DOI: https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2026.35.04
УДК 378.147:785.071.2:316.77

Войт Володимир Володимирович,
аспірант кафедри інструментального виконавства,
оркестрового диригування та педагогіки мистецтва,
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
https://orcid.org/0009-0009-2530-3845
vvvoyt@gmail.com

УКРАЇНСЬКА БАНДУРА: ТИПОЛОГІЯ ТА РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті українську бандуру розглянуто як динамічну конструктивно-виконавську систему, розвиток якої не зводиться до назви інструмента, зовнішньої форми чи регіонального означення. Актуальність дослідження зумовлена потребою точнішого опису типології бандури в контексті взаємодії традиційного кобзарського середовища, академічної сцени, музичної освіти, фабричного виробництва та індивідуального майстрування. На основі праць М. Лисенка, Г. Хоткевича, А. Гуменюка, І. Зінків, М. Хая, В. Кушпета, С. Ластовича-Чулівського, І. Скляра, А. Омельченка, В. Мішалова, В. Дутчак, Л. Черкаського, Л. Кияновської, Р. Гриньківа та інших авторів окреслено критерії розмежування інструментальних типів: будова корпусу, форма й розташування грифа, кількість і функції басів та приструнків, радіальність або паралельність струн, стрій, діатонічна чи хроматична організація звукоряду, наявність перестроювачів і транспонаторів, спосіб тримання, розподіл функцій між руками, характер звуковидобування, репертуар, педагогічна практика й середовище побутування. Окрему увагу приділено співвідношенню кобзи, старосвітської бандури й академічної бандури, а також київському, харківському, полтавському, чернігівському, львівському та діаспорному напрямам. Показано, що хроматизація, впровадження механізмів перемикання, фабричних моделей і концертних індивідуалізованих конструкцій змінювали не лише технічні можливості інструмента, а й методику навчання, посадку, аплікатуру, фактуру, тембровий ідеал та репертуарні орієнтири. Наголошено на значенні львівської школи Василя Герасименка, його конструктивних пошуків, моделей харківського типу та внеску у професіоналізацію бандурного мистецтва Західної України. Доведено, що типологію бандури доцільно осмислювати в історико-конструктивному, виконавському та музично-педагогічному вимірах, оскільки саме ці параметри дозволяють поєднати історію інструмента з аналізом практики гри, навчання і сучасних конструктивних рішень. Такий ракурс дає змогу уникнути спрощеної класифікації й показати бандуру як відкриту систему традиції, освіти та інновації сьогодення.

Ключові слова: *бандура, кобза, старосвітська бандура, харківська бандура, київська бандура, львів’янка, полтавка, типологія інструмента, конструктивно-виконавська система, бандурне мистецтво.*

Вступ. Українська бандура належить до найрепрезентативніших інструментів національної музичної культури. Її історія охоплює традиційне музикування, думовий репертуар, сценічну концертну практику, навчальні заклади, ансамблеві форми, фабричне виробництво й індивідуальні конструкторські пошуки. Упродовж XIX–XXI ст. змінювалися не лише корпус, стрій, кількість струн і механіка перемикання, а й спосіб гри, методика навчання, репертуарна система та звуковий ідеал інструмента.

Проблема типології бандури ускладнюється тим, що історичні назви не завжди відповідають сталим конструктивним ознакам. У джерелах назви «кобза» і «бандура» могли функціонувати паралельно, а в XX ст. до цієї неоднозначності додалися регіональні, фабричні, педагогічні та виконавські маркери: київська, харківська, полтавська, чернігівська, львівська, діаспорна бандура. Тому тип інструмента доцільно визначати не за однією ознакою, а за сукупністю конструктивних, виконавських і педагогічних параметрів.

У статті бандура розглядається не як незмінний етнографічний артефакт, а як інструментальна система, що змінювалася під впливом традиції, професійної сцени, майстерень, фабрик, освітніх інституцій і виконавських потреб. Така оптика дає змогу уникнути спрощеного поділу лише на «регіональні назви» й показати, як будова інструмента пов’язана з технікою гри, репертуаром і навчальною практикою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перші важливі описи українського інструментарію подали М. Лисенко [10] й Г. Хоткевич [18]. Лисенко докладно описав інструмент О. Вересая, систему басів і приструнків, а також зафіксував складність співвідношення понять «кобза» і «бандура» [11]. Хоткевич розглядав бандуру не ізольовано, а у зв’язку з формою корпусу, строєм, технікою гри, тембром і можливістю конструктивного вдосконалення [17].

А. Гуменюк узагальнив відомості про кобзу й бандуру, подав характеристики строю, кількості басів і приструнків, київської та харківської шкіл, хроматизації й оркестрових різновидів [2]. І. Зінків розглянула бандуру як історичний феномен, приділивши увагу її прототипам, походженню назв, способу тримання, переходу від традиційної до академічної бандури та процесам хроматизації [5]. М. Хай, аналізуючи спадщину М. Будника, чітко розмежовує кобзу Вересая і старосвітську бандуру як різні конструктивно-виконавські типи [15]. В. Кушпет актуалізує потребу критичного розрізнення понять, жанрів та інструментів у сфері традиційної кобзарсько-лірницької музики [8].

Праці І. Скляра [14], А. Омельченка [13], П. Іванова [6], Л. Черкаського [19], Р. Гриньківа [1], В. Мішалова [12] і В. Дутчак [4] важливі для аналізу академізованих типів бандури ХХ ст. Іванов і Омельченко пов’язували відмінності київського й харківського типів із розташуванням струн, функціями рук і методикою гри [6, с. 4; 13, с. 222–229]. Черкаський окреслив конструктивно-типологічну лінію від О. Корнієвського, Г. Паліївця, В. Тузиченка та І. Скляра до В. Герасименка й Р. Гриньківа [19]. Л. Кияновська доповнює цю лінію матеріалом про В. Герасименка як педагога, майстра-конструктора і творця понад сорока моделей бандур, зокрема моделей харківського типу [7].

Мета статті. Окреслити основні типи української бандури та її регіональних особливостей у взаємозв’язку конструкції, строю, способу гри, репертуару, педагогічної практики, мистецьких колективів і середовища побутування інструмента.

Виклад основного матеріалу. Для розуміння типології бандури необхідно коротко окреслити традиційний інструментарій кобзарів. У XIX — на початку XX ст. кобза і бандура в джерелах часто називалися паралельно, проте це не означає їхньої повної конструктивної тотожності. Кобза Вересая, за сучасними реконструкційними підходами, тяжіє до лютневого принципу з активнішою функцією грифа й притисканням струн, тоді як старосвітська бандура спирається на іншу логіку відкритих струн, приструнків, діатонічного строю й вертикальнішого способу тримання [10, с. 13–19; 15, с. 135–138]. XII Археологічний з’їзд у Харкові 1902 р. репрезентував різні регіональні відмінності кобзарів зі Слобожанщини, Полтавщини й Чернігівщини, зокрема їхні інструменти та способи гри [2, с. 166–167]. Торбан доцільно згадувати як споріднений лютнеподібний інструмент, відомий також як «панська бандура», але не включати його до основної лінії типології академічної бандури [10, с. 23–24; 18, с. 210–212].

Отже, старосвітська бандура не є лише «попереднім етапом» академічного інструмента. Це окремий традиційний тип із власною системою строю, фактури, тембру й репертуарної функції. У традиційному середовищі не існувало єдиного стандарту: інструменти відрізнялися кількістю басів і приструнків, формою корпусу, строєм, способом тримання та індивідуальними потребами виконавця. Тому для подальшої академічної історії бандури принципово важливо, що індивідуальна конструкція не була винятком, а становила один із постійних механізмів розвитку інструмента.

У XX ст. головним типологічним розмежуванням стало співвідношення київського та харківського напрямів. Київський спосіб гри закріплює переважний розподіл функцій: ліва

рука працює з басами, права — з приструнками. Ця модель стала зручною для масового навчання, капел, ансамблів і фабричного виробництва, але мала певні фактурні обмеження, зокрема регістровий розрив між акомпанементом і мелодико-гармонічною площиною. Харківський напрям, пов’язаний із технікою Г. Хоткевича, не прив’язує руки до одного регістра: ліва рука може активно переходити на приструнки, а права — залучати ширшу ділянку інструмента. Саме тому харківська бандура є не лише регіональною назвою, а іншою конструктивно-виконавською системою [2, с. 95–97; 6, с. 4; 13, с. 222–224].

Важливим є свідчення Галини Хоткевич про те, що в Полтавській студії новітній спосіб спершу називався «технікою гри Хоткевича», а після арешту митця й таврування його «ворогом народу» був перейменований на «харківський спосіб» [16, с. 69]. Отже, регіональна назва частково приховує персональну, педагогічну й методичну основу напряму. Це принципово змінює підхід до типології: йдеться не просто про географію, а про взаємодію конструкції, посадки, аплікатури, функцій рук і навчальної системи.

Одним із ключових процесів академізації стала хроматизація. Діатонічна бандура має власну темброву й фактурну цінність, проте для сценічної практики, ансамблевого музикування, модуляцій і ширшого академічного репертуару потрібні були механізми перемикання, транспонатори, розширення діапазону й стабілізація строю [2, с. 88–94; 9, с. 429–445]. Хоткевич осмислював хроматизацію обережно: він шукав способів розширення можливостей інструмента, але не підтримував рішень, які руйнували б його темброву природу й технічну логіку [17, с. 3–18].

Після Другої світової війни пошук хроматизму переходить у площину практичного впровадження. О. Корнієвський, Г. Паліївець, В. Тузиченко, І. Скляр, С. Снігірьов і В. Герасименко пропонували різні способи розширення звукоряду, зміни механіки й адаптації бандури до професійної сцени [2, с. 88–94; 19, с. 134–141]. Особливо показовою стала київсько-харківська бандура І. Скляра, задумана як інструмент, придатний для обох способів гри. Для А. Омельченка поєднання двох типів бандур означало не лише конструкторське завдання, а й потребу перегляду методики навчання: змінювалися посадка, аплікатура, вправи, розподіл технічного навантаження між руками й репертуарні можливості [13, с. 223–226; 14, с. 3–4].

Академічний стандарт формувався не тільки в майстернях і на фабриках. Капели, ансамблі, народні хори, радіоансамблі та навчальні заклади створювали запит на інструмент зі стабільним строєм, достатньою гучністю, ансамблевою узгодженістю й можливістю гри в різних тональностях [2, с. 171, 175, 186, 205]. У другій половині ХХ ст. важливими стали інструменти Чернігівської фабрики музичних інструментів, Львівської фабрики «Трембіта» та інших виробництв [2, с. 179; 19, с. 138–141]. Водночас педагогічні школи дедалі активніше впливали на те, які моделі вважалися зручними й нормативними.

Полтавський напрям пов’язаний із харківською технікою та інструментами, що зберігали діатонічну основу, але відкривали шлях до модернізації. Моделі Г. Паліївця й подальша «полтавка» братів Гончаренків важливі як практична відповідь на потребу легкого, компактного інструмента, придатного для харківського способу гри [19, с. 135–136; 9, с. 296–297]. У діаспорі ця лінія стала одним із засобів збереження харківського напряму, тоді як в Україні внаслідок репресій і освітньо-виробничої стандартизації переважала київсько-чернігівська модель [4, с. 176–178; 12, с. 41].

Чернігівський напрям пов’язаний з О. Корнієвським та подальшим фабричним розвитком київсько-чернігівського типу, у якому важливу роль відіграла модель І. Скляра [3, с. 40; 19, с. 138–139]. Львівський напрям, пов’язаний із В. Герасименком, репрезентує іншу логіку модернізації: адаптацію інструмента до навчальних потреб, ергономіки, різного віку учнів і концертного звучання. Кияновська підкреслює, що Герасименко став творцем львівської виконавської школи, виховав численних фахівців, понад півстоліття працював над реконструкцією й удосконаленням бандури та створив понад сорок моделей різного призначення [7, с. 3].

Особливо важливо, що В. Герасименко повертав до практики харківську бандуру, розвиваючи й удосконалюючи Хоткевичеву механіку відповідно до технічних можливостей другої половини ХХ ст. [7, с. 8]. За даними Кияновської, уже в поданні на звання професора 1987 р. фігурували 22 моделі бандур, п’ять із яких були прийняті в промислове виробництво; загалом він розробив і виготовив понад сорок зразків, зокрема п’ять моделей харківського типу, а також запропонував конструкцію штучних нігтів, важливу для проблеми звуковидобування [7, с. 19–21]. Отже, «львів’янка» й інші моделі Герасименка мають розглядатися не тільки як регіональний різновид, а як педагогічно й конструктивно вмотивована система.

Модель Р. Гриньківа доцільно трактувати як сучасну індивідуально-концертну модифікацію академічної київської бандури. У ній модернізація стосується акустики, ваги корпусу, опорної конструкції, підставок, демпфера, резонування й механізму перемикання тональностей [1, с. 61–67; 19, с. 141–143]. Такі рішення впливають не лише на звук, а й на очікування студентів і педагогів щодо концертного ідеалу бандури.

Поряд з основними моделями у ХХ ст. існували експериментальні конструкції: хроматизовані, комбіновані, клавішні, арфо-бандури, а також оркестрові родини інструментів. Вони не завжди ставали масовими, але окреслювали межі можливого розвитку бандури та демонстрували, що хроматизація мислилася не лише як додавання перемикачів, а як переосмислення звукоряду, ергономіки, акустики й аплікатурної природи інструмента [2, с. 97–99, 205; 5, с. 264–331, 17, с. 268, 285–292].

Висновки. Типологія української бандури має розглядатися як історико-конструктивна, виконавська й музично-педагогічна система. Назва інструмента сама по собі не є достатнім критерієм класифікації. Визначальними є будова корпусу, розташування грифа, кількість і функція басів та приструнків, стрій, діатонічна або хроматична організація звукоряду, механізми перемикання, спосіб тримання, розподіл функцій між руками, характер звуковидобування, репертуар і навчальна практика.

Кобза Вересая і старосвітська бандура можуть розглядатися як споріднені, але не тотожні традиційні типи. Торбан варто згадувати лише як споріднений лютнеподібний інструмент, але не включати його до основної типологічної лінії академічної бандури. Київський, харківський, полтавський, чернігівський, львівський і діаспорний напрями репрезентують різні способи поєднання конструкції, техніки гри, виробництва, репертуару й педагогіки.

Хроматизація, перемикачі, транспонатори, фабричне виробництво та індивідуальні конструкторські моделі були не лише технічними нововведеннями. Вони змінювали посадку, аплікатуру, початкові вправи, репертуарні можливості, акустичний ідеал і методику навчання. Тому історія бандури є водночас історією інструмента, виконавської техніки та педагогічної адаптації.

Українська бандура постає як динамічна конструктивно-виконавська система, що розвивалася у взаємодії традиційного середовища, професійної сцени, мистецьких колективів, фабрик, індивідуальних майстрів і навчальних шкіл. Саме такий підхід дає змогу точніше описати її історичні типи, регіональні особливості та сучасні перспективи.

Література:

1. Гриньків Р. Д. Шляхи удосконалення конструкції бандури. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010. № 1 (6). С. 61–67.
2. Гуменюк А. І. Українські народні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 243 с.
3. Деко О. Майстри чарівних звуків: Нарис про Чернігівську фабрику музичних інструментів. 2-ге вид. Київ : Музична Україна, 1984. 110 с.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво в системі музичної культури української діаспори ХХ — початку ХХІ ст. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки». 2015. Вип. 23. С. 175–180.
5. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН

України, 2013. 448 с. : іл.
6. Іванов П. Етюди для бандури харківського типу / ред. О. Незовибатько. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. 42 с.
7. Кияновська Л. Лицар бандури: до 80-річчя Василя Герасименка. Львів, 2007. 60 с.
8. Кушпет В. Міфи та реальності кобзарства. Київ, 2024. 148 с.
9. Ластович-Чулівський С. Кобза-бандура — її походження, розвиток, конструкція і проблема її вдосконалення : підручник для майстрів бандури, кобзарів-бандуристів і для всіх любителів кобзарського мистецтва. Мюнхен, Баварія — Західна Німеччина, 1964. 653 с. Машинопис.
10. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / ред., передм. та приміт. М. Щоголя. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.
11. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / ред., передм. та приміт. М. Гордійчука. 2-ге вид. Київ : Музична Україна, 1978. 94 с.
12. Мішалов В. Харківська бандура : культурологічно-мистецькі аспекти ґенези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків ; Торонто : Видавець Савчук О. О., 2013. 368 с.
13. Омельченко А. Поєднання двох типів бандур і його значення для розвитку мистецтва бандуристів. Українське музикознавство. Вип. 3. Київ : Музична Україна, 1968. С. 222–229.
14. Скляр І. М. Київсько-харківська бандура. Київ : Музична Україна, 1971. 115 с.
15. Хай М. Й. Микола Будник і кобзарство. 2-ге, оновл. та допов. вид. Львів : Астролябія, 2020. 380 с.
16. Хоткевич Г. Г. Там, де не колеться трава: Гнат Хоткевич і його родина. Львів : Апріорі, 2017. 190 с.
17. Хоткевич Г. М. Бандура та її конструкція / передмова, коментарі, загальна редакція В. Мішалова. Харків : Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. 296 с.
18. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків : Видавець О. О. Савчук, 2012. 512 с.
19. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 262 с.

References:

1. Hrynkyv R. D. (2010). Shliakhy udoskonalennia konstruktsii bandury [Ways of improving the construction of the bandura]. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 1(6), 61–67 [in Ukrainian].
2. Humeniuk A. I. (1967). Ukrainski narodni instrumenty [Ukrainian folk instruments]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Deko O. (1984). Maistry charivnykh zvukiv: Narys pro Chernihivsku fabryku muzychnykh instrumentiv [Masters of magical sounds: An essay on the Chernihiv Musical Instrument Factory] (2nd ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Dutchak V. (2015). Bandurne mystetstvo v systemi muzychnoi kultury ukrainskoi diaspory XX — pochatku XXI st. [Bandura art in the system of Ukrainian diaspora musical culture of the twentieth and early twenty-first centuries]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Seriia «Istorychni nauky», 23, 175–180 [in Ukrainian].
5. Zinkiv I. Ya. (2013). Bandura yak istorychnyi fenomen: monohrafiia [The bandura as a historical phenomenon: A monograph]. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
6. Ivanov P. (1956). Etiudy dlia bandury kharkivskoho typu [Etudes for Kharkiv-type bandura]. O. Nezovybatko (Ed.). Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury [in Ukrainian].
7. Kyianovska L. (2007). Lytsar bandury: do 80-richchia Vasylia Herasymenka [The knight of the bandura: On the 80th anniversary of Vasyl Herasymenko]. Lviv [in Ukrainian].
8. Kushpet V. (2024). Mify ta realnosti kobzarstva [Myths and realities of kobzarstvo]. Kyiv [in Ukrainian].
9. Lastovych-Chulivskyi S. (1964). Kobza-bandura — yii pokhodzhennia, rozvytok, konstruktsiia i problema yii vdoskonalennia [Kobza-bandura: Its origin, development, construction and the problem of its improvement]. Munich, Bavaria — West Germany. Typescript [in Ukrainian].
10. Lysenko M. V. (1955). Narodni muzychni instrumenty na Ukraini [Folk musical instruments in Ukraine]. M. Shchohol (Ed.). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Lysenko M. V. (1978). Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen u vykonanni kobzaria Veresaia [Characteristics of the musical features of Ukrainian dumas and songs performed by the kobzar Veresai]. M. Hordiichuk (Ed.). 2nd ed. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
12. Mishalow V. (2013). Kharkivska bandura: kulturolohichno-mystetski aspekty genezy i rozvytku vykonavstva na ukrainskomu narodnomu instrumenti [The Kharkiv bandura: Cultural and artistic aspects of the genesis and development of performance on the Ukrainian folk instrument]. Kharkiv; Toronto: Vydavets Savchuk O. O. [in Ukrainian].
13. Omelchenko A. (1968). Poiednannia dvokh typiv bandur i yoho znachennia dlia rozvytku mystetstva bandurystiv [The combination of two types of banduras and its significance for the development of bandura

art]. Ukrainske muzykoznavstvo, 3, 222–229 [in Ukrainian].
14. Skliar I. M. (1971). Kyivsko-kharkivska bandura [The Kyiv-Kharkiv bandura]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
15. Khai M. Y. (2020). Mykola Budnyk i kobzarstvo [Mykola Budnyk and kobzarstvo] (2nd updated and expanded ed.). Lviv: Astroliabiia [in Ukrainian].
16. Khotkevych H. H. (2017). Tam, de ne koletsia trava: Hnat Khotkevych i yoho rodyna [Where the grass does not prick: Hnat Khotkevych and his family]. Lviv: Apriori [in Ukrainian].
17. Khotkevych H. M. (2010). Bandura ta yii konstruktsiia [The bandura and its construction]. V. Mishalow (Ed.). Kharkiv: Fond natsionalno-kulturnykh initsiatyv imeni Hnata Khotkevycha [in Ukrainian].
18. Khotkevych H. M. (2012). Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu. Druha redaktsiia [Musical instruments of the Ukrainian people. Second edition]. Kharkiv: Vydavets O. O. Savchuk [in Ukrainian].
19. Cherkaskyi L. M. (2003). Ukrainski narodni muzychni instrumenty [Ukrainian folk musical instruments]. Kyiv: Tekhnika [in Ukrainian].

Volodymyr Voit. The Ukrainian Bandura: Typology and Regional Features.

The article examines the Ukrainian bandura as a dynamic constructive and performing system whose development cannot be reduced to the instrument’s name, external shape, or regional designation. The relevance of the study is determined by the need to clarify bandura typology within the interaction of the traditional kobzar milieu, the academic stage, music education, factory production, and individual instrument making. Based on the works of M. Lysenko, H. Khotkevych, A. Humeniuk, I. Zinkiv, M. Khai, V. Kushpet, S. Lastovych-Chulivskyi, I. Skliar, A. Omelchenko, V. Mishalow, V. Dutchak, L. Cherkaskyi, L. Kyianovska, R. Hrynkiv and other authors, the article defines the main criteria for distinguishing bandura types: body construction, shape and position of the neck, number and function of bass strings and prystrunky, radial or parallel string layout, tuning, diatonic or chromatic organization, retuning devices and transposers, playing position, distribution of functions between the hands, sound production, repertoire, pedagogical practice and social environment. Special attention is paid to the relationship between the kobza, the old-world bandura, and the academic bandura, as well as to the Kyiv, Kharkiv, Poltava, Chernihiv, Lviv, and diaspora lines. The study shows that chromaticization, retuning mechanisms, factory-made models, and individualized concert instruments transformed not only the technical resources of the bandura but also teaching methods, posture, fingering, texture, timbral ideals, and repertoire priorities. Emphasis is placed on the Lviv school of Vasyl Herasymenko, his constructive experiments, Kharkiv-type models, and contribution to the professionalization of bandura art in Western Ukraine. The article argues that bandura typology should be interpreted in historical-constructive, performing, and music-pedagogical dimensions, since only this approach connects the history of the instrument with the analysis of performance, education, repertoire and modern constructive solutions. This approach avoids reduction and treats the bandura as an open system of tradition, education, and innovation.

Keywords: *bandura, kobza, old-world bandura, Kharkiv bandura, Kyiv bandura, Poltavka, Lvivyanka, instrument typology, constructive-performing system, bandura art.*