

Регіональні українські композитори, які брали безпосередню участь у художньому житті Донбасу як автори творів, педагоги, виконавці, громадські діячі, критики, багато пишуть про музичне життя краю: С.В.Ратнер, А.Ф.Водовозов, О.М.Рудянський, С.О.Мамонов, О.І.Некрасов, Є.Г.Мілка [1, с.248]. Їх статті, брошури, книги, спогади, вбираючи світові художні явища і переплавляючи через синтез, багатство, різноманітність багатонаціональної регіональної культури, природно вливаються у русло української музики, її критичної думки.

І ще одна важлива регіональна риса: Донбас залишився вірним своїм традиціям стосовно гуманістичної культури. Чисельні питання освіти, мистецтва, культури, що порушувалися на сторінках, дали свої результати. Найбільш густонаселена частина України стала високоосвіченою. З наполегливістю втілюють національну самобутність у своїй професійній і самодіяльній творчості композитори, письменники, журналісти, музикознавці, артисти, художники, небайдужі до розвитку краю, його мистецтва, емоційного і життєво змістовного народу регіону, інтелектуальний потенціал якого стрімко зростає.

1 Кіреєва Т. І. Донбас: Культура і мистецтво. – Д.: Донецщина, 1999.

2 Шеллинг Ф. Система трансцендентального ідеалізму – Л., 1936.

3 Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966.

4 Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствоведения – К.: Музичная Україна, 1983.

Tatyana Rosul

TRANSCARPATHIA THE CONCERT LIFE IN THE 20-30-TH OF THE XXth CENTURY

The middle of the XXth century is one of the most important periods within the history of the ukrainian art, the time of crucial changes and social transformation on the background of the region's art and culture and historiographies development.

Юрій Волощук

ОСНОВНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Дослідження історії світового скрипкового мистецтва як цілісного, взаємопов'язаного процесу неможливе без детального та всебічного аналізу виникнення, становлення та розвитку національних виконавських і педагогічних шкіл, їх традицій та особливостей. Складовою частиною цього завдання є вивчення історичної еволюції одного з яскравих та самобутніх явищ української музичної культури – скрипкового мистецтва, яке протягом багатьох століть пройшло великий і славетний шлях, збагативши світову музичну культуру іменами

талановитих виконавців, педагогів, композиторів. Тісно пов'язане з народним музичним виконавством, професійне скрипкове мистецтво зіграло важливу роль у становленні та розвитку української національної культури, мало безпосередній вплив на формування національного інструментального стилю.

Невід'ємною частиною української культурної спадщини є скрипкове мистецтво першої половини ХХ століття, що охоплює сфери композиторської творчості в галузі струнно-смичкової музики, скрипкового виконавства, музичної педагогіки, розвитку науково-методичної думки. Вивчення його є однією з важливих передумов осмислення й аналізу культурних здобутків попередніх поколінь, сучасних еволюційних процесів у скрипковому мистецтві та прогнозуванні шляхів подальшого його поступу.

Окремі аспекти становлення та розвитку українського скрипкового мистецтва розкриваються у музикознавчих працях, в яких висвітлюються суспільно-культурні тенденції (Л.Архимович, Т.Каришева, О.Шевчук, Т.Шиффер, А.Шреєр-Ткаченко, Н.Якименко); особливості розвитку музичної освіти, специфіки її форм (Л.Мазепа, Н.Семененко, Ю.Полянський, О.Шевчук, С.Юсов); окреслюються основні напрями розвитку музичної культури (Л.Кияновська, І.Юдкін); визначаються естетико-стильові тенденції української композиторської школи (М.Гордійчук, В.Заранський, В.Клин, А.Калениченко, Л.Кияновська, І.Ляшенко, Г.Суворовська); аналізується творча спадщина українських композиторів (І.Белза, М.Бялик, С.Лісецький, Л.Пархоменко, В.Самохвалов, Р.Шешок).

Окрему групу складають праці Н.Дикої, В.Заранського, В.Сумарокової, присвячені проблемам еволюції українського сольного та ансамблевого скрипкового виконавства, педагогіки і творчості протягом різних історичних етапів.

Мабуть, найповнішим дослідженням українського скрипкового мистецтва є дисертаційна робота В.Лапсюк, в якій автор розкриває і теоретично узагальнює основні закономірності розвитку скрипкового мистецтва в Україні до 1917 року. Проте наступні етапи розвитку виконавського мистецтва українських скрипалів поки що залишаються поза увагою науковців.

Метою даної розвідки є визначення специфіки розвитку українського скрипкового мистецтва першої половини ХХ століття у контексті загальнодержавних та національних культуротворчих тенденцій.

Поставлена мета обумовила завдання статті, а саме:

- охарактеризувати систему підготовки скрипалів-професіоналів;
- реконструювати концертне життя в найбільших українських культурних центрах, акцентуючи на динаміці його форм та зростанні професіоналізму скрипалів-виконавців;
- проаналізувати жанрові та стильові особливості сольних і ансамблевих творів українських композиторів.

Період 1920-1930 років в Україні характеризується позитивними зрушеннями в соціокультурній сфері. Еволюційні зміни у скрипковому мистецтві виявилися, в першу чергу, у його професіоналізації, зокрема, удосконаленні системи музичної освіти та розвитку скрипкової педагогіки і методики; кількісному зростанні авторських творів та розширенні їх жанрово-стильових орієнтирів. Змінюється баланс між консервативними та модернізаційними процесами на користь останніх, а це зумовило зростання уваги до пошуку способів виявлення та збереження національної ідентичності в умовах активних суспільних змін. Як відзначає доктор мистецтвознавства І.Юдкін, “специфічний процес “українізації” у першій третині XX століття був одним з аспектів такої соціокультурної модернізації, поєднуючи одночасне звернення до відновленої вітчизняної традиції та розвиток новітніх стилістичних течій” [26, с.284].

У перші пореволюційні роки, коли до влади в Україні прийшла Центральна Рада, склалася сприятлива атмосфера для реформування музичної освіти. Значна частина української музичної інтелігенції з розумінням поставилася до ідеї національної музичної школи. Вагому роль у реформуванні музичної освіти в Україні відіграла діяльність К.Стеценка, який в 1918-1919 роках працював у музичному відділі при Генеральному секретаріаті Центральної Ради. Він обстоював ідею удержавлення музичних шкіл і консерваторій. На його думку, музична освіта України повинна бути триступеневою: музичні школи, консерваторії та музичні факультети при університетах, академія мистецтв. Але, на жаль, чимало планів і заходів, пов'язаних з налагодженням музичної освіти, залишилися в зародковому стані.

З перших років Радянської влади було встановлено державний контроль над діяльністю мистецьких закладів. Це проявилось у націоналізації та удержавленні консерваторій і інших спеціальних навчальних закладів. Система освіти в Україні визначеного періоду була зорієнтована на комплексний підхід, який передбачав такі заходи: залучення робітників до музики, підготовку педагогів, лекторів, інспекторів, музичних майстрів, виконавців для оркестрів та ансамблів, науковців.

Аналіз існуючого стану освіти визнав за доцільне створення триступеневої системи підготовки музичних кадрів, що мала складатись із профшколи, технікуму та інституту. Процес перебудови музичної освіти в Україні насамперед торкнувся консерваторій, яких на даний період було три – Київська, Харківська, Одеська. У 1923-1924 роках навчальний процес Київської консерваторії був зорієнтований саме на триступеневу підготовку: 1) профшкола, призначенням якої було надання початкової музичної освіти; 2) технікум з фортепіанним, оркестровим та вокальним відділеннями; 3) інститут з виконавським, педагогічним, науковим і творчим факультетами. Аналогічні зміни відбулися також у Харківській та Одеській консерваторіях.

У 1924 році за рішенням конференції з питань художньої освіти музпрофшколи Києва набули значення середньоосвітніх. Початкову ланку тепер становила трудова музична школа. Така диференціація призвела до гальмування процесу музичного виховання і формування мистецьких кадрів. З 1925 року Київська консерваторія була перейменована на Державний музичний технікум, зберігаючи за собою права вищого навчального закладу. Вищу музичну освіту можна було здобути також у Музично-драматичному інституті імені М.В.Лисенка.

1928 року здійснено реорганізацію музичної освіти, внаслідок якої Музично-драматичний інститут імені М.Лисенка об'єднали з Київською консерваторією. Він отримав назву Вищий музично-драматичний інститут імені М.Лисенка і проіснував до 1934 року, поки не відбувся його поділ на консерваторію і театральний інститут.

У цей період зазнала реорганізації і Харківська консерваторія: 1923 року її було перейменовано на Музично-драматичний інститут. Крім цього закладу в Харкові почали функціонувати дві музичні профшколи. Але тільки 1934 року, після остаточного реформування, Харківська консерваторія набула статусу одного з провідних вищих навчальних закладів республіки. Значну роль у формуванні кадрів скрипалів-виконавців відіграла Одеська консерваторія, яка теж пройшла послідовно стадії музичних класів, музичного училища та консерваторії.

Протягом 1917-1941 років в Україні відкриваються і середні спеціальні музичні навчальні заклади – музичні технікуми та училища. Зокрема, в 1920-х роках музичні технікуми, крім вище згаданих, функціонували також у Вінниці, Херсоні, Сімферополі, Сумах.

У 1920-1930-х роках відбувається становлення нової української скрипкової школи. В консерваторіях та училищах працюють визначні скрипалі-педагоги, які втілюють новий зміст у розвиток вітчизняної скрипкової педагогіки. На той час у Києві кафедру методики гри на скрипці очолював Д.Бертьє, який читав курс лекцій “Наукові основи скрипкового виконавства”. Крім нього в скрипкових класах Київської консерваторії працювали такі фундатори української музичної педагогіки, як Н.Скоморовський та Я.Магазінер [27, с.5-19].

Становлення Харківської скрипкової школи пов'язане з діяльністю професора І.Добржинця. Значну увагу в роботі зі студентами педагог приділяв досконалому вивченню класики, зокрема камерних творів, а також ансамблевій грі. І.Добржинець є автором ряду транскрипцій і перекладів, а його “Ритмічні етюди” донині успішно застосовуються у діючих навчальних програмах вищих навчальних закладів України.

В Одеській консерваторії працював талановитий скрипаль-педагог П.Столярський. Його вихованцями були відомі пізніше віртуози М.Затуловський, Д.Ойстрах, С.Фурер, М.Фіхтенгольц. З діяльністю П.Столярського пов'язане

впровадження професійного навчання дітей з раннього віку. Під час занять враховувались фізіологічні та психологічні особливості вихованців, уроки організовувались у вигляді гри. Така методика стала “знаряддям” в організації навчального процесу багатьох навчальних закладів України [8, с. 162-193].

Поряд із становленням та розвитком музичної освіти досить активним та різноманітним було і концертне життя України у перші пореволюційні роки, початковий етап якого тривав з 1917 року до червня 1920 року. Він збігається з існуванням Центральної Ради, проголошенням УНР, злуки УНР із ЗУНР та Гетьманщини і Директорії з одного боку, та Радянського уряду України – з другого. Ці дві провідні політичні сили в цей період визначали культурно-мистецьку політику в республіці.

Перша з них, проголосивши своїм III Універсалом створення УНР, з перших місяців існування обстоювала і заохочувала діяльність, спрямовану на розвиток української культури. Друга політична сила, яка існувала в системі радянського уряду, сповідувала класовий принцип. Але вже в 20-ті роки вона підтримала і здійснила курс українізації. Виходячи з потреб тогочасного суспільства та політичної ситуації, можна виокремити три складові виконавської практики в Україні визначеного періоду. Перша опиралася на дожовтневі академічні традиції концертного життя. Друга складова уособлювала вікові прагнення українського народу до власної державності, втілювала тенденції націоналізації форм музично-культурного життя. Третя складова була відображенням революційної активності спролетаризованих мас, антирелігійних настроїв. Ці три складові вітчизняної виконавської практики упродовж 20-30-х років визначали форми концертного життя в Україні.

Досить поширеними були концерти, приурочені до свят так званого Червоного календаря. Вони влаштовувались у робітничих клубах, народних будинках і хатах-читальнях, а також на майданах, вулицях і парках. Але вже в 1920-ті роки почала реалізовуватись ідея, спрямована на пропаганду національно-культурних надбань України. Відбувається формування сучасної професійної музичної культури та виконавських традицій. Значну роль в організації концертного життя в Україні з 1922 по 1928 рік відіграло Музичне товариство імені М.Леонтовича, силами якого в багатьох містах республіки організовувались концерти камерної та симфонічної музики.

Основну роль у популяризації класичної музики та творів радянських композиторів виконували філармонічні організації. Оскільки в 1930-ті роки в музично-культурному житті України прогресували деструктивні процеси, то у доборі репертуару перевага віддавалась творам із соціально-політичним змістом. Значно менше уваги зверталось на якість виконуваного.

Вихованню професійних виконавських кадрів у республіці сприяли всеукраїнські конкурси співаків, піаністів, скрипалів та віолончелістів. Один з

них відбувся у Харкові 1937 року. До складу журі входив видатний скрипаль-педагог П.Столярський. Перемогу в цьому конкурсі серед скрипалів здобув Ю.Пекарський.

У зв'язку з різноманітністю форм концертного життя в Україні відкрилися нові перспективи перед сольним та ансамблевим камерно-інструментальним виконавством.

1920-ті роки характеризуються виникненням ряду камерних колективів: струнний квартет імені М.Леонтовича у Харкові, квартет імені П.Чайковського у Києві та інші.

Крім квартетів створювались також інструментальні тріо. Зокрема, 1928 року у Харкові заснували тріо у складі А.Рудницького (фортепіано), І.Добржинця (скрипка) та З.Дінова (віолончель). У Житомирі 1923 року В.Косенко очолив інструментальне тріо, куди входили також В.Скороход (скрипка) і В.Коломойцев (віолончель).

Ці колективи своїми виступами пропагували твори західноєвропейських, українських та російських композиторів. Наприклад, квартет імені Леонтовича мав у своєму репертуарі ансамблі К.Богуславського, В.Борисова, Л.Лісовського, С.Дрімцова, О.Стеблянка, В.Золотарьова. Поряд з цими творами успішно пропагувалась зарубіжна класика (Л.Бетховен, Й.Брамс, Е.Гріг, Ф.Крейслер), а також композиції тогочасних модерністів (І.Стравінського, П.Хіндемита, Б.Бартока, К.Шимановського).

До репертуару квартету імені П.Чайковського входили твори Л.Бетховена, В.Моцарта, Е.Гріга, О.Бородіна, П.Чайковського, О.Гречанінова. Програми тріо, очолюваного В.Косенком, репрезентували камерно-інструментальні ансамблі М.Глінки, М.Рубінштейна, А.Аренського, С.Рахманінова, О.Гречанінова, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Р.Шумана.

Загальну картину концертного життя доповнюють виступи скрипалів-солістів М.Ерденка та П.Коханського.

Визначною подією в музичному житті Києва були виступи Д.Ойстраха, який з кінця 30-х років вважався лідером в українському скрипковому виконавстві. В цей період його гра відзначалася м'якістю, витонченістю, рафінованою довершеністю, задушевно-інтимним ліризмом. У концертному репертуарі 30-х років переважав жанр мініатюри. На формування виконавської манери українського скрипаля-віртуоза великий вплив мав Ф.Крейслер, деякі прийоми якого Ойстрах використовував у власній практиці (глісандо, вібрато, портаменто). "Школі" Крейслера Ойстрах зобов'язаний також і багатством камерних відтінків, витонченістю, невимушеністю. Велику роль у його артистичній кар'єрі відіграла перемога на Всеукраїнському конкурсі в 1930 році. 1935 року він здобув першу премію на Всесоюзному конкурсі музикантів-

виконавців та другу – на Міжнародному конкурсі скрипалів імені Г. Венявського в Польщі. У 1937 році Д. Ойстрах став лауреатом першої премії на Міжнародному конкурсі скрипалів імені Е. Ізаї в Брюсселі [21, с. 151-152].

Поява значної кількості камерно-інструментальних ансамблів різних складів та скрипалів-солістів зумовила зростання зацікавленості українських композиторів до створення сольного та ансамблевого струнно-смичкового репертуару.

Для періоду 1920-1930 років характерним є інтерес композиторів до жанрів сольної та ансамблевої струнно-смичкової музики. Різкі зміни в соціально-політичній ситуації України внесли корективи в тематику, образну сферу та інтонаційні джерела творчості вітчизняних митців. Тому в процесі розвитку жанрів струнно-смичкової музики можна виокремити кілька важливих особливостей:

- значні зміни ідейно-образного змісту, тематики творів у бік все глибшого відтворення сучасності в камерній музиці українських композиторів;
- збагачення виразових можливостей скрипкових творів за рахунок застосування принципу програмності;
- утвердження національного стилю в камерній музиці.

Становлення сучасної тематики в камерному ансамблі, звернення до ідейно-образної сфери, близької новому життю, відбувається не відразу після жовтневої революції і не у всіх композиторів одночасно. Значний вплив на розвиток українського струнно-смичкового ансамблю на першому етапі мала творчість О. Скрибіна, яка імпонувала частині музикантів образами революції. Деякі стильові особливості, що йдуть від Скрибіна, відчутні в ансамблях Б. Лятошинського, написаних у 1920-ті роки. Покажемо щодо цього є його Другий струнний квартет.

Ще більш значне місце займають героїчні образи у камерних ансамблях В. Косенка. Композитор розвиває, головним чином, традиції С. Рахманінова. У цьому плані яскравим зразком є його соната для віолончелі й фортепіано (1923 р.), в якій героїчні образи позначені рахманіновським напруженим емоційним тоном. Героїка бетховенського плану розкривається в “Класичному тріо” В. Косенка. Новим у творі композитора є введення жанрово-побутових танцювальних образів. Зіставлення героїчних тем і образів народного побуту властиве також для фортепіанного квінтету мі-бемоль мінор М. Скорульського (1928), який за композиційними особливостями і стилем продовжує традиції П. Чайковського.

У творах Б. Лятошинського, В. Косенка та М. Скорульського робиться спроба відтворити у жанрі камерного ансамблю образи, близькі до героїчної радянської сучасності.

Друга особливість, властива для розвитку українського камерно-інструментального ансамблю, виявляється у все більшому проникненні в жанр

принципів програмності. Програмність стверджувалась поступово. У перші роки свого розвитку цей вид струнно-смичкової музики в Україні був представлений творами, які наближалися до так званої “чистої музики”. Це були сонати, тріо, квартети, квінтети без будь-якої конкретизації ідейно-образного змісту чи то в назві, чи в самій музиці. Такі майже всі твори цього жанру, написані у першій половині 1920-х років Б.Лятошинським, В.Косенком, В.Костенком, М.Скорульським та іншими композиторами.

У наступні роки з’являються ансамблі, в назвах яких композитори прагнули конкретизувати свої творчі задуми. В заголовках таких творів вказувалось на стильове спрямування музики (“Класичне тріо” В.Косенка), на народну пісню, покладену в основу твору (“Варіації на купальську тему” для струнного квартету П.Козицького), жанрову сферу музичних образів (“Хореофрагменти” для струнного квартету П.Козицького) або на характер образів (квартет “Юнацький” В.Борисова).

Не відразу виявилася ще одна особливість розвитку камерно-інструментального ансамблю в Україні – формування та утвердження в ньому національного стилю. У перші повоєнні роки становлення та розвиток камерного жанру ідуть осторонь цієї традиції. Композитори не ставили перед собою завдання розвитку національних форм і творили, продовжуючи традиції російських класиків та деяких зарубіжних композиторів, нерідко орієнтуючись також і на їх стиль. Серед творів з яскравим національним забарвленням виокремлюються Квартет №1 В.Костенка, Сюїта для струнного квартету на українські народні теми Б.Лятошинського, скрипкові концерти П.Глушкова та Д.Клебанова.

У розвитку скрипкової музики 20-30-х років простежується ще одна тенденція – збагачення образного діапазону шляхом залучення інтонацій з інших музичних культур. Інтонаціональні мотиви найчастіше використовуються у скрипкових варіаціях та мініатюрах. Наприклад, “Польський народний танець” для скрипки й фортепіано Г.Верьовки (1933), “Хабанера” для скрипки та фортепіано Н.Лапинського (1936).

Відображення нового життя, нової ідеології і психології вело до урізноманітнення жанрової сфери та змін у формі. Продовжуючи традиції класичної зарубіжної та української музики, композитори досить часто зверталися до форми сонатного циклу. Використання даної форми характерне для Другого струнного квартету Б.Лятошинського, “Класичного тріо” В.Косенка, фортепіанного квінтету *es-moll* М.Скорульського.

Починаючи з 1925 року, ряд композиторів звертається до жанру варіацій. Скрипкові варіації знайшли розвиток у творчості О.Губермана, М.Коляди, Ю.Мейтуса, В.Костенка. Найяскравішим зразком жанру варіацій середини 20-х років є “Варіації на купальську тему” для струнного квартету П.Козицького.

Використання у композиторській творчості фольклорних джерел спонукає вітчизняних митців звернутись до жанру сюїти. Прикладом творів сюїтної побудови, створених протягом 1920-1930-х років, є Сюїта для струнного квартету П.Козицького, Квартет №4 Б.Лятошинського, його ж Сюїта на українські теми для струнного квартету.

У 1930-х роках широкого розповсюдження у композиторській творчості набувають жанри скрипкової балади та поеми (“Балада” для скрипки і фортепіано І.Белзи – 1931 р., “Поема” М.Коляди – 1935 р., “Поема” Г.Жуковського – 1939 р.).

Серед малих форм розвивалася переважно скрипкова мініатюра, зокрема ті її жанри, які побутували до 1917 року (ноктюрни М.Вілінського і Д.Клебанова, пісні І.Віленського, Б.Новосадського, К.Данькевича). До середини 1920-х років відносяться “Експромт” В.Косенка, “Мелодія” М.Вериківського, “Скерцо” Я.Левіна.

З середини 20-х років спостерігається тенденція до використання конкретних українських народнопісенних зразків, зокрема, у формі інтермеццо й менуету (Л.Ревуцький), танцю (К.Данькевич), колискової (Д.Клебанов), транскрипції української народної пісні (Ю.Мейтус).

Крім жанрів камерно-інструментальної музики розвивається також скрипковий концерт. Стильові засади перших українських скрипкових концертів, на думку В.Заранського, зумовлюють дві тенденції: доцентрова, що продовжує традицію епіко-жанрового інструменталізму М.Лисенка (Концерт П.Глушкова), та відцентрова, інспірована західноєвропейськими й російськими стильовими орієнтирами [10, с.6].

Закладена М.Лисенком “романтична домінанта національного стилю” (С.Людкевич) визначила поетику Скрипкового концерту В.Косенка (1918 р.), що започаткував новий жанровий напрям. Поемна форма твору, віртуозна експресія партії скрипки апелюють до стилю раннього романтизму (Л.Шпор, Ф.Мендельсон, А.В’єтан).

Цікавим у технічному та художньому плані є концерт одеського композитора В.Фемеліди (1926). На відміну від одночастинної рапсодійності Концерту В.Косенка, у Скрипковому концерті В.Фемеліди використано тричастинність з опорою на пізньоромантичний інтонаційний словник.

Панівна ідеологічна доктрина соціалістичного реалізму мала негативний вплив не тільки на розвиток вокально-хорових та оперних жанрів, а й інструментальної музики, що виявилось у тотальному спрощенні, нормативності мислення, гальмуванні будь-яких спроб лексичного оновлення. За цих обставин помітною стає дещо прямолінійна орієнтація українського інструменталізму на фольклорні джерела, залучення до тематизму не лише інтонаційно-ритмічних особливостей народної творчості, але й розгорнутих цитат її пісенно-танцювальних зразків. Як приклад, можна назвати Перший скрипковий концерт

П.Глушкова (1937), де національна визначеність тематичного матеріалу певною мірою компенсує схематизм тричастинного циклу. Інтонаційний зміст твору свідчить “про знання композитором української народної пісні, прагнення об’єднати закони сонатності з законами варіантно-строфічного розвитку автентичного матеріалу” [10, с.6].

У другій половині 30-х років у жанрі скрипкового концерту працювали також В.Костенко, Н.Пруслін, О.Зноско-Боровський, Д.Клебанов.

У результаті проведеного дослідження нами зроблені такі висновки:

1. Різкі зміни в політичній системі України зумовили пошуки нових шляхів розвитку всіх сфер музичного мистецтва. Реформи освітньої сфери вивели на якісно новий щабель вищу мистецьку освіту в Україні, сприяли формуванню “скрипкових шкіл” у консерваторіях Києва, Харкова, Одеси.

2. Створення державних концертних організацій позитивно позначилося на активізації концертного життя та скрипкового виконавства. На українській естраді з’являється цілий ряд яскравих виконавців і камерно-ансамблевих колективів, які своєю майстерністю наблизили українське скрипкове мистецтво до світового мистецького рівня.

3. Нові пошуки українських композиторів у галузі скрипкової музики 1920-1930-х років привели до урізноманітнення жанрово-стильових орієнтирів та образно-тематичної сфери. Найвищим досягненням митців окресленого періоду було створення українського концерту і ряду камерно-ансамблевих творів, що демонструють схильність до академізованого відтворення класикоромантичних традицій. Цитування фольклорних пісенних і танцювальних мелодій органічно узгоджується з нормативними засадами побудови класичної сонатної схеми, а також функційною ясністю, діатонізмом ладо-гармонійного строю. Скрипкові композиції українських митців 1917-1941 років були етапним явищем у розвитку національного скрипкового мистецтва та композиторської школи. Кращі з них поповнили концертний і педагогічний репертуар вітчизняних та зарубіжних виконавців.

1. Архимович Л., Шреґр-Ткаченко А., Шеффер Т., Карішева Т. Нариси з історії української музики. В 2-х т. – К., 1964.
2. Белза І. Б.М. Лятошинський – К., 1947.
3. Бялик М. Л.М.Ревуцький. Нарис про життя і творчість. – К., 1974.
4. Волошук Ю.І. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 33 с.
5. Волошук Ю.І. Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 46 с.
6. Волошук Ю.І. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. – К.: Редакція “Бюлетеня ВАК України”, 1999 – 40 с.
7. В.С. Косенко у спогадах сучасників: Зб. статей / Упорядник Косенко А.В. – К., 1967.

Ю Волощук. Основні напрямки розвитку українського скрипкового мистецтва I половини XX ст.

8. Гринберг М., Пронин В. В классе П.С. Столярского // Музыкальное исполнительство – М., 1970. – Вып.6. – С.162-193.
9. Дика Н.О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.): Автореф. дис. канд. мист. – К., 2000.
10. Заранський В.І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: Автореф. дис. канд. мист. – К., 2001.
11. Історія української радянської музики – К., 1990.
12. Історія української музики. – Т.4. – К., 1992
13. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Автореф. дис... канд. мист. – К., 2000.
14. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль, 2000.
15. Кияновська Л. Українська музична культура. – Тернопіль, 2000.
16. Лапсюк В.М. Развитие скрипичного искусства на Украине (до 1917 года): Автореф. дисс... канд. иск. – М., 1984
17. Лісецький С. Кирило Стеценко. – К., 1974.
18. Ляшенко І.Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура. – К., 1996. – С.235-257.
19. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. – К., 1973.
20. Полянський Ю.О. Вища музична освіта на сучасному етапі та її проблеми // Українське музикознавство – Вип. 25. – К., 1989. – С.87-97.
21. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. – Л., 1978
22. Самохвалов В. Борис Лятошинський. – К., 1981.
23. Стешок Р. Віктор Косенко – К., 1974.
24. Суворовська Г.Л. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці // Українське музикознавство. – К., 1991. – Вип. 26. – С.146-154.
25. Сумарокова В. Народне струнно-смічкове виконавство в контексті світової музичної культури та особливості слов'янської традиції // Київське музикознавство. – Вип.6 – К., 2001. – С.151-164.
26. Юдкін І.М. Інтерпретація української художньої спадщини: аспекти творчого плюралізму // Українська художня культура. – К., 1996. – С.281-299
27. Юсов С.О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії // Українське музикознавство. – Вип.25. – К., 1989. – С.5-19.

Yuriy Voloschuk

THE BASIC DIRECTIONS OF THE DEVELOPMENT UKRAINIAN VIOLIN ARTS OF THE FIRST HALF OF THE XXth CENTURY

In articles features of development of music education and violin pedagogic in conservatories of Kiev, Kharkov, Odessa of the period of 1917-1941 years are investigated; concert-educational activity of conducting Ukrainian violinists and chamber-ensemble collectives is covered, their performing style and concert repertoire is analysed; the basic genre-style and figurative-thematic directions composers creativity are studied in the field of stringed-bow music.