

Лідія Федоронько
(Дрогобич)

ВЕСІЛЬНИЙ ПІСЕННИЙ ЦИКЛ У ЛОКАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ: СТРУКТУРА, МЕЛОТИПИ, ФУНКЦІОНУВАННЯ (села Верхні Гаї та Нижні Гаї Дрогобицького району на Львівщині)

У статті на основі структурного аналізу весільного репертуару локального середовища представлено основні типи традиційних обрядових пісень, необрядової лірики та приспівок; показано динаміку змін у функціонуванні основних складових весільного пісенного циклу.

Ключові слова: весільний цикл, наспів, ладканка, коломийка, функційність.

The article deals with the main types of traditional ritual songs and nonritual songs, which are based on the structural analysis of local wedding repertoire. The dynamic changes in functioning of the main components of the wedding song cycle is represented in this work.

Keywords: a wedding cycle, a song, a ladkanka, functioning.

В статті на основі аналізу свадобного репертуару локальної середовища представлені основні типи традиційних обрядових пісень, необрядової лірики та приспівок. Розглядається динаміка змін у функціонуванні основних частин свадобного пісенного циклу.

Ключевые слова: свадобный цикл, напев, ладканка, коломийка, функциональность.

Дослідження обрядової, зокрема весільної пісенності, у локальній традиції є одним з важливих напрямів сучасної етномузикології, підвалини якого заклали Ф. Колесса [3], С. Людкевич [7], розвинули С. Грица [1], Б. Луканюк [5], М. Хай [9] та ін.

Весільна обрядовість належить до найконсервативніших у системі обрядового фольклору, проте в ній, хоч і повільно, відбуваються зміни, що у свою чергу виявляється у структурному співвідношенні, зникненні одних та входженні у весільний цикл інших пісенних типів.

На західних теренах України, зокрема в підгірській частині Львівщини, зміни в пісенній частині весільного циклу спостерігаються з другої половини минулого століття, особливо вони активізувалися в останні роки. Зіставлення матеріалу, що перебуває в активному та пасивному побутуванні, дає змогу простежити та проаналізувати ці зміни.

Упродовж 2004–2006 років ми записували пісенний фольклор у селах Верхні Гаї та Нижні Гаї Дрогобицького району Львівської області¹, у тому числі весільний, матеріали якого дали змогу виявити основні його характеристики у цьому ло-

кальному середовищі². Основу його складають обрядові пісні, необрядові зразки, тематично пов'язані з весіллям, приспівки різних типів та різножанрові пісні, які виконуються в різних обставинах.

Головна функція у пісенній частині весільного обряду належить обрядовим пісням ладканкового типу [8, с. 24, прим. 1]. Цей термін утвердився від народної назви весільних та інших обрядових пісень, поширених на території Карпат. Можливо, однак, що територія використання цієї назви в минулому виходила за межі гірського ареалу, бо, наприклад, І. Колесса в своєму збірнику ходовицьких пісень використав визначення «свахи півають (ладкайт)» [2, с. 176]. Не виключено, що колись і в Гаях побутувала ця назва, але сьогодні в підгірських районах Дрогобиччини її не використовують. Тут записано три мелодії ладканкового типу, дві з яких обслуговують різні частини весільного обряду, тобто виконуються з різними текстами.

Перший мелотип, зафіксований у досліджуваному середовищі (Л1), в основі якого лежить семискладник 7_3 , має трирядкову строфічну форму та семантичну будову ААБ. Ф. Колесса відносив цей пісенний тип до найпоширеніших в українському фольклорі, причому значна те-

риторія побутування, на думку вченого, свідчить про чималий часовий відтинок «життя» цього мелотипу і стійкість його характеристик [3, с. 380], насамперед семантичної та музично-ритмічної форми³.

У гаївському репертуарі цей наспів за музично-ритмічною структурою має два різновиди відповідно в селах – Нижні Гаї (Л1а) та Верхні Гаї (Л1б). Так, у Нижніх Гаях музично-ритмічний ряд наспіву містить на початку кожного рядка дипірихій 1111233||1111212|| 1111233|| [6, № 68, 72, 99, 106, 109]⁴. Саме ця структура є основою більшості варіантів, що репрезентують цей мелотип на ближчих і дальших від досліджуваного середовища територіях⁵, що дозволяє визначити його як первісний. Ладоінтонаційна основа цієї мелодії також перебуває в рамках зазначеної парадигми – в об'ємі іонійського тетраорду: 2 3 4 3 2–VII[#] 1₂|| 2 3 4 3 2–1 4 3 || 4 3 2₂ 2–VII[#] 1₂||⁶. Схема ритмічної структури АВА, мелодичної АА'В (експозиція, розвиток, завершення-підсумок).

Наспів, який побутує у Верхніх Гаях (Л1б), генетично похідний від першого – тут початок першого і другого мелорядка «ямбізований», а в третьому збережений первісний ритм – 1121233||1121212|| 1111233 [6, № 75, 76, 86, 123]. Мелодичний контур майже не відрізняється від нижньогаївського при збереженні того самого принципу послідовності функційних частин у схемі АА'В. Отже, другий мелотип демонструє спосіб ритмічної трансформації, яка торкнулася перших двох рядків, у той час, як у третьому мислення повертається до усталеного ритму⁷.

Другий ладканковий мелотип, що побутує у досліджуваному середовищі (Л2)⁸, має структуру вірша 557 [6, № 65, 70, 95, 104, 124]. Семантична будова цієї ладканки у формі однорядкової (рідше дворядкової) строфи коливається: *aab* або *abv*, музично-ритмічна будова – 11112|11112|1111233||. Ладоінтонаційний контур гаївської ладканки, ладова основа якої – іонійський пентахорд з субквартою: V 1₂ 2 3| 5 4 3 2 1| 2 3 4 3 2 1₂||.

Третій весільний обрядовий мелотип, зафіксований нами в досліджуваному середовищі (Л3) має форму дворядкової строфи АБ, ритмо-семантичну структуру 333₂. Він представлений ладканкою «Плавали лебеді по воді» [6, № 69]. У локальному репертуарі він записаний тільки з


одним текстом, проте цей мелотип відомий у гірському і підгірському ареалі з різними весільними та обжинковими текстами [7, № 64–67; 2, с. 169 № 13], однією з основних його ознак є протиставлення трискладових ритмічних закінчень першого і другого мелорядків – 212 та 121 (амфімакр та амфібрахій).

Особливістю гаївської ладканки «Плавали лебеді» є поєднання в ній двох різновидів строфи, що зумовлено вербальним текстом. Так, у другій строфі з'являється ще один трискладник, що надає їй форму вірша 3333₂, змінюється і семантична будова – АА⁹.

Музично-ритмічна структура цієї строфи набуває відповідних змін у другій половині кожного мелорядка, у цілому вона має такий вигляд: 111:122|222:112||111:122 |212:121||. Отже, характерне зіставлення амфімакра та амфібрахія, які в звичній строфі варіантів цієї парадигми зіставляються на відстані, тобто в каденціях першого і другого мелорядка, у цій змінній строфі розмістилися поряд, у завершальній каденції. Мелічний контур аналізованої строфи в першій половині кожного рядка збігається з мелодією основної строфи, а в другій половині розширюється за рахунок повторення або додавання звуків чи інтонацій у межах звукового амбітусу відповідних фраз.

Невідомо, на якому історичному етапі ця ладканка набула такого вигляду, але про стійкість побутування зазначеного варіанта в досліджуваному середовищі свідчить той факт, що записаний він був від двох інформанток, незалежно одна від одної, і окрім того, від однієї з них був здійснений повторний запис з інтервалом у рік.

Крім ладканок, у весільному репертуарі досліджуваного середовища містяться пісні й приспівки. Пісні, які змістом¹⁰ пов'язані з весільним дійством, переважно є варіантами пісень-новотворів, поширених на значній території західних теренів України.

За кількістю силаб та силабічних груп першою в цій групі виступає пісня «Ой сумний, сумний сьогоднішній день» [6, № 125]. Її дворядкова строфа – з будовою вірша 552, з чотириразовим проведенням музично-ритмічного малюнку, що утворюється у поєднанні амфімакра та ямба – . Мелодична структура стро-

фи – ааба', у якій перші дві фрази розвиваються в межах тритоніки, а наступні дві розширюються до тетратоніки: 1 2 3 2 1 | 1 2 3 2 1 | 12 4 3 2 | 2–3 4 3 2 1||. У цілому наспів має танцювальний характер завдяки «трійковому» розмірові 9/8.

Група пісень пов'язана з ситуацією, коли молода покидає свою родинну домівку – «Жито зелене, жито з травою», «А в неділю рано там музика грала», «Вже би-м була їхала, вже би-м була йшла». Перші дві пісні мають один семантичний код, тому в їхньому вербальному тексті використано однакові текстові блоки, такі, як *жаль матері за дочкою, залишення вдома брата* (у одному випадку старшого, в іншому молодшого) та *сестри, підсилення емоційного стану через музику* тощо. У тексті обох пісень використано традиційні лексеми – *на помості, серденько в'яне*, а також нові, іншомовного походження – *подруга осталась*. Структура всіх пісень різна. Так, «Жито зелене» [6, № 103] має структуру вірша 55₂ у формі дворядкової строфи, музично-ритмічний ряд якої формується через поєднання у п'ятискладниках дактиля зі спондеєм (модельована форма) – 21122|21122||21122|21122||. У реальному звучанні передостанній склад кожної силабічної групи протягується за рахунок останнього: , крім того, через зміну кількості складів у другому рядку деяких строф (форма вірша стає 55; 66) дактиль трансформується в дипірихій ( → ). Наспів демонструє новий склад народномузичного мислення, він легко піддається приєднанню терцієвої втори.

Пісня «А в неділю рано там музика грала» [6, № 105] має структуру вірша 66₂ і дворядкову строфу; її мелодія утворюється через зіставлення двох контрастних частин (мелорядків). Музично-ритмічний ряд фраз ґрунтується на проведенні дипірихія зі спондеєм (111122). Через затування останньої силабони в кожній фразі, крім третьої, ритмічна форма строфи отримує вигляд *aaba*. Інтонаційний контур мелострофи побудований на зіставленні тетрахордних фраз, які в першому мелорядку мають вигляд низхідної лінії, що завершується висхідним квартовим стрибком і секундним спадом, а в другому фрази починаються висхідним стрибком на кварту з наступним спадним заповнен-

ням, і на терцію з наступним спадним заповненням: 43^b2 143^b | 43^b2 143^b || 14₃4–3^b2 | 13^b₃ 2 1||. Десцендентність та поступеневий інтонаційний рух, спокійний темп виконання надають наспівові епічного забарвлення, разом з попередніми характеристиками це дає можливість дійти висновку, що типологічно він старший за наспів пісні «Жито зелене». Тут маємо два варіанти однієї парадигми, що, можливо, належать різним віковим верствам.

Інша весільна пісня з досліджуваного середовища, яку співають сироті, «Червона калина попід вікна цвила» [6, № 82] з віршовою структурою 66₂, для якої використана поширена в українському фольклорі ритмічна форма поєднання анапеста з амфібрахієм 11212. Амбітус мелострофи має об'єм іонійської сексти, інтонаційний рух здійснюється між основним тоном та квінтою, функцію проміжного виконує третій тон. У першій фразі другого мелорядка підсилене значення другого ступеня як очікування перед закінченням на основному тоні в останній фразі. Усі відзначені особливості наспіву свідчать про відносно пізній етап його виникнення.

Ще одна пісня, яка в локальному репертуарі приурочена до весілля, – «У моїм городочку». За жанровими ознаками текст пісні близький до баладного, його основний сюжетний стержень містить такі етапи, як *козак служить у війську, дівчина виходить заміж, козак повертається, його кохана хоче втекти з ним*. Пісенний текст завершується моралізаторським висновком про те, що *не можна порушувати присягу, дану в шлюбі*. У досліджуваному середовищі пісня записана в кількох варіантах (із с. Нижні Гаї, с. Гаї Бінич та с. Верхні Гаї), які виявляють певні відмінності в тексті та мелодії. У всіх варіантах присутні основні сюжетні моменти, перелічені вище. Відмінність у тексті спостерігається на рівні лексем, наприклад – *мушкателька, мущина, мушка дика; віночок зелененький або мірта зелененька* тощо. Такі заміни детерміновані відмінностями у віршовій структурі строфи, яка при семантичній формі *АБ* у всіх варіантах, у варіанті з Нижніх Гаїв та Гаїв Бінич [6, № 126 А] має структуру вірша 77₂, з мелодією акцентно-динамічного метра в розмірі 6/8, мажоро-мінорну ладову основу в октавному об'ємі та містить інтонації романсового типу¹¹. Варіант із с. Гаї Нижні

записаний від групи жінок, однак в одноголосному вигляді, тільки в кінці другого рядка з'являється терцієва втора. При порівнянні наспіву з варіантом із с. Гаї Бінич (який не ввійшов у збірник через зовсім незначні відмінності) видно, що в ньому мелодія рухається по лінії уявного верхнього голосу, тому вона й розширена до октави. Ще один варіант із с. Гаї Бінич, який був виконаний у строгому унісонному викладі (за участі групи жінок) по контуру тільки нижнього голосу, його мелодична лінія обіймає чотири основні ступені з субсекундою та субквартою.

У варіанті із с. Гаї Верхні [6, № 126 А1] присутня каталектична форма вірша 76₂. Музично-ритмічна структура першого сегмента збігається з відповідною частиною варіанта з Верхніх Гаїв, а в скороченому другому сегменті остання силабонота відсутня, і він отримує форму строгого триямба: 121212. Така форма вірша й наспіву може свідчити про похідний характер зазначеного варіанта, або, інакше кажучи, про один зі способів адаптації форми до локальної манери народномузичного вислову, коли словесний текст пристосовує до себе музичну форму. Отже, скорочена силабічна група, а відтак і її музично-ритмічне оформлення у зіставленні з першою групою робить асиметричним мелорядок, у якому часова тривалість фраз відноситься як 12:10, у той час, як акцентно-динамічний метр мав би урівноважувати дві фрази. Тривалість вкорочення носить непостійний характер – виконавиця Катерина Кравець у цій пісні зберігала згаданий прийом, але вкорочувала кожен рядок не на дві часові одиниці, як у попередньому варіанті, а лише на одну (вісімку).

Мелодія варіанта з Верхніх Гаїв, у загальних рисах подібна до попередньої, побутує в локальному середовищі як мелодія пісні «Як я був малий хлопець», тому при близькості віршової форми обох пісень в народномузичній свідомості легко пристосувалися текст однієї пісні і мелодія іншої, що є типовим для модусу мислення досліджуваного середовища. До характерних рис музичного мислення локального середовища належить також надавання переваги унісонному виконанню, за винятком спорадичної терцієвої втори в кінці строфи або її другої половини.

У досліджуваному локусі побутує пісня сучасного походження, з ознаками ав-

торської творчості «Весілля себе буйно почуває» [6, № 127]. Її цікавою рисою є контрастне ритмічне зіставлення на рівні частин строфи. В основній частині музичний ритм фраз укладається у розмір 6/8, але тут присутня постійна міждольна синкопованість. У другій частині строфи, яка є приспівом, такт стає тридольним (розмір 9/8), а ритм звільняється від синкоп. У пісні відчувається вплив інструментальної танцювальної музики. Запис було здійснено від учасників місцевого хору, які виконали пісню в багатоголосному варіанті – перша фраза унісонна, а далі відбувається поділ на два, в окремі моменти на три голоси. Слід зазначити вкорочення часової тривалості фраз за рахунок зменшення пауз у серединній каденції та при переході від однієї строфи до іншої.

Необхідним атрибутом пісенної частини весілля виступають **приспівки**, яких у досліджуваному середовищі зафіксовано три види.

Один з них – найдавніший, з гетерометричною будовою строфи 55; 57 – «Не плач, небого, що йдеш за нього». Ми записали його в двох мелодичних варіантах від однієї інформантки, з часовим інтервалом в один рік. Перший варіант має речитативний характер, вербальний текст і його наголоси впливають на музичний ритм та інтонаційний контур [6, № 92]. Музичний ритм першого рядка зумовлений наголосами на другій силабоноті кожної силабічної групи: *Не плач, небого, що йдеш за нього*: 12111|12111; крім того, кожен наголос підсилений висхідною інтонацією: 2 4₁ | 2 3^b 2 1₂. У другому рядку ритм, також детермінований текстом (*Та най плаче він, що си бере біду в дім*), змінюється на десцендентний: 11112| 111124. Ладова основа мелодії тетракордова, в інтонаційному відношенні кожна з фраз має вигляд хвилі на одному диханні і завершується на опорному тоні: 1 3^b₂ 2 1|₂ 2 3^b₂ 3–2 1.

Через рік той самий текст інформантка виконала в іншому ритміноінтонаційному оформленні, очевидно, забувши, як вона співала роком раніше. Нова мелодія також складається з чотирьох фраз, які, однак, більш самостійні по відношенню до тексту: перші дві, найкоротші, становлять повторення, третя дещо довша, має висхідний напрямок руху до п'ятого ступеня, а четверта виконує завершальну функцію зі

спадом до опорного тону (форма мелострофи **аавс**). У цілому мелодія попереднього варіанта є стадіально старшою, друга репрезентує новіший пісенний тип.

Інший, новіший тип приспівок у досліджуваному середовищі, – коломийки, які мають свої відміни, що можуть відрізнятися у музично-ритмічному, інтонаційному чи агогічному плані. Основною коломийковою структурою, з віршем 446₂ та семантичною будовою АБ (тип **К1**), у досліджуваному середовищі є дворядкова строфічна форма, найчастіше використовується в цьому жанрі, її музично-ритмічна структура $\parallel:1111|1111|111122:\parallel$. Тип **К1** зафіксований тут у кількох варіантах. **К1а** має амбітус іонійського тетраорду, до якого іноді додається субкварта, і / або субсекунда, остання найчастіше при спорадичному розділенні на два голоси [6, №77], у ньому переважають терцієві інтонації 2 4 (4 2) 3 1 (1 3) [6, № 88, 97]. У деяких випадках амбітус наспіву розширюється за рахунок підняття інтонації на терцію вгору в другому, четвертому, шостому мотивах (тактах) [6, № 83, 131]¹².

Другий варіант цього коломийкового типу – **К1б**, у якому мелодичий контур утворюється від поєднання звукорядів, – перші три мотиви будуються на трихорді: 3 5 4₄ 3, а останній мотив є диходровим: 3₂ 1₄ [6, № 80, 117], так що форму мелострофи можна визначити як **АА'** (**аав**). Цей варіант має амбітус пентаорду, перша половина мелострофи містить інтонації верхньої половини звукоряду, а друга звучить у рамках нижньої частини звукоряду, мелострофа має контрастну форму АБ. Варіант побутує в двох ладових різновидах – іонійському [6, №122] та еолійському [6, №118], він може розширювати свій амбітус до сексти [6, № 113, 115]. Характерно, що варіант **К1б'** містить агогічні вільності у вигляді акцентних підкреслень, які, можливо, в уяві інформантів асоціювалися з танцювальними рухами, а також подовження та вкорочення звуків, що наводить на думку про приналежність цього варіанта до давнього стилю виконання.

У досліджуваному середовищі зафіксовано інший тип коломийкової форми (**К2**), з віршовою будовою 446;66 та семантичною *авс;вв(в)*, яка виступає у вигляді дворядкової строфи, де другий рядок формується від кількарязового повторення шестискладовика. Мелострофа в цьому випадку має

музично-ритмічну форму АВ, зі «стандартним» для коломийки ритмо-інтонаційним рядом у першому реченні та розспіваним продовженням на повторенні шестискладової силабічної групи з укрупненим ритмічним малюнком у другому реченні: 1111:111 1|111122||222222|112224|| [6, № 66].

Коломийкова приспівка з віршем 446₂ у досліджуваному середовищі виступає ще в одному вигляді (**К3**), коли при дипірихійному ритмі чотирискладників у кожному рядку третя силабічна група (шестискладова) має ритм анапест+амфібрахій (112121). Основою музичних фраз виступає секундовий рух, що робить їх хвилиподібними [6, № 84].

Зазначеними ритмоінтонаційними особливостями цей варіант близький до іншого, неколомийкового типу приспівки, зафіксованого в досліджуваному середовищі, який має віршову структуру 66₂ і форму дворядкової строфи [6, № 93Б]. Він виникає, коли в кожному з двох чотирискладників зливається відповідно друга і третя силабоноти в першій групі та третя і четверта в другій групі: 1111|1111|112121 → 112121|112121. Зазначена ритмічна структура використовується в досліджуваному середовищі не тільки для коротких весільних приспівок, але й для довших пісень, наприклад, пісня для сироти, про яку йшлося вище [6, № 82А]. Ф. Колеса відзначав лемківське походження приспівок з анапестично-амфібрахійним ритмом, пояснюючи його словацько-польськими впливами [4, с. 40–41]. У репертуарі досліджуваного середовища спостерігається зростаюча динаміка використання цієї форми для весільних приспівок. Якщо коломийкові приспівки, що початково використовувалися паралельно з ладканками, поступово їх заміщували, то наступним етапом була заміна коломийок анапестично-амфібрахійними приспівками. Так, якщо, за словами інформантки К. Турчиняк, на її весіллі, у 1947 році, коломийки мали досить вагоме використання нарівні з ладканками, то вже молодше покоління більший акцент робило на використання приспівок зі строфою 66₂, так що одні і ті самі мотиви могли бути розспівані в обох формах [6, № 93 А, 93 Б].

Отже, весільний пісенний цикл у сучасному локальному середовищі складається з трьох груп. Перша з них, обрядова, має тенденцію до кількісного зменшення

згідно з редукуванням самого весільного обряду. Насамперед скорочуються тексти пісень через зменшення кількості обрядодій у весільній драмі. Через те що наспіви обслуговують різні тексти, вони зберігаються довший час.

До другої групи весільного циклу відносимо ліричні пісні, які є весільними за семантикою, але не за функцією, більшість із них є новотворами.

Третю групу пісень становлять приспівки коломийкового типу та приспівки зі структурою 6б₂. Ця група найбільш чисельна і поповнюється за рахунок переходу до неї весільних текстів з обрядової групи пісень. Довший час (частково і сьогодні) весільні обрядодії у локальному середовищі мали біжанрову структуру: вони супроводжувалися ладканковими наспівами, які продовжувалися коломийками з відповідними до означеної обрядодії текстами. Тепер зберігається тенденція до повного заміщення ладканкових наспівів коломийками та іншими приспівками. Якщо перша група пісень весільного циклу завжди становила закритий для поповнення компонент (за незначним винятком текстів, які вкладалися у ритмоінтонаційні моделі, прийнятні для певного середовища), то друга і третя групи відкриті для цього процесу.

Література

1. Грица С. Мелос української народної епіки. – К. : Наукова думка, 1979. – 246 с.
2. Колесса І. Галицько-руські пісні з мелодіями / зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса // Етнографічний збірник. – Л., 1902. – Т. XI. – 303 с.
3. Колесса Ф. Музикознавчі праці / підгот. до друку С. Й. Грица. – К. : Наукова думка, 1970. – 590 с.
4. Колесса Ф. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку // Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 34–59.
5. Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (га-

лицько-володимирських) та суміжних земель. Матеріали. – Л., 1993. – С. 45–51.

6. Народні пісні сіл Гаї Верхні та Гаї Нижні на Дрогобиччині / записи, нотні транскрипції, упорядкув., вступ. ст. Л. Федоронько. – Дрогобич : ВО «Котермак-УЕЛФ», 2008. – 504 с.

7. Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії. Ч. 1–2 // Етнографічний збірник. – Л., 1906. – Т. 21 ; 1907. – Т. 22.

8. Сливинський Ю. Запіви весільних ладканок: типи і поширення // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських земель. – Л., 1990. – С. 20–29.

9. Хай М. Музика Бойківщини. – К., 2002. – 303 с.

Примітки

¹ У Львівській області села з назвою Гаї є також в інших районах.

² Зібрані матеріали опубліковано [6].

³ Слід зазначити, що таку саму мелодію використовували в Гаях в обжинкових піснях [6, № 3 А, 63 А1].

⁴ Такий самий ритмічний рисунок у наспіві з Гаїв Бінич, які розташовані близько до Нижніх Гаїв [6, № 4А].

⁵ Див., наприклад: посилання Ф. Колесси в цитованій праці [3, с. 9–380].

⁶ Арабськими цифрами в схемі мелотипу позначаємо щаблі вгору від основного, римськими – нижчі від основного. Нижній індекс справа від цифри показує кількість повторення щабля. Знак – означає внутрішньоскладовий розспів.

⁷ Виконавиця з Верхніх Гаїв К. Кравець одну зі строф весільної ладканки «Хвала матінці, хвала» виконала у варіанті обжинкової [6, весільна – № 75, обжинкова – № 63 А].

⁸ Весільні тексти із цим наспівом записано в Нижніх Гаях та Гаях Бінич; у Верхніх Гаях він відсутній, що може бути наслідком редукації репертуару.

⁹ Усі наступні строфи мають таку будову, як перша строфа, тоді як ця використовується у відповідному місці трафареткової форми.

¹⁰ Функція таких пісень «розширена», тобто вони весільні, але не пов'язані з певною обрядодією, як ладканки.

¹¹ Ту саму мелодію використано в стрілецькій пісні «Із Бережан до Кадри».

¹² Це може свідчити про потенційне двоголосся.