

ЕВОЛЮЦІЯ НАРОДНОМУЗИЧНИХ ФОРМ ГАЇВОК ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті простежено еволюцію народномузичних форм гаївок Західного Поділля, що пройшли етап від астрофічних до сьогодні збереглися в активному співочому репертуарі, враховано співдію традиційних та новаторських елементів.

Ключові слова: Західне Поділля, еволюція, народномузична форма, силабомелодична модель, гаївка

Останнім часом в українському етномузикознавстві найбільший інтерес викликають ті питання, що пов'язані з теоретичним осмисленням фольклору. Це насамперед стосується дослідження традиційного мелосу (С. Грица, Л. Єфремова, М. Хай), ритмічних форм вірша та їхніх силабомелодичних моделей (А. Іваницький, С. Грица, Б. Луканюк, О. Смоляк, В. Коваль, О. Дудар), регіональної мелотипології (Є. Єфремов, Н. Супрун, Б. Яремко, О. Тюрікова) та ін. На жаль, сьогодні менше уваги етномузикознавці звертають на дослідження народномузичних форм, зокрема їхньої співдії, на трьох рівнях – семантичному, власне пісенному та мелодичному.

Мета статті – простежити еволюцію народномузичних форм гаївок Західного Поділля, що сьогодні збереглися в активному співочому репертуарі, враховуючи співдію традиційних та новаторських елементів.

Як показав аналіз, народномузичні форми¹ гаївок Західного Поділля пройшли еволюцію від астрофічної періодичності до строфічного гіпотаксису. Найдавнішу (первісну) групу представляють астрофічні форми. Вони належать до реліктових у цього жанрі і малодосліджених українськими та зарубіжними етномузикознавцями.

Серед великого розмаїття різновидів народномузичних форм, які зустрічаються в гаївках Західного Поділля (для аналізу ми залучили біля 1000 музичних варіантів гаївок із зазначеного терену), астрофічні побудови присутні у 19-ти зразках (маємо на увазі у пісенних парадигмах «Зайчик» (11 варіантів), «Льон» (2 варіанти), «Самотній» (1 варіант), «Вінок» (1 варіант), «Шум» (1 варіант), «Ой, жук, жук» (1 варіант). Це лише 2% усіх аналізованих народномузичних зразків.

Треба зауважити, що астрофічні народномузичні форми найімовірніше беруть свій початок з верхнього палеоліту (40-15 тисяч років тому)², коли в мові почали формуватися синтагматичні ряди, різні за ритмічною будовою та семантичним навантаженням. На астрофічне формування вперше звернув увагу Ф. Колесса: «Розвиток ритмічності в українській народній пісні ішов від неправильної речитативної форми до щораз більшої правильності й однотайності в каденційних закінченнях віршів у їх розмірі і внутрішній кристалізації» [13, 80]. А вже в неолітичних наспівах, за твердженням А. Іваницького, «панував речитатив (це засвідчують найдавніші наспіви обрядового фольклору в усіх слов'ян)» [9, 20]. Отже, на початковому етапі становлення народнопісенного мистецтва не текст «унормовувався» музикою, а передусім наспів підпорядковувався текстові (як це спостерігається в інших астрофічних творах – голосіннях, думах, в рецитаціях церковної служби).

Увесь первісний словесний текст в обрядових творах був насичений магією (вірою у здійс-

¹ На народномузичні форми в українському етномузикознавстві вперше звернув увагу і накреслив шляхи їхнього становлення та розвитку Ф. Колесса у праці «Ритміка українських народних пісень» [13]. Погляди Ф. Колесси на формотворчі процеси у фольклорі підтримали і розвинули українські та зарубіжні вчені К. Квітка [12], В. Гошовський [5], С. Грица [6], А. Іваницький [11], О. Смоляк [14; 15; 16], Б. Асаф'єв [1], І. Земцовський [8], Н. Владикіна-Бачинська [3], А. Банін [2] та ін. Але їхні погляди на цю проблематику (крім С. Грици, Ф. Колесси, А. Іваницького, О. Смоляка) переважно мали констатаційний характер і недостатньо торкалися процесів їхньої еволюції.

² Ця вікова періодизація запропонована А. Іваницьким у книзі «Українська музична фольклористика (методика і методологія)» [10].

ненність усього того, про що співається в пісні). Тому у словесні тексти вкладалися різного роду прохання, вимоги, погрози з відповідним семантичним наповненням. Отже, організуючим елементом на початковому етапі становлення народної пісні був словесний текст, що переважно реалізовувався простими реченнями у формі окремих слів або синтагм, які поєднувалися у відповідні ритмоінтонаційні форми. Система їхніх поєднань була довільною (несиметричною) і впливала насамперед із характерних ознак основного образу-персонажа (основними образами-персонажами на початковому етапі міфологічного мислення були фітоморфні, зооморфні чи антропоморфні явища природи, фетиші, тотеми). Прикладом вищесказаного можуть бути більшість варіантів пісенної парадигми «Зайчик», які в досліджуваному середовищі зберегли найдавніші первісні ознаки. До них насамперед належать варіанти із сіл Паївка Гусятинського та Великий Ходачків Козівського районів Тернопільської області, строфоїди яких мають 7-10 віршів та 5 ритмоінтонаційних рядів.

Найдавнішим із них, на нашу думку, є великоходачківський варіант, строфоїд якого налічує 10 віршів, що втілені у 5 ритмоінтонаційних рядів. У перший ритмоінтонаційний ряд входить двосегментна структура, де перший сегмент представляє вихідне дактилічне ядро, насичене інтоною прохання, а другий побудований на речитативному його розгортанні (див. приклад 1).

Приклад 1.

с. Великий Ходачків Козівського р-ну Терн. обл.

Зай - чи - ку, зай - чи - ку, ти си - ве - сень - кий, го - лу - бе, го - лу - бе. А - ні ку - ди, зай - чи - ку,
не - рес - ко - ти, а - ні ку - ди, зай - чи - ку, не - рес - ко - ти. Ой там зай - чик, свят - ко - ми - лич - ком,
рин - би - чий - ком, ряс - че - ший - си
та в'язь - ми - слі за бо - пель - зу, злу - кай со - бі то - ва - ри - тель - ки. Кат - лу хоч, ту під - скоч.

Другий строфоїдний вірш є неповним, його представляє лише дворазове повторення вихідного сегмента-ядра, лексема якого несе інше семантичне (синонімічне) забарвлення (замість «зайчику» – «голубе»). Все це в цілому уподібнене до колісцевої структури (термін Ф. Колееси) і визначає композиційний зачин (З).






Другий ритмоінтонаційний ряд охоплює 3-й і 4-й строфоїдні вірші, які є трисегментними: перший сегмент дипірихійний, другий – дактилічний, а третій – поєднання дактиля зі спондеєм (хоча в багатьох варіантах зустрічається подвійний анапест).

Третій ряд охоплює 5-й, 6-й і 7-й вірші, що є двосегментними і побудовані на диспондейній ритмічній організації (хоча другий сегмент 6-го вірша трансформований у анапестово-спондейну форму). До речі, другий та третій ритмоінтонаційні ряди представляють композиційний хід (X) і є найдовшими в часовому відношенні.

Четвертий ритмоінтонаційний ряд – це двосегментне слідування дипірихія і диспондея і в композиційному відношенні представляє кінцівку (К). У цьому пісенному варіанті є і композиційна посткінцівка, яка представляє двосегментну анапестову магічну формулу «котру хоч, з тов підскоч», що і творить 5 ритмоінтонаційний ряд. До речі, формотворчі посткінцівки магічного змісту – поширене явище у гайках Західного Поділля.

Як бачимо, у словесному тексті досліджуваного варіанта «Зайчика» відчувається ряд паратактичних зіставлень речень різної довжини, які творять єдине ціле: в одних випадках засобами синтаксичної «коми», а в інших – синтаксичної «крапки». Функцію «коми» можуть виконувати інтонеми, що завершуються II, III, IV, V чи навіть VI ступенями. Це залежить в основному від інтонаційного (модального) обсягу інтоном. У строфоїдах поки що мало помітна парна періодичність, яка у строфічних формах стане домінуючою.

Приклад 2.

1. |  | – з
2. |  | 2 – х
3. |  | – х
4. |  | 2 –х
5. |  | – к

У його основі лежить чотирискладове ритмоінтонаційне ядро, яке в наступних рядах трансформується, виходячи із кількості рядів у них (амплітуда модифікації доходить до восьмискладника).

Хід – найбільш розвинута композиційна форма в цьому варіанті. Він поєднує у собі 2, 3 та 4 ритмоінтонаційні ряди, де другий і четвертий споріднені ритмічним та інтонаційним становленням.

Останній (п'ятий) ритмоінтонаційний ряд є неповним (побудований на одному сегменті) і представляє композиційну кінцівку, в основі якої лежить магічна формула «щоби було так».

Треба зазначити, що в цьому зразку явно відчутна ладоінтонаційна пливкість: «віссю» обертання 1, 2 та 4 рядів є звук «соль», а 3 та 5 – звук «мі», а також перевага словесної акцентуації над музичною (остання завжди прагне до парної періодичності) і питальна модальність над спонукальною.

З розвитком логічного мислення строфоїдні форми починають звужувати сферу використання ритмоінтонаційних рядів. Це передусім пов'язано із використанням у них рухових елементів, в яких закладена природна здатність уніфікації словесних наголосів. Підтвердженням цього є чотири варіанти пісенної парадигми «Зайчику», записані в селах Біла Чортківського, Мечищів Бережанського та в смт. Хоростків Гусятинського району Тернопільської області, в яких відбулося ритмоінтонаційне звуження до двох рядів [14, 72-80].

Вищезазначені варіанти пісенної парадигми «Зайчику» дають підстави стверджувати, що в найдавніших шарах фольклору обрядова пісня виступала в астрофічних формах. Про це стверджує і Ф. Колесса, опираючись на думку польського дослідника М. Кавчинського, що «первісний вірш був не віршем, а простим реченням, а паратактичне зіставлення таких речень різної довжини утворювало ціле – найдавнішу форму пісні у той час, коли вона почала йти дорогою самостійного розвитку» [13, 55]. Отже, в астрофічних формах спочатку фігурувала проста періодичність з усіма композиційними елементами: зачином, ходом та кінцівкою та з пріоритетом синтаксичної крапки в ньому. Пізніше, в період мезоліту, вона почала трансформуватися у паратактичні відношення з частим фігуруванням синтаксичних «ком». У строфоїдах паратактичні зіставлення поєднуються в єдине ціле певними блоками: парними або непарними. Кожен блок може нараховувати від одного до чотирьох простих речень, підпорядкованих певній ритміко-інтонаційній інтонації. Кожен ритмоінтонаційний блок завершується формотворчою «крапкою», а внутрішні інтонації – «комою» на III або V ступенях. У найдавніших зразках, зокрема в «Шумі», деяких варіантах «Зайчика» та «Вон, хлопці, вон», функцію «коми» відіграє II ступінь. Для строфоїдних віршових блоків властивий принцип повторності (інтонаційний, ритмічний, ладовий, словесний). Словесні блоки найчастіше насичені лексемами перераховування, прохання, констатації, погрози тощо.

З часом дворядний ритмоінтонаційний строфоїд трансформується в однорядкову форму, яка має первісні ознаки строфіки у всіх її проявах: семантичному, ритмоінтонаційному, синтаксичному, словесному тощо, тобто починає відбуватися типізація простої періодичності.

У строфічній народній традиційній музиці однорядкова форма (за С. Грицою, форма-колон¹)

¹ Термін «колон» вперше в українському етномузикознавстві ввела у науковий обіг С. Грица у праці «Мелос української народної епіки» [53]. За її твердженням, «в мелодії ця конструкція реалізується стало повторюваним, нерідко варійованим мелодичним рядом, що в поєднанні із текстом утворює самостійну цілісність – колон» [53, 110-111].

належить до базових структур не тільки в обрядовій творчості, але й у епічних пісенних зразках: баладах, співанках-хроніках, коломиїках. Ця формотворча конструкція притаманна також і південнослов'янській фольклорній традиції, зокрема сербській, моравській, болгарській [17].

Українські вчені етномузикознавці В. Гошовський, С. Грица та А. Іваницький, враховуючи етнолінгвістичні та компаративістичні наукові дані, вважають, що становлення простої періодичності припадало на кінець палеоліту (40-15 тисяч років тому). «Це епоха найдавніших предків слов'ян та раннього слов'янства» [10, 14]. Мова у цей період уже була наповнена ознаками членоподільності, абстрагована на рівні зображувальної символіки (доказом цього є наскельні малюнки древніх людей та тварин). У музичних конструкціях зустрічається серіаційний (термін А. Іваницького) тип мелодичного становлення з опосередкованим кадансуванням. Тому однорядкова строфа має певні інваріантні ознаки. Вона формується за принципом нанизування подібних (одновисотних чи різновисотних) ритмоінтонаційних сегментів-серій. Адже у давніх музичних пластах діє досить жорстка інтонаційна регламентація. Вона буває або спадною (спонукальною), або хвилеподібною (питальною). У простій періодичності буває лише одна синтаксична «крапка».

Для підтвердження вищесказаного у гаївковому масиві Західного Поділля збереглося 6 реліктових однорядкових форм (колонів), які репрезентують в основних рисах етап типізації простої періодичності¹. Це варіанти пісенної парадигми «Ой була, була я в місті вдова» із сіл Нараїв, Мечищів Бережанського району та з м. Бережан, «Скакала жабка понад річку» з м. Хоростків Гусятинського району, «Мала Гандзелька чотири браття» з с. Стара Ягольниця Чортківського району Тернопільської області та «Через садочок стежка вузенька» з м. Глиняни Золочівського району Львівської області.

Як бачимо, однорядкова форма в гаївках Західного Поділля є першою сходинкою у становленні строфічних форм, а на синтаксичному рівні – сталим закріпленням простої періодичності. Формування простої періодичності відповідає тій історичній епосі, в якій сформувався календарно-обрядовий фольклор, зокрема й весняний (кінець палеоліту-середина першого тисячоліття до нової ери), що позначений в переважній більшості серіаційним типом мелодичного розгортання та скриптою класифікацією.

Одним із чинників, які впливали на розширення простої періодичності в гаївках Західного Поділля, були приспівно-заспівні елементи.

На думку українських вчених-етномузикознавців Ф. Колесси [13, 44], В. Гошовського [4, 22], С. Грици [7, 127], А. Іваницького [11, 49], заспівно-приспівні елементи вперше проявилися в окремих вигуках чи лексичних групах із відповідною смисловою кодифікацією, які в подальшому набули сталих (нормалізуючих) ознак. Такого роду семантична уніфікація сягає, власне, того періоду, коли в народному музичному мисленні формується складносурядність², тобто походить з того часу, коли окремі лексеми в гуртовому співі починають набирати відповідного міфологічного сакрального навантаження.

Тому, як зазначає Ф. Колесса, «... вибивається наверх індивідуальна творчість: властивий текст пісні імпровізує зачинатель (чи зачинателька), а хор обмежується лише повторюванням його слів та стереотипних окликів і приспівок-рефренів, що становлять тривалу і непорушну частину пісні» [13, 44]. З часом ця приспівно-заспівна лексика все більше «обростає» обрядодійною сутністю й деколи стає навіть більшою за обсягом, ніж пісенний вірш.

Утворення приспівів-заспівів як стало нормуючих елементів припадає на той історичний етап розвитку суспільства, коли обряд починає сакралізуватися, тобто потребує нормалізуючо-організуючих форм. Тому проста періодичність починає розширюватися через подвійне повторення або через паратаксичне зіставлення двох (а деколи і трьох) простих періодичностей. Приспівно-заспівні елементи є передвісником появи формотворчого паратаксису.

Наступний етап у формуванні гаївок Західного Поділля спричинений появою складносуряд-

¹ Про просту періодичність див. статтю: Смоляк О. Форма колон у гаївках Західного Поділля [16, 58-66].

² Див про історію становлення музичних речень у праці: А. Іваницький. Українська музична фольклористика (методологія і методика) [10, 51-53].

ного речення. «Воно (складносурядне речення. – О. С.) почало формуватися за доби розпаду індоєвропейської спільноти – близько 5-4 тисяч років тому» [9, 68].

Складносурядне речення відрізняється від простого розімкнутою інтонацією. Якщо серіація простого речення замикається спадною інтонацією (говорячи музикознавчою термінологією, – остаточним кадансом), то серіація двох або трьох простих речень має одну чи дві висхідні інтонації (лінгвісти її називають актикаденціями), що припадають на закінчення першого або другого речень та кінцеву низхідну інтонацію, що замикає музичну інтонацію. На думку лінгвістів, інтонація є найпершим формотворчим засобом побудови речень. Саме такого роду музичний зв'язок з його незавершеними та завершеними закінченнями (антикаденціями та каденціями) став підставою для «розростання» народномузичних форм.

Якщо дворядковий партаксис у гаївках Західного Поділля охоплює 44, 8% усіх представлених народномузичних форм, то трирядковий партаксис лише 14, 6%. Остання народномузична форма, на думку А. Іваницького, «також належить до дуже давніх» [9, 116]. Вона – дуже зручне структурне поєднання як для втілення партаксичного принципу в музиці, так і для її композиційних елементів, зокрема для антифонарного співу. Адже першу фразу-речення в давній період завжди виконував хорег (вохв чи вождь), а друга та третя фраза-речення в основному резюмувалася усіма учасниками обряду (громадою, родом). Трирядковий партаксис, на думку етнолінгвістів, сформувався в межах другого тисячоліття до нової ери (в період формування протоукраїнської культури).

Трирядковий партаксис у гаївках Західного Поділля представлений двома принципами формування: серіаційним та класифікаційним (перший охоплює 30 пісенних зразків, а другий – 40).

Якщо у дворядковій партаксичній формі функцію синтаксичної «коми» виконує лише перше речення, то у трирядковій цю функцію може виконувати перше речення і його повтор (обов'язково структуротворчий) або перше речення та перший повтор другого речення. При такому формуванні, як правило, присутні дві синтаксичні «коми» та одна синтаксична «крапка».

Трирядкова серіаційна сурядність з монарним зіставленням сегментів-речень присутня лише у двох пісенних варіантах хвальної гаївки «Вже весна воскресла», записаних у с. Кабарівці Зборівського району та Бенева Тереховлянського району Тернопільської області. У цих зразках вона представляє початковий етап трирядкового формування взагалі (коли ритмоінтонаційний сегмент дорівнює ритмоінтонаційному віршу).

Основний масив трирядкової серіаційної сурядності базується на бінарному зіставленні класифікаційних сегментів у рядках, зокрема з дворазовим автоматичним повторенням другого сегмента в першому реченні авв/а'в'/а'в»). Таке формування охоплює 25 пісенних варіантів, що належать переважно давнішій фольклорній верстві й складають типовий ритмоінтонаційний модус-артефакт, що властивий лише вузькооб'ємним ритмічним моделям (до речі, він поширений у всіх районах Західного Поділля і виходить на весь український етнічний простір).

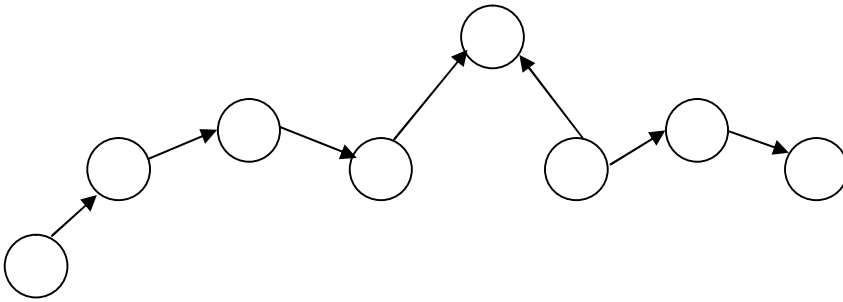
Тернарне класифікаційне поєднання сегментів у трирядковій сурядності – рідкісне явище, адже воно реалізоване лише у двох пісенних варіантах пізнішої фольклорної верстви.

Трирядковий партаксис дав поштовх для формування в гаївках Західного Поділля елементів гіпотаксису. Ця формотворча структура у даному жанрі зустрічається в одиничних проявах (у 7-ми пісенних варіантах), та й то лише в гаївкових парадигмах пізнішої фольклорної верстви, які сформувалися під впливом гармонічного способу мислення.

Елементи гіпотаксису простежуються у варіантах пісенної парадигми «Ой чому ти не танцюєш, Галю?». Тут відбувається подвійне поєднання антифонарію з використанням респонзії. У строфі, яка за мовним синтаксисом є чотирирядковою, використана подвійна респонзія, де перша її частина творить форму АА', а друга – АВ. У цілому вона представляє структурне поєднання АА'АВ.

Зачатки гіпотаксису в гаївках Західного Поділля виступають лише на рівні плагальних відносин між реченнями. Це яскраво простежується в одному із варіантів пісенної парадигми «Наданчику-набринчику», записаному в смт. Поморяни Перемишлянського району Львівської області (див. схему 1).

Схема 1.

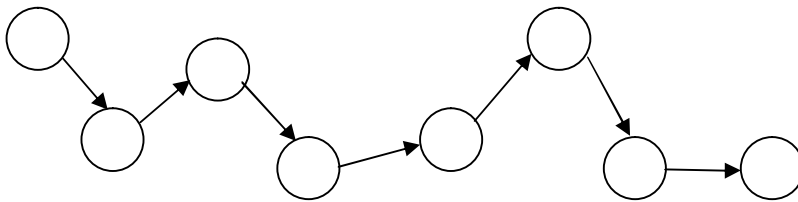


У цьому прикладі відчувається зародження музичного гіпотаксису в обрядовому формотворенні, хоча мовні стосунки «обертаються» в звичайному паратаксисі (тут присутнє перерахування дії головного персонажа – «наданчика»).

Для двох варіантів пісенних парадигм «Писар гуси зганяє» та «Понад греблю шумлять раки» властива чотирирядкова строфа із внутрішніми та зовнішнім приспівом АпАпВпВп. Як ми вже зазначали, такого роду приспіву в порівнянні з іншими – значно пізнішого походження.

У ритмоінтонаційному відношенні вони продовжують інтонемами кожного із речень і повністю їм підпорядковані. На звукорядному рівні ця формотворча модель творить інші функціональні ряди. Це насамперед пов'язано з їхнім модальним зіставленням: для перших двох речень властива спонукальна модальність, а для двох других – питальна (див. схему 2).

Схема 2.



У цих зразках спостерігаються початки автентично-плагальних відношень між реченнями, хоча у фольклорному мисленні реципієнтів ще повністю домінує модальність.

Варіантам пісенних парадигм «Хтіла мене мати за першого дати» та «Ой мав цар три дочки» також властива чотирирядкова форма, що побудована на засадах гіпотаксису, але вона має інші способи поєднання речень – тернарні та квартнарні (АВСС' та ABCD).

У гаївках Західного Поділля зустрічається і шестирядкове формування, але воно притаманне лише двом зразкам пісенних парадигм – «Заспіваймо, паняночки» та «Вию вінець». Якщо в першому зразку шестирядкова форма – це розширення аналогічної чотирирядкової (тут присутній структуротворчий повтор третього та четвертого речень), то другий зразок представляє типову колісцеву форму АА'ВВ'АА'. Це формотворення, без сумніву, пізнішого походження, оскільки воно виникло під впливом введення в композицію гаївки ще однієї звичайної пісні «Жито, мамцю» як середньої частини. До речі, середня частина із крайніми, які багаторазово повторюються, споріднена ритмоінтонаційно, а на синтаксичному рівні представляє звичайний паратаксис.

На основі ряду прикладів нашого аналізу можна стверджувати, що традиційна народна музика, зокрема гаївкова, розвивалася шляхом переходу від астрофічних форм до строфічних. Спочатку строфоїди мали дещо більшу кількість ритмоінтонаційних рядів, з часом вони «стискалися» і набирали максимум уніфікаційних норм, таким чином переходячи до строфічних модусів. А історія розвитку строфіки спочатку апелювала до простої періодичності, потім до паратаксису, а в кінці – до гіпотаксису. Власне строфічні структури й складають основний фонд гаївок Західного Поділля.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процес. Книги первая и вторая. Изд. 2. – Л.: Музыка, 1971.
2. Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. – М. : Сов. композитор, 1971.
3. Владыкина-Бачинская Н. Музыкальный стиль русских хороводных песен. – М.: Музыка, 1976.
4. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М. : Сов. композитор, 1971.
5. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья /Под ред. Л. Н. Лебединского. – М.: Сов. композитор, 1968.
6. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – К. : Наук. думка, 1979.
7. Грица С. И. Украинская песенная эпика. – М. : Сов. композитор, 1990.
8. Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Л. : Музыка, 1975.
9. Іваницький А. І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). Навч. посібник. – К. : Альтерпрес, 2003.
10. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – К. : Заповіт, 1997.
11. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх навчальних закладів. – К: Муз. Україна, 1990.
12. Квитка К. Амфибрахий в украинских народных песнях (из записок о ритмике) // К. Квитка. Избранные труды в двух томах / Сост. и комментарии В. Л. Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – Т. 2. – С. 81-111.
13. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 21-233.
14. Смоляк О. Астрофічні форми у гаївках Західного Поділля //Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство /Ред. колегія: Б. О. Водяний, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін. – №1(6). – 2001. – С. 72-80.
15. Смоляк О. Приспівно-заспівні елементи в гаївках Західного Поділля //Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Збірник статей і матеріалів / Ред. колегія: І. Мацієвський, С. Павлишин, Л. Кияновська та ін. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 5-15.
16. Смоляк О. Форма колон у гаївках Західного Поділля //Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство /Ред. колегія: Б. О. Водяний, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін. – № 2(7). – 2001. – С. 58-66.
17. Стоин В. Народни песни от Средна Северна България. – София: Изд-во мин. на народ. просвещение, 1931.

Oleh Smolyak

THE EVOLUTION OF FOLK MUSIC FORMS OF HAYIVKAS IN THE WESTERN PODILLYA

The article investigates the evolution of folk music forms of hayivkas in the Western Podillya. Hayivkas preserved their primary forms and remained active in the singing repertoire, taking into consideration the cooperation of traditional and innovative elements.

Key words: Western Podillya, evolution, folk music form, hayivka, syllable melodic model.