

Щербіна І. В.

Сучасна художня інтерпретація музичного фольклору в вокальному мистецтві України

У статті розглядаються тенденції розвитку українського музичного фольклоризму в сучасному вокальному мистецтві та специфіка художньої інтерпретації й аранжування народнопісенного матеріалу для співочих колективів різних за функціональною творчою спрямованістю.

Ключові слова: фольклоризм, вокальне мистецтво, художня інтерпретація, аранжування, колективний спів.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку всесвітньої культури першочерговою постає проблема збереження природної культури етносів, яка в музичному мистецтві виявляється в підвищеному інтересі до вивчення музичного фольклору та автентичного виконання. Зокрема, народнопісенний матеріал збирають та вивчають фахівці та аматори, виконують у соціально-побутовій сфері та на професійній сцені. Нині ми є свідками винесення найкращих зразків пісенного фольклору різних народів на професійну сцену. Яскравим прикладом є міжнародний етнофестиваль «Країна мрій», який організував соліст рок-групи «ВВ» Олег Скрипка. Він проходить щороку під час купальських свят на Співочому полі в м. Києві. Всі, хто захоплюється світовою культурою, мають можливість ознайомитися з художніми витворами народних митців (наприклад: вишиванками, витинанками та

різбарством), золучатися до традиційної прикладної діяльності (наприклад: ткацтва, гончарства, ковальства), приймати участь у театральні-ігрових видовищах та засвоювати етнотрадиційні танцювальні рухи, куштуючи страви різних національних кухонь (наприклад: тибетської, індуської) та насолоджуватися різнобарвною виконавською інтерпретацією народної музики найкращими вокально-інструментальними та танцювальними колективами різних країн світу [6, с. 194].

Розвиток світової музичної культури ХХІ ст. базується на архетипових знаках буття, залежить від національних особливостей матриці свідомості, відповідно рухаючись у різних напрямках. Проте ми можемо спостерігати спільне – підвищена зацікавленість щодо вивчення, збереження, реконструкції та інтерпретації автентичних матеріалів або їх рудиментів. При цьому відбувається процес різнобарвного переосмислення фольклору, зокрема:

- автентична вторинна репрезентація фольклору такими гуртами, як «Муравський шлях» (Україна), «Воля» (Росія), «Siaudela» (Літва);
- жанрова, метрична, інтонаційно-ритмічна переорієнтація, наприклад в стилях: етно-джазу груп «Тригон» (Молдова), «Джам» (Україна/Іран); world music груп «Varttina» (Фінляндія), «Anselmo Crew» (Угорщина), «Carpathiana» (Великобританія), «EsmaRedzepova&Orchestra» (Македонія); фольк-року «ВВ» (Україна) тощо;
- органічного синтезу декількох протилежних музичних жанрів і стилів або традиційних культур, наприклад: «Іван Купало» (Росія), «RedCardell» (Франція), «CarolaBrodow» (Польща) і т. п. [5, с. 135].

На Україні така тенденція виявляється у двох напрямках:

- якісне та антифахове «копіювання» автентичного репертуару первинних фольклорних гуртів різними художніми колективами викликає відповідну зацікавленість у фахівців даного напрямку або емоційну ностальгію в середку людей похилого віку з села. Відсутність повноцінного драматургічного розвитку в професійних та аматорських вторинних фольклорних гуртах народів України, особливо у малообізнаної людини, відносно обрядово-пісенної творчості, в цілому не дозволяє зрозуміти семантику пісні. Якщо колектив співає, порушуючи фі-

зіологічно вірне звука видобування, - це взагалі викликає негативну реакцію у слухача;

- як тематичний матеріал для хорових та естрадних обробок і авторських творів. Їх рівень залежить саме від композитора та аранжувальника. Нажаль, українській шоу-бізнес не відповідає європейським вимогам, а сучасні аранжування для естрадних виконавців і саме виконавство співаків майже повністю порушують семантику народної музики тим самим досягаючи ефекту псевдо-естетичного виховання [7, с. 114].

Втрата усвідомлення первісної сутності народної звичаєвості, зокрема традицій колективного співу, нівеляція духовних цінностей надзвичайно гостро поставили проблему екології культури, що стали головним поштовхом для дослідження специфіки інтерпретації народнопісенного матеріалу України для різних видів колективного співу.

Мета дослідження - проаналізувати та визначити сучасну специфіку адаптації та художньої інтерпретації народнопісенного матеріалу для різних вокальних колективів.

Ранні звертання до проблеми. Упродовж існування вокального мистецтва принципи художньої інтерпретації народнопісенного матеріалу формувалися згідно принципам і критеріям музичної творчості й виконавства, виробленні професійною музичною культурою та традиціями оперного і камерного жанрів; естетико-

художніх завдань та орієнтирів композитора. Нині існують науково-аналітичні роботи, які присвячені проблемі аранжування музичного матеріалу для різних вокальних колективів. Це праці М. Івакіна [1], А. Ленського [2], І. Лицвенко [3], В. Самаріна [4] та ін. Вони дають чітке уявлення щодо акустичних законів звукового балансу ансамблевого виконання музичних творів, співочих можливостей вокаліста академічного та культивованого народного співу, але не розглядають специфіку інтерпретації та аранжування саме автентичного пісенного матеріалу багатонаціональної України для різних видів колективного співу. Ознайомлення й засвоєння теоретичного матеріалу, який викладено вище визначених роботах та структурно-функціональний інтонаційно-стильовий аналіз народних пісень дозволяє визначити можливі засоби адаптації та інтерпретації народнопісенного матеріалу, для виконання його вокальним колективом, зберігаючи і розкриваючи семантику стародавнього твору [7, с. 115].

Аутентичний народнопісенний матеріал зазвичай обирається з урахуванням виконавського напряму та пісенно-культурного, професійного рівня та вокально-технічних можливостей співаків конкретного художньо-творчого колективу.

Вокальне виконання, за якісними відмінностями манери співу, розрізняють на академічне і народне направлення. Сучасний естрадний спів в даному випадку не

розглядаємо, оскільки він, так чи інакше, базується на академічних або народних співочих традиціях.

Академічний колективний спів в Україні розвинувся на основі обрядової народнопісенної культури під впливом канонічних форм візантійсько-церковного й західноєвропейського вокального мистецтва. В композиторських обробках найчастіше виявляється тенденція пристосування народнопісенного матеріалу до багатоголосної фактури академічного хору. Тому, на сьогодні, ми можемо стверджувати, що в залежності від того, наскільки керівник вокального колективу є носієм етнічної духовної традиції її звукового ідеалу, настільки можна говорити про національну спрямованість і специфіку аранжування пісенного фольклору для цього вокального колективу. [1, с. 100-101; 4, с. 12-13].

Як правило, С1 виконує головну мелодію, іноді верхній педальний звук або підголосок. С2, як правило, виконує функцію гармонічного заповнення акорду або терцове дублювання головної мелодії, іноді головну мелодію. А1 доручається виконувати функцію гармонічного заповнення акорду, але, іноді виконують головну мелодію. А2 в жіночому і дитячому ансамблі виконують функцію гармонічної основи, басу. В мішаному ансамблі їм надається функція гармонічного заповнення акорду. Т1, як правило в чоловічому хоровому ансамблі, виконують функцію соло, іноді верхнього підголоску, за умовою, що головну партію виконує Т2, Б1

або B2 партія. У мішаному ансамблі T1 доручається виконувати функцію гармонічного заповнення акорду, іноді головну мелодію. T2, B1 виконують функцію гармонічного заповнення акорду. За необхідністю, B1 також можуть виконувати функцію фундаменту (нижнього устою), іноді соло. B2 (без октавістів) виступають в якості фундаменту (нижнього устою) гармонічного акорду, але іноді можуть співати головну мелодію або характерні мелодійні звороти. Якщо в колективі є октавіст, він може утворювати дублюючу партію B1 або B2, співаючи на Ч₈ нижче та утворюючи, таким чином, специфічні благородні темброві коляри ансамблевого звучання. Взагалі, в мішаному складі завдяки різним тембрам поєднуються м'якість, яскравість і рухомість С, глибина та соковита округлість А, яскравість та летючість Т, сила та потужність Б [1, с. 4-10; 2, с. 4-23].

У випадку використання поліфонічних засобів викладу автору необхідно дотримуватися інтонаційного строю народної пісні. Можливе і відносне калькування багатоголосного народнопісенного оригіналу академічним вокальним колективом, але слід пам'ятати, що під час виконання спрацює виконавський стереотип звукоутворення. Тому, якщо малий склад ансамблю, - виклад партитури обов'язково повинен бути у тісному розташуванні голосів. Якщо переклад оригіналу робиться для колективу за складом наближеним до хорового ансамблю, головну мелодію виконує

соліст, верхній підголосок доручають співати одному співаку, середні підголоски можна продублювати, а нижній підголосок – фундамент, краще закріпити хоровим звучанням (не менш 3-х співаків). Якщо аранжування оригіналу має на увазі збільшення кількості голосів, то, як правило, використовують терцову стрічкову техніку дублювання головної мелодії або паралельне голосоведіння на Ч₈, Ч₅, Ч₄ підголосків, найчастіше нижніх жіночих і чоловічих голосів. При цьому дублювання головної мелодичної лінії декількома партіями додають особливі темброві фарби, розширюючи та сповнюючи звуковий простір за вертикаллю. Функціонування бурдонобасової партії на нижньому Ч₄-Ч₅ устої наспів-формули надає можливість реалізації ефекту архаїчного розширення простору за горизонталлю. Однак, використовувати варіативну техніку утворення партії середнього плаваючого устою в колективі, який не має практики аутентичного багатоголосного співу, не доцільно і може викликати ефект детонаційного строю ансамблю або відвертої фальші. Бажано, щоб співочі голоси при виконанні твору функціонували в однорегистровому робочому діапазоні: S1: b^1-g^2 , S2: g^1-f^2 , A1: c^1-h^1 ; A2: $a-a^1$, T1: $f-gis^1$, T2: $e-g^1$, B1: $H-d^1$, B2: $A-b$.

Творча діяльність народних вокальних колективів спирається на основу місцевих або загальнонаціональних співочих традицій і спрямовано на пропаганду національного мистецтва. Змістовну діяльність во-

кального колективу визначає репертуар і манера інтонування народної та стилізованої під народну пісні зі всіма її специфічними особливостями (хоровою фактурою, голосоведінням, вокальною манерою, фонетикою). Цим визначається їх різнобарвність складу і манери виконання, профіль діяльності. Вони є аутентичні й культивовані [4, с. 12-13, 69].

Культивовані народні вокальні ансамблі виконують народнопісенний матеріал у композиторському опрацюванні в характерній для академічного звучання «узагальнено-народній» манері співу. В такому колективі голоси поділяються за академічними стандартами [1, с. 4-10; 3, с. 5, 11-18; с. 4, 12, 53, 69-98]. При цьому С1 виконує головну мелодію, іноді верхній педальний звук або підголосок; С2 - функцію гармонічного заповнення акорду або терцове дублювання головної мелодії, іноді головну мелодію; А1 та Т1, як правило, доручають виконувати функцію гармонічного заповнення акорду, іноді головну мелодію; А2 та Т2 мають виконувати функцію гармонічного заповнення акорду; Б1 і Б2 виконують функцію фундаменту (нижнього устою) гармонічного акорду, іноді вони гармонічно заповнюють акорд. Якщо в колективі є октавіст, то він також може утворювати Ч₈ дублювання Б-партії або не повну двоповерхову гетерофонію, дублюючи Т або А партію. В цілому, басова партія за красою та потужністю звука є основною прикрасою колективного співу, якій іноді

доручаються виконання головної мелодії або характерних мелодійних оборотів.

При відносному калькуванні багатоголосного народнопісенного оригіналу голоси розподіляються за народною традицією згідно функціональному навантаженню, де головну мелодію доручають співати солісту, верхній підголосок виконує один співак, інші підголоски можуть дублюватися більше використовуючи унісони, тому що такі колективи, як правило, не користуються технікою імпровізації. Якщо переклад фольклорного оригіналу має на увазі збільшення кількості голосів, то можливим видається використовувати не лише терцову стрічкову техніку дублювання головної мелодії, а і двоповерхову розщеплену гетерофонію та паралельне Ч₈, Ч₅, Ч₄ дублювання підголосків. Співаки такого колективу можуть природно виконати новоутворені нижній устій - бурдон і середній плаваючий устій – бурдон, таким чином утворюючи природне архаїчне звучання з розширенням пісенного простору за вертикаллю та горизонталлю.

Народні вокальні колективи аутентичної спрямованості працюють на імпровізації, використовуючи традицію передання пісенного репертуару із вуст в уста, не маючи чітко фіксованої вокальної партитури, тому пісня «розводиться» співаками на голоси, найбільш вдалі підголоски зберігаються при подальшому виконанні. Вони репрезентують народні пісні в основі яких покладено принцип народного полі-

фонічного багатоголосся або гомофонно-гармонічний стиль розспівування народних пісень на 3-4 голоси, для яких характерно компактність звучання голосів в зручній теситурі. Такий народний хор або ансамбль повного і неповного мішаного складу складається з верхніх (за функцією «голосити», «виводити», «прикрашати» та «відтінювати» головну мелодію), нижніх (за функцією «громить», «басує», «відтінює» головну мелодію) і середніх (за функцією «тягне», «важить» або «прикрашає» та «відтінює» головну мелодію) підголосків, які мають регістрове обмеження співочого робочого діапазону в межах секстиквінти [4, с. 12, 53, 97].

Верхній жіночий підголосок, як правило, звучить у фальцетному режимі звукоутворення і виявляє міру відхилення співачки від основного наспіву вниз або вгору, набув назву «тончик». Згідно народної співочої традиції, він іноді виконує функцію «голосіння» (наспів-формули).

Верхній жіночий підголосок, який виконується у медіум режимі, набув назви «горяк». Йому часто доручається виконувати головну мелодію. Верхній чоловічий підголосок звучить у фальцетному або грудному режимі звукоутворення і виконує функцію верхнього підголоску у чоловічому ансамблі і середнього підголоску у мішаному складі. У грудному режимі співу він часто виконує головну мелодію.

Верхній підголосок співає завжди один виконавець, якому доручається фун-

кція «голосіння», «виводу», «прикраси» та «відтінювання».

Середній жіночий підголосок звучить у грудному або медіум регістрі, чоловічий - у грудному режимі. Він, як правило, виконує основну функцію заспівувача головної мелодії, який її «тягне» та «виважує». Інші середні підголоски прикрашають та відтінюють головну мелодію.

Нижній жіночий та чоловічий підголосок співається у грудному режимі і виконує функцією фундаменту та відтінювання головної мелодії. За традицією двоповерхової гетерофонії, вони можуть «басувати» головну мелодію, іноді «громувати» заспів.

По суті народний колективний спів має гетерофону основу виконання з «розщепленнями» унісону на підголоски. Гомофонія в свою чергу відрізняється від поліфонії тим, що основна мелодія супроводжується вторинними голосами, які мають свій мелодійний розвиток, але їх головна функція прикрашати, відтінювати основну поспівку чи наспів-формулу. У випадку використання поліфонічних засобів викладу, автору необхідно дотримуватися інтонаційного строю народної пісні, використовуючи як самостійно, так і в комбінаціях між собою імітаційну, контрастну та підголоскову поліфонію [2, с. 234].

Вибір композиційних засобів обробки народних мелодій може бути різнобарвний, але необхідно дотримуватися умов відповідності фактурних перевтілень ху-

дожньо-образним завданням, слідкуючи за логікою розгортання сюжетної лінії твору, зберігаючи логічний ланцюг змісту, який необхідно донести до слухача [4, с. 331].

У давнину, за своїм функціональним призначенням, музика тримала темп обрядової дії, викликаючи відповідні емоції через звуковисотний темпоритм, намагаючись вплинути і на підсвідомість людини. За несвідоме входження у певний емоційний стан відповідає дольна пульсація музичного твору. Наприклад:

[8, с. 362-364], де дольним пульсом є:

НЕ НАЙДЕ ЛИ МОЯ МЕДЕН КАВАЛ

хоро

БОЛГАРСКИЙ $\text{♩} = 132$

Soprano

1.1. Ма-ри До-не, бя-ла До-не, ка-то ме-теш дво-ри. 1.2. До-не.

I I + II + I I + II

I I + II + \emptyset + \emptyset

Повний виклад міститься у Додатку 1.

Саме порушення темпоритмічних законів народної пісні, а звідси відсутність взагалі дольної пульсації в аранжуванні народних пісень, є головною причиною двоякопротележного сприймання їх слухачами, навіть ярих прихильників автентичної, народної, авторської музики [7, с. 117].

Точне збереження діалекту поетичного тексту при природному звукоутворенні з чітким розподіленням функцій кожної вокальної партії з елементами імпровізації за принципом первинного фольклорного колективу забезпечує повне злиття тембрів голосів зі специфічним національно-

регіональним колоритом. Доцільним є застосування інструментального супроводу, побудованого за принципом:

- ударні забезпечують:
- а) функціонування фазової дольної пульсації через темп, пульс;
- б) звукофоновий фундамент;
- інструменти - виконують функцію бурдону на основі головних устоїв та гетерофонії з різними типами розщеплення згідно вокальним партіям;
- звуки природи використовуються за драматургічною необхідністю і дозволяють органічно розширювати музичний простір одночасно по горизонталі і вертикалі, не порушуючи в цілому семантики стародавньої пісні і вводячи слухача в екстаз [6, с.195]. Також це дозволяє одночасно вільно використовувати навіть мотетну та мадригальну композиторську техніку.

Таким чином, колектив може досягнути самотності та масового визнання, не викликаючи негативної реакції у жодної з верст населення, зберігаючи первинну семантику фольклорного твору [6, с.195] та модус мислення етноосередку, в якому він зберігся у певній рудиментальній формі. Яскравим прикладом є альбомом «Дикі танці» (2004) Руслани та її перемога на Євробаченні 2004.

На підставі вищевикладеного було зроблено такі висновки:

- 1) Зростання інтересу до залучення фольклорних надбань у різних галузях діяльності людини вимагає найдбайливішого

збереження та вивчення фольклорних пам'яток, зокрема етномузикологами та музичними антропологами, для майбутніх поколінь та підготовки високого рівня культури кадрів, що беруться за цю справу.

2) Виконавський профіль, кількісний склад вокальних партій, вокально-технічні можливості голосового апарату й інші специфічні особливості колективу обумовлюють підбор народнопісенного матеріалу, специфічні методи та засоби інтерпретації й аранжування, які дозволять зберегти і розкрити семантику фольклорного твору.

3) Аранжування та обробки народних пісень повинні відповідати загальнокультурному світогляду та художньо-творчому мисленню як виконавців народнопісенного матеріалу так і рівню сприйняття потенційного слухача.

Література

1. Ивакин М. Аранжировка / М. Ивакин. - М. : Музыка, 1980. - 213 с.
2. Ленский А. Искусство хоровой аранжировки: Учеб. пособие. / А. Ленский. — М. : Музыка, 1980. — 344 с.
3. Лецвененко И. Г. Практическое руководство по хоровой аранжировке / И. Г. Лецвененко. – М. : Музыка, 1962. – 181 с.
4. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. Учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. / В. А. Самарин, Ред. М. М. Саломахо. — М. : «Академия», 2002. - 352 с.
5. Щербіна І. Нова методологія дослідження української народної інструментальної традиції в галузі етнорганології / І. В. Щербіна // Народна творчість та етнографія. - 2008. - № 1. – С. 135-137.
6. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Дрогобич : Коло, 2007. – 544 с.
7. Щербіна І. В. Засоби сучасної інтерпретації музичного фольклору з метою збереження первинної семантики / І. В. Щербіна // Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта: на зламі тисячоліть: Матеріали міжнар. наук. конф. / Харк. держ. акад. культури: Під ред. проф. В.М. Шейка, проф. М. В. Дяченка, канд. пед. наук С.В. Сищенко. - Х. : ХДАК, 2004. - С. 194-195.
8. Щербіна І. В. Специфіка аранжування українського пісенного фольклору для різних видів колективного співу / І. В. Щербіна // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Під загальною редакцією Н. Є. Тригуб. – Х. : ХДАДМ, № 1, 2, 3 / 2007. – С. 114-118.
9. Щербина И. Интонационно-стилевой модус мышления болгарских хоро («Не найде ли моя меден кавал», «Царските коне опасали босилека на Яна») / Ина Щербина, Виктория Бескорсая // Българите в Северното Причерноморие. Изследования и материали. —

В статье рассматриваются тенденции развития украинского музыкального фольклоризма в современном вокальном искусстве, специфика художественной интерпретации и аранжировки народного песенного материала для певческих коллективов различных по функциям творческой деятельности.

Ключевые слова: фольклоризм, вокальное искусство, художественная интерпретация, аранжировка, коллективное пение.

They consider of Ukrainian music folklorism development tendency in the contemporary vocal art the specificity of the art interpretation and nation songs arrangement, of singing bands different of art activity functions.

Key words: folklorism, vocal art, an art Interpretation, arrangement, collective singing.

Додаток 1

Структура поэтического текста			Структура музыкального текста		
1.1. «Мари Доне, бяла Доне, Като метеш двори	4 (2+2)	A1 (a1+a2)	4(2+2)	I I + I(Π) I	A
	4 (2+2)	B1 (b1)+a2	4(2+2)	I I + I(Π) I	1
	6 (2+2+2)	B1 (b1+b2)	8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I + Θ(I. I) + Θ	B1
1.2. Мари Доне, бяла Доне, Като метеш, Доне.	4(2+2)	A1 (a1+a2)	4(2+2)	I I + I(Π) I	B
	4(2+2)	B1 (b1)+a2	4(2+2)	I I + I(Π) I	1
	6(2+2+2)	B1 (b1+b2)	8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I + Θ + Θ	A
					1
2.1. Не найде ли нящо, не найде ли, бяла Доне, Моя меден кавал?	6(1+2+1+2)	Г1 (r1+r2)	4(2+2)	ΠΠ + I(Π)I	A
	8(1+2+1+2+2)	Г2 (r1)+a2	4(2+2)	ΠΠ + Π Π	2
	6(2+2+2)	Д1 (d1)	8(2+2+2+2)	I I + I(Π)I + Θ (I. I) + Θ	B2
2.2. Не найде ли нящо, не найде ли, бяла Доне, Моя меден кавал?	6(1+2+1+2)	Г1 (r1+r2)	4(2+2)	ΠΠ + I(Π)I	B
	8(1+2+1+2+2)6(2+2+2)	Г2 (r1)+a2	4(2+2)	ΠΠ + Π Π	1
		Д1 (d1)	8(2+2+2+2)	I I + I(Π)I + Θ + Θ	A
					2
3.1. «Найдох, найдох, млади момко, намама го дадох.	4 (2+2)	Ж1 (ж1+ж1)	4(2+2)	I I + I(Π) I	A
	4(2+2)	З1 (z1+z2)	4(2+2)	I I + I(Π) I	1
	6(1+2+1+2)	И1 (и1+и2)	8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I + Θ (I. I) + Θ	B1
3.2. Найдох, найдох, млади момко, намама го, момко	4(2+2)	Ж1 (ж1+ж1)	4(2+2)	I I + I(Π) I	B
	4(2+2)	З1 (z1+z2)	4(2+2)	I I + I(Π) I	1
	6(1+2+1+2)	И2 (z1+и2)	8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I + Θ + Θ	A
					1
4.1. В сандък да го тури, в сандък да го тури, момко, да се не изгуби	6(2+1+1+2)	К1 (κ1)	4(2+2)	ΠΠ + I(Π)I	A
	8(2+1+1+2+2)	К1 (κ1)+з2	4(2+2)	ΠΠ + Π Π	2
	6(1+1+1+3)	Л1 (л1)	8(2+2+2+2)	I I + I(Π)I + Θ (I. I) + Θ	B2
4.2. В сандък да го тури, в сандък да го тури, момко, да се не изгуби	6(2+1+1+2)	К1 (κ1)	4(2+2)	ΠΠ + I(Π)I	B
	8(2+1+1+2+2)	К1 (и1)+з2	4(2+2)	ΠΠ + Π Π	1
	6(1+1+1+3)	Л1 (л1)	8(2+2+2+2)	I I + I(Π)I + Θ + Θ	A
					2
				B2	
				B	
				2	

5.1. До вечора ела, момко, На нашта седянка.	6(1+3+2) 2 6(1+2+3)	M1 (m1) z2 H1 (h1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I + I I I(Π) I I I + I(Π) I + Θ (I.⊖) + Θ	A 1 B1
5.2. До вечора ела, момко, На нашта седянка.	6(1+3+2) 2 6(1+2+3)	M1 (m1) z2 H1 (h1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I + I I I(Π) I I I + I(Π) I + Θ + Θ	B 1 A 1 B1 B 2
6.1. Хем да си го вземеш, хем да си го вземеш, момко, и да си посвириш	6(1+1+1+1+2) 8(1+1+1+1+2+2) 8(1+1+1+3)	O1 (o1) O1 (o1)+z2 H1 (h1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ΠΠ + I(Π)I ΠΠ + Π Π I I + I(Π)I + Θ (I.⊖) + Θ	A 2 B2
6.2. Хем да си го вземеш, хем да си го вземеш, момко, и да си посвириш	6(1+1+1+1+2) 8(1+1+1+1+2+2) 8(1+1+1+3)	O1 (o1) O1 (o1)+z2 Π1 (π1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ΠΠ + I(Π)I ΠΠ + Π Π I I + I(Π)I + Θ + Θ	B 1 A 2 B2 B 2