, jest nostalgiczna nuta, która przenika dzieła kompozytora w różnym natężeniu, stanowiąc istotny aspekt jego artystycznego języka.

Zjawisko nostalgii zostało opisane w XVII wieku przez Johanna Hofera w jego dysertacji medycznej<sup>225</sup>, początkowo bowiem nostalgia była rozumiana jako jednostka chorobowa – niezdrowa tęsknota za ojczyzną. W XIX i XX stuleciu ubiegłego wieku pojmowanie nostalgii poszerzyło się i jest ona do dziś postrzegana jako słodko-gorzkie uczucie tęsknoty za czymś minionym lub nieistniejącym: miejscem, czasem, stanem emocjonalnym czy własnym wyobrażeniem. Jedną z najsłynniejszych badaczek tego zjawiska, Svetlana Boym<sup>226</sup>, wyróżnia dwa jego podstawowe typy.

<sup>225</sup> S. Boym, dz. cyt., s. 7.

<sup>226</sup> Svetlana Boym (1959–2015) to teoretyk kultury. Jej prace koncentrowały się na zagadnieniach pamięci, nostalgii, nowoczesności oraz emigracji.

Nostalgia odbudowująca (*restorative*) to odmiana idealizująca, często o podniosłym charakterze, która wyraża pragnienie rekonstrukcji utraconego świata i jest skoncentrowana na powrocie do „domu”. Z kolei nostalgia refleksyjna (*reflective*) ma charakter melancholijny. Związana z nieuchronnością przemijania, bliższa jest kontemplacji wspomnień, bez podtrzymywania złudzeń o powrocie i koncentruje się raczej na pielęgnowaniu samego uczucia tęsknoty<sup>227</sup>.

W utworach Korngolda nostalgia jawi się jako wyraz powszechnego pragnienia sensu, poczucia zakorzenienia i potrzeby zrozumienia. Zdaje się oddawać uniwersalną ludzką tęsknotę za emocjonalnym bezpieczeństwem i szczęściem. Kompozytor jednakże nie konkretyzuje reprezentacji tych pojęć i posługuje się nostalgią jako środkiem ekspresji w sposób, który sprawia, że utwory stają się swego rodzaju osobistym wehikułem emocjonalnym. Odbiorcy, reagując na rozbudzoną w nich tęsknotę, kierują ją ku własnym, indywidualnym obrazom i wyobrażeniom. Nostalgie w twórczości Korngolda można zatem przyporządkować do drugiej z wyszczególnionych przez Boym propozycji, odmiany refleksyjnej. Utwory nie są bowiem próbą odbudowy minionej rzeczywistości muzycznej czy społecznej. Stanowią raczej wyraz potrzeby powrotu do czegoś emocjonalnie istotnego, co nie zostało do końca przeżyte ani domknięte i dlatego powraca w sferze wrażeń estetycznych i pamięci. Korngold tworzy specjalną przestrzeń dźwiękową, dedykowaną wyobrażeniom i wspomnieniom, aby te mogły w niej trwać, wiecznie istnieć, przy czym muzyka nie ma służyć terapeutycznie, lecz jest rezerwatem kontemplowanych uczuć. Utwory przywołują minione wydarzenia nie po to, aby je zrekonstruować, lecz by można było je ponownie przeżyć na płaszczyźnie emocjonalnej i estetycznej. Pozwalają zaistnieć wyidealizowanym wyobrażeniom, a subtelny język muzyczny wywołuje osobistą, melancholijną refleksję oraz estetyzację emocji i projekcji.

W czasie II wojny światowej i bezpośrednio po jej zakończeniu wielu artystów mierzyło się w swojej twórczości z tematyką traumy, straty i wyobcowania. Wyrażali emocje związane z upadkiem starego porządku, gwałtownymi przemianami społecznymi, utratą ojczyzny, śmiercią bliskich oraz brakiem poczucia bezpieczeństwa. Gdyby nostalgiczny rys objawił się dopiero w utworach Korngolda powstałych na emigracji, jego interpretacja w kontekście biograficzno-historycznym byłaby

---

<sup>227</sup> Tamże, s.13.

oczywista. Tymczasem tęskny wyraz jest obecny w jego muzyce już od początku drogi twórczej, stanowiąc nieodłączny element języka artystycznego kompozytora. Szczególnie zadziwia obecność tej nostalgicznej nuty w najwcześniejszych utworach, pochodzących z okresu dzieciństwa i wczesnej młodości. W *Serenadzie* z baletu *Der Schneemann* młody Korngold zdaje się wyrażać melancholijną chęć powrotu do czasów dzieciństwa, które dopiero przecież się rozpoczęło i wciąż trwa. Liryczne, nieskomplikowane melodie, hołdujące idiomowi wiedeńskiej twórczości klasycznej oraz nieskomplikowana (jak na Korngolda) harmonia mogą sprawiać wrażenie, że sama *Serenada* nie jest właściwą serenadą, ale wspomnieniem, wyidealizowanym obrazem serenad zasłyszanych w przeszłości. Warto jednakże pamiętać, że nostalgia, rozumiana jako zjawisko kulturowe, nie musi być efektem prawdziwego wspomnienia jednostki czy grupy społecznej, ale może stanowić projekcję pragnienia idealnej rzeczywistości, niezależnej od czasu i nieistniejącej poza naszą wyobraźnią<sup>228</sup>.

Nostalgia w późniejszych dziełach Korngolda może być formą wewnętrznego, może nawet podświadomego oporu, w stosunku do panującej rzeczywistości. Kompozytor wyraża swoją tęsknotę za minioną estetyką muzyczną nie w duchu rekonstrukcji i powrotu, lecz w formie idealizacji, tworząc dźwiękowy portret ducha tej muzyki i kontemplując emocjonalnie to, co przeszłe. Czyni to z głęboką czułością i delikatnością, ale też autorefleksją oraz ironią. Granica pomiędzy autentyczną nostalgią a stylizacją w utworach bywa bardzo płynna<sup>229</sup>, a wyidealizowany obraz posiada oczywiście pewne zniekształcenia.

Mimo licznych nawiązań do estetyki twórców postromantycznych, poetyka muzyczna Korngolda jest oryginalna i osobista. Kompozytor nie cytuje bezpośrednio brzmienia charakterystycznego dla Mahlera czy Straussa, lecz przedstawia przefiltrowany przez własną osobowość twórczą muzyczny portret epoki.

Artysta tworzy w swoich dziełach aurę nostalgii głównie dzięki odpowiedniemu użyciu harmoniki, agogiki, melodyki oraz faktury i kolorystyki.

Liczne modulacje chromatyczne i enharmoniczne, często bardzo zaskakujące, rozmywają poczucie tonalności i przesuwają jej granice, a płynność i łatwość z jaką kompozytor je egzekwuje pod względem technicznym, wzmacnia stan dryfowania

---

<sup>228</sup> Tamże, s. 8-9.

<sup>229</sup> Zob. *Tanzlied des Pierrot*, [w:] rozdz. II.

w tonalnej przestrzeni, nieuchronnie prowadzący do postrzegania stabilnego centrum tonalnego jako elementu utraconego. Tematy w partiach obu instrumentów nierzadko są mocno schromatyzowane, co wprowadza niepewność i wrażenie chaosu, labilności melodii. Liczne opóźnienia akordów działają jak dźwiękowe westchnienia (gest retoryczny stosowany już w epoce baroku), a kadencje z opóźnionymi rozwiązaniami czy wyrzutnie eliptyczne wzmacniają poczucie niedomknięcia i wprowadzają niedookreślenie. Powoduje to pojawienie się afektu zawiedzionych nadziei, pogodzenia się z rzeczywistością, odmienną od pragnień i pielęgnowanych wyobrażeń. Kompozytor tworzy odczucie niedopowiedzenia poprzez kadencje zawieszane, symbolizujące niemożność podjęcia decyzji czy frazy mają zostać doprowadzone do logicznego zakończenia czy zatrzymane na wieczne trwanie w „muzycznej szklanej kuli”.

Swoboda agogiczna przyczynia się do stworzenia wrażenia subiektywnego odczuwania pulsu utworów, które zdają się rozgrywać w czasie prywatnym, indywidualnym. Zmiany metrum, oddechy i fermaty niejako rozciągają lub zatrzymują czas, nadając utworom kontemplacyjny charakter, a *rubato* przenosi punkt ciężkości z akcji na powrót do dawno przeżywanych emocji, swoją zaplanowaną nieregularnością podkreślając nierównomierny przepływ wspomnień. Duże znaczenie dla nostalgicznej narracji ma także operowanie ciszą, pauzą, oraz przedłużanie czasu trwania dźwięków poprzez liczne ligatury.

Melodyka, charakteryzująca się kantylenowym stylem oraz pięknem i bogactwem linii, wykazuje niekiedy subtelnie romantyzujący rys sentymalny. Stosowanie pauz, oddechów i zatrzymań w toku fraz (często w wyższych rejestrach) podsycza uczucie niespełnienia, zawieszenia w czasie, bądź sugeruje pragnienie przedłużenia danej emocji. Fortepian w momentach nostalgicznych często przyjmuje rolę tworzenia tła harmonicznokolorystycznego, oddając pole do opowiadania historii skrzypcom.

Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów nostalgii w utworach Korngolda jest *Mariettas Lied*, pochodząca z opery *Die tote Stadt*. Sama tematyka dzieła jest od początku zdefiniowana w nostalgicznym duchu, a w transkrypcji na skrzypce i fortepian aria nabiera jeszcze bardziej introspektywnego charakteru i nastroju osobistej wypowiedzi. Utwór może początkowo wydawać się opowiadaniem o odzyskanym chwilowo szczęściu, ale jest to szczęście pozorne, podszyte głębokim lękiem przed utratą.

Główny bohater opery, Paul, pozostaje w stanie melancholii<sup>230</sup>: nie mogąc pogodzić się ze śmiercią żony, tworzy ołtarz poświęcony jej pamięci, wchodząc w nowy, iluzoryczny świat. To jego fantazmat, który ciągle się pogłębia. Warstwa dźwiękowa funkcjonuje w roli psychiki Paula, oddając jego wewnętrzne konflikty. Sprzeczność między rzeczywistością a iluzją podkreślona jest harmonicznymi napięciami, zaś niezdolność Paula do przejścia procesu żałoby sugerują rozmyte, niekonkretne kadencje. Obsesja na punkcie zmarłej Marie, oddana jest przez natarczywe powroty jej *leitmotiv*, stanowiące rodzaj muzycznej kompulsji, są powtarzane bowiem nie po to, aby rozwiązać problem, lecz by trwać w jego strukturze.

*Pieśń Marietty* to utwór – refleksja, projekcja utraconej miłości, przywołanie nawet nie samej osoby, lecz emocji i wspomnień z nią związanych. Liryczna, uduchowiona, niekonkretna ekspresja tworzy wrażenie odtwarzania w pamięci pieśni zasłyszanej w przeszłości. Atmosfera płynności i ulotności, na którą składają się między innymi akordy grane *arpeggio* i impresjonistyczne tło partii fortepianu, ewokuje raczej mgłę reminiscencji aniżeli konkretne wspomnienie.

W świetle wyodrębnionego przez Boym pojęcia „refleksyjnej nostalgii”, do której zaliczają się dzieła Korngolda, cała opera *Die tote Stadt* może stanowić reprezentację estetycznego trwania, wiecznego pragnienia, niemożności spełnienia. W ten sposób muzyka służy nie tylko jako nośnik ekspresji, ale staje się wręcz manifestacją mechanizmów psychologicznych *per se*.

## **Dramaturgia**

Utwory na skrzypce i fortepian posiadają narracyjną, napięciową strukturę, bogaty język muzyczny oraz intensywny ładunek emocjonalny, czym potwierdzają inklinację dramaturgiczną i doświadczenie Korngolda na polu opery oraz szeroko pojętej muzyki scenicznej. Kompozytor płynnie przechodzi pomiędzy liryzmem a dramatyzmem, operując na wielu płaszczyznach kontrastami (zwłaszcza: tematycznymi, harmonicznymi, dynamicznymi, agogicznymi, barwowymi i fakturalnymi). Melodie i tematy wykazują potencjał charakterystyczny, na zasadzie motywów przewodnich,

---

<sup>230</sup> Freud rozróżnia żałobę – *Trauer* – jako proces przepracowywania straty oraz melancholię – *Melancholie* – jako utkwienie w stracie, nieświadome utożsamienie się z utraconym obiektem. Zob. Sigmund Freud, *Mourning and Melancholia*, [w:] *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, red. James Strachey, tom XIV (1914–1916), The Hogarth Press & The Institute of Psycho-Analysis, London 1957, s. 243-246.

a ich rozwój często opowiada daną historię na sposób dramaturgiczny. Instrumenty wchodzą ze sobą w dialog, wirtuozowskie partie są pełne śpiewnych, lecz płynnych, długich fraz i nagłych zwrotów wzmagających ekspresję. Frazy są często skonstruowane w stylu teatralnym: wypowiedzi zostają zawieszane bądź przerywane dramatyczną pauzą, posiadają odroczone puentę, wejścia bywają nagłe i gwałtowne, a złożona rytmika tworzy efekt *parlando*. Gęsta, wielopłaszczyznowa faktura nadaje utworom głębię i kreuje dźwiękową „przestrzeń akcji”. Powstałe napięcie Korngold rozładowuje, stosując finezyjne rozwiązania harmoniczne, modulacje do niespodziewanych tonacji lub zmiany metrum czy nastroju. W utworach na skrzypce i fortepian dramaturgia nie wynika wyłącznie z zabiegów technicznych, intensywności warstwy muzycznej czy kontrastów, lecz także z subtelnego oddziaływania emocjonalnego na słuchacza, swego rodzaju psychologii muzycznej, budowanej poprzez wyraźnie zarysowaną narrację.

### **Wirtuozeria**

Wirtuozeria u Korngolda nie występuje w rozumieniu XIX-wiecznym jako popis sam w sobie, pokaz umiejętności biegłościowych<sup>231</sup>, lecz przybiera postać maestrii instrumentalnej. Wymagania techniczne i ekspresyjne, które Korngold stawia przed wykonawcami, są niezwykle wysokie. Partie obu instrumentów w utworach na skrzypce i fortepian rzadko bywają wygodne czy naturalne pod względem wykonawczym, niejednokrotnie zmuszając muzyków do przekraczania granic własnych możliwości i poszukiwania alternatywnych lub rzadziej stosowanych metod oraz technik. W głosie fortepianu szczególnie widoczne jest to w liczbie i osobliwym układzie dźwięków, które tworzą akordy występujące w partiach obu rąk<sup>232</sup>. Ta oryginalność wynika nie tylko z bogactwa fakturalnego, charakterystycznego dla twórczości Korngolda, lecz jest odzwierciedleniem fizycznych predyspozycji pianistycznych kompozytora. Mimo iż często wykonywał swoje utwory, nie komponował ich z myślą o sobie, lecz zawsze w procesie twórczym grał je na fortepianie, a bardzo specyficzny aparat gry, który posiadał, wpływał w ten sposób na gęstość faktury. Z uwagi na tę wielopłaszczyznowość, tematy i motywy nierzadko są ukryte, wplecione w strukturę, przechodząc pomiędzy poszczególnymi głosami. Generuje to istotną

---

<sup>231</sup> Rzecz jasna, utwory są pełne elementów typowo wirtuozowskich (pasaże, pochody gamowe, dwudźwięki, wyrafinowane rodzaje artykulacji i tym podobne), jednakże nie na nich położony jest nacisk. Służą one raczej zbudowaniu charakteru, odzwierciedleniu *joie de vivre*, radości i beztronski życia, pewnego rodzaju młodzieńczej ekspansji.

<sup>232</sup> Najbardziej wyrazisty przykład stanowi niewątpliwie *Sonata G-dur* op. 6.

trudność, wymaga bowiem najpierw analitycznej, a następnie wykonawczej czujności, aby każdy motyw mógł być w pełni słyszalny i wybrzmiał w naturalny sposób.

Skrzypek powinien przede wszystkim wykazać się wszechstronnością techniki lewej ręki, by sprostać tekstowym wyzwaniom, a także dysponować bardzo szeroką paletą rodzajów wibracji. Ponadto musi znakomicie władać aparatem prawej ręki, aby oddać prędkością smyczka wiele niuansów ekspresyjnych, których wymagają poszczególne frazy. Utwory żądają również od niego dobrego dysponowania wolumenem brzmienia i elastyczności w tym zakresie. Często bowiem zdarza się, że partia skrzypiec, nawet w odcinkach, gdzie pełnią one rolę wiodącą, zapisana jest w średnim rejestrze, na tle bardzo bogatej faktury fortepianowej. Z drugiej strony, wiele miniatur to utwory liryczne, oddające delikatne uczucia i emocje, skłaniające do eksploracji barw z zakresu dynamiki *piano-pianissimo*. Nierzadko potrzeba gry pełnym dźwiękiem i pastelową barwą występują koło siebie, na zasadzie kontrastu. Oba skrajne rejony, związane z natężeniem dźwięku, muszą być zatem doskonale opanowane przez wykonawcę.

Patrząc z perspektywy instrumentalnej pod kątem wykonawczym, stopień skomplikowania poszczególnych utworów jest różny (zdecydowanie najwyższy występuje w *Sonacie G-dur* op. 6). Wirtuozeria nie służy jednak popisowi, lecz intensyfikuje napięcie emocjonalne, tak jakby technika stawała się kolejnym środkiem wyrazu. Niezależnie od poziomu trudności technicznych, każdy z utworów na skrzypce i fortepian stanowi wyzwanie pod względem interpretacyjnym oraz kameralnym, wymagając od wykonawców zjednoczenia w intencjach dotyczących ekspresji, doskonałej współpracy w dziedzinie agogiki oraz idealnego zespolenia w przestrzeni kolorystycznej.

### **Idiom brzmieniowy**

Na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat sporo dyskutuje się na temat wykonawstwa historycznie poinformowanego. Termin ten powszechnie odnoszony jest głównie do muzyki epok renesansu i baroku, a jego istotą jest styl gry i śpiewu, oparty na znajomości prawideł wykonawczych właściwych danemu okresowi, kompozytorowi czy ośrodkowi muzycznemu. Dysponując wiedzą o ówczesnych praktykach wykonawczych, artysta dokonuje świadomego wyboru interpretacyjnego (co dotyczy również decyzji o złamaniu reguł epoki), który powinien wynikać z głębokiego zrozumienia stylu historycznego oraz ducha utworu.

Chociaż od epok renesansu i baroku dzieli nas znacznie więcej czasu niż od muzyki przełomu XIX i XX wieku, nie oznacza to, że podejście historycznie poinformowane powinno ograniczać się wyłącznie do tak zwanej muzyki dawnej. Byłoby sporym uproszczeniem, a wręcz niedopatrzaniem sądzić, że styl wykonawczy muzyki sprzed stu lat nie wymaga równie wnikliwej refleksji nad kontekstem historycznym, estetyką epoki czy ówczesnymi praktykami instrumentalnymi i wokalnymi. Twórczość Korngolda zasługuje na świadome, głębokie podejście interpretacyjne, uwzględniające jej idiom, język i ducha epoki. Odnalezienie odpowiedniej palety kolorystycznej było jednym z etapów tworzenia autorskiej koncepcji brzmieniowej, którą zaprezentowałam w dziele artystycznym.

W czasach Korngolda w całej Europie panował kult indywidualności, a scena muzyczna zdominowana była przez wielkich interpretatorów i wirtuozów. Wiolinistyczny styl wykonawczy charakteryzował się wzmoczoną ekspresją, obficie używanym *portamento*<sup>233</sup> oraz częstym stosowaniem swobodnej gry *rubato*. Publiczność oczekiwała przede wszystkim kontaktu z wykonawcą o silnej osobowości, chciała zostać porwana przez emocje, charakter, a nawet kaprys słuchanego artysty. Estetyka ta wpisywała się w późnoromantyczną tradycję, w której interpretacja była aktem twórczym, a nie tylko wiernym odwzorowaniem zapisu nutowego. Styl gry każdego wirtuoza był na tyle osobisty i oryginalny, że jednocześnie stawał się rozpoznawalny i niemożliwy do podrobienia. Muzyka poruszała odbiorców i powodowała natychmiastową recepcję. Wyrażała się ona zarówno w recenzjach, krytykach i polemikach zamieszczanych na łamach gazet, jak i w rozmowach prowadzonych w salonach oraz kawiarniach. Muzyka silnie oddziaływała na słuchaczy, mimo iż nie każde wykonanie spełniłoby dzisiejsze standardy technicznej perfekcji. Współcześnie bowiem, między innymi za sprawą rozwoju przemysłu fonograficznego, nastąpiło wyraźne przesunięcie punktu ciężkości: coraz częściej oczekuje się od wykonawców niemal laboratoryjnej precyzji, doskonałości intonacyjnej i rytmicznej, a także całkowitej „bezusterkowości” nagrań i wykonań<sup>234</sup>. Obecne standardy kierują nas w stronę unifikacji

---

<sup>233</sup> Jak pisał Carl Flesch, jeden z najwybitniejszych pedagogów i skrzypków epoki: „Uczuciowe i śpiewne połączenie dwóch dźwięków winno być wynikiem wzmoczonej potrzeby osobistego wypowiedzenia się; nasi najlepsi skrzypkowie zastrzegają sobie dlatego bezwzględna swobodę w stosowaniu odpowiedniego rodzaju portamenta.” Carl Flesch, *Sztuka gry skrzypcowej*, tom I, *Technika ogólna i stosowana*, przeł. Emil Górski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960, s. 33-34.

<sup>234</sup> Bogate źródło informacji na temat zmian zachodzących w sztuce ekspresji i wykonawstwa muzycznego stanowi praca Daniela Leecha-Wilkinsona, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying*

stylów wykonawczych, kosztem indywidualnej ekspresji i podejmowania ryzyka artystycznego. Dzisiejsi skrzypkowie prezentują niezwykle poziom techniczny, czasem jednak brakuje im owego indywidualizmu, który cechował grę artystów przełomu XIX i XX wieku, tego charakterystycznego napięcia, powodującego że piękno gry leżało w nieprzewidywalności i nad wyraz osobistej ekspresji.

Na artystycznej drodze do własnej koncepcji wykonawczej utworów Korngolda starałam się uwzględnić idiom stylistyczny epoki, specyfikę późnoromantycznej ekspresji oraz indywidualny charakter języka muzycznego kompozytora. Szczególną uwagę poświęciłam zagadnieniom kolorystyki, artykulacji, sposobom prowadzenia fraz, a także relacji skrzypiec i fortepianu. Wszystkie te elementy zostały przeze mnie rozważone w kontekście dostępnych źródeł oraz praktyk wykonawczych z początków XX wieku, a analiza poetyki muzycznej Korngolda, wzbogacona o współczesne spojrzenie na utwory, pozwoliła mi zbudować spójną narrację brzmieniową, którą zaprezentowałam w dziele artystycznym. Moje podejście nie rości sobie prawa do wyłączności, lecz stanowi jedną z wielu możliwych odpowiedzi na pytanie, jak współcześnie mówić głosem tej muzyki — z szacunkiem dla przeszłości, ale też z osobistym zaangażowaniem, bez odrzucania podszeptów intuicji i własnej wrażliwości. Mam świadomość, że każda interpretacja, nawet oparta na podobnych przesłankach, prowadzi do nieco innych rezultatów, będąc wypadkową indywidualnego wyczucia, doświadczenia, estetyki i szkoły wykonawczej, z której wyrasta artysta. Właśnie w tej różnorodności i indywidualności, będącej od zawsze istotą wykonawstwa muzycznego, upatruję jednego z najcenniejszych aspektów artystycznej praktyki.

## **Podsumowanie**

Poetyka muzyczna Korngolda w twórczości na skrzypce i fortepian jest złożona i wielowymiarowa. Struktury utworów nie opierają się wyłącznie na klasycznej logice form muzycznych, lecz często przyjmują kształt narracyjny, w którym kolejne odcinki budowane są na zasadzie kontrastu, narastającego napięcia, kulminacji i rozładowania emocji. W ten sposób kompozytor kreuje wewnętrzną dramaturgię dzieł, przypominającą rozwój akcji scenicznej.

---

*Recorded Musical Performances*, której wnioski pochodzą przede wszystkim z analizy dostępnych nagrań oraz innych świadectw z epoki. Zob. Bibliografia. Wykaz wykorzystanych materiałów.

Korngold świadomie kontynuuje wiedeńską tradycję muzyki romantycznej, która w nierozzerwalny sposób splata umiłowanie piękna, liryzm i sentymentalność z aspektem tanecznym. Barwne harmonie, ornamentalne linie melodyczne oraz zmysłowa kolorystyka kompozycji odzwierciedlają secesyjny manifest obfitości. Typowa dla przełomu wieków sensualna intensywność przejawia się w nasyceniu emocją niemal każdego elementu muzycznego, a zwrot modernistyczny znajduje ujście w ekspresyjnym, wyrazistym detalu. Subtelna warstwa kodów emocjonalnych, odniesień kulturowych i tożsamościowych wpisuje się w nurt postromantycznej melancholii, tworząc nostalgiczny wydźwięk utworów.

Twórczość Korngolda na skrzypce i fortepian, choć początkowo może przywołać na myśl XIX-wieczną tradycję muzykowania domowego, związaną z kameralnymi formami o użytkowym charakterze, jest twórczością osobistą i poważną. Kompozytor świadomie korzysta z możliwości obu instrumentów, obsadzając skrzypce w pierwszoplanowej roli śpiewaka-solisty, a fortepianowi pozwalając przeistoczyć się w orkiestrę symfoniczną o niemal nieskończonych możliwościach kolorystycznych. Dzięki temu dzieła nabierają dramatycznego, teatralnego charakteru. Kameralna, na pozór salonowa obsada wspiera głęboki wyraz utworów, tworząc atmosferę serdecznej ekspresji, nastroj osobistego wyznania.

Estetyczna przestrzeń tej muzyki jest wyjątkowa. Emocjonalna intensywność nie deformuje się w sztuczny patos, lecz pobudza percepcję. Eksplorowana do krańcowych obszarów harmonika nie przytłacza, lecz daje wrażenie wolności. Kunsztownie prowadzona narracja nie tworzy dramaturgicznych labiryntów, lecz pozwala na wybrzmienie momentów intymnej, lirycznej ekspresji w sposób bardziej poruszający.

Ze współczesnej perspektywy można odczytać tę muzykę jako łabędzi śpiew Europy *fin-de-siècle'u* – świata, którego estetyka bezpowrotnie zaginęła w katastrofach XX wieku.

## Zakończenie

Erich Wolfgang Korngold jest postacią wyjątkową w pejzażu muzycznym pierwszej połowy XX wieku. Jako cudowne dziecko, błyskawicznie zdobył uznanie zarówno w kręgach konserwatywnych, jak i awangardowych. Jego dzieła, zwłaszcza operowe i symfoniczne, wpisywały się w nurt późnoromantycznego bogactwa brzmieniowego i ekspresjonistycznej intensywności emocjonalnej, łączącej liryzm z dramatyzmem. Z biegiem lat, przywiązanie twórcy do obranego stylu stało się przedmiotem krytyki. Emigracja do Stanów Zjednoczonych i działalność kompozytorska w Hollywood umiejscowiły Korngolda w nowym kontekście, jako jednego z ojców muzyki filmowej inspirowanej modelem symfonicznym. Spowodowało to jednocześnie wieloletnią, utrzymującą się przez kolejne dekady marginalizację jego klasycznego dorobku z wiedeńskiego okresu twórczości.

Niniejsza praca, skoncentrowana na analizie i interpretacji utworów Korngolda na skrzypce i fortepian, skomponowanych w latach 1910–1927, ukazuje, że dzieła te stanowią w swoim gatunku istotne ogniwo między tradycją romantyczną a muzyką współczesną. Przeanalizowane kompozycje wykazują, że Korngold już od najmłodszych lat konsekwentnie posługiwał się językiem muzycznym opartym na bogatej, kantylenowej melodyce, wyrafinowanej harmonice, mistrzostwie kolorystycznym i ilustracyjnym, a także narracyjności o wyraźnie teatralnym charakterze. Szczególne znaczenie dla spójności jego stylu ma przewijające się przez całą twórczość motto – „Motyw Pogodnego Serca” – stanowiące zarówno źródło, jak i punkt odniesienia dla kolejnych motywów. Nie mniej istotna pozostaje konsekwentnie stosowana gęsta, nasycona faktura, która buduje dramaturgiczną głębię i sugestywną przestrzeń brzmieniową. W muzyce Korngolda stale obecna jest intensywna emocjonalność, przeniknięta nostalgią i charakteryzująca się zróżnicowaną ekspresją. To właśnie ta emocjonalność już w najwcześniejszych dziełach przybiera dojrzałą, osobistą formę, stając się znakiem rozpoznawczym kompozytora. Taka konsekwencja języka muzycznego świadczy nie tylko o wyjątkowej świadomości artystycznej Korngolda, lecz także o jego zdolności do przetwarzania tradycji w sposób głęboko indywidualny: zakorzeniony w estetyce epoki *fin-de-siècle*’u, a zarazem zapowiadający kierunki rozwoju muzyki XX wieku.

W utworach na skrzypce i fortepian kompozytor traktuje oba instrumenty w szczególny sposób. Partia skrzypiec z jednej strony jest kantylenowa i liryczna, emanująca ekspresyjną głębią, z drugiej zaś – wirtuozowska, lekka i pełna wdzięku. Partia fortepianu żąda od wykonawcy niebywałego wyczucia kolorystycznego oraz umiejętności kreowania bogatej palety barw orkiestry symfonicznej. Cechuje ją także rzadko spotykana gęstość fakturalna, wymagająca dysponowania znakomitą techniką pianistyczną. Warstwa agogiczna, kształtująca dramaturgię muzyczną, wynosi kameralny pierwiastek dzieł na poziom mistrzowski. Taki styl komponowania sprawia, że utwory pozostają inspirujące dla wykonawców oraz atrakcyjne dla publiczności, stanowiąc materiał zasługujący na dalsze eksploracje muzykologiczne i wykonawcze.

Zastosowanie pojęcia poetyki muzycznej w analizie dzieł Korngolda na skrzypce i fortepian przyczyniło się nie tylko do zaprezentowania poszerzonej interpretacji jego twórczości, lecz także do ukazania konsekwencji artystycznej kompozytora na tle przemian estetycznych, zachodzących w kulturze europejskiej w pierwszej połowie XX wieku. Ponadto podkreśliło potencjał tej kategorii jako narzędzia analizy ekspresji muzycznej. W połączeniu ze znajomością historycznych praktyk wykonawczych oraz nagrań z epoki, umożliwiło mi to stworzenie spójnej koncepcji brzmieniowej dzieła artystycznego.

Niniejsze studium obejmuje zaledwie wycinek kompozytorskiego dorobku, którego szerokie spektrum wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Pomiędzy dziecięcym geniuszem a dojrzałym rzemiosłem, romantyzmem a modernizmem, czarującą elegancją Wiednia a oszałamiającym rozmachem Hollywood odnajdujemy kompozytora świadomego swojej tożsamości artystycznej i wiernego własnemu językowi twórczemu.

Wyrażam nadzieję, że niniejsza praca przyczyni się do pogłębienia refleksji nad znaczeniem tej nietuzinkowej postaci dla kultury muzycznej ubiegłego stulecia oraz nad wartością twórczości Korngolda – zarówno w kontekście literatury na skrzypce i fortepian, jak i szerzej, historii muzyki pierwszej połowy XX wieku. W świecie, który niejednokrotnie ulega modom i osobliwym, szybko przemijającym trendom, muzyka Korngolda pozostaje przykładem sztuki szczerzej, niezwykle kunsztownej, głęboko osobistej i obdarzonej wewnętrzną logiką, nadającą jej wyjątkową spójność. Być może właśnie dlatego, choć wciąż zbyt rzadko rozbrzmiewa na estradach, potrafi jaśnieć na tle współczesnego repertuaru cichym, ale niezaprzeczalnym blaskiem – światłem sztuki, która nie potrzebuje efektu, by poruszyć i czeka na tych, którzy słuchają naprawdę.

## **Bibliografia. Wykaz wykorzystanych materiałów**

- Adorno, Theodore W., *Alban Berg: Master of the Smallest Link*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Adorno, Theodore W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyka Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Bristiger, Michał, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 4, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa, s. 56-66.
- Carroll, Brendan G., *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1997.
- Dean-Smith, Margaret, [hasło:] *hornpipe*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. Friedrich Blume, t. 6: Head-Jenny, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-London 1957, s. 756-764.
- Duchen, Jessica, *Erich Wolfgang Korngold*, Phaidon Press Limited, London 1996.
- Erich Wolfgang Korngold*, [w:] *Film score. The view from the podium*, red. Tony Thomas, A. S. Barnes & Co., London 1979.
- Flesch, Carl, *Sztuka gry skrzypcowej*, tom I, *Technika ogólna i stosowana*, przeł. Emil Górski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960.
- Flesch, Carl, *The Memoirs of Carl Flesch*, Rockliff, London 1957.
- Freud, Sigmund, *Mourning and Melancholia*, [w:] *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, red. James Strachey, tom XIV (1914–1916), The Hogarth Press & The Institute of Psycho-Analysis, London 1957, s. 243-246.
- Haas, Michael, *Forbidden Music: The Jewish Composers Banned by the Nazis*, Yale University Press, New Haven 2013.
- Hoffmann, Rudolf Stefan, *Erich Wolfgang Korngold*, Ch. Stephenson, Wien 1922.
- Iwańska, Ilona, *Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżkowe i bemolowe*, [w:] „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2018, nr 12, Kraków 2018, s. 105-125.
- Kasperowicz Ryszard, *Od Arystotelesa do Adorna. W poszukiwaniu teorii ekspresji muzycznej*, [w:] „Ethos” 2006, nr 1-2 (73-74), Lublin, s. 161-181.

- Korngold and his world*, red. Daniel Goldmark, Kevin C. Karnes, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2019.
- Kreisler, Fritz, *Four Weeks in the Trenches: The War Story of a Violinist*, Houghton Mifflin Company, New York 1915.
- Kuryluk, Ewa, *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1999.
- Levinson, Jerrold, *Music as Narrative and Music as Drama*, [w:] „Mind and Language” 2004, nr 19 (4), Blackwell Publishing Ltd., s. 428-441.
- Morton, Frederick, *A Nervous Splendor: Vienna 1888/1889*, Penguin Books, New York 1980.
- Schnabel, Artur, *My Life and Music*, St. Martin's Press, New York 1972.
- Schonberg, Harold C., *The Great Pianists*, Simon and Schuster, New York 1987 (wyd. poprawione).
- Schorske, Carl E., *Fin-de-siècle Vienna*, Alfred A. Knopf, New York 1985.
- Scruton, Roger, *Estetyka muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2024.
- The Cambridge Companion to the Fin de siècle*, red. Gail Marshall, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- The New Penguin Opera Guide*, red. Amanda Holden, Penguin 2001.
- Tomaszewski, Mieczysław, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wiek Uniesień”*, [w:] „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2019, nr 14, Kraków 2019, s. 11- 24.
- Tomaszewski, Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Tomaszewski, Mieczysław, *Narracja dzieła muzycznego jawna i domyślna, poufna i tajemna*, [w:] „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2017, XV, s. 200-213.
- Wąchocka, Ewa, *Dramaturgia muzyczna*, [w:] „Przestrzenie Teorii” 2021, 36, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, s. 73-91.
- Zweig, Stefan, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, przeł. Maria Wisłowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015.

### **Źródła nutowe**

W przypadku niektórych pozycji korzystałam z nowszych przedruków, w których nie podano daty wydania. W takich przypadkach zamieszczam dane pierwotnego wydania, zgodnie z informacjami zawartymi na egzemplarzu.

*Caprice fantastique „Wichtelmännchen” aus „Märchenbilder” für Klavier* op. 3,  
für Violine und Klavier bearbeitet von Rózsika Révay, Schott, Mainz 1933  
(renewed 1961 Luzi Korngold; Printed in Germany).

*Das Wunder der Heliane* op. 20 (Oper in 3 Akten), Schott, Mainz 1927.

*Der Schneemann* (Pantomime in 2 Bildern), Universal Edition, Wien 1910.

*Die tote Stadt* op. 12 (Oper in 3 Bildern), Schott, Mainz 1920.

*Drei Gesänge* op. 18, Schott, Mainz 1925.

*Fairy Pictures. Seven compositions for the pianoforte*, G. Schirmer, New York 1911.

*Gesang der Heliane aus der Oper „Das Wunder der Heliane”* op. 20, für Violine  
und Klavier, Schott, Mainz 1927.

*Mariettas Lied zur Laute aus der Oper „Die tote Stadt”* op. 12, für Violine und Klavier,  
Schott, Mainz 1920.

*Serenade aus der Pantomime „Der Schneemann”*, für Violine und Klavier, Universal  
Edition, Wien 1910.

*6 Einfache Lieder* op. 9, Schott, Mainz 1916.

*Sonate G-Dur* op. 6, für Violine und Klavier, Schott, Mainz 1913 (renewed 1941;  
Printed in Germany).

*Tanzlied des Pierrot aus der Oper „Die tote Stadt”* op. 12, für Violine und Klavier,  
Schott, Mainz 1920 (renewed 1948; Schott & Co. Ltd., London).

*Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”* op. 11, für  
Violine und Klavier, Schott, Mainz 1920 (renewed 1947; Schott Music Ltd.,  
London).

### **Źródła internetowe, pozostałe materiały**

[hasło:] *Auber, Familie*, [w:] „Oesterreichisches Musiklexikon Online”,  
[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_A/Auber\\_Familie.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Auber_Familie.xml) [dostęp: 23  
maja 2025].

Barnard, Nick, *Korngold – Complete Incidental Music: Much Ado about Nothing, Der  
Vampyr* (Naxos 8.573355), [w:] „MusicWeb International”, 2022,

- <https://www.musicweb-international.com/classrev/2022/Mar/Korngold-incident-8573355.htm> [dostęp: 23 maja 2025].
- Boym, Svetlana, *Nostalgia and Its Discontents*, [w:] „The Hedgehog Review”, t. 9, nr 2, 2007, s. 7-18, <https://hedgehogreview.com/issues/the-uses-of-the-past/articles/nostalgia-and-its-discontents> [dostęp: 23 maja 2025].
- Carroll, Brendan G., *The Adventures of Robin Hood*, Library of Congress, <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/TheAdventuresOfRobinHood.pdf> [dostęp: 23 maja 2025].
- Carroll, Brendan G., *The Centenary of Erich Wolfgang Korngold's Opera "Die tote Stadt" Opus 12*, [https://www.researchgate.net/publication/346572707\\_The\\_Centenary\\_of\\_Erich\\_Wolfgang\\_Korngold%27s\\_opera\\_Die\\_tote\\_Stadt\\_Opus\\_12](https://www.researchgate.net/publication/346572707_The_Centenary_of_Erich_Wolfgang_Korngold%27s_opera_Die_tote_Stadt_Opus_12) [dostęp: 23 maja 2025].
- Carroll, Brendan G., *The Incidental Music for "Much Ado about Nothing" op. 11 by Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) – The Centenary of the First Production, Vienna, May 6 1920*, [https://www.researchgate.net/publication/341099052\\_The\\_Incidental\\_Music\\_for\\_MUCH\\_ADO\\_ABOUT\\_NOTHING\\_by\\_Erich\\_Wolfgang\\_Korngold](https://www.researchgate.net/publication/341099052_The_Incidental_Music_for_MUCH_ADO_ABOUT_NOTHING_by_Erich_Wolfgang_Korngold) [dostęp: 23 maja 2025].
- [hasło:] *Die tote Stadt*, [w:] Bayerische Staatsoper (Bawarska Opera Państwowa), <https://www.staatsoper.de/en/productions/die-tote-stadt/2024-10-07-1900-14680> [dostęp: 23 maja 2025].
- [hasło:] *Erich Wolfgang Korngold*, [w:] Archiwum koncertowe Filharmoników Wiedeńskich, <https://www.wienerphilharmoniker.at/en/konzert-archiv> [dostęp: 23 maja 2025].
- Famous at 13*, [w:] „The New York Times”, 25 października 1942, s. 6, <https://www.nytimes.com/1942/10/25/archives/famous-at-13-erich-korngold-who-has-had-success-as-composer-for-a.html> [dostęp: 23 maja 2025].
- Haas, Michael, *Das Wunder der Heliane*, [w:] „Forbidden Music Blog”, <https://forbiddenmusic.org/2017/07/09/das-wunder-der-heliane/> [dostęp: 23 maja 2025].
- Kiefer-Blickensdorfer, Sonja, książeczka programowa do płyty *Korngold. Das Wunder der Heliane*, SWR Freiburg, Naxos, nr kat. 8.660410–12, Opera Classics, 2018,

- [https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1p4vTeKleSFw9zaXJuTuOBQ1iXups\\_eNL](https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1p4vTeKleSFw9zaXJuTuOBQ1iXups_eNL) [dostęp: 23 maja 2025].
- Korngold and His World*, książeczka programowa Bard Music Festival, Annandale-on-Hudson: Bard College, 2019,  
<https://cdn.fc.bard.edu/documents/2019/09/2019%20Korngold%20Program.pdf>  
[dostęp: 23 maja 2025].
- [hasło:] *Korngold, Erich Wolfgang*, [w:] World's Largest Gravesite Collection „Find a Grave™”, [https://www.findagrave.com/memorial/7920/erich\\_wolfgang-korngold](https://www.findagrave.com/memorial/7920/erich_wolfgang-korngold) [dostęp: 23 maja 2025].
- [hasło:] *Korngold, Erich Wolfgang, Drei Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts“ für Streichquartett*, <https://www.schott-music.com/en/drei-stuecke-noc306642.html> [dostęp: 23 maja 2025].
- [hasło:] *Korngold, Erich Wolfgang*, „Euvres Avec Numéro d'Opus, *Viel Lärmen um nichts op. 11*”, [w:] Musiques Régénérées, <http://www.musiques-regeneeres.fr/ExilVienne/Korngold/op11.html> [dostęp: 23 maja 2025].
- Laminack, Emily Ruth, *A Performer's Guide to Erich Wolfgang Korngold's Sonata for Violin and Piano in G Major op. 6*, rozprawa doktorska (DMA), University of Georgia, 2016, niewydana,  
[https://getd.libs.uga.edu/pdfs/laminack\\_emily\\_r\\_201605\\_dma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/laminack_emily_r_201605_dma.pdf) [dostęp: 23 maja 2025].
- Leech-Wilkinson, Daniel, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, CHARM, London 2009, rozdział 5: „Changing Performance Styles: Violin Playing”,  
[www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap5.html](http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap5.html) [dostęp: 23 maja 2025].
- [hasło:] *Rózsika Révay*, [w:] „ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften”, Österreichische Nationalbibliothek, <https://anno.onb.ac.at/anno-suche/simple?query=Rozsika%20Revay&from=1&selectedFilters=date:%5B1927%20TO%201943%5D> [dostęp: 23 maja 2025].
- [hasło:] *Rózsika Révay*, [w:] „Holocaust Survivors and Victims Database”, United States Holocaust Memorial Museum,  
[https://www.ushmm.org/online/hsv/person\\_view.php?PersonId=4217138](https://www.ushmm.org/online/hsv/person_view.php?PersonId=4217138)  
[dostęp: 23 maja 2025].
- „The Etude Music Magazine”, nr 1, styczeń 1937, Theodore Presser Company, s. 15-16,  
<https://archive.org/details/EtudeJanuary1937> [dostęp: 23 maja 2025].

[hasło:] *Znaczenie imienia Helena*, <https://www.ksiegaimion.com/helena> [dostęp: 23 maja 2025].

Żuchowski, Szymon, *Cud „Heliany”*, [w:] *Kultura Liberalna*, 8 maja 2018, <https://kulturaliberalna.pl/2018/05/08/cud-heliany-zuchowski-zajaczkowski/> [dostęp: 23 maja 2025].

### **Wykaz przykładów nutowych, tabel i fotografii**

**Przykład 1.** E.W. Korngold – *Serenada* z baletu *Der Schneemann*, t. 1-11 (motywy).

**Przykład 2.** E.W. Korngold – *Serenada* z baletu *Der Schneemann*, t. 1-11 (artykulacja, dynamika).

**Przykład 3.** E.W. Korngold – *Märchenbilder* op. 3, cz. V – *Ball beim Märchenkonig*, t. 1-3 („Motyw Pogodnego Serca”).

**Przykład 4.** E.W. Korngold – *Caprice fantastique „Wichtelmännchen”*, partia skrzypiec, t. 197 (grupa nieregularna).

**Przykład 5.** E.W. Korngold – *Caprice fantastique „Wichtelmännchen”*, t. 1-22 (motywika, artykulacja, dynamika).

**Przykład 6.** E.W. Korngold – *Caprice fantastique „Wichtelmännchen”*, partia skrzypiec, t. 40-66 (mnogość rodzajów artykulacji).

**Przykład 7.** E.W. Korngold – *Caprice fantastique „Wichtelmännchen”*, partia skrzypiec, t. 109-135 (mnogość rodzajów artykulacji).

**Przykład 8.** E.W. Korngold – *Caprice fantastique „Wichtelmännchen”*, partia skrzypiec, t. 136-156 (mnogość rodzajów artykulacji).

**Przykład 9.** E.W. Korngold – *Caprice fantastique „Wichtelmännchen”*, t. 191-200 (grupy nieregularne).

**Przykład 10.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. I, t. 1-2; cz. II, t. 5-9; cz. III, t. 1-4; cz. IV, t. 1-4 (jednoczący *Sonatę* motyw).

**Przykład 11.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. I, t. 109-117 (odcinek o charakterze recytatywu).

**Przykład 12.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, partia skrzypiec, cz. I, t. 69-87 (artykulacja wzbogacająca kolorystykę).

**Przykład 13.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. III, t. 28, t. 27-28; cz. IV, t. 112-118, t. 118 (błędy w partii skrzypiec, poprawne wersje z partytury).

**Przykład 14.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. I, t. 1-12 (temat I i etapy jego rozwoju, „sopranowe nuty pedałowe”).

- Przykład 15.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, partia skrzypiec, cz. I, t. 36-39; partytura t. 165-170 (*enfiando*).
- Przykład 16.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. I, t. 97-102 (złożoność rytmiczna).
- Przykład 17.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. I, t. 158-170 (*coda*).
- Przykład 18.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. II, t. 1-27 (harmonia, synkopowane akcenty, pochody gamowe, pasaże).
- Przykład 19.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, partia skrzypiec, cz. II, t. 45-86 (skoki o szerokim ambitusie).
- Przykład 20.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. II, t. 246-268 (artykulacja, dynamika).
- Przykład 21.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. II, t. 306 (dźwięk wykraczający poza skalę skrzypiec).
- Przykład 22.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. II, t. 396-401 (trio, kontrastujące ogniwo B).
- Przykład 23.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. II, t. 479-483 (zmiana metrum - *rubato* wplecione w tkankę utworu).
- Przykład 24.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. III, t. 27-30 (początek środkowego ogniwa B, zmiana metrum – *rubato* wkomponowane w tkankę utworu).
- Przykład 25.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. III, t. 83-96 (relacje między głosami, *coda*).
- Przykład 26.** E.W. Korngold – *6 Einfache Lieder* op. 9, *Schneeglöckchen*, t. 1-11 (pierwotny temat *Sonaty*).
- Przykład 27.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. IV, t. 1-9.
- Przykład 28.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. IV, t. 89-103 (początek fugi).
- Przykład 29.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. IV, t. 161-173 (powrót tematu I, tryle w partii fortepianu).
- Przykład 30.** E.W. Korngold – *Sonata G-dur* op. 6, cz. IV, t. 201-217 (*coda*, ostatnia kulminacja, pytanie retoryczne, tonika).
- Przykład 31.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts“*, op. 11, cz. I – *Mädchen in Brautgemach*, t. 1-8 (wstęp, podstawowe figury rytmiczne – nr 1 i 2).

- Przykład 32.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”*, op. 11, partia skrzypiec, cz. I – *Mädchen in Brautgemach*, t. 23-40 (obfityść określeń agogicznych, ekspresyjnych oraz cezur).
- Przykład 33.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”*, op. 11, cz. II – *Holzapfel und Schlehwein (Marsch der Wache)*, t. 1-9 (akcenty, *sforzata*, grupy triolowe, zmiany agogiczne).
- Przykład 34.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”*, op. 11, cz. II – *Holzapfel und Schlehwein (Marsch der Wache)*, t. 56-60 (plan harmoniczny zakończenia cz. II).
- Przykład 35.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”*, op. 11, cz. III – *Gartenscene*, t. 1-15 (nieustający ósemkowy kontrapunkt fortepianu).
- Przykład 36.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”*, op. 11, cz. III – *Gartenscene*, t. 72-92 (relacja *Zurückhaltend-Im Fluß*).
- Przykład 37.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”*, op. 11, cz. III – *Gartenscene*, t. 111-125 (ekspresyjne fermaty).
- Przykład 38.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”*, op. 11, cz. III – *Gartenscene*, t. 135-144 (plan harmoniczny zakończenia cz. III).
- Przykład 39.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”*, op. 11, partia skrzypiec, cz. IV – *Mummenschanz (Hornpipe)*, t. 1-29 (materiał melodyczno-rytmiczny, przednutki, artykulacja).
- Przykład 40.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”*, op. 11, cz. IV – *Mummenschanz (Hornpipe)*, t. 16-20 (imitacja brzmienia pustych strun kapeli ludowej).
- Przykład 41.** E.W. Korngold – *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts”*, op. 11, cz. IV – *Mummenschanz (Hornpipe)*, t. 99-105 (zakończenie).
- Przykład 42.** E.W. Korngold – *Mariettas Lied zur Laute* op. 12, t. 1-17 (akompaniament, wokalna linia skrzypiec, *rubato* wkomponowane w tkankę utworu).

- Przykład 43.** E.W. Korngold – *Mariettas Lied zur Laute* op. 12, t. 65-68 (odejście od migotliwego akompaniamentu w kierunku chorałowego prowadzenia głosów).
- Przykład 44.** E.W. Korngold – *Mariettas Lied zur Laute* op. 12, partia skrzypiec, t. 1-72 (określenia ekspresyjne i agogiczne).
- Przykład 45.** E.W. Korngold – *Tanzlied des Pierrot* op. 12, t. 21-85 (oryginał - zaznaczono miejsca zmian).
- Przykład 46.** E.W. Korngold – *Die tote Stadt* op. 12 – *Tanzlied des Pierrot*, partytura, (głos solowy – *tacet* + 8 sopranów).
- Przykład 47.** E.W. Korngold – *Tanzlied des Pierrot* op. 12, t. 1-14 (harmonia, interwały).
- Przykład 48.** E.W. Korngold – *Tanzlied des Pierrot* op. 12, partia skrzypiec, t. 13-76 (wahania agogiczne).
- Przykład 49.** E.W. Korngold – *Tanzlied des Pierrot* op. 12, t. 57-66 (rytmika partii fortepianu, *portamento* w partii skrzypiec).
- Przykład 50.** E.W. Korngold – *Tanzlied des Pierrot* op. 12, t. 15-20 (cezury).
- Przykład 51.** E.W. Korngold – *Die tote Stadt* op. 12 – *Tanzlied des Pierrot*, partytura, głos solowy (*portamento*).
- Przykład 52.** E.W. Korngold – *Drei Gesänge* op. 18, cz. I, t. 4-8 (metrum).
- Przykład 53.** E.W. Korngold – *Das Wunder der Heliane* op. 20, t. 1-5 (partia klarnetu).
- Przykład 54.** E.W. Korngold – *Gesang der Heliane* op. 20, t. 33-41 (kulminacja utworu).
- Przykład 55.** E.W. Korngold – *Gesang der Heliane* op. 20, t. 18 (podstawowy motyw).
- Tabela 1.** Podstawowe gatunki twórczości oraz ważniejsze kompozycje Korngolda.
- Tabela 2.** Określenia wykonawcze wraz z tłumaczeniami (porządek występowania w utworze *Gesang der Heliane*).
- Tabela 3.** Zestawienie cech ekspresji w utworach Korngolda na skrzypce i fortepian.
- Fotografia.** Prof. S. Auber (z wiolonczelą), Maria Auber (przy fortepianie), Rózsika von Révay (ze skrzypcami) – fotografia pozowana, fot. N.N., Wiedeń, 1920–1931. Narodowe Archiwum Cyfrowe, Koncern „Ilustrowany Kurier Codzienny” – Archiwum Ilustracji, sygn. 1-E-1327, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/232653> [dostęp: 23 maja 2025].

## **Aneks. Tłumaczenia niemieckich tekstów źródłowych, wykorzystanych w utworach**

### **Gesang der Heliane – „Śpiew Heliane”**

#### **TEKST NIEMIECKI**

Ich ging zu ihm, der morgen sterben sollt.  
Der Abend neigte sich–da ging ich hin.  
Er bat mich um mein Haar, ich gab es ihm.  
Er bat um meine Füße. Aus den Schuh'n  
Trat ich und gab ihm die entblössten Füße.  
Er warf sich hin, erflehend meinen Leib,  
da löst ich das Gewand von mir und stand,  
wie mich mein Gott erschaffen, vor ihm:  
nackt.  
Ich war sein in Gedanken...ja, ich war's!  
Auf meinen Knien bat ich zu Gott, dass er  
die Kraft mir schenke, dies zu vollenden.  
Nicht hab ich ihn geliebt. Nicht ist mein Leib  
in Lust entbrannt.  
Doch schön war der Knabe,  
schön wie ein Stern im Vergehen.  
Und neigt ich mich,  
So tat ich's, damit sein armes Aug  
Noch Liebe könne sehen, ehe dass es bräche.  
  
Und also schwör ich,  
nehme mich hinauf in den Himmel,  
so war ich nun schwöre:  
Nicht hat mich Lust meines Blutes  
zu jenem Knaben getrieben,  
doch sein Leid.  
Mit ihm getragen, und bin in Schmerzen,  
  
sein geworden. Und nun tötet mich.

#### **POLSKIE TŁUMACZENIE**

Poszłam do niego, który miał jutro umrzeć.  
Wieczór pochylił się - więc poszłam.  
Poprosił mnie o moje włosy, dałam mu je.  
Poprosił mnie o moje stopy. Zdjęłam buty  
I dałam mu bose stopy.  
On rzucił się na ziemię, błagając o moje ciało,  
więc rozluźniłam szatę i stanęłam,  
jak mnie Bóg stworzył, przed nim:  
naga.  
Byłam jego w myślach ... tak, ja, byłam.  
Na kolanach błagałam Boga,  
żeby dał mi siły to zakończyć.  
Nie kochałam go. Moje ciało  
nie płonęło z pożądania.  
Jednak chłopiec był piękny,  
piękny jak gwiazda, która spada.  
I ugięłam się,  
Tak uczyniłam, żeby jego biedne oko  
mogło jeszcze zobaczyć miłość, zanim przepadnie.  
  
A więc przysięgam, jeśli Bóg  
weźmie mnie do nieba,  
to byłam teraz zaprzysiężona:  
To nie pożądlivość mojej krwi,  
przywiodła mnie do tego chłopca,  
ale jego cierpienie.  
Niosłam z nim jego cierpienie i byłam w jego bólu,  
stałam się jego. A teraz mnie zabij.

## **Mariettas Lied zur Laute – „Pieśń Marietty na lutnię”**

### **TEKST NIEMIECKI**

**Marietta:** Glück, das mir verblieb,

rück zu mir, mein treues Lieb.

Abend sinkt im Haag

bist mir Licht und Tag.

Bange pochet Herz an Herz

Hoffnung schwingt sich himmelwärts.

**Paul:** Wie wahr, ein traurig Lied.

**Marietta:** Das Lied vom treuen Lieb,

das sterben muss.

**Paul:** Ich kenne das Lied.

Ich hört es oft in jungen,

in schöneren Tagen.

Es hat noch eine Strophe -

weiß ich sie noch?

Naht auch Sorge trüb,

rück zu mir, mein treues Lieb.

Neig dein blaß Gesicht

Sterben trennt uns nicht.

Mußt du einmal von mir gehn,

glaub, es gibt ein Aufersteh.

### **ENDE DER OPER**

**Paul:** Glück, das mir verblieb,

lebe wohl mein, treues Lieb.

Leben trennt von Tod

grausam Machtgebot.

Harre mein in lichten Höhn,

Hier gibt es kein Aufersteh.

### **POLSKIE TŁUMACZENIE**

**Marietta:** Szczęście, które mi pozostało,

wróć do mnie, moja wierna miłości.

Wieczór zapada w zagajniku

jesteś dla mnie światłem i dniem.

Niespokojnie pulsuje serce przy sercu

nadzieja wznosi się ku niebu.

**Paul:** Jakże prawdziwa, smutna pieśń.

**Marietta:** Pieśń wiernej miłości,

która musi umrzeć.

**Paul:** Znam tę pieśń.

Często ją słyszałem, gdy byłem młody,

w piękniejsze dni.

Ma jeszcze jedną zwrotkę -

czy ją nadal pamiętam?

Noc przyciąga ponury smutek,

wróć do mnie, moja wierna miłości.

Nachyl swoją bladą twarz

śmierć nas nie rozłączy.

Jeśli musisz ode mnie odejść,

uwierz, że istnieje zmartwychwstanie.

### **ZAKOŃCZENIE OPERY**

**Paul:** Szczęście, które mi pozostało,

żegnaj moja wierna miłości.

Życie od śmierci oddziela

okrutne przykazanie mocy.

Czekaj mnie w świetlistych wysokościach,

tutaj nie ma zmartwychwstania.

### ***Märchenbilder op. 3, motto z cz. IV – Wichtelmännchen***

#### **TEKST NIEMIECKI**

Das trippelt und trappelt  
und wispert durchs Haus.  
Husch, husch... Glock eins!...  
Zur Tür hinaus..!

#### **POLSKIE TŁUMACZENIE**

To drepta i drepta  
i szepta po domu.  
Szu, szu... Jeden dzwonek!...  
Za drzwi...!

### **Tanzlied des Pierrot – „Pieśń taneczna Pierrot”**

#### **TEKST NIEMIECKI**

Mein Sehnen, mein Wähnen,  
es träumt sich zurück.  
Im Tanze gewann ich,  
verlor ich mein Glück.  
Im Tanze am Rhein,  
bei Mondenschein,  
gestand mir's aus Blauaug  
ein inniger Blick,  
gestand mir's ihr bittend Wort:  
o bleib, o geh mit nicht fort,  
bewahre der Heimat  
still blühendes Glück,  
mein Sehnen, mein Wähnen,  
es träumt sich zurück.....  
Zauber der Ferne  
warf in die Seele den Brand.  
Zauber des Tanzes lockte,  
ward Komödiant.  
Folgt ihr, der Wundersüssen,  
lernt unter Tränen küssen.  
Rausch und Not,  
und Wahn und Glück,  
ach, das ist des Gauklers Geschick...

#### **POLSKIE TŁUMACZENIE**

Moje tęsknoty, moje marzenia,  
przenoszą mnie z powrotem w sny.  
W tańcu niegdyś zwyciężyłem,  
straciłem swoje szczęście.  
W tańcu nad Renem,  
w blasku księżycy,  
wyznało mi to niebieskich oczu  
intymne spojrzenie,  
wyznało mi to jej gorzkie słowo:  
o zostań, o nie odchodź ode mnie,  
ustrzeż kraj ojczysty  
cicho rozkwitającego szczęścia,  
moje tęsknoty, moje złudzenia,  
przenoszą mnie z powrotem w sny.....  
Magia oddalenia  
rzuciła w duszę pożar.  
Magia tańca wabiła,  
zostałem komediantem.  
Podążyłem za nią, cudowną słodyczą,  
uczyłem się całować wśród łez.  
Upojenie i niedola,  
i złudzenie i szczęście,  
ach, to jest kuglarza los...

### **Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej**

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data ..... Podpis promotora .....

### **Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej**

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora ..... i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Miejscowość, Data ..... Podpis autora .....