

УДК 78.03:780.614.13

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-23>**Віктор Владиславович Кирилов**

ORCID: 0009-0001-1519-9695

аспірант творчої аспірантури кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
kirilov16071997@gmail.com

ЩИПКОВІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ УКРАЇНИ: КОМПАРАТИВНИЙ ПІДХІД

Метою дослідження виступає систематизація матеріалів щодо традицій щипкового виконавства в Україні з виявленням особливостей практики різноінструментального вжитку музичних інструментів. **Методологічна основа** роботи базується на застосуванні низки методів, зокрема системно-аналітичного, компаративного, стильового, герменевтичного, а також методів історичного, біографічного аналізу й узагальнення. Наголошуються також наукові напрацювання в галузі органології І. Зінків, обґрунтування яких на користь ірано-скіфського походження усього європейського інструментарію виявляє спільні риси розвитку струнно-щипкового європейського творчого вжитку. **Наукова новизна** роботи ґрунтується на конкретизації окремих положень та фактів життя й виконавської діяльності Івана Хандошка, зокрема, у приналежності не тільки до скрипкового, а й щипкового виконавства. Також вперше в українському музикознавстві висувуються позиції аналогії даного інструментального вжитку та його репертуарного наповнення до прийнятого в грі на інших академічних народних інструментах використання ознак національної належності — як теоретично вибудований аргумент на користь національного українського обґрунтування щипкової гри; загострюється увага на дотичності щипкового виконавства до сакральної символіки «злету» над мовленнєвими мелодичними побудовами. **Висновки.** Органіка інструментально-щипкової гри для України у світлі відомостей про творчість її митців та історично зазначеної залученості щипкового виконавства до кореневих показників інструменталізму виводить на тезу про укоріненість в українській мистецькій сфері навиків інструментально-щипкового здобутку. Іншою позицією висновків даної статті виступає твердження про співпадіння уваги знаменитих музикантів XVIII століття (зокрема, скрипача Івана Хандошко) до народних щипкових інструментів із подіями «кельтського Відродження». Стверджується, що згодом модерн на

межі XIX–XX століть сприяв розквіту академічного визнання щипкових інструментів.

Ключові слова: національне в музиці, українська національна музика, струнно-щипковий інструменталізм, культурно-релігійний рух, виразність інструментально-щипкової гри, струнно-щипкова специфіка.

Kyrylov Viktor Vladislavovich, Postgraduate Student of Creative Postgraduate Studies at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Shchykov's musical instruments of Ukraine: comparative industry

The purpose of the study is the systematization of materials on the traditions of plucked performance in Ukraine with the identification of features of the practice of various instrumental fittings of musical instruments. The methodological basis of the work is based on established low methods, including systemic-analytical, comparative, stylistic, hermeneutic, as well as methods of historical, biographical analysis and research. Listen to the same scientific practice in the field of organology I. Zinkiv, grounded on the bark of the Iranian-Scythian approach to all European instruments, reveals the rapid development of string-plucked European creativity. Scientific novelty of the work based on the concretization of the general situation and facts of the life of the Performance activity of Ivan Khandoshka, for short, he belongs not only to the violin, but also to the plucked performance. Also, for the first time in Ukrainian musicology there are positions of analogy of this instrumental adaptation of its repertoire to the one adopted in the playing on other academic folk instruments, which have become a new sign of national reliability — as a theoretically generated argument on the merits of the national Ukrainian primed plucked gris; Respect for the precision of the plucked performance to the sacred symbolism of “flying” over the melodious calls is growing. Conclusions. The organic nature of instrumental plucked instruments for Ukraine in the light of information about the creativity of its artists and the historically noted involvement of plucked performance in the root indicators of instrumentalism leads to the thesis about the rootedness of instrumental plucked skills in the Ukrainian artistic sphere. Another position of the conclusions of this article is the statement about the coincidence of the attention of famous musicians of the 18th century (in particular, violinist Ivan Khandoshko) to folk plucked instruments with the events of the “Celtic Renaissance”. It is argued that later modernism at the turn of the 19th and 20th centuries contributed to the flourishing of academic recognition of plucked instruments.

Key words: national in music, Ukrainian national music, string-plucked instrumentalism, cultural and religious movement, variety of instrumental-plucked guis, string-plucked specificity.

Актуальність теми роботи зумовлена довірою виконавців до творів для щипкових інструментів, зокрема, балалайки, як органічно притаманного українському музичному вжитку інстру-

мента, що давно увійшов у вітчизняну українську творчу практику і тим забезпечив національну присутність у балалаечному мистецтві українського образу світу. Передусім, це зумовлено першістю важливих нововведень щодо оркестрової творчості на щипкових інструментах у харківському осередку професійного та народно-інструментального мистецтва, передусім, у діяльності Володимира Комаренка. Не менш важливою є сольне виконавство на щипкових інструментах, яке отримало своє професійне визнання в академічній спільноті в крупних регіональних центрах української культури.

Значущими подіями в подальшій (вже у XX столітті) академізації щипкових інструментів можна вважати і творчість митців «золотої доби української музики XVIII століття», зокрема, скрипаля-віртуоза Івана Хандошко (Хандошкіна), що був не тільки майстром скрипкового виконавства, але й демонстрував у своїх концертах гру на балалайці (тоді ще не вдосконаленій, фольклорного зразка). Тут вбачається паралель до легендарного Паганіні, скрипкова досконалість якого була доповнена віртуозністю гри на гітарі як народного інструменту італійського Півдня. Хандошко, до речі, був і неперевершеним гітаристом (як і Т. Шевченко, що грав на бандурі і торбані, а також на гітарі), а також писав музику для цього інструмента [6, с. 46].

В музикознавчих працях усвідомлення щипкового інструменталізму як суттєвої частки української творчості має місце у низки видатних музикантів і теоретиків народного академічного інструменталізму – М. Давидова, В. Костогриза, О. Мурзи, В. Паламарчука [2; 4; 6; 9], хоча теоретична обґрунтованість такого тлумачення потребує допоміжних зусиль.

Метою роботи виступає систематизація матеріалів щодо традицій щипкового виконавства в Україні з виявленням особливостей практики різноінструментального вжитку музичних інструментів.

Виклад основного матеріалу. В умовах середини XIX століття, коли маленька, але уславлена перемогами угорських гусарів над «непереможною» кіннотою Марата нація піднялася проти могутньої імперської машини Австрійської монархії, на

бік цієї ніби приреченої на небуття нації могли стати тільки особливі, чесні і сильні духом люди. І сталося непередбачене: розгромлена армія Л. Кошута, тим не менш, відкрила шлях до двонаціональної декларації країни у вигляді Австро-угорської монархії (1867), при тому що реальністю залишався національно-«клаптевий» імперський склад з чисельною перевагою тут слов'янських народів. Транспонування у світ мистецтва такого досвіду політично-патріотичних відносин виводить на оригінальні узагальнення: запозичення іонаціонального у підтримку «національного прориву» на більш високий щабель національного самоусвідомлення в бутті і творчості виводить на визнання національного здобутку запозиченого у інших націй надбання.

Для Угорщини емблематичним національним показником став у XIX століття трансільванський за генезою угорсько-циганський вербункош, що за географічно-етнічними вимірами належить цілком Румунії (Трансільванія на сьогодні у складі Румунії, а молдово-румунські «карафи» принципово уподібнені із ансамблями вербункош). Але саме угорські князі Ракоці, що володіли Трансільванією, очолили на початку XVIII ст. війну за незалежність на два фронти (проти турків і австрійців), а згодом на почесних умовах увійшли в Австрійську імперію і уславилися в антинаполеонівській епопеї. А у XX ст., завдяки старанням Б. Бартока і З. Кодаї, угорсько-емблематичним фольклором стали балади секеїв, за етнічними показниками – румунські і буковинсько-українські мадьяри.

Духовний спів ірландсько-бритських філлідів та бардів, що безпосередньо виросло із язичької віросповідальної вченості друїдів, здійснювався під акомпанемент арфи чи іншого струнно-щипкового інструменту, що символізував долученість до піфагорейського канону, тобто однострунного інструменту, видобуття звуків на якому у правильних математичних пропорціях звуково матеріалізувало досконалість форм Космосу. Той космізм, невідривний від уявлення про християнського *всюди-сущого* Бога, асоціювався із окремостями щипкового звуковидобуття, надаючи відповідному інструментальному музикованню долучення до Досконалості і уводячи згодом лютневе

зафарблення українському козацькому інструментальному надбанню гри на кобзі, бандурі і торбані (ті інструментальні різновиди вказували на певні воєнно-соціальні ознаки граючого – останнє було втрачене у час комерціалізації бандурництва у XIX столітті).

В дослідженнях українського щипкового інструменталізму приділяється увага подіям від середини XVIII століття, в яких музиканти високого стилю спрямовувалися у творчості до балалайки (причому, в основному це майстри українського походження – Іван Хандошко та інші), але минається той культурний «фронт», який породив відповідний інтерес. Йдеться про так зване «кельтське Відродження» у культурі Європи, що стало відповіддю на нищення ірландців і бриттів-валлійців у Англії-Великобританії у ході розгрому повстання проти германізованого англійського трону від кінця XVII на XVIII століття. Публікація Поем Оссіана Дж. Макферсоном у 1760-ті співпала із виходом праць шотландського філософа Д. Юма, що продовжив лінію його англо-ірландського колеги Дж. Берклі, які опонували емпіричним проматеріалістичним позиціям Дж. Локка і Т.Гоббса, відстоюючи ідеалістичні і процерковні погляди щодо світоустрою. А у кінці XVIII століття опинилася у колі шанування поезія Р. Бьорнса, що нагадувала про базисність кельтської вченості і творчих звершень на теренах культурних завоювань Великобританії-Англії.

На цій хвилі відновлення віросповідальності першохристиянської Нерозділеної церкви особливий інтерес визивали свідoctва народної культури, що зберігали від давнини відповідні навички й знання [8] розгорнулася класика гітарної гри, яка напряду продовжувала античну кіфаристику, а також мала місце увага до струнних щипкових лютневої групи загалом, у яку вписувалися й українська бандура, і балалайка.

На всіх рівнях описів балалаєчної гри відзначалася різноманітність прийомів звуковидобування, багатство штрихів і динамічних відтінків, що від піаніссімо до форте дають широкий спектр виразних можливостей, незважаючи на обмежений нижній діапазон інструменту [4].

Вказані міркування повинні доповнюватися відомостями щодо генези європейської культури у цілому, в яких знаходимо характеристики ірано-скіфське тла розвитку усього європейського інструментарію, як про це справедливо писала І. Зінків у своєму обґрунтуванні бандурного кореня української інструментальної гри [3]. Адже історія академізації балалайки, від діяльності В. Андрєєва, який підняв високо статус інструменту, до сучасних досягнень майстрів балалаєчної гри, заслуговує на увагу в аспекті довіри до високості цього інструмента, атрибутка якого вивела на прийняття його академічної належності.

У другій половині XVIII – на початку XIX століття ще не вдосконалена належним чином балалайка пригорнула увагу професійних скрипалів, мистецтво яких певним чином готувало і розквіт балалаєчного виконавства у наступні епохи. В даному випадку йдеться про славетного музиканта, композитора, диригента і блискучого скрипаля Івана Хандошко, що був відомий і своєю віртуозною грою на балалайці та гітарі. Серед відомих скрипалів XVIII – початку XIX століть можна назвати ще й учня Хандошко Івана Яблочкіна, а також видатного скрипаля, композитора і диригента Володимира Радівілова. Усі названі майстри скрипкового мистецтва є вихідцями з України (науковці навіть фіксують українське-гетьманське походження І. Хандошко).

Іван Остапович Хандошко – скрипаль-віртуоз, композитор та викладач. Прізвище Хандошко або Хандожко досить поширене в Україні і в наш час. Феноменальні музичні здібності Івана Хандошка проявилися ще в ранньому дитинстві. З шести років Іван навчався мистецтва гри на скрипці в італійського скрипаля-віртуоза, придворного камер-музиканта Тіто Порто. За деякими джерелами, Івана потім відправили до Італії, де він продовжив навчання в школі Тартіні в Падуї, хоча точного документального підтвердження цьому поки що не знайдено. А надалі талановитий виконавець став скрипалем придворного театру й викладав гру на скрипці в Академії мистецтв. На жаль, інформація про цього видатного митця була майже втрачена, і тільки завдяки праці українського композитора і музично-громадського діяча Михайла Борисовича Степаненка, який наголосив саме на

українському походженні Івана Хандошка, ім'я митця повернулося на Батьківщину [7].

Виконавська майстерність Хандошка була всеохопною і бездоганною; як пишуть дослідники, він грав на самих різноманітних концертних майданчиках свого часу. За спогадами сучасників, його гра відзначалася неперевершеною технікою, він був блискучим імпровізатором і у відкритих для публіки концертах-змаганнях, в яких брали участь найкращі європейські скрипалі, Хандошко завжди ставав переможцем. Саме блискуча виконавська майстерність стала основою композиторської творчості Хандошка [1].

Музичний авторитет і українське походження сприяли не тільки наданню музикантові придворного чину, патенту на звання капітана, а й й призначенню Івана Осиповича директором щойно відкритої Катеринославської музичної академії (сьогодні це місто Дніпро).

До недавнього часу питання про Івана Хандошка як про українського композитора і виконавця взагалі не виникало, хоча він є автором біля ста композицій для скрипки, а також для гітари, зробив вагомий внесок у розвиток вітчизняного інструментального мистецтва. Більш того, Тож звернення І. Хандошка до української пісенності, української інтонаційності у власних творах «не лише не було випадковістю, а, зважаючи на його українське походження, є абсолютно закономірним. Як зазначає Михайло Степаненко, «з композицій майстра, пов'язаних з українським фольклором, до нас дійшли лише “Козачок з 21 варіацією для фортепіано solo”, “12 варіацій ре мажор для скрипки solo” на тему пісні “Вийшли в поле косарі” та “12 варіацій фа мажор для скрипки з акомпанементом баса” на тему танцю “Козачок”» [1, с. 41].

Вже після модернізації балалайки В.В. Андрєєвим мистецтво гри на цьому інструменті отримало суттєвий розвиток на Слобожанщині. Харківський музичний осередок розвивав цей напрям зусиллями Володимира Комаренка, як і початкова академізація бандури здійснювалась у творчій діяльності харківчанина Гната Хоткевича. Особистості з енциклопедичною

багатогранністю музичних обдарувань в одній особі – вони були не лише виконавцями, творцями репертуару, але й диригентами, теоретиками виконавського мистецтва і педагогіки, пропагандистами народного інструментального виконавства. Комаренко першим увів до щипкового оркестру народних інструментів групу баянів та духових симфонічного оркестру, відкрив відділення музичних майстрів у Харківському музичному технікумі, активно працював з вітчизняними композиторами у справі створення оригінального репертуару для оркестру народних інструментів та для балалайки, зокрема. На шляху становлення професіоналізму і академізації балалаєчного мистецтва гри і народно-інструментального виконавства стояли визначні особистості Слобожанської України – М. Ткачов, В. Заболотний, О. Волковой, Д. Журавель, Є. Богдан). Нині вони вшановуються як фундатори професійного балалаєчного мистецтва, обох його галузей (виконавської і викладацької). Їх творча діяльність була засадничою для формування двох напрямків сучасного балалаєчного мистецтва – концертно-виконавського та педагогічного.

Про роль і поширення балалайки в українській музичній культурі по всіх її регіонах у 1960-ті роки згадує колишній ректор Одеської консерваторії В.П. Повзуні: «В селі, поблизу старої польської границі на Поділлі, у мене, шестирічного, було тріо: мандоліна, балалайка, гітара. Я ним заправляв. Грали під німе кіно.... Звали нас...на весілля на втіху» [5, с. 49]. І в цьому ж руслі – спогади професора О.М. Маркової щодо її родича з під Гайворона, безрідного шляхтича К. Керцицького, який славився у своєму оточенні здатністю до підкорюючої слухачів гри на балалайці [там само].

На цьому історичному фундаменті спостерігається подальше вдосконалення творчості молодих поколінь кінця ХХ–ХХІ століть. На думку В. Костогриза, «історичний досвід української балалайки як звукового образу в жанровій системі композиторської творчості для цього інструменту ХХ ст.(на ґрунті розмаїття інтонаційних образів світу) «вбудовується» в національну картину світу (інтонаційно-культурний вимір) [4, с. 170–171].

Висновки. Органіка інструментально-щипкової гри для України у світлі відомостей про творчість її митців та історично зазначеної залученості щипкового виконавства до кореневих показників інструменталізму виводить на тезу про укоріненість в українській мистецькій сфері навиків інструментально-щипкового здобутку. Іншою позицією висновків даної статті виступає твердження про співпадіння уваги знаменитих музикантів XVIII століття (зокрема, скрипача Івана Хандошко) до народних щипкових інструментів із подіями «кельтського Відродження». Стверджується, що згодом модерн на межі XIX–XX століть сприяв розквіту академічного визнання щипкових інструментів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Василевич М. Іван Хандошко. Повернення української культурної спадщини: актуальність сьогодення. Народна творчість та етнологія. К.: ІМФЕ імені М.Т. Рильського, 2023. Вип. 2 (398). С. 32–28.
2. Давидов М.А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 480 с.
3. Зінків І. Бандура як історичний феномен. Київ: ІМФУ ім. М.Т. Рильського, 2013. 448 с.
4. Костоґриз В.О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва: дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2017. 171 с.
5. Одеська консерваторія: славні імена, нові сторінки. Гол. ред. і автор вступ. статті М. Огренич, ред.-упор. О. Маркова. Одеса: ОКФА, 1998. 333 с.
6. Паламарчук В.А. Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX — початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз: дис. ... докт. філос.: 025 / Львівс.нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2023. 219 с.
7. Степаненко М. Три долі. *Світогляд*. 2009. № 1. С. 78–79.
8. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung. XII Jahrgang*. Basel-Kassel: Bärenreiter Verlag, 1959. S. 422–431.
9. Krechko, N., Murza, O., & Derda, I. (2024). Global trends in conceptual music performance within the discourse of modern Ukrainian national performance art. *Youth Voice Journal*, 15(4), 123–137.

REFERENCES

1. Vasilevich M. (2023). Ivan Khandoshko. Reversal of the Ukrainian cultural decline: relevance today. Folk creativity and ethnology. K.: IMPHE named after M.T. Rilsky. 2 (398), 32–28. [in Ukraine].
2. Davydov M. (2010). Performing musicology. Encyclopedic guide. Luck: Volynska oblasna drukarnja [in Ukraine].
3. Zinkiv I. (2013). Bandura as a Historical Phenomenon. Kyiv, IMFU named M.T. Rylsky [in Ukraine].
4. Kostogriz V.O. (2017). Viconate in the Balalayan region of Kharkiv region as a warehouse of Ukrainian musical mysticism. Candidate's thesis Kharkiv: KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky. [in Ukraine]
5. Odessa conservatoire: glorious namens, new page (1998). Editor-in-chief and author of introductory article N.Ogrenich, editor-compiler E. Markova. Editor-in-chief and author of introductory article N.Ogrenich, editor of composition E. Markova. Одеса: OKFA [in Ukraine].
6. Palamarchuk V.A. (2023). Ukrainian guitar creativity and the Viconate period from the mid-19th century to the beginning of the 20th century: historical-genetic and creative-specific analysis. Candidate's thesis. Lviv: Lvivs.nats. music acad. Named after M.V. Lisenko [in Ukraine]
7. Stepanenko M. (2009). Three beats. Svetoglyad. No. 1, 78–79. [in Ukraine]
8. Heusler H. (1959). Das Biedermeier in der Musik. Die Musikforschung, XII Jahrgang. Basel-Kassel: Bärenreiter Verlag, 422–431 [in Germany].
9. Krechko, N., Murza, O., & Derda, I. (2024). Global trends in conceptual music performance within the discourse of modern Ukrainian national performance art. Youth Voice Journal, 15(4), 123–137. [in United Kingdom].