

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-46-14>**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

## СПЕЦИФІКА ОБРАЗНОГО СИНТЕЗУ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ НА МЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ

**Мета статті** — виявити ті образні та структурно-композиційні засади творчості ново-віденських композиторів, котрі зумовлюють їх інтерес до камерно-вокальної жанрової галузі, водночас зумовлюючи значення семантики ліричного в їх стильових прямуваннях. **Методологія** роботи передбачає спирання на історичний жанрово-стильовий підхід використання принципів текстологічного аналізу, залучення виконавсько-інтерпретативного методу. **Наукова новизна** статті полягає в оцінці камерно-вокальної творчості ново-віденських композиторів з позиції історичної змінності та сутнісної перебудови явища образного синтезу. Принципово новим є залучення категорії ліричної семантики (семантики ліричного) як основоположної, по-перше, для реформування музичної мови у вокальній творчості ново-віденців; по-друге — для здійснення будь-якого за міжвидовим походженням образного синтезу в музиці. **Висновки.** Камерно-вокальна творчість А. Шенберга та А. Веберна виявляє нові тенденції образної взаємодії, художньо-смислового синтезу поезії та музики, котрі зумовлюються новими естетичними позиціями експресіонізму та радикальними оновленнями усієї системи музичного гармонічного мислення та побудови музичної композиції. Ново-віденці створюють нову художню реальність музики, яка дозволяє інакше, глибше, розуміти семантику ліричного, як видової основи музики, також як головного напрямку поєднання образного змісту словесно-поетичного та музичного творів. У цьому сенсі, Шенберг та Веберн суттєво змінюють уявлення про психологічне призначення музичного твору, музичної мови, входять до царини «відкритих текстів» та відкритих смислів — зумовлюючи інтерпретацію камерно-вокальних композицій як нескінченний процес, що весь час передбачає нові пізнавальні складності та можливості. Музичні тексти вокальних творів Арнольда Шенберга та Антона Вебера також підтверджують думку, що лірична семантика є основою усіх, здійснюваних у музиці та музичним шляхом, образних синтезів.

**Ключові слова:** образний синтез, семантика ліричного, камерно-вокальна творчість ново-віденських композиторів, «ліричний експресіонізм», музична мова, музичні символи, відкритий текст.

*Li Yuchen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Specificity of image synthesis in chamber-vocal creativity at the end of the 19th – 20th centuries**

*The aim of the article is to identify those image and structural-compositional principles of the work of New Viennese composers that determine their interest in the chamber-vocal genre, while at the same time determining the importance of the semantics of the lyric in their stylistic trends. The methodology of the work involves relying on a historical genre-stylistic approach, using the principles of textual analysis, and involving the performance-interpretative method. The scientific novelty of the article lies in the assessment of the chamber-vocal creativity of New Viennese composers from the position of historical variability and essential restructuring of the phenomenon of image synthesis. Fundamentally new is the involvement of the category of lyrical semantics (semantics of the lyric) as fundamental, firstly, for the reform of musical language in the vocal creativity of New Viennese composers; secondly – for the implementation of any figurative synthesis in music of interspecific origin. Conclusions. The chamber and vocal creativity of A. Schoenberg and A. Webern reveals new trends in figurative interaction, artistic and semantic synthesis of poetry and music, which are determined by new aesthetic positions of expressionism and radical updates of the entire system of musical harmonic thinking and construction of musical composition. The New Viennese create a new artistic reality of music, which allows us to understand differently, more deeply, the semantics of the lyrical, as a specific basis of music, as well as the main direction of combining the figurative content of verbal-poetic and musical works. In this sense, Schoenberg and Webern significantly change the idea of the psychological purpose of a musical work, musical language, enter the realm of “open texts” and open meanings – determining the interpretation of chamber and vocal compositions as an endless process, which constantly involves new cognitive complexities and possibilities. The musical texts of vocal works by Arnold Schoenberg and Anton Weber also confirm the idea that lyrical semantics is the basis of all figurative syntheses realized in music and through music.*

**Key words:** figurative synthesis, semantics of the lyric, chamber-vocal work of New Viennese composers, “lyrical expressionism”, musical language, musical symbols, open text.

**Актуальність теми статті** зумовлюється потребою суттєво оновити ставлення до вокальної лірики, тобто камерно-вокальної творчості, представників Ново-віденської школи – Арнольда Шенберга, Альбана Берга та Антона

Веберна, зокрема виявити значення постаті Вчителя, А. Шенберга, як взірцевої, для наступних творців, особливо у питаннях тлумачення поетичних першоджерел, ставлення до словесного матеріалу. Важливим аспектом даного дослідного напрямку є потреба довести значення художньо-образного синтезу (див. про це: [1; 2; 3; 4;]) та розкрити специфіку його розуміння у творчості представників музичного експресіонізму. Не дивлячись на постійну увагу дослідників до інновацій, здійснених ново-віденцями у сфері музичного мислення й письма, своєрідність образного синтезу, котрий виявляють їх камерно-вокальні твори, все ще не розкрита належною мірою – і саме тому, що недооціненою залишається роль *семантики ліричного* у поетиці ново-віденських майстрів.

Недиференційоване ставлення до ліричної семантики музичної мови та її видових модифікацій, зокрема специфікації у камерно-вокальному жанрі, притаманна вже музикознавчому ставленню до пізньоромантичної традиції, з якої виростають усі стильові новації початку ХХ століття [6]. Це стає перешкодою для розуміння особливостей камерно-вокальної мови А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна, котра, при всіх відмінностях у стильовому мисленні вказаних композиторів, виявляє тенденції жанрової єдності та естетичної спільності у втіленні образного музично-поетичного синтезу в сфері музичної композиції, тобто засобами суто музично-композиційного процесу. Провідною стає гармонічна організація, знаходження таких структурних складових музичної мови, котрі забезпечують її інтонаційну самодостатність, взаємодіючи з ритмічними принципами та фактурними ознаками.

**Мета статті** – виявити ті образні та структурно-композиційні засади творчості ново-віденських композиторів, котрі зумовлюють їх інтерес до камерно-вокальної жанрової галузі, водночас зумовлюючи значення семантики ліричного в їх стильових спрямуваннях.

**Виклад основного матеріалу.** Камерна вокальна сфера композиторської поетики Арнольда Шенберга репрезентує німецьку і французьку поетичні школи, відзначені символіст-

ськими рисами, тобто тяжінням до ускладнених образних характеристик та психологічних станів.. Звернення до творчості поетів-символістів у Шенберга відбувається протягом двох етапів – тонального (1899–1908) та атонального (1909–1923), що збігаються з загальноприйнятою періодизацією. У образно-емоційному ладі найбільше виокремлюються пісні на вірші С. Георге (перша пісня ор. 14 та ор. 15) і М. Метерлінка (ор. 20), що виявляють типові для стилю Шенберга риси «витонченої невизначеності», водночас формують принципово нові підходи до музичної семантики [8].

Першу пісню ор. 14 «Ich darf nicht dankend» та вокальний цикл ор. 15 «П'ятнадцять віршів» з «Книги висячих садів» Стефана Георге об'єднує тема любовної лірики, яка неодноразово привертала увагу композитора. Звернення Шенберга до поезії Георге багато в чому було закономірним, оскільки поет мав великий вплив на образно-поетичний лад культури на рубежі століть. Зміст поетичного тексту пісні ор. 14 – містична молитва, звернена до таємничому Духу Природи, також і до таємничої коханої. Сюжетна канва в поетичних текстах ледь намічена, нечисленні події розосереджені, що сприяє трагічному відчуттю від типово символістського сюжету, що змушує домислювати деякі події деталі самостійно. Головний наголос припадає на ідею багатозначності любовного пориву, що містить початкову установку на неминучість розставання, на непорозуміння.

С. Георге використовує особливий синтаксис і пунктуацію: навмисне відмовляється від розділових знаків, пише всі слова з малої літери, «грає» дієсловами, уподібнює поетичний виклад безперервному потоку думок та почуттів. Символістська поезика віршів Георге тонко відбивається в музичній мові пісень ор. 14 та ор. 158 Композитор, як і поет, зосереджує свою увагу не на сюжетних складнощах, а на багатозначності любовного почуття, акцентуючи його фатальну спрямованість. Істотну роль у відтворенні символістської атмосфери відіграє звуковисотна організація – принципи атональності. В умовах емансипації дисонансів, еліптичний музичний розвиток пісень сприймається як множина стадій сумного очікування.

Мелодико-інтонаційна сфера пісень ор. 14 та ор. 15 постає розгорнутою системою інтонацій-символів, заснованих на семантиці інтервальних співвідношень, що виявляються в умовах тональної нестійкості. Вони не піддаються мелодико-ритмічним перетворенням, а зіставляються, з'єднуються між собою, стають джерелами колористичного варіювання. Музичні символи отримують в залежності від контексту різне смислове наповнення. Тематичну основу пісні «Ich darf nicht dankend» (ор. 14) становлять дві мікротеми, що містять мотиви-символи, котрі сприяють виникненню нескінченної низки асоціацій, народжуваних проникливою поезією Георге. Так, малосекундова інтонація зітхання, що настійливо звучить у мірному ритмі, символізує невиразні хвилювання і тривогу, які відчуває герой-закоханий. Східна інтонація збільшеного тризвуку, з характерним «чарівним» колоритом, вносить у звучання містичний відтінок, опосередковано натякаючи на таємничу кохану, пов'язану із загадковим Духом природи. Інтонації-символи пронизують інструментальну та вокальну партії, беруть участь у формуванні кантиленної вокальної мелодії пісні, насиченої «магічними» елементами – повторами-заклинаннями, круговими формулами.

Розгалужена система інтонацій-символів пісень з вокального циклу «“П’ятнадцять віршів” з “Книги висячих садів” Стефана Георге» ор. 15 – це вертикальні та горизонтальні структури, побудовані на різних комбінаціях інтервалів терції, кварта-три-тону та секунди. Так само, як і К. Дебюссі в «Пелеасі та Мелізанді», Шенберг мислить інтервалами та співзвуччями. Примітно, що з терцієвою сферою мелодико-інтонаційної системи цього твору пов'язані символи, що натякають на незбагнений сенс любовних відносин, фатальних явищ [8]. Невипадково, перша пісня ор. 15 відкривається «лейтзнаком» Шенберга – поєднанням низхідної великої терції і висхідної малої, що у творчості композитора приймає значення «виразника» містичного сенсу. Ця мандрівна інтонація-символ з'являється і в іншому символістському творі – «Місячному П'єро», ор. 21, де на її основі буде виведено інтонаційну тканину восьмої п'єси «Ніч». Поява терцієвої інтонації в ор. 15 також обумовлена змістом поетич-

ного тексту, в якому виникає таємнича картина саду, що існує поза часом і простором (земля застелена непроникним килимом зеленого листа, а з зірок падають сніжинки).

Ор. 20 «Пагони серця» – пісня для колоратурного сопрано у супроводі інструментального ансамблю знаменує поворот А. Шенберга до сфери поглибленого психологізму, зі збереженням образних настанов символістської лірики. Літературною основою цього твору стає німецький переклад вірша М. Метерлінка «Serres Chaudes». У поетичному тексті страждаюча душа уподібнюється химерно-тендітним рослинам з ірреального саду. Розгортання вербального тексту зводиться до нанизування так званих «дематеріалізованих» метафор. Вони виступають як символи екстатично-сумних настроїв: «втомлене пристрасне бажання», «старий невиразний сум». Особливу семантичну роль відіграють різноманітні «квіти тривоги»: «похмура кувшинка», «пальма пристрасті» тощо. Символістське трактування природного світу віршів Метерлінка відбивається на мелодійному рельєфі вокальної партії, інтонаційний малюнок якої викликає асоціації з кристалічними структурами.

А. Шенберг широко використовує прийоми «дематеріалізації» звучання, за допомогою атональності звільняється від «земних тяжінь» – рух відбувається в умовах ладо-тональної нестійкості. Тембрами челести, фісгармонії, арфи та високого жіночого сопрано відтворюється холоднуватий, піднесений колорит пісні, а ефемерність душевної експресії підкреслюється переважанням тихої динаміки. Досягнення крайньої точки у діапазоні вокальної партії (f третьої октави) на дуже тихій динаміці rrrrr сприймається не тільки як генеральна кульмінація пісні, а й як символ подолання реального світу, злиття з інобуттям, стан містичного екстазу. Музична фактура пісні відрізняється витонченістю, розрідженістю, величезне значення в ній надається ефекту безперервної вібрації, створюваному комплементарною технікою: музична тканина формується з коротких ритмофактурних імпульсів, що перериваються частими паузами. Пласт фігурації розбивається на окремі ланки, які не є складовими єдиного процесу руху, але мисляться як самостійні інтонаційні

елементи. Мелодична виразність таких фактурних осередків безпосередньо пов'язана з відтінками мовної інтонаційності – висловлюються питання, здивування, переконливість та інші. Серед подібних фактурних осередків особливо виразно виділяється фігура підйому вгору, польоту, яка може поширюватися і на всю фактуру, і на окремі мелодійні побудови. Загальна структура формули – симетричний фактурний «спалах», у басовій частині якої окреслюється спрямованість до висхідних ходів-відштовхувань. Виразником стану «перебування в просторі невагомості» є колоподібний різноманітний малюнок фактури. Він відрізняється особливою реєстровою рухливістю, стискається і розширюється, створює враження подорожі у Космосі. Вибagliaлива гра ефектами щільності та розрідженості наочно відрізняє символістську польотну фактуру цієї пісні Шенберга. Крім того, прозоро-завуальована, внутрішня експресія фактури «Пагонів серця» виникає завдяки особливому прийому «мерехтіння» інтонацій-символів. Вони ненав'язливо, ніби випадково, виводяться на поверхню і так само невловимо поглинаються загальною звуковою атмосферою.

Музичні символи ор. 20 засновані на взаємодії інтервалів терції, секунди, кварта та їх обернень (т. 1-7). Весь розвиток, по суті, зводиться до багаторазового варіювання інтонацій-символів за допомогою контрапунктичних прийомів, секвенцій, ротацій. Широко використовується ритмічне та гармонійне остинато, що передає магічно-сугестивне начало. Шенберг тонко втілює символістський образ тиші як інобуття внутрішнього світу, відображеного у вірші Метерлінка.

Вокальні твори Арнольда Шенберга, Альбана Берга та Антона Веберна – це особлива галузь експресіоністської творчості, яка демонструє важливість на початку ХХ століття музичних жанрів, безпосередньо пов'язаних зі словом [6; 7; 8]. Тяжіння до створення образно-синтетичних композицій характерно для всіх представників Нової віденської школи і є провідною тенденцією творчості Антона Веберна, якого недарма вважають «найбільш вокальним» серед композиторів цієї школи. У творчості А. Веберна превалюють жанри вокальної та хоро-

вої музики (17 опусів з 31, також шість без-опусних вокальних циклів), причому вокальні композиції створювались протягом усього творчого шляху. Перші пісні були створені шістнадцятирічним юнаком, який освоював закони композиції. Через сорок років плідної творчої діяльності твори Веберна стали класикою «суворого стилю» музики ХХ століття. Примітно, що в останні роки свого творчого життя, коли Веберн вже вповні відбувся як композитор-новатор і «майстер тиші», знову виникають вокальні твори, пісенні цикли та кантати [5].

Відмінною рисою творчого шляху А. Веберна стало так зване «вокальне десятиліття» (1914 – 1924) – період, коли композитор пише великі вокальні цикли у супроводі фортепіано (ор. 12), інструментального ансамблю (ор. 13 – 18) та оркестру («Три пісні для голосу з оркестром», без опусу). Створені в даний період чисельні інструментальні твори, серед яких Соната для віолончелі та фортепіано (1914), «Дитяча п'єса» для фортепіано (1924), також не були позначені номером опусу.

Еволюція вокальної творчості А. Веберна, як і еволюція його творчості в цілому, протікає у пошуках індивідуального стилю, у русі музичної мови та техніки композиції від класичної тональності через вільну гемітоніку до суворой серійності. Плавню переходячи від одного періоду творчого шляху до іншого, музична мова пісень Веберна має характерні особливості, що відповідають процесу формування індивідуального стильового мислення<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> I період – юнацький (1899–1904): «Три вірші німецьких поетів», «Дві пісні на ст. Авенаріуса», «Три пісні на ст. Авенаріуса», «Вісім ранніх пісень»; II період – ранній (1904–1914): «П'ять пісень на ст. Демеля», «Чотири пісні на ст. С. Георге» (без опусу); «П'ять пісень на ст. С. Георге» ор. 3, «П'ять пісень на ст. С. Георге» ор. 4, «Дві пісні на ст. Р. М. Рільке» ор. 8; III період – зрілий (1915–1926): «Чотири пісні» ор. 12, «Чотири пісні для голосу та оркестру» ор. 13, «Шість пісень на ст. Г. Тракля» ор. 14, «П'ять духовних пісень» ор. 15, «П'ять канонів» репетування. 16, «Три народні тексти» ор. 17, «Три пісні» репетування. 18; «Три пісні для голосу з оркестром» (без опусу); IV період – пізній (1927–1945): «Три пісні для голосу та фортепіано на ст. Х. Йоне» ор. 23, «Три пісні на ст. Х. Йоне» ор. 25.

Відомі дуже показові висловлення А. Веберна у листі до В. Берга, у яких він вказує на музичну мову як головний засіб вираження особистісного досвіду («Я ношу в собі досвід, поки він не стане музикою, музикою, яка дуже чітко пов'язана з цим досвідом»), але вважає таким досвідом самодисципліну, «приборкання емоцій», їх нове впорядкування – без втрати психологічної інтимної експресії [5].

Для своїх пісень Веберн обирає в основному помірні, неквапливі темпи, що дозволяють правильно проінтонувати складні повороти мелодійної лінії. Якщо проаналізувати використання різних темпів у побудові циклу, можна помітити, що у повільних темпах пишуться крайні частини, а в швидких – пісні, що займають центральне місце. Як приклад можна навести цикл «П'ять пісень на вірші С. Георга» оп. 3, в якому темпи частин збудовані наступним чином: *Fließend* (плавно, з рухом, тривалість чверті = 60) – *Sehr fließend* (дуже вільно, тривалість чверті = 100) – *Ziemlich rasch* (досить швидко, тривалість чверті = 90) – *Fließend* (плавно, з рухом, тривалість чверті = 72) – *Langsam* (повільно, тривалість чверті = 44). Подібна логіка панує в побудові майже всіх вокальних циклів, за винятком циклу «Шість пісень на вірші Г. Тракля» оп. 14, в якому рухливі частини завершують загальну композицію. Слід зазначити, що Веберн не дотримується єдиного темпу протягом всього твору, в межах звучання його вокальних мініатюр відбувається серія найтонших агогічних змін. Серед них можна виділити дві основні складові: зміна темпових позначень та чергування прискорень і сповільнень.

Зміни темпу всередині твору в основному пов'язані у композитора з позначенням меж розділів. У більшості вокальних циклів Веберна зміна темпів усередині пісні не будується на різкому контрасті. У пісні «Зимова дорога» (оп. 13 № 4) відхилення від основного темпу в середньому розділі форми відбувається майже непомітно, відразу ж повертаючись до вихідної точки (тривалість чверті = 56 – 60 – 56). Однак у деяких випадках протягом одного твору змінюють один одного швидкі та повільні темпи. Особливо яскрава темпова палітра зустрічається в піснях середнього та пізнього періодів творчості Веберна. Так,

наприклад, у пісні «Сонце» (ор. 14 № 1) кожен розділ форми має свій темп: помірний у першому (тривалість чверті = 72), рухливий у другому (тривалість чверті = 126), повільний у третьому (тривалість чверті = 48). Аналогічна ситуація спостерігається і в першій пісні ор. 23: перша частина складної двочастинної форми написана в повільному темпі (тривалість чверті = 48), друга частина – у більш рухливому (тривалість чверті = 96). Прийоми *ritenuto* та *accelerando* також дуже часто використовуються композитором як своєрідна образна межа розділів, після якої або відновлюється початковий темп, або з'являється новий. Так, наприклад, у другій пісні ор. 4 при загальному жвавому русі після кожного чергового уповільнення стверджуються різні темпи; протилежна ситуація виникає у пісні «День пройшов» (ор. 12 № 1) – після декількох коротких уповільнень, що завершують музичні фрази, стверджується основний темп *Sehr ruhig* (дуже спокійно).

Особливу складність для виконавця пісень Веберна представляють ті, що містять постійні агогічні зміни. Якщо у творах раннього періоду композитор користується невеликими уповільненнями в закінченнях мелодійних фраз, щоб дати виконавцю трохи відпочити, то у творах зрілого та пізнього періодів чергування уповільнень, прискорень та повернень в основний темп відбувається настільки швидко, що вкладається в рамки одного-двох тактів. Як приклад можна навести другу пісню циклу ор. 25, що налічує в 42 тактах більш десятка коротких прискорень та уповільнень.

Динамічний план камерно-вокальних творів Веберна є яскравою палітрою різноманітних образних відтінків, що змінюють один одного з неймовірно гнучкістю, вимагає від виконавців чіткого визначення власних динамічних границь для точного озвучування всіх нюансів (від *ppp* до *fff*). Найрізноманітнішими в динамічному плані можна вважати твори зрілого періоду творчості композитора, як досягнення вершини «ліричного експресіонізму».

«Антиромантизм» ново-віденців постає дуже умовним та відносним, це, скоріше, нео- або навіть постнеоромантизм,

який претендує на здійснення образного синтезу не на межі поетичного та музичного тексту, також не шляхом екфразису, а вирощуючи нові можливості музичного логосу як системи фактурно-гармонічних відносин, породжуючих способи інтонування. Вербалізація, опора на словесний матеріал відіграла значну роль у творчості усіх трьох представників ново-віденської школи. Але словесно-літературне начало слугувало роз'ясненню та коментарям до автономних музично-композиційних концепцій, допомагало уточнювати ті семантичні акценти, які надавали композитори ліричній видовій сутності музичного звучання, інакше, поглиблено символічно, розуміючи саму природу ліричного.

Музична естетика та поетика ново-віденців є складним комплексом поглядів та практичних композиційних методів, що еволюціонували протягом усього їх життя, пов'язаних (часто аж ніяк не прямолінійно) як між собою, так і з цілим спектром художніх і, ширше, духовних явищ, у контексті яких вони існували. Вся їх діяльність перейнята рефлексією, постійними міркуваннями про те, чому слугує музична творчість та додекафонний метод, які форми художньої рефлексії повинні ставати пріоритетними. І саме досвід формування дванадцятитонової техніки та її різних стильових залучень дозволяє стверджувати, що для експресіоністського напрямку авторська рефлексія мала вирішальне значення [6].

Камерно-вокальна творчість А. Шенберга та А. Веберна постає як завершене й довершене, вичерпне втілення музичного експресіонізму. Передача крайніх емоційних станів, надзвичайна, нечувана інтенсивність вираження стали можливі завдяки здобуттю нових засобів у галузі музичної мови: відмови від тональності, традиційних способів тематичної організації та, головне, емансипації дисонансу, яка стала першопричиною інших гармонічно-текстових інновацій. Дисонанс перетворився на автономне, самостійне співзвуччя, не пов'язане з обов'язковим дозволом у консонанс. Найтонші градації абсолютно нових, не регламентованих співзвучностей, нюанси у складі та взаємному розташуванні їх елементів здатні передати таку емоційну

палітру, про яку раніше не можна було помислити. Структура твору визначається найтоншими нюансами психологічного змісту, часом перетворюючись на емотивну, лірично заглиблену та перетворену «сейсмограму».

Музична складова камерно-вокальних творів ново-віденців не просто відтворює ефекти образного синтезу, закладені у поетичному тексті, а переводить смисловий зміст слова на новий рівень особистісної персоніфікації, відкриває той аналогічний план художнього мислення, котрий має паралелі лише у самому музичному звучанні, з заглибленням до гармонічної природи кожного музичного тону.

**Наукова новизна** статті полягає в оцінці камерно-вокальної творчості ново-віденських композиторів з позиції історичної змінності та сутнісної перебудови явища образного синтезу. Принципово новим є залучення категорії ліричної семантики (семантики ліричного) як основоположної, по-перше, для реформування музичної мови у вокальній творчості ново-віденців; по-друге – для здійснення будь-якого за міжвидовим походженням образного синтезу в музиці.

**Висновки.** Камерно-вокальна творчість А. Шенберга та А. Веберна виявляє нові тенденції образної взаємодії, художньо-смислового синтезу поезії та музики, котрі зумовлюються новими естетичними позиціями експресіонізму та радикальними оновленнями усієї системи музичного гармонічного мислення та побудови музичної композиції. Ново-віденці створюють нову художню реальність музики, яка дозволяє інакше, глибше, розуміти семантику ліричного, як видової основи музики, також як головного напрямку поєднання образного змісту словесно-поетичного та музичного творів. У цьому сенсі, Шенберг та Веберн суттєво змінюють уявлення про психологічне призначення музичного твору, музичної мови, входять до царини «відкритих текстів» та відкритих смислів – зумовлюючи інтерпретацію камерно-вокальних композицій як нескінченний процес, що весь час передбачає нові пізнавальні складності та можливості.

Музичні тексти вокальних творів Арнольда Шенберга та Антона Веберна також підтверджують думку, що лірична семан-

тика є основою усіх, здійснюваних у музиці та музичним шляхом, образних синтезів, адаптуючи до власних рефлексивних потреб, розчиняючи у власному вирії епічні настанови та трагіко-драматичну експресію.

### 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 мультимедіа 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. Johnson J. Webern's "Middle Period": Body of the Mother or Law of the Father? *Repercussions*. Vol. 6, No. 1. 1997. P. 61–108.
6. Krämer U. Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk. Wien: Universal-Edition, 1996. 299 s.
7. Reich W. Alban Berg: Leben und Werk. München-Zürich: Piper, 1985. 214 s.
8. Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. Zürich, 1974. 538 p.

### 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. Johnson, J. (1997). Webern's "Middle Period": Body of the Mother or Law of the Father? *Repercussions*. Vol. 6, No. 1. P. 61–108.
6. Krämer, U. (1996). Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. *Quellenstudien und Analyzes zum Frühwerk*. Wien: Universal-Edition [in German].

7. Reich, W. (1985). *Alban Berg: Leben und Werk*. Munich-Zürich: Piper [in German].

8. Stuckenschmidt, H. H. (1974). *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*. Zürich [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 08.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 23.12.2025