УДК 785:398.8:636.083.5 (477.7+477.8)(045)
DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2025.20.349737

Ігор Ходжаніязов

https://orcid.org/0009-0006-4961-1875
незалежний дослідник, виконавець на на грецькому бузукі, магістр комп'ютерної інженерії, військовослужбовець ЗСУ
khanbatyj@gmail.com

Народно-інструментальна програмна музика: твори на сюжет «чабан загубив вівці» у Причорномор'ї та Карпатському регіоні

У статті розглянуто належні до жанру народної інструментальної програмної музики твори на сюжет «чабан загубив вівці», показові для пастуших спільнот Причорномор'я й Карпат, а також його паралелі в інших євразійських традиціях. Проаналізовано структурні й стильові особливості жанру, зокрема, поєднання повільної, вільноритмічної імпровізації зі швидкою танцювальною частиною, використання певних ладів і регіональних модусів, залучення звуконаслідування та сигнальних прийомів. Ці риси формують наратив, переданий винятково інструментальним виконанням як різновид оповіді без слів.

Порівняльний аналіз засвідчує наявність споріднених традицій в етнічній музиці кримських татар, румунів, українців Карпат, угорців, у клезмерському єврейському репертуарі та у кочових скотарських культурах Євразійського степу – від Казахстану й Киргизстану до Алтаю та Сибіру, де програмна музика значно розвиненіша й охоплює ширший спектр тем – від звуків природи до епічних і героїчних наративів. Наголошено на історичній глибині жанру, простежено його витоки щонайменше до XVII століття та розглянуто можливі впливи з боку перської культури, відстежено наявні риси, засвоєні з ісламської цивілізації, та звернено увагу на відлуння степових східних культур, що є наслідком міграції народів та міжкультурного обміну.

Проаналізовано як сольні варіанти виконання, так і професійні ансамблеві інтерпретації, а також регіональні версії – музичні оповіді та танцювальні форми. Здійснений аналіз виявляє роль цього жанру як своєрідного культурного мосту, що сприяє збереженню колективної пам'яті й передачі традиційних знань та забезпечує міжкультурну комунікацію між пастушими спільнотами, долаючи мовні й етнічні кордони. Твір на сюжет «чабан загубив вівці» як зразок програмної музики («музики для слухання» за Ігорем Мацієвським) виразно демонструє здатність абстрактної у своїй основі інструментальної музики передавати складні сюжети, емоції та соціальні взаємодії, а також свідчить про можливі історичні зв'язки між пастушими спільнотами Євразії.

Ключові слова: українська народна інструментальна музика, пастуша традиція, програмна музика, музика для слухання, сюжет «чабан загубив вівці», Карпати; Північне Причорномор'я, Північне Надазов'я, Євразійський степ.

Вступ

2021 року ми з моїм другом і колегою Рефатом Ізетом почали разом досліджувати кримську музичну традицію й до весни 2024 року назбирали, серед іншого, достатньо матеріалів для короткого нарису про інструментальний жанр кримськотатарської музики «Çoban avası» (чабанська мелодія). Щоб не пропустити нічого важливого, я планував додати контекст із творів аналогічного жанру в українській (гуцульській) і єврейській традиціях. Але що ширше коло джерел, відомостей і фактів із різних територій я долучав, то більше виникало нових запитань і ясніше ставало те, що відповіді на них пов'язані не з однією, а з низкою культур. Розуміння цих обставин **актуалізувало** розгляд обраних творів. Тому в статті буде проаналізовано відомості з різних країв та застосовано, крім музикознавчих, **методи** історичної культурології.

Твори із сюжетною основою привертали увагу українських дослідників, які, зокрема, цікавилися визначенням їх ***жанру***. На думку відомого етномузиколога й етноорганолога Ігоря Мацієвського, ці твори належать до фундаментальної жанрової сфери традиційної української інструментальної музики (УІМ) (до п'ятої групи із запропонованих ученим шести) – це «(міфологізована та) вільна інструментальна музика для себе та для слухання», а далі, за її внутрішнім поділом, до четвертої підгрупи (Г), що спирається «на широке коло джерел і становить ліро-епічну галузь творчого вияву» (Мацієвський, 2000, с. 11). Показовим для жанрової підгрупи «з детальною програмністю» якраз є сюжет «втрата і знаходження овець» (там само, с. 13). У жанровій системі української ансамблевої музики, обґрунтованій львівською етноорганологинею Іриною Федун, твори на цей сюжет належать до «епіки / музики для слухання», а саме – до її побутової сфери (праця та дозвілля), у якій виокремлено групу програмних творів (3.2.7) із тим-таки типовим прикладом «як пастух загубив вівці» (Федун, 2020, с. 125–126). Як бачимо, позиції, ключові для розуміння жанрових витоків твору, у дослідників сходяться (інструментальна позаобрядова програмна музика для слухання; подальший аналіз унаочнює її усталені семантично-структурні риси).

Спільна сюжетна основа обраних творів цього жанру досить проста: чабан загубив вівці і, зажурений, шукає їх. Може бути додано кілька проміжних епізодів, коли чабанові здається, що він бачить овець, тож радіє, але, підійшовши ближче, розуміє, що помилився. Буває, що йому дорогою стрічаються інші персонажі, а пошуки можуть перериватися іншими подіями. Частіше за все закінчення історії оптимістичне: вівці знайдені, чабан танцює.

У фольклорних традиціях цей сюжет має чотири основні жанрові форми:

– вокальна (пісня або дума);
– музична казка з інструментальним супроводом;
– суто інструментальна програмна композиція;
– сюжетний танець.

На вокальні твори з таким сюжетом можна натрапити в Україні, у румунсько-молдовському культурному просторі та серед ердельських (трансильванських) угорців. В Україні це частина чабанської й кобзарської традиції. «Думу про чабана», відому також за назвами «Талавиря», «Курта», записували багато разів, а Катерина Грушевська (1929) присвятила їй ґрунтовну статтю. Текст думи про чабана міститься й у рукопису Кондрацького кінця XVII – початку XVIII століть (опублікував М. Возняк у 1927 р., с. 165–173), що дозволяє цей запис вважати однією з найраніше зафіксованих кобзарських дум. Щодо варіанта з рукопису Кондрацького, варто наголосити на трьох його особливостях. По-перше, тут сюжет має песимістичну розв'язку: чабан так і не знаходить овець свого пана. По-друге, це розгорнутий багатоепізодний сюжет, у якому пошук загублених овець – лише частина пригод чабана. По-третє, і це важливо для цієї статті, чабан-невдаха тікає до Волощини, бо знає тамтешню мову («*ште реманеште*»). На жаль, усі доступні записи українських варіантів пісні пропонують лише словесний текст без аудіо чи нот.

З України походить і **єврейська** канторська макаронічна пісня «Пастухл» (їд. Пастушок), виконувана на їдиші з українськими вкрапленнями (мультимед. джер.: Hershman, 1926; Ruth Rubin, 1978). За сюжетом вона повністю аналогічна українським пісням, лишень з однією зміною – вона має притчевий релігійний характер. Як й у відомій біблійній історії, пастух шукає єдину вівцю й питає бога українською мовою: «Адоні! Чи не бачив ти, чи не видєл ти моєй овци?», – але чує у відповідь казенне «нєт». Такий песимістичний фінал додає сюжетові особливого драматизму.

Цей сюжет широко представлений у **румунських** піснях, колядках, дойнах і баладах, про що свідчать численні записи й дослідження румунських науковців (Habenicht, 1968; Suliţeanu, 1967). Найдавніша згадка про нього належить угорському поетові Балінту Балашші. У 1580-х роках він склав вірш, зазначивши, що його варто виконувати на мелодію румунської пісні про дівчину, яка загубила вівцю. Структура таких творів варіюється від коротеньких текстів на два куплети до складних композицій, що налічують до 15 епізодів.

В **угорських** піснях Трансильванії і Молдавії трапляються сюжети про різних загублених тварин: овець, кіз, коня, бичка (Faragó, 1966; Paksa, 2013). Особливо популярними є відповідні танцювальні приспівки. Цікавий різновид, перехідний до танцювального, – дитяча пісня-гра: її виконують у парі, почергово плескаючи в долоні на сильну та слабку долі, після чого гравці міняються.

Характерно, що, на відміну від української традиції, єврейська, румунська та угорська традиції збереглися до нашого часу та доступні в записах.

Усі ці пісенні варіанти, у яких фігурує згаданий сюжет, належать до епічної сфери (принаймні в широкому трактуванні епічного). Епічна пісня – це цілком традиційний тип наративу для Східної Європи. Але побутування розповідного програмного музичного твору на цей же сюжет – явище унікальне. Попередні дослідники або оминали своєю увагою цей твір, або шукали його джерело в локальних культурах й отримували непевні результати, хоча й констатували архаїчне коріння жанру. Спробуймо придивитися до такого цікавого явища уважніше.

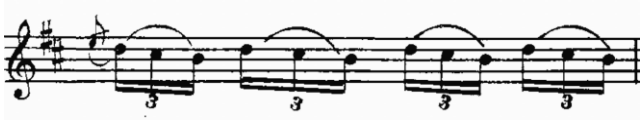
«Інструментальна історія» про чабана в Криму та Надазов'ї

Дослідження інструментальних варіантів сюжету почну з розгляду традиції кримських татар і греків Приазов'я, бо саме з неї стартувала наша спільна робота з колегою. Оскільки це перше спеціальне вивчення цих традицій, їх опис буде детальний.

У репертуарі кримськотатарських професійних музичних і танцювальних ансамблів є сюїта «Beyim odaman ve Çoban» («Мій пан – отаман» і «Чобан»)[1]. Вона виконується на кларнеті в супроводі традиційного ансамблю. Кларнет імітує гру пастушого кавала, «розказуючи» історію з трьох частин:

1) чабан загубив овець і шукає їх;
2) чабан знаходить овець і радіє;
3) радіючи, він танцює в колі інших чабанів (танець *чобан*).

Є також варіант інтерпретації сюжету – «чабан шукає загубленого сина» (Шерфединов, 1990, с. 181). Першу частину грають у вільному ритмі, у ній чути, як «чабан журиться й гукає вівці». Характерний момент – повторювана низхідна тріольна фраза:



1. «Бейим одаман» (Шерфединов, 1990, с. 181)

Друга частина має розмір 9/4 (5/4+4/4), який загалом характерний для чоловічого повільного танцю *ağır ava* (буквально – «повільний танець»). Третя завершальна частина – це швидкий чоловічий сольний танець *чобан* на 6/8.

За наявними відомостями, сюїту «Beyim odaman ve Çoban» вперше записав 1934 року ансамбль Кримського радіокомітету (Мультимед. дж.: Национальный вокальный ансамбль, 1934) із соло на кларнеті Ісмаїла уста Меджіта. 1936 року її знову записали у виконанні

[1] Імовірно, від 1970-х років номер починають часто називати «Çoban oyunı» (чабанський танець), але ця назва занадто загальна й позначає кілька різних танців. До того ж, у постановці Акіма Джемілєва «Çoban oyunı» містить і дві інші – суто театральні сцени перед початком власне «Beyim odaman». Див. (Джемилев, 2017, с. 52–58; Мультимед. дж.: Klarinetten-Solo mit Orchester, 1944).

симфонічного оркестру під керівництвом Яг'ї Шерфедінова (Мультимед. дж.: Симфонический оркестр, 1936). Останній відомий мені запис на платівку було зроблено у квітні 1944 року в Берліні, імовірно, за участі тих самих музикантів Радіокомітету, яких нацисти вивезли перед боями за Крим (Polydor 26009A)[2]. Є згадка, що 1935 року комісія, відбираючи матеріал для грамзапису, прослуховувала «Beyim odaman», зіграний на тулуп-зурні (місцевий аналог української дуди чи кози)[3]. У списках композицій, представлених у виданих платівках, такого запису, на жаль, знайти не вдалося.

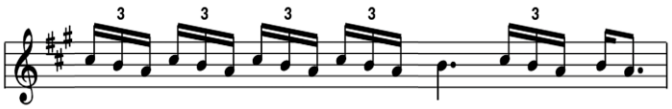
У сценічного танцю «Beyim odaman ve Çoban» був й автентичний прототип, записаний від степових кримських татар у 1920-х роках. «Степовий танець чобан» із села Карангит Джанкойського району має дві частини: повільну з вільним ритмом і швидку танцювальну в розмірі 6/8 (Refat, 1932, с. 19). Версія із села Джума Елі Феодосійського району має три частини: після повільної вільноритмічної і швидкої танцювальної темп дещо уповільнюється, а в мелодії знову з'являються імітації вигуків (Шерфединов, 1931, с. 54–55). В обох версіях є згадана вище низхідна тріольна фраза. Примітно, що в обох цих версіях ритмічна танцювальна частина тільки одна, швидка. Найімовірніше, обидва записи виконано на кавалі (могла бути й зурна), проте прямі вказівки на це відсутні. Принаймні, саме на кавалі виконав «пастушу народну пісню "Beyim odaman", пісню Аліма, пастушу танцювальну мелодію і неаполітанську пісню» якийсь Е. Абдулаєв у Москві 1939 року на Всесоюзному огляді виконавців на народних інструментах (Всесоюзный смотр, 1939). У кримській традиції кавал – це найчастіше свисткова поздовжня дерев'яна флейта (qaval, або tilli qaval, – кавал з язичком). Є відомості про побутування й інших різновидів інструмента: безсвисткового кавала (tilsiz qaval – кавал без язичка) та кістяного свисткового[4].

Автори XIX – початку XX століття неодноразово згадували танець *чобан* як улюблений серед степових кримських татар, іноді зауважуючи, що він «подібний до українського козачка». Ймовірно, до нашого часу дійшла спрощена хореографія цього танцю, бо в сценічному варіанті *чобан* зводиться до трьох рухів: танцюрист у колі чоловіків походжає спеціальним кроком навшпиньках, далі, стоячи на місці, крутить над собою чабанську ґирлиґу, а на завершення оббігає коло особливим кроком. Можна припустити, що серед тих елементів, які колись виконували під час танцю, були й присядки, бо це дуже поширений елемент чоловічих сольних танців Чорноморського регіону. Тим паче, що така манера виконання властива Криму: присядки трапляються в деяких варіантах кримської *кайтарми*[5].

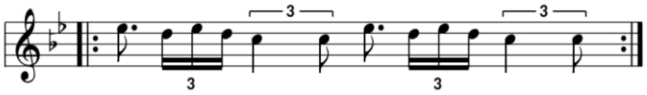
Сучасні сценічні версії танцю, за наявними свідченнями, походять від постановки Хайрі Емір-заде, який взяв за основу народний танець і додав до нього театральні елементи. Він працював над ним у 1910–1920-х роках (Дагджи, 2013, с. 118, 132–133, 144–145, 152). У кожному разі до появи цієї сценічної версії ми не маємо згадок про елементи пантоміми в танці *чобан*. Від Хайрі походить і нотний запис танцю, який 1926 року видав композитор Красев, – швидка танцювальна мелодія на 6/8. Також роком раніше акторка й співачка Ніна Боровко опублікувала в Стокгольмі збірку з нотним записом швидкого танцю *чобан* на 6/8 – без указівки на інформанта, але з гармонізацією того самого Красева. Цікаво, що версії мелодій, які подали Боровко й Красев, частково відрізняються.

Найближчий аналог частини «Beyim odaman» з вільним ритмом – це два зразки, які записав у 1930–1931 роках Михайло Гайдай (1931, с. 147) у греків Приазов'я – румеїв і урумів. Ці дві споріднених групи греків історично говорять різними мовами, але обидві сформувалися в Криму, звідки були депортовані 1778 року на теперішню Маріупольщину. Румейський запис із Сартани називається «Чобан ава» («чабанська мелодія»), урумський із Багатиря – «Hoyların cıyğan ava» («мелодія, коли зібрав вівці»). За характером вони різняться, але вочевидь належать єдиному жанру. Обидві мелодії виконують на лавуті / хавалі (свисткова сопілка), вони близькі до кримськотатарських – імітують вигуки та містять повторювані тріольні фрази:

2. «Чобан ава»



3. «Hoyların cıyğan ava»



Проте існує важлива відмінність між цими матеріалами та кримськими записами. У Приазов'ї це самостійні мелодії, які не закінчуються танцем. Наразі невідомо, чи фіксували в приазовських чабанів мелодії, які поєднували б повільну частину з вільним ритмом зі швидкою танцювальною. Щоправда, такий тип мелодії входить до сучасного репертуару весільних музикантів, до того ж побутує там під назвою «Чобан». Утім, ця мандрівна мелодія відома багатьом народам[6] і, схоже,

[2] На другому боці платівки записано пісню «Azbarım quyu bar», де, безсумнівно, звучить голос Аппаза уста Меджіта, скрипаля й вокаліста ансамблю Радіокомітету. Крім того, відомо, що в 1940-х роках до таборів засудили іншу солістку ансамблю Сабріє Ереджепову, чий голос, схоже, звучить у цьому запису в хорі. Докладніше про записи 1944 року писав дискограф Райнер Льотц у неопублікованій статті, див.: Lotz: Alexander Chevtschenko (чорновий варіант доступний за покликанням: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=14918).

[3] Оригінали протоколів зберігаються в Російському національному музеї музики (Москва), Ф-44-44.

[4] 1937 року по одному зразку інструментів зібрав Віктор Беляєв для московського музею під час Першої всесоюзної виставки музичних інструментів народів СРСР (Беляев, 1937).

[5] Такий прийом можна побачити в документальному фільмі «Ифтира – Навет» Батира Баїшева та Різи Ісаєва (1989).

[6] Зокрема, фрейлехс № 88 із Тирасполя в записах М. Береговського (Береговский, 1987); покійний дослідник єврейської музики Поділля Ісаак Лоберан у листуванні стверджував, що українські музиканти знають цю мелодію як «Азіатський чабан»; і навіть в Ірані ця мелодія відома як "чопан" – наприклад, її викладено в навчально-

має пізнє походження. Вона справді містить короткий вільноритмічний вступ, аналогічний до єврейської дойни, і виконується найчастіше соло на кларнеті з ансамблем. Відомі й записи соло на акордеоні. На цю саму мелодію в Приазов'ї співають також пісні з іншими текстами, не прив'язаними до чабанської тематики.

А проте, в урумів із села Єсті Хирим (Старий Крим під Маріуполем) є казка до мелодії «Чобан», яка, імовірно, є давнішою за саму мелодію. Не зайвим буде коротко описати її сюжет. Жив собі чабан, який випасав овець та мав вівчарок. Але якось до нього прокралися злодії, які хотіли вбити чабана й обікрасти його. Чабан запропонував почастувати їх та заграти на кавалі. Награючи гарну протяжну мелодію, він почав подавати в ній сигнали своїм собакам. Коли чабан заграв утретє, пси прибігли, врятували господаря та погризли грабіжників. На радощах чабан заграв веселу мелодію, під яку почав танцювати. Є три записи цієї казки, зроблені від різних людей у 1980–2000-х роках. У версії музиканта Василя Танача оповідач на запису імітує гру чабана на кавалі, наспівуючи «*дулулуй*», «*дуй-дуй*», «*егей*», що споріднює її з румунськими дойнами[7].

Щодо кримських чабанів-музикантів, то джерела дуже мало говорять нам про їхню вільноритмічну протяжну манеру виконання. У кримськотатарській традиції існує жанр імпровізації з вільним ритмом – *таксим*, але він традиційно супроводжує відкриття бенкету (зазвичай – весілля). Крім того, таксим майстерно використовує лади й способи фразування макамної музики, поєднуючи різні лади в одному творі. Повільну частину згаданих чабанських композицій грають у натуральному мінорі, зрідка з прохідними нотами в мелодіях. Таксим не використовує імітації вигуків і не «розповідає» історії. З іншого боку, як у *чобані* після вільноритмічної імпровізації грають ритмічний танець, так і після таксима обов'язково йде інструментальний твір пешраф із розміреним ритмом. Загалом поєднання в межах однієї композиції повільної, часто вільноритмічної мелодії з регулярно-ритмічною виразно характеризує саме кримську традицію. Такий принцип поширений у танцях (*чобан*, *ağır ava ve qaytarma*), у піснях (особливо в жанрі maqam, але трапляється і в простих ліричних піснях) та в інструментальних композиціях (*taqsim ve peşraf*). Можна стверджувати, що для кримської традиції це універсальний принцип, який охоплює всі музичні жанри. Цей самий підхід існує в інших традиціях регіону – народній турецькій, грецькій, румунській музиці, а також у класичній османській. Схожа модель у формі вільноритмічної прозової речитації, що переходить у співані вірші, властива й класичній перській літературі, особливо після XIII століття – у Сааді, Убейда Закані, Абдурахмана Джамі. Хоча це питання вимагає додаткових студій, можна припустити, що саме з ісламізацією Криму та Балкан, із проникненням перської міської культури міг поширитися цей спосіб компонування твору.

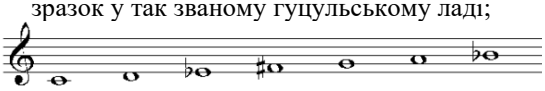
Нарешті, кілька слів про твір «Çoban qoyını coyğan» («Чабан свої вівці загубив») у виконанні ансамблю зурначів Кримського радіокомітету під керівництвом Люманова (Мультим. дж.: Ансамбль зурначей, 1936). Це імпровізація, дуже подібна до описаної вище, з вільним ритмом, яка переходить у швидкий танець лише за дві секунди до завершення запису, що ускладнює аналіз власне танцювальної частини. На тлі інших мелодій вона вирізняється своїм ладом – це так званий гуцульський лад. Для кримської музики він досить екзотичний: не трапляється в піснях і властивий лише обмеженій кількості інструментальних мелодій, зокрема танців. Проте цей лад є типовим загалом для музики різних національних та етнічних традицій – молдавської, румунської, єврейської, гуцульської, а також саме для мелодій про «чабана, який загубив овець». Це, найімовірніше, свідчить про запозичення мелодії кримськими професійними музикантами.

Отже, у кримськотатарській традиції побутує програмний твір із сюжетом «чабан загубив вівці», зафіксований у таких формах: сценічний танець із пантомімою, ансамблеве інструментальне та, ймовірно, чабанське сольне виконання. У традиції греків Приазов'я він існує в рудиментарній формі як композиція «Чобан» і як музична казка до цієї мелодії.

З чого складаються інструментальні версії жанру?

Спробуймо узагальнити попередні міркування, які стосувалися розглянутих прикладів, та визначити характерні риси інструментальних версій твору із сюжетом «чабан загубив вівці» (як буде продемонстровано далі, ці ознаки притаманні не лише кримській традиції):

- це програмний твір, тобто історія, «розказана» через гру на інструменті;
- його композиція складається з кількох частин;
- серед них дві частини є обов'язковими – повільна мелодія з вільним ритмом і швидкий танець;
- для кримської традиції характерне використання натурального мінору, хоча й зафіксовано зразок у так званому гуцульському ладі;



- повільна частина демонструє паралелі з чабанськими імпровізованими награваннями;
- у повільній частині є імітації вигуків і сигналів.

Ці самі риси виявляємо й у творах, поширених в інших традиціях: румунсько-молдовській (під назвами «Când şi-a pierdut ciobanul oile» – «Коли чабан загубив вівці», «Doina ciobanului» – «Чабанська дойна», «Doina oilor» – «Дойна вівцям», тощо; Chiseliţă, 2011), українській гуцульській («Тоска за вівцями», «Тужна за вівцєма», тощо), угорській («A juhait kereső pásztor» – «Пастух шукає своїх овець»), єврейській (doina). Крім того, є свідчення, що подібні зразки були поширені в музиці українських степових чабанів, чия традиція залишилася майже не зафіксованою. Подібність із кримськими творами проявляється навіть через використання згаданих тріольних фраз у багатьох

му курсі гри на тарі Німа Фарейдуні (نيما فريدوني): див. https://www.youtube.com/watch?v=KFwCDDiPGVE

[7] Див.: (Гаркавець, 1999, с. 568). Повна версія казки не вміщена в публікації, але доступна в аудіододатку. Див.: (Мультимед. дж.: Грецький фольклорний ансамбль «Бір Тайфа», 2005, трек 19: Бояджи, Олена. «Чобан аваси»), а також: (Смолина, 2008, с. 67).

варіантах[8], що походять з інших теренів. При цьому існують дві основні форми побутування твору: у середовищі вівчарів / чабанів це **сольне** виконання на духовому інструменті; у середовищі професійних музикантів – переважно **ансамблеве**, найчастіше зі скрипкою соло. Із професійною музичною практикою поза межами вівчарських спільнот пов'язані ще два менш поширені різновиди жанру: музична казка (зазвичай виконується на скрипці) та сюжетний танець.

Щодо чабанських імпровізованих награвань на духових інструментах, із якими розглянутий твір має спільні риси, варто зауважити, що вони широко побутують у Східній Європі[9], на Балканах і Кавказі, у Волго-Уральському регіоні, Західній і Центральній Азії, а також у Північній Африці. Про значний ареал їхнього розповсюдження згадував і Бела Барток. Для нього пошук пояснення подібності такої музики став одним із мотивів записувати й вивчати музичні традиції різних народів (Bartók, 1976, с. 11). Утім, виглядає на те, що за десятки років до Бартока про такі самі чабанські імпровізації писав Данило Мордовець у нарисі «Житиме до віку» (Мордовець, 1890). Хоча він не описує сюжету «чабан загубив вівці», але дивується, що чув ту саму мелодію (насправді, мабуть, лише подібний стиль гри) від вівчарів різних народів у різних місцях: українських – на Дону, черкеських – на Кавказі коло Казбеку, татар – у Кримських горах, арабів – у Святій землі. Схоже, такі імпровізації досить давні, але, на жаль, ця тема досі не досліджена достатньо.

Особливості побутування твору в європейських національних (регіональних) традиціях

У **румунській** традиції існує три основних інструментальних різновиди твору: чабанський сольний, професійний ансамблевий та музична казка. Здається, усі духові чабанські інструменти є придатними для їх виконання: є варіанти для *флуєра*, *кавала* дерев'яна поздовжня флейта), *чімпоя* (дуда), *тульника* (трембіта). Дуже важливий для нашої статті момент: часто ці твори зараховують до жанру *дойни*. Взагалі дойна – це румунська пісня на імпровізовану мелодію з вільним ритмом. Дойни можуть мати вербальний текст, а можуть виконуватися без слів (коли розспівують склади, імітуючи музичні інструменти, «*дулулуй*», «*тралала*» – так само як це робив урум Василь Танача), а також існують і суто інструментальні дойни. У стилі дойни співають балади, що робить дойни дотичними до епічної сфери[10]. Коли йдеться про «безсловесні» й інструментальні дойни, то їх головна мета – передати абстрактний емоційний стан. У цьому контексті «чабанська дойна» виділяється своєю сюжетністю.

В **угорській** традиції аналізований сюжет фігурує у творах, що мають кілька основних назв: «A juhait kereső pásztor» («Пастух шукає своїх овець»), «Oláh leány tánca» («Танець волоської дівчини»), «Elvesztettem a kecskéket» («Загубила / загубив я кіз»). Твір побутує в таких формах: пастуше сольне виконання, професійне ансамблеве, музична казка й танець, зокрема танець-пантоміма – сольний або груповий. Груповий танець був дуже популярний, передусім на весіллях. У секеїв регіону Шовідик (Sóvidék) танець у колі входив до масничного обряду поховання зими (Barabás, 2020, с. 104). Існують такі варіанти сюжету, у яких замість овець випасають кіз, корову чи бичка. Дійовою особою може бути і вівчар-парубок, і дівчина; власне у Трансильванії худобу часто пасли жінки (Bartók, 1976, с. 243).

Найдавніша згадка про сюжет міститься у творі 1659 року, у якому йдеться про волохів і турків: «...музика-вояк із Воєводини, як правило турецький сопілкар, під час маршу постійно повторює волоську мелодію, що називається по-угорськи «az oláh fáta nótája» [«мелодія волоської дівчини»], яка загубила своїх кіз у снігу й плакала, шукаючи їх, та журилася за своїми загубленими козами» (Мультимед. дж.: Árendás, 2003).

Найімовірніше, у середовищі леутарів – професійних **ромських музикантів Молдови** – цей твір засвоїли й **єврейські музиканти** (Rubin, 1997). У їхній традиції він називається «дойна» і є суто інструментальним жанром у професійних ансамблів. Твори цього жанру виконують на будь-якому інструменті, хоча музиканти все одно намагаються імітувати мелізми чабанських сопілок. Виконання дойни на весіллях як віртуозного концертного номера – характерна риса клезмерської традиції. Принагідно зауважмо, що в репертуарі Дейва Тарраса, крім дойни, була аналогічна композиція «Pastukhl's Kholem» («Сон пастуха») – як інструментальний варіант згаданої пісні про пастуха (Мультимед. дж.: Tarras, 1979).

З-поміж **українських** традицій варто вирізнити три географічних зони побутування різних форм твору: **карпатська** (насамперед гуцульська, але є згадки й у бойків, лемків), **степова** та **центральна**.

У **карпатській** зоні це гра вівчарів на духових інструментах. У «Покутті» Оскара Кольберґа знаходимо найстаріший запис награвання на сопілці вівчаря з Ясенева-Пільного, чиє ім'я записане як Томаш Чупрун, під час гри він вторував собі голосом (Kolberg, 1888, № 723, с. 70–71)[11]. Імовірно, цього ж музиканта в 1905 році записав Станіслав Людкевич (за версією М. Корчинського, ім'я вівчаря – Тома Софрон, проте це, очевидно, помилка)[12]. Це рідкісний випадок, коли маємо дві різночасові фіксації аналізованого твору від того самого виконавця. Ключова відмінність між двома записами полягає в різному ладі. У запису О. Кольбер-

[8] Зазначимо, що подібні тріольні низхідні фрази трапляються в Карпатах і на Поліссі серед сигналів на трембітах, рогах, бучумах, трубах тощо (Грица (ред.), 1995; Chiseliţă, 2009).

[9] Пастуші награвання з України аналізує Ярина Товкайло у своїй дисертації «Сопілкова музика українців: структурно-типологічний та виконавський аспекти» (Товкайло, 2021).

[10] Гайдуцькі дойни (haiduceasca), разом із близькими до них грецькими клефтськими піснями (kleftika), на нашу думку, можна вважати найближчими родичами українських дум, але це потребує окремого дослідження.

[11] О. Кольберґ також зазначає, що Томаш Чупрун, крім сопілки / сопівки, грав і на жоломийці – одноязичковому очеретяному духовому інструменті (Kolberg, 1888, с. 2).

[12] Пізніше цю мелодію обробив композитор Мирослав Корчинський під назвою «Вівчарський триптих» (Корчинський, 1980), а його дочка, Божена Корчинська, виконує цю обробку на сучасній хроматичній сопілці: https://youtu.be/tU_NlAa0tCE. Див. також: (Корчинська-Яскевич, 2017, с. 145).

ґа більшу частину композиції виконано в натуральному мінорі з двома епізодами в гуцульському ладі. У запису Людкевича (за Мирославом Корчинським) є тільки натуральний мінор. Водночас більшість аналогічних гуцульських записів свідчить про використання гуцульського ладу: «Тоска за вівцями» з двох частин, яку записав Філарет Колесса (Шухевич, 1902, с. 93), чи «Тужна за вівцєма» Миколи Павлюка на фрілці із записів Богдана Яремка[13] тощо. Є згадка про побутування подібного сюжету серед лемківських сигналів на трембіті (Шостак, 2014, с.17).

Функціонування цього жанру в **степових чабанів** детально описав кубанець Яків Кухаренко (1799–1862) у нарисі «Вівці і чабани в Чорноморії» (Кухаренко, 1862, с. 77). За Я. Кухаренком, це типова чабанська розважальна мелодія, яку виконували влітку на козі (дуді), коли пасли отару на одному місці.

У **центральній Україні** трапляється особливий різновид твору – музична казка про бичка, яку виконують традиційні скрипалі, подібно до угорської традиції. Загальний сюжет казки так само подібний до угорської: дівчина загубила бичка на пасовиську, журиться, гукає його, а коли бичок знаходиться – танцює веселого танцю. Усі сцени ілюструє скрипка – або мелодіями, або через імітацію звуків і голосів (Чубенко, 1969). На жаль, згадки про такий жанр дуже спорадичні, а зразки записів часто неопубліковані, тому складно робити висновки про ареал поширення такої музичної казки.

Оповідні інструментальні композиції в Євразійському степу

Програмні твори, тобто ті, у яких суто музичними засобами розповідається якась історія – частина європейської академічної музичної традиції. Але, якщо вийти за межі академізму, шансів стикнутися з програмністю буде мало. Традиційна музика майже завжди абстрактна й не зображає ніяких конкретних сюжетів. Тільки зрідка музиканти можуть додавати – як художній прийом – елементи звукової імітації. На цьому тлі яскраво вирізняється середовище вівчарів, а також і ті культури, де вівчарство відіграє значну соціальну роль. В українських Карпатах, крім історії про загублених овець, на елементи програмності натрапляємо в аналогічному награванні «Як гуцул збирав гриби» (Мультимед. дж.: Брати Прилипчани, 1997), «Ранок у Карпатах», «Гуцульська казка» Василя Грималюка (Моґура) (Мацієвський, 2012, с. 168)[14], у танці «Аркан» (тиха частина «батько спить» – і голосна «батько встав») тощо. Є мелодії, які асоціюються з конкретними опришками та відповідно використовуються для ілюстрації історій про них. Сигнали, призначені для передачі конкретної інформації, також мають ознаки програмності, хоча їх природа відмінна від абстрактного змісту «чистої» музики.

Поза межами України, зокрема в **Дагестані** та **Азербайджані**, також простежується зв'язок оповідних інструментальних творів із пастушим середовищем. За структурою це будуть історії, подібні до композицій «чабан загубив вівці», але з іншими сюжетами: «Пастух упав з урвиська та гукає на поміч» (Вертков та ін., 1963 с. 106), «Дядьку, мене тат[15] побив, бо я в нього гроші вкрав», «Пастух на горі скучив за жінкою і грає їй мелодію, щоб вона нікому не давала чіпати свої груди» й т. і. (Челебиев, 2009).

Якщо рухатися на схід далі, побачимо, що в культурах кочових народів степу, де велику роль традиційно відігравало скотарство й мисливство, програмна музика дуже розвинена й посідає важливе місце. Знаходимо її у **казахів**, **киргизів**, **зауральських башкирів** (Жолдасова, 2023), **алтайців**, **хакасів**, **тувинців**, **ойратів**, **монголів**. Важливий момент: у цих культурах програмна музика не пов'язана з пастухами. Тому тематика сюжетів максимально широка: вона охоплює імітацію природних шумів (вітер, річка), голосів тварин (зозуля, лебідь, кінь), зображення ландшафтів (гори, степ), життєвих ситуацій («Як юний співак учиться в свого батька», «Як музикант-повстанець Курмангази прокрався в табір росіян і визволив з полону своїх жінку й дітей»), епічних сюжетів (абстрактні мелодії легендарних героїв і сюжетні епічні розповіді) та шаманської практики. Так само в цих культурах програмна музика не асоціюється суто з пастушими духовими інструментами. Її виконують на всіх типах інструментів, поширених у регіоні: духових, струнних смичкових, щипкових, на дримбах і навіть горловим співом, коли його використовують як музичний інструмент. Ґрунтовний опис та аналіз такої музики знаходимо в роботах американського дослідника Теодора Левіна та його співавторів (Levin et al, 2006; Levin et al, 2016).

Процитую один із прикладів історії, розказаної в казахському творі жанру күй (кюй) «Ақсақ құлан» («Кулан з кривою ногою»):

> «У Чингісханового сина Джучі був єдиний син, намісник Золотої орди. Він не послухав батька й поїхав полювати на диких коней – куланів, яких вважали священними тваринами. Головний кулан табуна вбив ханового сина. Коли хан не дочекався повернення сина, він послав гонців на пошуки, але пообіцяв залити розплавлений свинець у горло тому, хто принесе погану звістку. Всі боялися сказати правду, і тоді один музикант взяв домбру й заграв ханові на ній історію без слів так, що той усе зрозумів. Хан хотів покарати музиканта, але передумав – і залив свинець у резонаторний отвір домбри» (Daukeyeva, 2016).

У **казахській** традиції подібну гру називають «мовою без язика» чи «мовою без слів». Характерно, що після завершення кюя музикант промовляє словом «сказав», підкреслюючи, що інструмент виступав у ролі оповідача, а сама гра була цитуванням прямої мови.

За теорією Теодора Левіна, таку розвинену систему жанрів програмної музики серед кочових пастухів і мисливців можна розуміти як мімезис. Мімезис – це система копіювання, наслідування, відтворення людських дій, поведінки тварин чи природних процесів через спеціально розроблену абстрактну мову жестів – як тілесних, так і музичних. У її основі – багато різних аспектів: постійна увага до змін довкілля, осо-

[13] Їх оцифрував й опублікував дослідник і захисник України Віктор Левицький: https://soundcloud.com/viktor-levytskyi/sets/mikola-pavlyuk-frlka-zapisi-bogdana-yaremka

[14] Принагідно висловлюю вдячність докторові філософії Яремі Павліву за інформацію щодо програмних композицій видатного гуцульського скрипаля Василя Грималюка (Моґура),

[15] Тати – іранський етнос, проживає в Азербайджані, Дагестані.

бливо важливих для пастухів і мисливців; спонтанне бажання зреагувати на красу моменту; анімістичне сприйняття світу, у якому люди, а також інші душі (духи тварин, речей, природних сил) мають подібну психологію і соціальні структури, що зумовлює етикет спілкування між усіма ними[16]; урешті, є шаманські ритуали, пов'язані з перевтіленням і мандрами між світами. Природно, що в тих тюркських народів регіону, які давно живуть осілим життям і чия ісламська релігія більше пов'язана з міськими письмовими традиціями, музична культура не зосереджена на програмності. Як ми вже мали змогу раніше зауважити, в Азербайджані оповідні композиції грають передусім професійні пастухи. І на диво, те саме спостерігаємо в Причорномор'ї та Карпатському регіоні.

Вівчарство і Великий степ

Тож, з одного боку, саме на просторах Великого степу знаходимо програмний твір «чабан загубив вівці» (у його варіантних розгалуженнях) як унікальний і вельми специфічний зразок програмної музики, асоційований із вівчарством. З іншого боку, спостерігаємо низку традицій із розвиненою системою музичної програмності як такої. Чи не є це результатом впливу східних традицій на культури певних європейських етносів? Якщо так, то хто саме виступав ретранслятором цих впливів і коли та як це відбувалося? І чи існують інші свідчення такої культурної взаємодії?

Як було зазначено вище, поєднання неспішної вільноритмічної імпровізації і швидкого танцю – це явище, яке, ймовірно, пов'язане з ісламізацією та перськими впливами в регіоні. Якщо так, то вірогідно можемо визначити XIV століття як нижню межу появи на наших землях жанру «Чабан загубив вівці». Тоді в степах Східної Європи подекуди ще кочували половці, а на території Орди – навколо ханської влади й ісламської релігії – з тих самих половців та інших народів, підхоплених хвилею монгольського завоювання, формувався новий етнос – татари. Власне пастухи з цих народів перебували не лише в степу, а й на карпатських полонинах (відомо, що 1186 року половецьке військо погодилося виступити в похід проти Візантії тільки восени – після повернення худоби з пасовищ у Південних Карпатах (Vásáry, 2005, с. 42)).

На території України останніми кочовиками були **ногаї**. Їхня культура історично є досить близькою до казахів, киргизів, каракалпаків, з одного боку, і до степових кримських татар, з іншого, – але зазнала різких змін у XIX–XX століттях. Щодо програмної музики в ногайській традиції існують лише поодинокі й непевні свідчення, проте можна припустити її побутування в минулому (Гагуа, 2012).

Історик Владислав Грибовський у статті «Коші кримських чабанів у XVI – XIX ст.: риси подібності до запорозького козацтва» зібрав матеріал, що визначає степові чабанські коші як особливі спільноти неодружених чоловіків різного, нерідко змішаного походження: «Чабанські коші перебували поза простором сім'ї, приватної власності й держави, натомість діяли в межах простору реципрокностей – складної системи міжособових стосунків на основі принципу взаємності, де було місце і ворожнечі, і миру, і дарунку, і віддяці – обміну в найширшому розумінні цього слова. Соціальну типологію цього явища слід визначити як чоловічу спільноту – найдавніший тип гуртування поза сім'єю» (Грибовський, 2019).

Саме тому серед чабанів траплялися представники всіх народів, які мали вихід до степу: українців, кримських татар, ногаїв, греків, волохів, сербів, вірмен – часом навіть в одній ватазі, попри різницю в мові й релігії. Цікаву ілюстрацію цього віднайдено в Архіві коша Нової запорозької січі. Там 1755 року записано, що група українських чабанів була наймитами в ногаїв десь з боку Очакова. Ці самі чабани були шпигунами й передали козакам деякі військові відомості (Бутич (наук, ред.), 2006, с. 34). Таке мішане середовище було дуже сприятливим для обміну ідеями в різних галузях – і в музичній культурі теж.

Отже, можемо засвідчити існування музичних явищ, спільних для вівчарів Причорномор'я, Карпатського регіону та Внутрішньої Азії. Ця ґрунтовна тема є **перспективною** для подальших розвідок, тому нижче наведено лише ті спільні елементи, які авторові вдалося виявити під час написання статті:

– використання безвисткової поздовжньої флейти (флоєра/флуєр – у Карпатах, кавал – у Криму, цуур / чоор / шоор – на Алтаї, сибизги – у казахів, курай – у башкирів);

– ритуальна роль такого інструмента (у поховальному обряді в Карпатах, у практиках знахарювання на Алтаї);

– виконавці вторують здавленим голосом, горловим співом (поза вівчарським побутом горловий спів у Східній Європі не відомий, натомість у народів Внутрішньої Азії він достатньо поширений);

– існування інструментальних мелодій, пов'язаних із героями (опришки в Карпатах, епічні герої у башкирів, казахів);

– відомий сюжет гуцульської вівчарської колядки про трьох святих заступників із трубами з міді, срібла, золота, який має паралелі не тільки в болгарській «овчарській» колядці, а й серед загадок у татар (XIV століття), узбеків, сибірських татар.

Наведені приклади цілком підтверджують гіпотезу про доволі інтенсивний культурний обмін між спільнотами в різних кінцях Великого степу.

Висновки

Програмні твори на сюжет «чабан загубив вівці» як зразок жанру народної інструментальної музики для слухання – це унікальне свідчення колективної творчості багатьох поколінь пастухів різних народів. Це не лише часовий місток – від нас теперішніх у минуле, щонайменше у XVII століття чи навіть раніше. Це також і міст між різними національними й етнічними культурами. Формування такого жанру стало можливим завдяки готовності носіїв різних традицій поділитися чимось своїм і зрозуміти щось чуже. Дивовижно й водночас закономірно, що засобом для такого спілкування без слів стало максимально абстрактне мистецтво – «чиста» музика.

[16] Більше про анімістичний світогляд див.: (Щепанський (упоряд.), 2024).

Цитована література і джерела

Архівні матеріали

Гайдай, М. П. *Грецькі пісні і танці 1930–31 рр.* ІМФЕ Ф-8 13

Література

Беляев, В. (1937). Музыкальные инструменты народов СССР. *Советская музыка, 10–11 (51)*, 143–154.
Береговский, М. (1987). *Еврейская народная инструментальная музыка.* Москва. 279 с.
Бутич, І. Л. (Наук. ред.). (2006). *Архів Коша Нової Запорозької Січі. Корпус документів. 1734–1775.* Том 4. Київ. 887 с.
Вертков, К., Благодатов, Г, Язовицкая, Э. (1963). *Атлас музыкальных инструментов народов СССР.* Москва. 434 с.
Возняк М. (1927). Із збірника Кондрацького кінця XVII в. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. 146*, 165–176. Львів: Накладом Т-ва імени Шевченка.
Всесоюзный смотр исполнителей на народных инструментах. Второй тур. (9 жовтня 1939). *Советское искусство №73 (653),* 4.
Гагуа, Л. (2012). Традиционная музыка караногайцев (по материалам полевой экспедиции). *Альманах современной науки и образования, № 2. Вып. 2,* 40–42. Тамбов.
Гаркавець, О. (1999). *Уруми Надазов'я: історія, мова, казки, пісні, загадки, прислів'я, писемні пам'ятки.* Алма-Ата. 624 с.
Грибовський, В. (2019). Коші кримських чабанів у XVI – XIX ст.: риси подібності до запорозького козацтва. У кн.: І. І. Кривошея, Є. М. Луняк (Упор.). *Гетьманська Україна між Польщею, Росією та Туреччиною,* сс. 255–272. Ніжин.
Грица, С. Й. (Упор.). (1995). *Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського.* Київ: Музична Україна. 413 с.
Грушевська, К. (1929). На бічних стежках кобзарського епосу («Дума про Чабана» – причинок до питання про пародії на кобзарські думи). *Первісне громадянство та його пережитки на Україні, 2*, 13–50. Київ: Державне видавництво України.
Дагджи, Т. (2013). *Одна судьба на все поколения*. Симферополь: Крымучпедгиз.
Джемилев, А. (2017). *Танцы ансамбля «Хайтарма».* Симферополь. 136 с.
Жолдасова, Н. (2023). Кюи для сыбызғы и ҡурая: соотношение повествования и музыки. *«Musiqi dünyası», № 3–4 (96/97),* 9225–9238.
Корчинська-Яскевич, Б. (2017). *Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму.* Дис. кандидата мистецтвознавства. Львів. 213 с.
Корчинський, М. (1980). Вівчарський триптих. У кн.: Р. Є. Дверій (Упор.). *Музика для сопілки. Вип. 1,* с. 3–7. Київ: Музична Україна.
Кухаренко, Я. (1862). Вівці и чабани въ Чорноморіі. *Основа. Южно-русскій литературно-ученый вѣстник. 1862. Травень,* 29–39. С-Петербургъ: Тип. П. А. Кулиша.
Мацієвський, І. (2000). *Жанрові угрупування в традиційній українській інструментальній музиці*. 26 с. Львів.
Мацієвський, І. (2012) *Музичні інструменти гуцулів*. Вінниця: Нова книга. 463 с.
Мордовець, Д. (1890). «Житиме до вѣку». У кн.: В. Лукич (Ред.). *Илюстрованый литературный збôрник «Квѣтка»*, сс. 31–41. Львів: Друкарня тов-ва Шевченка.
Смолина, М. (2008). *Урумский язык. Урум дили (приазовский вариант). Учебное пособие для начинающих с аудиоприложением.* Київ: БЛАНК-ПРЕСС.
Товкайло, Я. (2021). *Сопілкові практики в пастівницьких традиціях України (інструментарій, музика, виконавство).* (Дис. кандидата мистецтвознавства). 200 с. Київ.
Федун, І. (2020). *Народноінструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Полісся як вияв традиційного професіоналізму (XX – перші десятиліття XXI ст.)*. (Дис. кандидата мистецтвознавства). 298 с. Львів.
Челебиев, Ф. (2009). О программности в азербайджанской народной инструментальной музыке. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена, № 106,* 160–165.
Чубенко, В. (1969). Музична картинка «Бичок». *Народна творчість та етнографія, 2*, 64–65. Київ.
Шерфединов, Я. (1931). *Песни и танцы крымских татар.* Москва-Симферополь. 94 с.
Шерфединов, Я. (1990). *Янъра къайтарма: къырымтатар халкъ йырлары ве авалары, тертип эткен Я. Шерфединов. Экинджи нешири.* Ташкент. 231 с.
Шостак, В. (2014). *Цінності, що виходять за межі часу. Інструментальне музикування на Закарпатті.* Ужгород: Карпати.
Шухевич, В. О. (1902). *Гуцульщина: Ч. 3* (Матеріали до українсько-руської етнології, Т. 5; Хв. Вовк, Ред.). Львів: З друкарні НТШ. 257 с.
Щепанський, В. (Упор.). (2024). *Новий анімізм: хрестоматія*. Київ: Вид-во Руслана Халікова. 263 с.
Barabás, L. (2020). A farsang temetése Sóvidéken: egy székely népi dramatikus játék száz esztendeje. *Székelyföld kulturális folyóirat. 24. évf., 2. sz. (2020. február),* 87–116.
Bartók, B. (1976). *Béla Bartók, essays.* New York.
Chiseliţă, V. (2009). Repertoriul muzical păstoresc. In: V. Ghilaş, V. Chiseliţă, V. Galaicu [et al.]. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie şi modernitate,* pp. 235–272. Chişinău: "Grafema Libris".
Chiseliţă. V. (2011). *Când şi-a pierdut ciobanul oile.* Patrimoniul Cultural Imaterial al Republicii Moldova. Отримано 20.11.2025 з сайту: https://patrimoniuimaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-ale-artei-sau/c%C3%A2nd-%C5%9Fi-pierdut-ciobanul-oile
Daukeyeva, S. (2016). Narrative Instrumental Music. Part 1: The Kazakh Küi. In: T. Levin, S. Daukeyeva, and E. Köchümkulova (Edd.). *The Music of Central Asia,* pp. 235–265. Bishkek: Aga Khan Trust for Culture and University of Central Asia.
Faragô, J. (1966). "Ciobanul care și-a pierdut oile" în folclorul maghiar. *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1962–1964,* 455–461. Cluj.
Habenicht, G. (1968). Povestea ciobanului care și-a pierdut oile. Geneză, evoluție, tipuri. *Revista de etnografie și folclor, tom 13, nr. 3*, 235–250. București.
Kolberg, O. (1888). *Pokucie. Obraz etnograficzny:* [w 4 t.]. T. 3. Kraków: W Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego.
Levin, T., Süzüke, V. (2006). *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond.* Indiana University Press.

Levin, T., Daukeyeva, S., and Köchümkulova, E. (Edd.). (2016). *The Music of Central Asia*. Bishkek: Aga Khan Trust for Culture and University of Central Asia.
Lotz, R. (2011). *Alexander Chevtschenko* [discography 1938–1944]. Отримано 29.11.2025 з сайту: https://www.russian-records.com/view_pdf.php?image_id=14918&image=1
Paksa, K. (2013). "Ugrós" karakterű néptáncok zenéje Erdélyben. In: I. Angi & Cs. Csákány (Szerk.). *Zenei művelődésünk a változó régióban,* pp. 65–79. Cluj Napoca: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
Refat, A. (1932). *Qьrьm tatar yьrlarь.* Aqmesçid. 98 c.
Rubin, J. (1997). Alts nemt zikh fun der doyne (Everything comes from the doina). The Romanian-Jewish Doina. A Closer Stylistic Examination. *Proceedings of the First International Conference on Jewish Music, City University* (London, April 1994).
Suliţeanu, G. (1967). Poemul popular "Când şi-a pierdut ciobanul oile" (Studiu asupra unei variante din Negrileşti – Vrancea). *Revista de etnografi e şi folclor, tom 12, nr. 6*, 435–460. Bucureşti.
Vásáry, I. (2005). *Cumans and Tatars: Oriental Military in the Pre-Ottoman Balkans, 1185–1365*. Cambridge: Cambridge University Press. 230 p.

Мультимедійні джерела

Ансамбль зурначей п/у Люманова Али. (1936). *Чабан коини джойган* [Грампластинка]. Грампласттрест №3404.
Баїшев, Б. (Режисер). (1989). *Ифтира (Навет)* [Фільм]. Кіностудія науково-популярних і документальних фільмів УзРСР.
Брати Прилипчани. (1997). *Грають брати Прилипчани. Інструментальна традиція Буковинської Гуцульщини* [Аудіокасета]. Кобза.
Грецький фольклорний ансамбль «Бір Тайфа». (2005). *Джаним* [Альбом]. Самостійне видання. (Одіссея Греків Приазов'я; Запис здійснено на студії Sv.Oboda Records, Київ). https://oleksandr-rybalko.bandcamp.com/album/dzhanym
Национальный вокальный ансамбль крымских татар п/у Я. Ш. Шерфединова, соло Исмаил Меджит (кларнет). (1934). *Беим одаман и чабан* [Грампластинка]. Грампласттрест №450.
Симфонический оркестр Крымрадиокомитета п/у Я. Ш. Шерфединова. (1936). *Беим адаман ве чабан* [Грампластинка]. Грампласттрест №3383.
Árendás, P., Juhász, Z., Kelemen, L., & Pávai, I. (Упоряд.). (2003). *Új Pátria 17 – A juhait kereső pásztor* [Альбом]. Fonó Records; Угорський інститут музикознавства. https://folkradio.hu/mediatar/albumok/464/uj-patria-17-a-juhait-kereso-pasztor
Hershman, Mordechai. (1926). *The shepherd = Dos pastuchel.* (Matrix No. W205285; Iss. No. 50019-D) [Audio recording]. Columbia Records. https://search.library.wisc.edu/digital/ARWZMNOERTHJO682#:~:text=The%20shepherd%20=%20Dos%20pastuchel%20*%20%22Jewish.%22,in%20New%20York.%20*%20Take%20number:%201.
Klarinetten-Solo mit Orchester. (1944). *Beym Odaman* (Krim-Tatarisches Lied) [Грамплатівка]. Polydor 26009A.
Ruth Rubin. (1978). *Yiddish Folk Songs.* Folkways Records – FW 8720.
Tarras, Dave. (1979). *Master of the Jewish Clarinet: Music for the Traditional Jewish Wedding* [Long play] (Архів етномузикології Каліфорнійського університету в Лос-Анджелесі, Колекція Діка Крама, 1950–1985. Коробка 6, Папка 2007.01_arlp15757).

REFERENCES

Barabás, L. (2020). A farsang temetése Sóvidéken: egy székely népi dramatikus játék száz esztendeje [The funeral of carnival in the Saltland: one hundred years of a székely folk dramatic play]. *Székelyföld kulturális folyóirat* [*Székelyföld Cultural Journal*], *Vol. 24, No. 2 (February 2020)*, 87–116. [in Hungarian].
Bartók, B. (1976). *Béla Bartók, essays.* New York. [in English].
Beliaev, V. (1937). Muzykalnye instrumenty narodov SSSR [Musical instruments of the peoples of the USSR]. *Sovetskaia muzyka* [*Soviet Music*], *No.10–11 (51)*, 143–154. [in Russian].
Beregovskii, M. (1987). *Evreiskaia narodnaia instrumentalnaia muzyka* [*Jewish Folk Instrumental Music*]. Moscow. 279 p. [in Russian].
Butych, I. L. (Scientific Ed.). (2006). *Arkhiv Kosha Novoi Zaporozkoi Sichi. Korpus dokumentiv. 1734–1775* [*Archive of the Kosh of the New Zaporizhzhia Sich. Corpus of Documents. 1734–1775*]. *Vol. 4*. Kyiv. 886 p. [in Ukrainian].
Chelebiev, F. (2009). O programmnosti v azerbaidzhanskoi narodnoi instrumentalnoi muzyke [On Programmatic Features in Azerbaijani Folk Instrumental Music]. *Izvestiia RGPU im. A. I. Gertsena* [*News of the Russian State Pedagogical University Named After A. I. Herzen*], *No. 106*, 160–165. [in Russian].
Chiseliţă, V. (2009). Repertoriul muzical păstoresc [Pastoral musical repertoire]. In: V. Ghilaş, V. Chiseliţă, V. Galaicu [et al.]. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie şi modernitate* [*Musical Art in the Republic of Moldova: History and Modernity*], pp. 235–272. Chişinău: "Grafema Libris". [in Romanian].
Chiseliţă, V. (2011). *Când şi-a pierdut ciobanul oile* [*When the shepherd lost his sheep*]. Patrimoniul Cultural Imaterial al Republicii Moldova [Intangible Cultural Heritage of the Republic of Moldova]. Retrieved November 20, 2025 from: https://patrimoniuimaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-ale-artei-sau/c%C3%A2nd-%C5%9Fi-pierdut-ciobanul-oile [in Romanian].
Chubenko, V. (1969). Muzychna kartynka "Bychok" [Musical picture "The Bull-Calf"]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiia* [*Folk Art and Ethnography*], *2*, 64–65. Kyiv. [in Ukrainian].
Dagdzhi, T. (2013). *Odna sud'ba na vse pokoleniia* [*One Fate for All Generations*]. Simferopol: Krymuchpedgiz. [in Russian].
Daukeyeva, S. (2016). Narrative Instrumental Music. Part 1: The Kazakh Küi. In: Th. Levin, S. Daukeyeva, and E. Köchümkulova (Edd.). *The Music of Central Asia,* pp. 235–265. Bishkek: Aga Khan Trust for Culture and University of Central Asia. [in English].
Dzhemilev, A. (2017). *Tantsy ansamblia "Khaitarma"* [*Dances of the "Khaitarma" Ensemble*]. Simferopol. 136 p. [in Russian].
Gagua, L. (2012). Traditsionnaia muzyka karanogaĭtsev (po materialam polevoi ekspeditsii) [Traditional music of the Karanoğay people (based on fieldwork materials)]. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniia* [*Almanac of Modern Science and Education*], *No. 2, Iss. 2*, 40–42. Tambov. [in Russian].
Faragô, J. (1966). "Ciobanul care și-a pierdut oile" în folclorul maghiar ["The shepherd who lost his sheep" in hungarian folklore]. *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1962–1964* [*Yearbook of the Ethnographic Museum of Transylvania for the Years 1962–1964*], 455–461. Cluj. [in Romanian].

Fedun, I. (2020). *Narodnoinstrumentalna ansambleva kultura ukrainskykh Karpat i Zakhidnoho Polissia yak vyiav tradytsiinoho profesionalizmu (XX – pershi desiatylittia XXI st.).* (Dissertation for Candidate degree in Arts) [*Folk Instrumental Ensemble Culture of the Ukrainian Carpathians and Western Polissia as a Manifestation of Traditional Professionalism (20th – first decades of 21st century)*]. (Dissertation for Candidate degree in Arts), 298 p. Lviv.

Habenicht, G. (1968). Povestea ciobanului care și-a pierdut oile. Geneză, evoluție, tipuri [The story of the shepherd who lost his sheep. Genesis, evolution, types]. *Revista de etnografie și folclor* [*Journal of Ethnography and Folklore*]. *Vol. 13, no. 3,* 235–250. București. [in Romanian].

Harkavets, O. (1999). *Urumy Nadozovia: istoriia, mova, kazky, pisni, zahadky, pryslivia, pysemni pamiatky* [*The Urums of the Azov Region: History, Language, Tales, Songs, Riddles, Proverbs, Written Monuments*]. Alma-Ata. 624 p. [in Ukrainian, Urum].

Hrushevska, K. (1929). Na bichnykh stezhkakh kobzarskoho eposu ("Duma pro Chabana" – prychynok do pytannia pro parodii na kobzarski dumy) [On the side paths of the kobzar epic ("The ballad about the Shepherd" – the reason for the question of parodies of kobzar ballads).]. *Pervisne hromadianstvo ta yoho perezhytky na Ukraini* [*Primitive Citizenship and its Remnants in Ukraine*], *Iss. 2*, 13–50. Kyiv. [in Ukrainian].

Hrybovskyi, V. (2019). Koshi krymskykh chabaniv u XVI–XIX st.: rysy podibnosti do zaporozkoho kozatstva [Camps of Crimean shepherds in the 16th–19th centuries: similarities to the Zaporizhian Cossacks]. In: I. I. Kryvosheia, Ye. M. Luniak (Edd.). *Hetmanska Ukraina mizh Polshcheiu, Rosiieiu ta Turechchynoiu* [*Hetman Ukraine Between Poland, Russia and Turkey*], pp. 255–272. Nizhyn. [in Ukrainian].

Hrytsa, S. I. (Ed.). (1995). *Muzychnyi folklor z Polissia u zapysakh F. Kolessy ta K. Moshynskoho* [*Musical Folklore from Polissia in the Recordings of F. Kolessa and K. Moszyński*]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 413 p. [in Ukrainian].

Kolberg, O. (1888). *Pokucie. Obraz etnograficzny* [*Pokuttya. Ethnographic Image*]: [in 4 vols.]. *Vol. 3*. Krakow: In the printing house of the Jagiellonian University. [in Poland].

Korchynska-Yaskevych, B. (2017). *Vytoky i stanovlennia profesinoi sopilkovoi kultury v prostori ukrainskoho instrumentalizmu* [*Origins and Formation of the Professional Sopilka Culture in the Space of Ukrainian Instrumentalism*]. Dissertation for Candidate degree in Arts. Lviv. 213 p. [in Ukrainian].

Korchynskyi, M. (1980). Vivcharskyi tryptykh [Shepherd Triptych]. In: R. Ye. Dverii (Comp.). *Muzyka dlia sopilky* [*Music for Sopilka*]. *Iss. 1*, p. 3–7. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].

Kukharenko, Ya. (1862). Vivtsi i chabany v Chornomorii [Sheep and Shepherds in the Black Sea Region]. *Osnova. Yuzhnorusskii literaturno-uchenyi vestnik* [*Basis. South Russian Literary and Scientific Herald*], *1862. May*, 29–39. St. Petersburg: P. A. Kulysh printing house. [in Ukrainian].

Levin, T., Süzüke, V. (2006). *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond.* Indiana University Press. [in English].

Levin, T., Daukeyeva, S., and Köchümkulova, E. (Edd.). (2016). *The Music of Central Asia*. Bishkek: Aga Khan Trust for Culture and University of Central Asia. [in English].

Lotz, R. (2011). *Alexander Chevtschenko* [discography 1938–1944]. Retrieved November 29, 2025 from: https://www.russian-records.com/view_pdf.php?image_id=14918&image=1 [in German].

Matsiievskyi, I. (2000). *Zhanrovi uhrupuvannia v tradytsiinii ukrainskii instrumentalnii muzytsi* [*Genre Groupings in Traditional Ukrainian Instrumental Music*]. 26 p. Lviv. [in Ukrainian].

Matsiievskyi, I. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv* [*Musical Instruments of the Hutsuls*]. Vinnytsia: Nova Knyha. 463 pp. [in Ukrainian].

Mordovets, D. (1890). "Zhytyme doviku" ["It Will Live Forever"]. In: V. Lukich (Ed.). *Kvitka*: *iliustrovanyi literaturnyi zbirnyk* [*Illustrated literary collection "Kvitka"*], pp. 31–41. Lviv. [in Ukrainian].

Paksa, K. (2013). "Ugrós" karakterű néptáncok zenéje Erdélyben [The music of "jumping" folk dances in Transylvania]. In: I. Angi & Cs. Csákány (Eds.). *Zenei művelődésünk a változó régióban* [*Our Musical Culture in a Changing Region*], pp. 65–79. Cluj Napoca: Societatea Muzeului Ardelean. [in Hungarian].

Refat, A. (1932). *Qьrьm tatar yьrlarь* [*Crimean Tatar Songs*]. Simferopol. 98 p. [in Turkish].

Rubin, J. (1997). Alts nemt zikh fun der doyne (Everything comes from the doina). The Romanian-Jewish Doina. A Closer Stylistic Examination. *Proceedings of the First International Conference on Jewish Music, City University* (London, April 1994). [in English].

Shchepanskyi, V. (Ed.). (2024*). Novyi animizm: khrestomatiia* [*The New Animism: a reader*]. Kyiv: Ruslan Khalikov printing house. 263 p. [in Ukrainian].

Sherfedinov, Ya. (1931). *Pesni i tantsy krymskikh tatar* [*Songs and Dances of the Crimean Tatars*]. Moscow–Simferopol. 94 p. [in Russian, Crimean Tatar].

Sherfedinov, Ya. (1990). *Yanra qaytarma: Qırımtatar halq yrları ve avaları* [*"Yanra Qaytarma": Crimean Tatar Folk Songs and Tunes*]. *Second edition*. Tashkent. 231 p. [in Crimean Tatar].

Shostak, V. (2014). *Tsinnosti, shcho vykhodiat za mezhi chasu. Instrumentalne muzykuvannia na Zakarpatti* [*Values Beyond Time: Instrumental Music-Making in Transcarpathia*]. Uzhhorod: Karpaty. [in Ukrainian].

Shukhevych, V. (1902). *Hutsulshchyna: Part 3*. (Materiialy do ukrainsko-ruskoi etnolohiї, Vol. 5; Khv. Vovk, ed.). Lviv: Publication of the Ethnographic Commission of the Shevchenko Scientific Society. 257 p. [in Ukrainian].

Smolina, M. (2008). *Urumskii iazyk. Urum dili (priazovskii variant). Uchebnoe posobie dlia nachinaiushchikh s audio-prylozheniem* [*The Urum Language. Urum Dili (Azov Variant). A Beginner's Textbook with Audio Supplement*]. Kyiv: BLANK-PRESS. [in Russian, Urum].

Suliţeanu, G. (1967). Poemul popular „Când şi-a pierdut ciobanul oile" (Studiu asupra unei variante din Negrileşti – Vrancea). [The folk poem "When the shepherd lost his sheep" (Study on a variant from Negrilesti – Vrancea)]. *Revista de etnografi e şi folclor* [*Journal of Ethnography and Folklore*], *vol. 12, no. 6*, 435–460. Bucharest. [in Romanian].

Tovkailo, Ya. (2021). *Sopilkovi praktyky v pastivnytskykh tradytsiiakh Ukrainy (instrumentarii, muzyka, vykonavstvo)*. (Dissertation for Candidate degree in Arts). [*Sopilka Practices in the Pastoral Traditions of Ukraine (Instruments, Music, Performance)*]. Kyiv. 200 p. [in Ukrainian].

Vásáry I. (2005). *Cumans and Tatars: Oriental Military in the Pre-Ottoman Balkans, 1185–1365*. Cambridge: Cambridge University Press. 230 p. [in English].

Vertkov, K., Blagodativ, G., & Yazovitskaia, E. (1963). *Atlas muzykalnykh instrumentov narodov SSSR* [*Atlas of Musical Instruments of the Peoples of the USSR*]. Moscow. 434 p. [in Russian].

Vozniak, M. (1927). Iz zbirnyka Kondratskoho kintsia XVII v. [From the Collection of Kondratskyi of the Late 17th Century]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka.* [*Memoirs of the Shevchenko Scientific Society*]. *Vol. 146*, 165–176. Lviv: Published by the Shevchenko Scientific Society.

Vsesoiuznyi smotr ispolnitelei na narodnykh instrumentakh. Vtoroi tur [All-Union Competition of Folk-Instrument Performers. Second Round]. (1939, October 9). *Sovetskoe Iskusstvo* [*Soviet Art*], *No. 73 (653)*, 4. [in Russian].

Zholdasova, N. (2023). Kiui dlia sybyzgy i quraia: sootnoshenie povestvovaniia i muzyki [Küis for Sıbızğı and Quray: Relations Between Narrative and Music]. *Musiqi dünyası* [The World of Music]. *No. 3–4 (96/97)*, 9225–9238. [in Russian].

Multimedia references

Árendás, P., Juhász, Z., Kelemen, L., & Pávai, I. (Edd). (2003). *Új Pátria 17: A juhait kereső pásztor* [*Új Pátria 17: The Shepherd Searching for His Sheep*] [CD]. Fonó Records. https://folkradio.hu/mediatar/albumok/464/uj-patria-17-a-juhait-kereso-pasztor

Baishev, B. (Director). (1989). *Iftira* (*Navet*) [Film]. Film Studio of Popular Science and Documentary Films of the Uzbek SSR.

Bir Taifa. (2005). *Dzhanim* [Album]. https://oleksandr-rybalko.bandcamp.com/album/dzhanym

Braty Prylypchany [The Prylypchany Brothers]. (1997). *Hraiut' braty Prylypchany. Instrumentalna tradytsiia Bukovynskoi Hutsulshchyny* [*The Prylypchany Brothers Play: Instrumental Tradition of Bukovinian Hutsuls*] [Audio cassette]. Kobza.

Ensemble of zurnachis under the direction of Ali Liumanov. (1936). *Chaban koini dzoihan* [The shepherd lost his sheep] [Vinyl record]. Gramplasttrest No. 3404.

Hershman, M. (1926). *The shepherd = Dos pastuchel.* (Matrix No. W205285; Iss. No. 50019-D) [Audio recording]. Columbia Records. https://search.library.wisc.edu/digital/ARWZMNOERTHJO682#:~:text=The%20shepherd%20=%20Dos%20pastuchel%20*%20%22Jewish.%22,in%20New%20York.%20*%20Take%20number:%201.

Klarinetten-Solo mit Orchester [Clarinet Solo with Orchestra]. (1944). *Beym Odaman* (Krim-Tatarisches Lied). [*Beim Odaman* (Crimean Tatar Song)] [Phonograph record]. Polydor 26009A.

Natsionalny vokalny ansambl krymskykh tatar p/u Ya. Sh. Sherfedinova, solo Ismail Medzhit (klarnet). [National Vocal Ensemble of Crimean Tatars under Ya. Sh. Sherfedinov, Solo by Ismail Medzhit (Clarinet)]. (1934). *Beiym odaman i chaban* [*Beim Odaman and Shepherd*] [Phonograph record]. Gramplasttrest No. 450.

Simfonichesky orkestr Krymradiokomiteta p/u Ya. Sh. Sherfedinova [Symphonic Orchestra of the Crimean Radio Committee under Ya. Sh. Sherfedinov]. (1936). *Beim adaman ve chaban* [*Beim Adaman and Shepherd*] [Phonograph record]. Gramplasttrest No. 3383

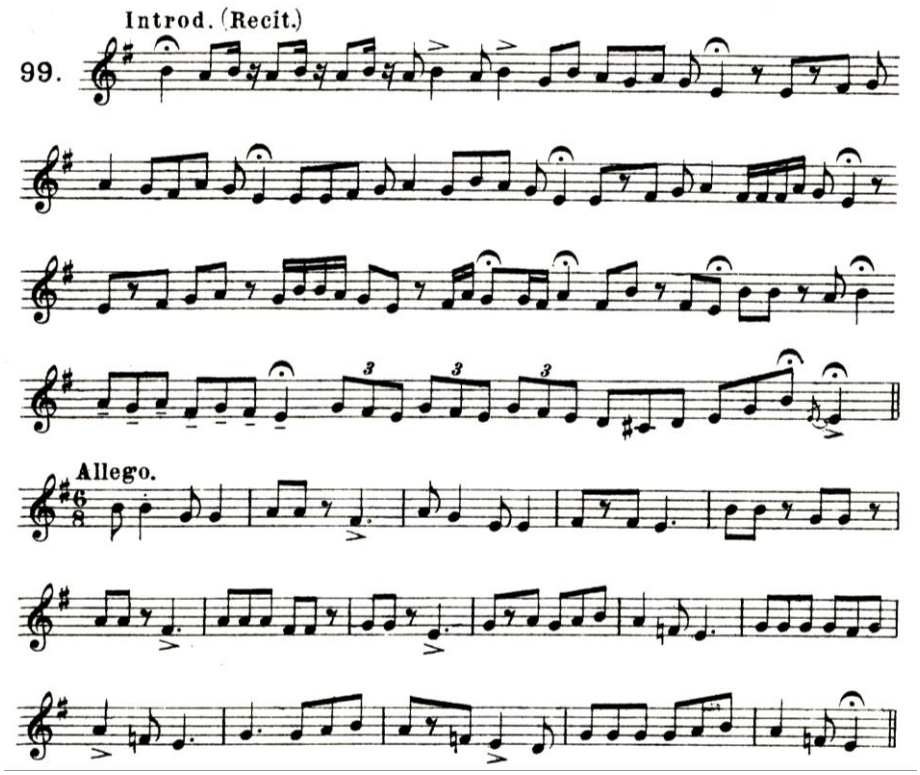
Tarras, D. (1979). *Master of the Jewish Clarinet: Music for the Traditional Jewish Wedding* [Long play]. (University of California, Los Angeles, Archives of Ethnomusicology, Dick Crum Collection, 1950–1985. Box 6, Folder 2007.01_arlp15757).

Ruth Rubin. (1978). *Yiddish Folk Songs.* Folkways Records – FW 8720.

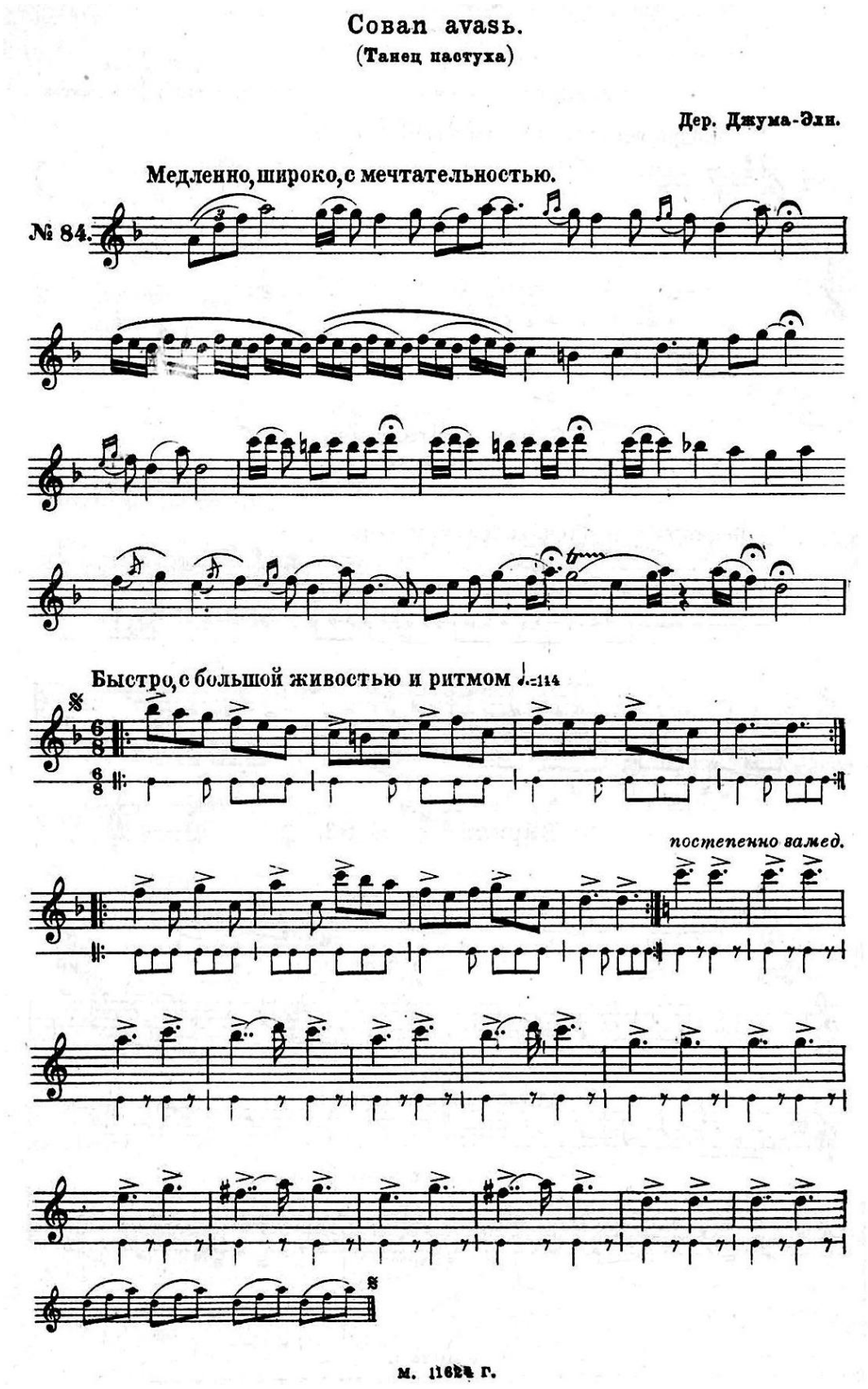
Стаття надійшла до редакції 15.10.2025
Отримано після доопрацювання 31.10.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

Додатки

1 Степовий танець «Чобан» = «Çoban» (Refat, 1932)



2 Танець чабана – «Çoban avası» (Шерфединов, 1931, с. 54, № 84)



Summery

Ihor Khodzhaniiazov
https://orcid.org/0009-0006-4961-1875
independent researcher, musician,
member of the Armed Forces of Ukraine
khanbatyj@gmail.com

FOLK INSTRUMENTAL PROGRAMMATIC MUSIC: PIECES WITH THE PLOT "THE SHEPHERD HAS LOST HIS SHEEP» IN THE NORTHERN BLACK SEA AND CARPATHIAN REGIONS

The article examines the pieces with the plot “The Shepherd Has Lost his Sheep” as a remarkable example of the folk instrumental programmatic music genre which is typical for the pastoral communities of the Northern Black Sea & Carpathian regions, and its analogues across Eurasian traditions. The study analyses the structural and stylistic features of the genre, including the combination of slow, free-rhythm improvisation with a fast dance section, the use of some natural minor scales and regional modes, and the incorporation of sound imitation and signalling devices. These features create a narrative conveyed entirely through instrumental performance, illustrating a form of storytelling with no words.

Comparative analysis shows that similar traditions exist in Crimean Tatar, Romanian, Ukrainian Carpathian, Hungarian, and Jewish klezmer repertoires, as well as among the nomadic pastoralist cultures of the Eurasian Steppe, from Kazakhstan and Kyrgyzstan to the Altai and Siberian regions, where programmatic music is much more developed, covering wider range of subjects, from natural sounds to epic and heroic narratives. The article highlights the historical depth of the genre, tracing its roots to at least the 17th century and exploring possible influences from the Eastern Islamic, Persian, and Steppe cultures, reflecting the peoples’ migrations and intercultural exchange.

By examining both solo pastoral performances and professional ensemble interpretations, as well as regional versions such as musical tales and dance narratives, the study demonstrates how this genre functions as a cultural bridge, preserving collective memory, transmitting traditional knowledges, and enabling intercultural connection between pastoral communities across linguistic and ethnic boundaries. Ultimately, the piece “The Shepherd Has Lost his Sheep”, being the sample of the programmatic “music for listening” (according to I. Matsievskyi), exemplifies the capacity of abstract instrumental music to convey complex stories, emotions, and social interactions, illustrates the enduring creativity and possible historical interconnectedness of Eurasian pastoral communities.

Keywords: Ukrainian folk instrumental music, pastoral tradition, music for listening; programmatic music; plot "the Shepherd Has Lost his Sheep"; Carpathians; Northern Black Sea Region; Northern Azov Sea Region, Eurasian Steppe.