
Ретроспектива академічного бандурництва в Київській школі народно-інструментального мистецтва

A Retrospective on the Academic Tradition of Bandura Performance in the Kyiv School of Folk Instrumental Art

УДК 78.03:780.614.13(045)(477)
DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346100

Ірина Дружга

Кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
e-mail: minkyltyru0608@gmail.com

Iryna Druzgha

Ph.D. in Art Studies, Junior Research Fellow in the Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchanges at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-9741-2874

Світлана Криворучко

Заслужена артистка України, доцент кафедри бандури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ
e-mail: asterasnk@ukr.net

Svitlana Kryvoruchko

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor in the Bandura Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv
orcid.org/0009-0006-4215-7120

Анотація. У цьому дослідженні здійснено ретроспективний аналіз становлення та розвитку Київської школи народно-інструментального виконавства як інтегративного феномену академічного бандурництва, що поєднує народні традиції та класичні інновації. Окреслено роль видатних митців і педагогів-бандуристів, які здійснили значний внесок у популяризацію та становлення цього інструментального та вокального мистецтва. Збереження традицій, які започаткував Гнат Хоткевич, у поєднанні з модернізацією культурної спадщини від кобзарства до сучасних виконавських практик дозволило випускникам школи значно вплинути на розвиток та збереження української культурної спадщини. Вони зуміли адаптувати кобзарське мистецтво до сучасних концертних форматів та зберегли при цьому його автентичну сутність. Ми вводимо поняття «Київська школа», що об'єднує комплекс традицій, методик і творчих підходів, сформованих під впливом кількох поколінь київських бандуристів. Школа набула важливості завдяки здатності інтегрувати народні та академічні елементи у цілісну систему вишкола музикантів-бандуристів. Перспективи розвитку цієї школи відзначаються гармонійним поєднанням традицій та інновацій. З одного боку, зберігаються класичні здобутки: міцна методологічна основа, шана до національної культури та високий рівень виконавської майстерності. З іншого боку, школа відкрита до новаторства та розширення жанрових і технічних меж. Сучасні тенденції, творчі пошуки композиторів (сонорика, «новий звук») та виконавські експерименти (джазова імпровізація, електронна музика, кросвер-проекти) органічно інтегруються у розвиток бандурного мистецтва без втрати його автентичності.

Ключові слова: бандура, мистецтво, митці-бандуристи, Київська школа народно-інструментального мистецтва.

Актуальність теми дослідження. Академічне бандурництво пройшло винятковий шлях розвитку, трансформувавшись із суто народного мистецтва у високопрофесійне концертне виконавство. Бандура, що колись була символом кобзарської традиції, набула статусу універсального інструмента та стала провідником

українського музичного мистецтва до світового визнання. Сучасне академічне виконавство на інструменті охоплює широкий спектр жанрів та стилів — від обробок народних дум до сучасних авангардних творів. Київська школа народно-інструментального мистецтва відіграла ключову роль у формуванні професійної

освіти бандуристів. У столиці України були відновлені основи підготовки виконавців, модернізовано інструмент та закладено виконавські традиції, що визначили подальший розвиток національного мистецтва.

Постановка проблеми. Київська школа бандурного виконавства є феноменом, який поєднав глибинні національні традиції з академічними стандартами. Ретроспективний аналіз її розвитку дозволяє простежити, як на основі народної традиції сформувалася нова професійна галузь, що значно збагатила українську та світову музичну культуру. Ця тема є актуальною в умовах зростання інтересу до автентичного мистецтва та його академізації, оскільки висвітлює досвід, цінний для збереження національної спадщини та для розвитку сучасного виконавства.

Метою статті є аналіз становлення та еволюції академічного бандурництва у Київській школі народно-інструментального мистецтва. Розглянуто витoki цього явища на початку ХХ століття і процес інституціоналізації професійної освіти бандуристів, значення технічного вдосконалення інструменту для розширення його виконавських можливостей, а також особливості Київської школи та її сучасний стан.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Чимало музикознавців зверталися до питання становлення академічної школи бандурного виконавства, але тільки побіжно. Дослідник І. Панасюк [8] концентрується на ролі бандуриста Сергія Баштана як яскравого продовжувача традицій уже сформованої школи. А. Литвиненко [7] аналізує творчий шлях Володимира Кабачка та його роль як одного з творців та основоположників Київського бандурного осередку. В. Дутчак [4] окреслює загальні питання становлення академічного бандурного виконавства України.

Виклад основного матеріалу. Перші кроки до академізації бандури було зроблено на межі кінця ХІХ — початку ХХ століття. Важливу роль у цьому відіграв основоположник української класичної музики, видатний композитор і громадський діяч Микола Лисенко, який усвідомлював художній потенціал народних інструментів. У 1908 році він відкрив у Музично-драматичному інституті в Києві перші класи навчання гри

на бандурі. Викладачем було запрошено знаного кобзаря Івана Кучугуру-Кучеренка, що символічно поєднував народну традицію з академічною освітою. Таким чином, в Києві почала формуватися ідея інтеграції бандури в систему професійного музичного навчання.

Варто також згадати харків'янина Гната Хоткевича — бандуриста, письменника та громадського діяча. Його діяльність заклала підґрунтя для появи класу бандури в Харкові у 1925 році, продовжуючи традиції, які започаткував М. Лисенко в прагненні академізувати народні інструменти.

Однак перші десятиліття ХХ століття були не лише плідними, а й трагічними для бандурного мистецтва. Період політичних репресій 1930-х років став згубним для кобзарів: традиція кобзарства зазнала нищівного удару, багатьох її представників було страчено або заборонено. На щастя, окремі видатні бандуристи уціліли. Серед них був і Володимир Кабачок, який відіграв ключову роль у відродженні бандурного виконавства протягом наступних десятиліть. Таким чином, хоча поступальний розвиток був перерваний репресіями, закладені в Києві та Харкові підвалини не зникли безслідно. Вони стали відправною точкою для повоєнного становлення академічної школи бандуристів у Києві.

Формування професійної системи освіти було продовжено у 1939 році, коли в Київському музичному училищі було відкрито перший клас бандури, який очолив Микола Опришко. Це стало визначним кроком: вперше навчання гри на бандурі набуло системного характеру в рамках офіційного закладу. М. Опришко, випускник Київського інституту імені М. Лисенка (диригентський факультет), вже мав значний досвід як керівник ансамблів бандуристів (засновник Першої української капели бандуристів у 1930-х роках) та аранжувальник народних пісень. Спираючись на київський спосіб гри, він вперше науково обґрунтував методику навчання: виокремив дві основні техніки звуковидобування (щипок і удар), систематизував базові прийоми та вправи, розробив педагогічний репертуар для початківців.

Микола Опришко фактично створив прообраз навчальної програми: залишив методичні рекомендації, плани занять і збірки п'єс для свого класу

бандури. Його рукописний підручник «Школа гри на бандурі» (1941) узагальнив накопичений досвід, але був виданий друком лише у 1967 році за редакцією Андрія Омеляченка. Таким чином, М. Опришко заклав методичний фундамент Київської школи, хоча його педагогічна діяльність в училищі тривала лише три роки і була перервана війною — він загинув у 1941 році на фронті.

Наступний етап — становлення вищої бандурної освіти — припадає на кінець 40-х та початок 50-х років ХХ століття. У 1950 році клас бандури було відкрито в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Це стало знаковою подією, оскільки консерваторія, вищий мистецький заклад, офіційно визнала бандуру академічним інструментом. Першими викладачами консерваторського класу були провідні на той час майстри: Михайло Полотай, Володимир Кабачок, Андрій Бобир, а також музиканти-інструменталісти: Марк Геліс (завідувач кафедри народних інструментів, мультиінструменталіст) та гітарист Ян Пухальський. Залучення якого пояснювалося тим, що на той момент бандура ще не мала достатньо суто бандурних фахівців-інструменталістів. Водночас гітара є спорідненим до неї інструментом, основні принципи звуковидобування у них схожі. Пухальський згодом, спираючись на досвід роботи з бандуристами та консультації з Сергієм Баштаном, написав перший методичний посібник для бандури — «Методику гри на бандурі» (1978).

В історії академічного бандурного мистецтва особливе місце належить Володимиру Кабачку — постаті, яку науковці визначають як натхненного новатора. Як зазначає дослідниця А. Литвиненко, попри утиски тоталітарного режиму, він «сумлінно працював над удосконаленням традиційного народного інструмента» і наполегливо доводив, що «бандура може й повинна бути на професійній сцені» [7, с. 213–223]. Життєвий шлях В. Кабачка був драматичним: професійний музикант (за освітою тромбоніст і контрабасист) у 1920-х роках опановує бандуру під керівництвом Гната Хоткевича, а згодом створює та керує капелою бандуристів у Полтаві, яка згодом стає основою для капели бандуристів ім. Шевченка в Канаді та оркестру народних інструментів

при народному хорі Григорія Верьовки. Проте він двічі зазнавав арештів і був засланий як «націоналіст» через політичні репресії 1930-х років. Дивом виживши, він повернувся до Києва у 1944 році і, незважаючи на пережите, присвятив останні роки життя відродженню бандурного мистецтва. В. Кабачок керував оркестром Українського народного хору імені Г. Верьовки та паралельно викладав бандуру — спочатку в музичному училищі, а від 1950 року і в консерваторії. Саме він виховав перше повоєнне покоління київських бандуристів-виконавців, серед яких Сергій Баштан, Анатолій Грицай, Віталій Лапшин, Анатолій Маціяка та інші.

В. Кабачок один з перших усвідомив потребу розширити форми бандурного виконавства. Він організував малі ансамблі — дуети та тріо, чого раніше не було на академічній сцені. Під його керівництвом у 1952 році створено перше жіночий тріо бандуристок (Тамара Поліщук, Ніна Павленко, Валентина Третьякова) — унікальний на той час вокально-інструментальний ансамбль, який вже за три роки своєї роботи здобув золоту медаль на Міжнародному конкурсі Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Варшаві (1955), отримавши світове визнання. Тріо активно концертувало протягом 35 років, популяризуючи національний інструмент на світових сценах, а його учасниці були удостоєні звань народних артисток України. Цей успіх наочно продемонстрував можливості бандури як концертного інструмента та стимулював інтерес до неї за межами України. Підсумком багаторічної роботи Володимира Кабачка стало створення підручника «Гра на бандурах різних систем», а також у співавторстві Є. Юцевичем — «Школа гри на бандурі» (1958). Ці праці узагальнили принципи навчання, заклавши підґрунтя методики ансамблевого виконавства на бандурі та фактично започаткувавши системну літературу для професійної підготовки бандуристів.

Окремо слід відзначити роль Марка Геліса — видатного педагога-універсала, який, хоч і не був бандуристом за фахом, зробив значний внесок у становлення Київської школи. Майбутній митець екстерном закінчив навчання в Інституті імені М. Лисенка та володів грою на різних

інструментах (фортепіано, гітара, домра, баян, цимбали). У 1939 році він став основоположником першої кафедри народних інструментів — єдиного структурного підрозділу в СРСР на той час. Протягом сорока років на цій посаді М. Геліс виховав цілу плеяду знаних митців академічного народного мистецтва. Крім того, він розробив методику викладання для кожного інструмента, зокрема і для бандури, та систематизував навчальний процес. Працюючи з першими академічними бандуристами, які спершу опановували технічні можливості інструмента шляхом творчого переосмислення прийомів гри з інших споріднених інструментів, М. Геліс заохочував їх виходити за межі суто народнописанного жанру та залучав до виконання класичної музики у перекладеннях і тим самим розширюючи виразові можливості інструмента.

У класі знаного в консерваторії мультиінструменталіста студенти навчалися вирішувати складні художньо-естетичні завдання: вести співучу мелодію, грати в ансамблі, демонструвати виконавський артистизм. Педагогічна система, що її розробив Марк Мусійович, виявилася настільки ефективною, що згодом отримала загальне визнання і стала відомою як Київська школа гри на народних інструментах. Тобто саме його власна і його колег методика стала взірцем професійного навчання спеціалістів народно-інструментального профілю в Україні.

Пліч-о-пліч із корифеями Володимиром Кабачком та Марком Гелісом у 1950-х роках працював нащадок козацького роду — Андрій Бобир, ще один митець, який стояв біля витоків Київської школи академічного бандурного мистецтва. Його становлення як музиканта відбувалося у складний міжвоєнний час та період сталінських репресій. Він здобув ґрунтовну музичну освіту: закінчив Київську консерваторію за класом бандури і хорового диригування, пізніше — аспірантуру з симфонічного диригування. Андрій Бобир проявив себе як блискучий виконавець кобзарського репертуару, композитор і аранжувальник. У його доробку — оригінальні п'єси та понад 100 обробок народних пісень. У 1950-х роках у Києві вийшли друком три збірки пісень і танців для бандури, які він упорядкував — одні з перших репертуарних

збірок. Також він написав методичний посібник «Поради керівнику ансамблю бандуристів» і публікував статті про кобзарство та бандурне мистецтво. Як диригент А. Бобир багато років очолював Ансамбль бандуристів Українського радіо (1953–1963) та Оркестр народних інструментів Держтелерадіо (1965–1992), популяризуючи бандуру в цих колективах. Головною справою життя митця була педагогіка: понад 30 років (1951–1985) він викладав у Київській консерваторії, виховавши цілу плеяду бандуристів. Серед його учнів були майбутні видатні діячі: Микола Гвоздь (художній керівник Державної капели бандуристів ім. П. Майбороди), Василь Герасименко (професор Львівської консерваторії, майстер-конструктор бандур), тріо бандуристок Українського радіо — Ніна Москвіна, Юлія Гамова, Алла Шутько, соліст-кобзар Юрій Демчук, бандуристи-композитори Віктор Кухта та Володимир Лобко. Особливою гордістю Андрія Матвійовича був його випускник Андрій Омельченко, якого він вважав своїм наступником — він згодом продовжив справу вчителя.

Андрій Омельченко — яскравий представник другого покоління Київської школи, який збагатив її як виконавець, педагог та науковець. Він став першим бандуристом, що здобув науковий ступінь кандидата мистецтвознавства¹. Закінчивши консерваторію у класі А. Бобиря та В. Кабачка (1956) і аспірантуру у М. Геліса (1959), Омельченко блискуче поєднав традицію і новаторство. Ще у студентські роки він заявив про себе на міжнародній арені — 1957 року здобув срібну медаль (II премію) на Міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах у Москві. Протягом життя він активно займався педагогічною діяльністю: від 1954 року викладав у Київській спеціалізованій музичній школі ім. М. Лисенка, від 1960 року — у музичному училищі ім. Р. Глієра,

1. У 1968 році він захистив кандидатську дисертацію на тему «Розвиток кобзарського мистецтва в Україні», де прослідкував еволюцію бандури, удосконалення її конструкції та окреслив дві виконавські школи — київську і харківську. Він висвітлював проблему поєднання двох типів бандури у виконавстві та обґрунтовував методичні засади розділення функцій рук (права — мелодія, ліва — супровід), що стало теоретичною базою для подальшого розвитку техніки.

згодом — у консерваторії та Інституті культури. Серед його учнів — відомі сьогодні бандуристи Віктор Кушпет, Костянтин Новицький, Алла Шептицька, учасниці тріо бандуристок Українського радіо (А. Шутько, С. Петрова, А. Мамченко) та багато інших. Паралельно А. Омельченко концертував як соліст Київської філармонії, ставши одним з перших виконавців нових оригінальних творів для бандури. У його репертуарі з'явилися концерти п'єси Г. Таранова, К. Домінчена, Є. Юцевича, М. Дремлюги, К. Мяскова, І. Шамо, В. Кирейка, Ф. Надененка та інших композиторів. Багато з цих творів для бандури він сам переказав, а також видав кілька збірників репертуару: «Збірник п'єс для бандури» (1959), «Бандуристам-аматорам» (1966), «Педагогічний репертуар бандуриста» (1967) і підручники «Школа гри на бандурі» для дитячих музичних шкіл (1974–1976). Крім того, він виступив редактором видання «Школа гри на бандурі» М. Опришка (1967). Омельченко опублікував близько 60 наукових праць: статей, навчальних програм, монографічних досліджень, зокрема у співавторстві з Б. Кирданом написав фундаментальну працю «Народні співці та музиканти на Україні» (1978), яка довгий час була основним джерелом з історії кобзарства. Як дослідник він зробив значний внесок у теорію бандурного мистецтва.

Одним із яскравих випускників Марка Мусійовича Геліса є Сергій Баштан. У своїй виконавській практиці він досяг гармонійного поєднання академічної форми та народної інтонаційності: в інтерпретації творів спирався на класичні принципи розвитку музичної драматургії, водночас наповнюючи їх українським національним колоритом. Сучасники відзначали, що Сергій Баштан синтезував у своїй творчості вирішення цілого комплексу проблем бандурного виконавства, демонструючи приклад універсального підходу.

Як зазначає І. Панасюк: «у багаторічній інтенсивній виконавській діяльності митця виразно прослідковуються дві тенденції, які дозволяють поділити її на два періоди. *Перший* (1948–1969) — це час переважної роботи в оркестрі (соліст-інструменталіст, ансамбліст, акомпаніатор) Державного українського народного хору імені Г. Верьовки і пов'язані з цим творчі

зацікавлення та інтереси: набуття і збагачення досвіду *гри в оркестрі і з оркестром*, вивчення народної музики і кобзарства зокрема, творче спілкування з Г. Верьовкою, Е. Скрипчинською, А. Авдієвським, В. Кабачком, Є. Бобровніковим, К. Радченко. 1957 рік став для Сергія Баштана поштовхом до початку роботи у новому амплу — *соліста-інструменталіста, учасника камерного ансамблю*, роботою з новим репертуаром у цьому році він став лауреатом першої премії та золотої медалі на Міжнародному конкурсі у Москві. *Другий період* (1969–1988) — виступи митця в якості соліста різних концертних організацій. Завдяки бандуристу саме в цей час вагомо заявляє про себе *сольно-інструментальний жанр*, оновлений та удосконалений *інструмент, новий репертуар* (у якому чільне місце займають твори великих і складних форм — поліфонічні і варіаційні цикли, сюїти, сонати, концерти, створені професійними композиторами у співдружності з С. Баштаном), *нові виконавські форми*: бандура соло, бандура і фортепіано, бандура і оркестр, *нові форми концертних виступів*, у яких замість 1-2-х творів виконуються самостійні концертні програми з перевагою великих творів. Його виконавство засвідчило новий рівень функціонування бандури як сольного інструмента, що утвердився завдяки удосконаленню конструкції (апробація і впровадження якої здійснювались теж з безпосередньою участю митця), академічній виконавській манері на ґрунті класичного (перекладеного) та оригінального репертуару, першим виконавцем якого найчастіше був саме знаний бандурист» [8].

Композиторська творчість, за словами дослідника І. Панасюка, становить вагому частку сучасного бандурного репертуару та містить музично-теоретичний та методико-виконавський аналіз невеликого, але значущого композиторського доробку майстра, що включає інструментальні твори для бандури соло та обробки народних пісень для голосу і бандури. Творчість митця виникла на тлі його масштабної перекладацької діяльності, яка пробудила в ньому композиторський хист. Джерелом натхнення для розширення репертуару бандуристів, з одного боку, стала народнописанна інтонація, яка сформувала демократичну стилістику і яскраво мелодичну

природу тематизму його творів. З іншого — відданість С. Баштана високим академічним традиціям, яка була результатом його класичного виховання та зумовила опору на усталені музичні жанри і форми, класичні засоби музичної виразності та пряме або опосередковане трансформування фольклорних елементів.

Його інструментальні твори разом з творами інших професійних українських композиторів стали міцним підґрунтям для формування нового сольо-інструментального бандурного виконавства і суттєвою складовою педагогічного та концертного репертуару. Виконавські прийоми, широко представлені у його п'єсах і варіаційних циклах, стали хрестоматійними у сучасному бандурному виконавстві. Усе це сприяло підвищенню рівня бандурного виконавства та інтеграції бандурного мистецтва як важливого національного досягнення у світову музичну культуру.

Феномен Київської школи полягає також у тому, що вона вийшла за межі столиці, ставши загальноукраїнським надбанням. Учні-випускники кафедри народних інструментів очолили класи бандури у різних містах України: Львові (В. Герасименко), Харкові (Л. Мандзюк), Одесі (Н. Морозевич), Дніпрі (С. Овчарова) тощо.

На зламі XX–XXI століть Київська школа бандуристів вступила в новий етап активного оновлення та творчих пошуків. Зберігаючи тяглість традиції, сучасні бандуристи сміливо експериментують з інструментом та музичними жанрами, реагуючи на виклики часу.

Відзначається тенденція до застосування концепції «нового звуку» — використання нестандартних прийомів гри, нетемперованих звучань, шумових ефектів та інших новацій другої половини XX — початку XXI століття. Цю тенденцію започаткував ще наприкінці 1990-х років

видатний київський бандурист Роман Гриньків, представник покоління учнів С. Баштана. Він першим почав експериментувати зі своїм інструментом у джазовому напрямі. Митець створив джазове тріо з бандурою, де імпровізував на рівних з саксофоном та ударними. Своєю творчістю він зламав стереотип про бандуру як здебільшого акомпануючий інструмент суто для супроводу народної пісні, продемонструвавши її універсальність [3]. Сергій Баштан схвально відгукувався про ці пошуки, зазначаючи, що Роман Гриньків вловив те, чого дошукуються музиканти, котрі грають на інших інструментах, що він добре відчуває стихію сучасної музики, джаз. Така оцінка великого маестро свідчить про його підтримку нового напрямку.

Висновки. Здійснивши ретроспективний огляд розвитку академічного бандурництва, можемо стверджувати, що Київська школа академічного бандурництва охоплює сукупність традицій, методів і художніх підходів, які сформували кілька поколінь київських бандуристів. Ця школа стала феноменом завдяки здатності її представників синтезувати різні впливи — народні та академічні — у єдину цілісну систему виховання музиканта-бандуриста.

Митці та випускники цієї школи зробили неocenний внесок у розвиток української культурної традиції. Вони зберегли кобзарську душу бандури, трансформували її у сучасну концертну форму. Київська школа академічного бандурництва — це надбання, яким Україна по праву пишається, і водночас це динамічний, живий процес, що триває й нині, ведучи бандуру в майбутнє новими шляхами.

Київські бандуристи сьогодні — це одночасно хранителі багатовікового спадку та новатори, які формують майбутнє бандури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антоненко Н. Б. Внесок Музично-драматичної школи М. Лисенка в розвиток мистецької освіти в Україні (1904–1918). *Нариси з історії розвитку новаторських навчально-виховних закладів в Україні (XX століття)*. Луганськ, 2010. С. 106–121.
2. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.

3. Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
4. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: дис.... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 240 с.
5. Зінченко Т. Я. Славетний бандурист Іван Кучугура-Кучеренко. *Народна творчість та етнографія*. 1961. Кн. 4. С. 106–108.
6. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка, 1969. 591 с.
7. Литвиненко А. І. Володимир Кабачок: лабіринтами професійної долі. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114: *Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках*. С. 213–223.
8. Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства: автореферат дис.... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.
9. Хоткевич Г. М. Воспоминания о моих встречах со слепыми. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1966. Т. 1. С. 455–515.

REFERENCES

1. Antonets, N. B. (2010). Vnesok Muzychno-dramatychnoi shkoly M. Lysenka v rozvytok mystetskoï osvity v Ukraini (1904–1918) [The Contribution of Mykola Lysenko's Music and Drama School to the Development of Arts Education in Ukraine (1904–1918)]. *Narysy z istorii rozvytku novatorskykh navchalno-vykhovnykh zakladiv v Ukraini (XX stolittia)* (pp. 106–121) [in Ukrainian].
2. Davydov, M. A. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola)* [History of Folk Instrument Performance (The Ukrainian Academic School)]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
3. Druzhha, I. S. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy* [Contemporary Bandura Art: Composers' Creative Explorations and Performance Perspectives]. Ph.D. Dissertation. Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
4. Dutchak, V. H. (1996). *Rozvytok profesiinykh zasad bandurnoho mystetstva 1970–1990 rokiv. Tvorchist i vykonavstvo* [Development of the Professional Foundations of Bandura Art in the 1970–1990. Creativity and Performance]. Ph.D. Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
5. Zinchenko, T. Ya. (1961). Slavetnyi banduryst Ivan Kuchuhura-Kucherenko [The Renowned Bandurist Ivan Kuchuhura-Kucherenko]. *Narodna tvorchist ta etnohrafia*, 4, 106–108 [in Ukrainian].
6. Kolessa, F. M. (1969). *Melodii ukrainskykh narodnykh dum* [Melodies of Ukrainian Folk Dumas]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Lytvynenko, A. I. (2016). Volodymyr Kabachok: labiryntamy profesiinoi doli [Volodymyr Kabachok: Through the Labyrinths of a Professional Life]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 114, 213–223 [in Ukrainian].
8. Panasiuk, I. V. (2008). *Tvorcha diialnist S. V. Bashtana v konteksti stanovlennia kyivskoi shkoly akademichnoho bandurnoho vykonavstva* [Creative Activity of Serhii Bashtan in the Context of the Development of the Kyiv School of Academic Bandura Performance]. Ph.D. Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
9. Khotkevych, H. M. (1966). *Vospominaniya o moih vstrechah so slepyimi* [Memories of My Meetings with the Blind]. *Tvory* [Works] (Vol. 1). Kyiv: Dnipro [in Russian].

IRYNA DRUZHHA, SVITLANA KRYVORUCHKO
A RETROSPECTIVE OF ACADEMIC BANDURA STUDIES IN THE KYIV SCHOOL OF FOLK-
INSTRUMENTAL ART

Abstract. A retrospective analysis has been conducted on the establishment and development of the Kyiv school of folk instrumental performance as an integrative phenomenon of academic bandurism that synthesizes folk traditions with classical innovations. The study outlines the role of renowned bandurist performers and educators who significantly contributed to the popularization and institutionalization of this instrumental and vocal art. Preserving the traditions of Hnat Khotkevych while modernizing the cultural heritage—from kobzar practices to contemporary performance techniques—the graduates of this school have made a substantial impact on safeguarding and advancing Ukrainian cultural heritage. They have succeeded in maintaining the authentic essence of kobzar art while adapting it to modern concert formats. The Kyiv school of academic bandurism is a valuable legacy that Ukraine rightfully takes pride in; at the same time, it remains a vibrant and dynamic phenomenon that continues to shape the evolution of instrumental art. We introduce the concept of the “Kyiv school”, which encompasses a set of traditions, methodologies, and artistic approaches shaped by several generations of Kyiv bandurists. This school gained prominence due to its ability to integrate folk and academic elements into a cohesive system for training bandurist musicians. The prospects for further development of this school are defined by a harmonious balance between tradition and innovation. On one hand, classical achievements are preserved—a strong methodological foundation, respect for national culture, and high performance standards. On the other hand, the school remains open to innovation, expanding its genre and technical horizons. Contemporary trends, composers’ creative explorations (including sonorism and the “new sound”), and performance experiments (such as jazz improvisation, electronic music, and crossover projects) are organically incorporated into the evolution of bandura art without breaking ties to its authentic roots.

Keywords: bandura, bandura art, bandurist performers, Kyiv School of Folk Instrumental Art.

Стаття надійшла до редакції 29.08.2025