

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ
МАРІЕТТИ З ОПЕРИ Е. КОРНГОЛЬДА «МЕРТВЕ МІСТО»**

Магістерська робота

Рослової Марії Олександрівни

Науковий керівник:

Жаркіх Тетяна Василівна

канд. мист-ва, доцент,

Заслужена артистка України

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

 Рослова М. О.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ДОСЛІДНИКИ ПРО ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ Е. КОРНГОЛЬДА, ТЛУМАЧЕННЯ ОПЕРНОЇ РОЛІ ТА ОБРАЗИ “FEMME FATALE”	8
Висновки до Розділу 1.....	10
РОЗДІЛ 2. ПАРТІЯ МАРІЕТТИ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ	11
2.1. Фабула опери «Мертве місто».....	11
2.2. Аналіз дуету з Паулем « <i>Glück, das mir verblieb</i> ».....	13
2.3. Аналіз аріозо « <i>O Tanz, o Rausch</i> ».....	14
2.4. Аналіз сцени «Явлення Марі».....	16
2.5. Аналіз ансамблевої сцени за участю театральної трупи Маріетти (вечірка та «репетиція» «Роберта-Диявола»).....	17
2.6. Аналіз сцени з Паулем « <i>Du machst mir eine Szene?</i> ».....	19
2.7. Аналіз сольної сцени Маріетти « <i>Dich such ich, Bild!</i> ».....	26
2.8. Аналіз фінальної сцени « <i>Und wieder die Tote. O, wie du mich erniedrigst!</i> ».....	27
Висновки до Розділу 2.....	32
РОЗДІЛ 3. ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ МАРІЕТТИ НА СЦЕНІ	34
3.1. Композиторська характеристика образу Маріетти. Вокально-технічні й артистичні складнощі при виконанні.....	34
3.2. Порівняльний аналіз виконавських версій.....	35
3.2.1. Версія Сольвейг Крінгельборн.....	36
3.2.2. Версія Сари Якубяк.....	45
Висновки до Розділу 3.....	55
ВИСНОВКИ	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60

ВСТУП

Актуальність теми. Композитора-генія, композитора-вундеркінда Еріха Вольфганга Корнгольда (1897-1957) у 1910-1920-і рр. називали «пророком нової музики» та «другим Моцартом»: вже в 11 років він творив як дорослий композитор та викристалізував власний унікальний стиль. Але обдарованість Е. Корнгольда, його популярність серед європейської публіки, однак, не стали на заваді тому, що після аншлюсу Австрії цей композитор був повністю забутий у Європі. Водночас, Е. Корнгольд прославився у США як засновник саундтреку.

Першим і наразі єдиним вокальним твором Е. Корнгольда, який прозвучав у нашій країні відносно нещодавно, у 2021 р., був вокальний цикл «*Abschiedslieder*» / «Пісні прощання» (1920-1921), проте його опери жодного разу не були поставлені в українських театрах. Впровадження вокальних творів Е. Корнгольда у виконавську практику українських співаків та співачок зможе суттєво розширити та збагатити їхній репертуар, а обрана для дослідження партія Марієтти з опери «*Die tote Stadt*» / «Мертве місто» (1920), як і партія головного героя цієї ж опери, Пауля, є квінтесенцією композиторських творчих знахідок. Саме тому вивчення партії Марієтти з боку інтерпретаційної складової є надзвичайно важливим для українського вокального виконавства і для українського «корнгольдознавства», яке наразі лише зароджується.

Об'єкт дослідження – опера «*Die tote Stadt*» / «Мертве місто» Е. Корнгольда

Предмет дослідження – образ Марієтти з опери «*Die tote Stadt*» / «Мертве місто» Е. Корнгольда

Мета дослідження – проаналізувати специфіку виконавського відтворення партії Марієтти з опери Е. Корнгольда «*Die tote Stadt*» / «Мертве місто» на прикладі 8 номерів за участю цього персонажа – аріозо, дуєтів, ансамблів, сольних сцен.

Завдання дослідження. Досягненню мети дослідження передбачає розв'язання наступних завдань:

- 1) вивчити тлумачення особистості та творчості Е. Корнгольда, партії Маріетти, терміну «*femme fatale*» та оперної ролі в цілому в наукових працях західних та українських дослідників;
- 2) розглянути фабулу опери «*Die tote Stadt*» / «Мертве місто»;
- 3) проаналізувати 8 номерів партії Маріетти щодо жанру, форми, композиторського стилю, гармонії;
- 4) визначити, у чому полягає складність втілення образу Маріетти для виконавців;
- 5) здійснити порівняльний аналіз двох виконавських версій партії Маріетти.

Матеріали дослідження: клавір [33], партитура [34], лібрето [48] та відеозаписи постановок опери «*Die tote Stadt*» / «Мертве місто» [12; 13; 28].

Методологія дослідження. Обрана проблематика обумовлює комплексний підхід, який потребує звернення до наступних методів:

- 1) *метод абстрагування* – для виключення другорядних ознак (історичний контекст, музика поч. ХХ-го ст. у цілому, австрійська музика поч. ХХ ст.) для конкретизації властивостей предмета дослідження;
- 2) *жанровий* – для виявлення основних параметрів жанрів 8 номерів партії Маріетти;
- 3) *стильовий* – для виявлення основних властивостей композиторського стилю Е. Корнгольда;
- 4) *композиційно-драматургічний* - допомагає дослідити драматургічну складову опери «*Die tote Stadt*» / «Мертве місто», розглянути характер та поведінку Маріетти у взаємодії з іншими персонажами;
- 5) *герменевтичний* – для тлумачення та розуміння вербального та музичного тексту партії Маріетти;
- 6) *семантичний* – для тлумачення значень окремих слів у вербальному тексті партії Маріетти;

7) *інтерпретаційний* – для визначення вокальних, виконавських і сценічних складнощів при втіленні образу Марієтти;

8) *порівняльний* – допомагає порівняти різні виконавські версії партії Марієтти на рівні виконавського вокального стилю.

Теоретична база дослідження. Теоретичну базу дослідження складають праці:

- 1) з дослідження творчості та особистості Е. Корнгольда: Л. Ляшенко [1], Ш. Браун [3], Б. Керролл [8], В. Ченг [10], Н. Дерні [14], У. Деваре [15], Б. Дау [16], Дж. Дачен [17], Б. Л. Фінн [18], Б. П. Фінн [19], А. Гігер [20], Б. Гуз [21], М. Гроссер [22], В. Гакль [23], Л.-М. Гіндлер [24], Р. Хоффман [26], У. Юнг-Кайзер [30], Р. Кінгстон [31], Д. Голдмарк та К. К. Карнес [32], Л. Корнгольд [35], Ю. Корнгольд [36; 37], Д. Крам [38], Л. Маліна [40], С. Мікіш [41], П. Мур [42], В. Пфайффер [44], Г. Поллман [45], Б. Райнке [46], І. Штайнер [49], Г. Штокінгер [50], А. Штолльберг [51], Р. Світ [52], Г. Вагнер [54], І. Вальтенбегер [55], Д. Вегнер [56], К. Вінтерманс [60];
- 2) з вивчення жанру: Г. Бесселер [2];
- 3) з тлумачень образів *«femme fatale»*: Ю. Бленсдорф [4], Л. Гамберлін [27];
- 4) з дослідження оперної ролі: М. Барден [5; 6], Дж. Браун [7], В. Геллер [25], Н. Пеннер [43], С. Разерфорд [47], К. Веллутіні [53], Ф. Віллсон [59];
- 5) з роботи актора над собою Д. Ченг, Дж. Мітчелл, і Р. Йю [9], М. Кларк [11], Ш. Лінден [39];
- 6) з вивчення життя та творчості видатних співачок поч. ХХ ст. – виконавиць партії Марієтти: М. Єріца [29], Р. Вербас [57], Б. Весслінг [58].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що запропонований комплексний аналіз партії Марієтти з опери *«Die tote Stadt»* / «Мертве місто» раніше не здійснювався на теренах України.

Практичне значення отриманих результатів. Результати запропонованої магістерської роботи можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості Е. Корнгольда та тлумаченню оперних вокальних партій; у лекційних курсах з історії музики ХХ-го ст., з історії виконавського мистецтва; у музично-педагогічній та виконавській практиці.

Апробація результатів роботи. Основні аспекти дослідження були представлені в доповідях на університетських і міжнародних наукових конференціях:

1) «Втілення образу Маріетти в дуєті «*Glück, das mir verblieb*» з опери Е. Корнгольда «*Die tote Stadt*»: порівняльний аналіз виконавських версій» - «Магістерські читання у ХНУМ ім. І. П. Котляревського» (20, 27.12.2022)

2) «Специфіка виконавського відтворення образу Маріетти з опери Е. В. Корнгольда “Мертве місто”» - «Ярмарок наукових ідей у ХНУМ імені І. П. Котляревського» (25.09.2021)

3) «Пісня Маріетти “*Glück, das mir verblieb*” (“Щастя, яке зі мною лишилося”) з опери Еріха Вольфганга Корнгольда “*Die tote Stadt*” (“Мертве місто”): жанровий аспект» / *Marietta's Song «Glück, das mir verblieb» from E. W. Korngold's opera «Die tote Stadt»: Aspects of Genre* – XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (1-3.04.2021)

Окрім цього, Почесну грамоту за участь у II турі Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт зі спеціальності «Музичне мистецтво» серед студентів закладів вищої освіти у 2021-2022 рр. отримала наукова робота «Пісня Маріетти з опери Е. В. Корнгольда “Мертве місто”: текстова основа, жанрові, стильові та виконавські аспекти» (травень 2022).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів з підрозділами, Висновків і Списку використаних джерел. Повний об'єм дослідження – 65 сторінок; основний зміст викладено на 52 сторінках, Список використаних джерел нараховує 60 найменувань (6 сторінок).

РОЗДІЛ І. ДОСЛІДНИКИ ПРО ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ

Е. КОРНГОЛЬДА, ТЛУМАЧЕННЯ ОПЕРНОЇ РОЛІ ТА ОБРАЗИ

«*FEMME FATALE*»

Австрійського та американського композитора-генія, композитора-вундеркінда Еріха Вольфганга Корнгольда (1897-1957) в роки розквіту його творчості (1910-1920) називали «пророком нової музики» та «другим Моцартом». Вундеркінд, який почав писати музику в 6 років, в 11 вже остаточно сформувався як композитор. Уже в цьому надзвичайно юному віці Е. Корнгольд створив і удосконалив власний унікальний стиль, який поєднує традиційність, «віденську» вальсовість із новаторськими прийомами, використовуваних його старшими сучасниками – зокрема, Р. Штраусом, І. Стравінським, К. Дебюссі. За життя він також спробував себе у якості диригента, лібретиста, виконавця, педагога тощо.

Але обдарованість Е. Корнгольда, його популярність серед європейської публіки, його надзвичайна продуктивність (він писав майже у всіх музичних жанрах, які існували в той час), однак, не стали на заваді тому, що після аншлюсу Австрії (1938) цей композитор був забутий у Європі. Окрім його єврейського походження, ще однією причиною забуття стали неспроможність (через вплив батька, відомого віденського критика, Ю. Корнгольда) та небажання Корнгольда вийти за рамки пізньоромантичної стильової парадигми, внаслідок чого його стали вважати «застарілим». Водночас, Е. Корнгольд став досить шанованим композитором кіно-музики у США і прославився там як засновник саундтреку. Митець не переставав писати музику аж до самої своєї смерті в 1957 році.

Незважаючи на досягнення Е. Корнгольда, протягом багатьох років після його смерті авторська музика не отримувала майже жодних позитивних відгуків – зокрема, через вже згадану «застарілість». Лише з 1970-х поступово відроджується інтерес виконання й запису його творів, а з 1990-х років починається активне вивчення і дослідження творчості цього

композитора на Заході. В Україні й до сьогодні про особистість і спадок Е. Корнгольда майже нічого не відомо як дослідникам і виконавцям, так і широкій публіці. За всі роки Незалежності музика Корнгольда лише декілька разів звучала в українських концертних залах, а його сценічні твори ніколи не входили до репертуарів українських театрів.

Наразі Е. Корнгольду присвячено безліч монографій та наукових статей західних авторів. Зокрема, варто згадати 2 біографії цього композитора за авторством Джессіки Дючен [17] та Брендана Дж. Керрола [8], які були написані та опубліковані в 1990-х роках. Праця Б. Керрола – президента Корнгольдівського товариства – корнгольдознавцями вважається фундаментальною, оскільки містить у собі раніше невідомі факти, досліджує формування стилю композитора (хоча й без детального аналізу), надає інформацію прямо з архівних джерел та інтерв'ю з молодшими сучасниками, колегами та членами сім'ї композитора. Дж. Дючен у своїй книзі також досліджує життя та творчість Е. Корнгольда (зокрема, його ранні твори «віденського» періоду), роблячи наголос на особистісну цілісність композитора та його музичні ідеали. В Україні особистості композитора присвячена дисертація Л. Л. Ляшенко [1] - чи не єдина масштабна праця в українському «корнгольдознавстві». Але дослідниця в своїй праці фокусується, в основному, на чинниках, які сприяли формуванню таланту ще юного композитора, зокрема – на впливі батька Е. Корнгольда – відомого віденського музичного критика, доктора Юліуса Корнгольда, який був «архіконсерватором» і рішуче засуджував усі нові тенденції в музиці.

У тому, що стосується суті запропонованого дослідження – виконавської інтерпретації партії Марієтти з опери «*Die tote Stadt*» / «Мертве місто» - найвідомішої в доробку Е. Корнгольда – існує досить незначна кількість джерел. Так, Б. Л. Дау [16] досліджує інтерпретацію композитором в операх «*Violanta*»/ «Віоланта», «*Die tote Stadt*» і «*Das Wunder der Heliane*» / «Диво Геліани» образів головних героїнь. На думку дослідника, ситуації Віоланти, Марієтти та Геліани варто розглядати у контексті загальних

проблем, з якими стикались жінки на початку XX століття. Але автор майже не фокусується на виконавських аспектах вказаних ролей – його цікавить психологічна характеристика героїнь. Власне оперу «*Die tote Stadt*» як наратив *mise en abyme* (тобто, «сон уві сні», «розповідь у розповіді» тощо) аналізує у своїй статті В. Ченг [10]. Варті уваги також праці, присвячені дослідженню життя та творчості Марії Єріци та Лотте Леманн - одних з перших виконавиць партії Маріетти [57; 58] – у яких також наводяться відомості про інтерпретацію цими співачками розглянутої партії, їхні спогади про постановки «*Die tote Stadt*».

Значущим у контексті запропонованого дослідження є збірник статей під редакцією Ю. Бленсдорфа [4], у якому вивчається термін «*femme fatale*» на прикладі таких героїнь драми, як Саломея, Медея, Клітемнестра, Єлена, Юдиф та ін. Образ Саломеї, натхненний головною героїнею саме з однойменної опери Р. Штрауса, і образи «*femme fatale*» взагалі в американських піснях 1920-х років розглядається також у статті Л. Гамберліна [27].

Загалом, наразі бракує достатньо теоретичного і виконавського аналізу творів Е. Корнгольда, оскільки більшість музикознавців концентруються на вивченні біографії та стилю цього композитора, але не аналізують його твори детально. Ця проблема є типовою не тільки для українських а й для західних досліджень.

Висновки до Розділу 1.

У Розділі 1 представлено невеликий нарис про особу Е. Корнгольда; зокрема, окреслена причина його більш ніж півстолітнього забуття – вірність принципам пізнього романтизму.

Розглянуто деякі науково-дослідницькі праці про життя та творчість цього композитора, тлумачення ролі Маріетти та образів «*femme fatale*» у драмі та музиці. Зазначено про наявну нині недостатність теоретичного і виконавського аналізу творів Е. Корнгольда.

РОЗДІЛ 2. ПАРТІЯ МАРІЕТТИ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ

2.1. Фабула опери «Мертве місто».

Опера «*Die tote Stadt*» була 3-ю оперою Е. Корнгольда, і саме завдяки ній він став всесвітньо відомим. Еріх та його батько Ю. Корнгольд самі виступили співавторами лібрето (під псевдонімом «Пауль Шотт») за романом Жоржа Роденбаха «*Bruges-la-Morte*» / «Мертвий Брюгге» (1892), і наразі опера з успіхом ставиться провідними театрами світу, серед яких, у тому числі, Метрополітен-Опера (Нью-Йорк), Віденська державна опера, Комічна опера Берліну, Королівський театр Ковент-Гарден (Лондон), Театр Єлисейських Полів (Париж), Великий театр ла Феніче (Венеція).

За сюжетом опери, Марі, дружина Пауля, померла (у лібрето, є натяк, що, ймовірно, це сталося за кілька років до початку дії), і чоловік безмежно горює за нею. Він ні з ким не спілкується, окрім своєї хатньої робітниці Бригітти та друга Франка, нікого не впускає в свою квартиру, оскільки та для нього є храмом поклоніння Марі. Стіни увішані портретами та фотографіями померлої, а пасмо її золотого волосся сприймається Паулем як «святиня» і зберігається в особливій скляній скриньці. Але одного разу Пауль нарешті відчиняє двері та впускає світло у квартиру, що дуже дивує Бригітту та Франка. Для цього є привід: Пауль чекає на гостю – Маріетту, танцівницю з Лілля, яку він випадково зустрів на вулиці. Маріетта зовні є точною копією Марі, і Пауль на повному серйозні вважає, що його кохана воскресла.

Маріетті не те щоб дуже цікавий Пауль як особистість; вона сконцентрована на своїй персоні та своїх бажаннях. Спочатку дівчина відверто нудує, а потім, щоб розважитися, намагається привернути увагу чоловіка. Але всі думки Пауля тільки про Марі. Він дає Маріетті шаль своєї померлої дружини, та примірює її на себе, і чоловік вражено вигукує: «Марі!». Маріета здивована, і щоби залагодити ніякову ситуацію, Пауль простягає Маріетті лютню Марі. Танцівниця співає пісню, згодом Пауль

починає їй підспівувати. Раптом Маріетта чує співи своєї театральної трупи з вулиці та під приводом того, що їй треба йти на репетицію, хоче покинути квартиру, але Пауль не хоче її відпускати. Нарешті, Маріетта йде, а чоловік впадає у тривожність, яка супроводжується надзвичайно реалістичними галюцинаціями. Паулю являється Марі, він розмовляє з нею та клянеться їй у вірності. Але раптом Марі зникає, і Паулю ввижається Маріетта, яка в яскравому костюмі танцює на театральній сцені. Він робить вибір на рахунок живої та гониться за Маріеттою через увесь Брюгге, у процесі порвавши відносини з усіма друзями. Так, Бригітта йде від Пауля і стає монахиною через його «гріх», а у Франкові чоловік бачить лише суперника.

Врешті решт Пауль приходить на вечірку, де Маріетта та її лілльська трупа дуже весело, з піснями, танцями та морем алкоголю, репетирують сцену з «Роберта Диявола» Джакомо Мейєрбера. Пауль вчиняє танцівниці «сцену»: він розривається між живою та мертвою і звинувачує Маріетту в тому, що «цілував у ній свою мертву любов». Потім, після аргументів жінки, він визнає, що ним дійсно оволоділа тільки хіть до Маріетти. Головний герой засмучений і звинувачує тепер себе в тому, що осквернив пам'ять про Марі. Маріетта, знаючи про відданість Пауля померлій, маніпулює вдівцем і намагається спокусити його. Їй це вдається. Коханці йдуть до дому Пауля.

Пауль з Маріеттою провели разом ніч. На ранок чоловік кудись зник, а Маріетта, прокинувшись, розмовляє з фото Марі, вимагаючи мертву «залишити їх, живих». Вертається Пауль і намагається вигнати Маріетту з дому, але та вперто нікуди не йде. Пауль, знову звинувачуючи себе і Маріетту в тому, що він зрадив Марі, раптом бачить святу процесію. Маріетті, набридає одержимість Пауля померлою. Вона сміється над ним, дістає волосся Марі зі скляної скриньки і починає загравати з Паулем, бавлячись із пасмом, як із іграшкою. Розлючений Пауль вихоплює волосся і душить ним Маріетту, вигукуючи: «Тепер вона точно така ж, як Марі!».

Раптово Пауль приходить до тями і ніде не бачить тіла Маріетти. Виявляється, що та насправді жива: Бригітта доповідає, що танцівниця забула

свою парасольку й троянди, подаровані Паулем, і повернулася за нами. Пауль розмовляє з Бригіттою та Франком і дає обіцянку, що продовжить жити далі, полишивши думку про минуле.

2.2. Аналіз дуету з Паулем «*Glück, das mir verblieb*»

Дует «*Glück, das mir verblieb*» / «Щастя, яке зі мною лишилося» є найвідомішим і найпопулярнішим номером з «*Die tote Stadt*»: назва цієї опери, імена Марієтти та самого Е. Корнгольда асоціюються в першу чергу саме з ним. Нарівні з іншими ліричними частинами «*Die tote Stadt*» він є більш діатонічним. Водночас, цей дует ставить до виконавиці партії Марієтти певний ряд вимог, які вказують на те, що для його втілення співачка має як досконало володіти вокальною технікою, так і бути вдумливою інтерпретаторкою вербального та музичного тексту цього номеру.

Більш детальний аналіз цього дуету наявний у праці Б. Дау [16] та в попередній праці авторки запропонованої роботи. Отже, наразі варто вивести лише узагальнення, щоб мати повну картину партії Марієтти.

«*Glück, das mir verblieb*» є частиною розгорнутої наскрізної сцени 5 з 1-ї дії (коли Марієтта вперше приходить до квартири Пауля). Для вокальної партії 1-го та 3-го «куплетів» дуету, де Марієтта співає сама і потім – з Паулем (2-й куплет – лише соло Пауля), у цілому характерний хвилеподібний рух із піднесенням до середини речення і поступовим спадом. Вербальному німецькому тексту притаманні силабічна структура і строфічна форма, при чому деякі слова мають декілька значень, що надає твору додаткові смислові пласти. Так, наприклад, «*die Lieb*» поряд зі звичним «*die Liebe*» часто перекладається як «любов», але водночас є анахронізмом, який позначає кохану жінку. Для забарвлення окремих слів, які несуть у собі важливе сенсове навантаження, композитор застосовує різноманітні засоби виразності. Зокрема у найпершому такті вокальної партії (після вступу) слово «*das*» (означений артикль середнього роду; також, залежно від контексту, є займенниками «яке» або «що») співпадає з половинкою *c2*, поєднується за

допомогою глісандо (яке додає ніжне забарвлення) з першим словом «*Glück*»/ «щастя» та третім словом «*mir*» / «мені» (відповідно, ноти *h1* та *a1*), і таким чином вказує не на будь-яке щастя взагалі, а на певне – тобто, щастя бути разом зі своїм коханням. Задля імітації гри на лютні, підкреслення тягучої атмосфери і відображення того, що все відбувається тут і зараз, Е. Корнгольд насичує акомпанемент «мерехтливими» фігураціями.

Щодо жанру, «*Glück, das mir verblich*» цікавий тим, що поєднує у собі ознаки власне дуету, арії (сольні частини Маріетти та Пауля), романтичної *Lied* (увага до поетичного тексту), народної побутової пісні (герої співають її для себе, музикують, в оркестрі з'являється характерний бурдонний бас). У цілому, дует слугує віддзеркаленням ситуації, в якій опинився Пауль, у компактній формі передаючи його поточний емоційний стан та стисло узагальнюючи весь сюжет опери.

2.3. Аналіз аріозо «*O Tanz, o Rausch!*».

Основна тональність – *E-dur*, розмір 3/4. У цьому аріозо Маріетта співає про те, як танець повністю захоплює її. Неначе якийсь демон розпалює жінку, оволодіває нею. Вона повністю знаходиться в своїй стихії й танцює «до останнього жару, останнього поцілунку, останньої любові». Форма – синтез куплетно-варіантної з простою тричастинною АВА. Побудова куплетів-двовіршів залежить від поетичного тексту: на кожен строфу Е. Корнгольд пише новий музичний матеріал, який є не повторенням, але розвитком початкової короткої поспівки («*O Tanz, o Rausch!*» / «О танцю, о сп'яніння!»). Водночас чітко можна виділити обрамляючі частини (причому, 3-я – дещо скорочена) та середину. Композитор не дотримується принципу квадратності: у 1-й та 3-й частинах одне речення має 10-13 тактів, а середина є однією неподільною фразою.

1-ша і 3-я частини – більш діатонічні. Кожну строфу Е. Корнгольд відділяє характерними для його композиторського стилю «змахами»

багатозвучних арпеджованих акордів у цьому випадку – імітація акомпанементу на лютні)

У середині на словах «*Ein Daemon...*» в оркестрі з'являються короткі низхідні пасажи – наче Маріетту захоплює полум'яний вихор танцю. Спочатку мелодія здебільшого балансує на акордах 3, 5 та 6 ступенів. Але по мірі того, як Маріетта все більше розпалюється («*Toll und toller*» / «Чудово та все чудовіше!»..., ц. 72), в оркестровому акомпанементі звучать лише послідовності дисонуючих акордів без розв'язання. Кульмінація – ц. 73, і вона ж є початком умовної 3-ї частини: Маріетта повторює головні слова, нарешті звучить тоніка. У вокальній партії здебільшого домінують довгі високі ноти під «зліти» (ц. 73, 73а) та тремоло (ц. 74) в акомпанементі, у яких проводиться модуляція в *D-dur*. Останню фразу («*Und jetzt, mein Herr...*» / «А тепер, мій пане...») виконавиця має проспівати а капела, і тільки потім, під час довгої *f2* у вокальній партії, в акомпанементі з'являється тоніка нової тональності, що повторюються, завершуючи головну думку і водночас роблячи підводку до акомпанованого речитативу-відповіді Пауля.

Варто також відмітити, що двома найголовнішими рисами цього аріозо є вальсовість і постійна стрибкоподібність. Вальсовість Е. Корнгольд дещо «ламає», вводячи синкоповані ритми або раптові акценти на тих словах, які хоче особливо підкреслити. Стрибки наявні як в акомпанементі (меншою мірою), так і в вокальній партії (більшою мірою) – здебільшого, це висхідні та низхідні ходи на 4, 5 або 6. Більше стрибків на 7 і 8 з'являється в середній частині. Один раз у вокальній партії, у висхідному стрибку *g1-f2* композитор видозмінює візуально ноту *f2* (1-й склад слова «*Taumel*» / «запаморочення»), таким чином вказуючи, що співачка має озвучити її більш декламовано або крикнути. Аріозо притаманна наростаюча динаміка, яка обривається: після *f* або *sfz* наступає кресцендо, яке раптово закінчується *p* (ц. 72).

Не зважаючи на те, що це аріозо вже являє собою закінчену думку та обрамлено в музичну форму, Е. Корнгольд його продовжує (ц. 79). Після реплік Пауля, котрий благає Маріетту не йти від нього, та шуткує, що танець

«розпалив похмурого чоловіка» та знову починає танцювати. Вона «оргіастично» (ремарка Е. Корнгольда) повторює головну поспівку, акомпанемент підхоплює її у вихорі танцю, Пауль хоче підійти до жінки, щоб збити її з ніг (також авторська ремарка). Аріозо остаточно завершується раптовими висхідними «змахами» на *ff*. Маріетта помічає портрет Марі.

2.4. Аналіз сцени «Явлення Марі».

Ця наскрізна сцена – діалог Пауля та привида (галюцинації) Марі – яскраво показує контраст між живою, активною Маріеттою, яка увесь час знаходиться у русі, та непорушною, застиглою мертвою Марі. Навіть при незначних темпових зрушеннях, в основному вся сцена має статичний характер. У вокальній партії обох героїв – цілковита кантилена, легато. Репліки Марі в основному – ніжні, піднесені (як дещо неземне, що не дивно – вона для Пауля, наче свята). У партії оркестру – в залежності від характеру фрагменту, або поліфонічна, або хоральна фактура, але завжди – витриманий глибокий бас.

Марі кличе Пауля (ц. 90 – «*Paul, Paul*») типово ламентозними інтонаціями - наче завивання привида. Коли він відгукується, померла радіє: у мажорі вона поступеними висхідними та низхідними рухами у мелодії питає: «*Bist du gewiss, hältst du mir noch die Treu?*» / «Ти впевнений, що ти все ще вірний мені?» При цьому Е. Корнгольд ставить ремарку «*breit*» / «широко» та підкреслює кожен, найважливіший склад другої частини речення. Пауль стверджує, що Марі ніколи не кидала кімнату, і жінка-привід м'яко, піднесено зазначає, що саме тому вона не взяла з собою, коли пішла, волосся – вона залишила коханому чоловіку золотий скарб, який він так цінував. В оркестрі в цей час – мерехтливі гармонії, фортепіано застосовується, як інструмент для колористичного забарвлення, підтримка струнних, майже весь час *pp*, мажор-мінор, несподівані розв'язання (наприклад, D7 - S), корнгольдівські «змахи». А коли Марі говорить, що їхня з Паулем любов була, є та буде, на цих словах цитується дещо змінена

(гармонічно) фраза з середини «*Glück, das mir verblieb*» (Марієтта прорікає Паулю, що це пісня кохання, яке має померти).

У ц. 94 в партії Марі знову з'являються «привидні» низхідні інтонації. До того ж, мелодія стає більш акцентованою, в оркестрі виринає контрастна динаміка: померлій боляче від усвідомлення того, що Пауль її все ж забуває. Але після того, як він запевняє Марі, що бачить у Марієтті лише її, жінка-привід заспокоюється – і знову звучить мажор. Ще два рази вона повторює, що їхнє кохання існуватиме завжди (знову ремінісценції дуету). На ц. 99 померла віддаляється та віщає, оповита туманом (ремарка): Пауля захоплюватиме життя, заманюватиме інша, і він мусить дивитися та впізнавати (читай: її саму в усьому, що Пауля оточує). В оркестрі – мерехтіння тональності, повзучі інтонації при зберіганні мажорного колориту, довго немає розв'язання.

2.5. Аналіз ансамблевої сцени за участю театральної трупи Марієтти (вечірка та «репетиція» «Роберта-Диявола»).

Хоча сама сцена починається з ц. 143, Марієтта з'являється, йдучи під ручку з Гастоном, тільки у ц. 159. Вона співає разом із ансамблем акторів, причому до ц. 161 її партія є органічною частиною єдиної звукової картини. Спочатку Марієтту навіть не дуже чути, і тільки потім, коли вона виходить на *a2*, її партія дещо відокремлюється (у цей час масовка їй просто підспівує на словах «*la-la-la*»). Ансамблевий фрагмент цц. 159-160 звучить у *fis-moll/Fis-dur* при ключових знаках *G-dur*. Партії Марієтти та ансамблю – кантиленні, діатонічні, підсилені переливами челести та «змахами» в оркестрі.

Партія Марієтти в цій сцені в цілому складається з тонально нестійких, наповнених стрибками речитативів (здебільшого, у високій теситурі): основне вокальне навантаження – у кордебалету, оскільки Марієтта - наче головна «зірка» вечору, і співають тут усі саме для неї. Тим не менш, наявні також 3 коротенькі аріозо цієї героїні.

Аріозо «*Und nun Musik!*» / «А тепер музика!» (останній такт ц. 165 - ц. 167 до вступу Фріца) передує заклик Марієтти «*Schach Brügge! Und Schach der dumpfen Lüge!*» / «Шах Брюгге! І шах затхлий брехні!», повторений ансамблем та підтриманий стрімкими оркестровими «злетами». Вокальна партія власне в аріозо – кантиленна, розгортається в середньому регістрі, зі здебільшими хвилеподібними поступеними рухами вгору та вниз. В оркестрі – часткове дублювання вокальної лінії, ремінісценції «*Glück, das mir verblieb*». Ймовірно, це може бути натяком на те, що як Марі є для Пауля найвищою цінністю, святиною, то таке ж значення для Марієтти має музика, танці та її артистичне мистецтво в цілому. Тональність - *B-dur* (без ключових знаків, вводиться після співставлення з *Fis-dur*). Завершується аріозо стрімким речитативом, підтриманим лише арпеджато в арфі: Марієтта просить Фріца-П'єро виступити з піснею.

Наступне аріозо – «*Trollt euch, Faune!*» / «Забирайтеся, сатири!» [тут – у значенні «хтиві люди»] (2 такти до ц. 179 – 1-й такт ц. 181). Марієтта у гарному настрої: вона хоче танцювати й готова репетирувати сцену з «Роберта-Диявола» за своєю участю. Це аріозо – швидке, вальсове, наповнене геміолами та широкими стрибками, з акцентами на 1-ших долях. В оркестрі – окремі підтримуючі акорди у арф, струнних та фігурації у кларнетів.

Останнє аріозо Марієтти в цій сцені – «*Laßt nur, Bajazzi, laß es, Gräfflein, laß es sein...*» / «Полиште це, паяци, полиш це, графчику, най буде...» (цц. 192-193а). Танцівниця прохає своїх кавалерів не конфліктувати з Паулем, вона впевнена, що розбереться з ним сама, після чого, прощається з усіма. Тональні співвідношення – *a-moll/Fis-dur/E-dur* (шляхом співставлень). Вокальна партія – мелодекламаційна, хвилеподібна, здебільшого по звуках тризвуків. В оркестрі – арпеджіато у челести, арф; у гобоїв та флейт – імітації основного наспіву трупи артистів (*hl-cis-e-cis-hl*).

2.6. Аналіз сцени з Паулем «*Du machst mir eine Szene?*».

Означена сцена є фіналом 2-ї картини та уявляє собою тривалий, повний експресії діалог Пауля та Марієтти. Пауль звинувачує Марієтту в тому, що через неї він зрадив світлій пам'яті Марі. Дівчина натомість переконує вдівця у своїх перевагах як живої жінки, що може відчувати, живе у своє задоволення, здатна подарувати йому бажані щастя, мрію, срібло Місяця та золото Сонця....

Чітку структуру фрагменту окреслити досить важко, оскільки увесь музичний матеріал (близько 15-ти хвилин) написаний у наскрізній формі та цілком підпорядкований вербальному тексту. Можливо лише приблизно визначити компоненти цієї сцени:

- 1) Діалог («*Du machst mir eine Szene? - Verlogen und verderbt bist du...*»/ «Ти влаштовуєш мені сцену? - Ти брехлива та продажна...») – 4 такти до ц. 195 – ц. 199;
- 2) Аріозо Пауля («*Tote in dir...*» / «Мертва у тобі...») – цц. 199-204;
- 3) Речитатив та аріозо Марієтти («*Paul, du leidest*» / «Паулю, ти страждаєш») – цц. 204-209;
- 4) Діалог («*Nein, nein ich begehrte dich. - Und willst du mich nun nicht mehr?*» / «Ні, ні, я бажав тебе. - І більше не хочеш мене?») – цц. 209-210;
- 5) Аріозо Пауля («*Schändlich entweiht hab ich der Toten Recht!*» / «Ганебно осквернив я правду мертвої!») – цц. 210 - 211;
- 6) Аріозо Марієтти («*Nichts ist zerstört, nichts ist geschehn*» / «Нічого не зруйновано, нічого не трапилося») – цц. 211 - 217;
- 7) Діалог («*Willst du noch fort von mir, mich opfern deiner Toten?*» / «Чи хочеш ти все ще піти від мене, пожертвувати мене своїй мертвій?») – цц. 217 - 225.

Уся сцена характеризується тональною нестійкістю, досягаючи акорду *A-dur* лише в найостаннішому такті. Партії вокалістів повняться інтонаційними складнощами та утворюють єдину звукову картину із партією оркестру. До того ж, навіть коли звучить умовно «сольний» фрагмент, другий

персонаж все одно вторить «солісту» однією-двома репліками, що звучать або як відповідь, або одночасно з домінуючою партією. Кожне важливе, на його думку, слово Е. Корнгольд підкреслює різними видами музичної акцентуації: стакатіссімо (напр., на слові «*zuchtlos*» / «некерований», ц.195), хрестик замість головки ноти (сказати на вказаній висоті слово, напр. «*halt*» / «просто» (як частка, а не прислівник, ц.196), тенуто та маркато («*Vernimm mein grauenvoll Geheimnis!*» / «Вислухай мою страшну таємницю!», ц.198), ромбічне написання ноти (крикнути на вказаній висоті слово, напр. «*fertig!*» / «покінчено» (у контексті: «Між нами двома все закінчено!»), останній такт ц.203). Також композитор іноді підкреслює власне написане слово, не виділяючи його акцентами на нотоносці («*Und dein mein Aug, und dein zu heißer Stund der durstge*» / «І твоє-моє око, і твоя надто гаряча година спраги», ц.215).

Діалог 1) наповнений різкими, гострими, різючими інтонаціями в партіях обох головних героїв, широкими стрибками. Спочатку речитативи стилізовані під *secco* – звісно, з модерними гармоніями, але про цей тип нагадують короткі фрази говіркою у персонажів, поодинокі гармонії та характерні програші з контрастною динамікою в оркестрі. З ц. 196 речитативи набувають характеру *accompagniato*: фактура в оркестрі стає щільнішою та поліфонічнішою.

Аріозо Пауля 2) - мелодекламатичне, із багатьма акцентуваннями (Пауль перераховує якості Марі, які він бачив або не бачив у Марієтті), у високій для тенора теситурі (найвища нота – *h1*). Після короткого перекидання репліками з Марієттою в цьому аріозо можна виділити умовну середню, більш ліричну частину з ознаками діатонічності: Пауль порівнює Марієтту з Марі, зазначаючи, що вона лише «негідна подібність» його коханої, а Марі – свята (тут Е. Корнгольд застосовує ноту *as2*, і можна стверджувати, що це є проміжною кульмінацією). Коли чоловік говорить, як він ненавидить та зневажає Марієтту, знову повертається мелодекламаційність, стають частішими «крикливі» ноти. Контрастна

динаміка в оркестрі, явно істеричний характер партії Пауля (багатократна низхідна поспівка по хроматизмах у високій теситурі) – все веде до того, що чоловік заявляє про розрив із Маріеттою.

Речитатив та аріозо Маріетти 3) має у своєму звучанні явні ремінісценції партії Саломеї з однойменної опери Р. Штрауса – особливо, у сценах, коли та намагалася спокусити Йоганаана. Такі «натяки» були, ймовірно, не проста обрані Е. Корнгольдом: за авторською ремаркою, «Маріетта наближається до нього [Пауля], причаївшись, скориставшись моментом слабкості. Кладає руку на плече Пауля. Місяць показується з-за хмар» [33, с. 134]. Композитор також вказує на те, як треба співати речитатив: «дуже повільно, таємниче» [33, с. 134]. Речитатив, у цілому, написаний в *Es-dur* із застосуванням 7-го пониженого ступеня та відхиленнями у далекі тональності – *C-dur* та *Ges-dur*, що дійсно надає таємничого, навіть інтимного колориту. Вокальна партія характеризується здебільшого репетиціями на одній ноті, однак кінці фраз Е. Корнгольд завжди завершує стрибками, що приводять або до тоніки умовно основної тональності, або до тонік тональностей, у які відбувалися відхилення. Окрім підкреслювань важливих слів акцентуаціями, з'являються також «спокусливі» низхідні глісандо («*bin jung*» / «[я] молода», ц. 206) та кокетливі форшлаги («*das Vergnügen*» / «насолода», ц. 206). В акомпанементі Е. Корнгольд прописує органний пункт на багатозвучних акордах тоніки, субдомінанти, 3-го та 6-го ступенів, які бере «змахами» (тобто, різними типами арпеджіато), та додає фігурації в партії флейти (вірогідно, звуконаслідування співу нічних пташок або цикад). Аріозо (з ц. 207) стає за темпом більш пожвавленим: якщо речитатив був написаний у розмірі 4/4, то аріозо має розмір 2/2, причому Е. Корнгольд додатково зазначає, що половинна нота прирівнюється щонайменше до чверті. Характер виконання – «дивовижно спокусливе». У цілому, зберігаються всі тенденції, окреслені у речитативі, але втрачається чіткий тональний центр; в акомпанементі стають частішими «змахи» (тепер двічі за такт), і в цілому оркестрова фактура знов стає більш поліфонічною,

додаються струнні. Вокальна партія набуває більшої кантиленності, широти і, водночас, більшої схвильованості; збільшується кількість довгих нот. Маріетта запитує Пауля: якщо він не хоче її, що він взагалі хоче? Чи не зробила вона його щасливим? Вона не належить йому, але її тіло, чий запах ввів в оману чоловіка, її волосся, в яке він заривався своєю рукою... Він все ще трохи любить саме її! Саме це аріозо знаменує злам у ставленні Пауля до Маріетти.

У короткому діалозі 4) Пауль, однак, все ще відмовляється сприйняти той факт, що він хотів саме Маріетту. В обох вокальних партіях – короткі відривчасті фрази; тривожно (ремарка) чоловік кричить: «*Laß mich, laß mich!*» («Залиш мене, залиш мене!»). Ця повторювана фраза акцентується. Акомпанемент розпочинається повністю у басовому ключі, потім мелодія підіймається все вище й вище; має розвитковий характер з постійно повторюваними хроматичними поспівками та наростаючу й спадаючу динаміку *p-f-p*, що відображає сум'ятний стан Пауля в цей момент.

У цьому аріозо Пауль ніби вибачається сам перед собою (ремарка) за те, що він осквернив правду мертвої. Звертаючись до Маріетти, він каже, що хоча і тримав її подалі від обителі Марі, все ж збезчестив Марі в домі Маріетти. Все, що Маріетта йому «подарувала», «жорстоко зруйнувало [його] солодкий сон». Характер виконання – «*leidenschaftlich erregt, aber nicht schnell*» / «пристрастно збуджено, але не швидко». У вокальній партії – широкі стрибки, постійна акцентуація, висока теситура. На останній фразі Е. Корнгольд додає багато низхідних глісандо, щоби, ймовірно, передати відчай Пауля. В оркестрі – дублювання вокальної партії та фігурації, які здебільшого складаються з октавних стрибків.

Аріозо Маріетти є досить розлогим, і його можна поділити на умовні 2 розділи. 1-й (цц. 211-212) зазвичай купірують: сам Е. Корнгольд зазначив, що це можна зробити, якщо співачка дуже втомилась [33, с. 138].

Характерним для 1-го розділу є те, що вона майже повністю розгортається в високій теситурі. Початкові фрази «*Nichts ist zerstört, nichts ist*

geschehn» / «Нічого не зруйновано, нічого не трапилося» уявляють собою низхідні октавні стрибки із заповненням (репетиція та оспівування): таким чином Марієтта намагається вгамувати Пауля. В акомпанементі – тремоло та повторювана поспівка *es-d-c-e-es*, які начебто «збільшують» ефект заспокоєння. Фразу у вокальній партії «*Du belügst dich selbst*» / «Ти сам себе обманюєш» Е. Корнгольд дублює в оркестрі. З цього починається секвенційне стрибкове сходження, і в подальшому домінує лише висока теситура. В акомпанементі знову з'являються «змахи», частково в різних голосах дублюється мелодія. На словах Марієтти «*genossest du nicht süß und warm?*» / «Хіба тобі не сподобалось, яким солодким і теплим воно [тобто, бажані мрія та щастя] було?» темп трохи уповільнюється, вокальна партія звідси й надалі набуває плавності та кантиленності, в оркестрі з'являються фактурні та тематичні ремінісценції «*Glück, das mir verblieb*», а Пауль водночас вигукує, звертаючись до Брюгге: «*Brügge, entweiht hab ich dich und sie!*» / «Брюгге, я зганьбив тебе та її [тобто, Марі]!», з якою можна зрозуміти, що Пауль у своєму нестабільному емоційному стані буквально ототожнює себе з цим «мертвим» містом; воно виступає нібито його альтер-его і водночас начебто психічною хворобою. Наспівно, тепло і солодко продовжує Марієтта далі: хіба не вона дала Паулю, і нікому іншому? Хіба воно [мрія та щастя] не має йому саме в її руках? Вокальна мелодія, із домінуванням довгих нот, розгортається в діапазоні *dl-al* і октавно дублюється оркестром. Основний динамічний відтінок – *p*.

2-й розділ аріозо, в свою чергу, побудований в 3-частинній формі АВА; темпові співвідношення – «швидко (точніше, прискорено)-повільно-швидко». «Швидкі» частини (ц. 213 та 215) характером вокальної партії та оркестровою фактурою наслідують 1-й фразі (ц. 211) попереднього розділу, «повільна» (ц. 213а) – фрагменту з ремінісценціями дуету (ц. 211а) та, пізніше (ц. 214) – фрагменту із дублюванням вокальної партії (ц. 212). Вокальна партія “непарних” цифр побудована на акцентованих репетиціях, злетах і сходженнях; «парних» – є кантиленною, починається із низхідного

хроматичного ходу *fis-f-e-es-fis* («*Mich aber liebkost...*» / «Але пестить мене...») і надалі розгортається в межах діапазону *g1-g2* (в основному - на нотах *c2-g2*), має «томні» низхідні глісандо. Тональні співвідношення – *B-dur* - *D-dur* - *C-dur* - *Es-dur* - *B-dur*. Переходами між розділами аріозо, а також - між 2-ю та 3-ю частинами 2-го розділу слугують арпеджіо в арфи. Останній розділ (ц. 215) стає підводкою до коди-кульмінації: Маріетта палко стверджує, що її обличчя, яке Пауль так полюбив, її очі, палка година спраги, пухлі губи - це все належить Паулю. У вокальній партії повторювані на різній висоті висхідні, “злітаючі” поспівки. Оркестрова партія в цей момент уявляє собою більш ущільнену та поліфонічну версію партії з ц. 211.

За 2 такти до ц. 216 оркестрова фактура різко змінюється: на фоні тремоло та витриманого басу наявний низхідний хроматичний хід; динаміка нарастає від *fp* – і це приводить до повністю хоральної фактури (постійно повторювані по 3 акорди) із контрастною динамікою *fp* у ц. 216. Пауль стогне на нотах *d2-f2*: «*Dein Mund, dein Mund*» / «Твій рот, твій рот...». Маріетта закликає його на довгих нотах *f2* (повторюються тричі), *d2* і *g2*: «*Hier, hier, nimm und trink!*» / «Сюди, сюди, візьми та випий!». Ця фраза Маріетти – кульмінація усього аріозо та усієї сцени взагалі. Примітно, що ця кульмінація – «тиха»: на останній ноті в партії Маріетти оркестр грає органний пункт на фоні тремоло на *ppp*, і потім поступово посилює гучність до *ff*. Акомпанемент різко обривається: за ремаркою композитор, «Пауль занурюється в груди Маріетти. Довгий поцілунок».

Останній діалог Пауля та Маріетти в цій сцені – бурхливий, стрімкий, повний жаги та пристрасті. Танцівниця нарешті досягла своєї цілі – звабити Пауля, а той – прийняв, що кохає саме Маріетту. Після витриманого акорду *Des-dur* діалог розпочинається фразою Маріетти, яка майже повністю побудована на багатократно повторюваній *f2*, тільки у кінці виходить на стрибок *a2-a1*: «*Willst du noch fort von mir, mich opfern deiner Toten?*» / «Чи хочеш ти все ще піти від мене, пожертвувати мене своїй мертвій?» В оркестрі витримані бемольні акорди шляхом енгармонічних модуляцій Е. Корнгольд

перетворює на тоніку *A-dur*. У цій же тональності звучить кантиленна репліка Пауля «*Betörend Weib, bin dir verfallen, unlösbar... gibst mir den Rausch*» / «Спокуслива жінко, я дістався тобі, намертво... Ти даєш мені сп'яніння», яка складається з репетицій, витриманих довгих високий нот (зокрема, *a2*) та низхідних «томних» глісандо. У партії оркестру в цей час – поліфонічна фактура на витриманому органному пункті (чергування тризвуків *A-dur/a-moll*). Шляхом співставлення Е. Корнгольд на слові «*Rausch*» вводить нову тональність – *B-dur*; у ній же звучить і початок репліки Марієтти «*Des Lebens und der Liebe Macht...*» / «Сила життя та кохання...» – щоб знову у 2-й половині фрази «...*sie halten dich an mich gekettet... unlösbar...*» / «... вони утримують тебе до мене прикутим... намертво...», яка розпочинається на *p* на *ais2* із глісандо до *h1*, перейти до дієзної *H-dur*, а з неї через нестійкі еліпси знову повернутися до *A-dur*, яка припадає на витриману *e2*, – слово «*Trank*» у фразі Марієтти «*Schürf den Trank der höchsten Luft der höchsten Luft, den süßen Rausch, Vergessenheit*» / «Випий зілля високого повітря, солодке сп'яніння, забуття». Ця фраза у вокальній партії – кантиленна, розгортається у високій теситурі та побудована здебільшого на вузьких інтервалах (м.2, в.2, м.3). На слові «*Vergessenheit*» - низхідне глісандо. Пауль у цей момент хроматичними ламентозними ходами бажає Марієтту не кидати його. З ц. 220 і протягом майже всієї цифри 221 Е. Корнгольд застосовує «мерехтіння» тональностей *As-dur/A-dur*. Репліки Марієтти та Пауля, починаючи з фрази Марієтти «*So sprich: Wen küssest du in mir?*» / «Так кажи: кого цілуєш ти в мені?» – насичені рішучістю, складаються з акцентованих на кожній ноті стрибків, причому в Марієтти вони закінчуються висхідним рухом за тризвуком або (за 2-м разом) за септакордом. «Демонічна» (рemarka) репліка танцівниці «*So komm...*» / «Так пішли...» – це висхідний стрибок на зб.5 *c-gis* та форшлагоподібна акцентована поспівка на зм.2 *gis-fisis-gis-fisis*. Пауль точно копіює цю поспівку в своїй партії на тричі повторені слова «*Zu dir!*» / «До тебе!» , завершуючи її стрибком на септіму і утвердженням *a2*, квінти тризвуку *D-dur*, яка в якості субдомінанти повертає до тональності *A-dur*. Ця

ж тональність і закріплюється до кінця сцени. З тієї ноти Пауля і протягом цц. 222-223 відбувається тривала кантиленна репліка аріозного характеру в «демонічній» (ремарка) партії Марієтти: жінка хоче йти саме до Пауля, «до дому мертвої», щоб «назавжди вигнати привида». Починаючи з акцентованої та повторюваної тричі *a2*, надалі вокальна лінія розгортається переважно поступеними рухами вгору та вниз. В оркестрі чергуються хоральна, гомофонно-гармонічна та знову хоральна фактури. Хроматичний висхідний хід «*Ich will zu dir!*» / «Я хочу до тебе!» підкреслюється багатозвучними акордами, взятими стакатіссімо. Останні мелодично ламані 3 фрази в партіях Марієтти та Пауля співаються в октавний унісон і майже повністю а капела, лише зрідка підтримані короткими ніжними акордами на стакатіссімо. Врешті решт, вокальні фрази завершуються утвердженням довгих *a1/a2*, взятих стрибком і підхоплених акцентованою поспівкою в партіях мідних духових. Кода – феєрична, іскриста, на *fff*, у хоральній фактурі з накладеними на неї фігураціями та, у кінці, – тремоло.

2.7. Аналіз сольної сцени Марієтти “*Dich such ich, Bild!*”

Початок 3-ї картини – велика сольна сцени Марієтти. Танцівниця розмовляє з портретом Марі, вимагає мертво залишити їх, живих.

Вся сцена написана у наскрізній формі та відображає багаточисленні зміни настрою Марієтти впродовж короткого часу, складається з чергування речитативів, аріозних епізодів та епізодів-куплетів пісеньки у виконанні дитячого хору, котрий йде по вулиці, та який чує танцівниця, знаходячись у Пауля вдома.

Після розгорнутого, стрімкого за темпом вступу розпочинається речитатив Марієтти. Він написаний Е. Корнгольдом у манері, досить експресіоністичній за своїм духом, та викликає асоціації зі стилем Р. Штрауса та навіть, у дечому, – нововіденців. Йому притаманні широкі стрибки, вкрай загострена емоційність, акцентованість, різкі сходження та спади, контрастна динаміка (здебільшого, *f-p*), відсутність чіткого тонального центру (можливо

навіть вважати відсутність тональності взагалі). Маріетта тріумфує: вона звертається до Марі зі словами: ти «горда мертва», яка померла у ній удруге в цю ніч кохання.

Діатонізм та кантиленність нарешті з'являються у ц. 240 та продовжуються й надалі. Ц. 240 - це аріозний фрагмент, у якому Маріетта благає мертвих, розлучених зі своїми живими коханими, не лізти в їхнє життя. У вокальній партії тут здебільшого поступеневий рух вгору та вниз, стрибки із заповненням, є м'яке, благальне портаменто на стрибках, що припадають на слова «*drängt nicht*» / «не лізьте» (ц.241), «*lasst uns*» / «залиште нас», «*leben*» / «жити», «*[wir] leiden und streben*» / «[ми] страждаємо та прагнемо», «*springenden [Brunnen]*» / букв.»стрибаючі [фонтани]» (у цьому випадку - звуконаслідуваність). В оркестрі – чергування відхилень, модуляцій, поліфонічна фактура. В якийсь момент звучить тоніка *C-dur* – тільки для того, щоб одразу перейти у *B-dur* та *cis-moll*.

Наспіву дітей за вікном написані в фольклорному дусі – наявний, зокрема, бурдонний бас. Останній акорд слугує засобом модуляції в *Fis-dur*. Вокальна партія аріозних фрагментів Маріетти чергуються зі співами дітей, – плавна, спокійна, статична, розгортається здебільшого в обмеженому діапазоні (*ais-fis2*), із багаторазовим повторенням одних і тих самих поспівок. У кінці сцени закріплюється тональність *D-dur*.

2.8. Аналіз фінальної сцени «*Und wieder die Tote. O, wie du mich erniedrigst!*»

З ц. 281 і до ц. 319 (тобто, до кінця 2-ї сцени 2-ї дії) триває розлога, “передсмертна” сцена Маріетти (як вже зазначалося у фабулі опери, вмирає танцівниця тільки в галюцинаціях Пауля). Персонаж Пауля теж залучений, але конкретно в цьому фрагменті його роль більше дійова, ніж власне вокальна. Хоча у самому кінці сцени він робить свій ключовий хід – «вбиває» Маріетту – його вокальна партія уявляє собою короткі акцентовані, з

великими стрибками репліки в високій теситурі (іноді з «крикливими» нотами).

Партія Маріетти в цій сцени складається з низки аріозних різнохарактерних епізодів. Умовно можна виділити 6 частин, які починаються з наступних слів:

«*Und wieder die Tote. O, wie du mich erniedrigst!*» / «І знову мертва. О, як же ти мене принижуєш», цц.281-283

1) «*Und der Erste, der Lieb mich gelehrt...*» / «І перше, чому любов мене навчила...» цц. 283-287

2) «*Soll, darf die Tote ihn mir rauben?*» / «Чи мусить мертва, чи дозволено їй її [тобто, віру в себе] в мене відняти?» ц. 287

3) «*Du Heuchler!*» / «Ти лицемір! ” ц. 288

4) «*Bin ich nicht schön...*» / «Чи я не красива...» цц.294-299

5) «*Ah, was ist das?*» / «Ах, що це?» цц. 299-310

6) «*Ich tanz, ich tanz die letzte Glut der Liebe*» / «Я танцюю, я танцюю останній жар любові» цц. 310-319

У аріозо 1) Маріетта дещо засмучена тим, що Пауль знову надає перевагу не їй, а померлій Марі. Пристрасно танцівниця протиставляє себе покійниці. Так, та була дружиною Пауля і жила благополучно, але наразі вона мертва, «спить і не відчуває ані невірності, ані любові». Сама Маріетта натомість жива, відчуває образи, вільна, прийшла з акторів, її увесь час гнали, висміювали... Вокальна партія цього епізоду – чуттєва, повна широких інтервалів (секста, септіма, октава, децима), насичена низхідними «томними» глісандо. В оркестрі – щільна поліфонічна фактура, бемольні тональні співвідношення (*Des-dur/As-dur*). З ц. 282 співставленням Е. Корнгольд вводить дієзну *E-dur*, щоб знову одразу ж повернутися до низки нестійких еліпсів.

Аріозо 2) можна вважати своєрідною сповіддю Маріетти. Вона розповідає: «Перше, чому кохання мене навчило, було те, що мене знищило. Я страждала, сперечалася, наважувалась, вигравала, програвала, бігла серед

мук, які мене підіймали в височінь. Я стиснула зуби, незважаючи ні на що, втекла з полум'яного пекла, зірвала, борючись, зачинену калитку до саду радісних аплодисментів, набула віри в саму себе». Темп уповільнюється. Вокальна партія Маріетти зберігає в собі тенденції, намічені в попередньому епізоді, але розвивається за наростаючою. Спочатку вокальна лінія розгортається здебільшого у 1-й октаві, але з ц. 285, коли Маріетта починає все більше розпалюватися, на словах «*sprengte kämpfend*» / «зірвала, борючись», мелодія злітає вгору, динаміка наростає – і партія Маріетти тепер не опускається нижче *h1*, звучить у високій теситурі. Це кульмінаційна зона, домінують витримані довгі ноти *g2*, *a2*, *b2*, *fis2* та навіть, на слові «*errang*» / «набула (отримала, домоглася)» – *c3*, яка стає найвищою за всю партію Маріетти. Примітно, що цю ноту композитор вказує брати на *pp*. Схожий прийом був і в «*Glück, das mir verblieb*», що вказує на дещо найважливіше для персонажа, найбільш сокровенне для нього.

Репліка Маріетти 3) наповнена відчаєм та печаллю. Е. Корнгольд навіть зазначає, що жінка промовляє її «забитим від сліз голосом, притиснувши руки до очей». У вокальній партії – короткі поспівки, в оркестрі – збільшені та зменшені гармонії. Пауль відповідає танцівниці такими ж короткими поспівками вже у мажорі: «Вона [Марі] була чиста, не порівнюй себе з нею». Оркестрова партія – прозора, з витриманими багатозвучними акордами.

У аріозо 4) Маріетта дуже розлючена такою відповіддю Пауля. Назвавши його лицеміром, вона остаточно проголошує свою боротьбу проти мертвої, і якщо вона того захоче, то Пауль паде до її ніг. Порівняно з нестійкими тональними співвідношеннями в попередніх епізодах, це аріозо – діатонічне (*C-dur*), хоча й тут Е. Корнгольд є вірним собі у плані відхилень в далекі тональності. У вокальній партії – знову великі стрибки; великі фрази подрібнюються на короткі. В оркестрі превалюють пунктирні, маршоподібні ритми, хоральна та гомофонно-гармонічна фактура. В цілому, аріозо за своїм характером подібно до типової бравурної арії. Маріетта сперечається з Паулем: той жене її геть, на що вона відривчастими нотами кричить йому

«*Narr!*» / «Дурень!» (*f2, g2*). Зі слів танцівниці «*Ihr weichen? Nie!*» / «Їй поступитися? Ніколи!», які звучать на витриманих *b2, ges2, c2* починається своєрідна зв'язка, котра поєднує епізоди 4) і 5). У партії Маріетти – здебільшого витримані акцентовані ноти, мелодія складається майже суцільно з широких стрибків. Примітно, що в цьому фрагменті виконавиця знову співає а капела, оркестр лише заповнює паузи короткими акцентованими поспівками.

У аріозо Маріетти 5) знову, як і в «*O Tanz, o Rausch*», з'являється вальсовість. Темп пожвавлюється, до ц. 297 аріозо звучить у тональності *C-dur*, яку композитор, однак, насичує численними альтераціями. Партія вокалістки - наспівного, «опереточного» характеру, проста (за духом, ритмікою, але аж ніяк не інтонаційно), проте водночас повна рішучості; з'являються геміоли. Оркестрова фактура - здебільшого гомофонно-гармонічна, прозора. З ц. 297, після того, як Маріетта хапає фотографію Марі (ремарка), Е. Корнгольд співставленням вводить *Fis-dur*. Мелодія в партії Маріетти в цей час на словах «*Und hebt sie mich nicht über blosses Abbild von dem, was war?*» / «І хіба це [тобто, мистецтво, яким займається Маріетта] не піднімає мене над блідим образом того, що було [натяк на Марі]?» йде вгору, у високу теситуру, щоб стрибком знову опуститися на акцентовану *h1*. Залишок фрази – також зі стрибків. Пауль вихоплює фото назад і гнівно промовляє: «Залиш це та йди!». Шляхом співставлення у ц. 298 з'являється тональність *Es-dur*, розмір 3/4 змінюється на 6/8, що сприяє загальному пожвавленню. Маріетта продовжує «вальсувати», але геміоли, характерної для 1-ї половини епізоду, перетворюються на синкопи та дуолі. В партії оркестру – витримані баси із фоновими фігураціями; фактура ущільнюється, з'являються злітаючі пасажі, контрастна динаміка *f-p*.

Глісандо на *p* підводить до епізоду 6), який починається у *Fis-dur* на *sfzp*. Це діалог Пауля та Маріетти, а точніше, гра у «кішки-мишки» з боку Маріетти. Танцівниця знаходить золоте пасмо Марі та бавитися з ним,

жартівливо тікає від Пауля, прикладає волосся померлої до своїх та порівнює їх, зазначаючи, що те – «мертве, без блиску». «Вальсовість» попереднього епізоду продовжується і тут, але характер музики стає більш скерцозним: в оркестрі Е. Корнгольд залучає коротенькі переливи челести, гострі, ціпкі удари ксилофону. Хоральні акорди, взяті арпеджіато у високому регістрі чергуються з легкими, прозорими дво- або одноголосними поспівками на стакато. Кантиленність проявляється тільки в репліці Пауля «*Das ist geheiligt!*» / «Це – святе!» (ц. 300). У партії Маріетти – короткі стрибкові поспівки, розділені паузами. Але з ц. 305 кантилена з'являється і в ній: взагалі, з цього моменту і до ц. 310 обидві вокальні партії беруть на себе основне мелодійне «навантаження», підтримувані лише уколами та перебросами в партіях ксилофону і челести та стрімкими пассажами у струнних. З цц. 307 партія Пауля додатково підкріплюється мідними духовими та ударами литавр: він рішуче готовий виборювати в Маріетти волосся коханої. Епізод закінчується акцентованим низхідним ходом *h-gis-fis* в октавний унісон, повтореним тричі та цілим тактом паузи. Маріетта в цей час «по-котячі застрибає на подіум-подібне підвищення, обертає косу навколо шиї, як намисто, і міцне тримає її обома руками. Починає танцювати, зневажливо сміючись» [33, с. 198].

Останнє аріозо Маріетти 7) - контрастне. Вступ (ц.310) та програш (ц.312) мають риси не просто скерцо, а «злого» скерцо: продовжується тенденція з епізоду 6), але гострі дисонансні гармонії (при збереженні загальної діатонічності) переносяться у низький регістр та «обтяжуються» (ремарка); робиться масивний акцент на 1-шу та 3-ю долі у 3-дольному такті. Натомість куплети Маріетти – «вільні, з розмахом, екстатично піднесені»: кантиленна мелодія починається у *A-dur* з «томних» глісандо на септіму вниз. В оркестрі – витриманий бас та виразна, навіть дещо «кітчево-опереточна» мелодія у струнних на стакато. Потім у вокальній партії після стрибків по звуках VI7 утверджується довга *a2*, підкріплена оркестровими переливами у *Es-dur*, яка вводиться співставленням. Протягом цц. 313-314 (тобто до кінця

аріозо) партія Маріетти розгортається в високій теситурі, переважають витримані високі ноти *fis2, a2*. Тональність цього фрагменту – *Fis-dur* (знову співставлення). Великий оркестровий програш, під час якого Пауль врешті решт ловить Маріетту та валить її на підлогу, – у манері вступу та програшів аріозо. Спочатку це повторювані тонічні акорди на стакато, поодинокі удари літавр та в цілому прозора фактура – Маріетта все ще бавиться. Але акцентована мелодія у труб і наступні масивні, багатократно повторені дисонансні гармонії дає зрозуміти, що вступає в діло розлючений чоловік. Пауль викрикує на половинних нотах *c2-h1-b1-g2*: «*Gib oder stirb!*» / «Дай або помри!». Після акцентованого низхідного пасажу Маріетта на звуках тритону *g1-cis2* кричить а капела: «Ні, ні! Ти робиш мені боляче, ти божевільний!». Дисонансні акорди оркестр грає лише в паузах. Зробивши останній крик на *g2* з низхідним глісандо, Маріетта «помирає». Фразу «*Jetzt gleicht sie ihr ganz... “Marie!”*» / «Тепер вона така ж сама... “Марі”» Пауль спочатку проспівує а капела на *fis1*, але слово «*ganz*» – на «крикливій» *h*, а “*Marie*” – просто промовляє. Сцена завершується тремоло літавр на *fff-sfzp*, на фоні де-не-де звучать короткі свистки флейт і арпеджовані дисонанси у челести, які символізують те, що марення зникає, і Пауль ось-ось прокинеться.

Висновки до Розділу 2. У Розділі 2 стисло викладено синопсис опери «*Die tote Stadt*» та виконано теоретичний аналіз різних аріозо Маріетти, дуетів і сцен за її участю.

Зазначено, що лібрето опери було написано Е. Корнгольдом у співавторстві з його батьком Ю. Корнгольдом під псевдонімом «Пауль Шотт», і саме ця опера зробила композитора відомим на весь світ.

Усього з боку музичної форми, жанру, гармонії, композиторського стилю, оркестрової фактури та розгортання мелодії в вокальній партії проаналізовано 8 оперних номерів, де залучена Маріетта.

Визначено, що: 1) дует з Паулем «*Glück, das mir verblieb*» / «Щастя, яке зі мною лишилося» має приховані значення вербального тексту; у цілому,

характерні кантиленність, хвилеподібний рух та притаманність рис одразу декількох жанрів (дуєт, арія, *Lied*, побутова пісня); 2) для аріозо «*O Tanz, o Rausch*» / «О танцю, о сп'яніння!» характерні вальсовість і постійна стрибкоподібність, наростаюча динаміка, яка різко обривається; 3) сцена, де Паулю з'являється видіння Марі є цілком кантиленною, з ламентозними «привидними» інтонаціями та ремінісценціями дуєту «*Glück, das mir verblieb*»; 4) ансамблева сцена за участю акторської трупі Марієтти має в собі тонально нестійкі речитативи та різнохарактерні аріозо; 5) сцена з Паулем «*Du machst mir eine Szene?*» / «Ти влаштовуєш мені сцену?» складається з низки епізодів, серед яких також наявні тонально нестійкі речитативи, різнохарактерні аріозо та діалоги. Найпримітивніші засоби виразності – «крикливі» ромбовидні ноти, широченні стрибки, співставлення далеких тональностей; 6) сольна сцена Марієтти «*Dich such ich, Bild!*» / «Тебе шукаю я, портрете!» складається з речитативів, аріозних епізодів та епізодів-куплетів пісеньки в виконанні дитячого хору, і написана досить експресіюстично. 7) фінальна сцена «*Und wieder die Tote. O, wie du mich erniedrigst!*» / «І знову мертва. О, як же ти мене принижуєш!» уявляє собою низку аріозних епізодів (власне у партії Марієтти – 6), стилістично поєднує у собі прийоми, наявні в номерах 1), 2) та 5).

РОЗДІЛ 3. ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ МАРІЕТТИ НА СЦЕНІ

3.1. Композиторська характеристика образу Маріетти. Вокально-технічні й артистичні складнощі при виконанні.

Моравсько-австро-американська співачка Марія Єріца, одна з перших виконавиць цієї партії та, на думку Е. Корнгольда, «ідеальна» Маріетта, у своїй ранній автобіографії вказувала, що роль Маріетти – одна з найскладніших, оскільки одна і та ж сама співачка-сопрано виконує партію не тільки цього персонажа, але також її антипода, померлої дружини головного героя Пауля – Марі. Саме тому роль Маріетти буде під силу лише тій артистці, яка зможе миттєво «перемикатися» між частиною, де є Маріетта, та частиною, де є Марі [29]

У плані характеристики образу Б. Л. Дау визначає Маріетту як *femme fatale*, яка завжди досягне свого [16]. Навіть Пауль, повністю відданий своїй коханій Марі, врешті решт піддається «жіночим чарам» Маріетти.

Сам Е. Корнгольд так описує Маріетту в своїх ремарках до сцени, де героїня вперше приходить до Пауля (1-ша дія, сцена 5, цифра 46): «Двері відчиняються, Маріетта відкидає вуаль і входить весела, розкута, усміхнена, з лагідністю та гідністю жінки, яка знає свою красу, із грацією танцівниці. Згодом вона часто падає з жіночної пози у вільні манери світу декорацій. Наївна і розпусна, марнославна, егоїстична, але завжди приваблива істота; пристрасний еротичний темперамент неодноразово виривається назовні». [33, с. 28].

На використанні лютні як невід'ємного компоненту в цілісному образі Маріетти треба наголосити окремо. Тільки з використанням лютні і ніякого іншого струно-щипкового інструменту втілення образу буде довершеним. Марія Єріца наголошувала: «лютня <...> – це єдиний інструмент, на якому має грати Маріетта» [29]. Ймовірно, це пов'язане з тим, що в образі Марі-Маріетти дійсно втілюється справжня дуальність: старе-нове, справжнє-фальшиве, сокровенне-показне, смирення-хіть, мертве-живе...

Саме тому той факт, що жінка свого часу – вільна, модна, розкута – грає на архаїчному інструменті є досить потужним символом.

Як і для інших 4-х опер Е. Корнгольда, для «Die tote Stadt» характерні надзвичайно складні вокальні партії, які можуть стати справжнім творчим викликом для співаків та співачок. Це притаманно також досліджуваній партії Марієтти.

У вокальному плані партія Марієтти дозволяє співачці, яка гратиме цю героїню, показати увесь свій діапазон і всі свої вміння. Музичний текст від першої появи Марієтти до самого фіналу опери розгортається переважно у високій теситурі та на перехідних нотах, насичений стрибками. Ліричні номери вимагають від виконавиці емоційності й чуттєвості, ідеальної кантилени, глибокого нижньореберно-діафрагматичного дихання. Застосування цього типу дихання є критично важливим для виконання усієї партії Марієтти, оскільки героїня майже завжди переміщується сценою швидко та пританцьовуючи – отже співачка має майстерно розподілити його від першої ноти до останньої, щоб не задихнутися і не втратити красивий тембр голосу. За своїм духом, партія Марієтти звучить досить експресіоністично, при тому, що написана в межах тональності, хоча й розширеної. Водночас, композитор дублює мелодійну лінію у оркестровці з «ефектом розділених струн» [8, с. 148], що показово для італійської школи і особливо Джакомо Пуччіні, а отже потребує від вокалістки звуковедення, прийняттого для верістських опер.

3.2. Порівняльний аналіз виконавських версій.

Для того, щоб зрозуміти, як вимоги, що пред'являє співачкам партія Марієтти, втілюються на практиці, у рамках запропонованого дослідження будуть розглянуті 2 версії цієї партії: у виконанні Сольвейг Крінгельборн (постановка Великого театру ла Феніче - Венеція, 2011, реж. П'єр Луїджі Піцці, дир. Еліаху Інбал) і Сари Якубк (постановка Комічної опери Берліну, 2018, реж. Роберт Карсен, дир. Айнарс Рубікіс). Основний масив їхнього

репертуару складають партії з опер Р. Вагнера та інших німецьких композиторів-романтиків.

3.2.1. Версія Сольвейг Крінгельборн

Норвезька співачка протягом усієї опери демонструє майстерну техніку, філігранно виспіває усі стрибки та нюанси, які прописує Е. Корнгольд, приділяє увагу абсолютно всім словам, які підкреслив композитор, а у ліричних номерах чутна її прекрасну кантилену, насичений тембр і яскраве вібрато. Їхні з німецьким героїчним тенором Штефаном Вінке (Пауль) голоси дуже гарно синхронізуються один з одним, що можна почути під час виконання «*Gluck, das mir verblieb*». Танці, поставлені для Маріетти, не відрізняються особливою складністю – виконавиця, в основному, тільки кружляє, загорнувшись у шаль.

Маріетта С. Крінгельборн з'являється, одягнена в усе чорне. Тільки коли вона знімає пальто, помітно її плаття, за фасоном таке ж саме, як у Марі на фотографії, лише клини юбки чорні.

Маріетта відчутно «грає» з самого початку: вона забагато кокетує, надто манірна, начебто позбавлена простоти та природності. Коли Пауль дає їй шаль і вона примірює її, чоловік підходить до неї ззаду та обіймає, називаючи Марі. Маріетта, спочатку, перетворює ситуацію на гумор, але потім показує своє невдоволення, серйознішає. До лютні, яку потім дає їй Пауль, відноситься з нерозумінням, що можна побачити по її обличчю. Вирішивши заспівати «*Gülck das mir verblieb*», вона грає вступ, висунувши язика – начебто від зусиль, але, скоріше за все, просто кривляючись.

Під час виконання дуету С. Крінгельборн із щирим почуття, теплом у голосі з'єднує кожний склад один з одним, створюючи безперервну лінію. Ноту *b2* у слові «*Abend*» / «вечір» бере на найтонше *pp*. Загалом, вона дотримується усіх динамічних відтінків, вказаних Е. Корнгольдом, і авторських ремарок. Фразою-відповіддю на репліку Пауля (Штефан Вінке), «*Das Lied vom treuen Lieb...*» / «Пісня справжнього кохання...» співачка

одразу ніби підхоплює думку чоловіка, хоча та завершена. Е. Корнгольд не ставить паузу між двома реченнями, і обидва виконавці роблять відповідно лише маленький люфт, який займає буквально долю секунди. Речитативну фразу «*Was haben Sie?*» / «Що там у Вас?» С. Крінгельборн проспівує, але в більш мелодекламаційній манері. Окрім цього, вона дуже уважно ставиться до свого партнера по сцені. У 3-й частині твору зі слів «*Neig dein blaß Gesicht*» / «Нахили своє бліде обличчя» їхні голоси дуже гарно синхронізуються один з одним. Обидва беруть *b2* на *sp*, підкреслюють усі важливі слова. В останній фразі виконавці показують справжню поліфонію в повному сенсі цього слова, ніхто з них не головує.

Дійсно: варто співакці взяти першу ноту, одразу виникає зовсім інша Маріетту: усі її гримаси зникають, вона співає надзвичайно чуттєво, немовби вкладаючи в виконання всю душу. Однак, коли Пауль відзначає, що знає цю пісню, повертається «попередня» Маріетта: вона кокетливо поправляє волосся, радіє, коли Пауль стверджує, що чув пісню раніше. Вони музикують разом, але коли Маріетта дограє, вона знову починає кривлятися, «сповзає» подушками. Її дивує, коли Пауль опускається поряд з нею й засинає. Маріетта обережно відставляє лютню вбік, ніжно гладить Пауля по голові. На мить здається, що вона дійсно починає щось відчувати до бідного чоловіка – можливо співчуття або жалість.

Раптом Маріетта вдаряє рукою по подушках, що лякає Пауля, і знову починає сміятися. Пауль підскакує, а Маріетта, побачивши свою театральну труп (на бекграунді сцени стоїть басейн з водою, над ним камера, яка транслює те, що відбувається, на задник – начебто «вікно»), радіє й починає пританцьовувати. Вона співає «*O Tanz, o Rausch!*»

У вокальному плані С. Крінгельборн точно дотримується авторських ремарок, динаміки. Лише на словах «*Ein Daemon*» вона дозволяє собі зробити портаменто, наповнене пристрастю, та ноти на словах «*Toll, toller*» / «Чудово та ще чудовіше» співає тільки на стаккато (замість легато-стаккато), начебто викрикуючи їх, через що ці два слова майже неможливо розібрати.

Маріетта С. Крінгельборн під час співу весь час кружляє з шаллю, розкинувши її, наче крила, потім накидає шаль на Пауля, зв'язує його й танцює разом із ним (на словах «*Toll und toller*»). Чоловік намагається забрати шаль, і в якийсь момент це йому вдається, але Маріетта знову здобуває гору та кружляє далі, але врешті решт розуміє, що їй час іти, починає одягатися й залишає шаль на подушках. Пауль хапає Маріетту і не відпускає її, благає залишитися. Танцівниця м'яко вивільняється й знову кружляє з шаллю.

Побачивши фото Марі з лютнею в руках (в повний зріст), Маріетта дуже дивується і застигає в жахітті, коли Пауль говорить, що Марі померла. Маріетта розгублено забирає свої речі й іде в заціпенінні. Коли вона вже стоїть перед дверима, її пробиває на істеричні смішки (захисна реакція). Але коли вона чує голос Гастона, одного з членів трупи, Маріетта «відтає», знову поводитьсь так само, як до цього, і «тріумфально» йде.

Пауль вимовляє, що побачив у Маріетті Марі та біжить за нею: вона забула свою парасольку та троянди. Але несподівано з п'їтьми до Пауля «являється» Марі.

У «діалозі» Марі та Пауля С. Крінгельборн застосовує ту ж кантиленну манеру звуковедення, що й у «*Glück, das mir verblieb*». Вона, як і раніше, виконує всі вказівки композитора – лише у ц. 95 на словах «*Du liebst...*», на відміну від корнгольдівського *pp* бере *mf*, що не дивно: філіровка на *a2* та інших високих нотах вимагає від виконавців неабияких зусиль та майстерності. І не зважаючи на те, що С. Крінгельборн здатна на це, партія Маріетти до цього моменту вже була досить виснажлива, а попереду ще половина опери. Тому, можна стверджувати, що співачка тут «спростила» собі завдання, щоб приберегти сили для наступних, активних сцен.

Рама фотографії «переміщується», і Марі стоїть у ній, майже посеред сцени. Померла дружина щиро сподівається, що Пауль не забув її, і дуже гнівається, коли той говорить, про Маріетту, їй настільки боляче від цього, що вона виходить і буквально, і фігурально за рамки, піднімає одну з троянд і ходить із нею сценою. Тільки коли Пауль говорить, що він і досі любить

тільки її, Марі з полегшенням повертається знову в раму. Вона складає руки на грудях, немов свята з ікони, потім простягає одну руку своєму чоловікові, той їй – свою. У цей час звучить тема «*Glück das mir verblieb*»: як і стверджувалось у останньому куплеті пісні, смерть не розлучить їх. Рамки зникають, але Мари ще якийсь час стоїть у чорній глибині сцени. Вона простягає руки до неба й описує ними круг, наче зображуючи сонце, і вимовляє: «*Dich faßt das Leben, dich lockt die andre. Schau, schau und erkenne...*» / «Тебе захоплює життя, тебе манить інша. Дивись, дивись і впізнай...».

Під час гучного, стрімкого антракту до 2-ї дії Пауль спить. Він бачить уві сні Маріетту, одягнену в модну червону сукню, повністю розшиту пайетками. Маріетта танцює, знаходячись по коліно в воді, розкутий, фривольний танець і розкидає навколо себе троянди.

Коли з'являється театральна трупа Маріетти, можна помітити, що вони всі схожі на персонажів комедії дель арте або фрік-шоу. Майже всі вони виглядають настільки ж гротескно, наскільки й відверто. Маріетта виділяється серед них своїм яскравим червоним платтям, виходить на сцену «з помпою», збирає від усіх троянди. Після колективного тосту вона прохає Фріца-П'єро виконати «не надто веселий, не надто сумний твір, але таку музику, під яку колишуться, наче в танці, яка тихо і манливо летить крізь місячну ніч, тихо зворушує і спокушає» («*Und nun Musik!*»). Маріетта звертається душевно, з ніжністю, любов'ю. С. Крінгельборн співає це аріозо м'яко, кантиленно, легко, ніби наспівуючи, на *mf*, дотримується *pp* на слові «*verführt*» / «спокушає». Речитатив звучить в її виконанні більш декламаційно, напів-промовляючи.

Після того, як П'єро погоджується, Маріетта відверто завалюється на подушки, лежить, потягуючи з бокалу вино, у досить розкутій позі. У цей момент танцівниця виступає ніби «кривим дзеркалом» для Пауля, який тихо спить на таких самих подушках у протилежному краю сцени після своїх поневірянь по Брюгге. Поки П'єро співає серенаду, Маріетта мило

прихиляється до нього, дає йому напитися зі свого бокалу і погладити її по голові. Коли співак закінчує, вона залучає його в довгий, пристрасний поцілунок. Але не лише П'єро є об'єктом її інтересу: вона дозволяє графу Альберу та Вікторину цілувати її руки, потім обіймається з Гастоном.

Після цього актори вирішують трохи прорепетирувати балет монахинь із «Роберта-Диявола»: тепер Марієтти весело, і в неї є настрій для цього. С. Крінгельборн, співаючи це аріозо, додає в нього трохи «вогнику», «пекучості», більш характерних для іспанських *canciones*. Співачка робить всі необхідні акценти, але часто майже переходить на мелодекламацію, ближчої навіть до манери *Sprechstimme*.

Зображаючи ігуменю Єлену, Марієтта загортається у білий саван і лягає у труну. Її піднімають, танцівниця робить карикатурно-жахливий вираз обличчя, вилізає з труни. Видно, що всі актори, скоріше, пустують, аніж репетирують.

Вигляд Марієтти лякає Пауля: вона надто сильно у цей момент нагадує Марі. Марієтта сміється з нього, а коли він намагається прорватися до неї й зустрічає опір чоловіків з трупи, танцівниця усіх примирливо заспокоює й говорить, що справиться сама. С. Крінгельборн перші 3 фрази співає більш мелодекламаційно, але зі слова «*Geht!*» / «Йдіть!» додає більше протяжності.

Пауль чіпляється до Марієтти мертвою хваткою. Жінка спочатку дивиться на нього сердито й зверхньо, але коли той починає говорити, що кохав в ній Марі - заціпеніло, у шоці стоїть і не чинить супротив. Коли Пауль закінчує, вона виривається й хоче піти, але той не дає й продовжує. По обличчю Марієтти видно, що їй зовсім не комфортно знаходитися поряд із ним; вона дуже нервує, закусує свою рукавичку і дійсно не знає, як саме реагувати на усі промови, звинувачення Пауля. У відчаї танцівниця хватается за голову.

У цьому фрагменті й до цього моменту С. Крінгельборн речитативи співає дуже виразно, мелодекламаційно, майже переходячи на говірку тільки

у словах «*Verdammt das Bild das totes Liebchen?*» / «Проклятий портрет твоєї мертвої коханої?»).

Після того, як Пауль «випустив пар», Маріетта звертається до нього: «*Paul, du leidest*» / «Пауль, ти страждаєш» – і робить це по-справжньому щиро, хоча Е. Корнгольд в ремарці зазначає (ц. 204), що танцівниця «наближається до нього, причаївшись і користуючись його моментом слабкості» [33, с. 134]. Вона м'яко докоряє чоловікові, що той її дико ображає і проводить контрпаралелі між собою та Марі: вона молода (на момент виконання цієї ролі співакці було 48 років, і в цьому випадку фраза набуває нового контексту: Маріетта почуває себе молодою в душі), має гарячу кров, успішна і сподівається на щастя, як танцівниця належить світові, їй потрібне сп'яніння для її мистецтва. С. Крінгельборн проспівує це дуже м'яко, дотримуючись всіх авторських вказівок, особливо акцентуючи слово «*Tänzerin*» / «Танцівниця». Називаючи Пауля невдячним («*Du Undankbarer!*»), вона робить це також дуже ніжно й сердечно, що відповідає ремарці композитора «на диво спокусливо» (ц. 207) [33, с. 135]. С. Крінгельборн і тут точно все відтворює, за винятком мордентів на половинках *c2* – вона їх просто «проскакує» і не співає. Не можна сказати, що це дуже сильно впливає на загальне враження, але ці маленькі прикраси додали б ще більше спокусливості, якої хотів у цій сцені композитор.

ЦЦ. 211-212 у цій постановці випущені. З ц. 213 С. Крінгельборн додає більшого хвилювання, застосовуючи мелодекламаційність, але у ц. 214 створює справжню кантилену, підкреслює всі необхідні слова як голосом, так і діями. У цц. 215-216, хоча темп і пришвидшується, співачка не втрачає плавного звуковедення. Надалі до кінця сцени С. Крінгельборн точно відтворює композиторський текст.

Маріетта вже знаходиться у стані солодкого томління, вона «запрошує» Пауля до рішучих дій. Чоловік відповідає: слідує довгий поцілунок. Пауль притискається до Маріетти, як до найбільшого скарбу, вона до нього так само. Чоловік визнає, що цілує в Маріетті тільки її саму, а не Марі.

Танцівниці наполегливо бажає піти до Пауля, в його дім, щоб «прогнати привидів» і дати йому «у солодкому сп'янінні напитися забуттям». Вона манить його, і той як у гіпнозі, повзе на колінах за нею.

«Протистояння» Маріетти з Марі на початку 3-ї дії проходить без відвертої ненависті живої до мертвої, без злих звинувачень: у виконанні С. Крінгельборн це, скоріше, задумливий, хоча й досить палкий монолог. У речитативі вона співає більш декламаційно, акцентує майже ноту. В аріозних фрагментах знову повертає м'яку кантилену. Повторювані слова співає по-різному: так, 1-ше «*lasst*» у неї звучить м'яко, благально, а 2-ге вимогливо, на грані істерики. Співаючи портаменто, виконавиця робить кожную другу ноту тихішою за 1-шу (що вірно), дуже ніжно бере *b2* на *p*. У ц. 243 додає більшої схвильованості в голос, але про дітей знову співає, як у аріозному епізоді до цього.

Маріетта навіть сама акуратно запалює свічку перед фотографією Марі, збирає з пола всі розкидані квіти. Вона не сприймає Марі як заклятого ворога, але її благання залишити їх з Паулем, живим, потроху переходить у відчайдушну вимогу, вона все більше «розпалюється», але, почувши співи дітей з вулиці, знову заспокоюється. Вона реагує на них з ніжністю в голосі, складає руки на грудях – зовсім як Марі у 1-й дії – а дещо згодом узагалі приймає позу, яка нагадує зображення Мадонни на іконах.

Пауля, який звідкілясь повернувся, Маріетта зустрічає стримано, похмуро. На спроби Пауля прогнати її вона знову й знову відповідає «страйками»: сідає або взагалі лягає на підлогу, і ніщо й ніхто не може зрушити її з місця. Поки Пауль запалює інші свічки в кімнаті, Маріетта починає співати рядки з пісні П'єро, виразом обличчя показуючи, як же їй нудно. Побачивши, що він на це не звертає уваги, вона починає танцювати. Коли чоловік наказує їй мовчати, Маріетта припиняє й знову поривається співати, але з якоїсь причини сама зупиняється й залишається, ймовірно не полишаючи надії продовжити боротьбу за Пауля. Маріетта опускається в крісло й закурює.

Пауль бачить святу процесію в своїй кімнаті (в оригіналі – у вікні), і Маріетта іронічно називає її «святим маскарадом». Невідомо, чи бачить вона у цій постановці те ж саме, що й чоловік, або ж просто спостерігає за тим, як того починає «ламати» від видінь, що наринували. У всякому разі, вона швидко втрачає інтерес і відвертається до стіни, ігнорує Пауля навіть тоді, коли той закликає її подивитися. Коли процесія йде, Маріетта іронічно відмічає, що Пауль «святий» (*«Du bist fromm!»*). Вона розвалюється на подушках і просить поцілувати її. Раптово «священники» повертаються, і Маріетта спокійно констатує факт, що Пауль бачить привидів. Після цього Маріетта в котрий раз робить спробу привернути його увагу: вона льне до нього, але той уникає її. Маріетту коробить від цього, врешті решт вона сідає на місток на сцені й зовсім по-дитячому бовтає ніжками від нудьги.

Свій монолог-сповідь (*«Und wieder die Tote...»*) про те, які труднощі, злидні їй довелося пережити, але вона все витримала, Маріетта починає спочатку дещо легковажно, начебто мимоволі, але, заглиблюючись у спогади, поступово співає з великим почуттям, пристрасстю, натхненням. С. Крігнельборн демонструє увесь свій багатий тембр, а *с3* в неї звучить особливо насичено. Риторичне питання *«Soll, darf die Tote ihn mir rauben?»* / «Чи повинна мертва відняти його в мене, чи дозволено їй?» звучить як відчайдушне благання до Пауля, але той залишається глухим. Розчарована, засмучена й розлючена Маріетта закриває лице рукою. *«Du Heuchler!»* / «Ти лицемір!» – кричить вона у розпачі й починає люто носитися сценою, кидаючи в бік Пауля інтонації, повні сарказму та їдкої іронії: з неї досить. В 2-й сцені С. Крінгельборн, у цілому, зберігає плавне звуковедення, хоча не у повній мірі кантиленне, оскільки в цьому фрагменті вона приділяє багато уваги саме словам.

Тепер танцівниця готова до справжньої боротьби з мертвою: спочатку вона тримає руки, як боксер, перед фотографією Марі, потім починає спокусливий танець. У С. Крінгельборн – плавне звуковедення, деякі слова

вона, тим не менш, особливо виділяє наголосами. У ц. 297 на поступеному ході вгору трохи поспішає, через що не весь текст можливо розібрати.

Знайшовши пасмо Марі, Маріетта ставиться до нього, як до забавки: вона підходить з ним до дзеркала, приміряє його на себе, порівнює зі своїм волоссям і по її обличчю можливо зрозуміти, що своє їй подобається більше. Вона подає пасмо Паулю, як сюзерен, що дарує лицарю меча, але тільки-но чоловік протягує за ним руку, Маріетта, сміючись, миттєво відбирає його, тікає й увесь час грає з бідним як з котом, який женеться за приманкою на ниточці. Протягом цього фрагменту (цц.299-315) С. Крінгельборн співає досить невимушено, наче виконує віденський романс або пісню з оперети.

Врешті решт Маріетта настільки входить у раж, що починає дикий танець з пасмом. Паулю вдається зловити його й задушити Маріетту. Спочатку С. Крінгельборн на цьому моменті сміється, відігруючи цю ключову сцену так, наче Маріетта сприймає все як жарт. Але коли їй стає зрозуміло, що все – кінець, смерть, – то останні фрази Маріетти С. Крінгельборн просто в жахітті викрикує.

У фіналі постановки жива Маріетта повертається до Пауля і, за ремаркою Е. Корнгольда, «зовні й поведінкою тримається так само, як вона пішла у кінці сцени 1 [1-ї дії], безтурботна та привітна» [33, с. 204]. У цілому, співачка слідує усім вказівкам Е. Корнгольда: «Оскільки Пауль залишається німим і замкнутим, вона повертається після паузи – чітка гра пантоміми! – знизуючи плечима, з тонкою іронічною усмішкою, кокетливо розмахуючи парасолькою і відчуваючи запах троянд – до дверей». [33, с. 205]

Але відмінність проявляється у тому, С. Крінгельборн не виражає зовсім ніякої іронії: її відношення виглядає щирим, і мімікою вона натякає, що, можливо, Маріетта ще повернеться, оскільки їй все ж таки сподобалось у Пауля.

3.2.2. Версія Сари Якуб'як.

Як зазначено у рецензії на «*Das Wunder der Heliane*» / «Диво Геліани» Е. Корнгольда в постановці Німецької опери (Берлін), «пані Якуб'як має дивовижно широке, ефектне та юне драматичне сопрано <...> розкішний, мінливий голос, благословенний нескінченними барвами, який з'являється лише раз на двадцять років» [55] – що співачка повною мірою демонструє також і в «*Die tote Stadt*». Окрім цього, С. Якуб'як має дуже добру фізичну форму, надзвичайно жвава, активна й гарно танцює. Вона здається ідеальною кандидатурою на роль Марієтти, але, однак, навіть для неї ця партія виявляється досить складною: незважаючи на те, що речитативно-аріозні частини вона співає, застосовуючи усе багатство своєї вокальної техніки, у ліричних номерах її кантілена дещо переривається, не завжди є тією неперервною мелодійною лінією; іноді співачка дозволяє собі різко «кидати» довгі ноти.

Марієтта С. Якуб'як вперше з'являється, на противагу Марієтти С. Крінгельборн, уся в бежевому. Вона вже тримає у руках букет троянд. Марієтта одразу починає “пурхати” усією квартирою, поводячись, як у себе вдома, а музичні фрази, які проспівує С. Якуб'як, відрізняються більшою декламаційністю, уривчастістю, меншим з'єднанням, між нотами. Коли вона знімає пальто, ми бачимо, що сукня її за фасоном така ж, як у Марієтти С. Крінгельборн, але клини юбки рожеві, що може вказувати на гламурність, легковажність танцівниці. Роздягнувшись, Марієтта одразу починає крутитися навколо Пауля, поводить себе досить нахабно - наприклад, одразу ж розвалюється в кріслі. Отримавши від Пауля шаль, увесь час дуже швидко кружить сценою. На лютню Марі дивиться з легким подивом, але не надає їй особливого значення, сприймає її як дещо належне.

Незважаючи на те, що «*Gluck, das mir verblieb*» вона співає, застосовуючи усе багатство своєї вокальної техніки, її кантілена дещо переривається. Співачка намагається поєднувати склади, але через те, що вона старанно приділяє увагу німецькому тексту, їй не завжди вдається

вибудувати рівну вокальну лінію. До того ж, деякі букви (а, о) вона дещо роздуває на початку, але це, ймовірно, є частиною її вокальної манери, оскільки неодноразово повторюється також в інших номерах опери.

На *b2* («*Neig...*») С. Якуб'як, в протиріч вказівкам Е. Корнгольда, робить крещендо, а наступні підкреслені слова співає не акцентуючи, а на стаккато. Усі довгі ноти, на яких композитор ставить *diminuendo*, вона співає на *crescendo*, а на кожному високу ноту хитає головою.

Фраза-відповідь Паулю (Алеш Брісайн) майже не наповнена почуттям: вона звучить, як дещо само собою зрозуміле, констатація факту.

Речитатив виконавиця проспівує, робить правильний акцент на слові «*haben*».

У 3-й частині твору на слові «*Neig*» С. Якуб'як вступає трохи пізніше за свого партнера, причому обидва співають інтимне та сокровенне корнгольдівське *b2* на *f* замість *p*. Вони надалі так і не можуть у цьому творі досягти тієї синхронії, яка була у С. Крінгельборн та Ш. Вінке: так, у поліфонічному завершенні куплету вони то відстають один від одного, та навпаки намагаються швидше наздогнати ритм. Складається враження, що співаки майже не слухають один одного: кожен просто співає свою сольну партію, яка чомусь звучить разом з іншою. У цілому, дует виглядає в їхньому виконанні «сирим» та недорепетируваним.

Маріетта С. Якуб'як не вкладає такого щирого почуття в цю пісню, як Маріетта С. Крінгельборн: вона співає дуже просто, не вигадливо, аби заповнити паузу. Протягом співу вона слідкує за діями Пауля, але ніяк на них не реагує. Закінчивши грати, вона залишає лютню, йде до трюмо Марі та починає чепуритися, не звертаючи на чоловіка ніякої уваги. Навіть коли Пауль лягає на підлогу й обіймає лютню Марі, Маріетта це помічає, але її це зовсім не дивує, і вона просто гукає до Пауля, щоб він хоч якось поворухнувся: вона весь час зайнята тільки собою.

Почувши співи акторської трупи з вулиці, Маріетта, запалавши ентузіазмом від передчуття репетиції, бігає з пальто але раптом кидає його й

починає танцювати. При виконанні аріозо «*O Tanz, o Rausch!*» С. Якуб'як має постійний розсинхрон із оркестром. Так, на словах «*braust in mir*» / «реве в мені» вона вступає раніше, а на словах «*verbergen den Wunsch*» / «приховати бажання» – навпаки запізнюється, і одразу намагається «наздогнати» метр, але через це стають зовсім незрозумілі наступні слова.

На початку середньої частини («*Ein Daemon*») співачка досить неуважна до пауз: вона їх або взагалі не робить, або робить коротшими.

У кінці ц.72 співачка знову вступає пізніше. На відміну від С. Крінгельборн С. Якуб'як робить велику фермату на ноті *c2* на самому початку ц.79 (не протирічить вказівкам композитора) і не дотримується динамічних позначень у цілому – увесь час співає на *f*.

Танець Марієтти С. Якуб'як досить фривольний: спочатку вона кружляє з шаллю, сідає на ліжко, з еротизмом – так, що Пауль і глядачі бачать її спідню білизну – закидає ногу на ногу, знімає туфлі, розпускає волосся. Побачивши декілька пар туфель Марі, які стоять в ряд на авансцені, вона сідає на підлогу, надягає одну з пар, вигукуючи «*Toll, toller!*» (у цьому випадку фраза стає реакцією на туфлі). Потім вона продовжує танцювати – все більш натхненніше і, не зупиняючись, хапає пальто й хоче вже одягатися, але Пауль його забирає та бере руки Марієтти в свої, дивиться їй в очі. Але для Марієтти усі благання Пауля пустий звук. Навіть коли він опускається перед нею на коліна, його потуги викликають у танцівниці лише легку поблажливу посмішку. Ці музичні фрагменти С. Якуб'як співає досить уривчасто, майже без з'єднань між нотами. Інколи незрозумілі слова.

У цифрі 79 – кульмінації сцени - Марієтта застрибає на ліжко, загортається в шаль, а потім починає крутити її, як тореадор мулету перед биком. Здійснюючи ці стрімкі активності, С. Якуб'як видає досить гарні, оперті високі ноти.

Побачивши фото Марі на тумбочці, Марієтта хапає його не з подивом, але із захватом: звідки у незнайомого чоловіка її фотографія? Він фанат? Але

коли Пауль каже, що жінка на фото мертва, Маріетта одразу втрачає усілякий інтерес до фото, відкладає шаль та одягається. Повисає незручна пауза.

Почувши спів Гастона, Маріетта знову повертається у попередній стан – вона радісна, усміхнена, із натхненням розповідає про свою роль у спектаклі. Пауль її «не чує»: він повністю подавлений, усі його думки про Марі. Маріетта безцеремонно сідає на трюмо Марі прямо перед носом чоловіка, що дуже різко виводить його з роздумів. Із посмішкою на обличчі вона зіскакує, широкою ходою впевненої у собі жінки йде до дверей. Вже стоячи в проході, вона кидає на Пауля останній погляд, він – на неї – і Маріетта з кокетством зникає.

Сару Якуб'як у якості Марі на сцені “у плоті” не видно – лише чути її голос за сценою. На задньому плані проступає лише проекцію Марі. Кантілена знову не рівна, слова майже не можливо розібрати. Тим не менш, у кульмінації (ц. 94) співачка видає красивий, опертий звук. Замість *pp* вона використовує тільки *mf*, що можна прослідкувати зі слів «*Du liebst...*». Перехідні ноти не настільки повнозвучні, як високі, але з цифри 99 це змінюється.

На вечірці Маріетта з'являється ефектно: вона, уся в яскравому та блискучому, сидить на великій люстрі, яку спускають зі стелі. С. Якуб'як при цьому взагалі не чути, її голос втрачається на фоні ансамблю, а партію Маріетти помітно перекриває партія Джульєтти (кантиленний вокаліз у високій теситурі). Тільки фінальну *a2* співачка бере достатньо опертно та гучно.

Чоловіки – танцори кордебалету – допомагають Маріетті елегантно «злетіти» униз. Варто зазначити, що артисти одягнені в чорні ділові костюми, але одяг, зачіски, декорації (меблі з 1-ї дії), декорації (люстри, на яких «грають» артисти) – все покрито блискітками. Навіть кавалери Маріетти – Вікторін, граф Альбер, Фріц-П'єро – зовні не індивідуалізовані, вони ніяк не виділяються поміж інших, і неможливо одразу з'ясувати, хто є хто. Це може бути натяком на те, що для Маріетти усі залицяльники – на одне обличчя, її

хвилюють лише вона сама, зовнішній лоск, блиск, задоволення тут і зараз та можливість знову й знову опинитися в центрі уваги. У центрі чиєї саме уваги – для неї зовсім не важливо. Головне, щоб її обожнювали та хотіли. І дійсно, вся трупя боготворить Маріетту: кожен хоче до неї хоч якось доторкнутися.

Коли вона співає про музику («*Und nun Musik!*»), усі сідають на коліна, простягають до неї руки. Маріетта обдаровує своєю увагою усіх – і чоловіків, і жінок: вона гладить їх по голові, торкається їхніх щок. Спокійне аріозо, для якого Е. Корнгольд навіть прописує ремарку «повільні цілі такти» (ц. 166), С. Якуб'як співає якось метушливо, майже у манері речитативу. Останні *f* та *fis*2 співачка бере на *mf* та, разом із оркестром, робить *crescendo*, чого немає в оригіналі. Звернення до П'єро в речитативі – вербально нерозбірливе

П'єро починає співати, але Маріетта зовсім не дивиться на нього: вона фліртує з усіма іншими чоловіками, танцює з ними та з жінками. Врешті решт вона легко застрибає на ліжко, на якому стоїть П'єро, танцює з ним. За танцем слідує поцілунок, після якого всі інші чоловіки трупи починають цілувати Маріетту. Потім вже артисти залазять на ліжко та притискаються до неї з різних сторін. Маріетті це несказанно подобається. Аріозо «*Trollt euch, Faune!*» С. Якуб'як проспівує, в цілому, згідно з оригіналом, але з ц. 180 темп і вокальної, і оркестрової партії ще більш пришвидшується, що не вказується композитором. Чим швидше співає С. Якуб'як, тим менш зрозумілими стають слова.

Під час репетиції кордебалет знімає з ліжка всі ковдри та накидає їх на себе, зображуючи привидів. Те саме робить Маріетта, стоячи над усіма на ліжку. Вона робить моторошні, «потойбічні» рухи начебто тягнучись до всіх. Артисти лізуть до неї та всі разом навалюються на Маріетту. Вона сміється. Репетиція мало не перетворюється на оргію – принаймні, так це виглядає для глядача.

Коли з'являється Пауль і влаштовує скандал, Маріетта м'яко заспокоює чоловіків, одночасно продовжуючи насолоджуватися їхніми ласками. Вона відпускає трупу. С. Якуб'як проспівує це досить плавно, м'яко, у *mf*.

На всі нові звинувачення Пауля Маріетта ніяк не реагує, тільки сміється та постійно займається своєю зовнішністю, сидячи за трюмо Марі. Речитативи С. Якубьяк проспівує мелодекламатично, близько до оригіналу, додаючи їм ще й іронічно-саркастичного відтінку.

Коли Пауль закінчує свою репліку про те, що все ж таки кохав у Маріетті Марі, вона різко встає та йде в протилежний кут сцени, бере фото померлої, але розглядає його без особливого інтересу. Фраза «*Verdammt das Bild dein totes Liebchen?*» у С. Якубьяк звучить із легким здивуванням, але без явної злості.

Подальша поведінка Маріетти свідчить про те, що вона не втрачає надій спокусити Пауля. Ймовірно, вона хоче, щоб той захотів її (і саме її, а не Марі!) сам – тільки цим можна пояснити той факт, що вона знову й знову підходить до дзеркала та наводить красу, але ігнорує Пауля навіть тоді, коли він буквально кричить. Чоловік різко розвертає її до себе. На його вигук «*Wir zwei sind fertig!*» / «Між нами двома все скінчено!» вона реагує спокійно, навіть не поворухнувшись.

Пауль лягає в ліжку, обіймає подушку та відвертається. Маріетта у виконанні С. Якубьяк, підійшовши до нього, у цій постановці дійсно «користується моментом його слабкості», як і вказував Е. Корнгольд («*Paul, du leidest*»). Вона сідає поряд із ним у розкутій позі, намагається розвернути його до себе, але той не хоче. Ніякого співчуття у Маріетти С. Якубьяк в голосі, на відміну від Маріетти Клінгельборн, немає. 1-й епізод аріозо вона проспівує досить кантиленно, але жвавіше, ніж зазначав Е. Корнгольд; 2-й епізод у виконанні цієї співачки – ще більш жвавіший, іноді вони з оркестром навіть розходяться. Морденти на с2 вона так само, як і С. Крінгельборн, не виконує. Але тут С. Якубьяк дотримується динамічних відтінків.

Маріетта знімає з себе сукню і залишається лише в комбінації. У цей момент стає остаточно зрозуміло, що вона хоче від Пауля лише сексу. Вона ніжно прикладає його руку до своєї голови, обіймає його, намагається роздягати, але той різко зіскакує з ліжка.

Марієтта щиро здивована: як це, її не хочуть?! Але це її не сильно засмучує. Розказуючи Паулю про свої переваги як живої жінки, вона увесь час гладить себе, потім знімає з чоловіка піджак та робить йому масаж. У виконанні С. Якуб'як цц. 211-212, як і у С. Крінгельборн, також куповані. З ц. 213 і до ц. 217 співачка демонструє гарну мелодекламаційність у речитативах та показує широку кантилену в ліричних фрагментах. Але тривалі ноти на кінцях фраз вона майже одразу ж кидає. До того ж, необхідної теплоти у голосі С. Якуб'як не спостерігається: спокушення Пауля звучить дуже відсторонено, без особливого ставлення до нього, що ще раз підтверджує те, що Марієтті в цій постановці важлива лише її власна насолода.

Нарешті Пауль поступається, і Марієтта отримує своє. Вони пристрасно та довго цілуються. Частина цифр 217 (зі слів Марієтти «*Willst du noch fort von mir...*») та 220 (до слів Марієтти «*Wen küssest du in mir?*») також куповані, що суперечить авторському задуму. З ц. 221 С. Якуб'як демонструє плавність звуковедення, але водночас надто акцентує кожну ноту – ймовірно, намагаючись додати «демонічного» (ремарка) відтінку. В дуетному фрагменті з Паулем (ц. 224, слова «*So komm...*») обидва виконавці досягають синхронії, але С. Якуб'як останню довгу *a2* одразу кидає, і тенор залишається один, що справляє не дуже гарне враження.

На початку 3-ї дії Марієтта («*Dich suche ich, Bild!*») встає з ліжка, бере з тумбочки 2 фото Марі та з люттю кидає їх на підлогу. Те саме вона робить з усіма іншими фотографіями, крім однієї. Тримавши її в руках, Марієтта дивиться на мертву як на свою найголовнішу суперницю. Вона підходить до дзеркала, порівнюючи зображення із собою, потім кидає і цю фотографію на ліжку. Потроху вона заспокоюється: піднімає всі інші фото, прохання до Марі залишити їх з Паулем звучить дійсно як прохання, а не вимога.

У цій сцені початковий речитатив С. Якуб'як співає дуже швидко, без декламаційності. Темп тут ще швидший, ніж у виконанні С. Крінгельборн. 1-й аріозний фрагмент виконується у тому ж темпі, що й речитатив. До того

ж, С. Якуб'як не робить ніяких інших динамічних відтінків, крім *f*. Через це немає ані темпового контрасту між епізодами, ані динамічного. Почувши спів дітей, Маріетта С. Якуб'як бере з вази одну троянду і, притиснувши її до себе, глибоко задумлива, ходить з нею кімнатою. Аріозні епізоди після наспівів дітей звучать повільніше, але в голосі С. Якуб'як немає до юних виконавців такої ніжності, яка була в С. Крінгельборн.

Прокинувшись, Пауль не розуміє, чому Маріетта досі в його квартирі. Він різко вириває її з роздумів, і танцівниця знову стає такою, як і була до цього. Вона нахабно підходить до шафи Марі, дістає звідти її халат і на очах здивованого Пауля надягає його. Чоловік проганяє її, Маріетта демонстративно сідає на ліжко та читає книгу. Заявивши, що вона залишається, танцівниця кидає книжку Паулю та починає щось шукати в шухлядках Марі, дістає зі шафи всі сукні померлої, розуміє, що вони їй не подобаються, та кидає їх на підлогу. Усе це вона робить, ніяк не реагуючи на слова та дії Пауля. Його начебто не існує для неї.

Поки Пауль ставить на місце всі фото, Маріетта співає пісню П'єро. Коли чоловік помічає святу процесію, вона насміхається над ним й починає танцювати, вішається Паулю на шию, і той її різко відштовхує. Маріетта падає на ліжко та, ймовірно, втрачає свідомість, оскільки протягом наступних галюцинацій Пауля вона ніяк не дає про себе знати.

Коли процесія ще продовжується, Маріетта приходить до тями. Вона, намагаючись приховати роздратування, констатує факт: «Да ти святий!» Тепер танцівниця як ніколи налаштована рішуче. Вона звертається до нього: «*Geh, laß das Schaugepränge!*» / «Іди, полиш це видовище!». Варто зазначити, що 2 останні склади останнього слова на нотах *e1-h* у С. Якуб'як взагалі не чути – вона або просто проговорює їх, або її голос перекриває оркестр.

Маріетта обіймає Пауля, іде з ним до столику, саджає його в крісло, бере фото Марі та одразу відкидає в сторону, сідає Паулеві на коліна, починає гладити його плечі. Пауль виривається та відбігає. Але Маріетта згодна ще трохи почекати: вона опускається в те ж саме крісло та спокійно вже вкотре

спостерігає, як Пауль галюцинує. Він падає на підлогу, і Маріетта, зазначивши, що той бачить привидів, стає над ним. Вона відчутно домінує, дивиться на нього зверху. Декілька секунд Маріетта ще стоїть над ним, виражаючи думку, що все це – марновірство, а потім знову сідає перед дзеркалом.

Пауль не погоджується з нею. На перше слово його репліки «*Nein, kein Aberglaube! Mein Glaube ist treu!*» / «Ні, ніяке не марновірство! Моя вірна справжня!» Маріетта вперше з цікавістю повертає до нього голову, але коли Пауль продовжує, знову втрачає інтерес.

Коли Маріетта розпочинає власний монолог-сповідь, вона розвертається до Пауля всім тілом і говорить щиро. На відміну від свого співу «*Glück, das mir verblieb*», у цьому номері С. Якуб'як нарешті показує кантилену в повному сенсі цього терміну. Маріетта нервує, їй боляче згадувати про своє минуле, її тіло «ламає», вона перебирає пальцями поділ комбінації. Співаючи про «двері прекрасного саду», що відкрилися перед нею, вона здіймає руки до неба. Далі, на слові «*der Luft*» / «повітря» С. Якуб'як дещо різкувато кидає довгу *a2*, щоб підготуватися до наступної *c3*. Питаючи: «*Soll, darf die Tote...*» – Маріетта йде до столика, охоплює себе руками (закрита поза) і стоїть в заціпенінні. Коли Пауль їй відповідає, здається, що розгублена, вона не знає, куди себе подіти.

Репліка Маріетти «*Du Heuchler!*» стає, свого роду, громом серед ясного неба: С. Якуб'як миттєво переходить від одного емоційного стану своєї героїні до іншого. Маріетта у цій сцені, наче фурія, «літає» усією сценою, люто розмахуючи руками. Вона істерично скидає з ліжка ковдру, намагається і буквально, і фігурально дотягнутися до Пауля, який не хоче на неї дивитися та намагається знову її прогнати. Маріетта врешті решт заставляє його подивитися на себе, ставши притул до нього, взявши фото та кинувши його через спину на підлогу. Поки Пауль біжить підіймати ту фотографію, вона бере всі фото Марі та збирається кинути їх також, але Пауль вчасно їх

забирає. Маріетта бігає усією кімнатою, хоче піти – навіть забувши про свою одягу – але двері зачинені.

Побачивши скриньку з волоссям, Маріетта сміється, на її обличчі майже дитяче здивування. Вона поводить з нею, як з іграшкою: спостерігає, як пасмо ковзає всередині при нахилі, пританцьовує зі скринькою, колихає її, як немовля, розглядає при світлі. Як і Маріетта С.Клінгельборн, ця Маріетта дістає волосся зі скриньки, приміряє його на себе та грається ним із Паулем, який намагається його забрати. У звучанні, яке видає співачка – плавність, простота, легкість.

Нарешті Маріетта застрибає на ліжку, огортає пасмом шию, як шарфом і танцює з ним. Ц. 311-312 С. Якубьяк співає, як “опереточну” пісню – невибагливо, плавно, легко. ЦЦ. 313-314 (до кінця вокальної партії Маріетти) знову ж таки куповані: як тільки відзвучало слово «*Küß*» / «Поцілунок» на останній *as2*, оркестр одразу починає грати великий програш.

Маріетта зістрибує на підлогу, хапає вазу, яку Пауль забирає і в гніві розбиває об підлогу, кружляє. Пауль ловить Маріетту, намагається забрати пасмо, Маріетта все ще сприймає все як гру, остаточно наплювавши на почуття чоловіка. Врешті решт той душить її, при чому репліки Маріетти («Ти робиш мені боляче!») випущені. Ми чуємо лише знакову фразу Пауля при повністю темній сцені.

Фінал опери дещо змінений: Маріетта залишається мертвою, її тіло лежить на сцені. Ми чуємо тихий голос С. Якубьяк за сценою, на сцені лежить дублерка. Варто зазначити, що ця істотна зміна повністю опонує оригінальному задуму Е. Корнгольда, який вбачав у своїй опері тріумф життя над смертю.

Важко сказати, хто саме з двох співачок є більш переконливою в ролі Маріетти. Обидві демонструють високий рівень вокальної техніки, рухливі, пластичні й достовірно втілюють образ легковажної жінки, яка знає собі ціну, бере від життя все та палко любить свою професію. Водночас, в

інтерпретаціях обох співачок є суттєві відмінності, які в цілому сильно впливають на враження від персонажа Маріетти.

Висновки до Розділу 3.

У Розділі 3 надано композиторську характеристику образу Маріетти, визначено вокально-технічні й артистичні складнощі впродовж виконання. Для порівняльного аналізу сценічних втілень ролі Маріетти обрано виконавські версії норвезької співачки Сольвейг Крінгельборн та американки Сари Якубьяк.

Встановлено, що партія Маріетти є надзвичайно вимогливою для співачки, яка візьметься за її виконання і є однією з найскладніших оперних ролей взагалі. С. Крінгельборн уважно виконує вказівки, зазначені композитором у оригіналі. Вона демонструє прекрасну вокальну техніку в кантиленних номерах опери, але танці Маріетти в її виконанні простіші, ніж у С.Якубьяк. Натомість втілення образу другою співачкою є ближчим до того, що описував Е. Корнгольд. У виконавському баченні С. Крінгельборн, Маріетта є більш людяною; вона не нехтує почуттями Пауля. Складається враження, що вона навіть хоче йому допомогти. Хоча вона дозволяє собі вольності, але без зайвої відвертості. Водночас Маріетту С. Якубьяк не хвилює ніщо та ніхто, окрім власної персони; вона гониться лише за швидкими задоволеннями, а від Пауля їй від потрібен лише секс. Усі його звинувачення або навпаки монологи-сповіді вона демонстративно ігнорує, наче щось не варте уваги.

ВИСНОВКИ

Після більш ніж півстолітнього забуття особистість та творчість австрійського та американського композитора Еріха Вольфганга Корнгольда (1897-1957) привертають до себе нову хвилю інтересу дослідників і виконавців. Відкинутий наступними після нього поколіннями як «застарілий» композитор через його прихильність до традиційних музичних технік, Е. Корнгольд, тим не менш, за життя був надзвичайно популярним і відомим як геній-вундеркінд, творець унікального стилю, в якому поєднувалось традиційне та новаторське.

Опера «*Die tote Stadt*» / «Мертве місто» є найпопулярнішою серед усіх творів Е. Корнгольда, і наразі успішно ставиться всесвітньо відомими оперними театрами. Розглянута у запропонованій магістерській роботі партія Маріетти – головна жіноча партія в цій опері – концентрує в собі найважливіші творчі знахідки композитора, які він потім успішно втілюватиме в своїх наступних операх. Водночас вона є надзвичайно складною і може стати справжнім викликом для українських оперних співачок, які бажають поповнити свій репертуарний список новими цікавими ролями.

У представленій магістерській роботі був застосований комплексний підхід для того, щоб виявити виконавську специфіку партії Маріетти з опери Е. Корнгольда «Мертве місто». Проведене дослідження надає підстави зробити наступні висновки.

1) При наявності багатьох джерел, в яких досліджуються особистість і творчість Е. Корнгольда, у більшості з них розглядається саме біографія цього композитора, і а його твори не аналізуються детально як в теоретичному, так і в виконавському плані. Щодо власне партії Маріетти, то вона досить рідко знаходиться в колі інтересу дослідників.

2) Дует Маріетти та Паулем «*Glück, das mir verblieb*» / «Щастя, яке зі мною лишилося», який є найвідомішим та найпопулярнішим номером з цієї опери, ставить до співачки ряд вокально-технічних вимог, зокрема володіння

кантиленою, увага до вербального тексту і прихованих сенсів у ньому. Окрім цього, дуєт поєднує у собі ознаки декількох жанрів.

3) Для аріозо Маріетти «*O Tanz, o Rausch!*» / «О танцю, о сп'яніння!» характерні вальсовість та постійне застосування широких стрибків; синтез куплетно-варіантної з простою тричастинною АВА.

4) У партії Маріетти в великій сцені за участю артистів кордебалету (вечірка та «репетиція») домінують тонально нестійкі, повні стрибків речитативів (здебільшого в високій теситурі). Однак тут наявні також 3 короткі аріозо героїні: «*Und nun Musik!*» / «А тепер музика!», «*Trollt euch, Faune!*» / «Забирайтеся, сатири!», «*Laßt nur, Bajazzi, laß es, Gräflein, laß es sein...*» / «Полиште це, паяци, полиш це, графчику, най буде...». Для 1-го характерна кантиленність вокальної партії, для 2-го – швидкість, запальність, вальсовість, геміоли та широкі стрибки, для 3-го – мелодекламаційність та хвилеподібність мелодії.

5) У фіналі 2-ї картини («*Du machst mir eine Szene? - Verlogen und verderbt bist du...*» / «Ти влаштовуєш мені сцену? - Ти брехлива та продажна...») чергується діалоги, речитативи та розлогі аріозо в партіях Маріетти та Пауля. Для усієї сцени характерні домінування тональної нестійкості (яка, у тому числі, досягається Е. Корнгольдом через постійні співставлення далеких тональностей), інтонаційними складнощами (зокрема, широченними стрибками) в партіях обох головних героїв та застосуванням різних типів музичної акцентуації.

6) Велика сольна сцена Маріетти «*Dich such ich, Bild!*» / «Тебе шукаю я, портрете!» має наскрізну форму та складається з низки експресіоністичних за своїм духом речитативів, діатонічних кантиленних епізодів-аріозо та стилізованих під народну пісню епізодів-куплетів дитячого хору.

7) Фінальна сцена «*Und wieder die Tote. O, wie du mich erniedrigst!*» / «І знову мертва. О, як же ти мене принижуєш!» є власне «передсмертною» сценою Маріетти. Партія героїні містить 7 аріозних різнохарактерних

епізодів. Аріозо «*Und wieder die Tote. O, wie du mich erniedrigst!*» / «І знову мертва. О, як же ти мене принижуєш!» та «*Und der Erste, der Lieb mich gelehrt...*» / «І перше, чому любов мене навчила...» – чуттєві, наповнені плавними стрибками на широкі інтервали та «томними» низхідними глісандо. Печальна репліка «*Soll, darf die Tote ihn mir rauben?*» / «Чи мусить мертва, чи дозволено їй її [тобто, віру в себе] в мене відняти?» складається з коротких поспівок. Наступні 4 аріозо Марієтти в цій сцені – швидкі, діатонічні, вальсові; у вокальній партії переважають широкі стрибки при загальній плавності мелодії. 2 останні аріозо мають «опереточні» та скерцозні ознаки.

8) Складність партії Марієтти полягає в тому, що співачка має «перемикатися» між двома образами – як самої Марієтти, так і Марі – покійної коханої дружини Пауля та її антипода. Окрім цього, музичний текст партії у цілому розгортається переважно у високій теситурі та на перехідних нотах, насичений широкими стрибками. Від виконавиці партії вимагаються володіння кантиленою, глибоким нижньореберно-діафрагмальним диханням та вмінням його правильно розподілити, рухливість і пластичність, фізична витривалість, оскільки Марієтта постійно танцює.

Окрім зазначеного, порівняльний аналіз версій партії Марієтти у виконанні Сольвейг Крінгельборн (Великий театр ла Феніче, Венеція, 2011 р.) та Сари Якуб'як (Комічна опера Берліну, 2018 р.) показав, що:

1) Танці Марієтти в виконанні Сари Якуб'як більш складні, її Марієтта надзвичайно активна, і тому співачка втомлюється більше, ніж Сольвейг Крінгельборн. Це обумовлює велику кількість купюр у постановці Комічної опери Берліну.

2) Сильною стороною С. Крінгельборн є кантиленні частини, які, особливо на початку опери, не дуже добре вдаються С. Якуб'як, яка є, однак, вправною у виконанні дрібної техніки. Хоча, і тут є нюанс: друга співачка захопившись швидким темпом, часто нерозбірливо проспівує слова в речитативах.

3) С. Крінгельборн дуже уважно ставиться до всіх ремарок Е. Корнгольда. Загалом, уся постановка досить точно відтворює його вказівки. Водночас, співачка додає до образу Маріетти більше людяності, чого немає ані у самого композитора, ані у С. Якуб'як. Якщо за своєї першої появи співачка ховалася «за маскою», то в 2-й та 3-й діях вона остаточно її скинула. Маріетта С. Крінгельборн дійсно не відкидає почуття Пауля як щось незначне. Так, вона шукає задоволення, але хоче також допомогти Паулю вирватися з полону ілюзій та скорботи. Вона поводить себе розкуто, але гідно, не переходячи у вульгарну у відвертість.

4) Маріетта С. Якуб'як значно ближча до того образу, який описав Е. Корнгольд. Але співачка більш вільно ставиться до авторських ремарок – у тому числі, не завжди дотримується зазначених динамічних відтінків, кидає довгі ноти на кінцях фраз. Маріетта в її виконанні впевнена у собі, шукає миттєвих задовольень, насолоджується увагою інших. На відміну від Маріетти С. Клінгельборн, вона ставить себе у центр всього, є зацикленою на своїй зовнішності, їй абсолютно все одно на почуття інших: для неї навіть усі залицяльники виглядають однаково. Вона думає лише про власний комфорт, а те, що їй не подобається – просто ігнорує. Де б Маріетта не була – вона намагається заповнити увесь простір тільки власною персоною, дозволяє собі зухвалу поведінку і відвертості, хапає чужі речі. Вона дуже рідко показує свої справжні почуття і до самого кінця «грає». У порівнянні з Маріеттою С. Клінгельборн, Маріетта С. Якуб'як справляє враження не особистості, а пустушки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ляшенко Л. Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда : дис. ... кандидата культурології : 26.00.01. Київ, 2018. 245 с.
2. Bessler H. Aufsätze zur Musikästhetik und Musik-geschichte. Leipzig, 1978. 471 S.
3. Brown Sh. J. Interpreting the Early Lieder of Erich Korngold: A Performer's Perspective on So Gott und Papa will. A thesis submitted for the degree of Master of Philosophy at The University of Queensland. 2015. URL: <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:378646> (дата звернення: 12.01.2023)
4. Blänsdorf, J. Die femme fatale im Drama. Heroinen - Verführerinnen - Todesengel. Tübingen und Basel : A. Francke Verlag, 1999. 162 S.
5. Burden M. Imaging Mandane: Character, Costume, Monument. *Music in Art*. Vol. 34, No. 1/2. New York: Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York, 2009. PP. 107-136.
6. Burden M. Casting Issues in the Original Production of Purcell's Opera 'The Fairy-Queen'. *Music & Letters*. Vol. 84, No. 4. Oxford: Oxford University Press, 2003. PP. 596-607.
7. Brown J. W. 'Innsbruck, ich muss dich lassen': Cesti, "Orontea", and the Gelone Problem. *Cambridge Opera Journal*. Vol. 12, No. 3. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. PP. 179-217
8. Carroll, B. G. The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland, Oreg. : Amadeus Press (an imprint of Timder Press), 1997. 464 P.
9. Chang D., Mitchell J. D., Yeu R. How the Chinese Actor Trains: Interviews with Two Peking Opera Performers. *Educational Theatre Journal* . Vol. 26, No. 2. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1974. PP. 183-191.
10. Cheng W. Opera "en abyme": The prodigious ritual of Korngold's "Die tote Stadt". *Cambridge Opera Journal*. Vol. 22, No. 2. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. PP. 115-146

11. Clark M. The Body and the Voice in *La Muette de Portici*. *19th-Century Music*. Vol. 27, No. 2. Los Angeles: University of California Press, 2003. PP. 116-131. <https://doi.org/10.1525/nmc.2003.27.2.116>
12. DARIO COMESAÑA. LA CIUDAD MUERTA KORNGOLD (DIE TOTE STADT). SUBTITULOS EN ESPAÑOL. PRIMERA PARTE., 2022. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tXB6kL8npRY> (дата звернення: 28.04.2023).
13. DARIO COMESAÑA. LA CIUDAD MUERTA KORNGOLD (DIE TOTE STADT). SUBTITULOS EN ESPAÑOL. 2a PARTE., 2022. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=B14xy_GU5fk&t=2030s (дата звернення: 28.04.2023).
14. Deryn N. *Ou L'itinéraire d'un enfant prodige*. Geneve : Papillon, 2008. 157 P.
15. Devare U. *Faith in Music*. With a foreword by Erich Wolfgang Korngold. New York: Comet Press Books, 1958. 69 p.
16. Dow, B. L. *Korngold's Leading Ladies: A Comparative Study of Female Characters in the Operas of Erich Wolfgang Korngold from 1915 to 1927*. 2016. URL: <http://scholarworks.uark.edu/etd/1612> (дата звернення: 28.04.2023)
17. Duchon, J. *Erich Wolfgang Korngold (20th Century Composers)*. London : Phaidon Press Ltd, 1996. 239 P.
18. Finn, B. L. "Erich Korngold's Discursive Practices: Musical Values in the Salon Community from Vienna to Hollywood". URL: https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/4036 (дата звернення: 02.02.2023)
19. Finn B. P. *Kurt Weill and Erich Wolfgang Korngold: Composers of Two Worlds*. A report of a Senior Study. Maryville College, 2011. 100 pages.
20. Giger A. *A Matter of Principle: The Consequences for Korngold's Career*. *The Journal of Musicology*. 1998. Vol. 16, No.4. PP. 545-564

21. Goose B. Opera for Sale: Folksong, Sentimentality and the Market. *Journal of the Royal Musical Association*. 2008. № 133, Part 2. P.: 189-219. doi:10.1093/jrma/fkn002.
22. Grosser M. L. From Korngold to the Movies: Korngold's Influence on Film Scores. 2018. URL: https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/602 (дата звернення: 13.02.2023)
23. Hackl V. Es hat noch eine Strophe. Aachen : Deutscher Lyrik Verlag, 2016. 60 S.
24. Hindler L.-M. E. W. Korngolds Oper "Die tote Stadt" im geistigen Umfeld ihrer Zeit: Psychoanalytische Aspekte in der Musik. Saarbrücken : Verlag Dr. Müller, 2010. 80 S.
25. Heller W. Reforming Achilles: Gender, "opera seria" and the Rhetoric of the Enlightened Hero. *Early Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998. PP. 562-581.
26. Hoffman R. Erich Wolfgang Korngold. Wien: Wien Stephenson, 1922. 133 p.
27. Humberlin L. Visions of Salome: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 59, No. 3. Los Angeles: University of California Press, 2006. PP. 631-696. <https://doi.org/10.1525/jams.2006.59.3.631>
28. Jan Fila. Erich Wolfgang Korngold: Die tote Stadt, 2022. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DQnBbqCT2t4&t=4919s> (дата звернення: 28.04.2023).
29. Jeritza, M. Sunlight and Song. A Singer's Life. New York, London : Appleton & Company, 1924. 262 P.
30. Jung-Kaiser U. Erich Wolfgang Korngold, "der kleine Mozart": Das Frühwerk eines Genies zwischen Tradition und Fortschritt. Hildesheim : Olms-Weidmann, 2018. 226 S.

31. Kingston. R. Erich Wolfgang Korngold. URL:
www.orelfoundation.org/index.php/composers/article/erich_wolfgang_korngold (дата звернення: 26.03.2023)
32. Korngold and His World; edited by Goldmark D., Karnes K. C. Princeton University Press, 2019. Vol. 47 of The Bard Music Festival. 352 pages. DOI:
<https://doi.org/10.2307/j.ctvdjrp0h>
33. Korngold E. W. Die tote Stadt. Oper in 3 Bilden frei nach G. Rodenbachs “Bruges-la-Morte” von Paul Schott. Op. 12. Vollständige Klavier-Auszug mit Text vereinfacht gesetzt von Ferdinand Rebay. Mainz : B. Schott’s Sohne, 1920. 214 S.
34. Korngold E. W. Die tote Stadt. Oper in 3 Bilden frei nach G. Rodenbachs “Bruges-la-Morte” von Paul Schott. Op. 12. Vollständige Orchestrpartitur. Mainz : B. Schott’s Sohne, 1920. 425 S.
35. Korngold, L. Erich Wolfgang Korngold: Ein Lebensbild. Vienna : Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag, 1967. 111 pages
36. Korngold J. Die Korngolds in Wien. Mainz : Schott Musik, 1994. 401 S.
37. Korngold J. Child prodigy. Erich Wolfgang’s Years of Childhood. Ohio : Willard, 1945. 80 P.
38. Kram D. I. Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). His early life and works with especial reference to his relationship with his teachers, and his Ballett-Pantomime Der Scheemann. A thesis submitted for admission to the degree of Doctor of Philosophy. Monash University, Music Department Melbourne, Australia. 1999. 424 pages.
39. Linden Sh. From actor to actress and back again. URL:
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2009-jan-18-ca-actress18-story.html> (дата звернення: 04.04.2023)
40. Malina L. Dear Papa how is you. Wien : Mandelbaum Verlag, 2017. 256 S.
41. Mickisch S. Erich Wolfgang Korngolds Die tote Stadt. “Der Triumph des Lebens”: Gesamtsanalyse, Leitmotivik, Konzertfantasie. Fafnerphon, 2016.

42. Moor P. Die tote Stadt' Doesn't Measure Up. URL: <https://korngold-society.org/site/die-tote-stadt-doesnt-measure-up/> (дата звернення: 13.03.2023)
43. Penner N. Opera Singing and Fictional Truth. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 71, No. 1. Oxford: Oxford University Press, 2013. PP. 81-90.
44. Pfeiffer W. "The Role of Paul". URL: <https://korngold-society.org/site/the-role-of-paul-by-wilhelm-pfeiffer/> (дата звернення: 09.03.2023)
45. Pöllman H. Erich Wolfgang Korngold: Aspekte seines Schaffens. Mainz : Schott Musik, 1998. 168 S.
46. Reinke, B. Understanding Korngold's Sechs einfache Lieder. Honors Projects. 2012. URL: <https://scholarworks.bgsu.edu/honorsprojects/75> (дата звернення: 09.03.2023)
47. Rutherford S. 'La cantante delle passioni': Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance. *Cambridge Opera Journal*. Vol. 19, No. 2. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. PP. 107-138.
48. Schott P. Die tote Stadt (The Dead City). Opera in three acts founded on G. Rodenbach's "Das Trugbild". Eng. version by R. H. Elkin. New York: G. Ricordi and Co., Inc. 1921. 106 pages. URL: http://www.operatoday.com/Korngold-Die_Tote_Stadt-Libretto-1921.pdf (дата звернення: 11.11.2022)
49. Steiner Y. Erich Wolfgang Korngolds Oper DAS WUNDER DER HELIANE. Zweibrücken : VDM Verlag, 2013. 92 S.
50. Stockinger H. "Glück, das mir verblieb": Ein Erich Wolfgang Korngold-Lesebuch. Wien : Böhlau, 2022. 232 S.
51. Stollberg A. Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? München : edition text + kritik, 2008. 336 S.

52. Sweet R. V. V. Star Wars and John Williams: A Rediscovery of the Classical Film Score. 2016. URL: https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2016/388 (дата звернення: 01.02.2023)
53. Vellutini C. *Adina par excellence. 19th-Century Music*. Vol. 38, No. 1. Los Angeles: University of California Press, 2014. PP. 3-29. <https://doi.org/10.1525/ncm.2014.38.1.003>
54. Wagner G. Korngold. Musik ist Musik. Berlin : Matthes & Seitz Berlin, 2008. 535 P.
55. Waltenberger, I. BERLIN/ Deutsche Oper: DAS WUNDER DER HELIANE. Ein Berliner Opernwunder: Sensationelle Wiederbelebung eines Meisterwerks des österreichisch-deutschen Expressionismus. *Online-Merker*. 2018. URL: <https://onlinemerker.com/berlin-deutsche-oper-das-wunder-der-heliane/> (дата звернення: 17.01.2023)
56. Wegner D. Studien zu den Musikquellen von Erich Wolfgang Korngolds Oper "Das Wunder der Heliane". Hildesheim : Olms-Weidmann, 2007. 454 S.
57. Werba, R. Maria Jeritza: Primadonna des Verismo. Wien : Österreichischer Bundesverlag, 1981. 185 P.
58. Wessling, B. W. Lotte Lehmann: "Sie sang, daß es Sterne rührte": eine Biographie. Köln : P. J. Tonger Musikverlag, 1995. 256 P.
59. Willson F. Classic staging: Pauline Viardot and the 1859 "Orphée" revivalю *Cambridge Opera Journal*. Vol. 22, No. 3. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. PP. 301-326.
60. Wintermans C. Een jongen van brutale zwier Erich Wolfgang Korngold in Nederland 1910–1958. Kallipygos Pers. 500 S.