УДК 780.614.13:78.071.2:130.2 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.27

Меліхова Юлія
народна артистка України, кандидат юридичних наук, доцент, старший викладач кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого, *Харків, Україна*
email: melikhova888@gmail.com

Yuliia Melikhova
People's Artist of Ukraine, Candidate of Legal Sciences (PhD), Associate Professor, Senior Lecturer at the Department of Cultural Studies, Yaroslav Mudryi National Law University, *Kharkiv, Ukraine*
email: melikhova888@gmail.com

МУЗИЧНО-СТИЛЬОВИЙ ЕТОС ТРІО БАНДУРИСТОК У ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

Мета дослідження: філософсько-культурологічне осмислення та концептуалізація музично-стильового етосу тріо бандуристок крізь призму індивідуального, інтерсуб'єктивного та темпорально-екзистенційного вимірів у контексті сучасної української музичної культури.

Методи: методологічну основу дослідження становить філософсько-культурологічний підхід, конкретизований застосуванням феноменологічного, герменевтичного та екзистенційно-філософського методів. Теоретичний аналіз, узагальнення та систематизацію наукових підходів використано для осмислення феномену музично-стильового етосу в сучасному міждисциплінарному дискурсі.

Наукова новизна: уперше у філософсько-культурологічній перспективі музично-стильовий етос тріо бандуристок осмислено як феномен, що формується на перетині індивідуального самовираження, інтерсуб'єктивної співтворчості та темпорально-екзистенційного досвіду, та обґрунтовано його тривимірну концептуальну модель як простору ансамблевого буття. Це поглиблює наукові уявлення про природу музично-стильового етосу та його роль у розвитку сучасної української музичної культури.

Результати: встановлено, що музично-стильовий етос тріо бандуристок формується у взаємозв'язку індивідуального, інтерсуб'єктивного та темпорально-екзистенційного вимірів. Його специфіка виявляється у взаємодії виконавських компонентів – співогри, органічного тембрового злиття, динамічної драматургії, характеру фразування та артикуляційної виразності. Водночас музично-стильовий етос тріо бандуристок постає як система цінностей і способів творчого мислення, що реалізується у процесі ансамблевої співтворчості.

Висновки: музично-стильовий етос тріо бандуристок є способом осмисленого спільного творчого буття та характеристикою виконавської стилістики, концептуальна специфіка якого визначається взаємозв'язком його складових, що формує унікальну модель ансамблевого виконавства.

Ключові слова: тріо бандуристок, музично-стильовий етос, виконавський стиль, ансамблеве виконавство, інтерпретаційність, інтерсуб'єктивність.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

THE MUSICAL AND STYLISTIC ETHOS OF THE BANDURA TRIO FROM A PHILOSOPHICAL AND CULTURAL PERSPECTIVE

The purpose of the study: to examine the musical and stylistic ethos of the bandura trio through its individual, intersubjective, and temporal-existential dimensions within contemporary Ukrainian musical culture.

Methods: the study draws on the philosophical and cultural approach specified through phenomenological, hermeneutic, and existential-philosophical methods. Theoretical analysis, synthesis, and systematization are used to examine existing approaches to the concept of musical and stylistic ethos.

Scientific novelty: the musical and stylistic ethos of the bandura trio is conceptualized for the first time as a phenomenon shaped by individual self-expression, intersubjective co-creation, and temporal-existential experience, which expands its understanding within contemporary Ukrainian musical culture.

Results: the analysis shows that the ethos of the bandura trio emerges through the interaction of individual, intersubjective, and temporal-existential dimensions. It is manifested in ensemble performance through singing while playing the bandura, timbral blending, dynamic development, phrasing, and articulation, while reflecting a system of values and creative approaches formed through ensemble interaction.

Conclusions: the musical and stylistic ethos of the bandura trio represents a form of shared creative being and a characteristic feature of its performance style. The interaction of its individual, intersubjective, and temporal-existential dimensions shapes the specific character of ensemble performance.

Keywords: bandura trio; musical and stylistic ethos; performance style; ensemble performance; intersubjectivity; temporal-existential experience; Ukrainian musical culture.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Тріо бандуристок у музичному мистецтві постає як різновид камерного ансамблю, що посідає особливе місце між сольним та колективним музикуванням, поєднуючи як можливості індивідуального самовираження, так і переваги спільного мистецького буття. Специфіка цього феномену полягає у формуванні особливої творчої взаємодії, яка не зводиться до механічного поєднання голосів та бандурних партій, а передбачає узгодження мистецьких інтенцій трьох виконавиць-особистостей у процесі втілення авторського задуму, розкриття художньої ідеї та образної палітри музичного твору.

Водночас сучасні дослідження переважно зосереджуються на музично-виконавських, жанрово-стильових та інтерпретаційних аспектах тріо, що сприяє поглибленню наукового осмислення його художньої специфіки та виконавських засад. Проте, поза межами належної наукової уваги залишається музично-стильовий етос тріо бандуристок, який виявляється не тільки в характері його звучання, тембровій взаємодії та виконавській манері, а й у системі цінностей та світоглядних настанов, що формують так зване творче обличчя ансамблю. Це актуалізує необхідність осмислення тріо як особливої форми художньої взаємодії, в якій індивідуальний виконавський потенціал кожної учасниці стає основою формування спільної музично-стильової цілісності.

Отже, феномен тріо бандуристок доцільно розглядати не тільки з позицій мистецтвознавства, а й у ширшій філософсько-культурологічній перспективі. Такий підхід дає змогу порушити питання про глибинну природу індивідуальної та колективної виконавської суб'єктності, а також специфіку їхнього тріадичного взаємозв'язку.

Безпосереднім виявом цієї суб'єктності в музичній практиці стає виконавський акт, у якому музичний твір набуває конкретної форми звучання та смислової актуалізації. Звідси сутність музичного буття пов'язана з «тотожністю людського і музичного», що визначає особистісне значення музики (Полюга, 2022, с. 39). Недаремно у філософській традиції музика осмислюється як «форма буття», «чисте споглядання ідей» тощо, а її специфіка пов'язується з «безпосереднім висловлюванням волі» (Полюга, 2022, с. 41). У цьому контексті категорія волі набуває особливого значення для розуміння ансамблевого музикування: кожна учасниця входить у простір музичного твору як автономний суб'єкт із власним художнім баченням, інтонаційним відчуттям та способом музи-

чного висловлювання, що має вольову природу. Тріо, таким чином, є формою взаємодії індивідуальних волевиявлень, у якій відбувається узгодження особистої мистецької свободи з відповідальністю за спільний художній результат.

Проте індивідуальна суб'єктність виконавиці виявляється не тільки у вольовому акті музичного висловлювання, а й у специфіці особистісного переживання та осмислення музики. У цьому аспекті важливого значення набуває теза про «сприйняття музики як одкровення, а філософії – як музичного ентузіазму» (Полюга, 2022, с. 41). Одкровення в такому розумінні полягає не лише у розкритті змісту музичного твору, а й у виявленні через нього особистісних ціннісних настанов кожної виконавиці, її способу переживання музики тощо. Відтак ансамблеве музикування стає процесом, у якому індивідуальні художні позиції вступають у своєрідний полілог і через взаємодію набувають нового спільного смислового виміру. Тому порушена проблематика безпосередньо пов'язана з актуальними науковими та практичними завданнями сучасного бандурного мистецтва. Її наукова значущість полягає в теоретичному осмисленні музично-стильового етосу тріо бандуристок як особливого феномену ансамблевого виконавства. Практична ж спрямованість дослідження визначається можливістю застосування його положень у виконавській та педагогічній діяльності, зокрема для вдосконалення методики роботи з тріо, формування орієнтації на ансамблеву злагодженість та відповідальність за спільні виконавські рішення. Усвідомлення цих засад може сприяти подоланню типових проблем ансамблевої взаємодії, мінімізації можливих непорозумінь між учасницями та збереженню творчої цілісності ансамблю.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Тривалий час діяльність тріо бандуристок осмислювалася в загальному контексті бандурного виконавства. Як самостійний об'єкт наукового дослідження тріо виокремлюється тільки впродовж останніх двох десятиліть. Саме в цей період спостерігається активізація уваги з боку науковців до його діяльності за окремими аналітичними напрямами, зокрема: дослідження передумов розвитку та шляхів їх формування з позицій виконавського складу – у праці Л. Пасічняк (2007); виявлення засад репертуарної стратегії – в наукових розвідках Н. Морозевич (2022), Т. Слюсаренко (2022), Н. Б. Федорняк, С. В. Вишневської та Н. С. Шевченко (2026); висвітлення окремих аспектів виконавської діяльності тріо як своєрідної форми камерного жіночого вокально-інструментального ансамблю – в працях О. Бобечко (2010) та Т. Слюсаренко (2013); аналіз діяльності тріо як однієї із найпоширеніших форм ансамблевого бандурного виконавства в Україні та за її межами – у дисертаційному дослідженні О. Кубік (2023); розгляд шляхів становлення та специфіки виконавської діяльності окремих тріо бандуристок – у статтях О. Бобечко (2020), Т. Слюсаренко (2023), М. Сточанської та Н. Чернецької (2024).

Особливої уваги заслуговують праці Л. Мандзюк, присвячені досліджуваній проблематиці. У статті «Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен» (Мандзюк, 2008а) вона акцентує увагу на становленні тріо як форми ансамблевого виконавства та розглядає цей феномен передусім крізь призму його національно-мистецької специфіки.

Натомість у роботі «Феномен «тріо бандуристок» в сучасному мистецькому просторі України: витоки, тенденції розвитку та виклики сьогодення» (Мандзюк, 2025) дослідницька перспектива істотно розширюється: проблематика набуває глибшого наукового осмислення, актуалізуючи питання історичної динаміки, сучасного функціонування та подальшого розвитку тріо як феномену.

Отже, аналіз наукових джерел дає підстави констатувати, що попри значний теоретично-емпіричний доробок у осмисленні феномену тріо бандуристок як знакового в контексті української музичної культури, недослідженими залишаються сутність та специфіка його музично-стильового етосу як специфічної форми колективної творчої суб'єктності, яка виявляється в особливих модусах його реалізації.

Це зумовлює звернення до філософсько-культурологічного дискурсу. Відтак методологічним та історико-теоретичним підґрунтям цього дослідження стали наукові праці, в яких розглядається музичний етос як багатовимірний феномен, що поєднує стильові, культурно-смислові, історико-типологічні, комунікативні та онтологічні аспекти музичного буття.

До таких належать праці А. Черноіваненко (2018), (2021), в яких музичний етос постає як культурно-смислова якість музичної системи

та осмислюється через його конкретну музичну реалізацію – «неповторний характер» музичного елемента або твору загалом, що реалізується через комплекс пов'язаних жанрових, тембрових, фактурних, ритмічних та інших стильових параметрів (Черноіваненко, 2021, с. 196). Показовим є обґрунтування А. Черноіваненко поняття «етосу музично-інструментального виконання» як смислового та ціннісного потенціалу музично-інструментального мистецтва, який реалізується через його конкретну звукову, інструментальну, виконавську та інші форми організації (Черноіваненко, 2021, с. 203).

Інший аспект досліджуваної проблематики представлено у працях Т. Каблової (2019) та В. Мішина (2018), у яких музичний етос постає як характерна універсалія культурного простору певної історичної епохи. Такий підхід уможливлює розширення наявних дослідницьких перспектив, оскільки дає змогу розглядати музично-стильовий етос у доволі широкому історико-культурному вимірі, зокрема як своєрідний індикатор духовно-ціннісної атмосфери епохи, що виявляється в специфіці взаємодії виконавця, композитора, слухача тощо.

Суттєвим теоретичним підґрунтям цього дослідження стала концепція К. Чікеу (2020), відповідно до якої музичний етос може осмислюватися як реляційний феномен. За такого підходу він формується не ізольовано в межах окремого суб'єкта, а виникає та набуває визначеності у процесі активної творчої комунікації. У межах цієї концептуальної рамки реляційний характер музичного етосу може бути співвіднесений із широким феноменологічно-онтологічним осмисленням музики як особливого способу переживання та здійснення буття, представленим у праці В. Полюги (2022).

Формулювання цілей та завдань статті. Метою статті є теоретичне обґрунтування сутності музично-стильового етосу тріо бандуристок та його концептуалізація крізь призму індивідуального, інтерсуб'єктивного та темпорально-екзистенційного вимірів у контексті сучасної української музичної культури.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання дослідження:** проаналізувати основні наукові підходи до осмислення феномену музично-стильового етосу; обґрунтувати філософсько-культурологічну концептуальну модель музично-стильового етосу тріо бандуристок як феномену, що формує особливий простір ансамблевого буття; розкрити індивідуальний вимір як сферу виявлення особистісного виконавського потенціалу та інтерпретаційної позиції; дослідити інтерсуб'єктивний вимір як простір комунікативного конструювання ансамблевої суб'єктності тріо бандуристок; осмислити темпорально-екзистенційний вимір як такий, що відбиває досвід особистісного та колективного переживання простору і часу.

Виклад основного матеріалу. Творчість кожного тріо бандуристок є привабливою й унікальною насамперед завдяки неповторному трансцендентному змісту його буття в мистецтві, який не вичерпується фактом спільної виконавської практики, а виявляється у виході за межі безпосереднього сприйняття музичного твору через його специфічне художнє осмислення.

Попри певну парадоксальність, саме різноманітність трьох індивідуальних інтерпретаційних підходів, узгоджених у процесі ансамблевої взаємодії, стає важливим чинником формування неповторної манери звучання конкретного тріо – його виконавського стилю, тобто «… тієї якості, яка дозволяє в музиці чути та визначати того чи тих, хто її створює або відтворює» (Радко, 2019, с. 144).

Основу поняття «стиль», на думку В. Зайця, становить «… виконавська технологія незалежності інтерпретаційних пошукувань музиканта-виконавця, спрямована на тонкощі сприйняття, відчуття, розуміння, утворення і перетворювання, притаманні тільки даній конкретній особистості» (Заєць, 2019, с. 313). Отже, виконавський стиль тріо бандуристок не вичерпується сукупністю характерних і відносно стійких ознак ансамблевого виконання, що виникають у процесі їхньої творчої співпраці. Його формування значною мірою зумовлюється спрямованістю особистісних ціннісно-світоглядних настанов виконавиць, які визначають специфіку як індивідуальної творчої самореалізації, так і особливість колективної виконавської суб'єктності.

Оскільки «… кожна значуща стилістична концепція є водночас концепцією етичною» (Черноіваненко, 2018, с. 38), формування виконавського стилю тріо бандуристок є процесом творення спільного ціннісно-естетичного мистецького простору – *музично-стильового етосу*. Таке розу-

міння ґрунтується ще на античній традиції трактування поняття «етосу» не тільки як сукупності уявлень про характер, звичай і норов, а й як простору спільного людського буття, в якому формуються особистісні взаємини та ставлення до світу загалом. Звідси музично-стильовий етос виявляється у системі цінностей, способах мислення виконавиць та формах їхньої взаємодії, в процесі якої формуються і трансформуються культурні сенси, а також характеризує спрямованість музичної свідомості кожної з них. Остання є‘ «відбиттям світу через осмислене звучання» (Черноіваненко, 2021, с. 566), що реалізується через стильові принципи виконавства, звуковидобування, тембрової взаємодії тощо.

З огляду на це виконанню будь-якого музичного твору передує здатність «мислити музично», тобто «… формувати звукові конструкції та надавати їм змістовної інтерпретації» (Черноіваненко, 2021, с. 542), детально аналізувати музичний матеріал та здійснювати «… відбір тих чи інших компонентів задуму і його реалізації» (Черноіваненко, 2021, с. 543).

Цей аспект набуває подальшого осмислення в концепції румунського музиканта й філософа К. Чікеу, який наголошує, що музика є «прикладним етосом» (Ciceu, 2020, p. 24), тобто не тільки видом мистецтва, в якому художньо-естетичні образи та сенси передаються за допомогою системи організованих звуків, ритму, мелодії, гармонії, тембру та інших виражальних засобів, а й формою практичного втілення певного способу ставлення людини до світу та «Іншого» (Ciceu, 2020, p. 26). Отже, «прикладний» – це реалізований у практичній діяльності спосіб особистісного самовиявлення у взаємодії.

У такому розумінні, на наш погляд, музично-стильовий етос доцільно досліджувати у трьох взаємопов’язаних вимірах – індивідуальному, інтерсуб’єктивному та темпорально-екзистенційному. Такий підхід дає змогу осмислювати це явище не тільки на перетині стильової, виконавської та світоглядно-ціннісної проблематики, а й розглядати його як динамічну форму особистісної взаємодії, музичної комунікації та темпорального-процесуального розгортання.

Насамперед зосередимося на *індивідуальному вимірі*: тріо бандуристок починається не з первинної єдності, а з трьох самодостатніх виконавських суб’єктностей. Саме неповторна індивідуальність кожної з його учасниць є передумовою майбутньої ансамблевості. Звідси індивідуальний вимір пов’язаний із важливістю ціннісно-інтерпретаційної позиції кожної з них – особистого осмислення музичного твору, створення його художньо-образної концепції та способів її виконавського втілення. Таке осмислення має трансцендентний характер, оскільки передбачає вихід за межі об’єктивно зафіксованого в нотному тексті композиторського творчого задуму, в якому, здавалося б, уже чимало передбачено й закладено – від структури до форми, однак його повноцінне осягнення та виконавська реалізація потребує власної духовно-особистісної визначеності кожної з учасниць тріо. Формування такої визначеності значною мірою пояснює відома філософема: «Найцікавішою для людини є вона сама». Отже, відбувається своєрідне самозвернення до власного виконавського, емоційно-почуттєвого та ціннісного досвіду, через яке індивідуальне осмислення музичного твору набуває вищого духовно-смислового значення.

На цій підставі кожна учасниця тріо є самодостатньою творчою особистістю, з притаманним їй вокальним тембровим багатством, специфічним виконавським досвідом, унікальним інтерпретаційним баченням, яка в процесі осмислення музичного матеріалу «… створює нескінченність нетрафаретного внутрішнього особистісного простору» (Черноіваненко, 2018, с. 158), проживаючи свої почуття і думки, часом надихаючись досвідом інших, а інколи вдаючись до імітації чи копіювання. Наслідування при цьому може ставати одним із способів осягнення внутрішньої логіки музичного твору, через розуміння якої згодом сформується індивідуальне сприйняття його художнього змісту і не втрачається інтерпретаційна суб’єктність, адже запозичений досвід проходить крізь сито індивідуального сприйняття.

У цьому контексті цікавою є думка Т. Адорно про мімезисну природу музичного виконання, відповідно до якої художній зміст твору розкривається у взаємодії композиторського задуму та його індивідуального осмислення кожною з учасниць тріо. Мімезис розуміється не як «механічне дешифрування нотного тексту», а передусім як здатність «правильно говорити мовою музики», тобто прагнути до такого виконавського прочитання, за якого художній зміст твору якнайповніше розкривається безпосередньо через звучання

(Adorno, 2001, p. 253). Отже, на початковому етапі роботи над музичним твором кожна з учасниць тріо стає інтерпретатором – «… творцем нового бачення його сутнісних образів» (Черноіваненко, 2021, с. 158), що зумовлює очевидні відмінності в їхньому образно-смисловому звучанні та характері виконання загалом.

Звісно, у процесі репетицій індивідуальні інтерпретаційні бачення поступово переосмислюються, узгоджуються й трансформуються у спільну виконавську концепцію твору – власний «музичний текст», сформований на основі нотного, який «… з боку сенсу є єдністю множинного, а з боку значень – множинністю єдиного» (Черноіваненко, 2021, с. 90).

Така «єдність множинного» пов'язана з *інтерсуб'єктивним виміром* музично-стильового етосу тріо, що виявляється у механізмах ансамблевої взаємодії, передусім у тембральному й інтерпретаційному узгодженні та ґрунтується на принципі альтерності як своєрідному містку-переході від «я виконую» до «ми створюємо». Водночас альтерність не зводиться тільки до усвідомлення самого факту існування «Іншого», а передбачає певне ставлення до нього (Ciceu, 2020, p. 26).

Загалом поняття «the Other» (відмінний від «Я»), за К. Чікеу, пов'язане з формуванням власного особистісного самоусвідомлення через зустріч, співвіднесення, визнання, взаємність та діалогічність із «Іншим» (Ciceu, 2020, p. 28). Ця позиція перегукується із сартрівським розумінням переживання власного «Я» через погляд «Іншого» – «трансцендованої трансцендентності» (Сартр, 2001, с. 284); левінасівським «пробудженням на зустріч Іншого», коли сама зустріч стає вже відповідальністю за нього і при цьому «… не потребує взаємності» (Lévinas, 1998, p. 103); а також буберівським «Я стаю в Ти, а стаючи, Я промовляю: «Ти»», в якому альтерність постає через взаємодію, адже «усе справжнє життя є зустріччю» (Бубер, 2021, с. 38).

Відповідно, сама структура тріо може осмислюватися через категорію тріадичності – не як символічне значення числа «три», а як модель системи, в якій окремі елементи реалізують себе через взаємодію та породжують нову якість цілого. Таке прочитання ґрунтується на гегелівському розумінні розвитку як руху, взаємодії, саморозгортання, в якому окреме завжди співвідноситься із загальним як його конкретизована форма, долає свою ізольованість і набуває нової визначеності (Гегель, 2023).

У цьому контексті, на наш погляд, доцільним буде використання поняття *«Aufhebung»* – діалектичного «зняття», яке, за Г.Ф. Гегелем, означає одночасне скасування безпосередності та самостійності певного явища без «перетворення на ніщо» та водночас збереження його визначеності в новій формі з «того, з чого виникло» (Гегель, 2023, с. 91).

Це поняття дає змогу осмислювати музично-стильовий етос тріо як динамічну систему взаємодії, в якій кожна учасниця реалізовує свій потенціал і розкриває його у співвіднесенні з іншими, адже ансамблева практика передбачає таке перетворення індивідуальності, за якого вона набуває нового функціонального та художнього значення в структурі спільного музичного висловлювання, не втрачаючи своєї своєрідності.

Така трансформація розпочинається вже на початковому етапі індивідуальної роботи кожної з учасниць тріо над музичним твором. Саме в момент вступу її виконавської суб'єктності у взаємодію з авторським задумом композитора може відбуватися своєрідна «Aufhebung» як процес, що передбачає одночасне збереження індивідуальності, часткову відмову від первинного власного бачення та відкритість до авторського (інакшого) смислового горизонту. Внаслідок цього виникає інтерпретація, яка не є ані простим відтворенням авторського задуму, ані його довільним трактуванням, а народжується як результат діалогу виконавської суб'єктності та авторського задуму.

На цьому «Aufhebung» не завершується, а набуває подальшого розвитку на наступному рівні – у взаємодії між самими виконавицями. Оскільки кожна з учасниць тріо зазвичай входить у ансамблевий музичний простір із прагненням реалізувати власну інтерпретаційну позицію, це може спричиняти виникнення певної внутрішньої напруги. Водночас в ансамблі жодна з бандуристок не може діяти цілком автономно. Тому в процесі взаємодії виконавська індивідуальність не втрачається, проте властива їй окремішність «знімається», внаслідок чого постає нова якість – ансамблеве звучання. Позаяк тріо бандуристок є моделлю співбуття в творчості, коли повноцінна самореалізація кожної з його учасниць залежить від її орієнтації на ефективну творчу взаємодію, спрямовану на досягнення спільного мистецько-

го результату та взаємний творчий розвиток, а не на утвердження власної окремішності чи побудову взаємин на засадах конкурентності (Меліхова, 2025).

Авторка цієї статті має 25-річний досвід виконавської діяльності у складі тріо бандуристок «Купава» (м. Харків), що неодноразово давав змогу переконатися у важливості формування спільного розуміння поняття «ансамблева єдність» у колективі. Її не можна ототожнювати ні з механічною синхронністю («звучання разом» – одночасним початком і завершенням музичного твору), ні з окремими, хоча й важливими, параметрами ансамблевого звучання, такими як злиття голосів, артикуляція, фразування тощо. Безумовно, їхнє опрацювання потребує тривалої та цілеспрямованої роботи, особливо на початкових етапах творчого шляху. Проте, справжня ансамблева єдність передбачає насамперед творення специфічного емоційно-почуттєвого осердя, яке виявляється на глибинному рівні взаємної налаштованості учасниць одна на одну, в готовності перенести фокус уваги із себе на інших. Ідеться про особливий тип виконавської комунікації, в якому учасниці тріо здатні взаємодіяти на рівні погляду, передбачити можливий жест партнерки, відчути її дихання та реагувати на найтонші зміни у звучанні.

Таке уміння передавати невербалізовану інформацію за допомогою оптико-кінетичної системи, пара- та екстралінгвістичних факторів (інтонації, пауз), а також системи «контакту очима», на думку А. Черноіваненко, часто набуває надзвичайно важливого значення у комунікативному акті музично-виконавської творчості, забезпечуючи полілог як між виконавцями зокрема, так і між виконавцями та слухачами загалом (Черноіваненко, 2021, с. 543).

Не варто залишати поза дослідницькою увагою і той факт, що формування ансамблевої єдності значною мірою визначається тілесно-просторовими аспектами виконавської взаємодії тріо. Кожна виконавиця вирізняється специфічною поставою, характером рухів, тілесною координацією тощо. Водночас у процесі спільного музикування поступово формується своєрідна тілесно-просторова манера тріо загалом, що виявляється у синхронізації рухів, спільних принципах поведінки на сцені, узгодженості жестів і навіть способі тримання інструментів. Вона (манера) є не тільки зовнішнім проявом ансамблевої взаємодії, а й важливим чинником вдалої репрезентації художнього образу та його переконливого сценічного втілення.

Отже, підсумком інтерсуб'єктивності стає народження феномену «третього звучання» – нової художньої якості, як заслуженої нагороди для тих тріо, учасниці яких виявили здатність сприймати одна одну не як конкуренток, а як творчих партнерок, чиї здібності, майстерність та індивідуальна своєрідність сприяли якнайповнішому втіленню спільного музичного задуму та розкриттю творчого потенціалу кожної з них. Втрата цієї якості неминуче призводить до руйнування ансамблевої цілісності, а зрештою й до припинення існування тріо як творчої одиниці.

Крім наведеного, у філософсько-культурологічному осмисленні музично-стильового етосу тріо бандуристок важливо зосереджувати увагу і на його *темпорально-екзистенційному вимірі.* Адже незалежно від тривалості роботи тріо над певним твором, його виконання в конкретному просторі й часі щоразу стає унікальною подією, яка не може бути абсолютно відтвореною. Саме ця неповторність моменту, коли кожен виступ тріо стає новим способом конструювання взаємодії між учасницями, музичним твором і слухачем перетворює виконання «на акт екзистенції» – безпосереднього переживання музики як події, що відбувається в моменті та набуває сенсожиттєвого значення (Ciceu, 2020, p. 28).

Особливу виконавську темпоральність зумовлює і подвійний статус учасниць тріо – як вокалісток-інструменталісток. Йдеться про «співогру», за якої вокальна та інструментальна складові не функціонують автономно, а перебувають у стані постійної взаємодії та взаємообумовленості: «… інструментальне звучання підтримує й увиразнює слово, тоді як вокальна інтонація визначає характер музичного супроводу» (Мандзюк, 2008b, с. 357). Отже, темпоральна організація виконання формується безпосередньо в процесі творчого співзвуччя голосу та інструмента. При цьому, вокальне звучання повинне ґрунтуватися на диханні, фразуванні та артикуляції, адже нечітке чи незрозуміле слово послаблює не тільки вокальну виразність, а й цілісність сприйняття художнього образу загалом. Натомість інструментальне звучанням має вирізнятися метроричмічною впорядкованістю, технічною довершеністю та ди-

намічністю фактурного розвитку. Так перед бандуристками постає необхідність одночасного осмислення двох взаємопов'язаних виконавських площин – «… вокальних кульмінацій та інструментальних інтерлюдій», що відіграють важливу роль у розгортанні музичної драматургії (Мандзюк, 2008b, с. 358). Саме це дає підстави Н. Брояко зауважити, що виконавська техніка бандуриста загалом є складним «… синергетичним феноменом, де неможливо виокремити домінантний елемент, оскільки кожен складник системи перебуває в стані динамічної рівноваги та взаємозалежності, утворюючи неподільний виконавський конструкт» (Брояко, 2026, с. 6).

Проте, оскільки «пісня – це принципово не тільки музика» (Черноіваненко, 2021, с. 568), ще одним «викликом» для учасниць тріо стає органічне поєднання музичного та поетичного текстів. Відповідно, якість вокального виконання ансамблю значною мірою визначається здатністю кожної з його учасниць осягнути семантику тексту, емоційно-смислові акценти, особливості поетичної мови тощо. Таке прочитання безпосередньо впливає на характер вокальної інтонації, визначаючи логічні наголоси, специфіку фразування, темпові нюанси та динамічну гнучкість, коли голос виступає не тільки засобом відтворення мелодії, а й своєрідним інструментом інтерпретації поетичного тексту, через який його смисловий та образний потенціал утілюється в звучанні. Слушним із цього приводу є твердження Л. Мандзюк: «Виразно донесене до слухача оспіване слово, де музична та літературна смислова інтонація можуть єднатися перемінністю функцій, – поглибить зміст» (Мандзюк, 2006, с. 82)

Цей чинник принципово змінює характер виконавської уваги, адже учасниця тріо – бандуристка-вокалістка – змушена одночасно перебувати в епіцентрі кількох часових і смислових процесів (вокального, інструментального, поетичного), координуючи їхню взаємодію та оперативно реагуючи на дії партнерок. Таким чином, у процесі виконавської діяльності вона повинна сформувати здатність свідомо диференціювати та спрямовувати увагу на вокальну або інструментальну партію відповідно до їхньої функціонально-драматургічної ролі. Водночас диференціація уваги не означає послаблення контролю над цілісністю виконання. Отже, саме здатність до гнучкого перерозподілу уваги за умови одночасного збереження цілісного слухового контролю є важливою передумовою співгри, яка набуває виразного екзистенційного виміру, що виявляється в особливому переживанні власної присутності в процесі спільного музикування.

Висновки. Проаналізовано сучасні підходи до розуміння музично-стильового етосу тріо бандуристок, що дозволило визначати його як важливий чинник реалізації художньо-виражальних можливостей та репрезентації світоглядних цінностей ансамблю.

Встановлено, що музично-стильовий етос тріо бандуристок не вичерпується сукупністю характерних і відносно стійких ознак ансамблевого виконання, сформованих у процесі творчої співпраці, а охоплює систему цінностей, способи музичного мислення виконавиць та форми їхньої творчої взаємодії, в процесі якої формуються і трансформуються культурні сенси.

Розкрито специфіку музично-стильового етосу тріо бандуристок в трьох взаємопов'язаних вимірах – індивідуальному, інтерсуб'єктивному та темпорально-екзистенційному.

Доведено, що індивідуальний вимір визначається ціннісно-інтерпретаційною позицією кожної учасниці тріо, її особистим осмисленням музичного твору, формуванням художньо-образної концепції та способами виконавського втілення.

Встановлено, що інтерсуб'єктивний вимір ґрунтується на творчій взаємодії учасниць ансамблю, спрямованій на узгодження індивідуальних інтерпретаційних позицій, досягнення спільного мистецького результату та взаємне творче збагачення. У цьому контексті ансамблева взаємодія постає умовою формування нової художньої якості – «третього звучання», що виникає внаслідок органічного поєднання індивідуальної своєрідності виконавиць із цілісністю музичного задуму.

Обґрунтовано темпорально-екзистенційний вимір музично-стильового етосу тріо бандуристок, який виявляється в неповторності кожного виконавського акту. Незалежно від тривалості роботи ансамблю над музичним твором, його виконання в конкретному просторі та часі стає унікальною подією, коли взаємодія між виконавицями, музичним твором і слухачем щоразу вибудовується по-новому. Таким чином, те-

мпоральність простежується у ситуативній неповторності виконання, зумовленій конкретними просторово-часовими обставинами, а екзистенційність – у безпосередньому його переживанні виконавцями та слухачами.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає у поглибленні наукових уявлень та розширенні понятєвого апарату осмислення музично-стильового етосу тріо бандуристок. Практичне значення визначається можливістю застосування запропонованої концептуальної моделі для подальшого дослідження феномену тріо бандуристок у контексті української музичної культури.

Перспективи подальших досліджень полягають у поєднанні теоретико-музикознавчих, виконавсько-аналітичних та філософсько-культурологічних підходів, що дасть змогу осмислювати музично-стильовий етос тріо бандуристок не тільки як сукупність формально-стильових ознак, а й як динамічну систему ціннісних, світоглядних та комунікативних характеристик сучасного ансамблевого звучання.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Меліхова Юлія – одноосібне авторство.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Не застосовується.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Авторка стверджує, що при створенні цієї статті вона не використовувала технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 03.09.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 24.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 08.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Бобечко, О. (2010). Витоки і розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство*, (17–18), 332–339.

Бобечко, О. (2020). Творчо-виконавська діяльність дуету бандуристок «Берегиня» в контексті розвитку сучасного ансамблевого виконавства на бандурі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *32*(1), 24–30. **https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/32.214468**

Брояко, Н. (2026). Концептуалізація виконавської техніки бандуриста: авторський підхід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, *9*(1), 6–22. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.9.1.2026.362768**

Бубер, М. (2021). *Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням* (В. Терлецький & Н. Спринчан, Пер.). Дух і Літера.

Гегель, Г. В. Ф. (2023). *Наука логіки. Енциклопедія філософських наук. Мала логіка* (Б. О. Лис, Упоряд.; Г. М. Глушкова, Пер.). Ліра-К.

Заєць, В. (2019). Стиль музиканта-виконавця: діалектика і полілектика виконавської творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 313–316. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167016**

Кубік, О. Є. (2023). *Ансамблеве мистецтво бандуристів України та діаспори: історія, теорія, виконавська практика* [Дисертація доктора філософії, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника]. https://kc.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/156/2023/11/dysertatsiia_kubik-1.pdf

Мандзюк, Л. С. (2006). Інтелектуально-творчий аспект предмета «ансамбль» у класі бандури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, *1*(16), 80–84.

Мандзюк, Л. С. (2008a). Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (14), 54–58.

Мандзюк, Л. С. (2008b). Співогра у контексті гармонійного розвитку виконавця-бандуриста. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, (11), 356–363.

Мандзюк, Л. С. (2025). Феномен «тріо бандуристок» в сучасному мистецькому просторі України: витоки, тенденції розвитку та виклики сьогодення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, *3*(68), 79–93. **https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(68).2025.343250**

Меліхова, Ю. А. (2025). Тандемна творчість Володимира Зубицького та Любові Мандзюк у феноменологічній парадигмі сучасного бандурного мистецтва: харківські контексти. *Аспекти історичного музикознавства*, (40), 49–72. **https://doi.org/10.34064/khnum2-40.03**

Мішин, В. Ю. (2018). Вчення про музичний етос у класичну епоху. *Молодий вчений*, *2*(54), 537–542. https://irbis-nbuv.gov.ua/EJRN/873001

Морозевич, Н. (2022). Пісні В. Власова з репертуару тріо бандуристок «Мальви»: першопрочитання «нової музики» для бандури. *Музичне мистецтво і культура*, *2*(35), 171–180. **https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-15**

Пасічняк, Л. (2007). *Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст.: історико-виконавський аспект* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка]. https://www.uacademic.info/ua/document/0407U000752

Полюга, В. (2022). Філософія музики (форми і методи осмислення музичного буття). *Актуальні питання гуманітарних наук*, *48*(2), 36–42. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-2-6**

Радко, Ю. І. (2019). *Стильова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини XX – початку XXI століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника]. https://kmunim.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/44/2021/05/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F-%D0%A0%D0%B0%D0%B4%D0%BA%D0%BE-%D0%AE.%D0%86..pdf

Сартр, Ж.-П. (2001). *Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології* (В. Лях & П. Таращук, Пер.). Основи.

Слюсаренко, Т. О. (2013). Ансамблеве бандурне виконавство другої половини XX – початку XXI століття: мистецькі особливості творчих колективів центрального та південного регіонів України. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (2), 70–73.

Слюсаренко, Т. О. (2022). Проблеми становлення та розвитку бандурного виконавства Харкова (XX – XXI ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук*, *55*(3), 73–79. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/55_2022/part_3/11.pdf

Слюсаренко, Т. О. (2023). Шляхи становлення та особливості виконавської практики тріо бандуристок «Купава» (до 25-річчя творчої діяльності). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, (49), 99–106. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293292**

Сточанська, М. П., & Чернецька, Н. Г. (2024). Виконавська естетика вокально-інструментального триголосся (із 25-річного досвіду творчо-виконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни»). *Fine Art and Culture Studies*, (2), 3–12. **https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-1**

Федорняк, Н. Б., Вишневська, С. В., & Шевченко, Н. С. (2026). Українська естрадна пісня у сучасному репертуарі ансамблю бандуристів. *Південноукраїнські мистецькі студії*, *2*(13), 226–235. **https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-2.34**

Черноіваненко, А. Д. (2018). Музично-інструментальна культура в системі музичного етосу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, (2), 27–42. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153373**

Черноіваненко, А. Д. (2021). *Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології* [Монографія]. Гельветика. https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf

Adorno, T. W. (2001). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (H. Lonitz, Hrsg.). Suhrkamp.

Ciceu, C. (2020). Filosofie şi muzică? Articulări ale unei posibile (ne)întâlniri. *Revista de Filosofie Aplicată*, *3*(5), 24–35. https://www.filosofieaplicata.ro/index.php/filap/issue/view/8

Kablova, T. (2019). Musical ethos of the epoch of Middle Ages. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2), 379–381. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177744**

Lévinas, E. (1998). *Entre nous: On thinking-of-the-other* (M. B. Smith & B. Harshav, Trans.). Athlone Press.

REFERENCES

Adorno, T. W. (2001). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* [Towards a theory of musical reproduction: Notes, a draft and two schemata] (H. Lonitz, Ed.). Suhrkamp [in German].

Bobechko, O. (2010). Vytoky i rozvytok kamernykh ansamblevykh form zhinochoho bandurnoho vykonavstva [Origins and development of chamber ensemble forms of female bandura performance]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, (17–18), 332–339 [in Ukrainian].

Bobechko, O. (2020). Tvorcho-vykonavska diialnist duetu bandurystok «Berehynia» v konteksti rozvytku suchasnoho ansamblevoho vykonavstva na banduri [Creative and performing activities of the bandura duet "Berehynia" in the context of the development of modern ensemble performance on the bandura]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 32*(1), 24–30. **https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/32.214468** [in Ukrainian].

Broiako, N. (2026). Kontseptualizatsiia vykonavskoi tekhniky bandurysta: avtorskyi pidkhid [Conceptualization of the bandura player's performing technique: An authorial approach]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo*, *9*(1), 6–22. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.9.1.2026.362768** [in Ukrainian].

Buber, M. (2021). *Ia i Ty. Shliakh liudyny za khasydskym vchenniam* [I and Thou. The way of man according to the teaching of Hasidism] (V. Terletskyi & N. Sprynchan, Trans.). Dukh i Litera [in Ukrainian].

Chernoivanenko, A. D. (2018). Muzychno-instrumentalna kultura v systemi muzychnoho etosu [Musical-instrumental culture in the system of musical ethos]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo*, (2), 27–42. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153373** [in Ukrainian].

Chernoivanenko, A. D. (2021). *Akademichne muzychno-instrumentalne mystetstvo yak predmet muzykoznavchoi systemolohii* [Academic musical-instrumental art as a subject of musicological systemology] [Monograph]. Helvetyka. https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf [in Ukrainian].

Ciceu, C. (2020). Filosofie şi muzică? Articulări ale unei posibile (ne)întâlniri [Philosophy and music? Articulations of a possible (non)encounter]. *Revista de Filosofie Aplicată*, *3*(5), 24–35. https://www.filosofieaplicata.ro/index.php/filap/issue/view/8 [in Romanian].

Fedorniak, N. B., Vyshnevska, S. V., & Shevchenko, N. S. (2026). Ukrainska estradna pisnia u suchasnomu repertuari ansambliu bandurystiv [Ukrainian pop song in the contemporary repertoire of the bandura ensemble]. *Pivdennoukrainski mystetski studii, 2*(13), 226–235. **https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-2.34** [in Ukrainian].

Hehel, H. V. F. (2023). *Nauka lohiky. Entsyklopediia filosofskykh nauk. Mala lohika* [The science of logic. Encyclopaedia of the philosophical sciences. The lesser logic] (B. O. Lys, Comp.; H. M. Hlushkova, Trans.). Lira-K [in Ukrainian].

Kablova, T. (2019). Musical ethos of the epoch of Middle Ages. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (2), 379–381. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177744** [in English].

Kubik, O. Ye. (2023). *Ansambleve mystetstvo bandurystiv Ukrainy ta diaspory: istoriia, teoriia, vykonavska praktyka* [Ensemble art of bandura players of Ukraine and the diaspora: History, theory, performing practice] [Doctoral dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University]. https://kc.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/156/2023/11/dysertatsiia_kubik-1.pdf [in Ukrainian].

Lévinas, E. (1998). *Entre nous: On thinking-of-the-other* (M. B. Smith & B. Harshav, Trans.). Athlone Press [in English].

Mandziuk, L. S. (2006). Intelektualno-tvorchyi aspekt predmeta «ansambl» u klasi bandury [The intellectual and creative aspect of the "Ensemble" subject in the bandura class]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, *1*(16), 80–84 [in Ukrainian].

Mandziuk, L. S. (2008a). Zhinoche trio bandurystok yak natsionalno-mystetskyi fenomen [The female bandura trio as a national artistic phenomenon]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, (14), 54–58 [in Ukrainian].

Mandziuk, L. S. (2008b). Spivohra u konteksti harmoniinoho rozvytku vykonavtsia-bandurysta [Singing while playing in the context of the harmonious development of a bandura performer]. *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika*, (11), 356–363 [in Ukrainian].

Mandziuk, L. S. (2025). Fenomen «trio bandurystok» v suchasnomu mystetskomu prostori Ukrainy: vytoky, tendentsii rozvytku ta vyklyky sohodennia [The phenomenon of the "bandura trio" in the contemporary

artistic space of Ukraine: Origins, development trends and current challenges]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, *3*(68), 79–93. **https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(68).2025.343250** [in Ukrainian].

Melikhova, Yu. A. (2025). Tandemna tvorchist Volodymyra Zubytskoho ta Liubovi Mandziuk u fenomenolohichnii paradyhmi suchasnoho bandurnoho mystetstva: kharkivski konteksty [The creative tandem of Volodymyr Zubytskyi and Liubov Mandziuk in the phenomenological paradigm of contemporary bandura art: Kharkiv contexts]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, (40), 49–72. **https://doi.org/10.34064/khnum2-40.03** [in Ukrainian].

Mishyn, V. Yu. (2018). Vchennia pro muzychnyi etos u klasychnu epokhu [The doctrine of musical ethos in the Classical era]. *Molodyi vchenyi*, *2*(54), 537–542. https://irbis-nbuv.gov.ua/EJRN/873001 [in Ukrainian].

Morozevych, N. (2022). Pisni V. Vlasova z repertuaru trio bandurystok «Malvy»: pershoprochytannia «novoi muzyky» dlia bandury [V. Vlasov's songs from the repertoire of the "Malvy" bandura trio: The first interpretation of "new music" for bandura]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, *2*(35), 171–180. **https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-15** [in Ukrainian].

Pasichniak, L. (2007). *Akademichne narodno-instrumentalne ansambleve mystetstvo Ukrainy XX st.: istoryko-vykonavskyi aspekt* [Academic folk-instrumental ensemble art of Ukraine in the 20th century: Historical and performing aspect] [Extended abstract of candidate's dissertation, Mykola Lysenko Lviv State Music Academy]. https://www.uacademic.info/ua/document/0407U000752 [in Ukrainian].

Poliuha, V. (2022). Filosofiia muzyky (formy i metody osmyslennia muzychnoho buttia) [Philosophy of music (forms and methods of comprehending musical being)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *48*(2), 36–42. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-2-6** [in Ukrainian].

Radko, Yu. I. (2019). *Stylova evoliutsiia zhanru baiannoi sonaty u skhidnoslovianskomu instrumentalnomu mystetstvi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit* [Stylistic evolution of the bayan sonata genre in East Slavic instrumental art of the second half of the 20th – early 21st centuries] [Candidate's dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].

Sartr, Zh.-P. (2001). *Buttia i nishcho: narys fenomenolohichnoi ontolohii* [Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology] (V. Liakh & P. Tarashchuk, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. O. (2013). Ansambleve bandurne vykonavstvo druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: mystetski osoblyvosti tvorchykh kolektyviv tsentralnoho ta pivdennoho rehioniv Ukrainy [Ensemble bandura performance of the second half of the 20th – early 21st century: Artistic features of creative ensembles in the central and southern regions of Ukraine]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (2), 70–73 [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. O. (2022). Problemy stanovlennia ta rozvytku bandurnoho vykonavstva Kharkova (XX – XXI st.) [Problems of the formation and development of bandura performance in Kharkiv (20th–21st centuries)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *55*(3), 73–79. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/55_2022/part_3/11.pdf [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. O. (2023). Shliakhy stanovlennia ta osoblyvosti vykonavskoi praktyky trio bandurystok «Kupava» (do 25-richchia tvorchoi diialnosti) [Formation and specific features of the performing practice of the "Kupava" bandura trio (on the 25th anniversary of its artistic activity)]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, (49), 99–106. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293292** [in Ukrainian].

Stochanska, M. P., & Chernetska, N. H. (2024). Vykonavska estetyka vokalno-instrumentalnoho tryholossia (iz 25-richnoho dosvidu tvorcho-vykonavskoi diialnosti trio bandurystok «Dyvostruny») [Performing aesthetics of vocal-instrumental three-part singing (from 25 years of experience of the "Dyvostruny" bandura trio)]. *Fine Art and Culture Studies*, (2), 3–12. **https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-1** [in Ukrainian].

Zaiets, V. (2019). Styl muzykanta-vykonavtsia: dialektyka i polilektyka vykonavskoi tvorchosti [The style of the performing musician: Dialectics and polylectics of performing creativity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (1), 313–316. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167016** [in Ukrainian].