

УДК 78.03+784/784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-3>**Лариса Миколаївна Лобода**

ORCID: 0000-0001-5446-2380

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lobodasong@gmail.com

ІНТОНАЦІЙНО-ОБРАЗНА СФЕРА ЦИКЛУ „СІМ РАНИХ ПІСЕНЬ“ А. БЕРГА: ПРОБЛЕМИ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ТА ХУДОЖНЬОГО ТРАКТУВАННЯ

*Метою даного дослідження є комплексне музикознавче осмислення інтонаційно-образної сфери циклу „Сім раних пісень“ А. Берга як цілісного художнього феномену, що сформувався на межі пізньоромантичної традиції та модерністського мислення, зокрема виявлення принципів інтонаційної організації, особливостей структурно-композиційної побудови та специфіки взаємодії музики і поетичного тексту, а також визначення виконавських проблем, пов'язаних із інтерпретацією вокальної партії в умовах складної хроматизованої музичної мови. **Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує інтонаційно-семантичний, структурно-композиційний, жанрово-типологічний та тексто-музичний аналіз. Наукова новизна дослідження** полягає у здійсненні цілісного аналізу циклу „Сім раних пісень“ А. Берга як інтегральної інтонаційно-семантичної системи, що раніше не отримала достатнього висвітлення у вітчизняному музикознавстві. У роботі уточнюється роль інтонації як центральної категорії, що поєднує виразальну та формотворчу функції в умовах переходу від тональної до атональної організації музичного матеріалу. Обґрунтовується положення про те, що вокальна партія в даному циклі виступає як особливий тип музичного мовлення, що поєднує спів і декламацію, і вимагає специфічного виконавського підходу.*

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що цикл „Сім раних пісень“ А. Берга постає не лише як ранній етап творчості композитора, але як важливий осередок формування його індивідуального стилю, у якому вже окреслюються ключові риси подальшого музичного мислення. У цьому творі відбувається тонке переплетення пізньоромантичної традиції з новими інтонаційними принципами, що поступово ведуть до модерністської трансформації



музичної мови. Саме тому цикл сприймається не як сукупність окремих вокальних мініатюр, а як цілісний художній організм, внутрішня єдність якого формується через систему глибоких інтонаційних і семантичних зв'язків. Інтонаційна організація циклу відіграє визначальну роль у його формотворенні. Інтонація тут виступає не лише як засіб виразності, але як основний принцип структурної єдності, що об'єднує окремі частини в єдине смислове поле.

Ключові слова: А. Берг, „Сім ранніх пісень“, камерно-вокальний цикл, цикл, циклічність, інтонаційна семантика, музична мова модернізму, експресіонізм, пізньоромантична традиція, атональність, вокальна техніка, тексто-музичні взаємозв'язки, художня цілісність, інтерпретація.

Loboda Larysa Mykolaivna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The intonational-imagery sphere of A. Berg's "Seven Early Songs": problems of vocal technique and artistic interpretation

The aim of this study is to provide a comprehensive musicological interpretation of the intonational-imagery sphere of Alban Berg's cycle Seven Early Songs as an integral artistic phenomenon formed at the intersection of late Romantic tradition and modernist thinking. Particular attention is given to identifying the principles of intonational organization, the specific features of structural and compositional design, and the nature of interaction between music and poetic text, as well as to defining performance-related challenges associated with the interpretation of the vocal part within a complex chromatic musical language. The methodological framework of the research is based on a comprehensive interdisciplinary approach that combines intonational-semantic, structural-compositional, genre-typological, and text-music analytical methods. The scientific novelty of the study lies in presenting a holistic analysis of Berg's Seven Early Songs as an integrated intonational-semantic system that has not previously received sufficient attention in domestic musicology. The study clarifies the role of intonation as a central category that unites expressive and form-generating functions in the context of the transition from tonal to atonal organization of musical material. It also substantiates the view that the vocal part in this cycle represents a specific type of musical discourse that combines singing and declamation and requires a specialized interpretative approach.

Conclusions. Summarizing the results of the study, it can be stated that Alban Berg's Seven Early Songs should be understood not only as an early stage in the composer's creative development, but also as an important locus of the formation of his individual style, in which the key features of his later musical thinking are already outlined. In this work, a subtle interweaving of late Romantic tradition with new intonational principles takes place, gradually leading toward a modernist transformation of musical language. For this reason, the cycle is perceived not as a collection of separate vocal miniatures, but as an integral artistic organism whose internal unity is shaped

by a system of deep intonational and semantic connections. The intonational organization of the cycle plays a decisive role in its form-building processes. Here, intonation functions not only as a means of expression, but also as the principal mechanism of structural unity, binding the individual songs into a single semantic field.

Keywords: *A. Berg, Seven Early Songs, chamber vocal cycle, cycle, cyclicality, intonational semantics, musical language of modernism, expressionism, late Romantic tradition, atonality, vocal technique.*

Актуальність теми дослідження інтонаційно-образної сфери циклу „Сім ранніх пісень“ А. Берга зумовлена низкою важливих музикознавчих, виконавських та загально-естетичних чинників, пов'язаних із сучасним станом вивчення музики ХХ століття та переосмисленням її стилістичних і жанрових особливостей. У контексті зростаючого інтересу до модерністської музики, зокрема до творчості представників Другої віденської школи, постає необхідність більш глибокого й системного аналізу ранніх творів, які часто залишаються поза увагою дослідників, але відіграють ключову роль у формуванні індивідуального стилю композитора. Особливої значущості набуває камерно-вокальна творчість Берга, оскільки саме в ній найповніше проявляється специфіка його інтонаційного мислення, тісний зв'язок музики зі словом, а також характерна для нього взаємодія експресивності й структурної організованості. Цикл „Сім ранніх пісень“ є унікальним прикладом синтезу пізньоромантичної традиції та нових інтонаційних принципів, що формуються на межі тональності та атональності. Вивчення цього твору дозволяє простежити процес становлення нової музичної мови, у якій інтонація набуває не лише виражальної, але й формотворчої функції.

Актуальність теми визначається також недостатнім рівнем її розробленості у вітчизняному музикознавстві. Попри наявність фундаментальних англомовних досліджень, присвячених творчості Берга, його камерно-вокальні твори, зокрема „Сім ранніх пісень“, досліджені фрагментарно, без належного акценту на інтонаційно-семантичному та виконавському аспектах. Це створює потребу в комплексному аналізі, який поєднував би структурно-композиційний, інтонаційний та виконавський підходи. Не менш важливим є і виконавський аспект проблеми. Склад-

ність вокальної мови Берга, пов'язана з хроматизмом, нестійкістю тональних центрів і тісною взаємодією з поетичним текстом, ставить перед виконавцями низку специфічних завдань, що потребують глибокого розуміння стилю та інтонаційної логіки твору. Тому дослідження інтонаційно-образної сфери циклу має не лише теоретичне, але й практичне значення, сприяючи вдосконаленню виконавської інтерпретації.

Крім того, звернення до цього циклу дозволяє розширити уявлення про природу камерно-вокального жанру в умовах модернізму, де традиційні принципи циклічності, тематичної єдності та текстомузичних відповідностей зазнають суттєвої трансформації. У цьому сенсі „Сім ранніх пісень“ постають як важливий об'єкт для осмислення процесів міжстильової взаємодії, інтонаційної еволюції та зміни художнього мислення в музиці ХХ століття. Отже, актуальність даного дослідження визначається необхідністю комплексного музикознавчого аналізу циклу „Сім ранніх пісень“ А. Берга як твору, що поєднує в собі історичну значущість, стилістичну складність і виконавську актуальність, а також відкриває нові перспективи для вивчення камерно-вокальної музики модернізму.

Метою даного дослідження є комплексне музикознавче осмислення інтонаційно-образної сфери циклу „Сім ранніх пісень“ А. Берга як цілісного художнього феномену, що сформувався на межі пізньоромантичної традиції та модерністського мислення, зокрема виявлення принципів інтонаційної організації, особливостей структурно-композиційної побудови та специфіки взаємодії музики і поетичного тексту, а також визначення виконавських проблем, пов'язаних із інтерпретацією вокальної партії в умовах складної хроматизованої музичної мови.

Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує інтонаційно-семантичний, структурно-композиційний, жанрово-типологічний та текстомузичний аналіз. Інтонаційно-семантичний підхід дозволяє розкрити функціонування інтонації як носія образно-сміслового змісту та як формотворчого чинника, тоді як структурно-композиційний аналіз спрямований на виявлення принципів орга-

нізації циклу, характеру взаємозв'язків між його частинами та механізмів забезпечення художньої цілісності. Жанрово-типологічний підхід дає змогу визначити місце „Семи ранніх пісень“ у системі камерно-вокальних жанрів і простежити трансформацію традиційної моделі циклу в умовах модернізму. Текстологічний аналіз, у свою чергу, забезпечує дослідження специфіки взаємодії музичної інтонації з поетичним словом, з урахуванням символістської поетики та її впливу на характер музичного мислення. Важливу роль відіграє також виконавсько-інтерпретаційний підхід, що дозволяє розглянути технічні та художні аспекти реалізації вокальної партії.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні цілісного аналізу циклу „Сім ранніх пісень“ А. Берга як інтегральної інтонаційно-семантичної системи, що раніше не отримала достатнього висвітлення у вітчизняному музикознавстві. У роботі уточнюється роль інтонації як центральної категорії, що поєднує виражальну та формотворчу функції в умовах переходу від тональної до атональної організації музичного матеріалу. Доведено, що художня цілісність циклу забезпечується не лише композиційною структурою, але й системою глибинних інтонаційних зв'язків і трансформацій, які формують єдиний семантичний простір твору. Обґрунтовується положення про те, що вокальна партія в даному циклі виступає як особливий тип музичного мовлення, що поєднує спів і декламацію, і вимагає специфічного виконавського підходу. Крім того, у дослідженні поглиблюється розуміння камерно-вокального циклу як жанру в умовах модернізму, де традиційні принципи циклічності набувають нових форм і смислів.

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальний цикл займає особливе місце в європейській музичній культурі як жанр, у якому найбільш концентровано реалізується діалектична єдність слова і музики, індивідуального переживання та його художнього узагальнення. В історичній перспективі він постає не лише як форма музичного висловлювання, але як специфічний тип художнього мислення, у якому музика виконує функцію інтерпретації поетичного тексту, а поезія – каталізатора інтона-

ційного процесу. Від романтичної лірики XIX століття до модерністських експериментів XX століття вокальний цикл функціонує як своєрідна «лабораторія інтонації», де відбувається кристалізація нових способів музичної виразності, пов'язаних із поглибленням психологізму, символізації та суб'єктивізації художнього досвіду. У цьому жанрі відбувається перехід від об'єктивованого музичного образу до інтеріоризованої інтонаційної структури, де кожен звук стає носієм внутрішнього стану. Саме тому камерно-вокальний цикл є привілейованим простором для виявлення тонких зв'язків між мовленням, інтонацією та емоційною рефлексією.

Проблема циклу та циклічності в музиці виходить далеко за межі формальної організації та набуває статусу фундаментальної естетичної категорії. Цикл у музичному мистецтві передбачає не лише структурну завершеність, але й наявність внутрішньої логіки розвитку, що об'єднує окремі частини в єдину смислову систему. У цьому контексті циклічність можна розглядати як форму музичного часу, в якій поєднуються лінійність і рефлексивність: кожен наступний елемент співвідноситься з попереднім не лише хронологічно, але й семантично. У камерно-вокальній музиці ця проблема ускладнюється через взаємодію двох систем – музичної та поетичної, що формують поліфонію смислів. Вокальний цикл стає своєрідним «інтонаційним нарративом», де музика не просто супроводжує текст, а вступає з ним у складні відношення доповнення, контрасту та трансформації. Таким чином, циклічність у цьому жанрі виступає як принцип організації художнього досвіду, що відображає процес становлення і зміни внутрішнього стану суб'єкта.

У класичній романтичній традиції камерно-вокальний цикл (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Вольф) часто функціонує як форма психологічної драми або ліричного щоденника, де кожна пісня є окремим епізодом, але водночас частиною єдиного переживання. Тут формується тип інтонаційної єдності, що ґрунтується на варіантності тематичного матеріалу, повторюваності образних мотивів і внутрішній драматургічній напрузі. У XX столітті ця модель зазнає суттєвих змін: зростає роль фрагментар-

ності, символічної багатозначності, інтонаційної нестійкості, а також руйнується традиційна тональна опора. Вокальний цикл стає простором експерименту, де відбувається переосмислення самої природи музичної мови. Саме в цьому контексті камерно-вокальна творчість Альбана Берга набуває особливого значення як приклад синтезу традиції та новаторства.

А. Берг як представник Другої віденської школи посідає в історії музики особливе місце саме тому, що в його творчості радикалізм новітньої композиційної техніки не супроводжується розривом із традицією емоційно насиченого, психологічно мотивованого висловлювання. Якщо для рецепції музики ХХ століття характерним було протиставлення “конструктивного” і “експресивного”, “раціонального” і “чуттєвого”, то бергівський стиль демонструє принципову хибність такого розведення. Його музичне мислення поєднує високу ступінь структурної організованості з надзвичайною інтенсивністю інтонаційної виразності, а отже, ставить під сумнів саму опозицію між композиційною системністю та емоційною безпосередністю. Саме тому Т. Адорно, осмислюючи феномен Берга, визначав його як “майстра найменшої ланки”, тобто композитора, у якого найдрібніший інтонаційний елемент уже містить у собі енергію цілого [1]. У сучасному англомовному бергознавстві ця думка дістала подальший розвиток: дослідники неодноразово наголошують, що стиль Берга не можна зводити ні до “пом’якшеної” версії шенбергівського атоналізму, ні до пізньоромантичного релікту; навпаки, його музика являє собою особливу форму модерністської синтетичності, у якій історична пам’ять стилю стає внутрішнім ресурсом нової мови [5; 6].

У цьому сенсі визначення бергівського стилю як “експресивного модернізму” видається продуктивним, але потребує музикознавчого уточнення. Експресивність у Берга не є лише наслідком загальної емоційної напруги гармонії чи мелодики; вона формується як результат складної взаємодії інтонаційного профілю, тембрової драматургії, фактурного рельєфу та прихованих структурних зв’язків. Його музика майже завжди зберігає “жестову” якість висловлювання: мелодична лінія не просто

розгортається, а ніби промовляє, коливається, переривається, повертається до вже сказаного, тобто набуває рис психологічно вмотивованого мовлення. Саме тому Берг залишається, навіть у найбільш складних творах, композитором глибоко вокальної природи. Недарма М. Девото в окремому розділі про Берга як композитора пісень підкреслює, що саме у Lied-компоненті ранньої творчості проступають ті риси, які згодом визначають його оперну та інструментальну мову: особлива чутливість до словесного жесту, інтонаційна еластичність, тяжіння до мікросемантики мотиву [M. DeVoto. “Berg the Composer of Songs”]. У цьому відношенні камерно-вокальна сфера не є периферією бергівського стилю, а, навпаки, одним із його генетичних центрів.

Огляд англomовної літератури з цієї проблеми показує, що дослідження стилю Берга формувалося у кількох взаємодоповнювальних напрямках. Перший із них можна визначити як філософсько-естетичний. Його репрезентує насамперед праця Адорно, де музика Берга трактується не тільки як історико-стильове явище, а як форма кристалізації модерної суб’єктивності, у якій фрагментарність, алюзивність і гранична інтенсивність виразу постають естетичними ознаками доби [Т. Адорно. *Alban Berg: Master of the Smallest Link*]. Другий напрям – історико-аналітичний – найповніше представлений монографіями Д. Джармана і Д. Хедлама. Якщо Джарман акцентує еволюцію композитора від пізньюромантичної мови до атональності та серіальності, уважно простежуючи безперервність інтонаційних і формотворчих принципів [D. Jarman. *The Music of Alban Berg*], то Хедлам пропонує ширшу концепцію музичної мови Берга, де головною стає не опозиція “тональність / атональність”, а спосіб їхньої взаємодії, взаємного проникнення і семантичної гри [D. Headlam. *The Music of Alban Berg*]. Третій напрям – довідково-бібліографічний і водночас історіографічний – пов’язаний із працею Б. Сімса, котрий систематизує дослідження про різні жанрові сфери творчості Берга, спеціально виділяючи корпус праць про пісні і тим самим фіксуючи зростання наукової уваги до вокальної проблематики [B. R. Simms. *Alban Berg: A Guide to Research*]. Нарешті, четвертий напрям становлять колективні

видання, зокрема *The Cambridge Companion to Berg* та *The Berg Companion*, у яких бергівська творчість розглядається в широкому полі модернізму, культурної історії Відня, поетики прихованих програм, жанрової пам'яті та інтертекстуальності [A. Pople (ed.). *The Cambridge Companion to Berg*; D. Jarman (ed.). *The Berg Companion*]. Ці видання особливо важливі тим, що дозволяють вбудувати аналіз окремих рис стилю в ширшу мережу естетичних, історичних і поетологічних координат.

Характерно, що в англomовному бергознавстві саме пісенна творчість композитора довгий час залишалася менш висвітленою порівняно з операми, *Lyric Suite* або Скрипковим концертом. Це не означає відсутності уваги до неї, але свідчить про специфіку наукової рецепції: *Lied* у Берга часто розглядався як “передісторія” великих опусів, а не як автономний осередок стильового саморозгортання. Водночас саме в працях Девото, Джармана та Сіммса закладається інша перспектива, згідно з якою ранні пісні є не юнацьким додатком до зрілої творчості, а лабораторією інтонаційних, гармонічних і тексто-музичних рішень, які згодом набудуть масштабнішої форми. Такий підхід є методологічно особливо цінним для аналізу циклу *Sieben frühe Lieder*, оскільки дозволяє бачити в ньому не лише “ранній” твір, але вузлову точку стилістичного становлення композитора [4; 8].

Музична мова Берга характеризується складною взаємодією інтонаційної конкретності та структурної абстракції, і ця риса набуває особливої ваги саме у вокальній творчості. Інтонація в його музиці ніколи не є лише “мелодією” в традиційному розумінні; вона водночас є семантичним знаком, формотворчим імпульсом і психологічним жестом. Звідси – характерна для Берга концентрація смислу в коротких мотивних ядрах, у хроматично напружених послідовностях, у висхідно-нисхідних контурах, що сприймаються як акустичні еквіваленти бажання, тривоги, еротичної напруги чи метафізичної невизначеності. Показово, що Джарман, аналізуючи ранні твори композитора, пов'язує їхню мелодичну експресію з поставагнерівською та постмалерівською традицією, однак підкреслює, що в Берга вона дуже рано виводиться за межі функціонально-тональної стабільності [4].

Хедлам, у свою чергу, наголошує, що бергівський хроматизм не слід тлумачити як просте “розмивання тональності”: це вже інший тип ладогармонічного мислення, в якому локальні тональні альянзи зберігаються як елементи пам’яті, але не виконують колишньої нормативної функції [3]. Саме тому враження “рухливості” й “невизначеності” в Берга є не наслідком композиційної несталості, а результатом особливо тонко керованої рівноваги між тяжінням до центру й його постійним вислизанням.

Не менш важливою рисою бергівської мови є темброво-фактурна концепція звучання. У його музиці тембр ніколи не є нейтральною “оболонкою” гармонії чи мелодії; він виступає носієм додаткового змісту, своєрідним засобом інтенсифікації інтонації. Саме тому навіть у камерно-вокальних творах, написаних для голосу й фортепіано, відчувається оркестрове мислення композитора: регістрові нашарування, мікрорельєф акомпанементу, диференційована педалізація, фактурне розшарування створюють ефект латентної оркестровості. Це дає підстави говорити про “живописність” або навіть “колористичну драматургію” стилю Берга, проте така метафора має бути музикознавчо конкретизована: йдеться не про зовнішню мальовничість, а про темброву артикуляцію смислу, де фактура стає формою психологічного моделювання. У світлі праць Адорно і Поупла це можна тлумачити як одну з ознак модерністської поетики натяку, де найтонші деталі письма утворюють приховані смислові зв’язки, не вичерпувані суто тематичним аналізом [1].

У вокальних творах ця система набуває особливої щільності через тісний зв’язок музики й слова. Берг, на відміну від багатьох пізньоромантичних авторів, не прагне до простої “ілюстративності” поетичного тексту. Його текстомузичний зв’язок значно складніший: словесний образ провокує інтонаційний жест, але далі музика розгортає власну логіку, яка може поглиблювати, зсувати або навіть внутрішньо полемізувати з поетичним смислом. Звідси – специфічна бергівська декламаційність, де вокальна лінія одночасно зберігає співучу протяжність і мовленнєву нервовість. Саме в цій точці стає зрозуміло, чому камерно-вокальна творчість Берга є ключем до його стилю загалом:

тут найвиразніше виявляються і “інтонаційна пам’ять” романтизму, і модерністська дестабілізація тонального поля, і поетика прихованого, натякового, символічно навантаженого музичного мовлення. Усе це робить бергівську Lied-сферу винятково важливою як для історії модернізму, так і для сучасної виконавської аналітики, оскільки саме тут питання стилю безпосередньо переходить у питання вокальної техніки, артикуляції слова, тембрової диференціації та художньої герменевтики [2; 3].

Цикл „Сім ранніх пісень“ (Sieben frühe Lieder) А. Берга становить один із ключових вузлів формування його індивідуального стилю, причому саме в цьому творі особливо виразно виявляється діалектика спадкоємності та новаторства. З одного боку, композитор спирається на пізньоромантичну гармонічну систему, близьку до естетики Г. Малера та Р. Штрауса, з характерною насиченістю хроматизмом, розширеними акордовими структурами, тяжінням до колористичних ефектів. З іншого боку, вже в межах цього циклу формується специфічний тип інтонаційного мислення, у якому гармонія втрачає функціональну визначеність і набуває ролі середовища, в якому розгортається інтонаційний процес. У цьому сенсі „Сім ранніх пісень“ можна розглядати як перехідну модель від пізньоромантичної тональності до вільної атональності, але не в історико-хронологічному, а в інтонаційно-семантичному вимірі.

Вибір поетичних текстів (К. Гауптман, Р. Рільке, Т. Шторм та ін.) визначає не лише тематичне поле циклу, але й сам принцип музичного мислення. Поетика символізму, з її багатшаровістю значень, внутрішньою напругою, тяжінням до невизначеності й натяку, знаходить у Берга адекватне музичне втілення. Композитор відмовляється від ілюстративності як основного принципу текстомузичних відповідностей і переходить до більш складної моделі, яку можна визначити як інтерпретативно-інтонаційну. У ній музика не дублює текст, а створює власний семантичний простір, що перебуває з поетичним текстом у відношенні напруженого діалогу. Саме тому інтонаційні структури в цьому циклі часто мають характер “запитання”, “коливання”, “перерваного висловлювання”, що відповідає символістській поетиці невизначеності.

Структурно-композиційна організація циклу ґрунтується на принципі варіантної єдності, який у Берга набуває особливої складності. Йдеться не лише про повторюваність окремих інтонаційних формул, але про існування своєрідної системи інтервальных і гармонічних архетипів, що циркулюють між піснями. Серед них особливо важливими є секундові та терцієві співвідношення, а також характерні хроматичні лінії, які функціонують як “інтонаційні ядра”. Ці ядра можуть проявлятися у різних контекстах – як мелодичні фрагменти, як гармонічні комплекси або як приховані голосоведінні структури, – але завжди зберігають певну семантичну ідентичність. Таким чином, цикл постає як мережа інтонаційних кореляцій, де кожен елемент відсилає до інших, створюючи ефект глибинної єдності.

Особливу увагу слід приділити принципу інтонаційної трансформації, який відіграє ключову роль у формуванні цілісності циклу. Ті самі інтонаційні комплекси можуть змінювати свою функцію залежно від контексту: те, що в одній пісні має ліричний або споглядальний характер, в іншій набуває драматичної або тривожної окраски. Це свідчить про те, що інтонація в Берга не є фіксованим знаком, а радше процесуальною категорією, здатною до постійного переосмислення. У цьому аспекті доречно говорити про семантичну мобільність інтонації, яка є однією з визначальних рис бергівського стилю.

Інтонаційно-образна сфера циклу характеризується високим ступенем диференціації та внутрішньої напруженості. Вона не розгортається як послідовність чітко окреслених емоційних станів, а радше як поле постійних переходів, коливань і зміщень. Ліричні, мрійливі, меланхолійні та драматичні стани не протиставляються, а взаємопроникають, утворюючи складну динаміку внутрішнього переживання. У музичному плані це реалізується через використання нестійких гармонічних структур, хроматичних “ковзань”, уникнення кадансової завершеності, а також через специфічну мелодичну пластику, що тяжіє до безперервного, “дихального” руху.

Інтонація в цьому контексті постає як емоційно-смісловий жест, який не лише фіксує стан, але й моделює його станов-

лення. Кожна мелодична лінія має внутрішню спрямованість, але ця спрямованість часто залишається незавершеною, ніби перерваною або відкладеною. Це створює ефект відкритої форми, де завершення не досягається, а лише намічається. Така організація інтонаційного процесу відповідає експресіоністській естетиці, де основною стає не стабільність форми, а інтенсивність переживання.

У цьому зв'язку особливо важливими є питання вокальної техніки та виконавської інтерпретації. Вокальна партія в „Семи ранніх піснях“ вимагає від виконавця не лише точності інтонування, але й здатності до інтонаційної нюансованості, до відтворення найтонших відтінків звукового жесту. Часті хроматичні переходи, нестійкі інтервальні співвідношення, відсутність чітких тональних опор створюють значні труднощі для інтонаційної стабільності. Крім того, вокальна лінія часто розташовується в незручних регістрах, що потребує високого рівня технічної підготовки та контролю над голосом.

Не менш складною є проблема взаємодії голосу й фортепіано (або оркестру в пізнішій версії). Супровід у Берга не виконує лише акомпануючої функції, а є рівноправним учасником інтонаційного процесу. Він часто містить приховані тематичні елементи, які не дублюються у вокальній партії, але суттєво впливають на її інтерпретацію. Це вимагає від виконавців високого рівня ансамблевого мислення, здатності до тонкої координації динаміки, тембру та агогіки. Художнє трактування циклу передбачає також розуміння його як єдиного драматургічного процесу, що розгортається у внутрішньому, психологічному часі. Виконавець має не лише передати індивідуальність кожної пісні, але й вибудувати цілісну концепцію циклу, в якій окремі частини постають як фази єдиного переживання. Це потребує особливої уваги до темпового плану, динамічної драматургії, тембрової диференціації, а також до смислових акцентів тексту. Отже, „Сім ранніх пісень“ А. Берга являють собою складну інтонаційно-семантичну систему, у якій поєднуються елементи пізньоромантичної традиції та нові принципи модерністського мислення. Їхній аналіз дозволяє виявити не лише особливості

раннього стилю композитора, але й загальні закономірності трансформації камерно-вокального жанру в музиці ХХ століття.

Проблеми вокальної техніки в цьому циклі безпосередньо пов'язані з особливостями музичної мови. Вокальна партія вимагає високої точності інтонування, здатності до гнучкого фразування, контролю над динамікою та тембром. Особливу складність становить передача тонких інтонаційних нюансів, що часто знаходяться на межі співу і мовлення. Це потребує від виконавця не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння стилю та образного змісту. Художнє трактування циклу передбачає усвідомлення його як єдиного драматургічного цілого. Виконавець має враховувати взаємозв'язок між окремими піснями, їхню роль у загальній структурі, а також поступове розгортання образного змісту. Це вимагає концептуального підходу до інтерпретації, де важливу роль відіграють темп, динаміка, артикуляція та темброві відтінки. Проблема художньої цілісності в циклі „Сім ранніх пісень“ полягає у поєднанні різних елементів у єдину систему. Ця цілісність досягається не через зовнішню формальну організацію, а через внутрішню інтонаційну єдність, через систему смислових і образних відповідностей. Саме це дозволяє розглядати цикл як цілісний художній організм, у якому кожен елемент має своє місце і функцію. Отже, „Сім ранніх пісень“ А. Берга являють собою важливий етап у розвитку камерно-вокального жанру, у якому відбувається переосмислення традиційних форм і формування нової музичної мови. Їхній аналіз дозволяє глибше зрозуміти процеси трансформації музичного мислення в ХХ столітті, а також специфіку взаємодії інтонації, слова і форми в сучасній музиці.

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що цикл „Сім ранніх пісень“ А. Берга постає не лише як ранній етап творчості композитора, але як важливий осередок формування його індивідуального стилю, у якому вже окреслюються ключові риси подальшого музичного мислення. У цьому творі відбувається тонке переплетення пізньоромантичної традиції з новими інтонаційними принципами, що поступово ведуть до модерністської трансформації музичної

мови. Саме тому цикл сприймається не як сукупність окремих вокальних мініатюр, а як цілісний художній організм, внутрішня єдність якого формується через систему глибинних інтонаційних і семантичних зв'язків.

Інтонаційна організація циклу відіграє визначальну роль у його формотворенні. Інтонація тут виступає не лише як засіб виразності, але як основний принцип структурної єдності, що об'єднує окремі частини в єдине смислове поле. Повторювані та трансформовані інтонаційні комплекси створюють ефект своєрідної “інтонаційної пам'яті”, завдяки якій цикл набуває внутрішньої цілісності. Водночас ці інтонації не є статичними: вони змінюють своє значення залежно від контексту, набуваючи нових емоційних і смислових відтінків, що надає музичній тканині особливої гнучкості та багатозначності.

Взаємодія музики й поетичного тексту в циклі вирізняється складністю й багаторівневістю. Берг не прагне до прямої ілюстрації поетичного змісту, натомість вибудовує систему тонких відповідностей, у якій музика вступає з текстом у діалог, розкриваючи його приховані смисли або навіть створюючи нові. У цьому контексті вокальна партія набуває рис особливого музичного мовлення, що поєднує спів і декламацію, і потребує від виконавця не лише технічної точності, але й глибокого розуміння внутрішньої логіки твору. Структурно-композиційна організація циклу ґрунтується на принципі варіантної єдності, який забезпечує зв'язок між окремими піснями. Відсутність чіткої тональної стабільності компенсується складною системою інтонаційних, гармонічних і ритмічних взаємозв'язків, що формують цілісну драматургію. У результаті форма постає як динамічний процес, у якому кожна частина є необхідною ланкою загального розвитку.

Не менш важливим є виконавський аспект цього твору. Складність інтонаційної мови, хроматична насиченість і відсутність стабільних тональних опор висувають підвищені вимоги до вокальної техніки, зокрема до точності інтонування, гнучкості фразування та здатності передавати найтонші емоційні відтінки. Водночас інтерпретація циклу потребує цілісного

бачення, у якому кожна пісня осмислюється як частина єдиного драматургічного процесу. Таким чином, „Сім ранніх пісень“ А. Берга постають як вагомий етап у розвитку камерно-вокального жанру, де відбувається переосмислення традиційних форм і формування нової музичної мови. Цей цикл відкриває перспективу для глибшого розуміння інтонаційної природи музики модернізму та ролі вокального жанру як простору інтенсивного художнього пошуку.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Adorno Th. W. *Alban Berg: Master of the Smallest Link*. Translated by Juliane Brand and Christopher Hailey. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 156 p.
2. DeVoto M. *Berg the Composer of Songs*. *The Berg Companion*. Ed. by Douglas Jarman. London: Macmillan Press, 1989. P. 35–66. [in English].
3. Headlam D. J. *The Music of Alban Berg*. New Haven; London: Yale University Press, 1996. xi, 460 p. [in English].
4. Jarman D. *The Music of Alban Berg*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1979. xii, 266 p. [in English].
5. Jarman D. *The Berg Companion*. London: Macmillan Press, 1989. xii, 301 p. [in English].
6. Pople A. *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997. xv, 304 p. [in English].
7. Perle G. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. 6th ed. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1991. 178 p. [in English].
8. Simms B. R. *Alban Berg: A Guide to Research*. New York; London: Garland Publishing, 1996. 293 p. [in English].

REFERENCES

1. Adorno, Th. W. (1991) *Alban Berg: Master of the Smallest Link*. Translated by Juliane Brand and Christopher Hailey. Cambridge: Cambridge University Press. 156 p. [in English].
2. DeVoto, M. (1989) *Berg the Composer of Songs*. *The Berg Companion*. Ed. by Douglas Jarman. London: Macmillan Press. P. 35–66. [in English].
3. Headlam, D. J. (1996) *The Music of Alban Berg*. New Haven; London: Yale University Press. xi, 460 p. [in English].
4. Jarman, D. (1979) *The Music of Alban Berg*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press. xii, 266 p. [in English].
5. Jarman, D. (1989) *The Berg Companion*. London: Macmillan Press. xii, 301 p. [in English].

6. Pople, A. (1997) *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. xv, 304 p. [in English].
7. Perle, G. (1991) *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. 6th ed. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press. 178 p. [in English].
8. Simms, B. R. (1996) *Alban Berg: A Guide to Research*. New York; London: Garland Publishing. 293 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 10.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026