

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-21>**Лі Юйчень**

ORCID: 0009-0001-0115-9107

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
826996068@qq.com

## КАТЕГОРІЯ СИНТЕЗУ У МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ ТА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

**Мета статті** – розвинути поняття синтезу стосовно вокальної творчості ХХ століття, насамперед камерно-вокальної, як взаємодії різних художньо-семіотичних систем. **Методологія** роботи зумовлюється текстологічним та семантичним підходами у їх єдності та спрямованості та жанрово-стильового виконавського аналізу. **Наукова новизна статті** виражається у доведенні того факту, що один з найпоширеніших різновидів синтезу, властивий вокальній музиці, заснований на факторах подібності у зовнішньому втіленні та спорідненості зсередини принципів організації інтонаційного процесу в музичній композиції та у вербальній мові. Відкривається, що необхідною рисою взаємодії знакових складових синтетичної структури є використання домінантних семантичних рис кожної з них. Зокрема завдання музичної сторони – бути безпосереднім впливом на емоційну сферу людини з метою викликати значущу естетичну відповідь, при якому музика розкриває зміст емоцій у їх часовій плінності, а слово, фіксуючи результат думки, за допомогою поняття вказує на узагальнене значення як емоцій, так глибинних психологічних явищ. Семантична взаємодія на цій основі може збагачувати синтетичну структуру твору у двох напрямках – вертикальному (у просторі тексту, діючи паралельно, взаємно конкретизуючи образний зміст) та горизонтальному (у часі, значно підсилюючи процес трансляції художнього повідомлення). **Висновки** дозволяють зауважити, що найзмістовнішим і мало реалізованим є той тип синтезу, в якому вже на рівні задуму твір створюється відразу на двох мистецьких мовах, що дозволяє уникнути проблеми виразово-стилістичної адаптації однієї семіотичної системи стосовно іншої, також і вимушених змістовних обмежень самого задуму, пов'язаних з його початковим викладом у межах однієї системи. Так, автор (зокрема А. Берг), який створює одночасно і музично-звукову, і вербально-поетичну сторони композиції, здатний виражати суттєво оновлені, оригінальні композиторські музично-текстові ідеї, що не мають

прямого словесного еквівалента, і водночас, конкретизувати образи, оцінювати їх у слові.

**Ключові слова:** явище мистецького синтезу, камерно-вокальна творчість, художньо-семіотична система, семіотична адаптація, полісемантичність, діалог музики і слова, вокальна творчість Альбана Берга.

*Li Yuchen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Category of synthesis in musician discourse and music-performing practice**

**The aim** of the article is to develop the concept of synthesis in relation to the vocal creativity of the 20th century, primarily chamber-vocal, as the interaction of various artistic-semiotic systems. **The methodology** of the work is determined by textological and semantic approaches in their unity and orientation and genre-style performance analysis. **The scientific novelty** of the article is expressed in proving the fact that one of the most common types of synthesis, inherent in vocal music, is based on factors of similarity in external embodiment and kinship from the inside of the principles of organizing the intonation process in musical composition and in verbal speech. It is revealed that a necessary feature of the interaction of the symbolic components of the synthetic structure is the use of the dominant semantic features of each of them. In particular, the task of the musical side is to have a direct impact on the emotional sphere of a person in order to evoke a significant aesthetic response, in which music reveals the content of emotions in their temporal fluidity, and the word, fixing the result of thought, with the help of a concept indicates the generalized meaning of both emotions and deep psychological phenomena. Semantic interaction on this basis can enrich the synthetic structure of the work in two directions – vertical (in the space of the text, acting in parallel, mutually concretizing the figurative content) and horizontal (in time, significantly enhancing the process of broadcasting the artistic message). **The conclusions** allow us to note that the most meaningful and little-realized type of synthesis is that in which, already at the level of the idea, the work is created in two artistic languages at once, which allows us to avoid the problem of expressive-stylistic adaptation of one semiotic system in relation to another, as well as the forced content limitations of the idea itself, associated with its initial presentation within the framework of one system. Thus, the author (in particular, A. Berg), who creates simultaneously both the musical-sound and verbal-poetic sides of the composition, is able to express significantly updated, original composer musical-textual ideas that do not have a direct verbal equivalent, and at the same time, specify images, evaluate them in words.

**Key words:** the phenomenon of artistic synthesis, chamber-vocal creativity, artistic-semiotic system, semiotic adaptation, polysemanticity, dialogue of music and words, vocal creativity of Alban Berg.

**Актуальність теми статті** визначається виокремленням поняття синтезу та наданням йому категоріальної ваги у контексті музикознавчого дискурсу, що є особливо важливим в умовах сучасної жанрової рухливості та тенденцій контамінації у змісті музичного мистецтва. Явище синтезу в високому ступені показове для мистецтва та реалізується у ньому на різних структурних рівнях, хоча саме жанровий рівень є переважаючим та найбільш принциповим у процесі взаємодії формотворчих складових, як на межі різних видів мистецтв, так і всередині кожного з них. Також симптоматичним щодо художнього синтезу є віддзеркалення зовнішніх міжвидових змін всередині мовної системи одного виду художньої творчості, й навпаки: внутрішня динаміка мистецької форми відображується на характері її взаємин з іншо-художніми практиками [2; 3]. Для музичного мистецтва типом синтезу, що найбільше відповідає природі музичної образно-виразової системи, є асиміляція вербальних чинників художнього змісту, додання словесно-поетичних текстових умов до вибудовування музичної композиції. Цей діалог музики і слова, що є надзвичайно розгалуженим та багатoeлементним, виростає з історії професійних музичних жанрів та з формування власної семантичної основи музичної творчості [1].

**Мета статті** – розвинути поняття синтезу стосовно вокальної творчості ХХ століття, насамперед камерно-вокальної, як взаємодії різних художньо-семіотичних систем.

**Виклад основного матеріалу.** Взаємодія музики та мистецтва слова виявляється у різних напрямках, у яких процес синтезу відбувається з урахуванням специфічних особливостей певного з мистецьких видів. За допомогою багатогранних особливостей музичної та словесної форми семантика у синтетичній структурі твору формується з різним ступенем домінування одного з двох начал. В одному випадку музика є головним чинником, за яким творче завдання синтетичної художньої конфігурації полягає у безпосередньому впливі на емоційну сферу людини та, через неї, на естетичну свідомість, Переконливі взірці даного типу синтезу надає оперна поетика, починаючи з її історично опорної жанрової форми, опери серія, зокрема арій італійської

опери барокової доби, що запроваджують надлишкові музичні орнаменти, відволікаючи від змісту слів убік краси вокального звучання. Втім у більш пізньому історичному варіанті оперний текст отримує значне підсилення з боку літературної сторони, причому це розглядається як реформаторський рух та вдосконалення форми оперного твору, наділення його авторськими сюжетними рисами та тенденціями драматизації. Літературна основа стає домінуючою у сюжетно-подієвому сенсі, спрямовуючою тлумачення образів та визначаючою емоційний контекст у межах драматургічної траєкторії твору [1; 2]. Музична виразність у цьому випадку обмежена та спочатку раціонально запрограмована за допомогою слова, що знайшло своє втілення у мистецькому світосприйнятті Р. Вагнера.

Творчість німецького композитора є певним етапом у розвитку естетичної думки та формування нових можливостей у створенні образної музично-літературної системи. Філософія Л. Фейєрбаха та А. Шопенгауера, а також події 1848 року, в яких композитор приймав безпосередню участь, привели його до переосмислення концепції романтиків та до пошуку єдиних основ для всіх видів мистецтв. Ріхард Вагнер висунув низку положень, що відповідають ускладнено-діалектичному погляду на природу синтетичних творів. Оскільки провідну роль в оперному синтезі Р. Вагнер відводив слову, він приділяв велику увагу лібрето, ніколи не приступав до створення музики до моменту завершення словесної концепції, побудови усього словесного тексту опери. Прагнення до повного синтезу музики та драми, до точної та правдивої передачу поетичного слова призвело композитора до опори на своєрідний вокально-декламаційний стиль, котрий впливав і на оркестровий виклад, «підтягуючи» до синтезу зі словесним матеріалом і інструментальні складові музичної оперної форми.

Здатність словесно-поетичної лексики впливати на «чисту» інструментальну музику підтверджується досвідом програмної інструментальної музики, яка виявляється спроможною втілювати не лише словесні образи-інтонації, а й враження від живописних та скульптурних, архітектурних композицій. Ідея злиття

музики, поезії та візуального мистецтва на новому, синтетичному рівні музичної творчості була особливо близька Ференцу Лісту: він стверджував, що шедеври музики все більше «вбиратимуть» у себе шедеври літератури, і найбільше повно реалізував її в одночастинних творах для оркестру, які отримали назву симфонічних поем. Невипадково саме у добу романтизму синтез мистецтв – взаємодія видів мистецтва стає домінуючим напрямом, при якому кожен з компонентів, виступаючи з певним ступенем самостійності, набуває нових якостей, що відносяться і до форми, і до змісту [4].

Можна зауважити, що синтез мистецьких форм – поєднання виразових засобів різних видів мистецтва у єдиному творі, який виникає не як сума окремих мистецтв, а як органічне ціле, придбає особливу художню значущість. Цей синтез постає як певний екфразис – переклад образного змісту з мови одного мистецтва, з одного художнього ряду, в інший, що суттєво підсилює метафоричну природу художнього змісту. Розуміння синтезу як текстологічного прийому стосовно музичного матеріалу залишається неповним, якщо не звернутися до виконавської сторони музичного діяння.

Зокрема це стосується тих камерно-вокальних творів, місце яких у музичній культурі залежить від способів виконавської інтерпретації, розпочинаючи з того контексту, у якому виникають і до яких апелюють поетичні першоджерела. До них належать музично-поетичні цикли ново-віденських митців, серед них – Альбана Берга, чия творча трансформація від автора романтичних пісень до творця вершини експресіонізму, опери «Воцтек», відображує переломлення традицій західноєвропейської музики від наслідування до тотального переосмислення та створення новаторських форм музичного висловлювання [6].

Пошук власної музичної мови у «Семи ранніх піснях» А. Берга відображує впливи пізньоромантичних музичних вражень (зокрема, Г. Малера), причому пісні для цього циклу були ретельно відібрані композитором з-поміж його попередніх творів. Для найпростіших з них характерні загальноромантичні засоби музичної виразності, які можна віднести до першої поло-

вини XIX століття. Вони могли бути натхнені музичними враженнями від творів Ф. Шуберта, раннього Ф. Ліста. Такими є пісні №3 «Die Nachtigall» (Соловей) та № 5 «Im Zimmer» (У кімнаті). Музична мова пісень №2 «Schilffied» (Пісня тростини), № 6 «Liebesode» (Ода кохання) та № 1 «Nacht» (Ніч) більше відповідає пізньому романтизму, а саме 1870-1880-х рокам. Серед пісень циклу, відзначених рисами зрілості композиторського мислення, виділяються дві: № 4 «Traumgekrönt» (Увінчаний снами) та № 7 «Sommertage» (Літні дні). У цих піснях видно паростки тієї музичної мови, яка з повною силою зазвучить у зрілих творах композитора, у т. ч. у його опері, головному репрезентанту експресіонізму. Такий розкид технік та музичних настроїв обумовлений пошуком композитором свого творчого шляху, мабуть не без впливу А. Шенберга.

«Сім ранніх пісень» – це відображення творчої лабораторії А. Берга, його юнацьких пошуків, трансформації композиторського методу Берга на переході від тональної музики до сфери атональності. Інший цикл А. Берга, «П'ять пісень на тексти з листівок Петера Альтенберга», також варто сприймати як розвиток малерівської концепції пісенного циклу, що полягає у наданні невеликої кількості пісень, інтонаційно та драматургічно пов'язаних, відмові від оповідального елемента при фокусуванні на емоційному стан героя. У рамках цієї концепції цикл постає як єдиний неподільний твір [5].

П'ять оркестрових пісень на тексти видових листівок Петера Альтенберга (Fünf Orchesterlieder nach op. 4, 1912) є найважливішою ланкою у творчості А. Берга, що веде від романтичних ранніх пісень до атональності «Воццека» та додекафонної техніки опери «Лулу». Цикл став першим самостійним твором композитора після закінчення навчання у А. Шенберга.

Відомо, що пісні були написані на вимогу вчителя, але Шенберг, сам визнаний новатор, засудив Берга за надмірне використання нових засобів. Існування музики в умовах атональності вимагало від композитора знаходження опорних смислових елементів, що об'єднують музичну тканину в єдине ціле. Цими елементами стають мотиви, наповнені різними символічними зна-

ченнями, у тому числі відсилання до творів Малера (наприклад, сумна малосекундова інтонація, мотив втоми людського серця з «Пісні про землю» Г. Малера). Музична тканина «П'яти пісень» відрізняється принциповою новизною. У основі гармонії циклу лежить прийом створення центрального елемента; вичерпавши можливості тональної музики, Берг знаходить опору у використанні трьох звуковисотних рядів. Ці ряди-серії з'являються у вступі «П'яти пісень», один з них (другий) виконує функцію центрального елемента.

Важливу роль у виникненні особливих прийомів музичного викладу зіграла поетика Петера Альтенберга. Для його творчого методу показовою була позиція відстороненого спостереження за навколишньою дійсністю та підкреслено об'єктивна фіксація вражень. Звідси стислість висловлювання, «телеграфний стиль душі» (нім. *Telegramm-Stilder Seele*). Але, разом з цим, вишукана мелодика вірша, звернення до образів природи як до дзеркала душевних станів, відчуття туги і уповільнена споглядальність ріднять поезію Альтенберга з творчістю Лі Бо та Чжан Цзі, китайських поетів часів династії Тан. Тексти «П'яти пісень» тематично близькі до другої та шостої частин «Пісні про Землю» Малера, ще раз підкреслюючи спорідненість мислення творч великих представників австрійського музичного мистецтва [7].

Цикл «Три фрагменти з опери «Воццек» були складений таким чином, щоб ключову партію в них виконувало сопрано. Перший фрагмент включає марш і колискову Марі з 1-го акту опери. Другий та третій фрагменти взяті з 3-го акту. Другий фрагмент – сцена в кімнаті Марі з 1-ї картини, де вона читає Біблію. Третій фрагмент включає оркестрову інтерлюдію (з 284-го такту) та реквієм з четвертої картини, а також заключну п'яту картину (фінал опери).

В опері «Воццек» Берг широко використовував традиційні форми та жанри, наповнюючи їх новим змістом та новими знахідками в області музичної мови, тобто створюючи нові стилістичні синтези та образні ефекти. Зокрема, у «Трьох фрагментах» присутні: втілення традиційних жанрів (марш, колискова, пісня); використання традиційних форм; використання відо-

мих поліфонічних прийомів та форм (імітація, канон, fuga, варіації). Спадкоємність та синтез-принцип проявляється також у розвитку комплексу малерівських (і ширше – пізньоромантичних) музичних інтонацій. Використання традиційних жанрів дозволяє композитору створити важливий стабілізуючий елемент для атональної музики опери. Однак застосування класичних форм у контексті естетики експресіонізму та у конкретних сценічних умовах наповнює їх новим змістом: марш, трактований у гротесковому ключі, стає знаком вульгарності та грубої сили, дитяча пісня на тлі найскладнішої оркестрової партитури після трагічної розв'язки символізує повну несумісність різних пластів життя, неможливість сприйняття світу як чогось цілісного та гармонійного [6].

Використання в оперній музиці таких жанрів, як марш та пісня, відсилає до спадщини Малера, для якого «побутові» жанри найчастіше становили інтонаційне та драматургічне ядро його симфоній. Марш в опері Берга грає важливу драматургічну роль. Він є одним з символів військового порядку, образом сили, влади та марнославства. У маршовому фрагменті використовується два оркестри: великий симфонічний оркестр (проміжний склад між потрійним (три флейти) та четверним (4 кларнети та гобої)) та оркестр духових інструментів, що створює образ військового оркестру. В оперній постановка основний оркестр знаходиться в оркестровій ямі, а музиканти духового оркестру беруть участь у оперній сцені, зображуючи ходу. У концертному виконанні «Фрагментів» передбачається знаходження військового оркестру за сценою, а існування окремого оркестру наголошує на побутовому характері музики, її взаємозв'язку із сценічною реальністю [5].

Раніше такий поділ на два оркестри можна спостерігати в опері В. Моцарта «Дон Жуан». Тут музика мовби перестає бути інструментом висловлювання, характеристикою драматичної дії, стає окремим персонажем, вплетеним у тканину оповідання. У другій дії є сцена, де домашній оркестр грає популярні мелодії. Це створює атмосферу безрозсудного ледарства, що контрастує з майбутньою розплатою, яка чекає на героя. Також

у першій дії, у сцені на балу задіяно відразу три оркестри, які одночасно грають у різних метрах.

Поряд із традиційними, А. Берг використовує в опері і новаторські форми – інвенцію на тональність, інвенцію на акорд, зі створенням сонорних хвиль та ефектом звукового поля. Поліфонічні прийоми та форми – імітація, канон, варіації та fuga – з одного боку, підкреслюють конструктивну цілісність, а з іншого, служать прийомом розкриття психологічного стану персонажа. Найбільш повно образ Марі розкривається в її індивідуальних характеристиках, при цьому це єдиний персонаж в опері, який має самостійні арії. Дослідження інтонаційних особливостей партії персонажа дозволяє зробити висновок про взаємозв'язок Марі з героїнею «Очікування» А. Шенберга, Соломією Р. Штрауса, героями «Kindertotenlieder» Г. Малера. Поєднання різних вокальних технік – від мелодизованого мовлення до повноцінного співу – дозволяє композитору досягти максимальної інтонаційної органічності, створити необхідну в експресіоністській музиці емоційну контрастність, підкреслити драматургічну багатоплановість образу героїні.

Даний цикл А. Берга підтверджує думку про те, що домінантний семантичний потенціал образу у синтетичному творі пов'язаний з особливостями художньої мови, що лежить в його основі. Важливою властивістю музичної мови цього твору є полісемантичність, задана початковою множинністю організаційних структур (виразність тембрів, динаміки, ритму і т. д.) та існуюча до появи кодів (жанрових, стильових тощо) конкретного твору. Наслідком є високе смислове навантаження, що надає кожному музичному елементу понадсистемного характеру, що ускладнює дію художньо-дискурсивної стратегії, а також передбачає застосування різних кодів; художній зміст звернений переважно до конкретно-почуттєвої сфери свідомості, що охоплює світ у цілісних образах, позиціонуючи звукові уявлення як смислослукове узагальнення, якість котрого залежить від того, наскільки різні семантичні параметри (від характерної інтонації до цілісності музичного фрагмента) підпорядковані авторській ідеї та доступні для смислової ідентифікації слухачем.

Відтак жанровий та текстовий синтез відбувається і як синтез семіотичних систем музики та художньої словесності, що обумовлює осмислення функціонального значення художніх мов у синтетичній структурі, відкривати потенціал семантичних взаємозв'язків у межах різних художніх систем. Для сприйняття музичного артефакту велике значення мають конкретно-чуттєве пізнання та емоційна оцінка. У свою чергу в акті пізнання значущі як емоційна, і інтелектуальна сторона. При сприйнятті синтетичних музично-словесних творів у зв'язку з розглянутими особливостями їх художньої мови домінує цілісно-образна сторона пізнання. У той час як у мові літератури пріоритет має абстрактно-логічне начало (рух до потрібного результату шляхом послідовних суджень за допомогою абстрактних понять) та інтелектуальний бік пізнання. При синтетичній взаємодії двох художніх мов відбувається певне функціональне доповнення. Домінантні властивості музичної мови за допомогою сили естетичного переживання забезпечують необхідне включення реципієнта до процесу розуміння артефакту.

Необхідність синтезу обумовлена потребою розширення спектра виразових засобів з метою найбільш повного відображення індивідуальних творчих устремлінь. У зв'язку з цим функціональна взаємодія музики та літератури доповнюється різними формами їх семантичного взаємозв'язку в синтетичних творах на основі специфічних особливостей цих видів мистецтва. Насамперед, це виразові можливості словесності з її здатністю відображати конкретику предметно-ідейного осмислення дійсності та музики, чия емотивність розкривається на рівні широких предметних узагальнень.

Семантичні можливості музики та літератури формувалися під взаємним впливом, що призвело, з одного боку, до безпрецедентної (за формами, обсягу, детальності та іншим показникам) спільної виразності двох семіотичних систем, з іншого боку, до елімінування їх автономного семантичного потенціалу у напрямі, який встановлюється певною жанровою формою. Так, класичний романс відрізняє переважно чільне становище поетичного тексту, а також глибоке і докладне відображення

словесного змісту музичної стороною, у зв'язку з цим абстрактність і широта предметних узагальнення музики замінено тут принципом конкретності, включаючи зображення емоційних переживань героїв.

У рамках камерно-вокальної музики ХХ століття обом семіотичним системам, музичній мові та словесності, властиве панування полі-смислів. У цьому випадку відзначається найглибше наближення поезії до музики – її відрізняє високий рівень звуковиразовості, обмеження предметної конкретики слова та граничне абстрагування вербальної семантики. Включення театралізації до процесу синтезу поезії та музики підвищує потенціал взаємодії семіотичних систем – у межах драматичного театру ХХ століття, котрий обумовлений пріоритетом режисера, відкриває можливості для реалізації задуму на рівні інтертекстуальності та за допомогою символів різних видів мистецтва. Принципово іншою якістю семантичного взаємозв'язку, включаючи вербальну і музичну системи, є те, що у різні моменти спектаклю знаки тієї або іншої семіотичної системи є єдиними носіями смислу, що дозволяють зв'язати в ціле текст твору.

**Наукова новизна статті** виражається у доведенні того факту, що один з найпоширеніших різновидів синтезу, властивий вокальній музиці, заснований на факторах подібності у зовнішньому втіленні та спорідненості зсередини принципів організації інтонаційного процесу в музичній композиції та у вербальній мові. Відкривається, що необхідною рисою взаємодії знакових складових синтетичної структури є використання домінантних семантичних рис кожної з них. Зокрема завдання музичної сторони – бути безпосереднім впливом на емоційну сферу людини з метою викликати значущу естетичну відповідь, при якому музика розкриває зміст емоцій у їх часовій плінності, а слово, фіксуючи результат думки, за допомогою поняття вказує на узагальнене значення як емоцій, так глибинних психологічних явищ. Семантична взаємодія на цій основі може збагачувати синтетичну структуру твору у двох напрямках – вертикальному (у просторі тексту, діючи паралельно, взаємно конкретизуючи образний зміст) та горизонтальному (у часі, значно підсилюючи процес трансляції художнього повідомлення).

**Висновки** дозволяють зауважити, що найзмістовнішим і мало реалізованим є той тип синтезу, в якому вже на рівні задуму твір створюється відразу на двох мистецьких мовах, що дозволяє уникнути проблеми виразово-стилістичної адаптації однієї семіотичної системи стосовно іншої, також і вимушених змістовних обмежень самого задуму, пов'язаних з його початковим викладом у межах однієї системи. Так, автор (зокрема А. Берг), який створює одночасно і музично-звукову, і вербально-поетичну сторони композиції, здатний виражати суттєво оновлені, оригінальні композиторські музично-текстові ідеї, що не мають прямого словесного еквівалента, і водночас, конкретизувати образи, оцінювати їх у слові. У цьому випадку вербальний вираз придбає художній смисл лише у поєднанні з музичним викладом – тому долається найскладніша для вокального твору проблема примирення поняттєвої конкретики слова та широких образних узагальнень музики, оскільки кожна з двох семіотичних систем не інтерпретує зміст іншої, а виникає разом з нею.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез: взаємодія «свого» та «чужого» в сучасній хоровій музиці. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2015. Вип. 20. С. 254–275.
2. Куцевич В. Мистецтво взаємодії. *Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель*, 2006. С. 7 – 17.
3. Яромчук В. Синтез мистецтв мультимедія в контексті сучасних практик культури. Автореф. дис. ... канд. культурології. Київ, 2012. 19 с.
4. Lisunova Lyudmila, Prokopchuk Inna, Tanko Tetiana, Tararak Nataliia, Tararak Oleksandr. The Synthesis of the Arts: From Romanticism To Rostmodernism. *LAPLAGE EM REVISTA*, 2021. Vol. 7. N. 3. P. 145–157.
5. Krdmer U. Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk. Wien : Universal-Edition, 1996. 299 s.
6. Pople A. Alban Berg und seine Zeit. Laaber : Laaber-Verlag, 2000. 349 s.
7. Reich W. Alban Berg: Leben und Werk. München–Zürich : Piper, 1985. 214 s.

**REFERENCES**

1. Bondar, E. (2015). Artistic and stylistic synthesis: the interaction of “one’s own” and “other’s” in modern choral music. *Musical art and culture: Scientific bulletin of the ONMA named after A.V. Nezhdanova*. Odesa : Astroprint, Issue 20. P. 254–275 [in Ukrainian].
2. Kutsevich, V. (2006). The art of interaction. Promising directions of designing residential and public buildings. P. 7–17 [in Ukrainian].
3. Yaromchuk, V. (2012). Synthesis of multimedia arts in the context of modern cultural practices. Author’s abstract of the dissertation of the candidate of cultural studies. Kyiv [in Ukrainian].
4. Lisunova, Lyudmila; Prokopchuk, Inna; Tanko, Tetiana; Tararak, Nataliia; Tararak, Oleksandr. (2021). The Synthesis of the Arts: From Romanticism To Rostmodernism. *LAPLAGE EM REVISTA*. Vol.7. N. 3. P. 145–157 [in English].
5. Кудмер, У. (1996). *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analyzes zum Frühwerk*. Wien : Universal-Edition [in German].
6. Pople, A. (2000). *Alban Berg und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag [in German].
7. Reich, W. (1985). *Alban Berg: Leben und Werk*. Munich-Zurich : Piper [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 19.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025