

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

Klavírní sonáty E. W. Korngolda

E. W. Korngold's piano sonatas

**Bakalářská práce**

Vypracovala: Mgr. Anna Valchářová

Studijní obor: Muzikologie

Vedoucí práce: MgA. Marek Kepřt, Ph.D.

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci, 10. 12. 2023

---

podpis

Velmi děkuji MgA. Marku Keprtovi, Ph.D. za konzultace a velice cenné rady a připomínky, které mi během psaní této práce poskytl. Obrovské díky také patří Viktorovi za jeho trpělivost a povzbuzování, a Jasperovi, jehož podpora mi dodala dostatek sil k dokončení práce. Děkuji také mé ostatní rodině a přátelům, kteří mě na této cestě doprovázeli.

---

podpis

## Obsah

Úvod .....	5
1. Stav bádání .....	6
2. Život Ericha Wolfganga Korngolda .....	17
3. Analýza sonát .....	30
3.1 Sonáta č. 1 d moll .....	30
3.1.1 Doba a okolnosti vzniku díla .....	30
3.1.2 Analýza skladby .....	31
3.2 Sonáta č. 2 E dur, op. 2 .....	46
3.2.1 Doba a okolnosti vzniku díla .....	46
3.2.2 Analýza skladby .....	48
3.3 Sonáta č. 3 C dur, op. 25 .....	66
3.3.1 Doba a okolnosti vzniku díla .....	66
3.3.2 Analýza skladby .....	66
3.4 Srovnání sonát .....	81
Závěr .....	85
Anotace .....	87
Summary .....	88
Резюме .....	89
Bibliografie .....	90
Přílohy .....	96

## Úvod

Přestože byl Erich Wolfgang Korngold ve své době jedním z nevlivnějších a nejznámějších skladatelů, po své smrti upadl na dlouhou dobu v zapomnění. V současnosti se povědomí o tomto skladateli opět začíná rozrůstat, ovšem stále je hlavně znám jen pro svou filmovou hudbu, zatímco jeho artificiální tvorba by si dosud zasloužila větší pozornosti. Tato bakalářská práce chce přidat svou trošku do tohoto mlýna a napomoci tomu, aby se znalost skladatelovy hudby opět trochu rozšířila.

První část se věnuje skladatelově biografii. Vzhledem k tomu, že v českém jazyce dosud nevyšla žádná monografie, která by nás s Korngoldovým životem seznamovala, a naši kolegové, kteří se ve svých diplomových pracích zabývali stejným autorem, vždy poskytli pouze velmi krátký souhrn, tato práce předkládá podrobné shrnutí skladatelova života od jeho narození, přes jeho emigraci do Spojených států až po jeho úmrtí. Samozřejmě se nejvíce zabýváme okolnostmi během doby, kdy vznikaly námi analyzované klavírní sonáty, ovšem zmiňujeme také významné milníky jeho života společně s jeho nejznámější tvorbou, ať už filmovou, operní, či jinou. Čtenář tedy po přečtení této kapitoly získá ucelený přehled o skladateli jako takovém.

Cílem této bakalářské práce je formální analýza jeho tří klavírních sonát, a tím se zabývá stěžejní, třetí kapitola. U každé sonáty je uveden kontext, během něhož vznikala, a její recepce. Poté dochází k podrobné formální analýze se zaměřením na každou větu, u které je vydělena její formální struktura a jsou vyhledány a popsány její motivické a tematické celky. Charakterizují se zde taktéž tonální změny a skladatelův způsob práce s harmonií. Vše je doplněno příslušnými notovými ukázkami.

Na závěr dochází k porovnání všech tří sonát. Zde na základně provedené analýzy popisujeme změny, které můžeme v autorově tvorbě sledovat, a to jak z formálního, tak harmonického hlediska. Toto porovnání je obzvláště zajímavé z toho důvodu, že první dvě sonáty vznikly pouze s ročním postupem, můžeme tedy vidět autorův vývoj v kompozici, kterým si za tuto dobu prošel, zatímco třetí sonáta vyšla o mnoho let později, můžeme tedy opět porovnat, jak se jeho kompoziční styl změnil v době, když byl již vyvrážděným skladatelem, na rozdíl od teprve začínajícího dětského génia.

## 1. Stav bádání

Je až s podivem, že v české literatuře kromě několika diplomových prací nenajdeme jedinou publikaci, která by se do hloubky zabývala právě Korngoldem, jeho životem, rozbohem děl či recepcí jeho díla a jeho vlivu na další hudební skladatele, a to i přesto, že se skladatel narodil právě na území nynější České republiky, konkrétně v Brně.

Několik základních informací případný zájemce najde v hudebních slovnících či encyklopediích. Údaje v nich bývají ovšem často velmi strohé a opakující se. Například v *Malé encyklopedii hudby*<sup>1</sup> Stanislava Jareše a Jaroslava Smolky je Korngoldovi věnován krátký odstavec, který se zabývá skladatelovým hudebním vzděláním, kariérou a emigrací, a je zakončený přehledem jeho vybraných skladeb. V podstatě identicky na tom je *Slovník světových skladatelů*<sup>2</sup> Jaromíra Paclta, kde se opět v jednom odstavci dočteme o skladatelově hudebním vzdělání a emigraci, a na konci se opět nachází seznam vybraných děl.

*Dějiny hudby*<sup>3</sup> Jiřího Šafaříka nám přináší informaci více: Korngolda označují jako nástupce Strausse a Mahlera a zařazují ho do postromantické skupiny. Zmiňují se o něm také jako o zázračném dítěti a dále zkoumají Mahlerův vliv na Korngoldovu tvorbu. Mimo to se opět můžeme dozvědět i stejné informace, jako v publikacích zmíněných výše, tj. vzdělání, kariéra, emigrace a seznam vybraných děl.

Zajímavým zdrojem je *Dějepis hudby*.<sup>4</sup> Ten byl totiž napsán Gracianem Černušákem v roce 1930, tedy ještě za Korngoldova života a před jeho emigrací. Můžeme tedy pozorovat, že již během svého života byl skladatel natolik znám, že se objevoval v českých publikacích, ovšem v tomto případě jen velmi krátce – autor věnuje skladatelovi jen jednu větu, a to ještě poněkud negativně laděnou; tvrdí, že Korngoldově tvorbě chybí osobitost. Zmiňuje zde pouze jediné dílo, a to operu *Mrtvé město*, jež je podle Černušáka Korngoldovým největším úspěchem.

Do českého jazyka byly taktéž přeloženy encyklopedie a slovníky z jiných jazyků, a tak můžeme čerpat informace i z těchto zdrojů. Zmínit můžeme

---

<sup>1</sup> JAREŠ, Stanislav, SMOLKA, Jaroslav, ed. *Malá encyklopedie hudby*. V Supraphonu 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1983, 736 s., str. 341.

<sup>2</sup> PACLT, Jaromír. *Slovník světových skladatelů*. Praha: Editio Supraphon, 1972, 368 s., str. 189.

<sup>3</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. Díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, 357 s. ISBN 80-86768-17-1., str. 29.

<sup>4</sup> ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějepis hudby. [Díl] 1, Od nejstarších dob do polovice XVIII. stol.* 2. přeprac. vyd. Brno: Oldřich Pazdírek, 1930, viii, 357 s.

např. *Encyklopedii klasické hudby*<sup>5</sup> Roberta Ainsleyho. I zde nalezneme poněkud kusé informace, označující Korngolda jako skladatele, dirigenta a kritika. Autor zde vyzdvihuje operu *Mrtvé město* a také zmiňuje, že skladatelova tvorba pro Hollywood měla zásadní význam pro dějiny filmové hudby.

Za zmínku určitě také stojí *Opera: velká encyklopedie*<sup>6</sup> od Brigitte Regler-Bellingerové, Hanse Winkinga a Wolfganga Schencka. Ti věnují Korngoldovi ve své publikaci celé tři strany, které obsahují mnoho poznatků. Publikace se zmiňuje o skladatelově vzdělání, životě a emigraci. Ke Korngoldovi se staví ovšem i poněkud kriticky: vytykají mu brzkou vyzrállost a ztrátu originality. Dále se autoři celkem podrobně věnují dílům *Violanta* a *Mrtvé město*. Uvádí jejich děj, seznam postav a datum a místo jak světové premiéry, tak premiéry v českých zemích.

Německojazyčných slovníků a encyklopedií můžeme zmínit velké množství. Například *Ullstein Lexikon der Musik*<sup>7</sup> Friedricha Herzfelda, či *Brockhaus Riemann Musiklexikon*<sup>8</sup> Carla Dahlhause a Hanse Heinricha Eggebrecha opět poskytují základní informace o skladatelově vzdělání, jeho nejvýznamnějších dílech a emigraci. V druhé publikaci Carla Dahlhause, *Riemann Musik-lexikon*<sup>9</sup>, pak najdeme kompletní seznam všech děl, která kdy Korngold napsal.

Více informací nalezneme v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>10</sup> Friedricha Bluma a Ludwiga Finschera. Na několika stranách je zde docela detailně popsán Korngoldův původ, místo narození a jeho studia. Dále následuje seznam kompletního skladatelova díla, rozděleného do skupin na vokální hudbu, jevištní díla, instrumentální hudbu a úpravy děl jiných skladatelů. Tyto skupiny se pak dále dělí

---

<sup>5</sup> AINSLEY, Robert, ed. *Encyklopedie klasické hudby*. Přeložil Václav FELIX. Bratislava: Perfekt, 1997, 271 s. ISBN 808046085X., str. 75.

<sup>6</sup> REGLER-BELLINGER, Brigitte, Hans WINKING a Wolfgang SCHENCK. *Opera: velká encyklopedie*. Přeložila Jitka LUDVOVÁ. Praha: Mladá fronta, 1996, 630 s. ISBN 80-204-0541-0, str. 198-200.

<sup>7</sup> HERZFELD, Friedrich. *Ullstein Lexikon der Musik*. 5. neubearb. Aufl. Frankfurt am M.: Ullstein, 1971, 631 s., str. 293.

<sup>8</sup> DAHLHAUS, Carl, EGGEBRECHT, Hans Heinrich, ed. *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Zweiter Band, E-K. Zweiter Band, E-K. 3. Aufl.* Mainz: Schott, 1990, 349 s. Serie Musik Piper - Schott, Bd. 8302. ISBN 379578302X. str. 329.

<sup>9</sup> DAHLHAUS, Carl, ed. *Riemann Musik-Lexikon: Ergänzungsband Personenteil A-K. 12. völlig neubearb. Aufl.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1972, XV, 698 s., str. 667-668.

<sup>10</sup> BLUME, Friedrich a Ludwig FINSCHER, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil 10, Kem-Ler. 2., neuarb. Aufl.* Kassel: Bärenreiter, 2003, xii, 1638 s. ISBN 3476410196., str. 539-543.

na mnoho dalších podskupin. Na konci kapitoly zabývající se Korngoldem pak ještě nalezneme soupis skladatelových písemností a seznam literatury, do které může čtenář nahlédnout, pokud se chce o skladatelovi dozvědět něco více.

Stejně jako u českých encyklopedií, i v němčině lze najít publikaci, vydanou již za Korngoldova života. Jedná se o *Deutsches Musiker-Lexikon*<sup>11</sup> z roku 1929, tedy opět vyšla ještě před skladatelovou emigrací. V krátkém textu jemu věnovaném se můžeme dočíst o jeho vzdělání a prvních kompozicích.

V anglických publikacích zmínku o skladateli můžeme najít např. v *The new Grove dictionary of music and musicians*<sup>12</sup>, kde se dozvíme o skladatelově původu a vzdělání a nachází se zde také seznam jeho vybraných děl, či v *The new Grove dictionary of opera*<sup>13</sup>, která, jak už vyplývá z názvu publikace, se zabývá především operními díly skladatele. Nalezneme zde však i zmínku o jeho životě a vzdělání. Publikace také operní tvorbu skladatele pozitivně hodnotí.

Kromě tištěných zdrojů můžeme samozřejmě také najít řadu hesel a slovníků na různých internetových portálech. Jako příklad lze uvést heslo *Erich Wolfgang Korngold* na internetovém slovníku *Oxford Music Online*<sup>14</sup>, napsané Dr. Carrollem. V češtině pak můžeme nalézt např. webové stránky *Židovské obce Brno*<sup>15</sup>, které ve své záložce *Osobnosti* poskytují detailní Korngoldův životopis, se zaměřením na jeho vztahy právě k Brnu a na provedení jeho děl v tomto městě. Další, poněkud kratší skladatelovy životopisy nalezneme na oficiálních stránkách města Brna v záložce *Slavné osobnosti*<sup>16</sup>, webu *OperaPlus*<sup>17</sup>, stránkách

---

<sup>11</sup> MUELLER VON ASOW, Erich Hermann, ed. *Deutsches Musiker-Lexikon*. Dresden: Wilhelm Limpert [Dresden], 1929, 1642, viii sl., str. 740-741.

<sup>12</sup> SADIE, Stanley a John TYRRELL, ed. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Volume 13, Jennens to Kuerti. 2nd ed. New York: Grove, 2001, xxxvii, 950 s. ISBN 0333608003., str. 823-824.

<sup>13</sup> SADIE, Stanley, ed. *The new Grove dictionary of opera*. Volume two, E-Lom. Oxford: Grove, an imprint of Oxford University Press, c1992. ISBN 0195221869, str. 1029.

<sup>14</sup> CARROLL, Brendan. Oxford Music Online. Grove Music Online. *Erich Wolfgang Korngold* [online]. [cit. 2022-28-11]. Oxford University Press. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000199>

<sup>15</sup> ČIPÁKOVÁ, Jana. *Erich Wolfgang Korngold*. Židovská obec Brno [online]. [cit. 2022-28-11] Brno, 2015. Dostupné z: <https://www.zob.cz/osobnosti/erich-wolfgangkorngold/>

<sup>16</sup> *Erich Wolfgang Korngold*. Brno [online]. [cit. 2022-28-11] Brno, 2022 Dostupné z: <https://www.brno.cz/w/erich-wolfgang-korngold>

<sup>17</sup> KRATOCHVÍL, Josef. *Uctívány, ignorovaný a zapomenutý Erich Wolfgang Korngold*. Opera Plus [online]. 2018. [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/uctivany-ignorovany-a-zapomenuty-erich-wolfgang-korngold/>



Českého rozhlasu *D-dur*<sup>18</sup> a webu *Classics Praha*<sup>19</sup>. *Internetová encyklopedie dějin Brna*<sup>20</sup> nám poskytuje profil osobnosti společně s fotografickým materiálem.

Podrobnější informace můžeme také nalézt v bakalářských a diplomových pracích, zabývajících se Korngoldovou tvorbou. Těch vzniklo na našem území doposud devět. Tadeáš Hoza se ve své práci *Erich Wolfgang Korngold a jeho písňová tvorba*<sup>21</sup> zabývá rozborem skladatelových čtyř písňových cyklů pro střední hlasy. Podobné téma můžeme pozorovat i v práci *E. W. Korngold a jeho písňová tvorba*<sup>22</sup> od Lucie Fišer Silkenové. Ta věnuje speciální pozornost opusu č. 27 „*Unvergänglichkei*t“. Korngold je samozřejmě znám hlavně pro svá operní a filmová díla, a těmi se zabývala Alžběta Nagyová ve své práci *Erich Wolfgang Korngold – Operní a filmová tvorba*<sup>23</sup>. O Korngoldovu operu se taktéž zajímal Luboš Skala v práci *Životní cesta a operní tvorba E. W. Korngolda*<sup>24</sup>.

Barbora Valečková se zaměřila na problematiku vzniku Korngoldova *Houslového koncertu D dur* a na přehled dalších jeho skladeb věnovaných houslím v práci *Erich Wolfgang Korngold a jeho skladby pro housle*<sup>25</sup> a již dříve zmíněná

---

<sup>18</sup> *Erich Wolfgang Korngold*. D-dur [online]. [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://d-dur.rozhlas.cz/erich-wolfgang-korngold-5169558>

<sup>19</sup> KLAUSOVÁ, Martina. *Erich Wolfgang Korngold: Držitel dvou Oscarů se narodil v Brně*. [online]. 13.7.2022 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://www.classicpraha.cz/aktualne/vylety-za-klasikou/drzitel-dvou-oscaru-se-narodil-v-brne/>

<sup>20</sup> *Erich Wolfgang Korngold – Profil osobnosti*. Encyklopedie dějin města Brna. [online]. 25. 10. 2020 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: [https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil\\_osobnosti&load=2284](https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=2284)

<sup>21</sup> HOZA, Tadeáš. *Erich Wolfgang Korngold a jeho písňová tvorba* [online]. Brno, 2019 [cit. 2022-28-11] Dostupné z: <https://theses.cz/id/3oju1d/>. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Jindra Bártová.

<sup>22</sup> FIŠER SILKENOVÁ, Lucie. *E. W. Korngold a jeho písňová tvorba* [online]. Praha, 2010 [cit. 2022-28-11] Dostupné z: <https://theses.cz/id/qafqxj/>. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU. Vedoucí práce Ivan Kusnjer.

<sup>23</sup> NAGYOVÁ, Alžběta. *Erich Wolfgang Korngold – Operní a filmová tvorba* [online]. Brno, 2006. [cit. 2022-28-11] Dostupné z: <https://theses.cz/id/ewt22w/>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

<sup>24</sup> SKALA, Luboš. *Životní cesta a operní tvorba E. W. Korngolda* [online]. Praha, 2012 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/7864>. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU. Vedoucí práce Roman Janál.

<sup>25</sup> VALEČKOVÁ, Barbora. *Erich Wolfgang Korngold a jeho skladby p ro housle* [online]. Praha, 2012 [cit. 2022-11-28]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/zd73hj/>. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Vedoucí práce Jindřich PAZDERA.

Lucie Fišer Silkenová věnovala svou druhou práci, a sice *Prezentace díla E. W. Korngolda v České republice*<sup>26</sup> taktéž tomuto skladateli.

Významnými zdroji pro tuto bakalářskou práci jsou hlavně diplomové práce, zabývající se Korngoldovou klavírní tvorbou. Takové práce v češtině vznikly prozatím tři, ovšem žádná z nich se nezabývá komplexní analýzou všech třech jeho klavírních sonát a jejich komparací.

Lucie Slaninová se v práci *Erich Wolfgang Korngold – klavírní cyklus Märchenbilder op. 3*<sup>27</sup> věnuje analýze jednotlivých částí cyklu a porovnání různých interpretací. Nejprve nám však poskytuje skladatelův stručný životopis a popis archivu Centra E. W. Korngolda v Brně, který navštívila v rámci svého výzkumu. Poskytuje také rozhovor s kurátorem archivu a s komorním smyčcovým uskupením Korngold Quartet. Přestože se jedná o zajímavé rozhovory, nabízí se otázka, nakolik jsou relevantní vzhledem k tématu této bakalářské práce. V samotném rozboru klavírního cyklu se autorka soustředí hlavně na skladatelovu práci s melodií, změny v dynamice, výrazu a metru. V práci chybí detailnější popis celkové formy každého z děl cyklu. Také je škoda, že autorka rozebírá každý klavírní kus samostatně a nezmiňuje se o tom, zda skladby na sebe nějakým způsobem navazují a jak fungují jako celek. Autorka také vyslechla několik různých interpretací a pokouší se je porovnávat. Bohužel, u orchestrálních verzí této skladby se dozvíme jen to, že jsou si „velice podobné“ a autorka nijak dále nerozebírá, v čem jsou interpretace rozdílné a v čem totožné.

Eliška Vomáčková se pak zabývala klavírní tvorbou skladatele ve své bakalářské práci *Klavírní dílo Ericha Wolfganga Korngolda se zaměřením na Sonátu č. 1 d moll*<sup>28</sup>. Tato práce nás velmi stručně seznamuje se skladatelovým životem, po němž následuje výčet veškeré Korngoldovy klavírní tvorby. V klíčové

---

<sup>26</sup> FIŠER SILKENOVÁ, Lucie. *Prezentace díla E. W. Korngolda v České republice* [online]. Praha, 2011 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/7061>. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU. Vedoucí práce Jaromír Havlík.

<sup>27</sup> SLANINOVÁ, Lucie. *Erich Wolfgang Korngold – klavírní cyklus Märchenbilder op. 3* [online]. Brno, 2015. [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/i86wmf/>. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce prof. Jirí Doležel.

<sup>28</sup> VOMÁČKOVÁ, Eliška. *Klavírní dílo Ericha Wolfganga Korngolda se zaměřením na Sonátu č. 1 d moll* [online]. Brno, 2018 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/yhajz5/>. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D.

kapitole práce, zabývající se sonátou, můžeme ocenit podrobný popis historických okolností vzniku díla a její recepcce dobovými kritiky a veřejností. V samotné analýze se autorka zabývá především interpretační analýzou díla, tj. tím, jakým způsobem má klavírista toto dílo uchopit. Upozorňuje na náročná místa, kterým má interpret věnovat zvýšenou pozornost. Kromě toho se také zlehka dotýká formálního, harmonického, metrického a výrazového plánu díla. Na rozdíl od naší práce se ovšem nezabývá touto stránkou dopodrobna, což je pochopitelné, vzhledem k tomu, že se nejedná o hlavní cíl této práce. Autorka ve své analýze taktéž občas předkládá tvrzení, se kterými si dovoluujeme nesouhlasit a které budeme později v této práci konfrontovat.

Korngoldova klavírní díla Vomáčková zkoumala i ve své práci diplomové, *Erich Wolfgang Korngold a jeho vybrané klavírní skladby*<sup>29</sup>. Autorka nám zde opět poskytuje velmi stručný přehled o skladatelově životě, a pak se již zabývá samotnou analýzou. K vybraným dílům autorka stejně jako ve své bakalářské práci udává informace o okolnostech vzniku díla a jeho dobovou recepci. K analýze si autorka vybrala Korngoldovu *Klavírní sonátu op. 2 č. 2 E dur* a klavírní cyklus *Tři kusy z Mnoho povyku pro nic op. 11*. Stejně jako v bakalářské práci, i zde se Vomáčková zabývá převážně interpretační analýzou. Pro tento účel využila i nahrávky třetí věty druhé klavírní sonáty *Largo*, provedenou samotným skladatelem a ohodnotila i jeho vlastní interpretaci této věty. U analýzy *Třech kusů* zase můžeme ocenit srovnání jednotlivých klavírních kusů s jinými verzemi (orchestrální verze, verze pro smyčcový kvartet a verze pro housle a klavír). Autorka také okomentovala celkovou formu vybraných děl a jejich harmonické a metrické změny. Pro nás je samozřejmě nejvýznamnější kapitola týkající se druhé klavírní sonáty. Stejně jako u předešlé analýzy, i zde jsme v naší analýze občas došli k jiným výsledkům, které porovnáme s autorčinými tvrzeními.

Jak již bylo řečeno na začátku této kapitoly, v češtině nenalezneme žádnou monografii, která by se zabývala pouze E. W. Korngoldem. Nejprínosnějším pramenem je tedy anglicky psaná literatura, konkrétně publikace Dr. Brandona Carrola *The Last Prodigy – A Biography of*

---

<sup>29</sup> VOMÁČKOVÁ, Eliška. *Erich Wolfgang Korngold a jeho vybrané klavírní skladby* [online]. Brno, 2020 [cit. 2022-11-28]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/xodekh/>. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D.

*Erich Wolfgang Korngold*<sup>30</sup>, která na svých necelých 500 stranách poskytuje detailní životopis tohoto skladatele. Autor vychází z mnoha různých dobových zdrojů, včetně skladatelových esejí, memoárů, korespondence a osobních rozhovorů s pamětníky. Jak Dr. Carroll sám uvádí, jedná se o první kompletní biografii E. W. Korngolda v anglickém jazyce. Autor vydal také další publikaci s názvem *Erich Wolfgang Korngold – His Life and Works*<sup>31</sup>. Tyto dva prameny, společně s biografií Jessicy Duchen *Erich Wolfgang Korngold*<sup>32</sup>, vyličí čtenáři život E. W. Korngolda do nejmenších detailů.

Co se týče německy psané literatury, i zde můžeme zmínit Dr. Carrola a jeho publikaci *Erich Wolfgang Korngold: Das Letzte Wunderkind*<sup>33</sup>. Tato jeho kniha je vlastně německou verzí anglického *The Last Prodigy*, o kterém jsme psali výše. Velmi cennými jsou také prameny, psané přímo Korngoldem či jeho nejbližší rodinou. Od samotného skladatele se dochovalo několik jeho dopisů, ve kterých reflektuje svou kariéru, soukromý život a léta v emigraci. Tyto dopisy byly sebrány a publikovány ve sbírce *Dear Papa, how is you? Das Leben Erich Wolfgang Korngolds in Briefen*<sup>34</sup>. Sebrané eseje Korngolda společně s memoáry jeho ženy, Luzy Korngoldové, a dopisy jeho otce, Julia Korngolda, adresované právě svému synovi, nalezneme tentokrát v angličtině v publikaci *Korngold and his World*<sup>35</sup>. Muzikolog a kritik Julius Korngold také vydal své vlastní paměti, *Die Korngolds in Wien: der Musikkritiker und das Wunderkind*<sup>36</sup>, kde se mimo jiné nachází i komentáře a rozbor kariéry E. Korngolda.

Dalším zdrojem informací jsou spolky, které se Korngoldem a jeho díly zabývají. V Korngoldově rodném Brně bylo v r. 2004 otevřeno Studijní centrum

---

<sup>30</sup> CARROLL, Brendan. *The Last Prodigy – A Biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland: Amadeus Press, 1997. 464 s. ISBN 1-57467-029-8.

<sup>31</sup> CARROLL, Brendan. *Erich Wolfgang Korngold, 1897-1957: His Life and Works*. Chester Springs: Dufour Editions, 1989. ISBN 978-0905075150.

<sup>32</sup> DUCHEN, Jessica. *Erich Wolfgang Korngold*. London: Phaidon Press Limited, 1996. 239 s. ISBN 978-0-7148-3155-8.

<sup>33</sup> CARROLL, Brendan. *Erich Wolfgang Korngold: Das Letzte Wunderkind*. Wien: Brill Österreich Ges.m.b.H, 2008. 508 s. ISBN 978-3205777168.

<sup>34</sup> KORNGOLD, Erich Wolfgang. *Dear Papa, how is you? Das Leben Erich Wolfgang Korngolds in Briefen*. Wien: Mandelbaum Verlag. 2017. 327 s. ISBN 978-3-85476-533-2; 3-85476-533-9.

<sup>35</sup> KARNES, Kevin C., GOLDMARK, Daniel, ed. *Korngold and his World*. Princeton: Princeton University Press. 2019. 352 s. ISBN: 9780691198293

<sup>36</sup> KORNGOLD, Julius. *Die Korngolds in Wien: der Musikkritiker und das Wunderkind*. Zürich: Musik und Theater. 1991. 401 s. ISBN: 978-3726560225

Ericha Wolfganga Korngolda s bohatým fotografickým a hudebním archivem. Je zde dostupná většina publikací, pojednávajících o E. W. Korngoldovi, filmy s jeho hudbou, záznamy jeho představení a autorovy partitury. Nejedná se ovšem o originály, ale o kopie, které Studijnímu centru poskytl vídeňský spolek *Erich Wolfgang Korngold Society*, o kterém se podrobněji zmíníme níže. Návštěvníkům jsou taktéž k dispozici kopie dobových kritik, studií, článků a fotografií týkajících se skladatele a také téměř kompletní diskografie jeho děl. Podle slov doktora Ondřeje Pivody, kurátora Moravského zemského muzea pro hudbu 20. století, spolek bohužel nevlastní materiály, které by byly pro naši práci přínosné. Co se týče klavírních sonát, centrum může nabídnout pouze výtisk sonát č. 2 a č. 3 od vydavatele *B. Schott's Söhne*. Notový materiál k Sonátě č. 1 nemá k dispozici vůbec.<sup>37</sup> Vzhledem k tomu již mezi námi a spolkem nedošlo k žádné další spolupráci, jelikož výtisky druhé a třetí sonáty dostupné v jejich archivu jsou nerozšířenější a nejpoblíbenější evropským vydáním každé z nich, a tedy jsme je již měli v našem vlastnictví pro naši analýzu ještě před kontaktováním tohoto spolku. Přestože by tedy byla návštěva Studijního centra byla jistě velmi zajímavá, bohužel by nebyla pro naši práci příliš užitečná.

V zahraničí existují dva spolky, zabývající se Korngoldem, oba s názvem *Erich Wolfgang Korngold Society*. První z nich lze najít na adrese <https://korngold-society.org/site/>.<sup>38</sup> Na těchto webových stránkách nalezneme jak současné, tak historické informace o skladateli, týkající se jeho života a kariéry. Poskytují rozhovory a recenze koncertů a nahrávek a taktéž informují o nově vzniklých nahrávkách a vybraných nadcházejících koncertech a recitálech. Současným editorem těchto stránek je Troy O. Dixon.

Druhý spolek nalezneme na stránkách <http://www.korngold.com/>.<sup>39</sup> Jedná se o vídeňský spolek, který byl zmíněn již výše. Zde se nachází kompletní seznam Korngoldova díla, galerie s dobovými fotografiemi a odkazy na další užitečné webové

---

<sup>37</sup> PIVODA, Ondřej. Re: *Erich W. Korngold* [elektronická pošta]. Message to: [anna.valcharova@seznam.cz](mailto:anna.valcharova@seznam.cz). 12. prosince 2022 10:26 [cit. 2023-12-08]. Osobní komunikace.

<sup>38</sup> *Erich Wolfgang Korngold* [online]. 27. 2. 2001. [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://korngold-society.org/site/>

<sup>39</sup> *Korngold* [online]. [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <http://www.korngold.com/>

stránky, týkající se skladatele. V čele tohoto spolku stojí univerzitní profesor Dr. Gerold Gruber.

Co se týče samotného notového materiálu, podle vyhledávače *WorldCat*<sup>40</sup>, největšího knihovního katalogu na světě, první klavírní sonáta vyšla ve čtyřech vydáních. První vydání pochází z roku 1910 a bylo publikováno vídeňským nakladatelstvím *Universal Edition*, s dotiskem v letech 1990 a 2005. Dalšího vydání se sonáta dočkala v roce 1989, tentokrát u nakladatelství *Well-Tempered Press*. V letech 1996 a 2011 pak vyšlo druhé a třetí vydání sonáty od společnosti *Universal Edition*. Do dnešní doby se nám také dochoval výtisk této sonáty, který si Korngoldův otec, Julius Korngold, pořídil pro svou soukromou potřebu, a který nebyl určen veřejnosti. Tato verze pochází pravděpodobně z roku 1909, od vydavatele *R.v. Waldheim-Jos. Eberle & Co.*

První vydání druhé klavírní sonáty vyšlo roku 1911, ovšem Korngold mezitím změnil vydavatele, a na tuto sonátu již tedy získali práva *B. Schott's Söhne*. Roku 1990 pak sonátu vydalo nakladatelství *Masters Music Publications*. Informace o dalších vydáních tohoto díla jsou poté poněkud nejasné. Víme, že mezi lety 1992 a 2008 *B. Schott's Söhne* publikovali druhé vydání sonáty. Další knihovny zase poskytly informace, že vlastní partituru z „devadesátých let“ a „circa okolo roku 1997“, taktéž od *B. Schott's Söhne*. Jestli se ve všech třech případech jedná o toto druhé vydání, dotisk vydání prvního, nebo kompletně nové vydání, není známo. Ve vyhledávači také můžeme nalézt zmínku o verzi sonáty z roku 2022, taktéž od stejného nakladatele. I u tohoto záznamu však chybí údaje o tom, zda se jedná o nové vydání, či o dotisk.

Třetí klavírní sonáta byla poprvé vydána roku 1932, a to také u *B. Schott's Söhne*, s druhým vydáním v roce 1960. Třetí vydání od stejného vydavatele vyšlo mezi lety 1993 a 1998, čtvrté pak mezi lety 2007 a 2016. V této bakalářské práci budeme používat vydání z roku 1910 od *Universal Edition* u první klavírní sonáty, vydání z roku 1911 od *B. Schott's Söhne* pro druhou klavírní sonátu a druhé vydání z roku 1960 od stejného nakladatele pro třetí sonátu, a to z důvodu, že se jedná o nejrozšířenější a nejpopulárnější verze zde v Evropě. Tak například, opět podle vyhledávače *WorldCat*, vydání první sonáty z roku 1910 od *Universal Edition*

---

<sup>40</sup> OCLC, INC. *WorldCat* [online]. © 2001–2023 [cit. 2023-09-27]. Dostupné z: <https://www.worldcat.org/cs>

vlastní 53 knihoven po celé Evropě, zatímco vydání z roku 1996 od stejného nakladatele najdeme pouze ve 29 knihovnách a vydání z r. 2011 jen ve dvou. Stejně je to v případě druhé sonáty, kdy originální vydání z roku 1911 od *B. Schott's Söhne* vlastní 48 knihoven, zatímco druhé vydání nalezneme pouze v 6 z nich a poslední vydání z r. 2022 je k dostání pouze ve dvou. U třetí sonáty je nejpopulárnější její druhé vydání nakladatele *B. Schott's Söhne* z r. 1960, které vlastní 35 knihoven. Původní vydání z roku 1932 se nachází v 18 knihovnách, třetí vydání od stejného vydavatele nalezneme v pěti knihovnách a poslední čtvrté vydání dokonce pouze v jedné.

Co se týče nakladatelství *Well-Tempered Press*, které v roce 1996 vydalo svou verzi první sonáty, a *Masters Music Publications*, které vydalo druhou sonátu v roce 1990, jedná se v obou případech o americké vydavatele, které šířily Korngoldovy skladby právě v Severní Americe. Obě tato vydání jsou zde velmi populární, první sonátu můžeme nalézt v 65 knihovnách a druhou v 57.

Jistě by bylo záhodno nahlédnout i do těchto vydání sonát, porovnat je a zjistit, jestli jsou mezi nimi nějaké rozdíly, přinejmenším mezi námi analyzovanými vydáními a těmi americkými, které jsou taktéž velice populární, případně pak také mezi ostatními vydáními od *Universal Edition* a *B. Schott's Söhne*. Bohužel však, vzhledem k tomu, že sonáty ještě stále podléhají autorským právům a nejsou volně dostupné, vyžadovalo by to cestu do USA a jednotlivých Evropských zemích za účelem návštěvy daných knihoven, což není v rámci této práce možné.

Do dnešní doby se nám dochovaly i původní skladatelovy rukopisy všech tří sonát. Všechny materiály jsou uchovány ve washingtonské Knihovně kongresu.<sup>41</sup> Co se týče první sonáty, knihovna vlastní jak její kompletní rukopis, pocházející z roku 1908 nebo 1909, tak i nedatovaný náčrt pojmenovaný *Andante*, který se později stal druhou větou této sonáty – *Scherzo*, a dva rukopisy z roku 1909, oba nazvané *Variationen* (Variace), které pak Korngold zařadil do první sonáty jakožto závěrečnou větu. Rukopis druhé klavírní sonáty se také dochoval kompletní. Je datován rokem 1910. Kromě toho zde můžeme nalézt také náčrt nazvaný *II Sonata*. Tento rukopis není datován, a jedná se o velice ranou verzi první věty *Moderato*. Ve sbírce knihovny

---

<sup>41</sup> LIBRARY OF CONGRESS. Erich Wolfgang Korngold collection, 1889-2008. *Library of Congress* [online]. © 2023 [cit. 2023-10-01]. Dostupné z: <https://hdl.loc.gov/loc.music/eadmus.mu020003>

nalezneme také kompletní rukopis třetí klavírní sonáty, datován rokem 1931. Na rozdíl od předchozích dvou sonát, u této se nedochovaly žádné rané verze ani jedné z vět.

Rukopisy jsou k dispozici k prostudování po předchozí domluvě s hudebním oddělením knihovny, a to pouze prezenčně.



## 2. Život Ericha Wolfganga Korngolda

Erich Wolfgang Korngold se narodil 29. května 1897 v Brně (v té době známém pod svým německým názvem Brünn), na adrese Franzensglacis 1<sup>42</sup> (dnešní Koliště). Zde Korngoldův rodný dům můžeme najít dodnes. V roce 2002 na něj byla připevněna pamětní deska, připomínající nám tohoto hudebního skladatele<sup>43</sup>. Byl druhorozeným synem Julia Leopolda Korngolda a Josefíny Korngoldové, rozené Witrofské. Erich Wolfgang se snad nemohl narodit do rodiny s lepším hudebním zázemím; přestože jeho otec Julius vystudoval práva, odjakživa tíhl i k hudbě. Byl dobrým pianistou a tenoristou, a během svých studií navštěvoval také hodiny hudby, mezi jeho učitele patřili např. Eduard Hanslick či Anton Bruckner. Později Julius Korngold definitivně opustil právnickou dráhu a živil se psaním hudebních recenzí. Velmi významným bodem v jeho životě bylo, když se roku 1901, tedy když byly Erichovi 4 roky, přestěhoval i s celou svou rodinou do Vídně, aby zde po Hanslickovi nastoupil na místo hlavního hudebního kritika deníku *Die Neue Freie Presse* (Nový svobodný tisk). Tato pozice ho vyzdvihla mezi přední vídeňské kritiky raného 20. století, ovšem později se stala nemalou komplikací pro hudební kariéru jeho syna. Láska Julia Korngolda k hudbě se promítla i v tom, jak pojmenoval své dva syny: oba získali jména po Juliových oblíbených skladatelích. Starší Hanns Robert po Robertu Schumannovi a Erich Wolfgang po Wolfgangu Amadeovi Mozartovi. Hudbu Erich ovšem zdědil i z matčiny strany; jeho matka Josefína byla amatérskou klavíristkou a zpěvačkou, a při pohledu do jejího rodokmenu zde najdeme Maxmiliána Marečka<sup>44</sup> (v zahraničí též uváděného jako Marezek či Mareczek), moravského houslistu a skladatele, který díky svým kontaktům mimo jiné s Chopinem a Berliozem odcestoval do USA, kde úspěšně vedl několik vlastních i cizích operních podniků.<sup>45</sup>

Jako by mu to bylo předurčeno svým jménem, malý Erich se, stejně jako Mozart, stal tzv. „záračným dítětem“ (na rozdíl od jeho staršího bratra, který k Juliovu

---

<sup>42</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 27.

<sup>43</sup> MENŠÍKOVÁ, Miroslava a Markéta JANCÍKOVÁ. Erich Wolfgang Korngold – Profil osobnosti. Encyklopedie dějin města Brna [online]. Brno, 2004 [cit. 2023-08-22]. Dostupné z: [https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil\\_osobnosti&load=2284](https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=2284)

<sup>44</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 23-27.

<sup>45</sup> ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRŮŇ a Zdenko NOVÁČEK, ed. *Československý hudební slovník osob a institucí II. M-Ž*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965., str. 44

zklamání projevoval jen průměrné hudební nadání<sup>46</sup>). Jeho talent se začal ukazovat již v Korngoldově třech letech, a v pěti byl schopen hrát z paměti melodie z *Dona Giovanniho* a dalších oper na klavír. Julius ho proto začal učit základním akordům a později, stále v pěti letech, Erich dokázal sám skládat kvint-, sept- a nónové akordy ve všech tóninách. Jeho otec mu tedy našel učitele, který by u Ericha dále prohluboval znalosti v oblasti harmonie a hry na klavír. Stále si však nebyl jistý talentem svého syna, a proto pro něj nevyhledal učitele profesionálního. Místo toho se výuky chopil rodinný příbuzný Emil Lamm<sup>47</sup>.

V roce 1904, tedy když bylo Erichovi sedm let, začíná skládat vlastní kompozice, převážně valčíky. Z paměti jeho otce se dozvídáme, že v témže roce Erich také poprvé vystoupil a improvizoval před publikem. Nejstarší dochovaná datovaná Korngoldova díla nalezneme z roku 1905. Jedná se o kompozice *Melodie Opus 1* a *Melodie Opus 2*.<sup>48</sup> Zatímco u raných skladeb z dětských let ostatních nadaných skladatelů můžeme slyšet vliv předchozí generace, již Korngoldovy první skladby jsou vyzrálé, sofistikované a velice komplexní, psané ve skladatelově vlastním, specifickém stylu, který si zachoval po celý život. Jedná se o styl neoromantický, lyrický, se smyslem pro harmonii a rytmus. Jeho díla bývají často přirovnávána ke Gustavu Mahlerovi, který byl společně s Richardem Straussem, Claudem Debussym a Igorem Stravinským Korngoldovým vzorem. Korngold se často pohybuje na pomezí tonality a atonality (ovšem navzdory svému extravagantnímu a disonantnímu stylu Korngold nikdy nedošel k serialismu; jeho díla vždy zůstala založena na diatonické melodii a tradiční formě<sup>49</sup>) a používá originální harmonické postupy. Co se týče rytmu, užívá Korngold hojně rubato a často u něj můžeme slyšet rytmus typický pro Vídeňské valčíky, podle jeho dalšího vzoru, Johanna Strausse mladšího. Korngoldovy skladby jsou taktéž známy pro svá zapamatovatelná a neobvyklá témata.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> REITTEREROVÁ, Vlasta. Z Brna do Hollywoodu. Před 60 lety zemřel Erich Wolfgang Korngold. Opera Plus [online]. 2017, 2 s. [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/brna-hollywoodu-pred-60-lety-zemrel-erich-wolfgang-korngold/?pa=1>

<sup>47</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 29.

<sup>48</sup> Tamtéž, str. 30-31.

<sup>49</sup> Tamtéž, str. 45.

<sup>50</sup> Tamtéž, str. 21-31.

O rok později, tj. v roce 1906 skládá Erich kantátu s názvem *Gold* (Zlato), která přiměla Julia si uvědomit, že jeho syn má opravdové nadání, a konečně mu zajišťuje profesionálního učitele, a to Roberta Fuchse (který učil mimo jiné také Franze Schrekera, Alexandra Zemlinského či Gustava Mahlera). Na mladého skladatele měly tyto lekce velký vliv – jeho kompozice se stávají delšími a komplexnějšími.<sup>51</sup>

Ve stejném roce ukazuje Julius svého syna Mahlerovi. Ten dítě po poslechnutí několika jeho skladeb nazývá géniem a doporučuje Juliovi, ať dá chlapce do učení k Zemlinskému. Tak se i stalo a Erich k němu nastupuje v roce 1908. Pod Zemlinského vedením se Korngoldovy skladby stávají koherentnějšími; např. jeho svita pro klavír *Don Quixote: Six Characteristic Pieces* (Don Quijote: Šest charakteristických kusů; 1909) již zní, jako by byla napsána vyspělým skladatelem. Ve stejném roce Korngold také dokončuje svou první klavírní sonátu *d moll*<sup>52</sup>, která je klíčovým předmětem našeho zájmu, podrobněji se o ní tedy zmíníme v kapitole věnované sonátám samotným.

Po sonátě následoval balet-pantomima *Der Schneemann* (Sněhulák), který byl dokončen v tomtéž roce. Do tohoto díla jedenáctiletý Korngold zakomponoval i některé ze svých dřívějších skladeb, např. některé valčíky a jiné tance<sup>53</sup>. Toto dílo se stalo jednou z jeho nejslavnějších kompozic<sup>54</sup>. Julius Korngold nechává díla *Klavírní sonáta č. 1 d moll*, *Don Quixote* a *Der Schneemann* soukromě vytisknout; stále ovšem nechce syna ukázat veřejnosti. Obává se, že by jako významný kritik mohl být nařčen z toho, že využívá své pozice k tomu, aby z Ericha udělal slavného skladatele. Tyto obavy se později ukázaly být správnými. Tyto soukromé kopie Julius rozesílá významným hudebníkům a hudebním expertům žijícím mimo Vídeň. Ode všech se mu vracejí pochvalné a nadšené dopisy. Mimo jiné se jednalo např. o H. Kretzschmara, A. Nikische, E. Humperdincka, V. von Herzfelda, K. Stumpfa, E. von Hornbostela, K. Goldmarka a také Richarda Strausse.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 32-33.

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 34-36.

<sup>53</sup> Tamtéž, str. 32.

<sup>54</sup> Tamtéž, str. 40.

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 41-43.

Navzdory Juliovým snahám uchovat syna v ústraní se Erich pomalu začíná proslavovat; soukromé výtisky rozeslané po celé Evropě se brzy dostaly na veřejnost a o nadaném skladateli se začaly psát články; vídeňské hudební nakladatelství *Universal Edition* oslovilo Julia s prosbou o právo vydat balet-pantomimu *Der Schneemann* a první klavírní sonátu; 14. dubna 1910 probíhá historicky první veřejné provedení Korngoldového díla (opět se jednalo o balet-pantomimu *Der Schneemann*). Tímto se nastartovala Korngoldova veřejná kariéra<sup>56</sup>.

Ve stejném roce Korngolda opouští jeho učitel a mentor Alexander Zemlinsky, který přijímá pozici hudebního ředitele v Novém německém divadle v Praze, a z Vídně se tedy stěhuje do Prahy. Zemlinsky měl na Korngolda významný vliv a jeho odchod Ericha velice zarmoutil, jak později sám Korngold napsal pro pražský časopis *Auftakt* v článku nazvaném *The Exemplar of My Youth* (Vzor mého mládí):

„Zemlinského přísná logika v harmonii, společně s jeho svobodou a smělostí ve výstavbě akordů, jeho hledáním vzdálených vztahů a souvislostí zvuků a jeho vlastní technikou „opožděného vyústění“ se stala rozhodujícím faktorem v celém mém hudebním vývoji a mém pohledu na to, co se nazývá „moderním“, a k čemuž jsem se od začátku instinktivně přikláněl. Jeden přirozeně a důsledně pohybující se hlas poskytuje svobodu ostatním – to byl Zemlinského základní princip; zejména kladl důraz na logickou strukturu basových linek, na to, aby vedly a udávaly směr. Zemlinskému tedy vděčím za vše v otázce moderního vedení hlasů a harmonie, zejména za vyhýbání se čemukoli náhodnému. (...) Jak často jsem si naříkal a naříkám ještě dnes, že mi Zemlinsky svým odchodem do Prahy byl po tak krátkém studiu sebrán. Ztratil jsem nejidealističtějšího učitele, nanejvýš fascinující hudební „stimulátor“, vzor a inspiraci mého mládí. Také Vídeň ztratila jednoho ze svých největších a nejvlivnějších hudebníků. Ti zlí se pokusili můj vztah se Zemlinským zkazit; ale navzdory zkušenostem tohoto druhu zůstávám neotřesitelný ve své vděčné úctě k Zemlinskému – učiteli, dirigentovi a tvůrčímu géniovi<sup>57</sup>.“

---

<sup>56</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 46-47.

<sup>57</sup> KORNGOLD, Erich Wolfgang. *The Exemplar of My Youth*. *Der Auftakt*. 1921, 1(14-15) (překlad autorky)

Další důkaz Korngoldovy náklonosti ke svému učiteli můžeme najít v druhé klavírní sonátě E dur, kterou skladatel dokončil v prosinci téhož roku. Toto dílo je totiž věnováno právě Zemlinskému.<sup>58</sup>

Třináctiletý Erich tedy zůstává bez učitele a nového si už nenachází. Přestože již u nikoho soustavně nestudoval, zúčastnil se několika neformálních lekcí s Hermannem Grädenerem, které se týkaly chorální kompozice – v Korngoldových denících z té doby můžeme proto najít mnoho fug a žalmů pro sbor a orchestr; za zmínku stojí např. *Fuga pro smyčcový kvartet* z roku 1912. Také se zúčastnil diskusí s několika dalšími prominentními hudebníky; s Karlem Weiglem, také bývalým studentem Zemlinského, probíral hudební analýzu; diskuse nad hudebními formami proběhly s bývalým Brucknerovým studentem Ferdinandem Löwem a Dvořákovým studentem Oskarem Nedbalem; instrumentaci studoval na několika seminářích dirigenta Franze Schalka.<sup>59</sup>

Po dokončení *Klavírní sonáty č. 2 E dur* Korngold začíná cestovat po celém světě jakožto hudební génius; v březnu 1911 navštěvuje Berlín. Poté, na pozvání Oskara Nedbala přijíždí do Prahy, kde pražské Národní divadlo právě provádělo inscenaci baletu-pantomimy *Der Schneemann*. Korngold jedno z těchto představení shlédnul. Po návštěvě Prahy odcestoval do Salzburgu, kde předvedl svou druhou klavírní sonátu klavírnímu mistru Arturovi Schnabelovi. Ten byl touto skladbou natolik uchvácen, že ji okamžitě zařadil do svého repertoáru. Korngoldova sláva se rozrůstala a do roku 1915 byla jeho díla provedena ve většině zemích Západu, Rusku, Anglii, USA a téměř všech zemích Evropy.<sup>60</sup>

V roce 1913 dokončuje Erich svou první operu, *Der Ring des Polykrates* (Polykratův prsten), další rok následovala *Violanta*. Z úspěchu, kterému se obě tato díla těšila, bylo jasné, že Korngoldova budoucnost spočívá právě v operě. V Česku byly obě opery poprvé provedeny Zemlinským v Novém německém divadle v Praze.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 51.

<sup>59</sup> Tamtéž, str. 54.

<sup>60</sup> Tamtéž, str. 68-73.

<sup>61</sup> Tamtéž, str. 100-113.

S příchodem první světové války v roce 1914 měl Korngold také narukovat. Ovšem náhoda tomu chtěla, že když se dostavil na vstupní lékařskou prohlídku, vyšetřujícím lékařem byl krční specialista vídeňských operních zpěváků. Ten mu zařídil osvobození od vojenské činné služby. Místo toho získal Korngold pozici hudebního ředitele svého pluku a zůstal ve Vídni. Zde pracoval pro vojenský archiv a hudební knihovnu. Dále také dirigoval vojenskou kapelu a složil pro ni několik pochodů. Vybíral také peníze na sirotky po padlých ve válce dirigováním a prováděním recitálů.<sup>62</sup>

Roku 1916 začíná Korngold pracovat na svém nejslavnějším díle, opeře *Die Tote Stadt* (Mrtvé město). Dílo vzniklo na námět románu Geoga Rodenbacha *Bruges-la-Morte* (Mrtvé Bruggy) a bylo dokončeno v roce 1920<sup>63</sup>. Pražská premiéra proběhla 4. února 1922, opět pod vedením Zemlinského<sup>64</sup>. V témže roce, tj. 1916, Korngold poprvé vystupuje jako dirigent, a to ve vídeňské opeře u příležitosti dvacátého provedení jeho jednoaktových oper.<sup>65</sup> V roli dirigenta pak začal vystupovat častěji, např. v roce 1921 byl hostujícím dirigentem hamburské opery.<sup>66</sup>

Roku 1917 se Erich seznamuje se svou budoucí ženou, Luisou (Luzi) von Sonnenthal. Luzi byla umělecky velmi nadaná, malovala obrazy, hrála na klavír a zpívala, a byla také herečkou. Zahrála si dokonce v několika rakouských němých filmech.<sup>67</sup> Svatba proběhla 30. dubna 1924<sup>68</sup> a 9. března následujícího roku se jim narodil jejich první syn, Ernst Werner.<sup>69</sup> Druhý syn Georg přichází na svět 17. prosince 1928.<sup>70</sup>

Po skončení první světové války, na začátku 20. let minulého století představuje Arnold Schönberg hudebnímu světu dodekafonní techniku. V tomto hudebním stylu vychází jeho *Klavírní kusy op. 23* (1923), *Serenáda, op. 24* (1923) a *Svita pro klavír op. 25* (1923). O rok dříve dokončuje Schönbergův student

---

<sup>62</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 114-116.

<sup>63</sup> Tamtéž, str. 120-124.

<sup>64</sup> Tamtéž, str. 160.

<sup>65</sup> Tamtéž, str. 124.

<sup>66</sup> Tamtéž, str. 146.

<sup>67</sup> Tamtéž, str. 119-120.

<sup>68</sup> Tamtéž, str. 172

<sup>69</sup> Tamtéž, str. 187.

<sup>70</sup> Tamtéž, str. 205.

Alban Berg operu *Wozzeck* (Vojcek, 1922). Tato díla měla rozhodující vliv na hudební směr 20. století a také na Korngoldovu následující kariéru. Korngold se totiž zásadně stavil proti úplné atonalitě a serialismu. Ve všech svých dílech dodržoval tradiční hudební formy, a proto začal být označován za „zpátečnického“<sup>71</sup>. Skladatel se nezúčastnil žádného ročníku Donaueschingenského festivalu (pravděpodobně na něj nebyl ani nikdy pozván), začal se odklánět od hudebního mainstreamu jeho doby a jeho kompozice začaly být čím dál méně prováděny<sup>72</sup>.

Aby mohl uživit sebe a svou ženu, přijímá Korngold čím dál více nabídek k dirigování v různých vídeňských divadlech a uchyluje se k vytváření adaptací operet od jiných autorů<sup>73</sup> (např. jeho adaptace operety *Eine Nacht in Venedig* (Noc v Benátkách) Johanna Strausse mladšího z roku 1923 mu přinesla úspěch). Rok 1923 můžeme označit za zlomový ve skladatelově kariéře. Většina jeho nejvýznamnějších děl vznikla právě před tímto rokem, zatímco od tohoto roku komponuje čím dál méně. Období mezi lety 1926-1933 naprosto dominuje jeho adaptační tvorba, zatímco svých originálních kompozic složil jen pět: *Geschichten von Strauss* (Strausovy příběhy, 1927), *Drei Lieder* (Tři písně, 1929), *Svita pro 2 housle, violoncello a klavír pro levou ruku* (1930), *Baby-Serenade* (Dětská serenáda, 1929) a *Klavírní sonáta č. 3 C dur* (1931)<sup>74</sup>. V roce 1927 také dokončuje svou operu *Das Wunder der Heliane* (Helianin zázrak), na které pracoval od roku 1923<sup>75</sup>. Tento útlum ve vlastní tvorbě můžeme také částečně vysvětlit tím, že v letech 1927-1931 působil Korngold jako profesor na Akademii hudebních a dramatických umění ve Vídni (dnes Univerzita hudebních a dramatických umění ve Vídni). Korngoldův perfekcionismus mu však nedovolil tolerovat netalentované, bohaté studenty, a proto z této funkce odstoupil<sup>76</sup>. Od roku 1930 Korngold také dostává první nabídky na skládání filmové hudby, ty ovšem Korngold prozatím odmítá<sup>77</sup>. Jeho filmová kariéra začíná tedy až v roce 1934, což má za následek, že

---

<sup>71</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., 156-157.

<sup>72</sup> Tamtéž, str. 180.

<sup>73</sup> Tamtéž.

<sup>74</sup> Tamtéž, str. 162-163.

<sup>75</sup> Tamtéž, str. 193.

<sup>76</sup> Tamtéž, str. 205.

<sup>77</sup> Tamtéž, str. 218.

Korngold, navzdory otcovy nelibosti, komponuje ještě méně. Od roku 1939 až do konce války dokonce neprodukuje žádná jiná díla kromě filmové hudby<sup>78</sup>.

Nakonec, na podzim roku 1934, Korngold přijímá pozvání svého přítele Maxe Reinhardta do Hollywoodu, aby zpracoval hudbu pro Reinhardtovu filmovou adaptaci Shakespearovy hry *A Midsummer Night's Dream* (Sen noci svatojánské).<sup>79</sup> 23. října 1934 Korngold i se svou manželkou poprvé odjíždějí do Ameriky.<sup>80</sup> Korngold ovšem netoužil po tom v Hollywoodu zůstat, a ihned po splnění jeho závazků k filmu se vrací zpátky do Vídně ke své rodině a rozpracované opeře *Die Kathrin*.<sup>81</sup> Následujících několik let Korngold tráví cestováním mezi Vídní a Hollywoodem, kde pokračuje v komponování filmové hudby. K nejúspěšnějším dílům z tohoto období můžeme zařadit jeho hudbu k filmům *Captain Blood* (Kapitán Blood, 1935), který byl společně s *A Midsummer Night's Dream* nominován na nejlepší film roku 1935<sup>82</sup>, a *Anthony Adverse* (1936), který získal Cenu Akademie za nejlepší hudbu. Ta ovšem byla předána Leu F. Forbsteinovi, hudebnímu režisérovi pro tento film, což Korngolda roznítilo. Forbstein později Korngoldovi nabídl, že mu cenu přenechá, to ovšem skladatel odmítnul<sup>83</sup>.

V lednu roku 1938 Korngold ve Vídní dostává pozvánku od společnosti *Warner Brothers* k tomu, aby opět přicestoval do Hollywoodu a složil hudbu k filmu *The Adventures of Robin Hood* (Dobrodružství Robina Hooda). 25. ledna 1938 Erich odjíždí s manželkou a mladším synem Georgem z Evropy. Tehdy ještě netušili, že se kvůli Hitlerově invazi do Vídně nevrátí dalších 11 let. K obsazení Rakouska Adolfem Hitlerem došlo 13. března 1938 a ještě tentýž den se Juliovi Korngoldovi se svým starším vnukem Ernstem podařilo uprchnout posledním vlakem do Švýcarska, odkud pokračovali do Hollywoodu. Přestože se Erich samotný, ani jeho rodina otevřeně nehlásili ke svému vyznání, nepřidali se k žádnému společenství a nenavštěvovali synagogu, byli židé, a proto byla emigrace z Evropy jejich jedinou možností. Krátce po jejich uprchnutí do vily Korngoldových ve Vídní vnikli nacisté,

---

<sup>78</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 163.

<sup>79</sup> Tamtéž, str. 228.

<sup>80</sup> Tamtéž, str. 234.

<sup>81</sup> Tamtéž, str. 244.

<sup>82</sup> Tamtéž, str. 256.

<sup>83</sup> Tamtéž, str. 265-266.



což vedlo ke zničení značné části skladatelových rukopisů, které se zde nacházely. Část z nich se však podařilo zachránit, a to díky pohotovosti Erichova vydavatele, který vilu navštívil ještě před vpádem nacistů a část rukopisů odnesl. Později je pak odesílal Korngoldovi do USA, zamaskované ve vazbách od not W. A. Mozarta a L. van Beethovena<sup>84</sup>.

Jakmile se Erich dozvěděl, že je jeho rodina v pořádku, intenzivně se pustil do práce na Robinovi Hoodovi, jehož premiéra byla stanovena na květen téhož roku. Přestože měl Korngold na zkomponování hudby pouhých sedm týdnů, jedná se o jednu z jeho nejprestižnějších a nejslavnějších filmových kompozic<sup>85</sup> a film opět obdržel Cenu Akademie za nejlepší hudbu. Tentokrát již bylo ocenění uděleno přímo Korngoldovi<sup>86</sup>.

Roku 1940 Korngold dokončuje hudbu k filmu *The Sea Hawk* (Pán sedmi moří). Tento film můžeme označit jako vrchol skladatelovy filmové kariéry. Zatímco *The Sea Hawk* patří k jednomu z Korngoldových nejúspěšnějších děl, které se hraje dodnes, o jeho následující filmové tvorbě toto říci nemůžeme<sup>87</sup>. Přestože kvalita skladatelovy hudby v následujících filmech byla pořád stejně dobrá, jako předtím, filmy samotné byly nevalné kvality a recenze na ně se postupně začaly zhoršovat. Korngoldova hudba jako by měla problémy se propojit s dějem, v jistých scénách působí dokonce nepatřičně a nenavozuje ten správný dojem, který měla vyvolat. Zdá se, že tuto pozdní Korngoldovu filmovou hudbu by bylo lepší poslouchat v koncertní úpravě, aby bylo možno ji patřičně ocenit pro své vlastní kvality než v kontextu s filmem, pro který vznikla<sup>88</sup>. Možná i z tohoto důvodu začíná Korngold být čím dál rozčarovanejší ohledně své filmové tvorby, a od roku 1942 se vrací k aranžím a dirigováním operet<sup>89</sup>, v roce 1944 poté i ke skládání své vlastní hudby;

---

<sup>84</sup> HAAS, Michael. The False Myths And True Genius Of Erich Wolfgang Korngold. Forbidden Music [online]. 2015 [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://forbiddenmusic.org/2015/07/18/the-false-myths-and-true-genius-of-erich-wolfgang-korngold/>

<sup>85</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 272-273.

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 285.

<sup>87</sup> Tamtéž, str. 298.

<sup>88</sup> Tamtéž, str. 319.

<sup>89</sup> Tamtéž, str. 302

začíná pracovat na *Smyčcovém kvartetu č. 3 D dur* a navrácí se také ke *Koncertu pro housle D dur*. S filmovou hudbou je přesvědčený navždy skončit<sup>90</sup>.

Radost z konce druhé světové války rychle vystřídal smutek; v září roku 1945 totiž umírá Julius Korngold<sup>91</sup>. Samotného Ericha zanedlouho také postihují zdravotní potíže; od roku 1947 se začíná potýkat s problémy se srdcem. 19. května 1947 Korngold diriguje premiéru své nové aranže operety Johanna Strausse mladšího *Die Fledermaus* (Netopýr), kterou představuje pod jménem *Rosalinda*. Po oddirigování prvního aktu Korngold kolabuje ve své šatně a stěžuje si na bolest a křeče na prsou. Přesto se vrací na pódium a oddiriguje operetu až do konce. Problémy jej ovšem provází i nadále a 9. září téhož roku skladatele postihne infarkt, jenž měl za následek dvoutýdenní hospitalizaci a poté měsíční domácí rekonvalescenci<sup>92</sup>.

Jeho návrat do Evropy po skončení války se protahuje z důvodu skladatelovy nemoci, a tak k němu dochází až v roce 1949. Korngold doufá v to, že se mu navrátí jeho předchozí sláva. Je tomu však naopak – premiéra jeho opery *Die Kathrin* (Kathrin, 1939), ačkoliv pozitivně přijata diváky, byla vídeňskými kritiky rozcupována na kousky a velký návrat na scénu se nekonal. Toto období ovšem také dává vzniknout unikátnímu artefaktu – z roku 1951 se nám dochovala nahrávka, kde Korngold zpaměti přednáší své skladby, mezi nimi i *Passacagliu* z první klavírní sonáty a *Largo* ze sonáty druhé. V nahrávce můžeme tedy dodnes slyšet Korngoldův unikátní styl hry na klavír a jeho improvizace. Téhož roku se zklamaně vrací do USA, s vědomím, že jeho comeback v Evropě není možný. Zde po svém návratu dokončuje další z jeho významných děl, *Symfonii Fis dur* (1952)<sup>93</sup>.

Korngold neustále dostává nabídky od různých filmových producentů, ovšem trvá si na svém a vše odmítá, a to až do roku 1954, kdy dostane nabídku aranže hudby Richarda Wagnera k filmu *Magic Fire* (Kouzelný oheň, 1956). Mělo se jednat o dokumentární film o tomto skladateli, který se měl natáčet v Německu na originálních lokacích. Korngoldovi se nechtělo vracet ani k filmové hudbě, ani zpátky do Evropy, ovšem obává se, že kdyby na aranži pracoval někdo jiný, došlo by

---

<sup>90</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 319.

<sup>91</sup> Tamtéž, str. 320.

<sup>92</sup> Tamtéž, str. 331-333.

<sup>93</sup> Tamtéž, str. 338-346.

ke špatnému zacházení s Wagnerovou hudbou. To Korngold, který vždy k Wagnerovi choval velký obdiv, nehodlal dopustit. Nabídku tedy nakonec přijímá a odjíždí do Německa. V tomto filmu můžeme zaznamenat i Korngoldův herecký debut. Zahrál si v něm dirigenta Hanse Richtera. K této roli se Korngold dostal úplnou náhodou; herec, který měl v dané roli účinkovat, se na natáčení nedostavil, a Korngold byl požádán, aby za něj zaskočil. Jedná se o jediný film, kde skladatel vystupuje jako herec. V květnu roku 1955 po skončení práce na filmu Korngoldovi Evropu opět opouští, tentokrát už naposledy.<sup>94</sup>

V říjnu následujícího roku, tj. 1956, si skladatel začal všimnout, že má problém s vyjadřováním a hledáním správných výrazů. Během několika dní se jeho stav začal rapidně zhoršovat. Měl problém se čtením a porozuměním psaného textu a jeho projev byl čím dál více nesrozumitelný. Povoláný neurolog diagnostikoval mozkovou trombózu a doporučil „krátký preventivní pobyt v nemocnici“. Než však k tomuto mohlo dojít, Korngolda postihla silná mozková mrtvice, která zanechala skladatele ochrnutého na celé pravé části těla a neschopného mluvit. Doktoři si byli jistí, že je možná plná rekonvalescence, ovšem záleží na vůli pacienta. Přestože se Korngoldův stav pomalu zlepšoval (postupně se mu navracel cit do pravé části těla a opět byl schopný mluvit), skladatel se ke svému osudu postavil poráženecky, odmítal vykonávat lékaři doporučená cvičení, a proto se se zdravotními problémy potýkal až do konce svého života. Umírá o rok později, 29. listopadu 1957 ve svých 60 letech ve svém domě a je pohřben na hollywoodském hřbitově *Hollywood Forever*<sup>95</sup>.

Po jeho pohřbu uspořádala Korngoldova manželka Luzi vzpomínkový koncert na skladatelovu počest, na kterém se mimo jiné hrála také jeho třetí klavírní sonáta. Přestože měl koncert hojnou účast, nepřinesl skladatelovi nové posluchače, a jeho hudba i přes Luziny snahy téměř kompletně vymizela z repertoáru až do poloviny 70. let minulého století<sup>96</sup>.

Ke znovuobjevení Korngolda a jeho hudby došlo na konci 80. let minulého století, kdy byl na vzestupu trend objevování hudby, která byla neoprávněně potlačena

---

<sup>94</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 350-357.

<sup>95</sup> Tamtéž, str. 360-364.

<sup>96</sup> Tamtéž, str. 365.

Hitlerem a jeho režimem. Ke skladatelům, kteří získali tuto pozornost patřili např. Zemlinsky, Schreker, a také Korngold. V rámci tohoto hnutí byla společností *Decca Records* vydána nahrávka Korngoldovy opery *Das Wunder der Heliane*. Tomu, aby se Korngoldova hudba opět dostala do popředí, napomohl také jeho syn Georg, který se zasadil o to, aby vyšla nová nahrávka orchestrální svity z filmu *The Sea Hawk*, společně s další filmovou hudbou. Tato nahrávka se v roce 1972 stala bestsellerem. V roce 1976 vychází první nahrávka opery *Die tote Stadt* a zanedlouho poté následovalo mnoho dalších alb s Korngoldovými skladbami. Popularitu Korngoldovy hudby ovšem můžeme pozorovat i mimo nahrávací společnosti. Jeho skladby se vracejí do repertoárů světových orchestrů a jeho opery na divadelní jeviště. Stejně tak i jeho komorní skladby se oprávněně těší čím dál větší oblibě<sup>97</sup>.

Návrat Korngoldových děl můžeme pozorovat i na českých jevištích. V Národním divadle v Praze proběhl 20. 6. 2021 koncert s názvem *Brno-Praha-Hollywood*. Cílem tohoto koncertu bylo seznámit posluchače s tvorbou skladatelů 1. poloviny 20. století, jejichž životy byly zásadně ovlivněny nástupem nacistické moci v Evropě. Mimo jiné na tomto koncertě zazněla také Korngoldova hudba z filmu *Pán sedmi moří* a Mariettina píseň *Glück, das mir verblieb* z opery *Mrtvé město*<sup>98</sup>.

Kompletní operu nastudovalo Divadlo Antonína Dvořáka v Ostravě. Premiéra proběhla ve dnech 23. a 25. dubna 2020, hudbu nastudoval David Švec, režie se ujal Jiří Nekvasil.<sup>99</sup>

Korngoldovo rodné město Brno se také snaží udržovat skladatelovu památku naživu. Ve dnech 5. až 11. května 2022 zde proběhl festival Hudební dny Ericha Wolfganga Korngolda. Návštěvníci si mohli poslechnout velkou část ze skladatelovy tvorby: zazněly zde *Schauspiel Ouvertüre*, árie z oper *Polykratův prsten* a *Helianin zázrak*, *Mnoho povyku pro nic*, svity z děl *Sněhulák*

---

<sup>97</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295., str. 368-369.

<sup>98</sup> NÁRODNÍ DIVADLO. *Série červených koncertů*. Online. NÁRODNÍ DIVADLO. Národní divadlo. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/aktuality/serie-cervnovych-koncertu>. [cit. 2023-12-08].

<sup>99</sup> NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ. *MRTVÉ MĚSTO*. [online]. NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ. Národní divadlo moravskoslezské. © 2010 - 2023. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/opera/inscenace/5669-mrtve-mesto/>. [cit. 2023-12-08].

a *Violanta*, klavírní trio v úpravě samotného Korngolda pro dva klavíry a výběr skladatelových písní. Janáčkově divadlo uvedlo operu *Mrtvé město*. Kromě toho došlo k odhalení pamětní desky na skladatelově rodném domě a proběhl soubor přednášek, předčítání a také videoprojekce jeho nejslavnějších filmů<sup>100</sup>.

Vzrůstající zájem o skladatelovu tvorbu můžeme vidět i v Olomouci. Zatímco v letech 1990-2000 Moravská filharmonie Olomouc neuvedla žádné z Korngoldových děl<sup>101</sup>, v následující dekádě si návštěvníci 11. prosince 2003 mohli poslechnout Korngoldův *Koncert pro housle D dur*<sup>102</sup>. Filharmonie poté provedla tento houslový koncert ještě jednou, a to 5. listopadu 2020.<sup>103</sup> Zatím naposledy se koncertní sál rozezněl Korngoldovou hudbou v loňské sezóně, kdy si orchestr připravil v rámci koncertu s názvem *Filmová hudba velkých skladatelů* symfonickou svitu z filmu *Dobrodružství Robina Hooda*.<sup>104</sup>

Na rozdíl od filharmonie, Moravské divadlo Olomouc bohužel dosud žádné Korngoldovo dílo nenastudovalo<sup>105</sup>. Nezbyvá než doufat, že tento fakt se co nejdříve změní a veřejnost bude mít čím dál více možností seznámit se s tvorbou tohoto hudebního velikána.

---

<sup>100</sup> JANČÍKOVÁ, Markéta. 5. 5. 2002 *Hudební dny Ericha Wolfganga Korngolda*. [online]. Encyklopedie dějin města Brna. 2020. Dostupné z: [https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil\\_udalosti&load=1427](https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_udalosti&load=1427). [cit. 2023-12-08].

<sup>101</sup> ŠOCHOVÁ, Veronika. *Moravská filharmonie Olomouc v letech 1990-2000* [online]. Olomouc, 2009 [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/xyfpzp/>. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Květuše Raueová.

<sup>102</sup> HRABALOVÁ, Eva. *Moravská filharmonie Olomouc v letech 2000-2010* [online]. Olomouc, 2012 [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/ir9o1k/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Eva Vičarová, Ph.D.

<sup>103</sup> Sen noci... Skladatelé ovlivnění Shakespearem – Moravská filharmonie Olomouc. INFORMUJI S.R.O. *Kulturní akce a Kultura – Informuji.cz* [online]. © 2009–2023 [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://www.informuji.cz/akce/o/147263-sen-noci-skladatele-ovlivneni-shakespearem-moravska-filharmonie-olomouc/>

<sup>104</sup> MORAVSKÁ FILHARMONIE OLOMOUC, P. O. *Filmová hudba velkých skladatelů* – Moravská filharmonie Olomouc. MORAVSKÁ FILHARMONIE OLOMOUC, P. O. Moravská filharmonie Olomouc [online]. © 2023 [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://www.mfo.cz/program/filmova-hudba-velkych-skladatelu/>

<sup>105</sup> NAJDEKROVÁ, Terezie. *RE: Tvorba Ericha Wolfganga Korngolda v Moravském divadle Olomouc* [elektronická pošta]. Message to: anna.valcharova@seznan.cz. 25. září 2023 10:02 [cit. 2023-09-25]. Osobní komunikace.

### 3. Analýza sonát

#### 3.1 Sonáta č. 1 d moll

##### 3.1.1 Doba a okolnosti vzniku díla

Na *Sonátě č. 1 d moll* začal skladatel mladý skladatel pracovat již v roce 1908, tj. když mu bylo pouhých jedenáct let. Skladbu dokončil následujícího roku, v říjnu 1909, ovšem tehdy k ní ještě nepatřila závěrečná *Passacaglia*. Premiéra sonáty v této ještě nekompletní podobě proběhla 3. srpna v Salzburku, skladbu premiéroval samotný skladatel.<sup>106</sup>

Co se týče stylu sonáty, jedná se, společně s *Don Quixotem*, o nejtradičnější klavírní dílo, které kdy Korngold napsal. Mladý Erich v době komponování této skladby zažíval traumatickou událost; při hře ve škole Korngold nešťastnou náhodou zranil svého kamaráda nožem na dopisy kousek od krční žíly a po dlouhou dobu se nevědělo, zda chlapec tuto nehodu vůbec přežije. Erichův kamarád se naštěstí nakonec zotavil, ovšem skladatele tato příhoda hluboce zasáhla a první dvě věty této sonáty napsal v době, kdy osud jeho kamaráda byl stále nejasný. Zkomponoval také pochmurné *Adagio c moll*, které později sloužilo jako základ pro pomalou třetí větu *Largo* Korngoldovy druhé klavírní sonáty. Ve všech těchto dílech Korngold reflektuje své emoce, které v tomto období zažíval. Sonáta má drsný, přísný charakter, je plná chromatiky, je harmonicky odvážná a působí modernisticky.<sup>107</sup>

Na žádost svého otce Erich přednesl první dvě věty sonáty Gustavu Mahlerovi, který po jejich poslechu Korngoldovi doporučil, aby jako závěrečnou větu do sonáty přidal *passacagliu*, kterou skladatel napsal již dříve. Jednalo se o domácí úkol k Zemlinskému, který mu zadal téma a Erich na něj napsal variace. Skladatel dal na Mahlerovu radu a *passacaglia* se stala třetí větou *Finale* první sonáty. Tato *passacaglia* byla prvním dokladem Korngoldovy dovednosti v psaní variací.

---

<sup>106</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295, str. 400.

<sup>107</sup> Tamtéž, str. 38-39.

### 3.1.2 Analýza skladby

*Sonáta č. 1 d moll* se skládá ze tří vět. První věta je psaná v sonátové formě, následuje scherzo, a poslední třetí věta je psaná ve formě passacaglii.

První věta je psaná v tónině *d moll* a je zasazená do 3/4 taktu, který skladatel zachovává po celou dobu. Tempové označení věty je *Allegro non troppo, ma con passione*. Tuto vášnivost podtrhuje tečkovaný rytmus, který je protkán celou větou, a dramatický nástup hlavního tématu ve *forte* ihned v prvním taktu expozice bez jakékoliv přípravy.



t. 1-4. Uvedení hlavního tématu v pravé ruce.

Toto téma Korngold rozvíjí až do první doby t. 16, kde tuto frázi uzavírá tónikou, jen proto, aby hlavní téma ihned zopakoval, ovšem v lehce změněné podobě. Namísto druhé osminy první doby, první nota hlavního tématu nastupuje až na době druhé, a je tedy o osminu kratší. V t. 18 tento dvoutaktový motiv ještě jednou zopakuje, tentokrát posunutý o malou sekundu výše, před tím, než pokračuje ve zbytku tématu, které je dále obohaceno o kvintolové běhy. Za zmínku stojí také triolový rytmus, který skladatel používá k vytvoření kontrastu s rytmem tečkovaným.

A musical score snippet for measures 15-23 of the first movement. It shows the repetition of the main theme. The right hand (treble clef) features a main theme starting with a forte dynamic. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with dotted rhythms. A red box highlights the first four measures of the right hand, which contain the main theme. There are also green circles around some notes in the right hand, and a red box around a triplet in the right hand.

t. 15-23. Opakování hlavního tématu.

Od t. 24 dochází k rozšíření hlavního tématu přidáním osminového běhu v unisonu, toto nově upravené téma je dále invertováno s lehce pozměněnými intervaly. Těmito prostředky Korngold rozvíjí hlavní téma až do t. 41, kde dochází k přípravě nástupu vedlejšího tématu.

t. 24-33. Rozšíření tématu a jeho následná inverze.

Vedlejší téma nastupuje v 42. taktu. Jak melodicky, tak rytmicky je velmi podobné tématu hlavnímu, vyskytuje se v něm totiž stále jak tečkovaný rytmus, tak vzletné, rychlé běhy, které jsme viděli i v tématu hlavním. Odlišit jej můžeme tedy hlavně díky změně tóniny do paralelní *F dur* a celkové změně výrazu skladby, který je nyní, na rozdíl od jejího začátku, lyričtější a klidnější. Tato změna je podpořená i dynamikou, jelikož poprvé se nám ve skladbě vyskytuje jiné značení než *forte*, a to *piano*. Vedlejší téma je dlouhé šest taktů a poté nastupuje ještě jednou, opět s určitými změnami, ovšem již ne tak razantními, jak tomu bylo u tématu hlavního. Jednou z nich je použití zvětšeného kvintakordu při nástupu v t. 48. Zvětšený kvintakord pak autor v této větě používá ještě několikrát.

t. 40-50. Nástup vedl. Tématu v t. 42.



V následujících několika taktech dochází k proplétání obou témat. Zatímco v levé ruce slyšíme prvních pár taktů tématu vedlejšího, pravá ruka se navrácí k osminovým běhům a tečkovanému rytmu hlavního tématu, které jsme mohli pozorovat v taktech 24-41.

t. 56-59. Proplétání hlavního tématu (pravá ruka) s tématem vedlejším (levá ruka).

V t. 63 se opět navrácí tečkovaný rytmus, který posluchači připomene úvodní část skladby. Tento rytmus je ovšem o dva takty později razantně přerušen novým motivickým materiálem. Ten je založen na rychlých vzletných bězích, které jsou postupně transformovány do běhů triolových, následovaných chromatickým sestupem v sopránu, který může být rytmicky odvozen z motivu hlavního tématu v t. 56. Vomáčková tento motiv označuje za závěrečné téma<sup>108</sup>, ovšem z našeho pohledu se jedná o motiv natolik zběžný, že si nejsme jisti, zda může být označen za samostatné téma. Tento motiv se střídá nejprve v t. 68 s prvním taktem z tématu vedlejšího, od taktu 77 pak dochází ke střídání hlavního tématu s tímto novým motivem. Stojí za to si povšimnout, že Korngold postupně transformuje trioly z terciového postupu (t. 69) do postupu sekund-kvartového (t. 79; 83-85).

t. 77-81. Střídání hlavního tématu a nového motivu.

<sup>108</sup> VOMÁČKOVÁ, Eliška. *Klavírní dílo Ericha Wolfganga Korngolda se zaměřením na Sonátu č. 1 d moll* [online]. Brno, 2018 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/yhajz5/>. Bakalářská práce. Janáčková akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D., str. 17.

Vomáčková sebevědomě zasazuje začátek provedení do t. 88<sup>109</sup>. Z našeho pohledu toto vyčlenění není tak úplně jisté a dochází zde k tektonické ambivalenci. V taktech 88-99 skladatel pracuje s motivy, které se nacházely v předchozích 11 taktech, tj. s výše zmíněným triolovým motivem a úryvkem tečkovaného rytmu hlavního tématu. Může se tedy jednat jak o provedení, tak o introdukci do taktu 99, kde již nelze pochybovat o tom, že se v provedení nacházíme. Navrací se zde motiv hlavního tématu, tentokrát v *gis moll*. V t. 104 nastupuje téma vedlejší, které na sebe navazuje polyfonicky – pravá a levá ruka si zde odpovídají a předávají si melodii. V t. 110-111 se opět objevuje triolový motiv, a to opět v sekund-kvartovém postupu, v pravé ruce se opět objevuje zvětšený kvintakord.

t. 100-111. Hlavní téma, následuje téma vedlejší a triolový motiv.

V t. 113 opět nastupuje vedlejší téma, nyní ovšem obohacené o kvartoly, které v 3/4 taktu vytvářejí polyfonní rytmus. Co se týče harmonie, dochází v této části k časté modulaci. Vedlejší téma přechází z *d moll* do *Es dur*, *G dur*, *H dur* a zpět do *G dur*.

t.113-117. Vedlejší téma modifikováno do kvartol.

<sup>109</sup> VOMÁČKOVÁ, Eliška. *Klavírní dílo Ericha Wolfganga Korngolda se zaměřením na Sonátu č. 1 d moll* [online]. Brno, 2018 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/yhajz5/>. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D., str. 18.

V taktu 124 se navrací tečkovaný rytmus hlavního tématu, který nás připravuje na zdánlivou reprízu. Ta nastupuje v t. 128 hlavním tématem.

t. 128. Zdánlivá repríza s hlavním tématem.

Hlavní téma skladatel zpracovává až do t. 154, kde dochází k propojení všech tří témat. V pravé ruce se střídá triolový motiv s hlavním tématem, zatímco v levé ruce slyšíme téma vedlejší, které se občas objeví i v sopráně.

t. 153-172. Kombinace všech tří motivů.

Triolový rytmus nakonec převládá nad ostatními a těžké trioly v unisonu ve čtyřech oktávách nás uvádějí do teď již tonální reprízy, která nastupuje v t. 174 v *d moll*. Repríza začíná až 16. taktům expozice, hlavní téma zde tedy slyšíme pouze jednou, ovšem vzhledem k tomu, že se hlavní téma již jednou vyskytlo v zdánlivé repríze, můžeme tvrdit, že Korngold ve své sonátě dodržel základní poměry a hlavní téma, které se v expozici opakovalo dvakrát, se nachází dvakrát také i v repríze, jednou ve zdánlivé a jednou v tonální.



t. 173-176. Repríza s nástupem hlavního tématu.

Vedlejší téma nastupuje v t. 200, tentokrát v *D dur*. Skladba zde pokračuje bez žádných větších změn v porovnání s expozičí, a to až do t. 223, kde se v expozičí poprvé vyskytuje triolový motiv. V repríze Korngold přidává 14 taktů, ve kterých dále pracuje s tečkovaným rytmem hlavního tématu. Nakonec se přeci jen dočkáme onoho triolového motivu, který nás uvede do desetitaktové cody. V té se střídají první tři noty z hlavního tématu s triolovým motivem, dokud nás skladatel pevně neusadí do závěrečného akordu, který pro větší pocit ukončenosti ještě dvakrát zopakuje.

t. 236-248. Triolový motiv vedoucí do cody v t. 239, coda, závěr věty.

Zajímavostí této věty jsou bezesporu její hlavní a vedlejší téma, které jsou od sebe jak melodicky, tak rytmicky slabě rozlišeny. Otázkou je, zda to považovat za kompoziční chybu (skladatelovi bylo v době dokončení sonáty pouhých 12 let), či zda se jedná o prvek, který byl vlastní korngoldovskému stylu. Podobný postup, tj. to, že si skladatel stanoví určité motivické jádro, které pak využívá jak pro hlavní,

tak pro vedlejší téma, totiž můžeme pozorovat i u jeho dalších sonát. Kontrasty mezi tématy pak Korngold vytváří tóninami a změnou výrazu.

Dalším rysem typickým pro tuto větu je vytváření kontrastů pomocí faktury – můžeme zde sledovat stratofonní fakturu a husté akordy, které jsou typické pro pozdně romantický styl, střídané s oblastmi, kdy všechny hlasy hrají stejnou melodii v unisonu. Celá věta se nese v postwagnerovském duchu.

Následující *Scherzo* je zasazeno do tóniny *D dur* a je opět v 3/4 taktu. Skládá se ze dvou částí, samotného scherza, které je v tempu *Schnell* (rychle), po němž přichází Trio v *Es dur*, taktéž v 3/4 taktu, s tempovým označením *Ruhig* (klidně). Po triu dochází k návratu k rychlé části. Tyto dvě části můžeme označit jako A a B, poté by se tedy jednalo o velkou třídílnou písňovou formu ABA. Takto na tuto větu ve své práci nahlíží E. Vomáčková.<sup>110</sup> Jelikož se ovšem jedná o třídílnou formu, mohli bychom skladbu také označit za sonátové scherzo, ve kterém můžeme rychlou část označit jako expozici, Trio jako provedení a druhé zaznění rychlé části jako reprízu. Jak můžeme vidět, skladatel zde nedodrжуje obvyklou stavbu sonáty, kdy po první, rychlé větě nastupuje věta pomalá.

Stejně jako první věta, i scherzo začíná uvedením hlavního tématu (pokud na skladbu nahlížíme jako na sonátovou formu; v případě písňové formy by se jednalo o malý díl a) ihned v prvním taktu. Toto téma je na rozdíl od předchozí věty hravé a radostné. Skládá se z osmi taktů, které můžeme dále rozdělit na čtyřtaktové předvětí a závětí.



t. 1-8. Hlavní téma, skládající se z předvětí a závětí.

---

<sup>110</sup> VOMÁČKOVÁ, Eliška. *Klavírní dílo Ericha Wolfganga Korngolda se zaměřením na Sonátu č. 1 d moll* [online]. Brno, 2018 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/yhajz5/>. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D., str. 22.

V t. 9-16 se hlavní téma opakuje, transponováno do *G dur*. V této části můžeme pozorovat harmonickou zvláštnost. Zatímco pravá ruka provádí hlavní téma v *G dur*, levá ruka hraje doprovod v tónině *b moll*. Dochází zde tedy k bitonalitě.

t. 9-12. Hlavní téma v pravé ruce v *G dur*, doprovod v levé v *b moll*.

Po druhém zopakování hlavního tématu nastupuje v t. 17 téma vedlejší (neboli malý díl b). Téma je v *A dur*, skládá se ze čtyřech taktů a je poprvé uvedeno v levé ruce, a poté ihned zopakováno v ruce pravé.

t. 21-24. Vedlejší téma v pravé ruce.

Ve zbytku rychlé části skladatel dále rozpracovává a různě obměňuje uvedená témata, která také nechává různě modulovat a zaznít v rozličných tóninách. Tato práce s tématy začíná ihned v t. 25, kde bere pouze první dva takty z vedlejšího tématu a různě upravuje počáteční osminový běh. Rozšiřuje také fakturu a téma teď zaznívá v několika oktávách.

V taktu 32 se opět objevuje hlavní téma, uvedeno dvoudobým předtaktím, které sestává ze čtyřech osminových not, ve kterých poznáme první takt závětí hlavního tématu. Po čtyřtaktovém předvětí následuje závětí, ve kterém Korngold bere první takt a šestkrát ho opakuje v různých úpravách, než přichází druhý takt závětí v pravé ruce a vzápětí jako odpověď v ruce levé. Poslední dva takty závětí se taktéž před uzavřením

fráze několikrát zopakují. Skladatel tak dokázal původně čtyřtaktový úsek rozšířit na třináct taktů.



t. 38-43. Práce s prvním taktm závěti, následně odpovědi druhého taktu závěti v pravé a levé ruce.

V taktech 49-75 přichází část, ve které autor pracuje s útržky obou témat a dále je různě rozvíjí. V t. 49 nastupují první dva takty hlavního tématu, tentokrát v *legatu*, které jsou ihned o takt později imitovány v basu. V taktu 52 zazní druhý takt závěti hlavního tématu, jen aby byl hned následující takt přerušen vedlejším tématem, které je také ihned v následujícím taktu imitováno v levé ruce. Vedlejší téma zazní celkem čtyřikrát, přičemž poslední nástup je opět překvapivě ukončen nástupem hlavního tématu. V následující části máme pocit, jako by se témata navzájem přely a přetahovaly se o to, které z nich bude znít; hlavní téma v t. 64 je o čtyři takty přerušeno tématem vedlejším, po dalších čtyřech taktech se objevuje opět téma hlavní; celá tato část graduje takty 74 a 75, ve kterých se obě témata poprvé ve skladbě sejdou a zazní najednou. Tato gradace je podpořena i pokynem *un poco ritardando*.



t. 74-75. Hlavní a vedlejší téma zaznívají najednou v pravé ruce.

V závěrečné části skladby (t. 76-111) Korngold pokračuje v proplétání obou témat v jeden celek. Takt 76 *a tempo* začíná modifikovaným osminovým během z druhého tématu, na který v následujícím taktu odpovídá první takt hlavního tématu, na které opět navazuje daný osminový běh. V t. 80-83 poté tyto dva motivy zaznívají společně. Od t. 84 pak na čtyři takty zní první takt ze závěti hlavního tématu. V 88. taktu přichází druhý gradační vrchol skladby, který je podpořen i dynamikou *fortissimo*. V pravé ruce v něm zaznívá vedlejší téma, zatímco levá ruka jej doprovází prvními dvěma takty hlavního tématu. Tato gradace pokračuje až do t. 96, ve kterém slyšíme opět první dva takty hlavního tématu, ovšem modifikované: místo úvodních třech čtvrt'ových not se zde nacházejí noty osminové, dochází tedy k diminuaci.

t. 84-97. Modifikovaný první takt závěti hlavního tématu, po kterém nastupují obě témata skladby, vedlejší v pravé a hlavní v levé ruce. V t. 96 pozorujeme diminuované hlavní téma.

Do závěru skladby nás uvádí vedlejší téma, které nastupuje v t. 98. Po jednom úplném zaznění Korngold pracuje pouze s úvodním osminovým během, napětí zvyšuje neustálým posouváním běhu do vyšších poloh a tím, že běh nikam neústí. Dopomáhá nám k tomu i dynamika, která udává *crescendo*. Konečně, v t. 106 nastupuje odpověď: modifikovaný klesající osminový běh, jehož poslední tóny (tón d ve třech oktávách) nás pevně zasazují zpět do *D dur*. Uklidnění a ukončenost skladby skladatel podporuje zopakováním tóniky v pomalejších notových hodnotách ve vyšších oktávách.



t. 98-111. Vedlejší téma uvádějící závěr skladby, gradace pomocí osminového běhu vedlejšího tématu a následující odpověď, ukotvující tóninu D dur.

Krátké, 33taktové Trio přináší uklidnění, jak napovídá již tempové označení *Ruhig* (klidně). Stejně jako zbytek scherza, a sonáty vůbec, se nachází v 3/4 tempu. Centrální tónina Tria je *Es dur*.

Co se týče formy, je Trio celkem prosté. Skladatel zde přichází s jedním tématem, které se celkem čtyřikrát opakuje, vždy v lehce modifikované verzi. Poprvé téma zaznívá v pravé ruce hned v druhé polovině druhé doby prvního taktu a končí na první době taktu 119, je tedy dlouhé zhruba osm taktů. Vnitřně ho můžeme rozdělit na prvních pět taktů, představujících předvěti, ve kterém nám skladatel představuje téma, a další dva takty, pro které jsou typické arpeggiové obraty. V posledním taktu přichází rozvod do tóniky. Téma je tedy vnitřně asymetrické. Právě tónika v osmém taktu poprvé ukotvuje tóninu do *Es dur*. Do tohoto taktu je tónina Tria nejasná.

t. 112-122. První uvedení tématu.

V t. 120 dochází k druhému opakování tématu. První tři takty zůstávají nezměněny, následně Korngold téma pozměňuje změnou harmonie. Závěť je poté rozšířeno o jeden takt arpeggiových rozkladů. Potřetí téma nastupuje v t. 128, nyní modifikováno tím, že z melodie byly odebrány osminové nástupy; zbyly nám tedy pouze dlouhé tóny. Arpeggiové závěť je opět rozšířeno o další takt, nyní se tedy skládá ze čtyř. Můžeme tedy pozorovat určité pravidlo: každé opakování tématu má o jeden arpeggiový takt více, než mělo to předchozí. Naposledy se téma objevuje v taktu č. 137. Tentokrát je téma ještě více zjednodušeno. Původní rytmus, který se skládal z noty půlové, čtvrt'ové a čtvrt'ové s tečkou, byl transformován do třídobých not. Osminové noty, které předtím uvozovaly nástup dlouhých not nyní přichází až po nich a jsou rozšířené o sestupný pohyb. Arpeggiová část se nyní skládá opět z pouhých dvou taktů, po kterém následuje osminový běh, který jsme mohli vidět již v t. 119. Zde dochází k modulaci zpět do *D dur*, ve které se nachází hlavní část scherza.

Na rozdíl od první věty, hlavní a vedlejší téma jsou zde výrazná a lehce odlišitelná. V scherzu můžeme ovšem nadále pozorovat skladatelovu tendenci vytváření kontrastů pomocí hustých akordů, střídání se sekcemi v unisonu.

V případě poslední věty sonáty se jedná o *Passacagliu*. Centrální tónina věty je *d moll*, tedy stejná, jako tomu bylo u věty první. Takt je identický s ostatními větami, tj. 3/4 a během celé *passacaglie* zůstává neměnný. Věta je klidná, v tempu *Moderato*. Jak již bylo zmíněno výše v této práci, téma, které Korngold v této větě variuje, bylo napsáno A. Zemlinským a věta samotná byla k sonátě přiřazena až později. Téma je sedmitaktové, tedy vnitřně asymetrické. První takty nastupují ve *forte*, a poté dochází k výraznému zlomu a zbylé tři takty jsou v *pianu*. Zvláštností této *passacaglie* je to, že postupně nezrychluje, jak tomu bývá většinou zvykem, tj. hodnoty not nad ostinátním basem se postupně nezmenšují. Korngold sice ve svých variacích používá různé notové hodnoty, nalezneme zde noty půlové, čtvrt'ové, osminové i šestnáctinové, ovšem po variacích s menšími notovými hodnotami Korngold vkládá variace s delšími notami, navozující u posluchače pocit zpomalení. Ostinátní bas není po dobu celé věty zachován. Celkově se ve větě vyskytuje 20 variací.



t. 1-7. Téma passacaglii, u závěrečného taktu vidíme Zemlinského iniciály.

V první variaci je téma obohaceno o tečkovaný osminový rytmus. Tento rytmus je pak dále zachován i ve variaci druhé, kde se ovšem přesouvá do levé ruky a melodie je dále komplikována přidáním šestnáctinových not nejprve v pravé ruce, v druhé polovině variace se ovšem také přesouvají do ruky levé. Třetí variace je výrazná kvartolami, které se kříží s tříčtvrtovým taktem a dochází zde k polyrytmu. Kvartoly procházejí všemi hlasy, od sopránu přes alt, tenor i bas. Jedná se tedy o jednu z variací, kde dochází k narušení ostinátního basu.

Zajímavými jsou variace čtyři a pět. Ty totiž na sebe melodicky navazují a z poslechu by ani nemuselo být patrné, že se nejedná pouze o jednu variaci. To je podpořeno i harmonicky; dosud všechny variace končily na dominantě, která s první dobou prvního taktu následující variace ústila do tóniky. Pátá variace ovšem začíná na VI. stupni, jedná se tedy o klamný spoj a tato variace poté dále rozšiřuje materiál z variace čtvrté. Pro obě variace jsou typické tři osminové noty v sekundových nebo terciových postupech, a to buď ve standardních osminách, nebo v osminových triolách.



t. 29-40. Variace č. IV a V.

Šestá variace s sebou přináší výraznou změnu. Skladatel ji totiž rozšiřuje a místo sedmi se skládá z patnácti taktů. Variace s sebou také přináší změnu nálady, tempově je označena *Etwas schneller* (o něco rychleji) a co se týče výrazu, má být hrána *leicht* (lehce). Prvních sedm taktů se nese v tanečním duchu, který podtrhují čtvrté noty na každé době. V následujících osmi taktech dochází k rozpracování osminových ozdob, ze kterých se stává melodie.

Sedmá variace s sebou přináší velký kontrast. Výrazové značení pro tuto variaci je *pesante* (těžce). Díky dlouhým notovým hodnotám a prodlevě v basu, který během celého trvání variace zůstává na tónu D, dochází v této variaci ke zklidnění a zdánlivému zpomalení, přestože tempo zůstává neměnné. V osmé variaci skladba postupně začíná gradovat. Překvapí nás razantní nástup ve *forte*. Nástupy pravé a levé ruky na sebe navazují v osminových intervalech a gradace se dále zvyšuje ve variaci deváté. Skladatel tohoto dosahuje pomocí zesílení dynamiky na *fortissimo*, akcentací všech dob, rozšířením faktury a použitím osminových not namísto čtvrtých v levé ruce.

Desátá a jedenáctá variace jsou označeny *Noch schneller* (ještě rychleji). Korngold používá prostředek zrychlení tempa k další gradaci skladby. Nepravidelný rytmus v desáté variaci v levé ruce narušuje pocit plynulosti třídobého taktu. V jedenácté variaci je napětí podpořeno zahuštěním akordů, ještě větším rozšířením faktury a oktávovými skoky.

Dvanáctá variace s sebou vnáší pocit uvolnění. První čtyři takty jsou hrány *Ruhiger* (klidněji), něžná melodie nastupuje sekvencovitě nejdříve v pravé, pak v levé ruce. V posledních třech taktech dramatickost opět stoupá pomocí *crescenda* a tempového označení *Wie früher* (jako předtím). Poslední takt této variace již uvozuje variaci následující. Ta se skládá ze sekundových běhů tvořených osminovými notami, přičemž pravá a levá ruka jdou proti sobě: zatímco v pravé ruce jsou běhy sestupné, v levé ruce stoupají. Tempo této variace je *Agitato* (bouřlivě, rozrušeně).

Čtrnáctá variace je bodem zlomu celé skladby. Dlouhá gradace vrcholí do variace, která se navrácí k Zemlinskému tématu na úvodu skladby a téměř doslova ho kopíruje. Jedinou odchylkou je změna tóniny z dosavadní *d moll* do *D dur*. V této tónině Korngold zůstává téměř do samotného konce skladby. Variace přináší zjednodušení a zklidnění skladby, což je dáno i tempovým označením *Maestoso*.



t. 107-113. Čtrnáctá variace.

Patnáctá variace navazuje na klid, stanovený ve variaci předchozí. Vyrovnanost dlouhých tónů podporuje i tempo *Misterioso* (záhadně) a výrazové označení *sehr ruhig* (velmi klidně). Výrazný je zde bas, sestupující v oktávách do velmi nízkých poloh. Šestnáctá a sedmnáctá variace opět působí jako jeden celek, stejně jako předtím variace čtyři a pět, což je podpořeno i melodií, která plyne v pravé ruce a která pomocí *legata* spojuje obě variace dohromady. V sedmnácté variaci se v levé ruce začnou výrazněji objevovat osminové běhy, které jako by uváděly variaci osmnáctou. Ta totiž nastupuje právě osminovými sestupy, které jsou prokládány osminovým tečkovaným rytmem.

Devatenáctá variace s sebou přináší poslední gradaci skladby, která je dána jednak označením *Drängend* (naléhavě), a také uvedením melodie v prvních dvou taktech a jejím doslovným opakováním v následující dvojici taktů, pouze transponovaným o malou sekundu výše. Pátý a šestý takt variace pak opakují již jen první takt melodie, vždy posunutý výše, čímž se umocňuje pocit naléhavosti. Vrchol této gradace je ve dvacáté variaci, která se vrací zpět do *d moll*. Korngold v ní opakuje tečkovaný osminový rytmus z první variace. Po závěrečné variaci nastupuje sedmnáctitaktová coda. V prvních sedmi taktech melodie plyne klidně, doplněná o dlouhé akordy z tématu věty. V osmém taktu cody přichází poslední překvapení skladby; v basu nastupuje akcentovaný rozložený kvintakord, jehož nenadálost je podpořena pokynem *beschleunigt* (zrychlit). Ostatní hlasy jdou proti basu v sestupném chromatickém postupu. Po pěti taktech se vracíme do původního tempa i nálady cody a melodie poklidně plyne do závěrečného durového akordu.

## 3.2 Sonáta č. 2 E dur, op. 2

### 3.2.1 Doba a okolnosti vzniku díla

*Sonáta č. 2 E dur, op. 2* vznikla zanedlouho po sonátě č. 1. Korngold na ní pracoval od července do prosince roku 1910. Na rozdíl od své první klavírní sonáty, tomuto dílu už se skladatel rozhodl přiřadit opusové číslo. Mezi první a druhou klavírní sonátou vzniklo ještě *Klavírní trio D dur, op. 1*, tato sonáta má tedy opusové číslo dvě. Dílo je věnováno Korngoldovu učiteli Alexandrovi Zemlinskému. O premiéru skladby se postaral Artur Schnabel (rakouský klavírista, skladatel a pedagog) a proběhla 13. října 1911 v Berlíně<sup>111</sup>.

Schnabel byl tímto dílem nadšen a skladbu zařadil do svého běžného repertoáru, jak uvádí Cesar Saerchinger ve své knize *Artur Schnabel: A Biography*:

„Nelze pochybovat o tom, že Korngold byl ve svých třinácti letech nejen fenomenálně nadaným skladatelem, ale že daná sonáta byla pozoruhodným dílem, které stálo za to být hráno. Když o ní téměř o čtyřicet let později hovořil, nazval Schnabel sonátu ‚stále tou nejúžasnější skladbou‘. Jelikož se nebál dělat nezvyklé věci, rozhodl se skladbu hrát na veřejnosti. (...) Člověk by očekával, že kromě objektivního ohodnocení předností díla (jenž se mu dostalo), Schnabelovo gesto bude v tisku komentováno jen příznivě. Objevilo se však několik zlomyslných narážek týkajících se Schnabelových motivů, vzhledem k tomu, že Korngold starší byl v té době nejvlivnějším kritikem v Rakousku. Šířící se pomluvy nejlépe vystihuje imaginární rozhovor, ve kterém se jeho kolega ptá Schnabela, zda je Korngoldova sonáta ‚odměňující‘, na což Schnabel odpoví ‚Ne, ale jeho otec ano!‘“ Schnabel těmto fámám nevěnoval pozornost a nejen, že pokračoval v přednášení skladby, ale on a Carl Flesch také hráli Sonátu pro housle a klavír [Sonáta G dur, op. 6] (složená roku 1912) mladého Korngolda na svých pravidelných recitálech v Berlíně<sup>112</sup>.“

Nebyl to ovšem jen Schnabel, kdo byl sonátou nadšen. Dílo se rychle stalo jednou z nejvýznamnějších nových skladeb. Sonáta se skládá ze čtyřech vět a je velmi ambiciózní. Můžeme v ní slyšet širokou škálu emocí a také pozorovat Korngoldovo

---

<sup>111</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295, str. 396.

<sup>112</sup> Tamtéž, 73. (překlad autorky).

narůstající orchestrální myšlení, které se zanedlouho projevilo ve skladatelově orchestrálních dílech. V sonátě také najdeme Lisztovské prvky a neobvyklé perkusivní efekty. Co se týče harmonie, je si Korngold ve svém stylu jistější a dovoluje si již použít i neobvyklejší techniky, např. celotónovou stupnici. Druhá věta *Scherzo* je technicky extrémně náročná a její Trio obsahuje parodické prvky vídeňského valčíku. Schnabel měl se sonátou takový úspěch, že ji opět provedl v listopadu a prosinci téhož roku ve Vídni a později se skladba stala jeho specialitou. Když byl následujícího roku Korngold pozván na koncert ve Frankfurtu, Schnabel se na programu také podílel. Korngold zahrál svou první sonátu a Schnabel druhou. Roku 1912 Schnabel také pořídil nahrávku, na které tuto sonátu přednášel, ovšem ta se bohužel do dnešní doby nedochovala.<sup>113</sup>

Roku 1911 byl Korngold pozván do Lipska, aby vystupoval jako sólista s tamějším gewandhauským orchestrem. V následující recenzi se o jeho 2. sonátě vyjádřili následovně:

„Poslední dvě sonátové věty byly provedeny s bouřlivou, vášnivou technikou a neuvěřitelnou rytmickou svobodou (ovšem ne s rozmarem) (...) Ohromující byly jak kompoziční výkony, tak jeho hra na klavír, u které nelze brát v potaz skladatelův věk. Není žádný pochyb, že je již zcela dospělým<sup>114</sup>.”

Chválou nešetřil ani Ernest Newman, jeden z nejprominentnějších muzikologů té doby:

„Jeho pohrdání jednoduchými postupy lze pozorovat v pomalé větě druhé (klavírní) sonáty, kde dává tomu, co se zdá jako náběh na běžnou figuru arpeggia ty nejneočekávanější obraty, a z této nekonvenční figury vytváří dlouhé largo, plné povznesené a vášnivé melancholie<sup>115</sup>.“

V následujících letech byla tato sonáta často prováděna i dalšími předními klavíristy té doby. Patřili mezi ně např. Richard Buhlig, který sonátu premiéroval v Británii, Georg Zscherneck, Leo Sirota, Marta Malatesta, Richard Springer

---

<sup>113</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295, str. 76-77.

<sup>114</sup> Tamtéž, str. 77. (překlad autorky).

<sup>115</sup> Tamtéž, str. 88. (překlad autorky).

a Rudolph Ganz, který skladbu jako první uvedl ve Spojených státech<sup>116</sup>. Obzvláště populární se stala třetí věta *Largo* a po Korngoldovi se často vyžadovalo, aby tuto větu předváděl na různých soukromých večírcích vídeňské smetánky, kterých se účastnil<sup>117</sup>.

### 3.2.2 Analýza skladby

Druhá námi analyzovaná skladba, *Sonáta č. 2 E dur, op. 2* se skládá ze čtyř vět. První věta je psaná v sonátové formě, po níž následuje *Scherzo*, stejně jako tomu bylo u první sonáty. Třetí věta je pomalé *Largo* a u závěrečné věty se Korngold opět vrací k sonátové formě, ovšem značně modifikované.

Zajímavým prvkem, který skladatel v této sonátě používá, je stanovení melodicko-rytmického jádra, se kterým Korngold poté dále pracuje, rozvíjí ho, a na jehož základě staví jak hlavní, tak vedlejší téma vět. Z tohoto vyplývá, že hlavní a vedlejší témata jsou si opět svou strukturou podobná a autor musí využívat jiných prostředků pro vytvoření kontrastu mezi nimi. Jak tohoto docílíme si ukážeme konkrétně u každé věty zvlášť.

První, sonátová věta je zasazena do tóniny *E dur*, tempové označení je *Moderato*. Metrum se v průběhu věty několikrát mění, což ukazuje na skladatelův posun od doby složení první sonáty, jež se celá nacházela v 3/4 taktu.

Korngoldův vývoj v oblasti skládání můžeme sledovat i v celkové formální struktuře věty, která je ve srovnání s první sonátou mnohem komplikovanější. Problémy nastávají již s prvními takty sonáty. Zatímco Vomáčková ve své diplomové práci uvádí, že v prvním taktu ihned nastupuje expozice s hlavním tématem<sup>118</sup>, dalo by se také tvrdit, že v prvních 8,5 taktech se jedná o introdukci, uvádějící hlavní téma. Toto tvrzení může podpořit i fakt, že prvních 9 taktů skladby se nachází v 3/4 taktu, který se dále již ve větě nikde nenachází (s výjimkou předposledního taktu celé věty), a tudíž tento úsek dále odděluje od zbytku věty.

---

<sup>116</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295, str. 77.

<sup>117</sup> Tamtéž, str. 131.

<sup>118</sup> VOMÁČKOVÁ, Eliška. *Erich Wolfgang Korngold a jeho vybrané klavírní skladby* [online]. Brno, 2020 [cit. 2022-11-28]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/xodekh/>. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D., str. 6



Samotné vymezení hlavního tématu může také představovat jistá úskalí. Vomáčková tvrdí, že hlavním tématem je celých 8,5 úvodních taktů skladby. S tímto si dovoluujeme rozporovat, neboť hlavní téma se v průběhu celé skladby nikde neobjevuje v podobě, která by byla identická s podobou hlavního tématu v introdukci, pokud bychom brali v potaz celých 8,5 taktů. Naopak naší teorií je, že hlavním tématem věty je pouze první takt skladby, jelikož již odpověď, která nastupuje v druhém taktu, se u ostatních případů opakování hlavního tématu neobjevuje. Introdukce nastupuje v unisonu v *E dur*, ale již po několika taktech moduluje a ústí do *Dis dur*.

t. 1-3. Introdukce, hlavní téma v t. 1 a 3.

Na druhé osmině 9. taktu nastupuje opět hlavní téma. Toto místo můžeme určit za začátek expozice. Pomlka před nástupem hlavního tématu společně se změnou metra na celý takt toto formální členění věty podporuje. Hlavní téma zde nastupuje polyfonicky nejprve v pravé a pak v levé ruce na basové prodlévě na tónu E. Neustále se zde opakuje pouze první takt z introdukce, což odpovídá naší teorii, že hlavní téma je pouze jednotaktové. Kromě augmentace tématu zde také můžeme sledovat ono výše zmíněné melodicko-rytmické jádro, které se skládá z jedné dlouhé noty, následované klesající notou kratší hodnoty. Toto jádro se v různých obměnách objevuje v průběhu celé věty.

t. 7-12. Začátek expozice v polovině 9. taktu. Melodicko-rytmické jádro vyznačeno zeleně.

V t. 17 dochází ke změně metra na 6/8. Chromatické běhy, které si zachovávají rytmus hlavního tématu, nás uvádějí do 20. taktu, ve kterém začíná spojovací oddíl expozice. Metrum se zde navrácí do celého taktu. Ve spojovacím oddílu dochází k další práci s hlavním tématem. To je zde rozšířeno o jednu úvodní osminovou notu. Melodické jádro zůstává ve spojovacím oddíle zachováno a v desetitaktovém spojovacím oddílu ho můžeme najít celkem šestkrát.

The image shows a musical score for piano, measures 17-23. The score is in G major and 6/8 time. It features a main melodic theme in the right hand and a supporting accompaniment in the left hand. A red box highlights the transition from measure 17 to 20, and a green circle highlights the main melodic theme in measure 20. The score includes dynamic markings (mf, rit., mp, p) and performance instructions (drängend, nachlassend, wieder drängend).

t. 19-23. Nástup spojovacího oddílu v t. 20. Rozpracování hlavního tématu.

Spojovací oddíl ústí v t. 30 do akordu *Fis dur*, což je dominantní tónina od *H dur*, ve kterém bezprostředně po odtahu nastupuje vedlejší téma. To je melodicky velmi podobné tématu hlavnímu a opět v něm nalezneme ono melodicko-rytmické jádro. Je potřeba ho tedy odlišit jinými prostředky. Kromě změny tóniny do *Fis dur* (zde Korngold nedodrhuje modulaci vedlejšího tématu do dominantní tóniny) napomáhá kontrastu pomalejší tempo, dané pokynem *Die Achtel langsamer als im Anfang* (osminová nota pomalejší než na začátku) a celkovou změnou výrazu tématu, které vyznívá lyričtěji a něžněji. Vedlejší téma je stejně jako hlavní velmi krátké, trvá necelé dva taky. Zajímavostí je, že poprvé se melodie nese ve středním hlase, a doprovodné figury zaznívají výše než melodie samotná. Poté se téma přesouvá do vyšších hlasů, a nakonec se objevuje v obou rukách zároveň.

t. 29-31. Vedlejší téma se zachovaným melodicko-rytmickým jádrem.

V t. 34 nastupuje opět hlavní téma, tentokrát v inverzi. Takto modifikované hlavní téma zazní dvakrát, a nakonec vyústí do šestnáctinových chromatických sestupů. Zde zaznívá hlavní téma v levé ruce, teď již v původní podobě. V t. 41 se v expozici naposledy objevuje vedlejší téma, které zůstává nezakadencované na dominantě tóniny *E dur*.

Nástup provedení v t. 45 je na rozdíl od první sonáty přímočarý. Je vymezen změnou taktu na 12/8 a tempem, které je nyní stejné jako na začátku věty. Kontrast s koncem expozice podporuje i rázný, akcentovaný nástup hlavního tématu v unisonu. Od t. 49 skladatel již pracuje jen s druhou částí hlavního tématu, s jejíž pomocí postupně graduje do prvního vrcholu provedení v t. 54.

t. 45-46. Nástup provedení s hlavním tématem.

V následujících několika taktech melodie moduluje do *cis moll*. V t. 57 se se změnou metra na celý takt vrací vedlejší téma, které na sebe v t. 61-62 polyfonicky navazuje. Od t. 63 se vedlejší téma přesunuje pouze do pravé ruky; v ruce levé ho podkresluje téma hlavní.

t. 56-60. Nástup vedlejšího tématu v t. 57.

V t. 68 přichází zdánlivá repríza. Hlavní téma zde nastupuje s odpověďmi v basu, stejně, jako tomu bylo v expozici, ovšem v nesprávné tónině – *D dur*. Motiv je dále rozpracováván a ústí do t. 75-77, které jsou melodicky a rytmicky shodné s t. 7-9 v introdukci. To by nás mohlo vést k myšlence, že nyní bude následovat ona tonální repríza, jelikož v polovině t. 9 po stejném úvodu nastupovala expozice. A opravdu, v polovině t. 77 opět nastupuje hlavní téma, v odpovídající tónině *E dur*. Tento bod je teoreticky možný pro vymezení začátku reprízy, ovšem od t. 80 dochází k odchýlení od expozice a hlavní téma je rozpracováváno do nového materiálu. Stále se tedy nacházíme v provedení.

t. 80-81. Rozpracování hlavního tématu. Osminové noty jdou vzestupným směrem, následuje propad o velkou sextu. První nota v t. 81 opět stoupá, místo toho, aby byla identická s předchozí šestnáctinovou notou. Motiv je rozšířen o notu začínající na druhé době v t. 81. Následující šestnáctinový běh připomíná t. 2 z introdukce.

V t. 85 se opět objevuje 6/8 takt. Skladatel zde bere tečkovaný rytmus hlavního tématu a jeho opakováním v čím dál vyšších polohách dochází ke gradaci. Ta je umocněna návratem do celého taktu v t. 88.

Vrchol této části přichází v t. 90, kde jsou úvodní tři tóny hlavního tématu augmentovány do trioly. Harmonicky se jedná o zvětšený kvintakord, jehož autorovu oblibu jsme pozorovali již v první sonátě. V t. 91 se navrácí motiv druhého taktu introdukce, který se zopakuje v následujícím dvojtaktí.

V t. 94 přichází mezivěta, spojující provedení a reprízu sonáty. Je vystavěna na vedlejšímu tématu, které se přelévá z jedné ruky do druhé.

t. 92-98. Nástup spojovacího oddílu založeném na vedlejšímu tématu v t. 94.

Na spojovací oddíl plynule navazuje repríza. Ta nastupuje v t. 101 ihned vedlejšímu tématem, hlavní téma je zde vynecháno, pravděpodobně z toho důvodu, že již několikrát zaznělo v provedení. Na rozdíl od expozice zde vedlejší téma nastupuje ihned v sopránu. Pasáž se nachází v *E dur*, dochází tedy i k tonálnímu sjednocení s expozicí.

t. 99-103. Začátek reprízy uvedením vedlejšího tématu v t. 101.

Struktura reprízy dále dodržuje postupy v expozici, a to až do t. 112, kde nastupuje vedlejší téma, které nás v expozici uvádělo do provedení, a nyní na něj navazuje sedmitaktová coda. V ní naposledy nastupuje hlavní téma, tentokrát v *E dur*. Z celého hlavního tématu, které zazní v prvních dvou taktách dvakrát, autor ponechává jen poslední tři noty, které s každým opakováním slábnou až vyústí v závěrečném akordu *E dur*.

t. 113-120. *Nástup cody v t. 114 (s osminovým předtaktím). Práce s hlavním tématem.*

Jako druhou větu sonáty staví skladatel *Scherzo*, můžeme tedy pozorovat, že stejně jako v první sonátě, i zde dochází k záměně pořadí sonátové formy; místo pomalé druhé věty nastupuje věta rychlá a živá. Věta je psaná v *G dur*, typ skladby nám udává jak metrum, které je třídobé, tak formu, která je binární, skládající se z rychlé scherzové části a klidnějšího Tria. Po zaznění Tria se rychlá část opakuje, tvořice tedy celkově formu ternární. Jelikož se jedná o skladbu se třemi částmi, ve které se nachází dvě kontrastní témata, můžeme větu označit za sonátové scherzo. Ve srovnání s první sonátou zde Korngold využívá složitější formy, jelikož po opakování rychlé části skladatel přidává krátkou codu, která se v první sonátě nevyskytovala.

I v této větě autor pracuje s rytmickým jádrem, které propojuje jak hlavní, tak vedlejší téma. V tomto případě se jedná o dvě osminové noty následované čtvrtovou notou. S tímto jádrem nás skladatel seznamuje ihned na samotném začátku skladby:



t. 1-5. Rytmičké jádro v t. č. 1 a 4 (v obou případech s předtaktím).

Zatímco Vomáčková se své práci již tento začátek skladby označuje za hlavní téma<sup>119</sup>, dle našeho názoru se jedná o introdukci, která představuje hlavní myšlenku věty – ono rytmičké jádro – a postupně nás připravuje na nástup hlavního tématu, ke kterému dochází v t. 16 s předtaktím. Introdukce je založena na sekvencovitém opakování chromatických alterovaných septakordů, které jsou psány v synkopickém rytmu.

V t. 16 s jednodobým předtaktím nastupuje hlavní téma věty (případně část a, pokud na formu skladby nahlížíme jako na velkou písňovou) v tónině *H dur*. To se svou strukturou velmi podobá introdukci, jelikož začíná stejným rytmičkým jádrem a spíše, než na určité melodii je založeno na rytmu a na sekvencovitém sestupu akordů v malých sekundách. V levé ruce se také objevuje rytmičké jádro skladby.

t. 12-23. Hlavní téma nastupující na předtaktí v t. 15. Rytmičké jádro v levé ruce.

<sup>119</sup> VOMÁČKOVÁ, Eliška. *Erich Wolfgang Korngold a jeho vybrané klavírní skladby* [online]. Brno, 2020 [cit. 2022-11-28]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/xodekh/>. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D., str. 16

V t. 23 nastupuje krátká spojka. I pro ni je charakteristický nástup rytmického jádra. Spojka v t. 27 moduluje do *Fis dur*, kde dochází k jejímu opakování v nové tónině. Namísto vedlejšího tématu nastupuje po spojce v t. 31 opět hlavní téma, tentokrát také ve *Fis dur*. Po něm se v t. 39 opakuje spojka, identická jako v t. 23. Modulace zde nyní ústí v t. 47 do *c moll*, kde nastupuje melodie převzatá z introdukce od 3. taktu. Tato melodie graduje do t. 56, kde přichází vrchol skladby. Veškeré dění se zde zastaví na velké ploše v *G dur*, ve které se v pravé ruce ve *fortissimu* neustále opakuje dominantní septakord dané tóniny. V levé ruce dvakrát dojde k připomenutí prvních tří taktů celé skladby.

t. 56-60. Vrchol skladby. Motiv z introdukce v levé ruce.

V t. 69 (opět s předtaktím) dochází k náhlému kontrastu. Po vypjatém vrcholu skladby nastupuje v *piano* a s výrazovým označením *Ruhiger* (klidněji) vedlejší téma (případně část b písňové formy). To je opět založeno na rytmickém jádru této věty, ovšem na rozdíl od předchozího materiálu působí zpěvněji a lyričtěji. Co se týče tóniny, ta souhlasí s centrální tóninou věty, tj. *G dur*. V t. 76 dojde k opakování vedlejšího tématu, tentokrát v *A dur*.

t. 66-75. Nástup vedlejšího tématu v t. 69 (s předtaktím) s rytmickým jádrem v t. 68-69 a 70-71.



Od t. 85 dochází k další práci s motivem vedlejšího tématu. Tuto část bychom tedy teoreticky mohli označit za provedení věty. Skladba zde moduluje do *c moll*, gradace je zde dosaženo chromatickým postupem vrcholného tónu, který je později podpořen *glissandy*. Nakonec dochází k postupnému uklidnění pomocí opakování rytmického jádra v pravé ruce na tónu b.



t. 87-91. Chromatický postup vrcholného tónu společně s rytmickým jádrem.

Po uklidnění dochází ke kontrastnímu, dramatickému nástupu introdukce v t. 101 ve *fortissimu*. Dochází zde k rozšíření motivu, kdy jeho čtvrt'ové noty jsou dvakrát sekvencovitě opakovány před tím, než dojde k nástupu dlouhého tónu v t. 105. Poté celý tento motiv zazní ještě jednou, přičemž je gradován opakováním dlouhého tónu, který je modulován pomocí mimotonálních dominant. Vše vyústí do zdánlivé reprízy, která nastupuje hlavním tématem v t. 120 (opět s předtaktím), ovšem v *D dur*. Skladatel však motiv ihned dále rozpracovává, nacházíme se tedy pořád v provedení. Hlavní téma zde působí klidněji a lyričtěji, čehož je dosaženo prodloužením první čtvrt'ové noty na půlovou a jejím spojením s následující notou pomocí *legata*. S takto upraveným motivem Korngold dále pracuje, postupně moduluje do *Fis dur* a tato melodie se přelévá až do t. 139. Zopakování rytmického jádra v levé ruce v t. 138 nás připravuje na změnu nálady, ke které dochází hned v následujícím taktu, kdy na předtaktí nastupuje motiv introdukce, tentokrát ovšem v disonantních chromatických intervalech, nesoucích až parodický nádech. Tato část dále graduje opakováním daného motivu v čím dál vyšších polohách, dokud se pravá ruka nezastaví na prodlevě, zatímco v levé ruce zaznívá rytmický motiv skladby. Tento úsek připomíná předchozí vrchol skladby v t. 62.

Po této gradaci a následném odtahu přichází na předtaktí v t. 153 repríza. Hlavní téma se zde nachází v *G dur*, ovšem na rozdíl od expozice se zde objevuje jen jednou. To je dáno tím, že hlavní téma bylo už jednou provedeno ve zdánlivé repríze, celkově tedy zazní dvakrát, stejně jako tomu bylo v expozici.

t. 152-157. Začátek expozice s hlavním tématem.

Po hlavním tématu nastupuje spojka, která je identická s expozicí. V t. 177 se naposled objevuje hlavní téma v nové podobě v *e moll*. Bez toho, aniž by následovala kadence se v t. 187 přesouváme zpět do motivu introdukce a centrální tóniny *G dur*. V t. 190 z introdukce zbude pouze rytmické jádro, které je zde invertováno, tedy místo dvou osminových not následovaných notou čtvrtovou se zde objevuje nejdříve nota čtvrtová, následována dvěma osminami. Dochází k postupnému zrychlování a v t. 195 se v levé ruce přidává téma introdukce.

V t. 203 přichází část, kterou bychom mohli nazvat tzv. dovětkem nebo codou. Zaznívají zde pouze akordy v synkopovaném rytmu, který nám navozuje pocit 2/4 taktu. Tyto akordy jsou proloženy jednotaktovými pomlčkami, které napomáhají zlidnění. Tento úsek plyne až do t. 221, ve kterém naposledy zazní rytmické jádro skladby. V t. 223 můžeme pozorovat tečkovaný rytmus, který nás připravuje na nadcházející Trio.

To nastupuje v subdominantní tónině *C dur*. Je mnohem pomalejší než předcházející část, a má působit velmi zpěvně. V celém Triu se nachází pouze jeden motiv, se kterým se neustále pracuje. Je založen na tečkovaném rytmu, na který nás připravil závěr scherza, a nastupuje ihned na první době v pravé ruce.

t. 225-230. Začátek Tria s tématem v pravé ruce.

Ihned v následujících taktech dochází k rozšíření tématu. Autor pracuje se čtvrtovými notami třetího taktu, které opakuje ve vzestupných i sestupných úsecích. Dalším významným způsobem, jak skladatel s tímto tématem pracuje, je modulace. Téma v několika taktech rychle přechází do různých tónin: *H dur* (t. 242),

*D dur* (t. 245), *As dur* (t. 249), *Des dur* (t. 251), *F dur* (t. 254) a nakonec přechází zpět do *C dur* (t. 265).

Za zmínku stojí práce s tématem v t. 272, kdy místo tečkovaného rytmu skladatel používá šest osminových not. Společně se změnou doprovodu v levé ruce dochází k tomu, že tento úsek vyznívá tanečně, nabývá valčíkového charakteru.

t. 272-277. *Téma Tria ve valčíkovém charakteru.*

V t. 283 se téma vrací zpět do své původní podoby. Závěr skladby přichází v t. 301. Tato část je identická s t. 267. Zatímco předtím nás daný úsek připravoval na změnu charakteru skladby (přechod na valčíkovou část), nyní předesílá samotný závěr Tria.

Po zopakování scherza nastupuje dvanáctitaktová coda. Ta navazuje tóninou *G dur* na závěr expozice. V prvních čtyřech taktech zaznívá tečkovaný rytmus z tria, což je podpořeno také faktem, že začátek cody má být v o něco pomalejším tempu. V t. 311 nastupuje motiv introdukce scherza v původním tempu. Závěr cody nám svou strukturou a taktovými pomlkami připomíná závěrečnou část scherza. Celá věta končí plagálním závěrem, kadencí ze šestého stupně do tóniky.

t. 307-318. *coda. Práce s tématem v triu a motivem z introdukce.*

Třetí věta *Largo* je se svými 82 takty nejkratší částí celé sonáty. Centrální tóninou věty je *c moll*, pochmurnost dodává i tempové značení *Con dolore* (bolestně). Neobvyklým se jeví metrum věty, které je stanoveno do 8/16 taktu, což přidává větě na těžkosti. Co se týče formy, větu lze rozdělit na čtyři části. Díl A plyne od začátku do t. 23, kde je nahrazen dílem B, a to do t. 51, kde se navrácí díl A. V t. 69 nastupuje coda. Jedná se tedy o třídílnou formu ABA s codou, tudíž na tuto větu můžeme taktéž nahlížet jako na sonátovou.

Věta začíná rozloženým zmenšeným septakordem v levé ruce. Pravá ruka nastupuje v t. 3 s melodií. V této větě se jedná o tzv. „nekonečnou melodii“, která stále plyne a rozvíjí se a my můžeme pozorovat její vývoj. Melodie začíná klidně a postupně se rozvíjí, má melodicky i dynamicky stoupající charakter. První gradační vrchol nastupuje ve 13. taktu, kdy se melodie dostane do *fortissima* a poprvé se objevuje v oktávách. V následujícím taktu dochází k okamžitému uklidnění a od t. 15 začíná budování druhé gradační vlny. Opět dochází k postupnému stoupaní jak melodie, tak dynamiky, která se z *piana* dostává přes *mezzoforte* a *forte* až do *fortissima*. Gradace kulminuje ve 20. taktu, kdy se v pravé ruce ke stoupající melodii přidávají rychlé, ozdobné čtyřiašedesátiny. V druhé polovině taktu pak obě ruce přechází do unisonového běhu, který ústí do druhého vrcholu prvního dílu v t. 21. Melodie opět okamžitě padá a v t. 22 dochází v levé ruce k opakování rozložených akordů ze samotného začátku skladby. V t. 23 se k nim přidává pravá ruka v unisonu. Tento úsek můžeme označit za začátek dílu B.

t. 21-23. Vrchol části A v t. 21. Nástup části B v druhé polovině t. 23.

První část dílu B je založena na kontrastech mezi částmi v unisonu a částmi, ve kterých jde melodie v obou rukách v protipohybu. Tyto postupy se střídají až do t. 29, ve kterém dochází k posunutí rytmu v levé ruce o jednu dvaatřicetinu a melodie zde plyne tocatovým způsobem. V t. 32 dochází ke zlomu. Ruce se zbavují vzájemné závislosti a pravá ruka přejímá melodii, zatímco levá ji poskytuje doprovod. Taktem 36 začíná gradace části B. Melodie ve dvoutaktí 36-37 se v následujících dvou

taktech opakuje ve vyšší pozici. Následně dochází k opakování pouze prvního taktu, stále v čím dál vyšších polohách. Tato část vrcholí v t. 42 *fortissimem*, po němž dochází k okamžitému dynamickému úpadku, který nás vede do závěru části B.

V t. 51-54 dochází k řetězení. Zatímco levá ruka indikuje návrat části A – dochází zde k opakování rozloženého septakordu ze začátku skladby, v pravé ruce se v t. 52-54 ozývají akordy, stále patřící do části B. V druhé polovině 54 taktu v pravé ruce nastupuje melodie, která je totožná s melodií od taktu 6. Ta plyne beze změn až do t. 69.



t. 51-53. Řetězení mezi částmi A a B.

V t. 69 přichází coda a s ní změna tónorodu z *c moll* na *C dur*. Výrazové značení nese název *Mit Grösse* (s pozdravy) a nálada věty se zde poprvé mění z ponuré na vřelou a nostalgickou. Vrchol cody nastává v t. 77-78, po němž přichází reminiscenční dva takty, opakující melodii ze začátku cody. Věta je zakončena na tónice s vynechanou tercií, zanechávající nás v nejistotě, zda končí v durové či mollové tónině.

Finální věta druhé sonáty je, stejně jako věta první, zasazena do *E dur*. Nese tempové označení *Allegro vivace* a po celé své trvání sestává v celém taktu. Z hlediska formy se jedná o sonátovou formu s výraznými tektonickými modifikacemi, na které poukážeme během analýzy této věty.

Expozice začíná hned v prvním taktu věty uvedením hlavního tématu. To nastupuje v široké faktuře v obou rukách na druhé době prvního taktu a je dlouhé dva takty. Skladatel téma ihned začíná rozpracovávat. V t. 3 dochází k opakování druhého taktu, ovšem již v *H dur*. V t. 4 je téma dále rozpracováváno, rozšiřováno a zároveň v každém taktu moduluje přes *A dur*, *Fis dur* a *Gis dur* zpět do *Fis Dur*.



t. 1-4. Expozice. Nástup hlavního tématu.

V t. 8 nastupuje spojovací oddíl. Ten začíná dalším zpracováním hlavního tématu. V daném taktu zazní v pravé ruce jeho zkrácená podoba, která je pak v následujícím taktu zopakována v ruce levé. Následuje inverze hlavního tématu, která je také ochuzena o svůj synkopovaný rytmus a melodie teď plyne sestupným směrem. Po několika zopakování posledních tří not tohoto nového motivu dochází ve spojovacím oddílu k výraznému zlomu. V polovině t. 13 nastupuje nová melodie, charakteristická triolovým motivem. Tato část předjímá téma vedlejší, které je také vybudováno na triolách. Melodie v druhé polovině t. 15 je dokonce totožná s melodií vedlejšího tématu.



t. 13-15. Nástup triolového rytmu ve spojovacím oddílu.

Namísto námi očekávaného vedlejšího tématu ovšem na poslední době t. 17 opět nastupuje téma hlavní, tentokrát v *G dur*. Oblast hlavního tématu trvá až do t. 29, přičemž od t. 24 dochází k práci s hlavou tématu, která je redukována na pouhý synkopovaný rytmus, který je pro toto hlavní téma typický.

Na poslední době 29. taktu nastupuje v lehce pomalejším tempu téma vedlejší, a to v tónině *Fis dur*. Skladatel zde tedy opět nedodrhuje modulaci vedlejšího tématu do dominantní tóniny. Jak již bylo zmíněno výše, pro toto téma je typický výrazný triolový rytmus. Na rozdíl od jiných případů jsou v této větě hlavní a vedlejší témata výrazně kontrastní a nedělá nám žádné problémy je rozlišit. S vedleším tématem pracuje skladatel po významně dlouhou dobu, a to až do nástupu provedení v t. 50.



t. 29-31. Nástup vedlejšího tématu v polovině t. 29.

Poté, co vedlejší téma zazní dvakrát, nastupuje opět v t. 35, tentokrát modulováno do *H dur* a rozšířeno o několik taktů. V t. 38 přebírá vedlejší téma levá ruka, v t. 40 se navrácí zpět do ruky pravé. Téma graduje až do t. 44, kde dochází k náhlému zlomu do *piana*, ve kterém opět nastupuje vedlejší téma ve své původní tónině *Fis dur*. V té ovšem nezůstává dlouho a hned v t. 47 moduluje do *D dur*, aby bylo v t. 50 náhle zakončeno na třech akcentovaných triolových akordech v *c moll*. Tato triola působí jako vykřičník, uzavírající expozici a posunující nás do provedení. To začíná ve stejném taktu uvedením hlavního tématu, zde ovšem v chromatických, disonantních intervalech. Tento prvek můžeme brát jako parodii, ironizující hlavní téma z expozice. V t. 53 téma moduluje do *H dur*, v t. 55 do *A dur* a v t. 58 do *As dur*. Během taktů 58-60 dochází k polyfonním odpovědím mezi pravou a levou rukou, které si mezi sebou předávají druhou polovinu hlavního tématu. V t. 60 pak dochází k rytmickému sjednocení a až do t. 64 probíhá práce s pouhými prvními synkopovanými notami hlavního tématu.



t. 58-60. Polyfonní odpovědi v pravé a levé ruce. Rytmické sjednocení na konci t. 60.

Na poslední době t. 64 nastupuje zdánlivá repríza. Dochází zde k opakování hlavního tématu, ovšem v nesprávné tónině *H dur*. V t. 70 také dochází k uvedení nového materiálu, což nás hlouběji utvrzuje v tom, že se stále nacházíme v provedení. Tento nový materiál je založený na kombinaci hlavního a vedlejšího tématu. V t. 70 se jedná o inverzi synkopovaného rytmu hlavního tématu, na který v následujícím

taktu navazují trioly typické pro téma vedlejší. To vše kulminuje do arpeggiovaného akordu *H dur*. Tato část se poté s mírnými odchylkami opakuje ještě jednou v t. 73-75.

t. 68-73. Nový úsek provedení, kombinující motivy hlavního a vedlejšího tématu.

V t. 75 nastupuje spojovací oddíl, který jsme v expozici viděli v t. 13. Zde je ovšem výrazně delší; z původních pěti taktů ho zde skladatel rozšiřuje na patnáct. Spojovací oddíl nás zde uvádí do reprízy.

Ta nastupuje v t. 91 v *E dur*, jedná se tedy o reprízu tonální. Hlavní téma je zde v porovnání s expozicí modifikováno jakýmsi „výkřikem“ v třetím taktu – do sopránu je přidána krátká, vysoká, úderná nota. Samotné hlavní téma v repríze na rozdíl od expozice zazní jen jednou – jednou už bylo provedeno ve zdánlivé repríze.

t. 90-94. Nástup expozice společně s hlavním tématem v t. 91. Modifikace hlavního tématu v t. 93.

V t. 100 dochází k odchylce od expozice. Hlavní téma zde totiž nepřechází do spojovacího oddílu, ovšem uvádí nás přímo do vedlejšího tématu. Spojovací oddíl je v repríze kompletně vynechán, zřejmě z toho důvodu, že s ním skladatel již intenzivně pracoval na konci provedení, a nechtěl tedy opět uvádět stejný materiál.



Vedlejší téma nejprve nastupuje v t. 103 v *F dur*. Fráze je ovšem nedokončená a nezakadencovaná, a v t. 105 vedlejší téma nastupuje opět od začátku, tentokrát v *E dur*. Tento úsek vyznívá žertovně, jako kdyby si autor po několika taktech uvědomil, že nastoupil v nesprávné tónině a v t. 105 se opravil uvedením vedlejšího tématu v centrální tónině věty.

t. 103-105. Nástup vedlejšího tématu v *F dur*, poté v *E dur*.

Vedlejší téma plyne až do cody, která nastupuje taktéž v *E dur* v t. 127. Úvodní takty s osminovými běhy nám svým synkopovaným rytmem připomínají hlavní téma. Po pěti taktech jsou vystřídány vedlejším tématem, které je rychlejší a působí veseleji, až ironicky. Vedlejší téma končí na tónice z *Gis dur*. Na závěr věty si autor schoval pro své posluchače největší překvapení: po třech pomlčkách zaznívá v unisonu ve čtyřech oktávách hlavní téma z první věty sonáty, která je tímto uzavřena. Finální věta je zakončena autentickou kadencí dominantanta – tónika.

t. 126-136. Nástup cody v t. 127, se synkopovaným rytmem hlavního tématu. V t. 132 vystřídáno tématem vedlejším. V t. 134 zaznívá hlavní téma první věty sonáty.

### 3.3 Sonáta č. 3 C dur, op. 25

#### 3.3.1 Doba a okolnosti vzniku díla

Poslední klavírní sonáta, *Sonáta č. 3 C dur, op. 25*, vznikla s poměrně velkým časovým odstupem od předchozích dvou. Korngold ji napsal v létě roku 1931. Dílo nese věnování „*Julius Bittner in Freundschaft gewidmet*“ (věnováno v přátelství Juliu Bittnerovi)<sup>120</sup>. Sonáta byla poprvé uvedena 3. března 1932 ve Vídni, ke klavíru zasedl Paul Weingarten (čirou náhodou se jednalo o syna Josefa Weingartera, který ve své právnícké firmě zaměstnával Julia Korngolda před tím, než se dal na kariéru hudebního kritika<sup>121</sup>). Premiéra nezbudila u veřejnosti příliš velký rozruch. Kritici se o sonátě vyjádřili velmi stručně a jen několik málo dalších klavíristů sonátu nastudovalo a předvedlo na veřejnosti<sup>122</sup>.

Před vznikem sonáty byl Korngold zaneprázdněn úpravou filmové hudby. V létě roku 1931 se tedy konečně mohl vrátit ke skládání hudby vlastní. Ve srovnání s druhými dvěma sonátami se jedná o dílo zdrženlivější, ovšem i ve čtyřech větách této sonáty můžeme stále pozorovat Korngoldův neustálý zájem objevovat nové prostředky v rámci existujících norem. Nejprekvapivější ze všech vět je pravděpodobně věta druhá *Andante*. Skladatel je znám pro svůj komplikovaný styl, ovšem *Adagio* nás zaujme svou jednoduchou fakturou a průzračnou harmonií. Následující třetí menuetovou větu Korngold napsal pro svého malého syna Georga. V hudbě můžeme slyšet hravost a milost. Ve své čtvrté, finální větě využívá Korngold motiv ze skladby *Hornpipe*, kterou složil pro film *Mnoho povyku pro nic*<sup>123</sup>.

#### 3.3.2 Analýza skladby

*Sonáta č. 3 C dur, op. 25* se stejně jako předchozí skládá ze čtyřech vět. První věta je typická sonátová, následuje pomalá věta *Andante religioso*. Třetí věta je psaná ve formě menuetu a celou skladbu uzavírá sonátové rondo.

---

<sup>120</sup> Julius Bittner byl rakouský skladatel. V první polovině 20. stol. se jednalo o jednoho z nejznámějších a nejhranějších operních skladatelů. Ačkoliv ho od Korngolda dělil celkem značný věkový rozdíl, panovalo mezi nimi dlouholeté přátelství.

<sup>121</sup> CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295, str. 24.

<sup>122</sup> Tamtéž, str. 220.

<sup>123</sup> Tamtéž, str. 213.

Úvodní věta sonáty začíná rázně v tempu *Allegro molto e deciso*. Hlavní tóninou je *C dur* a začíná v celém taktu, ovšem metrum se v průběhu věty často mění.

Expozice začíná ihned v prvním taktu skladby uvedením hlavního tématu. To je melodicky založeno na rozloženém velkém septakodru *C dur*. Nastupuje v první době v unisonu v obou rukách, v t. 4 se pak levá ruka začíná odlišovat od pravé. V průběhu hlavního tématu skladatel několikrát mění metrum vložением 2/4 a 3/4 taktu. To přidává hlavnímu tématu na spádu a rozvernosti. Celé téma je zakončeno opakováním počátečního motivu, který nastupuje opět v unisonu v t. 11. Oblast hlavního tématu trvá do poloviny 14 taktu.

The image shows a musical score for the first four measures of a sonata. The tempo is marked 'Allegro molto e deciso (♩)'. The score is in C major and common time. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic, followed by a piano (mp) section with triplets and trills. The tempo and dynamics change, with a forte (f) section starting at measure 11. The score is divided into two systems, with a red box highlighting the first four measures.

t. 1-4. Expozice, začátek hlavního tématu.

V druhé polovině t. 14 začíná spojovací oddíl. Ten s sebou přináší nový melodický materiál, který se odlišuje jak od hlavního, tak od vedlejšího tématu. Je založen na synkopovaném rytmu a stejně jako v oblasti hlavního tématu, i zde jsou vloženy 2/4 a 3/4 takty, které podtrhují nepravidelnost této části. Ovšem na rozdíl od předchozího úseku, který se po celou dobu držel v *C dur*, zde dochází k častým modulacím. Oddíl nastupuje v *As dur* a bezprostředně v následujícím taktu moduluje do *E dur*. Přes *f moll* pak ústí do t. 26, ve kterém nastupuje opět hlavní téma, tentokrát v tónině *G dur*. Při svém druhém zaznění i hlavní téma již nezůstává po celou dobu v jedné tónině, ale postupně moduluje do *H dur* a na svém úplném konci je zakadencováno do *C dur*.

V t. 39-41 následuje krátká spojka, která je vystavěna na závěrečném triolovém motivu hlavního tématu. Pomocí mimotonálních dominant a mimotonálních septakordů sedmého stupně tento úsek moduluje do *E dur*, čímž nás připravuje na tóninu vedlejšího tématu.

Vedlejší téma nastupuje v t. 42. Melodicky je odvozeno z hlavního tématu, přesněji z osminového běhu na jeho začátku. Autor tedy užívá jiných prostředků, s jejichž pomocí vytváří kontrast mezi tématy. Jedním z nich je už výše zmíněná

tónina. Skladatel zde dokonce vkládá změnu předznamenání a my se nyní nacházíme v *A dur*. Dalším prostředkem je změna výrazu. Vedlejší téma nese označení *Cantabile* a pokyn *espressivo*. Díky tomu téma působí klidněji a lyričtěji. Značná část tématu je také založena na melodii zaznívající v terciích, což dává tématu nový nádech. V neposlední řadě nesmíme opomenout na změnu metra, které se nyní nachází v 2/2 taktu, do kterého je místy vložený takt 3/2. Díky všem těmto změnám jsou obě témata od sebe snadno rozlišitelná.

t. 42-51. Vedlejší téma. Opakování vedlejšího tématu v t. 51.

V t. 51 dochází k opakování vedlejšího tématu, které na svém konci moduluje do *H dur*. Zajímavým je rozpracování melodie vedlejšího tématu v t. 61. Ta totiž nastupuje v dominantní tónině *E dur*. Stejnou modulaci do dominantní tóniny pak můžeme pozorovat i v repríze. Můžeme tedy tvrdit, že vedlejší téma se skládá ze dvou tónin.

V t. 65 vedlejší téma zaznívá potřetí. Zde dochází k jeho rozšíření a také k modulaci. Téma prochází přes *F dur* a *H dur* zpět do své původní tóniny *A dur*.

Překvapením je návrat hlavního tématu v t. 87. Vedlejší téma totiž končí klidně a uzavřeně a posluchač by po jeho zaznění již mohl očekávat nástup provedení. Hlavní téma je v 4/4 taktu a neobvyklým také je, že se navrácí ve své původní tónině, tj. *C dur*. Korngold zde však nevyužívá celého hlavního tématu, ale pouze jeho prvních třech not. Ty dvakrát zazníjí v obou rukách a později tuto melodii přebírá pouze ruka levá. Velkou změnu výrazu hlavnímu tématu také dává tempové označení této části, které je namísto původního *Allegro* teď *Molto meno, un poco grave*. Dochází zde také

k modulaci, a téma se z původního *C dur* mění na *H dur* a poté na *B dur*. V tomto místě, tj. v t. 93, dochází k poslednímu uvedení vedlejšího tématu. To skrze mimotonální septakord sedmého stupně a mimotonální dominantu moduluje do *c moll*, která je ovšem nezafixovaná a dle závěrečných akordů expozice nelze konkrétně určit, v jaké tónině je expozice zakončena. Poslední takt v expozici se opět nachází v 3/2 taktu, který nás ještě pevněji usazuje do vedlejšího tématu.

t. 87-96. Práce s prvními třemi tóny hlavního tématu v t. 87-91. Nástup vedlejšího tématu v t. 93. Konec expozice.

Provedení nastupuje v t. 97 a na rozdíl od předchozích analyzovaných sonát je velmi krátké. Celé provedení působí díky svým disonantním, alterovaným akordům jako parodie předchozího úseku. Nastupuje v *D dur* a v sopránovém hlase slyšíme parodované hlavní téma z úseku *molto meno*. Po dvou taktech melodii přebírá levá ruka, ve které se objevuje melodie vedlejšího tématu. Ta nastupuje v *C dur* a dále moduluje do *B dur* a *As dur*. Od t. 103 se navrací ironická práce s hlavním tématem. Dochází k inverzi rytmu z t. 97, kde se nacházela osminová nota následovaná třemi šestnáctinovými. Zde nastupují nejprve noty šestnáctinové a za nimi nota osminová. To vše se odehrává ve *fis moll*, a stejný postup je podruhé zopakován v t. 104, tentokrát v *C dur*. V t. 106 se v levé ruce ve *Fis dur* opět objevuje motiv celého hlavního tématu z části *molto meno*, v následujícím taktu tento motiv přebírá pravá ruka, ovšem již bez trylku na druhé notě a v t. 108 je tento motiv ochuzen i o svůj tečkovaný rytmus a jeho podobnost s hlavním tématem rozeznáme jen na základě totožných intervalů. Pro celé provedení jsou také charakteristické změny metra, které jsme pozorovali

i v expozici. Zakončeno je modulací přes septakord sedmého stupně zpět do centrální tóniny sonáty, tj. *C dur*.

t. 97-103. Začátek provedení. Parodie hlavního tématu v pravé ruce. Nástup vedlejšího tématu v levé ruce v t. 99. Inverze hlavního tématu v t. 103.

V t. 111 přichází tonální repríza. Ta je identická s expozicí až do t. 124, ve kterém se stejně jako v expozici objevuje spojovací oddíl, který je ovšem zkrácený jen na pár taktů a který ve svém konci moduluje do *Fis dur*. V identické tónině nastupuje, stejně jako v expozici, hlavní téma v t. 131. To přechází skrz *E dur* zpět do *Fis dur*, následně do *H dur* a poté je ukončeno v tónině *C dur*. V t. 143 opět přichází spojka uvádějící nás do vedlejšího tématu, nyní ovšem namísto modulace zůstáváme ve stejné tónině.

S vedlejším tématem v t. 148 opět přichází změna metra na 2/2 a změna výrazu. Tentokrát již ovšem skladatel neuvádí změnu předznamenání. Navzdory tomu vedlejší téma nenastupuje v *C dur*, avšak v *F dur*. V t. 158 vedlejší téma zaznívá podruhé, tentokrát v *Es dur*, jen pro to, aby se o pár taktů dál vrátila do *F dur*. V t. 167 přichází stejné rozpracování melodie vedlejšího tématu, jako v expozici. I zde pozorujeme modulaci do dominantní tóniny. U *F dur* se jedná o tóninu *C dur*. V tomto místě tedy dochází k tonálnímu sjednocení témat. Stejně jako v expozici, i zde vedlejší téma nastupuje ještě jednou, tentokrát v t. 171. Prochází ještě několika modulacemi, přes *G dur*, a *b moll* zpět do *G dur*, ovšem zakončeno je v centrální tónině *C dur*.

Opět jako v expozici, i zde poté v t. 193 nastupuje část *Molto meno, un poco grave*. Melodicky postupuje stejně jako v expozici, tj. nejprve nastupuje motiv prvních

třech dob hlavního tématu, který je poté v závěru vystřídán úvodním vzestupným během z vedlejšího tématu. Zajímavější je zaměřit se na harmonickou stránku tohoto úseku. Skladatel zde totiž postupuje retrográdně. Zatímco stejný úsek v expozici začínal pevně ukotven v *C dur* a postupně moduloval až do nezafixované tóniny, zde úsek *Molto meno* nastupuje v *As dur* a až na konci skladby přechází zpět do *C dur*, která je v samotném závěru definitivně potvrzena dvěma dlouhými akordy na její tónice.

Druhou větou sonáty je *Andante religioso*. Vidíme tedy, že na rozdíl od předchozích sonát, zde Korngold dodržuje základní sonátová pravidla a druhou větu píše v pomalém tempu. Hlavní tóninou celé věty je *Des dur* a skladba po celou dobu plyne v celém taktu, do kterého ovšem občas skladatel zasazuje ojedinělé taky v odlišném metru. Věta je založena na wagnerovském modelu nekonečné, plynoucí melodie. Co se týče její formy, dá se rozdělit na krátkou introdukci a díly A, B a C.

Introdukce trvá po dobu prvních čtyř taktů. Zaznívá zde melodie, založená na dlouhých tónech, která se zde stanovuje jako model, se kterým autor dále pracuje během celé věty.

The image shows a musical score for the introduction of the second movement, 'Andante religioso'. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andante religioso' and 'poco rit.'. A blue box highlights the first four measures, which serve as a model for the rest of the movement. The tempo then changes to 'a tempo (nicht schleppen)' with the instruction 'espr.' and 'p'.

t. 1-7. Introdukce s modelem v t. 1-4. Nástup části A v t. 5.

V taktu 5 nastupuje část A. Ta nás seznamuje s prvním tématem věty, které je melodicky vystavěno na modelu uvedeném v introdukci. Téma trvá po dobu osmi taktů a ústí do tónického akordu v t. 13, kde dochází k zopakování tématu, které je zároveň rozšířeno a trvá o dva takty déle.

Nástup části B je nejasný, dochází zde k tektonické ambivalenci. Melodicky totiž nastupuje ihned po druhém zaznění prvního tématu, tj. v t. 23. Nový motiv je založen na decimovém skoku a následném sestupu osminových not, ozdobeném přírazy, které jsou rovněž ve vzdálenosti decimy od hlavního tónu. Stejný motiv zaznívá i v levé ruce, kde je ovšem osminový postup zkrácen a bez melodických

ozdob. Ovšem co se týče harmonie, nacházíme se stále v hlavní tónině *Des dur*, což nás spojuje s částí A.

t. 22-26. Nástup nového melodického motivu jak v pravé, tak v levé ruce v t. 23.

Část B se oproti předchozí jeví jako část evoluční. Je to právě v této oblasti, kdy autor poprvé vkládá do věty 5/4 takt (t. 27) a kdy začíná docházet k modulacím (taktéž od t. 27), které ústí do tóniny *E dur*. Od t. 32, kdy melodie nastupuje v *H dur*, můžeme již také hovořit o nástupu části B tonálně. K modulacím zde dochází téměř v každém taktu, občas i dvakrát v rámci stejného taktu. Co se týče melodie, autor zde rozpracovává motiv z introdukce (respektive první téma) a motiv s decimovým skokem, který byl uveden na začátku části B. Nevyužívá ovšem toho s melodickými ozdobami, který se nacházel v pravé ruce, ale upraveného tématu z ruky levé, který se nyní přesouvá do sopránu, dochází tedy ke změně registru. Naopak motiv hlavního tématu, který v části A zazníval ve vysoké poloze v pravé ruce se nyní přesouvá do středního registru v ruce levé. Vzhledem k tomu, že tato část rozpracovává dříve uvedené motivy a staví je do nového kontextu, mohli bychom tuto část nazvat provedením.

t. 37-39. Motiv části B v pravé ruce, motiv z části A v ruce levé.

V t. 52 nastupuje část C. Vzhledem k tomu, že zde navrácí motiv z části A, mohli bychom tuto část teoreticky nazvat reprízou, ovšem velmi modifikovanou, jelikož v jejím průběhu dochází k mnoha změnám. Hned na začátku si povšimneme změny předznamenání. Věta přechází z *Des dur* do *E dur*. V t. 54 nastupuje ono téma z části A, ovšem namísto svého původního registru nyní zůstává ve faktuře nastolené



v části B, tj. ve střední poloze levé ruky. Pravá ruka namísto toho neustále opakuje identický synkopovaný motiv založený na prázdných kvintách, který nám evokuje zvuk kostelních zvonů. To napomáhá větě získat zbožný charakter, který byl nastolen již na samém začátku označením *Andante religioso* (zbožně). V každém taktu zde dochází k přechodu do jiné tóniny. Můžeme zde pozorovat sestupný charakter modulace. Z *E dur* dochází ke skoku do *A dur*, po které následují tóniny *G dur*, *Fis dur*, *E dur*, *Dis dur* a *H dur*. Celý tento úsek pak na svém konci ústí zpět do hlavní tóniny *Des dur*. Můžeme zde tedy pozorovat stejný retrográdní postup, jaký skladatel použil již v první větě této skladby. Zatímco část A nastupovala v *Des dur* a ústila v *E dur*, zde je tomu naopak.

t. 52-55. Část C. Nástup tématu z části A v t. 54 v levé ruce. Imitace zvonů v ruce pravé.

Celá věta je zakončena devítitaktovou codou. Ta nastupuje v t. 72. Dochází zde ke změně předznamenání zpět do tóniny *Des dur*, ve které nastupuje i samotná melodie. Ta je založena na prvním taktu introdukce, tj. na čtvrt'ové pauze následované půlovou notou, klesající do noty čtvrt'ové. Tento motiv podkreslují stoupající synkopované trioly. Přestože v codě ještě dochází k modulacím do *A dur* a *Ges dur*, celá skladba končí ve své centrální tónině, která je pevně ukotvena několikrát se opakujícím tónickým akordem ve velmi široké sazbě.

t. 72-75. Coda. Motiv z prvního taktu introdukce doprovázen triolami.

Za svou třetí větu této sonáty si skladatel zvolil menuet, který slouží zároveň jako tempové označení této části – *Tempo di Menuetto molto comodo*. Tato hudební forma zároveň určuje strukturu skladby, kterou můžeme rozdělit na díl A s dílčí codou, následuje evoluční část B, poté se navrácí modifikovaná část A. Dále nastupuje Trio, které lze označit jako část C. Po jeho zaznění dochází k opakování menuetové části. Větu tedy můžeme rozdělit na následovně: A, B, A', C, A, B, A'. Na větu můžeme nahlížet i jako na sonátový menuet. Menuetovou část můžeme nazvat expozicí, Trio jako provedení a návrat menuetové části reprízou. Dokonce i v samotné menuetové části můžeme pozorovat sonátovou strukturu. Část A můžeme označit za expozici, evoluční část B za provedení a návrat části A' za reprízu.

Stejně jako struktura skladby, i jeho metrum je dáno menuetovou formou, jedná se tedy o 3/4 takt. Skladatel ovšem občas tok melodie přerušuje vložením 2/4 či 4/4 taktu.

Věta je psána v tónině *D dur* a hned v předtaktí začíná část A, uvedená hlavním tématem. To se skládá z netradičních devíti taktů, což je způsobeno právě vložením jednoho dvoučtvrtového taktu, a to zapříčiňuje prodloužení hlavního tématu. Samotné téma můžeme rozdělit do dvou částí. Je totiž založeno na kontrastu mezi diatonikou a alteracemi. Melodie v předvětí je založena na čistých, diatonických akordech. V závětí hlavního tématu se tatáž melodie opakuje znovu, ovšem nyní v alterovaných akordech a s hustší harmonií. Poslechově nám tedy připadá, jako kdyby druhá, alterovaná část parodovala, či se vysmívala části diatonické. Menuet tedy celkově působí vtipně a ironicky. V tomto složení se hlavní téma v části A ozve celkově dvakrát, dokud v t. 18 nevyústí do dílčí cody.

*Tempo di Menuetto molto comodo*

t. 1-8. Nástup části A, uvedení tématu nejprve diatonicky, poté od 3. doby 4. t. alterovaně.

Na třetí době t. 18 přichází dílčí coda, uzavírající část A. Ta trvá do t. 29 a přináší s sebou nový motivický materiál, se kterým bude autor dále pracovat v evoluční části B. I v této části můžeme pozorovat narušení metra přidáním 2/4 taktu. Závěr cody využívá stejné melodie jako závěr hlavního tématu. Třetí doba v t. 26 je tedy identická s třetí dobou v t. 17.

t. 17-26. Nástup dílčí cody v t. 18.

Na třetí době t. 29 nastupuje část B. Jak již bylo dříve řečeno, tato část má evoluční charakter a rozpracovává již dříve uvedený materiál, konkrétně pracuje s motivy uvedenými v dílčí codě. Část nastupuje v *B dur* a opět působí ironicky, jako by se vysmívala předchozímu materiálu. Toho je dosaženo použitím rychlejšího tempa, a to jak samotným tempovým označením (*Poco più mosso*), tak užitím not kratších hodnot (šestnáctinové běhy). Dalším prostředkem je hustší a komplikovanější harmonie. Sice zde autor moc nepracuje s alterovanými akordy, ovšem mnohem častěji se zde objevují mimotonální dominanty a septakordy sedmého stupně ve srovnání s codou, kde se nacházely čisté, diatonické akordy. Sekce několikrát moduluje, a to z počáteční *B dur* do *Fis dur*, *c moll* a končí v *Ces dur*. Do toho v sopránu zaznívá melodie dílčí cody.

t. 27-35. Nástup části B v t. 29 s rozpracovanou melodií dílčí cody v pravé ruce.

Na poslední době t. 50 se navrácí část A, zpět v hlavní tónině *D dur*, ve které zůstává již do konce skladby. Část prochází drobnými modifikacemi, např. melodie je posunuta o oktávu výše a je doprovázena šestnáctinovými ozdobami pro její obohacení. Proto je nutno danou část označit za A'. Téma zde zaznívá opět dvakrát, ovšem při druhém opakování menuetu má interpret možnost vynechat t. 54-62, což vede ke zkrácení této části a téma tedy zazní pouze jedenkrát. Poté již nedochází k návratu dílčí cody a část míří rovnou ke svému závěru. V něm se naposledy objeví úvodní takt hlavního tématu a skladba je zakončena třemi akordy tóniky.

t. 49-51. Nástup části A' v t. 50 s hlavním tématem v pravé ruce.

Trio nastupuje v subdominantní tónině *G dur* a je založeno na dvou tématech, která se několikrát opakují a střídají mezi sebou. Obě témata jsou založena na principu synkopického zadržení not. Tato část je uvedena dvěma dlouhými tónickými akordy na celých notách. V t. 76 nastupuje první téma, které trvá do t. 83.

t. 74-83. Trio. Nástup prvního tématu v t. 76. V t. 80 vyznačeno synkopické zadržení.

Jak si můžeme všimnout, první téma končí na dominantě, je tedy nezakadencováno. Zpět do tóniky vyústí druhé téma, které nastupuje bezprostředně po tématu prvním v t. 84.

t. 84-90. Nástup druhého tématu, synkopické zadržení v t. 87.

Na třetí době 91. taktu dochází k druhému nástupu druhého tématu, tentokrát zkrácenému. V t. 100 nastupuje opět první téma, které je v pravé ruce identické, ovšem jiný doprovod levé ruky podkresluje téma jinou harmonií. Jedinou odchylkou je jeho zakončení, jelikož nyní téma ústí autentickou kadencí z dominanty do tóniky. V t. 114 naposledy zaznívá první téma, konkrétně jen jeho druhá část, kterou jsme mohli pozorovat od t. 79. Jelikož v daném taktu nastupovalo až na druhou dobu, kdežto v t. 114 začíná hned od doby první, dochází k modifikaci délek určitých not tématu. Melodie opět ústí do autentické kadence, čímž dochází k uzavření celého Tria.

Finální věta sonáty je ve formě vyššího sonátového ronda. Je psaná v tónině *C dur* a základním metrem je 2/4 takt, ovšem v této větě dochází k dosud nejvýraznějším metrickým změnám vůbec. Strukturu ronda můžeme vydělit následovně: A, B, A', C, A'', B', A''', B'', A''''.

Třiadvacetinový běh v předtaktí nás uvádí jak do části A, tak do hlavního tématu, které nastupuje od prvního taktu nad prodlevou na tónu g. Zároveň toto místo můžeme označit za začátek expozice. Téma je dlouhé 8 taktů a na samotném konci moduluje do *G dur*.

Rondo: Allegro giocoso

t. 1-10. Část A (expozice). Hl. téma v t. 1-8. Následuje imitace a běh uvádějící druhé opakování tématu.

Následuje krátký dvoutaktový úsek, ve kterém je hlavní téma imitováno, a poté dochází k druhému nástupu hlavního tématu v této části, tentokrát o oktávu výše. Ve svém druhém opakování téma také moduluje do *g moll*. Téma je dále rozšířeno o vložený 3/4 takt. Namísto toho, aby bylo téma ukončeno kadencí, plyne volně do třetího opakování. Skladatel toho dosahuje tím, že na konci druhého opakování

znovu uvádí úvodní motiv tématu, který je založen na osminové notě, následované dvěma sestupnými šestnáctinami. Neustálým opakováním daného motivu v sestupné tendenci dochází k modulacím do *Des dur*, *A dur*, a konečně *F dur*, ve které nastupuje třetí opakování tématu v t. 23. Tento takt patří tedy zároveň jak do druhého, tak do třetího opakování tématu.

Třetí opakování je modifikováno rozpracováním šestnáctinového motivu z t. 5. Pomocí této modifikace je téma rozšířeno o další 4 takty. Téma zůstává převážně v tónině *D dur*, do které moduluje po několika taktech, ovšem na svém konci přechází do *As dur* a *E dur*. Čtvrté a prozatím poslední opakování v t. 35 je charakteristické tím, že melodie nastupuje nejprve v levé ruce a po čtyřech taktech ji přebírá ruka pravá. Mění se taktéž povaha doprovodu, který má zde ostinátní charakter, založený na opakujících se staccatovaných osminových notách. Přestože v tomto úseku dochází k několika modulacím, hlavní tóninou je *D dur*, ve které téma také končí, čímž připravuje nástup části B s vedlejším tématem. *D dur* je totiž dominantní tóninou k *G dur*, ve které se nachází následující část.

Část B, nastupující v t. 50, se vyznačuje nejen uvedením nového materiálu, ale také změnou metra z 2/4 na celý takt. Je charakteristické svým triolovým rytmem, díky kterého se odlišuje od hlavního tématu, avšak i v něm můžeme nalézt typický rytmus osminové noty se dvěma šestnáctinami.

t. 47-54. Nástup části B a vedlejšího tématu na druhé době t. 50. V t. 53 vyznačen motiv převzatý z hlavního tématu.

V t. 60 nastupuje nový melodický úsek, který spojuje expozici s provedením. Jelikož tento úsek trvá jen pět taktů, nevyčleňujeme jej jako samostatný díl, lze jej však

nazvat spojkou. Tento úsek je charakteristický *glissandy* a dalšími rychlými běhy a neustálými modulacemi. Jak již bylo řečeno, ústí do provedení, které nastupuje v t. 66 opakováním hlavního tématu, následuje tedy díl A‘.

Ten má v porovnání s původním tématem melancholický nádech, nastupuje totiž v *c moll*. Metrum se navrácí zpět do 2/4 taktu. Jelikož se jedná o evoluční část, dochází zde k práci s tématem. Konkrétně dochází k jeho rozšíření opakováním 4. taktu motivu. To vyústí do dalšího opakování tématu v t. 72 v *E dur*, ve kterém skladatel využívá jen prvních dvou taktů motivu ve vysoké poloze. V t. 85 hlavní téma nastupuje naposledy, přičemž nejvýraznější změnou je tentokrát metrum, téměř celé téma totiž zaznívá v 3/4 taktu. Tento úsek ústí do části C v t. 96, která s sebou přináší nový motivický materiál.

Tento oddíl nastupuje v *Des dur* a vyznačuje se neustálým střídáním 3/4 a celého taktu, což této části dává nádech nepravidelnosti. Svou strukturou je celkem jednoduché, skládá se totiž z třítaktové melodie, která se zde celkem čtyřikrát zopakuje.

t. 93-102. Nástup dílu C s třítaktovou melodií v pravé ruce.

V t. 111 přichází spojovací oddíl, který pracuje s motivem hlavního tématu, čímž nás připravuje na nástup reprízy. Ta nastupuje dílem A‘‘ v t. 117 v hlavní tónině *C dur*. Nástup hlavního tématu je zde nepatrně zamaskován, namísto svého charakteristického rytmu se totiž objevuje v rovných osminových notách.

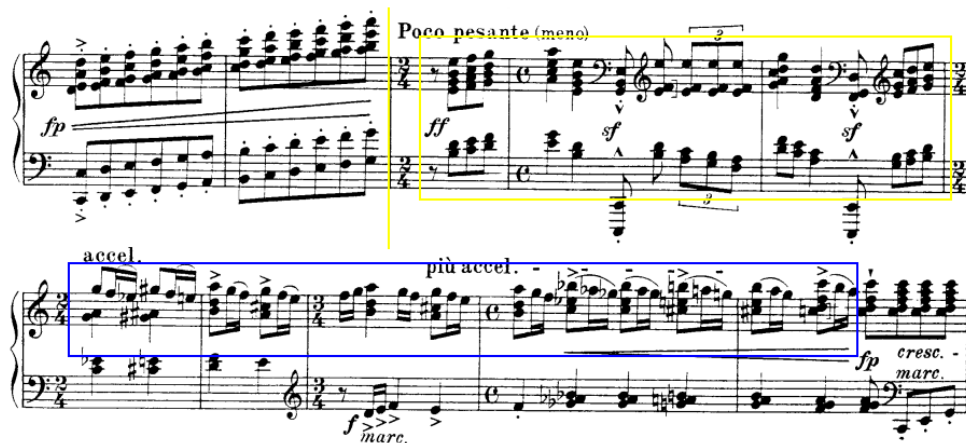


t. 116-121. Nástup reprízy společně s částí A“ v t. 117.

Stejně jako v expoziční, i zde se hlavní téma několikrát opakuje. Druhý nástup se nachází v t. 127 a navrácí se zde princip hry, kdy melodie přechází z jedné ruky do druhé a je doprovázená statickými osminovými notami. Další nástupy hlavního tématu se nacházejí v t. 146 a 155.

Stejně jako v expoziční, i zde po části A nastupuje část B s vedlejším tématem, které taktéž ústí do spojovacího oddílu. Reprízu uzavírá návrat hlavního tématu. Tentokrát autor využívá jen prvních dvou dob, které jsou sekvencovitě vzhůru, čímž dochází ke gradaci. Ta ústí v t. 191 do cody, ve které se objevuje díl B s vedlejším tématem, u něhož dochází k charakterové transformaci. Nastupuje totiž ve *fortissimu*, v široké faktuře v tónině *C dur* a působí oslavně a grandiózně. Takovéto zásadní transformace témat byly typické pro 19. stol., můžeme je pozorovat např. u Chopina nebo Liszta, od kterých skladatel tedy pravděpodobně čerpal inspiraci.

V t. 194 se navrácí díl A, který celé rondo uzavírá. Nejprve skladatel opět pracuje s prvními dvěma takty tématu, ovšem poté přechází pouze k hlavnímu motivu tématu, jímž je ona osminová nota s dvěma šestnáctinami. Tento motiv se několikrát opakuje a chromaticky stoupá, až nakonec vrcholí do energetických hustých osminových akordů, které nakonec ústí do tóniky, zakončující tak celou skladbu.



t. 189-198. Nástup cody s vedlejším tématem v t. 191. Hlavní téma v t. 194.



### 3.4 Srovnání sonát

Analýza těchto tří sonát nám taktéž umožňuje provést jejich porovnání, na jehož základě můžeme shrnout skladatelův vývoj v kompozici. Zajímavým je, že první dvě sonáty vznikly pouze s ročním odstupem, můžeme tedy sledovat autorův posun v takto krátké době, zatímco třetí sonáta vyšla o dvě dekády později, zde tedy můžeme pozorovat jakým směrem se jeho hudba vydala v pozdějších letech.

Co se týče první sonáty, je vidět, že autor s touto formou teprve začínal (*Klavírní sonáta č. 1 d moll* byla Korngoldovou první sonátou vůbec). Mladý skladatel pro tuto sonátu složil pouze dvě věty, a jako třetí byla později přidána skladba, která původně nebyla pro tento účel napsána. Sám autor pravděpodobně na toto dílo nenahlížel jako na plnohodnotné, jelikož se mu rozhodl nepřidělit opusové číslo. Již o rok později skládá sonátu o tradičních čtyřech větách a stejný počet vět má i poslední klavírní sonáta.

Z hlediska pořadí vět můžeme sledovat, že mladý Korngold se s oblibou vymykal tradici; taneční větu totiž v první i druhé sonátě zařadil ihned po rychlé první větě, a pomalá věta následovala až jako třetí. Naopak ve třetí sonátě je již dodržen tradiční postup věty rychlé, pomalé, taneční a rychlejší závěrečné.

Můžeme taktéž vidět vývoj v rozmanitosti druhů forem, které autor používá pro různé věty. Během svého mládí se autor pravděpodobně cítil jistě v scherzové formě, jelikož ji zařadil jako svou taneční větu v obou sonátách. U své finální věty druhé sonáty se navrácí k sonátové formě namísto využití formy odlišné. Naopak ve třetí sonátě vyzrálý skladatel přichází s formami, které jsme v jeho předchozích sonátách neviděli; pro taneční větu si vybírá menuet, závěrečná věta je ve formě ronda.

Lze se také zaměřit na to, zda autor dodržuje konvence z hlediska modulace vedlejšího tématu. V první větě první sonáty dochází k modulaci z *d moll* do paralelní *F dur*; v druhé větě pak *D dur* moduluje do dominantní tóniny *A dur*. Skladatel se v této skladbě tedy řídí zavedenými konvencemi. To však již nelze tvrdit o jeho následujících sonátách, kde jsou modulace různorodé; ve druhé sonátě tradicím odpovídá pouze první věta, kde dochází ke změně tóniny z *E dur* do *H dur*. Další věty již však moduluji rozmanitě: v druhé větě vedlejší téma zůstává v centrální tónině *G dur*, v třetí větě *c moll* moduluje do *e moll* a v poslední větě dochází k přechodu z *E dur* do *Fis dur*. Stejně tak tomu je i ve třetí sonátě, kdy v první větě dochází ke zvláštnosti, kdy vedlejší téma se nachází ve dvou tóninách – *A dur* a *E dur*. Ani jedna z nich však není dominantní tóninou od tóniny centrální, již je *C dur*. V druhé

věť se tónorod mění z *Des dur* na *E dur*. Pouze ve finální větě opět dochází k nastoupení vedlejšího tématu v dominantní tónině, konkrétně skladba přechází z *C dur* do *G dur*.

Jedním z nejzajímavějších prvků Korngoldovy tvorby je jeho způsob vytváření kontrastů mezi hlavním a vedlejším tématem. Jak jsme již popsali výše během jednotlivých analýz, autor často využívá stejného motivicko-rytmického jádra u obou témat a pro jejich rozlišení užívá prostředky jako je změna výrazu, modulace do odlišné tóniny apod. Dovolujeme si ovšem tvrdit, že ve své první sonátě ještě tyto rozdíly nejsou dostatečně odlišné. Kontrast mezi tématy je slabý a vymezení vedlejších témat v první a druhé větě sonáty může činit potíže. Na rozdíl od toho, v druhé sonátě autor pokračuje v dané technice stanovení tohoto jádra, se kterým poté pracuje jak v hlavním, tak ve vedlejším tématu, avšak zde je již patrné, že namísto kompoziční chyby se jedná o jednoznačný záměr skladatele. Jak v první, tak druhé větě sonáty jsou si témata podobná jak svou melodií, tak rytmem, ovšem pomocí dalších prostředků lze témata jasně vymežit. Ve čtvrté větě druhé sonáty jsou pak témata rozlišena i pomocí odlišného rytmu – zatímco hlavní téma je založeno na rytmu tečkovaném, u tématu vedlejšího je prominentním rysem rytmus triolový. U třetí sonáty můžeme pozorovat stejné motivicko-rytmické jádro v první větě, kdy vedlejší téma je zřetelně odvozeno z tématu hlavního. I zde je ovšem možné témata od sebe lehce odlišit. Kromě změny tónorodu a výrazu s vedlejším tématem přichází i přechod do odlišného metra. V následujících větách, konkrétně ve větě druhé a čtvrté, jsou pak témata založena na odlišných materiálech.

Skladatelův vývoj můžeme sledovat i v jeho práci s metrem. Zatímco v první sonátě Korngold s metrem nepracuje vůbec nijak, všechny věty se striktně drží v 3/4 taktu, ze kterého autor nikdy nevybočuje, o rok později již vidíme, že v první větě druhé sonáty dochází ke změnám. Přestože hlavním metrem věty je celý takt, nalezneme zde i poměrně dlouhé pasáže zasazené do odlišného metra (3/4, 6/8, 12/8). Nejvíce sebevědomě však skladatel s metrem nakládá ve své poslední, třetí sonátě. Tam nejenom, že dochází ke změnám metra (např. vedlejší téma první věty je v 2/2 taktu, zatímco zbytek věty je v taktu celém), ale autor také co každých pár taktů hravě vkládá do melodie jeden či dva takty v pozměněném metru, např. v druhé větě, která se nachází v 4/4 taktu, nalezneme co pár taktů zasazen takt v 5/4 či 3/4 taktu. Tuto techniku můžeme pozorovat konzistentně ve všech čtyřech větách skladby.

Co se týče modifikace sonátové formy, již od první sonáty vidíme, že Korngold rád experimentoval s její formou a různě ji upravoval. V první větě je použita tektonická ambivalence, kdy není jasně vymezený přechod od expozice do provedení. V provedení pak přichází zdánlivá repríza s hlavním tématem. Tento prvek byl pravděpodobně autorovým oblíbeným, jelikož v následující sonátě se vyskytuje několikrát. Dalším autorovým častým postupem je uvedení hlavního tématu v expozici dvakrát a v repríze již jen jednou, a to z toho důvodu, že k prvnímu opakování tématu dochází již v provedení, právě uvedením zdánlivé reprízy. Konec první a třetí věty je pak rozšířen o codu.

V druhé sonátě dochází k mnoha rozšířením a modifikacím; jako by se mladý skladatel chtěl předvést, že všechny tyto techniky ovládá. První a druhá věta sonáty je uvedena introdukcí a všechny čtyři věty jsou zakončeny codou. Jak již bylo zmíněno výše, skladatel zde rád aplikuje uvedení zdánlivé reprízy s prvním opakováním hlavního tématu již v provedení; tento postup se nachází v první, druhé i čtvrté větě skladby. Ve třetí větě dochází k tektonické ambivalenci mezi koncem části A a nástupem části B.

V poslední sonátě je již vyspělý skladatel s různými rozšířeními skromnější. V celé sonátě nalezneme pouze jednu introdukci, a to do druhé věty, a jednu codu, která uzavírá větu finální.

I z hlediska harmonie lze pozorovat určitý vývoj. Korngold již ve svých 11 letech harmonii výborně ovládal, a nebál se to předvést ve svých skladbách. V sonátě nalezneme mnoho alterovaných a chromatických akordů. Mezi akordy, které se zde objevují často, a dají se tedy označit za typické, můžeme zařadit zvětšený kvintakord, neapolský sextakord, měkce malý septakord, zvětšený terckvartakord a tristanovský akord. Nalezneme také častí užití tritónu. Co se týče druhé sonáty, zde je autorova práce s harmonií velmi podobná. Používá hustou akordickou sazbu s mnoha alteracemi, se stejnými často se opakujícími akordy, které byly popsány výše.

Velký rozdíl můžeme pozorovat ve třetí sonátě. Zde je harmonie mnohem čistší a více diatonická. Vyskytují se zde delší pasáže setrvávající v jedné tónině, zatímco u předchozích dvou skladeb docházelo k modulacím vždy po několika málo taktech, často i v rámci taktu jednoho. Na rozdíl od alterací autor mnohem častěji využívá mimotonálních dominant a mimotonálních septakordů sedmého stupně, a to hlavně pro přechod do jiných tónin.

Autor používal harmonii také jako prvek pro vytváření kontrastů. Ve své první sonátě často aplikoval pasáže plné hustých akordů a se stratofonní sazbu, s nimiž vkládal do kontrastu úseky v unisonu. Dalším z prostředků je střídání právě diatonických pasáží s chromatickými a alterovanými. Všechny tyto postupy zůstaly autorovi blízké i v jeho následujících dvou sonátách, ovšem v druhé a třetí se k nim přidává prvek ironie. Té autor dosahuje právě střídáním diatoniky a chromatiky. Určité téma nebo motiv je uveden nejdříve v diatonické podobě a později zaznívá opět, ovšem v alterovaných, disonantních akordech, které vyznívají výsměšně a parodicky. Korngold byl znám pro svůj smysl pro humor, a tak není divu, že jej můžeme nalézt i v jeho hudbě.

Závěrem lze obecně shrnout, že první a druhá sonáta jsou si v mnoha ohledech podobné, např. v práci s hlavním a vedlejším tématem či v užitých harmonických postupech – což je naprosto pochopitelné, vzhledem k tomu, že sonáty vznikly krátce po sobě. V druhé sonátě však také můžeme sledovat skladatelův technický růst, kterým si prošel během pouhého jednoho roku. Můžeme vidět důkladnější práci s metrem či přidání ironie jako hudebního prvku. Samotná struktura každé z vět se také stává složitější. Oproti tomu třetí sonáta je poměrně odlišná, pravděpodobně ovlivněná Korngoldovou operní tvorbou, kterou se v daném období zabýval, a to jak svou vlastní, tak aranžemi oper jiných autorů. Sonáta působí mnohem střídmeji a přístupněji, což je částečně dáno čistší harmonií, jak bylo zmíněno výše. To ovšem neznamená, že by toto dílo tímto ztrácelo na kvalitě. Stejně jako druhé dvě, i tato sonáta je velmi zajímavá a plná překvapení, a rozhodně stojí za to, aby se všechny tři sonáty dostaly zpět do povědomí jak hudebníků, tak fanoušků klasické hudby.

## Závěr

Erich Wolfgang Korngold byl skladatel s nadějným začátkem – považovaný za dětského génia, obdivovaný kulturní Vídní, vyzdvihovaný takovými osobnostmi, jakými byli Mahler a Richard Strauss – a smutným koncem. Odvržený svým milovaným městem, které jednak obrátilo svou pozornost k novým atonálním tendencím v hudbě, a jednak zavrhl skladatele jakožto odpadlíka, který se snížil na takovou úroveň, že začal skládat hudbu k filmům, což bylo v očích vídeňské smetánky něco nepředstavitelného. V USA, kam emigroval, zase měli zájem jen o jeho hudbu k filmům a se svou klasickou tvorbou tam nikdy neprorazil. Proto po své smrti upadá do zapomnění jak on, tak jeho hudba.

V dnešní době se tato situace mírně zlepšuje, ovšem i nadále je pro většinu lidí Korngold neznámým jménem, a pokud o něm již někdy někdo zaslechl, pak právě jako o ‚zakladateli filmové hudby‘. Přestože tato část skladatelovy tvorby také poskytuje hudbu hodnou poslechu a přednesu, byla by dozajista škoda omezit se pouze na tento okruh, jelikož i jeho ostatní skladby se pyšní stejnou kvalitou. Dokladem toho jsou i námi analyzované klavírní sonáty.

První dvě autorovy klavírní sonáty, které dokončil ve svých jedenácti a třinácti letech, potvrzují, že přezdívku „zázračné dítě“ si skladatel dozajista zasloužil. Již v těchto dílech můžeme pozorovat vysokou kvalitu a vyzrálou tvorbu. To dokazuje jednak fakt, že zatímco jiní skladatelé v dětských letech často teprve hledají svůj styl a napodobují své předchůdce, u Korngolda již lze slyšet jeho vlastní, osobitý zvuk, který si zachoval po celý svůj život. Dalším důkazem je způsob jeho komponování, který byl již od dětství na vysoké úrovni. V sonátách se vyskytují komplikované pasáže plné hustých akordů, či stratonní úseky, ve kterých se místy zdá, že v nich hraje více osob než pouze jeden klavírista. Tento svůj potenciál skladatel později využil ve svých skladbách pro orchestr. Ne nadarmo Korngoldovi současníci tvrdili, že se nejedná o skladby mladého chlapce, ale vyspělého skladatele.

Tyto husté, náročné pasáže autor rád střídá s částmi v unisonu, díky čemuž ve skladbě dochází k vytváření kontrastů. Další prostředek, kterým jich dosahuje, je střídání diatonických pasáží s částmi chromatickými a částmi s alterovanými akordy. Tyto metody pro něj zůstaly typické i v jeho pozdější tvorbě, nalezneme je i v jeho poslední klavírní sonátě. Tyto kontrasty později autor využívá i jako prostředek k vyjádření vtipu a ironie v hudbě.

Další originální autorovou technikou, kterou si ve své tvorbě zachoval i v pozdějších letech, je stanovení motivicko-rytmického jádra, na základě kterého vybudovává jak svá hlavní, tak vedlejší témata jednotlivých vět. Motivicko-rytmické jádro se vždy prolíná celou skladbou a je stavěno do nových kontextů, což zabraňuje tomu, aby skladba vyznívala nudně či repetitivně.

Všechny tři sonáty působí velice osobitě a impozantně. Na potencionálního posluchače skladby mohou vytvořit velký dojem svými různými náladami – dramatičnost se střídá s úsměvnou ironií, jen aby po ní nastoupila lyrická melancholie. Navíc, vzhledem k tomu, že se nejedná o díla příliš známá, by jejich interpret mohl vyniknout mezi ostatními nevšedností výběru skladeb. Tyto sonáty tedy nepochybně mají velký potenciál vrátit se do stálého repertoáru pianistů.

## **Anotace**

**Příjmení a jméno autora:** Valchářová Anna

**Název katedry a fakulty:** Katedra muzikologie, filozofická fakulta

**Název diplomové práce:** Klavírní sonáty E. W. Korngolda

**Jméno vedoucího diplomové práce:** MgA. Marek Keprt, Ph.D.

**Počet znaků:** 151 931

**Počet příloh:** 2

**Počet titulů použité literatury:** 54

**Klíčová slova:** Erich Wolfgang Korngold; klavírní sonáty; analýza hudebního díla

**Anotace:** Tato bakalářská práce se zabývá analýzou třech klavírních sonát E. W. Korngolda – *Sonáta č. 1 d moll*, *Sonáta č. 2 E dur, op. 2* a *Sonáta č. 3 C dur, op. 25*. U sonát je uveden kontext, během něhož vznikaly a jejich recepce. Dále dochází k formální analýze, u každé z vět je vydělena její formální struktura a jsou popsány jejich motivické a tematické celky. Jsou zde taktéž charakterizovány tonální změny a skladatelova práce s harmonií. Vše je doplněno příslušnými notovými ukázkami. Na závěr dochází k porovnání všech tří sonát. Mimo to práce také přibližuje život samotného skladatele.

## Summary

This bachelor's thesis is dedicated to the life and work of Erich Wolfgang Korngold, an Austrian-American composer and conductor born in Brno. The first half of this work investigates the life of said composer. Born to Julius Korngold, a famous music critic and music enthusiast, Erich's musical talent was apparent and nourished since the composer's young age; his first ever public performance of his ballet-pantomime *Der Schneemann* (The Snowman) in 1910 granted him instant fame and the nickname of a "child prodigy". His other notable works of this era include his second piano sonata and the operas *Violanta*, *Der Ring des Polykrates* (The Ring of Polykrates) and his most renowned work overall, opera *Die tote Stadt* (The Dead City). However, later in his life, due to financial difficulties, he agreed to compose film music for the Warner Brothers studio. His most famous film scores are *The Adventures of Robin Hood*, *Anthony Adverse* and *The Sea Hawk*. Despite making a name for himself in both classical music and the movie industry, his work ends up almost entirely forgotten by the time of his death.

The main focus of this thesis is on the author's three piano sonatas, which are being analysed in the second half of this paper. The analysis of each sonata is preceded by a short overview of the context in which it was composed and the reception it gained at the time of its premiere. The analysis itself consists of defining the structure of each movement, finding the themes and motives, describing how the author works with them in the rest of the piece, as well as following the harmonic changes and the modulations to different keys. We also attempted to discover and describe the composer's favourite and unique techniques that can be found in these sonatas and that contribute to his overall style. At the end of the analysis, a brief comparison of all three sonatas is provided, following the development of his composing style throughout the years.



## Резюме

Настоящая бакалаврская работа посвящена жизни и творчеству Эриха Вольфганга Корнгольда, австрийско-американского композитора и дирижера, родившегося в Брно. Первая половина работы забывается жизнью данного композитора. Музыкальный талант Эриха, родившегося в семье Юлиуса Корнгольда, известного музыкального критика и любителя музыки, проявился и питался с юных лет композитора; его первое публичное исполнение балета-пантомимы «*Der Schneeman*» (Снеговик) в 1910 году принесло ему мгновенную известность и прозвище «вундеркинд». Среди других его известных произведений этой эпохи - вторая соната для фортепиано и оперы «*Violanta*», «*Der Ring des Polykrates*» (Кольцо Поликрата) и его самое известное произведение - опера «*Die tote Stadt*» (Мертвый город). Однако позже из-за финансовых трудностей он соглашается сочинять музыку к фильмам для студии «Warner Brothers». Его самые известные саундтреки — «*The Adventures of Robin Hood*» (Приключения Робин Гуда), «*Anthony Adverse*» (Энтони Адверс) и «*The Sea Hawk*» (Морской ястреб). Несмотря на то, что он сделал себе имя как в классической музыке, так и в киноиндустрии, к моменту его смерти его творчество было почти полностью забыто.

Основное внимание в данной бакалаврской работе уделяется трем фортепианным сонатам автора, анализу которых посвящена вторая половина работы. Анализу каждой сонаты предшествует краткий обзор контекста, в котором она была написана, и того, какой прием она получила во время премьеры. Сам анализ состоит из определения структуры каждой части, определения тем и мотивов, описания того, как автор с ними работает в остальной части произведения, а также описания гармонических изменений и модуляций в разные тональности. Мы также попытались обнаружить и описать любимые и уникальные композитору техники, которые можно найти в этих сонатах и которые формируют его общий стиль. В конце анализа дается краткое сравнение всех трех сонат с учетом развития его композиторского стиля в течение годов.

## Bibliografie

### Notové zdroje

1. KORNGOLD, Erich Wolfgang, *Sonáta pro klavír č. 1 d moll.* 1. vyd. Vienna: Universal Edition, 1910. Plate U.E. 2765.
2. KORNGOLD, Erich Wolfgang, *Sonáta pro klavír č. 2 E dur, op. 2.* 1. vyd. Mainz: B. Schott's Söhne, 1911. Plate 29400.
3. KORNGOLD, Erich Wolfgang, *Sonáta pro klavír č. 3 C dur, op. 25.* 2. vyd. Mainz: B. Schott's Söhne, 1960, ©1932. Plate 33420.

### Publikace a internetové zdroje

1. AINSLEY, Robert, ed. *Encyklopedie klasické hudby.* Přeložil Václav FELIX. Bratislava: Perfekt, 1997, 271 s. ISBN 808046085X.
2. BLUME, Friedrich a Ludwig FINSCHER, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Personenteil 10, Kem-Ler. 2., neuarb. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 2003, xii, 1638 s. ISBN 3476410196.
3. CARROLL, Brendan G. *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold.* Portland, Or.: Amadeus Press, c1997. ISBN 978-1574670295.
4. CARROLL, Brendan. *Erich Wolfgang Korngold, 1897-1957: His Life and Works.* Chester Springs: Dufour Editions, 1989. ISBN 978-0905075150.
5. CARROLL, Brendan. *Erich Wolfgang Korngold: Das Letzte Wunderkind.* Wien: Brill Österreich Ges.m.b.H, 2008. 508 s. ISBN 978-3205777168.
6. CARROLL, Brendan. Oxford Music Online. Grove Music Online. *Erich Wolfgang Korngold* [online] [cit. 2022-28-11]. Oxford University Press. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000199>
7. ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRŇ a Zdenko NOVÁČEK, ed. *Československý hudební slovník osob a institucí II. M-Ž.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
8. ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějepis hudby. [Díl] 1, Od nejstarších dob do polovice XVIII. stol.* 2. přeprac. vyd. Brno: Oldřich Pazdírek, 1930, viii, 357 s.

9. ČIPÁKOVÁ, Jana. *Erich Wolfgang Korngold*. Židovská obec Brno [online]. [cit. 2022-28-11] Brno, 2015. Dostupné z: <https://www.zob.cz/osobnosti/erich-wolfgangkorngold/>
10. DAHLHAUS, Carl, ed. *Riemann Musik-Lexikon: Ergänzungsband Personenteil A-K*. 12. völlig neubearb. Aufl. Mainz: B. Schott's Söhne, 1972, XV, 698 s.
11. DAHLHAUS, Carl, EGGBRECHT, Hans Heinrich, ed. *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Zweiter Band, E-K*. Zweiter Band, E-K. 3. Aufl. Mainz: Schott, 1990, 349 s. Serie Musik Piper - Schott, Bd. 8302. ISBN 379578302X.
12. DUCHEN, Jesicca. *Erich Wolfgang Korngold*. London: Phaidon Press Limited, 1996. 239 s. ISBN 978-0-7148-3155-8.
13. Encyklopedie dějin města Brna [online]. Brno, 2004 [cit. 2023-08-22]. Dostupné z: <https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/>
14. *Erich Wolfgang Korngold* [online]. 27. 2. 2001. [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://korngold-society.org/site/>
15. *Erich Wolfgang Korngold – Profil osobnosti*. Encyklopedie dějin města Brna. [online]. 25. 10. 2020 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: [https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil\\_osobnosti&load=2284](https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=2284)
16. *Erich Wolfgang Korngold*. Brno [online]. [cit. 2022-28-11] Brno, 2022 Dostupné z: <https://www.brno.cz/w/erich-wolfgang-korngold>
17. *Erich Wolfgang Korngold*. D-dur [online.] [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://d-dur.rozhlas.cz/erich-wolfgang-korngold-5169558>
18. FIŠER SILKENOVÁ, Lucie. *E. W. Korngold a jeho písňová tvorba* [online]. Praha, 2010 [cit. 2022-28-11] Dostupné z: <https://theses.cz/id/qafqxj/>. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU. Vedoucí práce Ivan Kusnjer.
19. FIŠER SILKENOVÁ, Lucie. *Prezentace díla E. W. Korngolda v České republice* [online]. Praha, 2011 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/7061>. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU. Vedoucí práce Jaromír Havlík.

20. HAAS, Michael. *The False Myths And True Genius Of Erich Wolfgang Korngold. Forbidden Music* [online]. 2015 [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://forbiddenmusic.org/2015/07/18/the-false-myths-and-true-genius-of-erich-wolfgang-korngold/>
21. HERZFELD, Friedrich. *Ullstein Lexicon der Musik*. 5. neubearb. Aufl. Frankfurt am M.: Ullstein, 1971, 631 s.
22. HOZA, Tadeáš. *Erich Wolfgang Korngold a jeho písňová tvorba* [online]. Brno, 2019 [cit. 2022-28-11] Dostupné z: <https://theses.cz/id/3oju1d/>. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Jindra Bártová.
23. HRABALOVÁ, Eva. *Moravská filharmonie Olomouc v letech 2000-2010* [online]. Olomouc, 2012 [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/ir9o1k/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Eva Vičarová, Ph.D.
24. INFORMUJI S.R.O. *Kulturní akce a Kultura - Informuji.cz* [online]. © 2009–2023 [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://www.informuji.cz/>
25. JANČÍKOVÁ, Markéta. 5. 5. 2002 *Hudební dny Ericha Wolfganga Korngolda*. [online]. Encyklopedie dějin města Brna. 2020. Dostupné z: [https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil\\_udalosti&load=1427](https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_udalosti&load=1427). [cit. 2023-12-08].
26. JAREŠ, Stanislav, SMOLKA, Jaroslav, ed. *Malá encyklopedie hudby*. V Supraphonu 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1983, 736 s.
27. KARNES, Kevin C., GOLDMARK, Daniel, ed. *Korngold and his World*. Princeton: Princeton University Press. 2019. 352 s. ISBN: 9780691198293.
28. KLAUSOVÁ, Martina. *Erich Wolfgang Korngold: Držitel dvou Oscarů se narodil v Brně*. [online.] 13.7.2022 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://www.classicpraha.cz/aktualne/vylety-za-klasikou/drzitel-dvou-oscaru-se-narodil-v-brne/>
29. *Korngold* [online]. [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <http://www.korngold.com/>
30. KORNGOLD, Erich Wolfgang. *Dear Papa, how is you? Das Leben Erich Wolfgang Korngolds in Briefen*. Wien: Mandelbaum Verlag. 2017. 327 s. ISBN 978-3-85476-533-2; 3-85476-533-9.

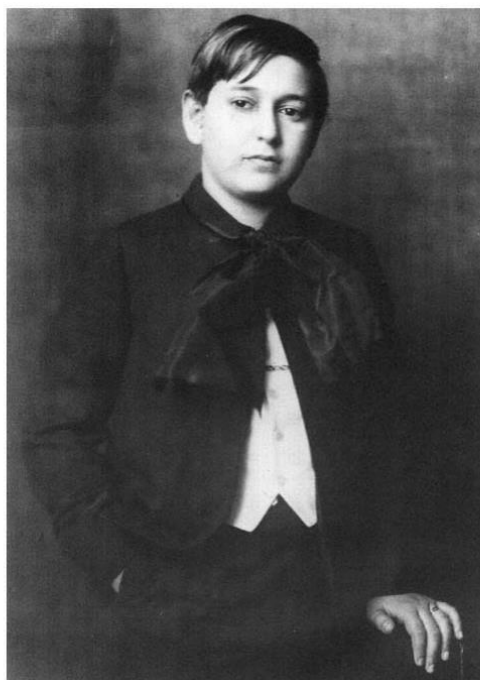
31. KORNGOLD, Erich Wolfgang. The Exemplar of My Youth. *Der Auftakt*. 1921, 1(14-15).
32. KORNGOLD, Julius. *Die Korngolds in Wien: der Musikkritiker und das Wunderkind*. Zürich: Musik und Theater. 1991. 401 s. ISBN: 978-3726560225.
33. KRATOCHVÍL, Josef. *Uctíváný, ignorováný a zapomenutý Erich Wolfgang Korngold*. Opera Plus [online]. 2018. [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/uctivany-ignorovany-a-zapomenuty-erich-wolfgang-korngold/>
34. LIBRARY OF CONGRESS. Erich Wolfgang Korngold collection, 1889-2008. *Library of Congress* [online]. © 2023 [cit. 2023-10-01]. Dostupné z: <https://hdl.loc.gov/loc.music/eadmus.mu020003>
35. MORAVSKÁ FILHARMONIE OLOMOUC, P. O. *Moravská filharmonie Olomouc* [online]. © 2023 [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://www.mfo.cz/>
36. MUELLER VON ASOW, Erich Hermann, ed. *Deutsches Musiker-Lexikon*. Dresden: Wilhelm Limpert [Dresden], 1929, 1642, viii sl.
37. NAGYOVÁ, Alžběta. *Erich Wolfgang Korngold – Operní a filmová tvorba* [online]. Brno, 2006. [cit. 2022-28-11] Dostupné z: <https://theses.cz/id/ewt22w/>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
38. NAJDEKROVÁ, Terezie. RE: *Tvorba Ericha Wolfganga Korngolda v Moravském divadle Olomouc* [elektronická pošta]. Message to: anna.valcharova@seznam.cz. 25. září 2023 10:02 [cit. 2023-09-25]. Osobní komunikace.
39. NÁRODNÍ DIVADLO. *Série červenových koncertů*. [online]. NÁRODNÍ DIVADLO. Národní divadlo. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/aktuality/serie-cervnovych-koncertu>. [cit. 2023-12-08].
40. NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ. *MRTVÉ MĚSTO*. [online]. NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ. Národní divadlo moravskoslezské. © 2010 - 2023. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/opera/inscenace/5669-mrtve-mesto/>. [cit. 2023-12-08].
41. OCLC, ING. *WorldCat* [online]. © 2001–2023 [cit. 2023-09-27]. Dostupné z: <https://www.worldcat.org/cs>

42. PACLT, Jaromír. *Slovník světových skladatelů*. Praha: Editio Supraphon, 1972, 368 s.
43. PIVODA, Ondřej. *Re: Erich W. Korngold* [elektronická pošta]. Message to: anna.valcharova@seznam.cz. 12. prosince 2022 10:26 [cit. 2023-12-08]. Osobní komunikace.
44. REGLER-BELLINGER, Brigitte, Hans WINKING a Wolfgang SCHENCK. *Opera: velká encyklopedie*. Přeložila Jitka LUDVOVÁ. Praha: Mladá fronta, 1996, 630 s. ISBN 80-204-0541-0.
45. REITTEREROVÁ, Vlasta. Z Brna do Hollywoodu. Před 60 lety zemřel Erich Wolfgang Korngold. Opera Plus [online]. 2017, 2 s. [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/brna-hollywoodu-pred-60-lety-zemrel-erich-wolfgang-korngold/?pa=1>
46. SADIE, Stanley a John TYRRELL, ed. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Volume 13, Jennens to Kuerti. 2nd ed. New York: Grove, 2001, xxxvii, 950 s. ISBN 0333608003.
47. SADIE, Stanley, ed. *The new Grove dictionary of opera*. Volume two, E-Lom. Oxford: Grove, an imprint of Oxford University Press, c1992. ISBN 0195221869.
48. SKALA, Luboš. *Životní cesta a operní tvorba E. W. Korngolda* [online]. Praha, 2012 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/7864>. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU. Vedoucí práce Roman Janál.
49. SLANINOVÁ, Lucie. *Erich Wolfgang Korngold – klavírní cyklus Märchenbilder op. 3* [online]. Brno, 2015. [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/i86wmf/>. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce prof. Jiří Doležel.
50. ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. Díl (20. století)*. Věrovaný: Jan Piszkiwicz, 2006, 357 s. ISBN 80-86768-17-1.
51. ŠOCHOVÁ, Veronika. *Moravská filharmonie Olomouc v letech 1990-2000* [online]. Olomouc, 2009 [cit. 2023-09-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/xyfpzp/>. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Květuše Raueová.

52. VALEČKOVÁ, Barbora. *Erich Wolfgang Korngold a jeho skladby p housle* [online]. Praha, 2012 [cit. 2022-11-28]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/zd73hj/>. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Vedoucí práce Jindřich PAZDERA.
53. VOMÁČKOVÁ, Eliška. *Erich Wolfgang Korngold a jeho vybrané klavírní skladby* [online]. Brno, 2020 [cit. 2022-11-28]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/xodekh/>. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D.
54. VOMÁČKOVÁ, Eliška. *Klavírní dílo Ericha Wolfganga Korngolda se zaměřením na Sonátu č. 1 d moll* [online]. Brno, 2018 [cit. 2022-28-11]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/yhajz5/>. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D.

## Přílohy

### 1. Obrazová příloha



Korngold ve 12 letech, zhruba v době premiéry baletu-pantomimy *Der Schneeman*.  
(Zdroj: Carroll – The Last Prodigy)



Korngold se svými rodiči Juliem a Josefinou Korngoldovými v zahradě jejich  
vídeňského domu, cca 1911  
(Zdroj: Carroll – The Last Prodigy)





Korngold v den své svatby s Lusi von Sonnenthal, 30. dubna 1924  
(Zdroj: Carroll – The Last Prodigy)



Korngold v 50 letech  
(Zdroj: Carroll – The Last Prodigy)



Poslední fotografie Korngolda před jeho smrtí, léto 1957.

(Zdroj: Carroll – The Last Prodigy)

LIBRARY OF CONGRESS

*Semplice*

*p*

*Niss.* ~~Ich~~ ~~fühle~~ ~~dein~~ ~~Herz~~ ~~in~~ ~~mei-ner~~ ~~Brust~~; ~~es~~ ~~wünscht~~ ~~dir~~

*poco rit.* *atempo*

~~Ich~~ ~~fühle~~ ~~dein~~ ~~Herz~~ ~~in~~ ~~mei-ner~~ ~~Brust~~; ~~es~~ ~~wünscht~~ ~~dir~~

*poco rit.* *atempo*

mehr als ei - tel Lust. ~~It~~ ~~is~~ ~~not~~ ~~to~~

Ukázka skladatelského rukopisu: první strana písně *Glückwunsch* ze sbírky

*Fünf Lieder*, op. 38, 1949.

(Zdroj: Library of Congress)

# SONATE.

## I.

Allegro non troppo, ma con passione.

Erich Wolfgang Korngold.

The musical score is presented in five systems, each with a piano (left) and treble (right) staff. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and complex chordal textures. Dynamics like *f* and accents are used throughout. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex chordal textures and melodic lines with various accidentals and dynamics.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate harmonic structures and melodic passages.

Third system of musical notation, marked with a forte (*sf*) dynamic. It features a prominent melodic line in the treble clef and a supporting bass line.

Fourth system of musical notation, marked with a piano (*p*) dynamic and a *dimin.* (diminuendo) instruction. It includes a five-fingered (*5*) chordal passage.

Fifth system of musical notation, continuing the piano (*p*) section with complex harmonic textures.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a melodic flourish and a final chordal structure.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with an 'A' above the first measure. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff includes dynamic markings 'sf' (sforzando) in the first and third measures.

Third system of musical notation. The treble staff features a long slur over a melodic phrase, with an '8' above it. The bass staff has dynamic markings 'f' (forte) in the second and fourth measures.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with triplets and a 'decresc.' (decrescendo) marking. The bass staff has a more active line with chords and moving lines.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has dynamic markings 'mf' (mezzo-forte), 'f', and 'ff' (fortissimo).

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has dynamic markings 'ff' and 'f', and features several triplet markings.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings *ff*, *p*, *f*, and *mf*, and contains triplet markings.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes a dynamic marking *mp* and contains various chordal textures.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes a dynamic marking *fp* and contains complex chordal textures.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings *f* and *p*, and contains triplet markings.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings *f* and *p*, and contains 4-measure and 8-measure phrase markings.

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes a dynamic marking *pp* and contains triplet markings.

subito *ff*  
*8<sup>va</sup> bassa*.....  
*mf*

This system features a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *subito ff*. The bass clef staff contains a dotted line labeled *8<sup>va</sup> bassa* with a dotted line extending to the right. The music includes complex chords and melodic lines with various articulations.

*ff*

This system continues the musical piece with a dynamic marking of *ff*. It features intricate chordal textures and melodic passages in both staves, including some triplet markings.

*sempre cresc.*  
*ff*

This system is marked with *sempre cresc.* and *ff*. The music shows a clear upward dynamic trend and includes complex harmonic structures.

*sempre cresc.*

This system continues the *sempre cresc.* dynamic instruction. It features a mix of sustained chords and moving lines, with some triplet markings in the bass staff.

*sf*

This system is marked with *sf* (sforzando). It contains complex chordal textures and melodic lines, with some markings of *8* indicating octave transposition.

*sf*

The final system on the page is marked with *sf*. It concludes the piece with complex harmonic and melodic material.



subito p

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with several triplet markings. The lower staff provides harmonic support with chords and bass notes. The dynamic marking 'subito p' is placed above the first measure.

zart

This system contains the third and fourth staves. The upper staff continues the melodic development with slurs and accents. The lower staff has a more active bass line. The dynamic marking 'zart' is placed above the first measure.

f

This system contains the fifth and sixth staves. It features a significant increase in volume, indicated by the 'f' dynamic marking. The upper staff has a more complex melodic texture with many triplets. The lower staff also has a dense texture with many triplets.

gliss. ff pesante

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff includes a glissando passage marked 'gliss.' and a fortissimo 'ff' dynamic. The lower staff continues with triplets. The word 'pesante' is written below the eighth measure.

f

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking 'f'. The lower staff has a bass line with triplets and a fermata.

8... 5 6

This system contains the eleventh and twelfth staves. The upper staff features a melodic line with a fermata and a dynamic marking '8...'. The lower staff has a bass line with triplets and a dynamic marking '5 6'.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes dynamic markings such as *sf* and *sfz*, and various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex melodic lines and harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, including a *dim.* (diminuendo) marking and a five-fingered scale-like passage in the right hand.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic themes.

Fifth system of musical notation, featuring a *dim.* marking and a melodic line with a fermata.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a melodic phrase and a fermata.

8

*sf*

8

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a measure marked with an '8' and a dotted line. The lower staff features a dynamic marking of *sf* (sforzando) in the fourth measure. The system concludes with a measure marked with an '8' and a dotted line.

*ff*

8

This system contains the next two staves. The lower staff has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the seventh measure. The system ends with a measure marked with an '8' and a dotted line.

*fff* *mf* *ff*

8

This system contains the third and fourth staves. The upper staff has dynamic markings of *fff* (fortississimo) in the second measure, *mf* (mezzo-forte) in the fourth measure, and *ff* in the eighth measure. The lower staff has a dynamic marking of *ff* in the eighth measure. The system ends with a measure marked with an '8' and a dotted line.

*f* *ff* *ff*

8

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff has dynamic markings of *f* (forte) in the second measure and *ff* in the fourth and sixth measures. The lower staff has dynamic markings of *ff* in the fourth and sixth measures. The system ends with a measure marked with an '8' and a dotted line.

*f* *ff* *ff* *ff* *ten.*

8

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has dynamic markings of *f* in the second measure and *ff* in the fourth, sixth, and eighth measures. The lower staff has dynamic markings of *f* in the second measure and *ff* in the fourth, sixth, and eighth measures. The system ends with a measure marked with an '8' and a dotted line, and a 'ten.' (ritardando) marking in the eighth measure.

# II. Scherzo.

Schnell.

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Schnell." (Allegretto). The score includes various dynamics: *mf* (mezzo-forte) at the beginning, *p* (piano) in the third system, *pesante* (heavy) in the fourth system, and *f* (forte), *p*, *ff* (fortissimo), and *mf* in the fifth system. The music features complex chordal textures, often with triplets and slurs, and includes articulation marks such as accents and staccato. The bass line is particularly active, often playing a rhythmic accompaniment.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *cresc.* (crescendo).

Second system of musical notation. The right hand continues with slurred chords and notes. The left hand has a more active line. A *cresc.* marking is present in the middle of the system.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *p* (piano).

Fourth system of musical notation. Both hands feature complex chordal textures and slurs, with various accidentals throughout.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *ff.* (fortissimo).

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs. Performance instructions include *f legatissimo e un poco ritardando* and *a tempo*.

*legatissimo e un poco ritardando*

*a tempo*

*ff*

*cresc.*

*poco rit.*

*sempre ff e ritmico*

*a tempo*

*f*

*ff*

*ff*

*Fine.*

*Sca.....*

Ruhig.

Trio.

Sua bassa.....

Sua....

Scherzo da capo al Fine.

## III. Finale.

Moderato.

*f* *p*

A. v. Z.

I.

*sempre f*

II.

III.

*mf legatissimo*



IV.

*p*

V.

*mf*

VI. Etwas schneller.

*p leicht*

*p*

VII.

*pesante p*

VIII.

*f marcato*

IX.

*ff*

*poco rit.*

*a tempo*

X.

Noch schneller.

*ff*

XI.

*sempre ff*

8va

XII.

subito diminuendo

XIII. Agitato.

*sf* *ff*

*rit.*

XIV. Maestoso.

XV. Misterioso.

*f* *p* *mp* sehr ruhig

XVI.

*p* *legatissimo* *ff* *ff*

XVII.

XVIII.

First system of musical notation for XVIII. It consists of two staves (treble and bass clef). The music features a complex harmonic structure with many accidentals. A first ending bracket with a double bar line and a repeat sign is present. Performance markings include *rit.* and *f a tempo*.

Second system of musical notation for XVIII. It continues the piece with similar harmonic complexity. A performance marking of *poco rit.* is present.

XIX. Drängend.

First system of musical notation for XIX, titled "Drängend." It features a driving, rhythmic character. The music is marked with a forte *f* dynamic.

XX.

First system of musical notation for XX. The music is marked *pesante ff* (heavy fortissimo). It features a strong, rhythmic bass line.

Second system of musical notation for XX. The music is marked *subito p* (suddenly piano). It includes a performance marking of *beschleunigt* (accelerated).

Third system of musical notation for XX. The music is marked *rit.* (ritardando), *a tempo*, *dim. rit.* (diminuendo ritardando), and *pp* (pianissimo).

83363

ERICH WOLFGANG  
KORNGOLD

SONATE

FÜR DAS

PIANOFORTE

Op. 2 No. 2 in E-dur

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ  
LEIPZIG — LONDON — BRÜSSEL — PARIS

Nachdruck verboten  
laut dem russischen Autorengesetz  
vom 20. März 1911.

Перепечатка воспрещается  
(российский законъ объ авторскомъ  
правѣ отъ 20. марта 1911 г.).

ERICH WOLFGANG KORNGOLD  
ist am 29. Mai 1897 in Brünn geboren.  
Diese Sonate wurde im Juni 1910 be-  
gonnen und im Dezember 1910 beendet.

## SONATE N° 2

## I

Erich Wolfgang Korngold, Op. 2

**Moderato**

Piano

*ff Mit Schwung*      *poco rit.*      *a tempo*

*poco rit.*      *a tempo*

*pesante*      *mp drängend*

*cresc.*

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *ff*. Includes a first ending bracket with a repeat sign.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f cresc.*. Includes a first ending bracket with a repeat sign.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *mf*, *rit.*, *mp*, *p*. Includes a first ending bracket with a repeat sign. Performance instruction: *vorwärts*. Pedal marking: *Ped.* with an asterisk.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *mf*, *rit.*, *mp*, *p*. Includes a first ending bracket with a repeat sign. Performance instruction: *drängend*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *mp*. Performance instructions: *nachlassend*, *mp wieder drängend*, *nachlassend*. Includes a first ending bracket with a repeat sign.



mf drügend f ff

This system contains the first two measures of the piece. The music is in a major key with three sharps (F#, C#, G#). The first measure features a dynamic marking of *mf* and the instruction *drügend*. The second measure has a dynamic marking of *f*. The system concludes with a dynamic marking of *ff*.

sfz ff

This system contains the next two measures. The first measure has a dynamic marking of *sfz*. The second measure has a dynamic marking of *ff*. The music continues with complex chordal textures.

(Die  $\text{♩}$  langsamer als im Anfang)  
sfz mp espr. pp

This system contains the next two measures. The first measure has a dynamic marking of *sfz*. The second measure has a dynamic marking of *mp espr.* and a tempo instruction: *(Die  $\text{♩}$  langsamer als im Anfang)*. The system concludes with a dynamic marking of *pp*.

p pp

This system contains the next two measures. The first measure has a dynamic marking of *p*. The second measure has a dynamic marking of *pp*. The music features a prominent bass line with triplets.

zart, gesanglich  
espr.

This system contains the final two measures. The first measure has the instruction *zart, gesanglich*. The second measure has the instruction *espr.*. The music concludes with a soft, lyrical texture.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Performance markings include *zart*, *p espr.*, *p*, *poco rit.*, *staccato*, and *a tempo*. A *ped.* (pedal) marking is present at the end of the system.

Second system of the piano score. The right hand continues with complex chordal textures and slurs, marked with *stacc.* and *mf espr.*. The left hand maintains a steady accompaniment. A *ped.* marking is located at the beginning of the system.

Third system of the piano score. The right hand features a series of chords and slurs, marked with *mf*. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. A *ped.* marking is at the end of the system.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, marked with *f*. The left hand features a rhythmic accompaniment with repeated patterns. A *ped.* marking is at the end of the system.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. The left hand features a rhythmic accompaniment with repeated patterns. A *ped.* marking is at the end of the system.

(Die ♩. wie im Anfange die ♩.)

First system of a piano score in G major, 12/8 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *f*, and *sfz*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of the piano score. It continues the melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *f*, *sfz*, and *mf*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Third system of the piano score. The right hand has a fermata over the first measure. Dynamics include *f* and *sfz*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Fourth system of the piano score. Dynamics include *sfz*, *f*, and *cresc.*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Fifth system of the piano score. Dynamics include *cresc.* and *mf*. The system concludes with a fermata over the final notes.

8

*dim. mp*

*dim e rit.* ( $\text{♩} = \text{♪}$ ) *morendo*

*p pp ppp sfz ppp f*

(C) 6 6

*pesante sfz ppp mp sfz legato, gesanglich*

*f*

*sfz*

*poco rit.*

8

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex texture with many sixteenth notes and chords, marked with accents and slurs. The left hand (bass clef) has a more rhythmic accompaniment. Performance markings include *rit.* (ritardando), *mp dolce*, and *p*. A dotted line with the number 8 indicates an octave extension.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate chordal patterns. The left hand has a melodic line with some rests. Performance markings include *mp* and *ped.* (pedal). A dotted line with the number 8 indicates an octave extension.

Third system of musical notation. The right hand has a more melodic and flowing texture. The left hand has a steady accompaniment. Performance markings include *zart*, *gesanglich*, and *p*. A dotted line with the number 8 indicates an octave extension.

Fourth system of musical notation. The right hand has a more active texture with many sixteenth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *mf* and *f*. A dotted line with the number 8 indicates an octave extension.

Fifth system of musical notation. The right hand has a more melodic and flowing texture. The left hand has a steady accompaniment. Performance markings include *f marc.* (f marcato). A dotted line with the number 8 indicates an octave extension.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The music features complex chords and arpeggiated textures. A *cresc.* marking is present in the treble staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Continuation of the previous system. A *cresc.* marking is present in the treble staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The music becomes more rhythmic and driving. A *sempre cresc. et accel.* marking is present in the treble staff, followed by a *ff* dynamic marking.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The texture is dense with many notes. A *rit. e cresc.* marking is present in the treble staff, followed by an *sfz* dynamic marking.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The music concludes with a *Campana* effect. A *ten.* marking is present in the bass staff. The system ends with *a tempo fff marcatissimo* in the treble staff and *poco rit. fff* in the bass staff.

musical score system 1, featuring piano and bass staves with dynamic markings *marcatissimo*, *a tempo*, *fff*, *poco rit.*, *fff*, *dim.*, *f*, *mf*, and the instruction *con dolore*.

musical score system 2, featuring piano and bass staves with dynamic markings *drängend aber gesänglich*, *a tempo*, *wieder drängend*, and *a tempo*.

musical score system 3, featuring piano and bass staves with dynamic markings *drängend*, *mp espr.*, *poco rit.*, and *pp*. Includes the instruction *(Die ♩ langsamer als im Anfange)*.

musical score system 4, featuring piano and bass staves with dynamic markings *pp*, *espr.*, and the instruction *zart, gesänglich*.

musical score system 5, featuring piano and bass staves with dynamic markings *p espr.* and *p espr.*.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *poco rit.*, *p stacc.*, *a tempo*, *stacc.*. Includes *ped.* and asterisk symbols.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *espr.*, *mf*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ruhig*, *mp*, *ppp rit.*, *espr.*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ppp*, *mf rit.*, *mp*, *immer ruhiger werdend*, *p una corda*, *mp*. Includes *espr.*, *ped.*, and asterisk symbols.



# II Scherzo

**Allegro impetuoso**

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and includes accents (*>*) and slurs. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The third system includes fortissimo (*sfz*) and forte (*ff*) dynamics, with a *ff poco rit.* marking. The fourth system alternates between *a tempo* and *ff poco rit.* markings, ending with a forte (*ff*) dynamic. The fifth system concludes with piano (*Ped.*) markings and asterisks (*\**) indicating pedal changes.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff*, *ff poco rit.*, *a tempo*. Includes a *ped.* marking and a circled asterisk.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff poco rit.*, *a tempo*, *ff poco rit.*, *a tempo*, *ff*. Includes a circled asterisk.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff*. Includes *ped.* markings and circled asterisks.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff*, *f*. Includes a circled asterisk.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*. Includes circled asterisks.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords with accents, marked *ff*. The bass clef staff contains a melodic line with a long note and a fermata.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with accented chords. The bass clef staff features a melodic line with a long note and a fermata, followed by a final chord.

Third system of musical notation. The treble clef staff has accented chords. The bass clef staff has a melodic line with a fermata. The system concludes with the instruction *p Ruhiger*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a fermata and a final flourish. The bass clef staff has a melodic line with a fermata.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a fermata. The bass clef staff has a melodic line with a fermata.

First system of musical notation. The treble clef staff contains complex chords and melodic lines. The bass clef staff features a bass line with a *ff* dynamic marking and the text *Wie früher*. The system concludes with a fermata over a chord.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with melodic and harmonic development. The bass clef staff provides accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation. The treble clef staff features two passages of glissando, each marked with a *gliss.* and a slur. The first passage is labeled with a '7' and the second with a '6'. The bass clef staff continues with accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes another glissando passage marked *gliss.* with a slur and a '6' above it. The bass clef staff continues with accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a *ff* dynamic marking and concludes with a large, expressive chord marked with a fermata. The bass clef staff provides accompaniment.

System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef starts with a key signature of one sharp (F#). Bass clef starts with a key signature of two flats (Bb, Eb). The piece begins with a forte (*ff*) dynamic. The music consists of chords and single notes in both hands.

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef has a key signature of two flats (Bb, Eb). Bass clef has a key signature of two flats (Bb, Eb). The music features chords and single notes. A dynamic marking of *rit. e dim.* is present. A first ending bracket with a repeat sign is shown above the treble clef staff.

System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef has a key signature of one sharp (F#). Bass clef has a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a forte (*f*) dynamic, then moves to a mezzo-forte (*mf dolce*) dynamic. The music consists of chords and single notes.

System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef has a key signature of one sharp (F#). Bass clef has a key signature of one sharp (F#). The music features chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

System 5: Treble and Bass clefs. Treble clef has a key signature of one sharp (F#). Bass clef has a key signature of one sharp (F#). The music features chords and single notes. A dynamic marking of *poco cresc.* (poco crescendo) is present. A first ending bracket with a repeat sign is shown below the bass clef staff.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. A *dim.* (diminuendo) marking is present. A first ending bracket with an 8-measure repeat sign is shown below the bass line. The system concludes with a *sfz* (sforzando) dynamic and a fermata.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The piece continues with a piano (*p*) dynamic. A *cresc.* (crescendo) marking is present. A first ending bracket with an 8-measure repeat sign is shown below the bass line. The system concludes with a *sfz* dynamic and a fermata.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The piece continues with a forte (*f*) dynamic. A *dim.* marking is present. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a fermata.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The piece continues with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. A *ff poco rit.* (fortissimo, poco ritardando) marking is present, followed by a return to *a tempo*. The system concludes with another *ff poco rit.* marking and a fermata.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The piece continues with a *a tempo* marking, followed by a *poco rit.* (poco ritardando) marking and a fortissimo (*ff*) dynamic. A return to *a tempo* is indicated. The system concludes with a *ff* dynamic and a fermata. A *ped.* (pedal) marking is present at the bottom of the system.

ff *cresc.*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a series of chords with a crescendo hairpin and a fermata over the final measure. The lower staff has a melodic line with a fermata over the final measure. A double asterisk symbol is centered below the staves.

*rit.*

This system contains the next two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff has a melodic line with a fermata over the final measure. A hairpin for *rit.* is placed above the upper staff.

*fff* *a tempo* *ff*

This system contains the next two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The lower staff has a melodic line with a fermata over the first measure. Dynamic markings *fff*, *a tempo*, and *ff* are present.

*ff* *accel. e cresc.*

This system contains the next two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff has a melodic line with a fermata over the final measure. Dynamic markings *ff* and *accel. e cresc.* are present.

This system contains the final two staves of music. The upper staff has a melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff has a melodic line with a fermata over the final measure.

8

*fff*

*ff*

*sempre accel. e cresc.*

8

This system contains the first two measures of the piece. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The music is written in a grand staff format. The first measure is marked with a forte fortissimo (*fff*) dynamic and includes a first ending bracket labeled '8'. The second measure is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The instruction *sempre accel. e cresc.* is written above the staff. The system concludes with a second ending bracket labeled '8'.

8

*fff*

This system contains the next two measures. The first measure begins with a first ending bracket labeled '8'. The second measure is marked with a forte fortissimo (*fff*) dynamic. The system concludes with a second ending bracket labeled '8'.

8

*ff accel.*

*ff*

1

This system contains the next two measures. The first measure begins with a first ending bracket labeled '8'. The second measure is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes the instruction *ff accel.*. The system concludes with a first ending bracket labeled '1' and a fortissimo (*ff*) dynamic.

*dim.*

*f*

*dim.*

*mf*

1

This system contains the next two measures. The first measure is marked with a decrescendo (*dim.*) dynamic. The second measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a first ending bracket labeled '1', a decrescendo (*dim.*) dynamic, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

*mp*

*p*

*dim. e poco rit.*

1

This system contains the final two measures. The first measure is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second measure is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *dim. e poco rit.*. The system concludes with a first ending bracket labeled '1' and a double bar line with repeat signs.



Trio  
(Die  $\text{♩}$  viel langsamer)

sehr gesanglich  
*mp*

*mp*

This system contains the first two measures of the Trio. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic is marked *mp* (mezzo-piano).

8

This system contains measures 3 and 4. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment remains. The dynamic is *mp*.

8

*mf*

*mp*

This system contains measures 5 and 6. The right hand has a slur and a fermata over the first measure. The left hand accompaniment continues. The dynamic starts at *mf* (mezzo-forte) and changes to *mp* in the second measure.

*mf*

*subito p*

This system contains measures 7 and 8. The right hand has a slur and a fermata over the first measure. The left hand accompaniment continues. The dynamic starts at *mf* and changes to *subito p* (subito piano) in the second measure.

*f*

*sempre cresc...*

This system contains measures 9 and 10. The right hand has a slur and a fermata over the first measure. The left hand accompaniment continues. The dynamic starts at *f* (forte) and is marked *sempre cresc...* (sempre crescendo).

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *ff* and *p*. The music features complex chordal textures and melodic lines.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*. Includes the instruction "(durch Pedal zu halten)". The music continues with intricate harmonic structures.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *p*. The music features complex chordal textures and melodic lines.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *mp*. Includes the instruction "dim. e rit." and "a tempo". The music continues with intricate harmonic structures.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *f*. The music continues with intricate harmonic structures.

ff

p mf mp

p pp m.s. ff (durch Pedal zu halten) ppp

Scherzo Da Capo al segno %  
e poi la Coda

Coda *Etwas langsamer*

p pp ff a tempo

ff poco rit.

# III Largo

Con dolore

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a time signature of 8/16. The tempo and mood are indicated as 'Con dolore'. The first two measures are marked *pp* and feature a descending eighth-note pattern in the bass line. The third measure is marked *mf* *espr.* and includes a fermata over the final note. Below the first system, there are four asterisks and the word 'Ped.' (pedal) indicating a sustained pedal point. The second system continues the descending eighth-note pattern in the bass line, marked *ppp* and *pp*. The third system features a 'poco rit.' (poco ritardando) marking followed by 'a tempo'. The fourth system includes a 'f dim.' (forte decrescendo) marking and a 'mf' (mezzo-forte) marking. The fifth system concludes with a 'drängend' (driving) marking. The score uses various dynamic markings including *pp*, *ppp*, *mf*, *f*, and *mf*, along with performance instructions like 'Con dolore', 'poco rit.', 'a tempo', and 'drängend'. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

*mf drängend* *drängend* *f* *sfz*

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*mf*) and a tempo marking of *drängend*. It features a series of chords and moving lines. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The system concludes with a fortissimo (*f*) and sforzando (*sfz*) dynamic.

*rit.* *ff* *ten.* *sfz*

The second system continues the piece. It starts with a ritardando (*rit.*) marking. The upper staff has a fortissimo (*ff*) dynamic and a tenuto (*ten.*) marking over a long note. The lower staff has a sforzando (*sfz*) dynamic. The system ends with a sforzando (*sfz*) dynamic.

*rit. a tempo* *a tempo* *drängend* *ff* *mf* *p*

The third system begins with a ritardando (*rit. a tempo*) marking. The upper staff has a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff has a piano (*p*) dynamic. The system transitions to a tempo (*a tempo*) and ends with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *drängend*.

*poco string.* *f* *p* *mf*

The fourth system is marked *poco string.* The upper staff has a fortissimo (*f*) dynamic. The lower staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

*p drängend* *p drängend* *ff*

The fifth system starts with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *drängend*. The upper staff has a piano (*p*) dynamic. The lower staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic.

*string:*

*mf* *f* *subito p*

*Più mosso*

*pp* *f*

*f*

*f* *ff*

**Tempo I**

*marcato* *legato*

*ff poco rit. sub. p* *a tempo* *p*

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has a *p* dynamic marking. Bass clef has a *p* dynamic marking. A dotted line with the number 8 above it spans the first two measures of the treble staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has a *p* dynamic marking. Bass clef has a *p* dynamic marking. The instruction *rit. e dim. portamento* is written above the treble staff in the second measure.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has the instruction *a tempo pp (una corda)*. Bass clef has a *pp* dynamic marking. Roman numerals V and VI are written above the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has the instruction *(ohne Verschiebung) marcato* and a *mf* dynamic marking. Bass clef has a *pp* dynamic marking. Accents are placed above the notes in the treble staff.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has the instruction *poco rit.* and *a tempo*. Bass clef has a *pp* dynamic marking. A triplet of notes is marked with a '3' above it in the final measure.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *mf*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *f* and a *p* marking later in the system.

Second system of musical notation. The upper staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *p*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *p* and a *drängend* marking. The system concludes with the tempo marking *a tempo*.

Third system of musical notation. The upper staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *mf* and a *drängend* marking. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *mf* and a *drängend* marking. The system concludes with the tempo marking *a tempo* and a triplet marked *m.d. 3*.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a *rit.* marking and a dynamic marking of *ff*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *ff*. The system concludes with the tempo marking *ten.* and a dynamic marking of *fff*.

Fifth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *ff*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *ff* and a *mf* marking. The system concludes with a dynamic marking of *f*. A circled number '8' is present at the bottom left of the system.



Mit Grösse

mf f m.d.

f sfz f

accel. e cresc. rit.

molto rit. Doppelt so langsam

wieder im Tempo rit.

# IV Finale

*Allegro vivace*

*mp* *p* *mp*

*mf*

*mf* *mp* *p* *pp*

*leicht*

*Etwas gemässiger*

*pp* *mf ten.* *espr.* *mf*

*Red.* \* *Red.* \*

*poco rit.* *Tempo I* *mf*

8

*mf*  
*sempre stacc.* *mf*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with a dotted line and a circled '8' above it, indicating an eighth-note rest. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present, along with the instruction *sempre stacc.* (sempre staccato).

*mf* *f* *ff* *f*

This system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with various dynamics, including *mf*, *f*, *ff*, and *f*. The lower staff continues the accompaniment.

*ff* *mf* *p* *p* *pp*

This system shows further development of the music. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *pp* (pianissimo). The lower staff features a *pp* dynamic marking at the end of the system.

*Etwas langsamer*  
*rit.* *p* *pp*

This system includes the instruction *Etwas langsamer* (slightly slower) and *rit.* (ritardando). It features triplet markings (3) over the notes in both staves. Dynamics include *p* and *pp*.

*p* *cresc.*

This system concludes the page with a melodic line in the upper staff and accompaniment in the lower staff. Dynamics include *p* and *cresc.* (crescendo).

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The piece begins with a *mf* dynamic. The bass line features a triplet of eighth notes. The system concludes with a *cresc.* marking.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: three sharps. The system features two octaves marked with a dashed line and the number '8'. The dynamics are marked *f* throughout the system.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: three sharps. This system consists of dense chordal textures in both hands.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: three sharps. The system starts with a *ff* dynamic, followed by a *sub. p* (subito piano) marking. The bass line begins with a *p* (piano) dynamic. The system ends with a *cresc.* marking.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: three sharps. The system starts with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic with accents. It includes a *sempre cresc.* (sempre crescendo) marking and ends with a *rit.* (ritardando) marking.

Tempo I

8  
3  
*ff* *m.d.* *f* *m.d.* *mf*  
*p* *m.s.* *m.s.*

*mf* *m.d.* *f*  
*f* *p* *m.s.*

8  
*m.d.* *mf* *mf*  
*p* *m.s.*

*mf* *mf*

*ff*

8

*m.d.* *gliss. 11*

Tr

This system features a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. A dynamic marking of *m.d.* (mezzo-dolce) is present. A glissando of 11 notes is indicated in the bass staff. Trills are marked with 'Tr' in the bass staff.

8

*ffz* *ff*

Tr

This system continues the piano introduction with a treble clef staff and a bass clef staff. Dynamics include *ffz* and *ff*. Trills are marked with 'Tr' in the bass staff.

*Etwas gemässiger*

8

*ffz* *ff marcatisissimo* *dim.* *espr.*

Red. \*

This system is marked *Etwas gemässiger* (somewhat more moderate). It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Dynamics include *ffz*, *ff marcatisissimo*, *dim.*, and *espr.*. A section is marked *Red.* with an asterisk.

*molto cantabile* *poco rit.* *a tempo* *mp*

3

This system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The tempo is marked *molto cantabile*, *poco rit.*, and *a tempo*. The dynamic is *mp*. Triplet markings of 3 are present in both staves.

*poco string.* *mp* *espr. mf* *mp*

8

*Wieder wie früher*

This system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The tempo is *poco string.* Dynamics include *mp*, *espr. mf*, and *mp*. A section is marked *Wieder wie früher* (Again like before).

rit. - - - - - accel. 8.....

una corda

This system shows the beginning of a piece in G major. The right hand features a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking followed by an 'accel.' (accelerando) marking. The left hand provides a harmonic accompaniment. The instruction 'una corda' is written below the bass staff.

8..... Tempo I mp sf p mp

ohne Verschiebung

This system is marked 'Tempo I'. It contains dynamic markings of *mp*, *sf*, *p*, and *mp*. The instruction 'ohne Verschiebung' (without shifting) is written below the bass staff. The system concludes with an 8-measure rest.

mf

This system continues the piece with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

sempre p poco rit.

This system features the dynamic marking *sempre p* (piano) and the tempo marking *poco rit.* (slightly ritardando).

etwas langsamer p f pp

This system is marked 'etwas langsamer' (slightly slower). It includes dynamic markings of *p*, *f*, and *pp*. The system concludes with a double bar line and a fermata.

mp mf

cresc. subito mf

cresc. f

8

Red. \*

f molto espr.

sempre cresc. ff molto espr.



ff

ff

6

6

6

6

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with several slurs and accents, marked with *ff*. The lower staff has a bass line with sixteenth-note patterns, some marked with a '6' and a slur. There are also some 'x' marks in the upper right of the system.

*cresc. e accel.*

Red. \*

6

This system continues the piece with a *cresc. e accel.* marking. The upper staff has a more active melodic line. The lower staff features a bass line with slurs and accents. A 'Red.' marking with an asterisk is placed below the staff.

Tempo I

*a tempo*

*molto rit.*

*molto accel.*

*fff*

*f*

3

3

3

10

This system is marked *Tempo I*. It includes markings for *a tempo*, *molto rit.*, and *molto accel.*. The dynamics range from *fff* to *f*. There are triplet markings (3) and a decuplet (10) in the upper staff.

*f*

*ff*

*mf sempre cresc.*

*Lustig*

3

3

3

This system is marked *Lustig*. It features a *mf sempre cresc.* marking. The dynamics are *f*, *ff*, and *mf*. There are triplet markings (3) in both staves.

*f*

*sfz*

*ff*

*fff*

3

3

3

This system shows a progression of dynamics from *f* to *fff*. It includes *sfz* and *ff* markings. There are triplet markings (3) in both staves.

ERICH WOLFGANG  
KORNGOLD  
MÄRCHENBILDER  
7 STÜCKE FÜR PIANOFORTE

♪♪♪ OP. 3 111

- 1 DIE VERZAUBERTE PRINZESSIN
- 2 DIE PRINZESSIN AUF DER ERBSE
- 3 RÜBEZAHL ♪♪♪♪♪♪♪♪♪
- 4 WICHTELMÄNNCHEN ♪♪♪
- 5 BALL BEIM MÄRCHENKÖNIG
- 6 DAS TAPFERE SCHNEIDERLEIN
- 7 DAS MÄRCHEN SPRICHT DEN EPILOG

Nº 6. n. M. 2.- die anderen Nº je n. M. 1.50

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ  
LEIPZIG / LONDON / BRÜSSEL / PARIS

Julius Bittner in Freundschaft gewidmet

# SONATE No. 3

C dur

## I

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

Allegro molto e deciso (♩)

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic and a tempo marking of 'Allegro molto e deciso'. The score is characterized by intricate piano accompaniment, including frequent triplets and trills. Dynamic markings vary throughout, including mezzo-piano (mp), piano (p), sforzando (sf), and marcato (marc.). The piece concludes with a fermata and a 'fin.' marking.

8

*mf* *tr* *sf*

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a dotted line above it labeled '8'. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *tr*, and *sf*.

*mp* *f* *marc.* *mf* *sf*

Second system of the piano score. It includes dynamic markings *mp*, *f*, *marc.*, *mf*, and *sf*. There are also triplet markings in both hands.

*f* *mp* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *mf*

Third system of the piano score. Dynamics range from *f* to *mf*, with several *sf* markings. Triplet markings are present in both hands.

8

*ff* *pp* (sine rit.)

Fourth system of the piano score. It starts with *ff* and ends with *pp*. A marking '(sine rit.)' is present. Triplet markings are used throughout.

Cantabile *espr.* Nicht schleppen (poco più)

*p* *espr.* *p*

Fifth system of the piano score. It is marked 'Cantabile' and 'espr.' in the right hand, and 'Nicht schleppen (poco più)' in the left hand. Dynamics include *p* and *espr.*.

mosso) *mf* *espr.*

Sixth system of the piano score. It is marked 'mosso)' and 'espr.' in the right hand, and 'mf' in the left hand. A triplet marking is present.

8

*f* *m.s.* *m. 8*

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a first ending bracket labeled '8'. The lower staff features a mezzo-forte (*m.s.*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#).

8

*Red.* *calando* *a tempo* *p* *Red.*

This system contains the third and fourth staves. The upper staff has a first ending bracket labeled '8'. The lower staff has a first ending bracket labeled 'Red.'. The tempo markings *calando* and *a tempo* are placed above the upper staff. Dynamics include *Red.* (ritardando), *calando*, *a tempo*, and *p* (piano).

*Nicht schleppen* *mp espr.* *f*

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff has a first ending bracket labeled '8'. The tempo marking *Nicht schleppen* (do not drag) is written above the upper staff. Dynamics include *mp espr.* and *f*.

*(rasch) espr.* *mf*

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has a first ending bracket labeled '8'. The tempo marking *(rasch) espr.* is written above the upper staff. The dynamic *mf* is written below the lower staff.

*espr.* *p*

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff has a first ending bracket labeled '8'. The tempo marking *espr.* is written above the upper staff. The dynamic *p* is written below the lower staff.

*calando* *mp* *p* *mp*

This system contains the eleventh and twelfth staves. The tempo marking *calando* is written above the upper staff. Dynamics include *mp*, *p*, and *mp*.

Molto meno, un poco grave (♩)

poco rit.

pp tr tr poco a poco cresc. tr tr

a tempo

poco rit.

f mf f (b) f

a tempo

p pp

rit.

a tempo

p espr. pesante f p

tr sf sf

poco rit.

sf sf sf sf sf sf sf sf

Tempo I (♩ rascher als zuletzt)

First system of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in 3/4 time. The treble staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a trill marked with a wavy line and a '3' above it. The bass staff starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and contains several triplet markings. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

Second system of the musical score. The treble staff continues with complex chordal textures and includes a trill. The bass staff features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a sforzando (*sf*) dynamic. The system ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Third system of the musical score. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and includes a trill. The bass staff starts with a piano (*p*) dynamic, followed by three sforzando (*sf*) markings, then a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and ends with a forte (*f*) dynamic.

Fourth system of the musical score. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic. The bass staff starts with a marcato (*marc.*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a fortissimo (*fp*) dynamic.

Fifth system of the musical score. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and includes a trill. The bass staff starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Sixth system of the musical score. The treble staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a trill. The bass staff starts with a sforzando (*sf*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

First system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass clef). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *p*, *sf*, *mf*, *ff*, and *f*. There are also trills (*tr*) and accents (*>*) throughout the piece.

Second system of musical notation. It continues the two-staff format. The music includes more triplet figures and dynamic markings such as *pp*. A *(sine rit.)* marking is present above the right-hand staff.

Third system of musical notation. The left-hand staff is marked *Cantabile* and *espr.* with a dynamic of *p*. The right-hand staff is marked *Nicht schleppen (poco)* and *espr.* with a dynamic of *p*. The music is more melodic and slower in tempo.

Fourth system of musical notation. The left-hand staff is marked *più mosso)*. The right-hand staff has dynamic markings *mf*, *espr.*, and *f*. The tempo is noticeably faster than the previous system.

Fifth system of musical notation. Both staves feature *m.s.* (more sostenuto) markings. The music is characterized by dense chordal textures and complex rhythmic patterns.

Sixth system of musical notation. The right-hand staff is marked *calando - - - a tempo* with a dynamic of *p*. The music concludes with a return to a more moderate tempo.



Nicht schleppen!

espr. *mp* *f*

*espr.* *mf* *espr.*

*red.* *red.*

*rasch*

*espr.* *mf*

*calando*

*p* *mp* *p* *mp*

Molto meno, un poco grave (♩)

*pp* *trm* *p* *trm*

*p* *p poco a poco cresc.* *allargando* *Largo* *ff*

*più allargando* *Maestoso* *sf* *sf* *sf* *ff*

*marc.* *red.* *red.* *ff*

# II

Andante religioso      poco rit.      a tempo (nicht schleppen)

*sf*      *p*      *espr.*

*p*      *p*

*mf*      *molto espr.*      *p*      *pp* *m. d.*

*sehr zart*      *pp*

*Red.*      *Red.*      \*

Nachlassend

*p*      *m. d.*      *poco espr.*      *mp*      *espr.*

Detailed description: This is a page of a piano score, labeled 'II' at the top center and '9' at the top right. The score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with the tempo marking 'Andante religioso' and a dynamic of 'sf'. It transitions to 'poco rit.' and then 'a tempo (nicht schleppen)'. The second system continues with a dynamic of 'p'. The third system features a triplet of eighth notes and dynamics of 'mf', 'molto espr.', 'p', and 'pp m. d.'. The fourth system is marked 'sehr zart pp' and includes two 'Red.' (ritardando) markings. The fifth system is marked 'Nachlassend' and includes dynamics of 'p', 'm. d.', 'poco espr.', 'mp', and 'espr.'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

a tempo

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*pp*) dynamic and an expressive (*espr.*) marking. It features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords and moving lines. A *pp* marking is also present in the lower staff.

The second system continues the piece. The upper staff starts with a piano (*p*) dynamic and an expressive (*espr.*) marking. The lower staff also features an expressive (*espr.*) marking. The music is characterized by flowing melodic lines and harmonic accompaniment.

The third system includes a piano (*p*) dynamic and expressive (*espr.*) markings. A repeat sign with a first ending bracket is present. The lower staff has a *red.* (ritardando) marking. The system concludes with a double bar line and an asterisk.

The fourth system continues with piano (*p*) and expressive (*espr.*) markings. It features a repeat sign with a first ending bracket. The lower staff includes a *red.* marking. The system ends with a double bar line and an asterisk.

The fifth and final system on the page is marked *Nachlassend* (diminuendo). It features a repeat sign with a first ending bracket. The music concludes with a double bar line.

a tempo

*mp espr.* *pp* *espr.* *(pp)*

*p espr.*

Molto tranquillo

*pp* *p* *dolce* *f* *espr.* 3

*weich* 3 *f*

*p* *mp* *f* *f* *p*

Steigernd

First system of the musical score. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *mf espr.* and *f*. The tempo is marked as *Steigernd* (accelerating).

allargando - - - a tempo

Second system of the musical score. The right hand continues with triplet patterns. The left hand has a more active role with moving lines. Dynamics range from *f* to *ff*. The tempo markings are *allargando* (ritardando) and *a tempo* (returning to original tempo).

rit.

Third system of the musical score. The right hand features triplet patterns. The left hand has a more active role with moving lines. Dynamics include *p*. The tempo is marked as *rit.* (ritardando).

Tempo I

Fourth system of the musical score, starting with *Tempo I*. The right hand has triplet patterns. The left hand has a more active role with moving lines. Dynamics include *mf espr.*, *mp espr.*, *pp*, *espr.*, and *p espr.*.

poco rit.

a tempo

rit. a tempo

Fifth system of the musical score. The right hand has triplet patterns. The left hand has a more active role with moving lines. Dynamics include *pp* and *ppp*. The tempo markings are *poco rit.*, *a tempo*, *rit.*, and *a tempo*.

III

Tempo di Menuetto molto comodo

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di Menuetto molto comodo'. The score includes various dynamics: *sf* (sforzando), *p* (piano), *ten.* (tension), and *mf espr.* (mezzo-forte with spirit). There are also performance markings such as accents (>) and slurs. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Poco più mosso

*espr.*  
*p*  
*pp* *sf*  
 Red. \*

Steigernd

*f* *f* *f* *f*

a tempo

*f* *f*

*f*

Steigernd

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Tempo I

*f* *f*

Red. \*

vi-\*)

Red.

sf

ff

f

sf

ten.

ten. mp

espr.

p

poco riten.

a tempo

sf

p

pp

8

2

1

Fine

\* Eventueller Sprung für die Wiederholung.

Red.





Trio  
Fließender

espr. pp p

The first system of the piano score for 'Fließender'. It consists of two staves. The right-hand staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features flowing eighth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The instruction *espr.* (espressivo) is placed above the first measure.

espr. p ten. //

The second system of the piano score. It continues the musical themes from the first system. The right-hand staff shows more complex melodic lines with some grace notes. The left-hand staff provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamic markings include *p* and *pp*. The instruction *espr.* is present at the start, and *ten.* (tension) is marked above the final measure, which ends with a double bar line.

rallent. - - - - a tempo espr. pp ppp mp espr.

The third system of the piano score. It features a tempo change from the previous section. The instruction *rallent.* (rallentando) is written above the staff, followed by a series of dashes. The music then returns to the original tempo with the instruction *a tempo*. Dynamic markings include *pp*, *ppp* (pianississimo), and *mp* (mezzo-piano). The instruction *espr.* is used throughout the system.

Rascher p pp

The fourth system of the piano score. The tempo is marked *Rascher* (Allegretto). The music is more rhythmic and active. Dynamic markings include *p* and *pp*. The system concludes with a double bar line.

Wie früher mp molto espr. pp

The fifth and final system of the piano score. The tempo is marked *Wie früher* (Allegretto). The music returns to the original tempo and mood. Dynamic markings include *mp* and *pp*. The instruction *molto espr.* is used. The system ends with a double bar line.

Da Capo al Fine

Rondo: Allegro giocoso

This musical score is for the fourth movement, 'Rondo: Allegro giocoso', on page 17. It is written for piano in 2/4 time. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a 7-measure rest in the treble and a forte (*f*) dynamic. The second system features a piano (*fp*) dynamic and includes a 5-measure rest in the bass. The third system starts with a piano (*fp*) dynamic. The fourth system contains two sections of forte (*f*) dynamics. The fifth system begins with a piano (*p*) dynamic. The sixth system starts with a *sub. p* (sub-piano) dynamic and concludes with a forte (*f*) dynamic. The score is filled with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

First system of a piano score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *sf*, *f*, and *mf marc.*. The key signature has one sharp (F#).

Second system of the piano score, continuing the grand staff notation with various rhythmic patterns and dynamic markings like *f*.

Third system of the piano score, showing a transition to a more melodic line in the right hand with dynamic markings *p* and *sub. p*.

Fourth system of the piano score, featuring a complex rhythmic passage with dynamic markings *f* and a tempo change to common time (C). It includes a note equal sign  $(\text{♩} = \text{♩})$ .

Fifth system of the piano score, containing triplet and sextuplet markings. Dynamic markings include *f* and *p*. The word *Red.* is written below the staff.

Sixth system of the piano score, featuring sextuplet and triplet markings. Dynamic markings include *f*, *p*, and *sf*. The word *Red.* is written below the staff.

ohne Red. Red. \* ohne Red. Red. \*

poco a poco accel. -

First system of the score. The right hand features a series of chords with accents and a glissando at the end. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

Poco più mosso

Second system of the score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *sf*.

Tempo I

Third system of the score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *sf* and *sfp*.

Fourth system of the score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents.

Fifth system of the score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *p m.s.* and *pp*.

Sixth system of the score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *sf marc.* and *fp*.

8

*f* *f* *sf* *sf*

6

First system of a piano score, featuring a treble and bass clef. It includes a dynamic marking of *f* (forte) and *sf* (sforzando), and a measure number '8' at the beginning. A '6' is written above the bass line in the third measure.

*sf* *sf* *p*

Second system of the piano score, continuing the melodic and harmonic development. It features dynamic markings *sf* and *p* (piano).

*sub.p.* *sf*

Third system of the piano score, showing a change in texture with *sub.p.* (subito piano) and *sf* markings.

*sine accel.* Nicht zurückhalten! Weiter!

*pp* *sfp espr.*

Fourth system of the piano score, marked *sine accel.* (without acceleration). It includes the instruction 'Nicht zurückhalten! Weiter!' (Do not hold back! Continue!). Dynamic markings *pp* (pianissimo) and *sfp espr.* (sforzando espr.) are present.

*espr.* *p sfp* *sfp espr.* *m.s.*

*Red.* \*

Fifth system of the piano score, featuring *espr.* (espressivo) and *p sfp* markings. A *Red.* (ritardando) marking is present below the bass line, along with an asterisk.

*sfp espr.* *p m.s.* *rallent.* *m.s.* *pp* *m.s.*

*Red.* \*

Sixth system of the piano score, marked *rallent.* (rallentando). It includes dynamic markings *sfp espr.*, *p m.s.*, *pp*, and *m.s.* (mezzo sostenuto). A *Red.* marking and asterisk are also present.

Tempo I

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *sf*, *f*, and *mf*. Includes a fingering '5' and a fermata.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *sf* and *p*. Includes a fermata.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f*, *sf*, and *fp*. Includes a fingering '7' and a fermata.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *marc.*, *f*, and *p*. Includes a fermata.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *sf*, *f*, and *mf*. Includes a fermata.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f*, *ff*, and *p*. Includes a fermata and the marking *(lang)*.

espr. espr.

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *espr.* (espressivo). The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

calando poco rallent. - - -  
espr. mp

This system continues the piece with a *calando* (decelerando) and *poco rallent.* (ritardando) marking. Dynamics range from *espr.* to *mp* (mezzo-piano).

Più meno, cantabile poco allargando  
p espr. Red. \*

This system is marked *Più meno, cantabile* and *poco allargando*. It includes a *Red.* (ritardando) marking and a star symbol. Dynamics include *p espr.* and triplet markings.

espr. rasch a tempo espr.

This system is marked *rasch a tempo* (briskly at tempo). It features *espr.* dynamics and triplet markings.

Tempo I f p Red. 6 \*

This system is marked *Tempo I*. It includes dynamics *f* and *p*, a *Red.* marking, and a sixteenth note (6) with a star symbol.

f p f p f f f poco a poco accel.  
ohne Red. Red. ohne Red. Red. 6 \*

This final system is marked *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando). It features alternating dynamics of *f* and *p*, *Red.* markings, and a sixteenth note (6) with a star symbol.

Poco più mosso

The first system of the musical score, titled "Poco più mosso", consists of two staves. The upper staff begins with a series of sixteenth-note chords, followed by a glissando passage. The lower staff features a bass line with chords and a melodic line. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). There are several *Red.* (reduction) markings and fingerings (e.g., 5, 6, 8) indicated throughout the system.

The second system is titled "Poco pesante (meno)". It continues with two staves. The upper staff has a more rhythmic, chordal texture. The lower staff has a steady bass line. Dynamics include *fp* (fortissimo piano), *ff*, and *sf*. There are *Red.* markings and a triplet of eighth notes in the lower staff.

The third system is marked "acc. più accel." (accelerando). It features two staves with a driving, rhythmic character. The upper staff has a melodic line with accents, and the lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *f marc.* (f marcato) and *fp cresc. marc.* (fortissimo piano crescendo marcato). There are *Red.* markings.

The fourth system is marked "poco rit. - allargando" (ritardando - allargando). It consists of two staves with a slower, more spacious feel. The upper staff has a melodic line with accents, and the lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *f* and *ff*. There are *Red.* markings and a triplet of eighth notes in the lower staff.