

УДК 787

DOI 10.32461/2226-3209.3.2022.266118

Цитування:

Лі Юйсюань. Концерт для саксофона і струнного оркестру Л.-Е. Ларссона в контексті українсько-шведських історичних зв'язків і традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 240–245.

Li Yuxuan (2022). Concerto for Saxophone and String Orchestra by L.-E. Larson in the context of Ukrainian-Swedish Historical Connections and Traditions. *National Academy Of Managerial Staff Of Culture And Arts Herald: Science journal*, 3, 240–245 [in Ukrainian].

Лі Юйсюань,

аспірант Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-2790-0573>
709644312@qq.com

**КОНЦЕРТ ДЛЯ САКСОФОНА І СТРУННОГО ОРКЕСТРУ Л.-Е. ЛАРССОНА
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКО-ШВЕДСЬКИХ ІСТОРИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ І ТРАДИЦІЙ**

Мета дослідження – визначення історичних зв'язків Швеції та України, що дасть змогу в аналізі Концерту для саксофона та струнного оркестру Л.-Е. Ларссона виявити відмітні національні риси музичного твору. **Методологічною основою** є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, як це вказано в працях Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, з акцентуацією на герменевтичному та стильово-компаративному аналізі. **Наукова новизна** визначається першістю у виділенні національних рис шведського композиторського мислення порівняно з досягненнями композиторської продукції України, а також тим, що вперше в музикознавстві України й Китаю саксофонний Концерт Л.-Е. Ларссона став предметом музикознавчого аналізу. **Висновки.** Пам'ять про історичну зумовленість візантійським обґрунтуванням культури Київської Русі і вікінгів-варягів майбутньої Швеції, контактів українського козацтва і Швеції XVII століття дає змогу впевнено поставитися до лірично-мелодичних збігів у музичному висловленні Швеції та України, з яких перша виділяється зі скандинавського оточення своєю довірою до популярної сфери й до академізму професійно-композиторського вираження. Аналіз Концерту для саксофона зі струнним оркестром Л.-Е. Ларссона, здійснений уперше в українському й китайському музикознавстві, засвідчив помітність національних рис вираження шведського майстра саме в академічній ліричності мислення, що виділяється на тлі явного співвіднесення його композиції зі здобутками Г. Малера і Я. Сібеліуса.

Ключові слова: жанр концерту в музиці, стиль у музиці, національний стиль, історичні традиції і музика, шведська музика, українська музика.

Li Yuxuan, graduate student, The Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy

Concerto for Saxophone and String Orchestra by L.-E. Larson in the context of Ukrainian-Swedish Historical Connections and Traditions

The purpose of the research is to determine the historical ties between Sweden and Ukraine, which allows the analysis of the Concerto for saxophone and string orchestra by L.-E. Larsson to mark the distinctive national features that stand out against the background of the lyrical reserves of the Swedish and Ukrainian artistic parties. As a **methodological basis**, we put forward the intonation approach of the school of B. Asafyev in Ukraine, as it developed in the works of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska, with emphasis on hermeneutic and stylistic-comparative analysis. **The scientific novelty** is determined by the primacy in highlighting the national characteristics of the Swedish composer's thinking in comparison with the achievements of the composer's output of Ukraine, as well as the fact that, for the first time in the musicology of Ukraine and China, the Saxophone Concerto of L.-E. Larsson became the subject of musicological analysis. **Conclusions.** The memory of the historical conditioning by the Byzantine grounding of the culture of Kyivan Rus and Viking-Varyangs of the future Sweden, the contacts of the Ukrainian Cossacks and Sweden of the 17th century allows us to trust the lyrical and melodic coincidences in the musical expressions of Sweden and Ukraine, of which the former stands out from the Scandinavian environment by its credibility to the popular sphere and to the academicism of professional-composer expression. Analysis of Concerto for saxophone with string orchestra by L. - E. Larson, performed for the first time in Ukrainian and Chinese musicology, testified to the prominence of national features of the Swedish master's expression precisely in the academic lyricism of thinking, which stands out against the background of the clear correlation of his composition with the achievements of H. Mahler and J. Sibelius.

Key words: concert genre in music, style in music, national style, historical traditions and music, Swedish music, Ukrainian music.

Актуальність теми дослідження визначена виконавським і слухацьким інтересом до продукції шведських музикантів, які протягом ХХ століття ставали лідерами то авангардного, в особі Бо Нільсена, то маскультурного («АВВА», ін.) ареалів музичної творчості. Затребуване виконання творів Л.-Е. Ларссона в Україні спонукає до вивчення культурної генези того міжнаціонального зв'язку, що успішно передають китайським музикантам, які навчаються в Україні і поширюють згодом набуті творчі контакти. Музикознавці України й Китаю ґрунтовно не вивчали питання специфіки шведської мистецької визначеності [6]. А в спеціальних виданнях хіба що зазначено географію артистичного старту й шведське громадянство творчої особистості, яка гідно представляла та представляє європейське мистецтво (див. [8, 515; 8, 524; 8, 535; 8, 542; 8, 562–563]). Німецька довідкова література авторитетно свідчить: «У Швеції не було великих класичних композиторів, але є менші композитори, такі як: Карл Міхаель Беллман, Вільгельм Стенхаммар, Вільгельм Петерсон-Бергер, Гуго Альфвен, Франц Бервальд, Ларс-Ерік Ларссон, Аллан Петтерссон і Йохан Гельміх Роман. ... Тут тривалий час була хороша школа ліричного співу, представники якої Дженні Лінд, Юссі Бйорлінг, Біргіт Нільссон, Ніколай Гедда, Анна Софі фон Оттер і Ніна Стемме. Крім того, хорова музика дуже розвинена і сприяє збереженню шведської музики та національної ідентичності. В іншому жанрі Еверт Таубе та Повел Рамель є сучасними трубадурами, яких вважають класиками» [9]. Та світове визнання отримала популярна мелодійність шведської музики, що дає змогу з довірою поставитися до зразків композиторської школи в особі Л.-Е. Ларссона, а також відчуті спорідненим той визнаний ліризм із ліричним мистецтвом України.

Мета дослідження – визначення історичних зв'язків Швеції та України, що дозволить в аналізі Концерту для саксофона і струнного оркестру Л.-Е. Ларссона позначити відмітні національні риси музичного твору. Методологічною основою висуваємо інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, як це вказано в працях Д. Андросової [1], О. Маркової, О. Муравської, Лю Бінцяна, з акцентуацією на герменевтичному та стильово-компаративному аналізі.

Географічно сучасна Швеція віддалена від України, але на Русі аж до ХVІІІ століття шведів називали «свейськими німцями», тобто «своїми німцями», бо це були нащадки варягів-

вікінгів, які брали активну участь у будівництві Київської Русі. Напевно, тому до сьогодні світло-синій (блакитний) та жовтий кольори становлять емблематичні кольори національного одягу та державного прапора у Швеції та Україні. Дружина Ярослава Мудрого Інґгерда-Ірина була шведською принцесою, дочкою першого короля-християнина Швеції, одруженого із князівною західних слов'ян-ободритів [2]. Ці відомості вказують на історичну спорідненість київських земель і германців Скандинавії, що мало своє продовження в Новий час.

Українське козацтво ХV–ХVІІ століть підтримувало зв'язки зі шведськими королями, які, зокрема, допомагали Богданові Хмельницькому в битві при Жовтих Водах проти поляків. Шведи були й на боці Івана Мазепи, коли він воював з армією московитів.

Як більшість протестантських країн, Швеція не зберегла фольклор історично ранніх пластів, але на сьогодні пильно ставиться до скандинавської фінської нації, представники якої становлять частину національно-державного населення Швеції та водночас, з огляду на історичні обставини, краще зберегли архаїку. Мелодійний ліризм шведів, який так підкорює світову публіку в популярній і маскультурній музиці сьогодні, прослідковуємо, як відзначено вище, і в позиціях знаменитих представників «школи ліричного співу», яка представляла академічний вокал ХІХ–ХХ століть (Дженні Лінд, Юссі Бйорлінг, Біргіт Нільссон, Ніколай Гедда та ін.) [6].

Творчість Е.-Л. Ларссона становить здобуток традиціоналістського стильового пласту першої половини ХХ сторіччя, який склав усталений «контрапункт» модерну-авангарду минулого століття. Виконавська кваліфікація органіста й хормейстера зумовила своєрідний жанрово-стильовий вибір музиканта: дві опери, балет, три симфонії та різні композиції для повного симфонічного й камерного оркестру, Концерти і Концертино для різних солюючих інструментів [6]. У довідковому виданні маємо таке узагальнення: «Композиторський стиль Л.-Е. Ларссона еkleктичний – від пізньої романтики до додекафонії Шенберга, водночас він відрізняється чіткістю форм і яскравістю гармонії» [6]. В іншому джерелі стильові ознаки творчості Ларссона локалізовані вказуванням на ваґнеріанство Королівської академії музики в Стокгольмі і навчання в А. Берга у Відні, а також складення ігрової композиції *Missa brevis* і численні хорові твори [7, 267].

Як бачимо, творча позиція формувалася різними вагнеріанства, які набули особливої ваги й надзвичайно оригінального переломлення на європейському Сході, зокрема у творчості Б. Лятошинського в Україні, К. Шимановського в Україні й Польщі, у скрябіністів України (М. Рославець), Франції (М. Обухов, І. Вишнеградський), Німеччини (К. Штокхаузен), головне, у спадщині геніального представника Фінляндії Я. Сібеліуса. Останній синтезував у симфонічному вияві впливи Р. Вагнера, Р. Штрауса, А. Брукнера з надбаннями слов'янського Сходу, додавши до цього угро-фінську культурну етимологію із церковного національного вжитку (про це [5]).

Л.-Е. Ларссон обіймав чимало виконавських та організаційно-керівних посад (хормейстер у Королівській опері в Стокгольмі, музичний критик у Лундській щоденній газеті, професор композиції Королівської вищої музичної школи в Стокгольмі, директор музики Упсальського університету, диригент у виступах на Шведському радіо), але прем'єри багатьох симфонічних творів композитора відбулися під диригуванням Тура Манна [3].

Узагальнення щодо стильової «еклектики» Ларссона звучить закономірно після академізації еклектичної настанови символізму, до формування якого значною мірою причетний Р. Вагнер і вагнеріанці загалом, зокрема Г. Малер з його «геніальною еклектикою» вагнеріанства та фольклорної «простоти». Зрештою, Нововіденська школа та А. Берг у ній, який став одним із впливових наставників Л.-Е. Ларссона, своїми витоками зобов'язана Р. Вагнерові і його щирому шанувальнику в особі диригента й композитора Г. Малера.

У середині ХХ століття, у час найбільш інтенсивного прояву творчості шведського майстра, ускладнена тонікальність Р. Вагнера і шенбергова додекафонія органічно увійшли у вжиток традиціоналістського мислення, про що наочно свідчить діяльність Р. Штрауса аж до кінця 1940-х років, у якого протодекафонні прийоми при базовій вагнеріанській тонікальності позначилися ще на межі ХІХ і ХХ століть (див. тему «ворогів» у поемі «Життя героя» та ін.). Головний здобуток «нового вагнеріанства» ХХ сторіччя – це об'єктивізація вагнерівського «трістанівського» ліризму, як це наочно здійснено А. Брукнером і Я. Сібеліусом, показано і в програмній умовності творів А. Шенберга 1910-х років (див. про це в Д. Андросової [1]), й у «відстороненості» від ліризму в додекафонії названого автора.

Відмінною ознакою залученості до традиціоналізму вагнеріанських і шенбергово-бергівських послань композиторського

почерку Ларссона є множинність його звернень до концертного жанру, причому в переважній частині камерного різновиду. Підтвердження тому є три концерти для віолончелі, скрипки та саксофона з оркестром 1934, 1947, і 1952 років і дванадцять концертин для різних сольних інструментів і струнного оркестру, ор. 45 1955–1957 років. Цей типологічний нахил показовий для неокласичних-необарокових побудов музики ХХ сторіччя, що охоплює як модерно-авангардні, так і традиціоналістсько-академічні прояви (див. здобутки від М. Равеля до С. Барбера).

Звертаємо увагу на те, що солюючий саксофон фігурує в Л.-Е. Ларссона як у концертах для соліста з оркестром, так і в циклі концертини зі струнним оркестром (до речі, струнно-оркестровий супровід наявний і в композиції, позначеній жанром концерту). Цей твір для саксофона та струнного оркестру, написаний у 1932–1934 роках, з того часу ставав неодноразово предметом уваги виконавців. Тому композиція Ларссона викликає глибокий інтерес в українських музикантів, що вони передають і своїм китайським колегам.

Шведський майстер був прихильником тональної музики, але в тому розширеному її розумінні, що відзначає тональні переваги ХХ сторіччя, зокрема, показані в спадщині Г. Малера. Адаже в аналізованому Концерті маємо ладову єдність ознак *d*-moll і *G*-dur/*g*-moll (пор. із «двотонікальністю» Першої симфонії Г. Малера чи з тональною «відкритістю» циклу симфонії-поєми «Пісня про землю»).

Початок Концерту відзначений тональністю *d*, що в сукупності із загальним його темповим планом (зближеність руху *Allegro molto moderato* I і *Adagio* II частин, окремість інтенсивної рухливості III *Allegro scherzando*), із фактурною побудовою мелодії-теми на «рухливій» педалі й ін. нагадує звуки знаменитого Скрипкового концерту Я. Сібеліуса в *d*. Спорідненість з останнім проявляється в ліро-епічному характері мелодій, які також нагадують українські героїчні пісні-думи.

Вказані паралелі виникають у зв'язку із явною ладовою змінністю тетраордних послідовностей та ефектами «хроматизмів на відстані», які мають витоки із старовізантійської традиції, що жила як григоріаніку, так і знаменитий спів Русі. А послідовності зі збільшеними секундами в пасажних «пробігах» у тактах 16–17, 40–42, у зворотах тактів 60–62 і т.п. нагадують мелодійні мотиви думних «плачів».

Поліфонізованість фактури в душі «полімелодійності» (див. «розшарування»

тематично-ритмічне від такту 10) споріднює із заповідями Р. Вагнера, але «квартирний нахил» (див. проведення теми від такту 18 в *g*) мелодійно-тонального розвитку зближує як з архаїчними піснеспівами, так і з модерновими лінеарностями початку ХХ сторіччя. Виділяються, крім показаної від початку твору, теми від тактів 45 і 80, що відповідає закономірності виявлення сонатної експозиції в послідовності головної, побічної і завершальної партій. При цьому одиниця руху укрупнюється в другій темі від такту 45, що робить виклад ліричним, як це й личить побічній партії, тоді як пунктирні угруповання третьої, завершальної теми від такту 80, що відзначені риторикою пунктирних у жвавому темпі як «політності», наближають звучання до скерцоозності.

Всі три теми експозиції до пісенно-монологічного викладення, у всіх трьох основу мелодичних побудов становить контур Хреста, хіба що виділяється «накладенням» на той символ у першій темі головної партії звороту Кільця, тобто Богопоминання безпосередньо. Вказані фактурно вибудовані послідовності сонатної експозиції тонально-ладово «завуальовані», тому що *d-G/g* першої теми змінюється *g-d* другої і ускладненим хроматикою *g* третьої. Загалом експозиція І частини Концерту Л.-Е. Ларссона відтворює тип сонатної експозиції Й. Гайдна із жанровими ознаками всіх тем, але з мелодійно-декламаційним началом і пісенністю в головній-побічній, тоді як моторно-танцювальний стрижень протистоїть цим першим у завершальній.

Проте, на відміну від Гайдна, що нерідко драматизував свої сонатні побудови чи тематично самостійним вступом, чи ладово-інтонаційним перетворенням тем у розробці, Ларссон відхиляє драматичні «втручання», зосереджуючись на ліричній оповідності різних, але споріднених опорою на Хресний контур тем. Розвиваючий розділ (від такту 111) не дає суттєвих відхилень від *g* та *d*, кульмінаційним фрагментом стає звучання на рівні *A/a* (такти 146–159), після якого проходить наближення до *d* (у тактах 160–175).

І треба взяти до уваги, що другий, розвивальний такт 111–175 (зовсім не розробковий і позбавлений показу заключної, яка жанрово-фактурно контрастує з першими темами) розділ і кількісно, і якісно-тематично поступається першому. Реприза ж (від такту 176) відтворює послідовність експозиції і виписана об'ємна каденція (теж позбавлена зіставлень головної-побічної із завершальною) перевершує розвивальну фазу інтенсивністю тематичного подання. Відповідно експозиційне подання основних тем стає базисним,

структурно направляючи всю будову І частини. А жанрова специфіка й показник ритмо-темпової рухливості у вказаних темах становлять матрицю жанрово-темпових ознак усієї тричастинної композиції Концерту.

У І частині Концерту створюється двофазова строфічність з перевагою експозиційних викладень, що відповідає тенденції минулого століття «розчиняти» сонатно-драматичні прояви інструментальної музики у варіантно-сюїтних змістах-структурах (пор. із формами лірично-епічних викладів М. Карловича, О. Глазунова, С. Барбера, В. Косенка й інших традиціоналістськи налаштованих митців). Репризне подання головної партії (такт 176) характеризується появою лінії *catabasis* в імітаційному проведенні в тактах 174–175, а головна партія показана на рівні *g* (пор. з експозиційним показом від такту 18), побічна (від такту 204) показана від *d*, як і завершальна (від такту 238).

Найбільш вираженим перетворювальним моментом звучання першого Allegro виступає випереджувальний каденцію двотакт 554–256, у якому лірична псалмодія побічної (що склала виток і *catabasis* перед репризою) обернена на грізний «окрик» оркестрового tutti, який у контексті випереджаючої той підйом на крещендо показаної послідовності *catabasis* тактів 250–251 постає в змістовній причетності до вказаного мотиву-символу (образ спокути). І в цьому смисловому нагнітанні каденція наповнюється особливою пристрасністю і силою вираження, охоплюючи максимально щедро багатство діапазону саксофонного звучання, охоплюючи ноти від малої до третьої октави. І саме в каденції псалмодуюча фігура побічної перетворюється на репетитивні зіставлення (такти 24–26 каденції).

І на піку розробковості каденції вступають дійово-активні пунктири завершальної партії в межах з оркестром поданої коди, в якій домінує тональність розвивального розділу *a*, тоді як завершальним для першого Allegro є тон *G*, що звучить напружено тихо. Зі сказаного зрозуміло, що ця вихідна в найширшому сенсі частина Концерту вирішена в «крещендуючій драматургії» паралітургійних композицій, яка залучалася в симфонічно-концертну музику для виявлення високих узагальнених ідей (пор. з «Болеро» М. Равеля тощо).

І частина Adagio підсилює асоціації із символікою церковних тем: початком її є проведення теми *catabasis* у соліста із імітаційним її показом у мелодійній лінії оркестрового голосу, утворюючи форму канону (такти 1–11). Укрупнення того канонічного

проведення маємо в тактах 12–18, що змінюється розвивальними побудовами тактів 19–36. Тональний рівень викладення – *B*, що змінюється наступним розділом побудови. В останній виділений розмір 9/8, фактура саксофона щедро насичена пасажністю патетичного звучання – на рівні *D* з відхиленнями в *G/g*. Результуючим етапом того патетичного захоплення стає відновлення значущості теми *catabasis* (такти 52–53), після чого починається реприза (від такту 53).

Реприза подає укрупнення основної теми проведенням в оркестрі в дециму з репетитивними «розцвічуваннями» довгих нот, як це було здійснено в каденції першого *Allegro* на звороти побічної. Проведення основної теми *Adagio* в саксофона від такту 65 переростає в патетичну монологічність центрального розділу, а результатом стає *diminuendo* подання теми *catabasis* (від такту 83) у *C* у вигляді послідовності *f-e-d-c*, з канонічною імітацією в нижньому із середніх голосів фактури (від такту 84). А завершальним акордом стає медіантовий комплекс стосовно *C* і субдомінантовий щодо вихідного *B*, тобто *Es-dur*'ний акорд, що знаменує «розчинення» в тиші (ремарка *smorzando*).

Початок музики фіналу Концерту *Allegro scherzando* побудований на «колоруванні» канонічного проведення *catabasis*, що підсумувало розвиток ідеї *Adagio* – див. послідовність у басі тактів 1–4 (дану не тільки поступенево, але неухильно нисхідним порядком у різних інтервальних виявленнях), на яку «накладається» в ритмічно зменшеному варіанті послідовність верхнього голосу. Це – вступний пасаж, за яким проходить у соліста основна тема-рефрен фіналу, написаного в рондоподібній формі (*AB A'B' AB*).

Контур вказаної теми (опірності *d-d²-h¹-c¹*) вимальовує контур Хреста, співвідносячи цю тему із початковим тематизмом Концерту та демонструючи її в *G*. Тема (такти 5–12), що охоплює 8 тактів у жвавому темпі, починається з *d* і завершується на тому самому тоні, тобто окреслює контури Кільця (знов аналогія до першої теми). Характер *scherzando* щодо музики фіналу являє собою органіку преображення високих символів, адже й контур Хреста, і Кільця становлять у християнстві освячені фігури, але почерпнуті із дохристиянської і міжрелігійної символіки, оскільки широко представлені і в буддистській іконографії, і в архаїці ранньорелігійних символів. У цьому разі композитор явно йшов шляхом Я. Сібеліуса, що вкладав язичницькі

дохристиянські образи в співвідношення із релігійно усвідомленими цінностями.

Радісно-плясовий уславлюваний характер фіналу концерту є дотичним до уявлень ранньохристиянської літургії (як це зафіксовано на фресці Люблінського собору [10, 18]), яку скрупульозно зберігала Галліканська церква у Франції, привносячи в церковний вжиток танцювальність (див. порівняння Ісуса-проповідника із танцюристом у Бернара з Клерво). Ця ідея була зрозуміла шведському майстрові в першій половині ХХ сторіччя, коли широко усвідомлювалися пересічення його країни із буттям православної Київської Русі, на стінописі вхідних будов Софійського собору (вибудованого в князівство Ярослава Мудрого та Інгігерди Шведської) маємо зображення музикантів та акробатів (див. [4, 255–256]).

Друга тема фіналу (від такту 26, епізод рондоподібної структури) також показана в *G* і являє собою «обернення» *catabasis* першої теми на подобу *anabasis*, що символізує сходження душі до досконалості. Вихідний мотив цієї теми (такти 26–27) відзначений симетричною структурою, показовою для архаїчних побудов (пор. з мотивом «Щедрика», уславленого геніальним хором М. Леонтовича), що підкреслює усвідомлення композитором глибинних змістів християнських символів.

Повернення першої теми в такті 51 відзначене ладово-фактурним варіюванням у межах основного *G*, що має спрямованість до *D*, тобто до тональності другого проведення другої теми як теми епізоду. Тут представлена ніби ігрова ситуація «гальмування» в розгортанні досконалості, символізованої ходом *anabasis* (див. «гранд-паузи» тактів 76, 78, 84), які «відроджуються» цитуванням рятувального *catabasis* у тактах 87–89. Друга реприза першої теми від такту 95 відтворює її первісний вигляд, як і проведення другої теми від такту 116.

Підсумковою побудовою стає каденція і кода фіналу, у яких стверджується «рівновага» взаємовідношень *catabasis* і *anabasis*, що закріплене «вігнутою дугою» поєднання нисхідних і висхідних мотивів у завершальних 6 тактах твору – на рівні *G*.

Аналіз Концерту Л.-Е. Ларссона для саксофона і струнного оркестру показав:

- наявність стильових тотожностей із постсимволістською і неокласичною лінією, що показово для традиціоналізму середини ХХ століття і становить «серединну» позицію відносно вагнеріанства Г. Малера та Я. Сібеліуса і неокласичних виходів А. Берга;

- партія соліста вирішена на засадах «облігатної» бароково-романтичної концертності, у межах якої максимально розширюється активність саксофоніста (кожна частина має каденцію), але попри «змагання» з оркестром, «пом'якшеного» саме струнним складом, що наближує до барочної концертності і закріплюється браком саме сонатно-драматичних відносин як у тематизмі, так і в структурних побудовах;

- національний зріз мислення Ларссона проявляється в схильності до *скандинавського вагнеріанства*, уособлюваного передусім Я. Сібеліусом, і в опорі на мелодизм і ліричний тонус викладення, який привносить у фінальну танечність стриманість, відмінну від примітивістського захоплення фіналу Скрипкового концерту Я. Сібеліуса, а також являє «прослов'янські» мелодичні виявлення, співвідносні із православними провізантійськими початками формування національної шведської єдності.

Наукова новизна визначається першістю у виділенні національних рис шведського композиторського мислення порівняно з досягненнями композиторської продукції України, а також тим, що вперше в музикознавстві України й Китаю саксофонний Концерт Л.-Е. Ларссона став предметом музикознавчого аналізу.

Висновки. Розуміння історичної зумовленості візантійського обґрунтування культури Київської Русі і вікінгів-варягів майбутньої Швеції, контактів українського козацтва і Швеції XVII століття дало змогу з довірою поставитися до лірично-мелодичних збігів у музичному висловленні Швеції та України, з яких перша виділяється зі скандинавського оточення своєю схильністю до популярної сфери й до академізму професійно-композиторського вираження. Аналіз Концерту для саксофона зі струнним оркестром Л.-Е. Ларсона, здійснений уперше в українському й китайському музикознавстві, засвідчив помітність національних рис вираження шведського майстра саме в академічній ліричності мислення, що виділяється на тлі співвіднесення його композиції зі здобутками Г. Малера і Я. Сібеліуса.

Література

1. Андросова Д. В. Символізм і поликлавирність в фортепианном исполнительстве XX в. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.

2. Ингерда. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ingigerda> (дата звернення: 22.05.2022).

3. Ларс-Ерік Ларссон. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ларс-Ерік-Ларссон> (дата звернення: 21.04.2022).

4. Софія Київська. Державний архітектурно історичний заповідник / автор статті, упоряд. Г. Н. Логвин. Київ : Мистецтво, 1971. 47 с.

5. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Одеса, 2007. 20 с.

6. Шведські композитори. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Категорія:Шведські_композитори (дата звернення: 21.04.2022).

7. Harvard concise dictionary of music. Complied by Don Michael Randel / The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

8. Roesler Curt A., Hohl Siegm. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn. München, 2000. 608 s.

9. Schwedischer Musik. URL: https://de.frwiki.wiki/wiki/Musique_suértoise (дата звернення: 21.04.2022).

10. Z pogranicza muzyki – tańca – plastyki / W kręgu muzyki i myśli humanistycznej XI / Pod redakcją Mieczysławy Demskiej-Trębac. Warszawa, 2007. 301 s.

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century: Monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

2. Ingigerda. Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ingigerda> [in Ukrainian].

3. Lars-Erik Larsson. Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ларс-Ерік-Ларссон> [in Ukrainian].

4. Sofija in Kyiv. State architectural history game reserve. The author of the article and compiler G. N. Logvin. Kyiv: Mystectvo, 1971 [in Ukrainian].

5. Chajka, O. (2007). National character as semantic quality of performance interpretation. The Abstract candidate's diss. 17.00.03. Odessa [in Ukrainian].

6. Swedish composers. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Категорія:Шведські_композитори [in Ukrainian].

7. Harvard concise dictionary of music. (1978). Complied by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England [in USA, England].

8. Roesler, Curt A., Hohl, Siegm. (2000). The big operatic guidebook. The works. The composers. The interpreters. The buildings of the opera. Gütterslohn. München [in Germany].

9. Schwedischer Musik. Retrieved from: https://de.frwiki.wiki/wiki/Musique_suértoise [in Germany].

10. On bond of a musics – a dance – a plastics. (2007). In circle of the music and thoughts to humanists XI. Under editing of Mieczysława Demska-Trębac. Warszawa [in Polska].

Стаття надійшла до редакції 25.05.2022

Отримано після доопрацювання 27.06.2022

Прийнято до друку 05.07.2022