

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 398.831 (043.3)

SÎRGHI ELENA

**PARTICULARITĂȚILE FUNCȚIONALE ȘI STRUCTURALE
ALE CÂNTECULUI DE LEAGĂN
DIN SPAȚIUL FOLCLORIC AL REPUBLICII MOLDOVA**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: _____

Badrajan Svetlana

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar

Autorul: _____

CHIȘINĂU, 2016

© Sîrghi Elena, 2016

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă și engleză)	5
LISTA ABREVIERILOR	8
INTRODUCERE	9
1. CÂNTECUL DE LEAGĂN: CONSEMĂRI, DOCUMENTE, CERCETĂRI, METODĂ	16
1.1. Surse literare ce tratează fenomenul cântecului de leagăn.....	16
1.2. Cântecul de leagăn în preocupările etnomuzicologilor.....	19
1.3. Metodologia cercetării științifice.....	23
1.4. Concluzii la capitolul 1.....	35
2. CÂNTECUL DE LEAGĂN ÎN CULTURA TRADIȚIONALĂ: SEMANTICĂ, FUNCȚIONALITATE, CONȚINUT POETIC	37
2.1. Cântecul de leagăn – specie a liricii populare. Clasificare.....	37
2.2. Funcționalitate.....	48
2.3. Tematică și particularități ale textului poetic.....	56
2.4. Concluzii la capitolul 2.....	79
3. STRUCTURA MUZICALĂ A CÂNTECULUI DE LEAGĂN	82
3.1. Cântecul de leagăn propriu-zis.....	82
3.1.1. Structura ritmică.....	82
3.1.2. Structura sonoră.....	92
3.1.3. Structura arhitectonică.....	108
3.2. Cântecul „ca la leagăn”.....	119
3.3. Concluzii la capitolul 3.....	134
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	138
BIBLIOGRAFIE	142

ANEXE	152
Anexa 1. Cântecul de leagăn propriu-zis.....	152
Anexa 2. Cântece „ca la leagăn”	203
Anexa 3. Melodii ale creațiilor preluate din alte categorii folclorice.....	210
Anexa 4. Cântece de leagăn din folclorul altor etnii.....	215
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	229
CV-ul AUTORULUI	230

ADNOTARE

Sîrghi Elena. Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova. Teza pentru obținerea gradului științific de Doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2016. Structura tezei include: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 164 de titluri în 6 limbi, 141 de pagini ale textului de bază, 4 anexe, care conțin 179 exemple muzicale cu note la ele. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 8 articole științifice publicate.

Cuvinte-cheie: folclor muzical, cântec de leagăn, funcție, clasificare, structură poetică, structură sonoră, ritm, arhitectonică.

Domeniu de studiu: folclor muzical.

Scopul și obiectivele lucrării. Scopul cercetării este identificarea particularităților structurale și funcționale ale cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova, având ca obiect de studiu un material muzical autentic care nu a fost investigat; demonstrarea originalității, valorii și importanței cântecului de leagăn ca element al tezaurului cultural național și universal prin documente muzicale și argumente științifice. Pentru realizarea scopului propus, au fost stabilite următoarele obiective: elucidarea fenomenului artistic al cântecului de leagăn în cultura tradițională și dezvăluirea particularităților semantice, funcționale și ale conținutului poetic; clasificarea din punct de vedere muzical și poetic a cântecelor de leagăn; reliefaarea particularităților ritmice, melodice și arhitectonice; sesizarea și evidențierea universalității limbajului muzical al cântecului de leagăn.

Noutatea și originalitatea științifică. Caracterul științific inovator al lucrării este determinat de tratarea pluridisciplinară, sistemică a cântecului de leagăn; dezvăluirea particularităților lui semantice, funcționale și structurale, aspecte neelucidate în etnomuzicologia autohtonă. Originalitatea cercetării rezidă în abordarea pluridimensională a fenomenului cântecului de leagăn și încercarea de a stabili universalitatea limbajului muzical al acestuia.

Problema științifică importantă soluționată constă în demonstrarea valorii documentare și artistice a cântecului de leagăn ca element al patrimoniului cultural intangibil; evidențierea particularităților funcționale și structurale; distingerea legăturilor la nivelul poetico-muzical cu alte categorii folclorice.

Semnificația teoretică. Cercetarea propune un instrument teoretic fundamental în știința etnomuzicologică care aprofundează latura analitică și sistemică. Reieșind din specificul materialului muzical studiat, în analiza tematicii și particularităților textului poetic, a structurilor sonore, ritmice și arhitectonice, a fost utilizat un sistem metodologic complex, corespunzător cercetării pluridimensionale, care poate fi aplicat și la studierea altor categorii folclorice.

Valoarea aplicativă a tezei. Rezultatele cercetării de tip analitic, structural și comparativ pot constitui importante repere pentru studierea muzicii folclorice. Lucrarea poate să contribuie la lărgirea orizontului de cunoaștere a culturii naționale și să fie utilizată în cadrul cursurilor didactice: „Folclor muzical”, „Istoria muzicii naționale”, dar și ca sursă informativă pentru unele cursuri speciale precum: „Canto popular”, „Compoziție” și altele.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele științifice au fost valorificate și promovate în perioada anilor 2011-2015 în activitatea profesională ca realizator de emisiuni folclorice la diferite posturi de televiziune, în procesul didactic, în comunicările prezentate la Conferințele științifice naționale și internaționale organizate de AMTAP și la conferința științifică internațională „Colocviile „Brăiloiu” 2013” (București, România), dar și în 8 articole științifice publicate în Republica Moldova și România. Acestea vor contribui esențial la completarea cunoștințelor referitoare la creația folclorică și la soluționarea diferitor probleme cu care se confruntă cercetătorii din Republica Moldova la studierea patrimoniului cultural.

АННОТАЦИЯ

Сырги Елена. Функциональные и структурные особенности колыбельной песни фольклорной зоны Республики Молдова. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии, специальность 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2016. Структура диссертации: введение, три главы, общие выводы и рекомендации, список литературы из 164 наименований на 6 языках, 141 страница текста, 4 приложения, содержащие 179 музыкальных примеров с примечаниями. Результаты исследования отражены в 8 опубликованных научных статьях.

Ключевые слова: народная музыка, колыбельная песня, функциональность, классификация, поэтическая структура, звуковая структура, ритм, композиционная структура.

Область исследования: музыкальный фольклор.

Цель и задачи исследования. Целью исследования является определение функциональных и структурных особенностей румынской колыбельной песни фольклорной зоны Республики Молдова. Объектом исследования стал подлинный музыкальный материал, который ранее не был исследован; демонстрация оригинальности, ценности и значения колыбельной песни как части национального и мирового духовного наследия основываясь на музыкальных документах и научных аргументах. Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи: освещение феномена колыбельной песни в традиционной культуре, выявление ее семантических и функциональных признаков, поэтических особенностей; классификация колыбельных песен, исходя из музыкального и поэтического содержания; обнаружение характерных черт ритма, мелодии и формы; попытка выявления универсальности музыкального языка колыбельной песни.

Научная новизна и оригинальность. Научная новизна работы состоит в междисциплинарной и системной трактовке колыбельной песни; в выявлении семантической, функциональной и структурной специфики колыбельной песни – аспектов, которые ранее не были освещены в молдавском этномузыкаведении. Оригинальность исследования заключается в многоаспектном рассмотрении колыбельной песни и попытке обнаружения универсальных элементов музыкального языка данной фольклорной категории.

Научная проблема, решенная в диссертации, состоит в доказательстве документальной и художественной ценности колыбельной песни как элемента духовного культурного наследия; в раскрытии ее функциональных и структурных особенностей; в выявлении ее связей с другими фольклорными категориями на поэтико-музыкальном уровне.

Теоретическое значение работы. Исследование основано на фундаментальных теоретических понятиях современного этномузыкаведения с углублением в аналитическую и системную составляющие. Учитывая специфику изученного музыкального материала, в процессе анализа тематики, особенностей поэтического содержания, ритма, мелодии и структуры была использована комплексная методология, соответствующая многоаспектному исследованию, применяемому в анализе других фольклорных категорий.

Практическая значимость работы. Результаты аналитического, структурного и сравнительного исследования могут составить важную веху в дальнейшем изучении фольклорной музыки. Данная работа вносит вклад в изучение национальной культуры и может быть использована в учебных курсах: «Музыкальный фольклор», «История национальной музыки», «Народное пение», «Композиция» и других.

Внедрение научных результатов. Научные результаты исследования были использованы в период 2011-2015 гг. в профессиональной деятельности автора в качестве редактора фольклорных передач на телевизионных каналах Молдовы, в области преподавания, представлены на ежегодных научных конференциях АМТИИ и на международной научной конференции «Colocviile „Brăiloiu” 2013» (Бухарест, Румыния), а также нашли отражение в 8 научных статьях, опубликованных в Молдове и Румынии. Эти результаты будут содействовать пополнению знаний в области народного творчества и решению различных задач, стоящих перед молдавскими исследователями в процессе изучения национального нематериального культурного наследия.

ANNOTATION

Sîrghi Elena. *Functional and structural peculiarities of lullabies from the folklore space Republic of Moldova.* Thesis for obtaining scientific degree of Doctor in Arts and Culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2016. Thesis structure includes: introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 164 titles in 6 languages, 141 pages of basic text, 4 annexes, containing 179 examples of musical notes. The research results are reflected in 8 published scientific articles.

Keywords: folk music, lullaby, function, classification, poetic structure, sound structure, rhythm, architectonic structure.

Field of study: musical folklore.

Goals and objectives. The aim of the research is to identify functional and structural peculiarities of romanian lullabies from the Republic of Moldova's folklore. The object of study consists of a genuine musical material that has not been investigated, the demonstration through musical documents, scientific arguments; the originality, value and importance lullabies as part of national and international cultural heritage. To achieve this, the following objectives were established: elucidating the phenomenon of the lullaby in traditional culture and the analysis of semantic, functional and poetic content peculiarities; classification of musical and poetical standpoint of lullabies; highlighting peculiarities of rhythmic and melodic architecture; referral and highlighting the universality of musical language of lullabies.

Scientific novelty. Innovative scientific nature of the work is determined by the multidisciplinary and systemic treating of lullaby; revealing its semantic, functional and structural particularities, issues previously not elucidated in local ethnomusicology. The originality of the research lies in addressing the multidimensional phenomenon of lullabies and attempting to reveal the universality of its musical language.

The important scientific problem solved consists in demonstrating the documentary and artistic value of the lullaby as an element of intangible cultural heritage; highlighting the structural and functional particularities; distinguished relations in the poetic-musical level with other folk categories.

The theoretical significance. The research is based on fundamental theoretical concepts of modern ethnomusicological science, deepening the analytical and systemic side. Starting from the specificity of the musical material studied, the goal was to analyze themes and features of the lyrics, sound structures, rhythmic and architectonic methodology, using a complex system of corresponding multifaceted research that can be applied to studying other folk categories.

The practical value of the thesis. The research results of analytical type, structural and compared, may constitute important milestones for studying folk music. This paper will help to broaden the knowledge of national culture and can be used in courses teaching "Folk music", "History of national music", but also as a data source for some special courses, such as: "Folk vocal", "Composition" and others.

Implementation of scientific results. Scientific results were valued and promoted during the 2011-2015 years as professional work experience as a broadcaster at folk shows on different TV stations, in teaching, in the communications presented at national and international scientific conferences organized by AMTAP and international scientific conference "Colocviile „Brăiloiu” 2013" (Bucharest, Romania), and were reflected in 8 scientific articles published in Moldova and Romania. They will essentially contribute to filling the knowledge of folk creation and solving various problems faced by Moldovan researchers in their study of the intangible cultural heritage.

LISTA ABREVIERILOR

a.n. – anul nașterii

AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

C.A. – colecția autorului

etc. – etecera

ex. – exemplu

jud. – județ

n.n. – nota noastră

nr. – numărul

p. – pagina

r. raion

s. – sat

sf. – sfârșit

sec. – secolul

ș.a. – și altele

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură)

vol. – volumul

АМТИИ – Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Вып. – выпуск

гг. – годы

с. – страница

№. – номер

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Cultura tradițională ca parte componentă a culturii universale, are un rol deosebit și definitoriu în determinarea identității naționale a unui popor de-a lungul istoriei. Folclorul muzical, domeniu al culturii tradiționale, reflectă, în modul cel mai direct și mai caracteristic, profilul spiritual și artistismul unei etnii. Arhivă vie a popoarelor, el este atât un document prin care se reconstituie trecutul istoric, cât și o bază a culturii naționale contemporane. Oricât de diferite ar părea culturile folclorice, cercetătorii au demonstrat existența unor legături profunde: elemente comune tuturor popoarelor sau doar unui grup de etnii. Studiarea folclorului, inclusiv cel muzical, reprezintă un factor important în procesul de cunoaștere a diferitor popoare, având o importanță deosebită în organizarea societății moderne. Unitatea prin diversitate este unul din principiile fundamentale contemporane de conviețuirii etniilor în societatea modernă în decurs de globalizare. Cercetarea plurivalentă a fenomenului folcloric – cântecul de leagăn – va contribui la completarea cunoștințelor referitoare la cultura tradițională autohtonă și universală, încadrându-se în tendințele actuale de dezvoltare socială, unul din criteriile fundamentale ale căreia este unitate prin diversitate.

Afirmând că folclorul muzical este un element indispensabil al artei muzicale, subînțelegem că el este prezent în preocupările instructiv-educative, interpretative, componistice, științifice ș.a., preocupări, care sub diferite aspecte, se întrepătrund și se intercondiționează reciproc. Folclorul a constituit și constituie una dintre uneltele realizării educației muzicale. Prezentând diverse faze de evoluție a limbajului muzical, el poate fi utilizat de la cea mai fragedă vârstă, începând cu ceea ce este mai accesibil – folclorul copiilor și pentru copii.

Din moși-strămoși, poporul nostru a păstrat un tezaur artistic de o rară valoare, bogăție și diversitate. Se știe că folclorul românesc include creații rituale: repertoriul calendaristic, familial, și creații nonrituale: doine, balade, cântece lirice propriu-zise și altele. În acest ansamblu de producții folclorice se înscrie și cântecul de leagăn. Fiind o creație nonrituală ce aparține liricii populare, cântecul de leagăn are rădăcini în preistorie și chiar dacă este o creație mai puțin accesibilă publicului larg, datorită atmosferei intime de manifestare, el comportă și codifică în structura sa poetico-muzicală și în particularitățile sale funcționale, elemente distinctive ale folclorului muzical autohton, fiind un document incontestabil al continuității poporului nostru în spațiu și timp.

Astfel, cercetarea fenomenului folcloric – cântecul de leagăn, ne va dezvălui importante aspecte legate de capitalul cultural uman. Așa cum, de altfel, și teoria culturii demonstrează, studiul creației umane este esența, fiind un fenomen amplu și divers relaționat. Omul își

demonstrează nu doar latura majoră existențială, ci și potența creatoare, prin afirmarea modelelor, structurilor și valorilor ce definesc creația de cultură.

Actualitatea și importanța problemei abordate este determinată de:

- politica contemporană a diferitor organizații internaționale și a Guvernului Republicii Moldova, legată de protejarea și salvagardarea patrimoniului cultural imaterial. În prezent constatăm un proces intens și o activitate amplă în legătură cu protejarea și punerea în valoare a acestui patrimoniu. Numim aici: Legea Nr. 58 din 29.03.2012 privind protejarea patrimoniului cultural imaterial, ratificarea de către Parlamentul Republicii Moldova a Convenției internaționale UNESCO privind salvagardarea patrimoniului cultural imaterial, elaborarea Registrului național al patrimoniului cultural imaterial din Republica Moldova (vol. A), etc.;

- necesitatea identificării elementelor patrimoniului cultural intangibil, printre care și cântecul de leagăn; stabilirea particularităților caracteristice în scopul demonstrării valorii etnice a acestora;

- faptul că cercetările elaborate până în prezent în etnomuzicologia autohtonă nu tratează cântecul de leagăn pluridimensional, sub aspect monografic, ci abordează acest fenomen în plan general, descriptiv, informativ.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul studiului constă în cercetarea aprofundată a particularităților funcționale și structurale ale cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova și demonstrarea prin documente muzicale și argumente științifice originalitatea, valoarea și importanța cântecului de leagăn ca element al patrimoniului intangibil național și universal. Pentru realizarea scopului propus, au fost stabilite următoarele **obiective**:

- elucidarea fenomenului artistic al cântecului de leagăn în cultura tradițională și determinarea legăturilor la nivel semantic cu alte categorii folclorice;
- descoperirea particularităților funcționale ale cântecului de leagăn;
- dezvăluirea conținutului tematic și aspectelor limbajului poetic;
- clasificarea din punct de vedere muzical și poetic a cântecelor de leagăn;
- reliefaarea particularităților ritmice, melodice și arhitectonice;
- sesizarea și evidențierea universalității limbajului muzical al cântecului de leagăn.

Noutatea și originalitatea științifică constă în completarea unui segment neelucidat în știința muzicală autohtonă și anume abordarea pluridisciplinară, sistemică a cântecului de leagăn; dezvăluirea particularităților lui semantice, funcționale și structurale. Ne-am propus să soluționăm o serie de probleme legate de aspectul funcțional al cântecului de leagăn, care și-a pus amprenta asupra raportului interrelațional la nivel de sistem ritmic, sonor și arhitectonic,

realizând o analiză detaliată a melodiilor și sistematizarea acestora pe două categorii: *de leagăn propriu-zis* și *„ca la leagăn”*.

Lucrarea tinde să completeze un spațiu neacoperit în domeniul etnomuzicologiei autohtone legat de cercetarea monografică a unei categorii folclorice. Studiul realizat constituie o încercare de abordare pluridimensională a cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova și o evidențiere a universalității limbajului muzical-poetic al cântecului de leagăn.

Problema științifică importantă soluționată este demonstrarea valorii documentare și artistice a cântecului de leagăn ca element al patrimoniului cultural imaterial și necesității unei abordări pluridimensionale a fenomenului folcloric, fapt care a determinat evidențierea particularităților funcționale și structurale ale cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova și distingerea legăturilor la nivelul poetico-muzical cu alte categorii folclorice, în vederea utilizării ulterioare a rezultatelor la tratarea și completarea unui domeniu important în etnomuzicologie, legat de cunoașterea limbajului muzical și a procesului de creație în folclor. Soluționarea ei a necesitat o tratare multilaterală a cântecului de leagăn, sintetizând astfel diferite aspecte precum cele istorico-diacronice, funcționale, semantice și structurale.

Baza teoretică și metodologică. Demersul științific are la bază principiile interdisciplinarității, unității dintre cantitativ și calitativ, obiectivității, cuprinderii pluridimensionale. Au fost utilizate atât metodele fundamentale comune oricărui tip de cercetare, cum ar fi: istorică, dialectică, logică, abstracției științifice, inducției și deducției, analizei, sintezei, comparației, metoda structuralistă, sistematizarea și clasificarea, dar și metode specifice studierii materialului folcloric muzical precum investigațiile de teren și transcrierea. Despre aceste metode și principii vom vorbi mai desfășurat în capitolul întâi.

Importanța teoretică și valoarea aplicativă a lucrării. Cercetarea propune un instrument teoretic fundamental în știința etnomuzicologică care aprofundează latura analitică și sistemică. Reieșind din specificul materialului muzical studiat, la analiza tematicii și particularităților textului poetic, a structurilor sonore, ritmice și arhitectonice, a fost utilizat un sistem metodologic complex, corespunzător cercetării pluridimensionale, care poate fi aplicat la studierea altor categorii folclorice. Rezultatele cercetării de tip analitic, structural și comparativ pot constitui importante repere teoretice pentru studierea nu numai a muzicii folclorice, dar și a creațiilor compozitorilor, inspirate de această muzică. Lucrarea poate să contribuie esențial la completarea cunoștințelor referitoare la creația folclorică și la soluționarea diferitor probleme cu care se confruntă cercetătorii din Republica Moldova la studierea tezaurului cultural național; poate fi utilizată în cadrul cursurilor didactice „Folclor muzical”, „Istoria muzicii naționale”,

„Istoria artei interpretative vocale populare”, dar și drept sursă informativă pentru unele cursuri speciale, precum: „Canto popular”, „Compoziție” și altele.

Aprobarea rezultatelor. Rezultatele cercetării științifice au fost discutate la ședințele catedrei „Muzicologie și Compoziție” al AMTAP și reflectate în articolele publicate, precum și în comunicările prezentate la conferințele științifice anuale organizate în cadrul AMTAP și la conferința științifică internațională „Colocviile „Brăiloiu” 2013” ediția a VIII-a (București, România):

- Anuar științific: Muzică, Teatru și Arte Plastice (în baza materialelor conferinței științifice internaționale: Învățământul artistic – dimensiuni culturale din 15.04.2011) Nr. 1 (14), Chișinău, 2012.
- Anuar științific: Muzică, Teatru și Arte Plastice (în baza materialelor conferinței științifice naționale din cadrul proiectului: „Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova”) Nr. 4 (17), Chișinău 2012.
- Anuar științific: Muzică, Teatru și Arte Plastice Nr. 1 (18), Chișinău 2013.
- Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică (în baza materialelor conferinței științifice naționale din cadrul proiectului: „Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova”) Nr. 1 (21), Chișinău 2014.
- Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică Nr. 2 (22), Chișinău 2014.
- Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” (în baza materialelor conferinței științifice internaționale: Colocviile „Brăiloiu” 2013, ediția a VIII-a „Mutații în structura obiceiurilor în actualitate (ritual, ceremonial, festiv - comportamental)” din 24-25 octombrie 2013, București), Seriu nouă, tomul 25, București 2014 (România).
- Folclor și Postfolclor în contemporaneitate (în baza materialelor conferinței științifice internaționale: Folclor și Postfolclor în contemporaneitate din 11-12 decembrie 2014).
- Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate (în baza materialelor conferinței științifice internaționale: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate din 23 iunie 2015. Rezumatele comunicărilor).

Sumarul capitolelor lucrării. Teza de doctor este structurată în trei capitole, precedate de Introducere și urmate de Concluzii generale și recomandări, Bibliografie, 4 Anexe cu creații muzicale în baza cărora a fost realizată cercetarea, însoțite de note explicative.

În **Introducere** sunt expuse succint dezideratele fundamentale ale lucrării și anume: actualitatea și importanța problemei abordate, scopul și obiectivele cercetării, noutatea și originalitatea științifică, baza teoretică și metodologică, importanța teoretică și valoarea aplicativă a lucrării și aprobarea rezultatelor. Este redat sumar conținutul studiului.

Capitolul întâi – Cântecul de leagăn: consemnări, documente, cercetări, metodă – cuprinde un studiu și o analiză generală a surselor bibliografice, care dezvăluie gradul de cunoaștere a problemei abordate până în prezent. În primul subcapitol – **Surse literare ce tratează fenomenul cântecului de leagăn**, ne-am referit la interesul pe care l-au manifestat poeții, scriitorii și folcloriștii literați pentru lirica populară și cântecul de leagăn. Aici am delimitat câteva direcții și anume: informații ce se conțin în povești, povestiri, legende; în creații literare de autor și în studiile de folclor literar.

În subcapitolul doi – **Cântecul de leagăn în preocupările etnomuzicologilor** am sistematizat pe probleme tratate în teza noastră, reieșind din scopul și obiectivele propuse, studiile și articolele muzicologice pe următoarele domenii: sistemul genurilor și categoriilor folclorice și cântecul de leagăn ca element al acestui sistem; funcționalitatea; morfologia folclorului muzical.

Al treilea subcapitol – **Metodologia cercetării științifice**, reflectă baza teoretică și metodologică pe care se axează cercetarea dată. Ne referim la aspectele legate de clasificare, versul popular cântat, ritm, structură sonoră, arhitectonică. Primul Capitol se încheie cu formularea concluziilor referitoare la baza bibliografică și metodologică a subiectului investigat.

Capitolul doi – Cântecul de leagăn în cultura tradițională: semantică, funcționalitate, conținut poetic, conține 3 subcapitole:

2.1. Cântecul de leagăn – specie a liricii populare. Clasificare. Cântecul de leagăn este tratat ca un element al unui sistem complex ce reprezintă genurile și speciile folclorului, aflându-se într-o legătură subtilă, interrelațională la nivelul conținutului literar și a celui muzical cu acestea. Ideea și imaginea legănatului o întâlnim în textele diferitor creații folclorice, deoarece acest fenomen este legat într-un fel sau altul de viață și esența ei, de imaginea feminină etc. O dovadă că această creație folclorică este indispensabilă existenței umane, este faptul că imaginea legănatului și a interpretării cântecului de leagăn o descoperim în textele celor mai diverse creații folclorice cum ar fi: doina, colindul, cântecul liric propriu-zis, balada, bocetul și descântecul, care la rândul lor și-au pus amprenta asupra structurii poetico-muzicale a cântecului de leagăn. Pe lângă aceasta, reieșind din criteriile de clasificare din punct de vedere muzical al cântecului de leagăn propuse de către etnomuzicologi, am delimitat două categorii: *cântecul de leagăn propriu-zis și cântecul „ca la leagăn”*.

2. Funcționalitate. În acest subcapitol ne-am referit la fenomenul funcționalității în folclor, demonstrând plurifuncționalitatea cântecului de leagăn. În rezultat am evidențiat și fundamentat un sistem de funcții interrelaționale ale cântecului de leagăn. Astfel, am explicat și argumentat importanța următoarelor funcții ale cântecului de leagăn: funcția de liniștire și adormire a copilului; terapeutică; „bumerang” (care este determinată de efectul feedback);

comunicativă; psihologică, socială; estetică și etică. Reieșind din funcționalitatea general-umană în contextul plurifuncționalității cântecului de leagăn se explică și perpetuarea caracteristicilor structurale arhaice în cântecul de leagăn până în zilele noastre.

3. Tematică și particularități ale textului poetic. Aici am realizat o clasificare din punct de vedere al subiectelor abordate în textele cântecului de leagăn, evidențiind câteva grupuri tematice. De asemenea în conținutul poetic al cântecului de leagăn am delimitat două grupuri de texte: propriu-zise de leagăn și preluate din cadrul altor creații folclorice în special – cântec liric propriu-zis, doină, romanță. Am analizat structura versificației și alte elemente caracteristice textului poetic, subliniind valoarea formulelor onomatopeice specifice dezmierdării copilului. Am constatat prezența unor subiecte și elemente structurale ale versului, precum: onomatopeele în textele poetice ale cântecelor de leagăn din folclorul altor popoare. Capitolul doi se încheie cu formularea concluziilor referitoare la cercetarea realizată.

Capitolul al treilea – Structura muzicală a cântecului de leagăn e formată din două subcapitole:

1. Primul subcapitol Cântecul de leagăn propriu-zis, conține analiza structurilor ritmice, sonore și ale formei cântecului de leagăn propriu-zis. În rezultat, am evidențiat elementele structurale distincte ale cântecului de leagăn propriu-zis și anume:

- celulele ritmice predominant de tip iamb sau troheu, în cadrul sistemului *giusto-silabic*, fenomen ce se produce de obicei pe parcursul întregii melodii. În melodiile de factură mai evoluată, structura ritmică reprezintă grupuri compuse binare sau ternare. Toate acestea evident supunându-se forței determinante a „timpului ritmic primar”;

- predominarea intervalelor: secunda mare, terța mică, cvarta perfectă și cvinta perfectă, a sistemelor sonore axate pe bicordii, bitonii, în special formulele tricordale arhaice, tetratonicul de mod III și pentatonicul de mod IV;

- la baza constituirii arhitectonicii stă motivul determinat de „timpul ritmic primar” și funcționalitatea cântecului de leagăn.

Elementele caracteristice sistemului ritmic, sonor și arhitectonic specific cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova, le-am observat și în melodiile cântecelor de leagăn ale altor etnii.

2. Cântecul „ca la leagăn”. În acest subcapitol am realizat o analiză detaliată a categoriei cântecul „ca la leagăn”, descoperind atât sursa primară care a stat la baza adaptării funcționale, cât și procesele ce se produc la preluare. Dintre creațiile folclorice care au devenit izvor intonațional pentru cântecul „ca la leagăn” am identificat: doina, cântecul liric propriu-zis, cântecul miresei, colinda, romanța, dezmierdatul copilului, melodii de dans. Realizând o analiză

comparativă, am observat mecanismele preluării cu funcția cântecului de leagăn și procesele ce se produc în structura poetico-muzicală a sursei primare, delimitând trei nivele:

1. originalul preluat este ușor de recunoscut și nu suferă schimbări esențiale fiind doar adaptat „timpului ritmic primar” al legănatului;

2. originalul preluat poate fi recunoscut, dar el este supus unor importante transformări ritmice, intonaționale și arhitectonice;

3. originalul preluat nu poate fi recunoscut, datorită schimbărilor radicale. În acest caz, totuși, am inclus melodiile respective în categoria cântecului „ca la leagăn”, grație prezenței unor particularități structurale necaracteristice cântecului de leagăn propriu-zis. Ne referim la mișcarea pe trison, salturi la intervale largi (sextă, septimă, octavă), recitativ recto tono, sunete lungi, fermata și altele.

Capitolul trei finalizează cu expunerea concluziilor referitoare la cercetarea realizată.

În **Concluzii generale și recomandări** sunt prezentate rezultatele cercetării și concluziile finale ale acesteia, argumentând scopurile propuse în cercetarea cântecului de leagăn. Pentru realizarea unor noi investigații și valorificarea folclorului muzical din spațiul cercetat, sunt propuse recomandări care rezolvă un șir de probleme legate de salvagardarea, protejarea și promovarea patrimoniului cultural intangibil. Marcând coordonatele principale ale tezei în concluziile generale și recomandările formulate la finalul studiului, confirmăm și motivăm interesul pentru cercetarea cântecului de leagăn, valorificarea ei științifică și valențele artistice ale acesteia.

1. CÂNTECUL DE LEAGĂN: CONSEMĂRI, DOCUMENTE, CERCETĂRI, METODĂ

1.1. Surse literare ce tratează fenomenul cântecului de leagăn

Simplitatea, caracterul individual ce reflectă intimitatea mamei și a copilului sunt unele din cauzele cercetării insuficiente a cântecului de leagăn comparativ cu alte categorii folclorice. Cu toate acestea, în diferite timpuri, atât poeții, scriitorii, cât și istoricii, etnologii și alții, s-au adresat, au încercat să trateze în lucrările lor fenomenul cântecului de leagăn. N. Știucă susține în cercetările sale că „un secol întreg, etnografii și folcloriștii au fost pasionați să releve aspectele de mentalitate care însoțesc intrarea în viață a individului în societatea arhaică și apoi în cea tradițională românească. Alături de descrieri de tip etnografic, au venit mai apoi transcrieri de repertoriu poetic (mai rar muzical), interpretări comparative mitologice și, în fine, în ultimele decenii, interpretări sociologice, analize complexe de tip etnologic menite să pună în valoare multiplele aspecte ale acestui moment de început al existenței umane în spațiul românesc” [109, p.5]. Însăși creația populară ne oferă informații despre cântecul de leagăn. Acestea le descoperim în povești, povestiri, versuri, legende. De exemplu, în „Amintiri din copilărie (La scăldat)” de I. Creangă: „— Nică, dragul mamei! vezi că tată-tău e dus la coasă, căci se scutură ovăsul cela pe jos; și eu asemenea nu-mi văd capul de trebi; tu mai lasă drumurile și stai lângă mămuca, de-i fă țevi și leagănă copilul; c-apoi și eu ți-oi lua de la Fălticeni o pălăriuță cu tasma și-o curălușă de cele cu chimeri, știi colț, ca pentru tine! [...] — Bine, mamă! dar, în gândul meu, numai eu știam. [...] Dar când auzeam de leagănat copilul, nu știu cum îmi venea; căci tocmai pe mine căzuse păcatul să fiu mai mare între frați. Însă ce era să faci când te roagă mama? Dar în ziua aceea, în care mă rugase ea, era un senin pe cer și așa de frumos și de cald afară, că-ți venea să te scalzi pe uscat, ca găinile” [51, p.118].

Publicistul, scriitorul și editorul D. Stăncescu, a publicat două volume de „Basme culese din popor” (1885 și 1892). În primul volum am găsit basmul: „Cerbul de aur”, unde „personajul principal” – cerbul purta între coarne un leagăn de mătase unde urma să stea fata împaratului după eliberarea din captivitate: „Soarele rămase pe lângă el (cerb – n.n.) ca stelele cele mici pe lângă soare, iar coarnele cică i-ar fi fost lungi și pline de ramuri, și pe ele erau semădate pietre nestemate ce scânteiau; iar de la vârful unui corn la celălalt s-ar fi cumpănit încetișor de colo până colo un leagăn împletit numai din fire de mătase. Se uită cerbul, când se pomeni așa, la soră-sa care rămase încremenită, și din ochii lui mari și vorbitori începură a se rostogoli lacrimi din belșug. Apoi îngenunche în fața fetei și o îndemnă să se urce sus, în leagănul dintre coarne. Fata se sui și cerbul plecă prin desiș. La fiecare pas ce-l făcea, leagănul se mișca ușurel când

înainte, când înapoi lin și, când i se făcea fetei somn, ea adormea copilărește, legănată încetișor” [11, p.182]. Și în „Legenda rândunicăi” de V. Alecsandri întâlnim la fel descrierea fenomenului legănatului: *Copila descântată de zâna ei cea bună / Creștea-ntr-o ziuă numai cât alta într-o lună, / Ș-a sale brățișoare, ș-a sale mici picioare / Aveau, fiind în leagăn, mișcări de aripioare [...] [1].*

G. Breazul menționează despre atitudinea scriitorilor și cântăreților bisericești de pe la sf. sec. al XVIII-lea față de cântecul popular, inclusiv cântecul de leagăn. El scrie: „În prefața „Catavasierului” său tipărit la Buzău în anul 1768, spune Gh. D. Typ cele ce urmează, cuvinte a căror semnificație nu trebuie să o trecem cu vederea: „De vréme ce la firé omenéască nu ăaste nici unŭ lucru maî desfătătŭ și maî ăubitŭ, nicĭ maî trebuincĭosŭ, nicĭ maî de cinste, decătŭ a cântărilorŭ și a viersurilorŭ, așă a avé foarte priință, după cumŭ să véde la toți de obște: Precumŭ la copiii cei micĭ plângători cu cântecile ăi adormŭ; fămeĭle țesătoare, călătoriĭ pe drumuri, corăbiĭarii pe ape, cei ce să dăzmierdéză în lume, de vĭersuri nu să potŭ îndestulă; leneviré o depărtéză, pe somnŭ ălŭ deștéptă, firé o deșchide” [24, p.58-59].

Într-adevăr în literatura artistică găsim diferite menționări despre cântecul de leagăn și legănat. Poeții și scriitorii s-au referit de nenumărate ori la imaginea mamei care își adoarme copilul și dragostea acesteia față de el: *Vino somn acuş-acuş / Coborând pe derdeluş / Să-l adormi pe bebeluş / Și pe ursul lui de plus / Dormi copile, totu-i bine! / Cu privirile senine / Mama este lângă tine / Visele să-ți fie line. / Ca să ai somnul ușor, / Cântă îngerașii-n cor / Așezați pe-un norișor / Nani, nani, puișor!* – Cântec de leagăn (A. Georgescu) [61, p.24].

Mai mult decât atât, mulți poeți au scris versuri de o sensibilitate aparte, inspirate din cântecul de leagăn. De exemplu: „De leagăn. Pentru Călin” (Gr. Vieru): *Hai, pui, nani-na, / Că mama te-a legăna, / Că mama te-a legăna, / Pe obraji, pe geana sa; / [...] / Pe nesomnu lui tăticu, / Pe un vers de Eminescu, / Pe pământu ce-l iubescu, / Să-l iubești și tu așa, / Hai, pui, nani-na* [118, p.238]; sau „Cântec de leagăn pentru mama” (Gr. Vieru): *Dormi-adormi, măicuță dragă, / Dorm nepoții tăi de fragă, / Dorm și blidele spălate, / Dorm și rufele curate; / Dorm trudite-a scării trepte / Lângă cuibul meu de pietre, / Doarme-n tihnă greierașu-n / Clopoțelul de la ușă; / Doarme casa ta bătrână, / Doarme via sub țărână. / Dormi! Prin vis, pe val de mare, / Să te vezi copilă mare, / Lângă-un ciob și o cordică / Să te vezi copilă mică. / Să te vezi și mai înainte: / Când erai cum nu ții minte. / Dormi, măicuța mea albită, / Dormi, măicuța mea iubită!* [118, p.115]; sau „Cântec de leagăn” (O. Cazimir): *Dormi cu mama, puișor! / Dorm pisicile-n pridvor, Doarme-n patul ei păpușa / Doarmă-n leagăn și Vaniușa... / Ia te uită, frate! Cum, / N-adormi și nici pân-acum? / Dorm sub streșini rândunele, / Iepurașu-n tufănele, / Vulpea doarme-n vizuină, / Fluturașul pe-o sulfină, / Greierușul pe-o lalea – / Fiecare unde-o vrea!* [31]. Un alt exemplu ar fi: „Cântec de leagăn” (R. Gyr): *Dormi copilul mamei, nani, nani, / a plecat și ultimul*

*lăstun. / Ruginiră plopii și tufanii / și din temniță ce-i surpă anii / nu s-a mai întors tăticul bun. / Dormi copilul mamei, toamna plânge / dezgolindu-și umărul rănit. / Cade frunza, cade și se frânge, / orice frunză-i lacrimă de sânge / și tăticul nu a mai venit. / Nani, nani, mâini de crin plăpânde, / La fereastră păsări plâng și ploii. / Lupii beznelor rânjesc la pânze, / Țara-i toată temnite flămânde / și tăticu-i dus de lângă noi. / Nani, nani, tata nu mai vine, / maica stă cu sufletul răpus. / Cine să-ți mai spuie basmul, cine / să-ți sărute pleoapele senine? / Maica plânge și tăticu-i dus.[...] [69]; sau „Leagăn fără cântec” (R. Gyr): *Nani, puiul mamei, nu mai sunt / cantece de leagan pe pământ. / Basmeele pe care nu le spun / au murit sub uruit de tun.[...] [70], și multe altele.**

În tratarea cântecului de leagăn ca fenomen al culturii tradiționale am consultat, alături de surse etnologice, diferite studii de psihologie, filozofie, estetică, etică și altele. Dintre acestea numim: A. Bondrea: „Sociologia opiniei publice și a mass-media” Ediția a III-a [17]; T. Vianu: „Estetica” [115]; Gh. Vrabie: „Din estetica poeziei populare române” [119]; R. Macrea cu articolul: „Muzica și Psyche” [84]; A. Cosmonici: „Psihologie generală” [50]; V. G. Panait: „Implicarea sunetelor în viața psiho-socială” [94].

Sub aspect literar, cântecul de leagăn a fost cercetat de către folcloriști, printre care îi numim pe: S. F. Marian „Nașterea la români. Studiu etnografic” [86], O. Bârlea „Folclor românesc” vol. II [13], R. Niculescu „Folclorul – Sens – Valoare” [90], P. Caraman „Studii de etnografie și folclor” [29]. Menționăm că O. Papadima și O. Bârlea au depășit în cercetările lor tiparul și granița literară, făcând unele observații legate de aspectul muzical. Pe problema caracterului universal al cântecului de leagăn, informații prețioase ne-au oferit O. Papadima, P. Caraman și alții. De exemplu, O. Papadima, remarcând caracterul universal al cântecului de leagăn, îl explică prin valoarea sa emoțională, deoarece, „se naște în mod firesc pretutindeni, din situația fundamentală mamă-copil și din necesitatea practică de a accelera procesul de adormire a copilului mic” [96, p.198-199].

Pe lângă studiile monografice, în literatura folcloristică și reviste științifice există și diferite articole consacrate cântecului de leagăn ca fenomen în general sau se referă la elementul poetic, printre care numim: O. Papadima „Cântecul de leagăn” [96]; R. Niculescu „Contribuții la cercetarea problematicii literare a cântecului de leagăn” [89].

În elucidarea problemelor legate de tratarea cântecului de leagăn ca fenomen al culturii tradiționale, de studierea conținutului poetic și clasificarea tematică, de un real folos au fost lucrările: Gh. Vrabie „Folclorul: obiect, principii, metodă, categorii” [120]; I. Lotman „Studii de tipologie a culturii” [83]; A. Hâncu și V. Zelenciuc „Folclorul obiceiurilor de familie” [71]; V. Crețu „Ethosul folcloric – sistem deschis” [53]; P. Ștefănuță „Folclor și tradiții populare” vol. I [107]; „Creație populară: Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și

Bucovina [52]; Gr. Georgiu „Noțiune, cultură, identitate” [64]; P. Caraman „Studii de etnografie și folclor” [29]; A. Hâncu „Genurile și speciile folclorului românesc” [72] și T. Colac „Familia: valori și dimensiuni culturale” [42]. Numim aici și articolele lui O. Bârlea „Folclor și istorie” [14], G. Comanici „Antroposul și cultura – concepte interrelaționale” [44], E. Șulea „C-un picior te-oi legăna, cu gura te-oi dezmierda. Cântecul de leagăn în contemporanietate” [110] și alții. În acest context, numim și colecția de cântece de leagăn „Tăpușele, tăpușele” de A. Tamazlîcaru [111]. Ne referim la introducerea teoretică în care este propusă o clasificare a conținutului tematic.

Despre unii cercetători străini, care s-au referit la cântecul de leagăn, aflăm din studiile lui D. Caracostea, care îl menționează pe folcloristul italian V. Santoli, subliniind că acesta „privește cântecele de leagăn ca manifestări „primitive”, vitale și cu preocupări practice, deci străine de sfera esteticului. Se vede influența croceană, potrivit căreia astfel de cântece vădesc mai ales datinile și credințele decât fantezia și sentimentul. În ce privește fantezia, pruncul este văzut de mamă în principalele situații ale vieții. Este o gamă de sentiment care variază de la voioșie și idilic până la adâncă îngrijorare” [28, p.492]. De asemenea informații importante referitor la cântecul de leagăn și clasificarea acestuia le găsim în studiul cercetătorului rus Э. Алексеев „Фольклор в контексте современной культуры” [122].

Așadar, am realizat o tratare comparată a surselor literare în scopul evidențierii unor aspecte importante legate de rolul cântecului de leagăn în viața omului și a societății, dar în special cele legate de conținutul poetic. Făcând o analiză a cercetărilor folcloriștilor și etnologilor pe problemele evidențiate în acest compartiment și în special consacrate clasificării, am constatat existența diferitor criterii de clasificare a textelor literare, care reflectă anumite unghiuri de abordare a fenomenului cântecul de leagăn. De aceea, în teza dată ne-am propus realizarea unei clasificări proprii a textului literar în baza materialului muzical-poetic înregistrat în arealul folcloric cercetat.

1.2. Cântecul de leagăn în preocupările etnomuzicologilor

Pe lângă literați, și unii etnomuzicologi au abordat în cercetările lor cântecul de leagăn. Informații importante de acest gen le găsim în lucrarea lui G. Breazul: „Patrium carmen. Contribuții la studiul muzicii românești (Melos, Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, vol. I)” [24]. El a încercat să explice atât procesul de formare și „naștere” a cântecului de leagăn, cât și unele particularități ale structurii muzicale specifice ale acestuia, „identificând nucleul generator în formula introductivă, care constă în îmbinarea de două silabe, cu valoare pur

onomatopeică” [60, p.58]. Autorul expune punctul său de vedere, care de cele mai multe ori se referă la aspectul psihologic: „se leagă două-trei sunete, așa cum îngână păsările primăvara [...] se înfiripează cântecul de leagăn. Pentru a ațipi, copilul are nevoie de o ușoară legănare a corpului, de line mișcări ritmice, care se și reflectă în ritmul calm, odihnitor, ce predispune la reverie și somn [...]” [24, p.120]. În ceea ce privește ritmul, el remarcă un lucru fundamental, determinant pentru structura cântecului de leagăn, și anume: „ritmul acesta lin și liniștitor poate fi derivat din înseși mișcărilor brațelor, ale copăiței sau leagănului, cadențat de necurmata grijă a mamei” [24, p.120]. De asemenea subliniază rolul deosebit al onomatopeelor, susținând că: „pe acest *nani-nani, lui* sau *lulea*, se brodează nu numai elemente ritmice, ci și cele melodice care au să reflecte cât mai desăvârșit vraja de lângă odorul mamei, liniștea adormitoare, șoapta dezmiardătoare: lirism temperat, dar concentrat, redat de intervale melodice apropiate, restrânse, sobre, modeste despărțiri ale liniei melodice de sunetul central, gingașe împletituri de vers românesc, contopite în podoaba câtorva versuri delicate, de o cuceritoare simplitate, dând un cântec de o negrăită distincție expresivă, cântecul de leagăn” [24, p.120-121]. Toate observațiile de ordin psihologic, făcute de cercetător, duc spre descifrarea încărcăturii afective, emoționale care, în mare parte, contribuie la crearea cântecului de leagăn. Anume aspectul psihologic îl considerăm un element important în funcționalitatea cântecului de leagăn, pe care îl vom analiza în teza noastră.

Printre primele lucrări autohtone în care sunt tratate genurile și categoriile folclorului muzical, numim „Cântecul popular moldovenesc” [6] de L. Axionova, unde se conțin și relatări despre cântecul de leagăn. Trei decenii mai târziu, apare colecția lui A. Tamazlîcaru „Tăpușele, tăpușele” [111], unde în introducere găsim o descriere din punctul de vedere muzical-poetic a fenomenului cântecului de leagăn.

Informații prețioase, referitoare la cântecul de leagăn, ne-au oferit studiile E. Comișel: „Folclor muzical” [46] și „Studii de etnomuzicologie” vol. I [48] și vol. II [49]; cercetările eminentului etnomuzicolog Gh. Sulițeanu printre care: „Psihologia folclorului muzical: Contribuția muzicologiei la studierea limbajului muzicii populare” [105]. Numim și cunoscuta ei monografie „Cântecul de leagăn” [103] – prima încercare de studiere a cântecului de leagăn, care se referă în special la morfologia muzicală, realizând în rezultat o tipologie muzicală. V. Ghilaș în cele două studii: „Arta Muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate” [5] și „Muzica etnică. Tradiție și valoare” [67], referindu-se la folclorul copiilor, include în această sferă și cântecul de leagăn, realizând o caracteristică generală muzical-poetică a structurii muzicale.

Utile demersului nostru științific au fost și lucrările unor cercetători străini, printre care: D. Cooke „Notes, like words, have emotional connotations” [155]; și articolul lui И.

Земцовский „Народная музыка и современность” [131]. De asemenea menționăm următoarele articole: P. Bogatîriov „La chanson populaire du point de vue fonctionnel” [160], P. Collaer „Similitudes entre les chants espagnols, hongrois, bulgares et georgiens” [161] și A. Lomax „Phonotactique du chant populaire” [162]. Cercetătorii P. Bogatîriov, P. Collaer și A. Lomax au fost preocupați de problema funcționalității cântecului de leagăn, dar și de multiplele posibilități pe care această categorie o oferă studierii comparative.

Studierea cântecului de leagăn la alte popoare reprezintă pentru noi modele importante de tratare a fenomenului, pe care le vom folosi în realizarea obiectivelor propuse. Analiza făcută de către V. Golovin despre procesul de cercetare a fenomenului cântecului de leagăn în Russia, ne-a oferit referințe importante studiului nostru, în special datorită citării diferitor autori. Astfel, el subliniază aportul lui A. Vetuhov [126], care a analizat și comparat numeroase exemple de cântece de leagăn pe care le-a studiat din punct de vedere poetic, al contextului, genului muzical și a situației în care cântecele de leagăn sunt interpretate. Acestea sunt direcțiile pe care le abordăm și noi în lucrarea noastră.

Una din direcțiile studiului nostru este consacrată aspectului funcționalității cântecului de leagăn. Problema funcționalității în folclor, dar și în cadrul altor științe de orientare socială, este tratată multilateral, plurivalent. Definirea funcției în știință a fost făcută de mai mulți cercetători, printre care numim: E. Durkheim, A. R. Radcliffe-Brown, B. Malinowski și alții. B. Malinowski considera că funcția permite satisfacerea unei nevoi esențiale și foarte importante – continuitatea culturii, conservarea și perpetuarea ei.

Referindu-se la funcțiile cântecului de leagăn, A. N. Martînova [135], susținea că cea mai importantă funcție a acestei categorii folclorice este cea de adormire a copilului, în special este vorba despre repetarea permanentă a acelorași ritmuri melodice, intonații, mișcări cinetice similare (legănat), dar și lipsa combinațiilor tăioase de sunete. Totodată, cercetătoarea a analizat legătura cântecului de leagăn cu „descântecul de la insomnie”, subliniind faptul că în comparație cu acest tip de descântec, cântecul de leagăn îndeplinește și o funcție educativă.

Totodată, M. N. Melnikov studiază și funcționalitatea cântecului de leagăn din Rusia. Acesta evidențiază o singură funcție, pe care o consideră cea mai importantă: *funcția spontan-pedagogică* ("стихийно-педагогическая функция"). Conform autorului „cântecul de leagăn este un instrument flexibil care este orientat spre influențarea pedagogică asupra copilului, iar pentru copil, cântecul de leagăn este o primă încercare de a conștientiza realitatea și obiectele/lucrurile din lumea înconjurătoare” [137, p.20-21]. M. N. Melnikov se referă și la numeroasele repetări de silabe, onomatopee, fraze întregi și chiar strofe, la sinonime, tautologii, alterații, asonanțe și altele.

De asemenea menționăm și studiile cercetătorilor ruși: A. Юсфин „О функциональной организации народной музыки” [153], dar și articolele științifice ale acestora: В. Гусев „О полифункциональности фольклора” [130], С. Грица „Функциональный многоуровневый анализ народного творчества” [129], Л. Березовчук „Музыкальный жанр как система функции (психологические и семиотические аспекты)” [125] și altele.

Cercetătorii care s-au referit cu preferință la folclor, au subliniat plurifuncționalitatea acestuia. Problema funcționalității folclorului a fost abordată și în literatura de specialitate românească. De un real folos în tratarea aspectelor funcționale ale cântecului de leagăn ne-au fost lucrările semnate de: M. Brătulescu „Câteva precizări în legătură cu utilizarea noțiunii de funcție în folclor” [22], C. D. Georgescu „Funcția și contextul funcțional al muzicii pentru buciium” [63], dar și alte publicații apărute în „Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie III. Nașterea și copilăria, partea a 2-a” [60].

Totodată, vrem să subliniem aportul monografiei Gh. Suliteanu prin: „Psihologia folclorului muzical: Contribuția muzicologiei la studierea limbajului muzicii populare” [105], care poate fi considerată carte de căpătâi în cercetarea tuturor fenomenelor folclorice, inclusiv celor legate de limbajul muzical și „Cântecul de leagăn” [103]. Un aport deosebit în dezvăluirea plurifuncționalității cântecului de leagăn, a avut-o informația oferită de către specialistul psiholog – M. Cernițeanu, care ne-a vorbit despre efectul feedback care are loc între mamă și copil în timpul legănatului. Analizând din perspectiva formal-educativă folclorul creat pentru cei mici (cântece de leagăn, cântece de joc ș.a.), N. Știucă, în articolul „Valențe poetico-muzicale ale repertoriului copiilor” [108] a făcut o etapizare în dezvoltarea psihică a copilului, referindu-se și la conținutul tematic al cântecelor de leagăn.

De asemenea în cercetarea noastră, utile ne-au fost și surse preluate din Internet. Menționăm aici site-urile: *dexonline.ro*, *Wikipedia*, dar și publicațiile online ale cercetătorilor americani B. Nettl „Introduction: Studying Musics of the World’s Cultures” [157]; P. Manuel „New Perspectives in American Ethnomusicology” [156] și alții.

În dezvăluirea fenomenului cântecului de leagăn ca element al sistemului de genuri și categorii folclorice, al legăturilor și interferențelor reciproce, atât sub aspect literar, cât și muzical, ne-au ajutat studiile: A. Gorovei „Descântecele românilor” [68], G. Breazul „Patrium Carmen” [24], „Toma Alimoș. Balade populare românești” [114], D. Caracostea „Poezia tradițională română. Balada poporană și doina” [28], M. Brătulescu: „Colinda românească” [23], „Balade populare românești” [9], P. Caraman „Studii de etnografie și folclor” [29].

O dovadă a faptului că, cântecul de leagăn este indispensabil existenței umane, este reflectarea fenomenului și ideii legănatului în textele celor mai diverse creații folclorice cum ar fi: doină, cântec propriu-zis, colind, baladă, bocet și descântec. Interferența la nivelul poetico-

muzical a cântecului de leagăn din arealul folcloric al României cu doina și bocetul a fost constatată de M. Kahane în cercetarea: „De la cântecul de leagăn la doină” [79].

Un aspect interesant este legătura cântecului de leagăn cu descântecul, fapt care a fost observat de P. Caraman în „Studii de etnografie și folclor” [29], D. Caracostea în „Poezia tradițională română – balada poporană și doina [28], S. F. Marian „Nașterea la români. Studiu etnografic” [86], R. Niculescu „Contribuții la cercetarea problematicii literare a cântecului de leagăn” [89] și „Folclorul-Sens-Valoare” [90], O. Papadima „Considerații despre doină (II)” [97] și alții. Subliniem că interferența cântecului de leagăn cu alte categorii folclorice este o problemă importantă, care reiese din caracterul sincretic al folclorului, din procesul de creație și din alte trăsături specifice ale folclorului. Toate aceste informații și studii vor contribui eficient la cercetarea în sistem a fenomenului abordat în teza de față – cântecul de leagăn.

1.3. Metodologia cercetării științifice

Cercetarea noastră se axează pe un sistem metodologic complex, care include metode generale de investigare a fenomenului muzical folcloric și metode de analiză concretă a textului muzical. Evidențiem în mod deosebit: metoda istorică, metoda dialectică, metoda comparativă, metodele analizei și sintezei, metoda structuralistă și altele.

Astfel, **metoda istorică** a fost aplicată la studierea diacronică a fenomenului cântecul de leagăn. Aceeași metodă am folosit-o la descoperirea proceselor ce se produc în structura melodică a cântecului de leagăn. În rezultat am demonstrat că fenomenul folcloric – cântecul de leagăn, a evoluat în cadrul comunității tradiționale, fiind reprezentat de creații folclorice cu trăsături și caracteristici proprii, dar care reflectă totodată evenimente și situații sociale și familiare din diferite timpuri.

În procesul de cercetare și elucidare a obiectivelor propuse, am aplicat **metoda dialectică**. În plan gnoseologic, această metodă presupune o abordare critică, dar și o tratare complexă și multilaterală a obiectului de cercetare, pentru a-i putea stabili natura și conținutul. Fiind un proces de gândire care rezidă în analiza și discutarea argumentelor contradictorii, în scopul descoperirii unei soluții plauzibile și adecvate referitor la un fenomen dat, am recurs la această metodă pentru realizarea sistematizărilor și clasificărilor de diferit nivel, precum: textul poetic, structura melodică, funcționalitate, de asemenea la constituirea limbajului terminologic corespunzător obiectului cercetat – cântecul de leagăn.

În realizarea studiului nostru, am apelat și la **metodele analizei și sintezei**, ceea ce a facilitat crearea unei viziuni complexe privind proporțiile reale ale contribuției cântecului de

leagăn la dezvoltarea copilului nou-născut. Cu ajutorul analizei, subiectele supuse cercetării au fost separate și delimitate în părți componente, elementele specifice cântecului de leagăn fiind cercetate complex dar și izolat, punându-i în evidență esența. În urma sintezei efectuate, elementele analizate separat, au fost reunite și expuse logic. Astfel am reușit să stabilim elementele-cheie, să schițăm aspectele principale ale fenomenului folcloric – cântecul de leagăn și desigur să formulăm concluziile și recomandările.

O altă metodă importantă pe care am aplicat-o este **metoda comparativă**. Este important să facem câteva precizări referitor la această metodă. Deși ea și-a găsit mai întâi domeniul de aplicație în filosofia socială și politică și, ulterior, în științele socio-umane, totuși, ea rămâne esențială în orice studiu științific. Comparația înseamnă, înainte de toate, apropierea și confruntarea faptelor descrise, prealabil, în mod separat; degajarea asemănărilor și deosebirilor, gruparea lor în genuri și clase; în sfârșit, interpretarea și justificarea asemănărilor și diferențelor dintre fapte cu scopul descoperirii elementelor universale dintr-un fenomen local, a unor regularități tendențiale și eventuale legități cu valoare generalizatoare și funcție explicativă.

Analiza comparată a căpătat o mare deschidere spre cercetarea aspectelor structuro-funcționale ale proceselor de dezvoltare și modernizare din diferite regiuni ale lumii. Depășind perspectiva instituțională, analiza comparată și-a sporit forța analitică datorită abordării sistemice a fenomenelor și proceselor care se întâmplă în lume. În etnomuzicologie, prin metoda comparată, au fost cercetate diferite fenomene precum sistemul ritmic al copiilor, sistemele sonore și intonaționale, genuri, structuri arhitectonice etc.

Printre primii etnomuzicologi care au dedicat studii întregi acestei metode, este desigur eminentul savant C. Brăiloiu. Pentru el cercetarea comparativă a fenomenului folcloric este printre cele mai reprezentative în sistemul său metodologic, menționând că, deoarece „folclorul este o știință esențial comparativă”, atunci comparația va fi lege supremă și rațiune de a fi a științei nou născute” [19, p.182-204].

De asemenea de o incontestabilă valoare sunt cercetările de folclor comparat ale lui T. Burada, B. Bartok și nu în ultimul rând N. Filimon, care a fost unul dintre primii cercetători din prima jumătate a secolului XIX, care au sesizat eficacitatea metodei comparate. În articolul său „Lăutarii și compozițiunile lor”, pentru determinarea unor trăsături specifice ale muzicii tradiționale românești, N. Filimon s-a bazat pe cercetarea comparată între muzica lăutărească și cea bisericească, și între muzica românească și cea a popoarelor vecine. Mulți cercetători au încercat să descopere deosebirile dintre producțiile muzicale ale diferitor popoare, iar în prezent ei caută să găsească asemănările și analogiile dintre acestea, pornind de la o atitudine nouă și de la concepția modernă despre identitatea națiunii umane și despre artă ca reflectare a vieții. Reieșind din trăsăturile psihice și determinantele social-istorice și culturale locale, savanții s-au

condus după legi generale, în reflectarea imaginilor artistice tipice diferențiate de la un popor la altul.

Astfel, metoda comparativă ne-a ajutat la stabilirea și evidențierea indicilor comuni și individuali, a particularităților și a universalității ritmice, sistemelor sonore și arhitectonice. Cu ajutorul metodei comparative am reușit să găsim similitudini între cântecul de leagăn și alte categorii folclorice cum ar fi: doina, cântecul liric propriu-zis, balada și altele. Aceste cercetări au presupus utilizarea unor instrumente logice, cum ar fi: clasificarea, sistematizarea și analiza morfologică. De asemenea am realizat o privire comparată a cântecului de leagăn autohton cu cele ale altor etnii. Printre primii cercetători care s-au referit la comparația folclorului din diferite zone ale lumii îl menționăm pe P. Collaer. Acesta a publicat în anul 1955 articolul: „Similitudes entre les chants espagnols, hongrois, bulgares et georgiens” ce a apărut în „Annuaire Musical” vol. X [161].

Modul de aplicare a metodei comparate în combinare cu alte metode, precum ar fi cea structuralistă, istorică, analizei și sintezei și altele, de către E. Comișel la cercetarea unui număr mare de melodii românești, macedoniene și ale altor etnii sud-est europene și mediteraneene, reprezintă pentru noi un model de cercetare comparată și de metodologie în studierea unui material muzical-folcloric. E. Comișel a ajuns la concluzia că pot fi stabilite „similitudini pe planul rândului melodic, al perioadei și al legilor și procedeele de creație” [49, p.230 și p.254]. Studii aparte ale cercetătoarei sunt consacrate elementelor comune în repertoriul nupțial [49, p.219] și în folclorul de primăvară [49, p.235]. În articolul „Elemente comune în muzica folclorică a popoarelor carpato-dunărene și mediteraneene”, cercetătoarea întreprinde o analiză complexă a creației orale a acestor popoare, evidențiind trăsături comune în cadrul genurilor rituale (ocasionale) și nerituale (neocasionale) cu elucidarea aspectelor funcționale, interpretative, arhitectonice, morfologice și de sintaxă [49, p.242-265].

La fel, informații prețioase în ceea ce privește aplicarea metodei comparate și rezultatele importante obținute sunt cercetările realizate în raport cu sistemele sonore și ritmice. Referindu-se la doină, cercetătorii au menționat „existența unor cântări asemănătoare în întreaga Peninsulă Balcanică, la evreii din Galiția, în Orientul turco-perso-arab, în India, Indochina, China, Mongolia etc. [...] Simple asemănări melodice sau stilistice nu înseamnă împrumuturi sau influențe; unele elemente muzicale – formule ritmico-melodice, intonații, emisiuni vocale, structuri formale, își au originea în însăși construcția psiho-fizică a omului” [93, p.301].

În ceea ce privește ritmul copiilor C. Brăiloiu a observat și a demonstrat universalitatea acestui sistem și „așezarea imuabilă a accentelor în interiorul construcțiilor ritmice, în ciuda uriașei răspândiri a sistemului și accentuării multiple din diferite graiuri; în același studiu el arată că sistemul își are originea dacă nu în dans, într-o mișcare regulată, cu care se înrudește.

Contribuții mai recente subliniază rolul mișcării în generalizarea sistemului: „acomodarea diferitor limbi, cu accente metrice diferite, la schema universală a ritmului copiilor se explică prin trecerea pe prim plan a accentului ritmic determinat de mișcare” [93, p.79].

La fel și la cercetarea cântecul de leagăn ne propunem să descoperim elemente comune în creațiile de acest gen în folclorul diferitor popoare. O încercare de tratare comparată a cântecului de leagăn, în acest sens, o face, de exemplu, P. Caraman. Etnologul a realizat un studiu, în care a cercetat legănatul ca muncă și ritual, reflectat în folclorul artistic, în special la popoarele din orientul și sud-estul Europei. El a făcut o clasificare a cântecelor de leagăn neogrecești, a remarcat substratul afectiv și magic al cântecelor de leagăn, dar și a studiat cântecele rituale de la datina legănatului primăvara. Pe lângă cântecele de leagăn neogrecești, folcloristul studiază și cântecele de leagăn din Bulgaria, Grecia, Polonia, Slovenia, Italia, Germania, Franța, Portugalia, Marea Britanie, Rusia, Norvegia și țările scandinavice. Autorul a cercetat în mod special textul poetic al cântecului de leagăn din Ucraina. De asemenea el găsește similitudini între cântecul de leagăn și descântecul. De un real folos în cercetarea noastră, a fost și articolul „Гагаузская колыбельная песня. Фольклорная и литературная традиция (к постановке проблемы)” [141] scris de D. Nicoglo și V. Sîrf, unde am găsit o analiză destul de clară a versurilor cântecelor de leagăn din această regiune.

Chiar dacă P. Caraman se referă mai mult la textul poetic, totuși rezultatele cercetării lui ne-au fost utile în analiza conținutului literar al cântecului de leagăn, al sistemelor ritmice, sonore și arhitectonice, dar și la depășirea cadrului folclorului românesc al cercetării noastre prin evidențierea unor similitudini cu cântecele de leagăn ale altor etnii. Totodată, „aportul fiecărui popor în tezaurul culturii muzicale universale nu constă numai în aceste elemente comune [...], ci în modul de selecționare și prelucrare a acestora, mai mult decât atât, în crearea unor noi mijloace de expresie care treptat pătrund în tezaurul artistic universal” [49, p.258]. Așadar, cercetarea comparativă a culturii diferitor popoare permite descoperirea raportului dialectic între concret-național și general-universal.

O metodă importantă, fără de care este imposibilă o cercetare etnomuzicologică, este reproducerea grafică a materialului muzical-folcloric, și anume – **transcrierea**. Spre deosebire de multe alte discipline, în etnomuzicologie, problema principalului document de „lucru” prezintă un aspect aparte „care nu poate fi niciodată nemijlocit. Acest caracter îl are numai documentul sonor, înregistrarea mecanică, care reține toate particularitățile execuției. Însă o știință nu se poate face „la auz”. C. Brăiloiu afirmă că „numai o mână singură, slujită de o ureche încercată va ști să reproducă în chip credincios prin scris toate particularitățile cântării populare, adevărat bel-canto rural: alunecări ale vocii, apogiaturi, note de pasaj și de ornament imponderabile” [20, p.42].

Așadar, transcrierea folclorului reprezintă un document ce „reflectă viața maselor largi”. El trebuie „să redea cât mai fidel elementele sale specifice” [49, p.181]. Iar pentru aceasta e necesar „să cunoști muzica populară prin contactul direct cu ea (prin culegeri, audiții, participare la diferite ocazii de citare), prin analize, care să ducă la aprofundarea caracteristicilor acesteia” [49, p.182].

Scopul transcrierii este „redarea reală, cât mai aproape de adevăr, a cântecului popular” [49, p.181]. Pornind de la elementele constitutive ale cântecului popular (melodia, ritmica și versificația), au fost formulate principii metodologice necesare în procesul de transcriere și evidențiate câteva tipuri de transcriere, și anume: 1. transcrierea sumară – ce reprezintă o notare a schemei ritmico-melodice a unei piese la auz, sau după melodia înregistrată; 2. transcrierea intermediară – care se face pentru publicații de popularizare; 3. transcrierea definitivă – care presupune o notare amănunțită a unei melodii „având în vedere toate elementele de stil: ornamentică, execuție, emisie, repetiție, indicații metronomice etc.” [49, p.181]. Anume transcrierea definitivă, ne referim la transcrierea științifică sinoptică în notație relativă, a fost aplicată în realizarea studiului nostru. Util în acest context ne-a fost și articolul: „Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării într-un sistem organic.” [30]. Menționăm că melodiile creațiilor preluate din colecții au fost transpuse în sistemul unic de transcriere cu finala Mi sau Sol, restul textului muzical a fost păstrat original. Am întâmpinat unele dificultăți la transcrierea cântecului de leagăn din folclorul altor etnii. Astfel, necunoscând limba originală, am substituit silabele în textul notat prin cerculețe, păstrând astfel schema muzical-poetică corespunzător sunării sursei autentice. Exemplele de cântec de leagăn din folclorul altor popoare, care au fost preluate din colecții vechi, editate în limba rusă, am fost nevoiți să le prezentăm în versiunea tradusă în lipsa textului original.

Ca tipuri fundamentale de cercetare a materialului muzical au fost utilizate **sistematizarea și clasificarea**, și **metoda structuralistă**. Acestea constituind pilonii de bază ai metodologiei aplicate, vor fi prezentate mai detaliat dezvăluindu-se tratări diferențiate ale diferitor elemente în special legate de morfologia folclorului muzical, importante în elaborările analitice pe care le vom întreprinde. Astfel, sistematizarea și clasificarea au fost aplicate atât la nivel macro-structural, cât și la nivel micro-structural, incluzând textul poetic și cel muzical. Analizând muzica în general, cercetătorii, printre care se numără și V.G. Panait „Implicarea sunetelor în viața psiho-socială” [94], au evidențiat două nivele de percepere a muzicii: abordarea empirică și cea raționalistă. Astfel, din perspectiva acestor abordări, muzica este înțeleasă de noi deoarece are sens, iar grație simțurilor și a percepției umane, sensul ne este comunicat. Astfel, muzica este un limbaj ce exprimă emoțiile noastre subconștiente, iar această teză este susținută și de D. Cooke în „Notes, like words, have emotional connotations” [155].

Cântecul de leagăn în spectrul de specii folclorice este tratat diferit, unii specialiști îl includ în folclorul copiilor, alții, în categoria folclorului pentru copii. În acest sens am studiat cercetările românilor O. Bîrlea „Folclorul românesc” vol. II [13], Gh. Oprea și L. Agapie „Folclor muzical românesc” [93]. De asemenea nu am putut trece cu vederea lucrările cercetătorului rus G. Vinogradov [127], care, studiind cântecul de leagăn din folclorul rusesc, a stabilit contactul dintre cântecul de leagăn și folclorul copiilor, însă nu a inclus această categorie folclorică în folclorul copiilor.

În cercetările folcloriștilor și a etnomuzicologilor descoperim diverse clasificări ale cântecului de leagăn din punct de vedere al conținutului tematic, propunându-se diferite grupuri de subiecte, numim aici studiile realizate de A. Tamazlîcaru [111], Gh. Oprea și L. Agapie [93], Gh. Sulițeanu [103], N. Știucă [108] și alții. Aceste clasificări se orientează pe anumite criterii, unele din ele au la bază aspectul formal-educativ și procesul de dezvoltare psihică a copilului, altele reies nemijlocit din conținutul cântecelor de leagăn. Axându-ne pe criteriile propuse, am realizat o clasificare proprie a conținutului tematic al cântecului de leagăn, având în vedere și plurifuncționalitatea fenomenului studiat. În rezultat am delimitat două grupuri: 1. Textele propriu-zise de leagăn și 2. Texte preluate din alte creații folclorice, iar în cadrul fiecărui grup am evidențiat anumite subiecte caracteristice.

Conținutul tematic determină și o anumită structură melodică a cântecelor de leagăn. Clasificându-l din punct de vedere melodic, unii cercetători evidențiază două categorii de melodii, la fel ca literații – 2 categorii de texte: 1. Melodii tipice pentru specia dată și 2. Melodii care aparțin altor genuri sau specii. Baza metodologică și terminologică a studiului dat o constituie cercetările lui C. Brailoiu și Gh. Sulițeanu. Remarcăm în mod special clasificarea propusă de Gh. Sulițeanu [103], preluată și dezvoltată de noi, și anume: delimitarea a două grupuri mari în melodiile cântecului de leagăn: *cântecul de leagăn propriu-zis* și *cântecul „ca la leagăn”*.

Menționăm că, pentru realizarea clasificării sub aspect muzical, am studiat diferite lucrări (inclusiv cele menționate anterior), precum: С. Циркунова „Методика классификации песенных жанров молдавского фольклора, анализ, функции и связь между ними” [152], V. Giuleanu „Tratat de teoria muzicii” [65], C. D. Georgescu cu articolul: „Cu privire la definirea sistemelor melodice” [62], V. Chiseliță: „Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia” [35] și alții.

Metoda structuralistă presupune cercetarea fenomenului aplicând următorii parametri: loc, funcție, ordine, frecvență. Am aplicat această metodă la analiza morfologiei cântecului de leagăn, ne referim aici la versificație, structurile melodică, ritmică și arhitectonică. În acest sens am studiat numeroase studii și articole consacrate nemijlocit acestor segmente ale structurii

poetico-muzicale a folclorului muzical și în general dedicate particularităților structurale ale altor categorii folclorice.

Astfel, referitor la *versul popular cântat*, informații substanțiale am preluat din studiul fundamental al lui C. Brăiloiu, cu referire la versificația populară: „Versul popular cântat” în „Opere” vol. I [18], Gh. Vrabie „Din estetica poeziei populare române” [119] și „Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie III. Nașterea și copilăria, partea a 2-a” [60] și altele.

La cercetarea *sistemului ritmic* am utilizat metode și tehnici aplicate de diferiți etnomuzicologi la analiza fenomenului ritmic în folclorul muzical românesc în general. Astfel, ritmul a fost obiect de studiu în lucrările cercetătorilor: C. Brăiloiu „Opere” vol. I [18]; Gh. Oprea și L. Agapie „Folclor muzical românesc” [93], E. Comișel „Studii de etnomuzicologie” vol. II: „Sisteme ritmice în muzica folclorică a popoarelor sud-est europene” [49], Gh. Sulițeanu „Psihologia folclorului muzical: Contribuția muzicologiei la studierea limbajului muzicii populare” [105] și altele.

De asemenea au fost de folos cercetările: П. Стоянов: „Ритмика молдавской дойны” [149] și „Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма” [148], V. Giuleanu „Tratat de teoria muzicii” [65], M. Kahane și L. Georgescu-Stănculescu „Cântecul zorilor și bradului” [82], S. Badrajan „Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia, Cântecul miresei: Studiu monografic” [7] și altele.

Pentru a realiza o imagine amplă asupra *structurii sonore* a cântecului de leagăn, am studiat criteriile de clasificare a sistemelor sonore, formulate de diferiți cercetători. Noțiunea de sistem sonor este prezentă în studiile majorității celor ce s-au ocupat de problemele morfologiei creațiilor muzicale. Există tratări din diferite unghiuri ale conceptului de sistem sonor / sistem intonațional, însă toate în final conturează aceleași sensuri. Astfel, prin sistem sonor / sistem intonațional înțelegem „o grupare coerentă a unor scări muzicale, existente sau posibile, inclusiv a unor calități ale lor (formule sau contururi melodice specifice, ambitus, cadențe, organizare funcțională) în jurul unui „mecanism generativ” propriu” [62, p.146], sau „scările și gamele modale, tonale, atonale sau alte structuri ce exprimă într-o formă abstractă (generalizată) relațiile ce se stabilesc în opera de artă pe planul înălțimilor sonore” [65, p.52].

C. D. Georgescu, cercetând evoluția sistemelor sonore, afirma că ele corespund unor surse psihofizice, localizări geografice și evoluții istorice, iar apariția și diversificarea lor având o cale asemănătoare cu cea a apariției și diversificarea raselor umane. Direcțiile de dezvoltare a practicii muzicale, dar și intervențiile exterioare au condus la amestecuri multiple incontrolabile, contradictorii, uneori derutante. Astfel cercetătorul explică diferitele grade de complexitate și coexistența fazelor „primare” de evoluție cu cele „avansate”. [62, p.134]

Problema evoluției sistemelor sonore precum și a modului de utilizare a acestora în viața muzicală în cadrul culturilor orale nu este explicată totuși pe deplin nici în momentul de față. Fiecare cultură tradițională are particularitățile ei care își lasă amprenta (la modul global) asupra întregii creații artistice. În privința structurilor sonore, factorii principali care au stat la baza tuturor conceptelor legate de raportul estetic existent între diversele înălțimi au fost: legile acustice fundamentale și construcția mentală, manifestată în plan artistic, specifică unor grupuri sociale reprezentative care s-au afirmat sub aspect cultural.

Originalitatea unei culturi muzicale zonale de tip oral derivă din modelul particular în care este utilizat materialul sonor în cadrul creațiilor artistice. Astfel, orice popor își are propriile forme de a se manifesta, sau de a se exprima. Compunerea unei piese muzicale se bazează pe o idee prin care este exprimată valoarea estetică, ce este determinată de caracterul aceluși mesaj artistic pe care autorul vrea să îl transmită prin intermediul creației prezentate.

Printre primii cercetători care s-au referit la structura sonoră a melodiilor folclorice, a fost B. Bartok. Savantul a definit două sisteme sonore distincte, aflate în raport de complementaritate:

1. sistem bazat pe șirul armonicelor naturale (sistem „deschis” caracterizat prin intervale de cvintă, terță mare, dedus din practica muzicii instrumentale, exprimând o structură „fizică”);
2. sistem bazat pe principiul de proporție „section aurea”, principiu general de proporție întâlnit în diferite domenii artistice, ca și în lumea organică (sistem „închis”, ciclic, caracterizat prin intervale de cvartă, terță mică, secundă mare, dedus din practica muzicii vocale, exprimând o structură „umană”) [62, p.136].

Concepția lui B. Bartok asupra clasificării melodiilor populare a fost dezvoltată și s-a îmbunătățit pe măsura creșterii experienței sale, propunându-se o clasificare după două criterii fundamentale: „sunetele de cadență ale rândurilor melodice și ambitus” [2, p.37].

Se știe că în muzica populară românească, melodia joacă un rol însemnat, întrucât cântarea monodică este caracteristică. Constatăm astfel, că monodia neacompaniată permite o execuție în care există libertatea deplină a emiterii duratelor sau înălțimilor, în comparație cu celelalte forme de cântat.

Muzica vocală este dominantă, iar specificul național este mai evident anume în cântarea vocală, organizarea melodiei și a ritmului fiind strâns legate de text, de sistemul de versificație care derivă din posibilitățile limbii vorbite, de preferință pentru o anumită intervalică. Evident, muzica instrumentală și cea vocală sunt în strânsă interdependență. Însă muzica instrumentală are posibilități mai mari de asimilare a unor influențe, chiar dacă gândirea muzicală este formată în primul rând în legătura cu limba vorbită. Așa cum unele intonații ale cântării vocale se

regăsesc în cântarea instrumentală (multe melodii își au originea în cântarea vocală, căpătând doar amprenta posibilităților tehnice ale instrumentului la care se execută), aceleași elemente muzicale de factură instrumentală se regăsesc în melodiile vocale [92].

Analizând repertoriul muzicii tradiționale românești, muzicologii au constatat că limbajul muzical folosește două forme distinctive de exprimare sonoră: *cântatul pe orizontală* (cântatul monodic de tip singular) și *cântatul pe verticală*: omofon, sau, mai rar, polifonic (în cazul execuțiilor de ison) [99]. Aceste două forme distincte de exprimare determină specificul sistemelor intonaționale existente în folclorul românesc.

G. Breazul și C. Brăiloiu referindu-se la grupările de două, trei, sau patru sunete, ca de altfel și alți cercetători (cum ar fi W. Wiora) afirmă că structura lor nu este arbitrară. Realizând o sinteză, ei subliniază că „în cântecul nostru popular trăiesc următoarele sisteme: 1. Prepentatonic; 2. Pentatonic; 3. Diatonic cu caracter modal de diferite tipuri; 4. Diatonic cu caracter tonal; 5. Diatonic cu caracter cromatic; 6. Uneori enarmonic” [62, p. 146].

V. Giuleanu, în lucrarea „Tratat de teoria muzicii” [65], reieșind tot din analiza surselor folclorice, clasifică sistemele muzicale intonaționale după două criterii:

1. Numărul de sunete componente al respectivelor scări și game (criteriu de cantitate).
2. Felul sau specificitatea relațiilor ce caracterizează fiecare sistem (criteriu de calitate).

Cercetătorul precizează totodată că sunt și alte criterii de clasificare a sistemelor intonaționale, cum ar fi: *criteriul istorico-evolutiv*, cel al *originii lor în creație* (populare sau culte), al *tratării de la simplu la complex*, al *corespondenței și reflectării lor în fenomenul fizic al rezonanței* etc. În clasificarea propusă de V. Giuleanu sunt luate ca bază două criterii de sistematizare pe care le consideră fundamentale: *după numărul sunetelor componente și după felul (caracterul) relațiilor de care sunt acționate*.

V. Giuleanu face și o structurare a „marelui sistem modal” și susține că ordinea de așezare și succesiune a modurilor în acest sistem presupune, pe de o parte, numărul de sunete din care este alcătuit fiecare sistem, iar pe de alta, principiul tratării și studierii sistemelor de la simplu la complex.

C. D. Georgescu dezvoltă aceleași principii, delimitând patru sisteme intonaționale materializate prin patru metode principale, prin care poate fi divizată scara sunetelor:

1. Sistemul bazat pe șirul armonicelor naturale (numit convențional „*sistem acustic*”)
2. Sistemul bazat pe ciclul cvintelor (numit convențional „*sistem pentatonic*”)
3. Sistemul bazat pe raporturi proporționale (numit convențional „*sistem modal*”)
4. Sistemul bazat pe scara temperată (numit convențional „*sistem temperat*”)

După cum susține cercetătorul, hotărâtor în definirea unui sistem este modelul de generare al intervalelor (și nu așa cum se consideră de obicei, scara, care nu reprezintă altceva

decât o construcție artificială ajutătoare, echivalentă alfabetului unei limbi): definirea fiecărui sistem are o accepțiune pur simbolică. Aceste denumiri, pe care le vom folosi cu titlu provizoriu sunt: „acustic”, „pentatonic”, „modal” și „temperat”. Însă nu numărul treptelor este decisiv, ci calitatea lor (fiecare sistem cuprinde diverse formațiuni melodice ce pot cuprinde sau depăși heptatonicul) [62, p.146].

Această clasificare se axează și pe un fundament diacronic. Sunt delimitate, astfel, câteva perioade consecutive și distincte legate de procesul formării sistemelor sonore:

Prima perioadă incipientă, de generalizare, în care anumite elemente deja domină absolut toate manifestările muzicale.

A doua perioadă în care apar elemente noi, dar care au un rol secundar în structura sistemului respectiv.

A treia perioadă de prevestire a transformării spre un nou sistem, în care noul începe să-și revindece o funcționalitate principală.

A patra perioadă în care se finisează procesul de trecere la un nou sistem, în care elementul nou are o putere egală cu elementul concurat.

Perioada a cincea - de încheiere a ciclului, în care sistemul vechi poate fi regăsit doar în unele variante [105].

În mod deosebit am studiat lucrările consacrate sistemelor pentatonic și prepentatonic, deoarece anume ele prevalează în structura sonoră a cântecului de leagăn. Se știe că elementul distinctiv al sistemului pentatonic îl constituie formula denumită picnon, axată pe succesiunea a trei sunete la interval de secundă mare. Această formulă o vom întâlni frecvent în melodia cântecului de leagăn. În funcție de locul picnonului, numărul treptelor și structura propriu-zisă a melodiei rezultă cinci stări ale scărilor pentatonice. Acest principiu a fost aplicat și la modurile prepentatonice, C. Brăiloiu constatând patru scări pentru tetratonie, trei pentru tritonie și două pentru bitonie [91, p.238]. De asemenea la analiza sistemelor pentatonic și prepentatonic vom avea în vedere: 1. caracterul și comportamentul picnelor; 2. incertitudinea tonicii și absența funcției tonale a celor cinci trepte, ce are drept consecință substituția reciprocă frecventă; 3. contururi melodice propriu-zise.

Toate aceste cercetări demonstrează că limbajul muzical folcloric românesc prezintă o mare diversitate de structuri intonaționale, prezența cărora este determinată diacronic și sincron; și de particularitățile stilistice și de gen. Problema evoluției genurilor muzicale folclorice, a organizării sonore, a fost analizată alături de cercetătorii citați și de mulți alți etnomuzicologi, printre care P. Stoianov, G. Oprea, N. Teodoreanu, O. Papană, V. Chiseliță ș.a. ce s-au expus pe problema evoluției, clasificării sistemelor sonore, propunând noi tratări ale organismului sonor folcloric. O tratare fundamentală a sistemelor intonaționale este realizată și

de către G. Cocearova și V. Melnic în „Armonia. Teoria Armoniei” (vol.I) [41]. Noțiunile și conceptele analizate în lucrarea dată, le vom prelua și le vom racorda la materialul nostru muzical.

Așadar, analiza structurii sonore și sistematizarea sistemelor intonaționale se bazează, în cercetarea noastră, pe lucrări consacrate precum: C. Brăiloiu „Opere” vol. V: „Probleme de Metofologie: Tehnici de înregistrare sonoră și Chestionar general” [21]; Gh. Oprea „Sisteme sonore în folclorul românesc” [92], E. Comișel „Studii de etnomuzicologie” vol. I [48], Gh. Sulițeanu „Psihologia folclorului muzical: Contribuția muzicologiei la studierea limbajului muzicii populare” [105], C. D. Georgescu, articolul: „Cu privire la definirea sistemelor melodice” [62] și altele. În rezultat, la studierea sistemelor intonaționale prezente în cântecul de leagăn din spațiul folcloric cercetat, am aplicat clasificarea generală a sistemelor sonore existente în folclorul muzical românesc, clasificare care este completată, dezvoltată și tratată în mod individual de către cercetători, în funcție de materialul muzical studiat, precum am remarcat anterior, ceea ce vom face și noi.

La analiza și evidențierea particularităților **structurii arhitectonice**, ne-am axat pe principiile elaborate în diferite studii consacrate altor categorii folclorice, precum: „De la sistem sonor la forma arhitectonică” [80] de M. Kahane; „Textul popular cântat. Introducere în logica constructivă a arhitectonicii de ansamblu melopeic” [85] de M. Marian; „Observații asupra structurii arhitectonice a dansurilor cu formă fixă” [66] de A. Giurchescu; „Contribuții la studiul „structurii arhitectonice” a melodiilor cu refren” [116] de A. Vicol; „Folclor muzical românesc” [93] de Gh. Oprea și L. Agapie; „Tratat de teoria muzicii” [65] de V. Giuleanu; și altele.

De un real folos în cercetarea noastră au fost articolele consacrate formei arhitectonice ale E. Comișel și Gh. Sulițeanu. Dintre acestea numim: „Cântecul de leagăn” [103], „Studii de etnomuzicologie” vol. II: „Elemente comune în structura arhitectonică a folclorului muzical românesc și Macedonian (din Jugoslavia)” [49]; și „Psihologia folclorului muzical: Contribuția muzicologiei la studierea limbajului muzicii populare” [105] de Gh. Sulițeanu.

Putem menționa câteva cercetări relevante care ne-au dezvoltat viziunea asupra structurii arhitectonice a cântecului de leagăn: „Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia, Cântecul miresei: Studiu monografic” [7] de S. Badrajan, „C-un picior te-oi legăna, cu gura te-oi dezmiarda. Cântecul de leagăn în contemporaneitate” [110] de E. Șulea și altele.

Chiar și literații pun problema departajării tipului de melodii. Astfel, O. Papadima subliniază: „dacă e purtat de un tip propriu de melodie, sau dacă apelează la tezaurul melodic al altor specii ale cântecului nostru popular” [96, p.198-199], deoarece „date fiind natura și funcțiunea specifică a cântecului de leagăn, este foarte firesc să aibă și o structură melodică proprie, adecvată lor” [96, p.198-199].

În rezultat, am făcut o sinteză a tuturor acestor informații și am elaborat un sistem propriu de analiză a structurilor ritmice, sonore și arhitectonice ale cântecului de leagăn, cu scopul realizării unei cercetări multilaterale a fenomenului.

Materialul muzical în baza căruia s-a realizat cercetarea, a fost selectat atât din colecții de folclor muzical editate, din arhiva AMTAP, cât și din investigațiile personale de teren. Dintre colecții numim: „Tăpușele, tăpușele” [111], „Antologie de folclor muzical” [16], „Vin’ bădiță, vin’ diseară. Caiet de folclor” [112], „Pe drumuțul dorului... Caiet de folclor” [113], „Cu cât cânt, atîta sînt. Antologie a liricii populare” [98], „În grădina cu flori multe (culegere de cântece populare moldovenești)” [77], „132 cântece și jocuri din Năsăud” [121], „Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești” [106], și altele. Cât privește cântecele de leagăn ce aparțin folclorului altor etnii, o parte au fost preluate din Arhiva AMTAP, Arhiva Academiei de Științe din Bulgaria (Institutul de Artă), arhive personale, care au fost transcrise de autoare, iar altă parte sunt din colecții de folclor și culegeri de prelucrări folclorice, precum: „The lullaby book” [159], „Vokalni Muzički folklor srba i rumana u vojvodini” [164], „Moldvai csángó népdalok és néballadák” [163], și colecții de prelucrări a melodiilor folclorice pentru voce și pian: „Народные песни зарубежных стран” [124], „Народные песни” [139], „Народные песни зарубежных стран” [140], „Поёт ансамбль Опера [142], „Песни Народов СССР [144], „Поёт самодеятельный хор” [145], „Русское народное музыкальное творчество” [146], „Песни Народов СССР” [150] și altele. În total au fost analizate circa 400 de creații.

Problema cercetării noastre rezidă în demonstrarea valorii documentare și artistice a cântecului de leagăn ca element al patrimoniului cultural imaterial, în determinarea particularităților funcționale și structurale ale cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova și descoperirea legăturilor la nivelul poetico-muzical cu alte categorii folclorice. **Soluționarea acestei probleme** a necesitat o tratare multilaterală a cântecului de leagăn, sintetizând în acest sens diferite aspecte precum cele istorico-diacronice, funcționale, semantice și structurale. În rezultat, ne-am propus să cercetăm fenomenul funcționalității cântecului de leagăn, care și-a pus amprenta asupra raportului interrelațional la nivel de sisteme ritmic, sonor și arhitectonic, realizând o analiză detaliată a melodiilor și sistematizarea acestora pe două categorii: *de leagăn propriu-zis* și *„ca la leagăn”*. Lucrarea dată tinde să completeze un spațiu neacoperit în domeniul etnomuzicologiei autohtone legat de cercetarea monografică a unei categorii folclorice. Studiul realizat constituie o încercare de abordare pluridimensională a cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova și evidențierea universalității limbajului muzical-poetic al cântecului de leagăn.

Scopul studiului constă în cercetarea complexă a particularităților funcționale și structurale ale cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova și

demonstrarea prin documente muzicale, argumente științifice a originalității, valorii și importanței cântecului de leagăn ca element al patrimoniului intangibil național și universal.

Pentru realizarea scopului propus, au fost stabilite următoarele **obiective**:

- elucidarea fenomenului artistic al cântecului de leagăn în cultura tradițională și determinarea legăturilor la nivel semantic cu alte categorii folclorice;
- descoperirea particularităților funcționale ale cântecului de leagăn;
- dezvoltarea conținutului tematic și aspectelor limbajului poetic;
- clasificarea din punct de vedere muzical și poetic a cântecelor de leagăn;
- reliefarea particularităților ritmice, melodice și arhitectonice;
- sesizarea și evidențierea universalității limbajului muzical al cântecului de leagăn.

1.4. Concluzii la capitolul 1

În rezultatul analizei bibliografiei legate de domeniul interesului nostru de cercetare, am conturat tabloul general al situației din domeniul studierii fenomenului folcloric – cântecul de leagăn – și am constatat lipsa unor abordări științifice fundamentale în folcloristica autohtonă. Totuși sursele literare, etnomuzicologice, de psihologie, sociologie, etnologie și altele, care au fost consultate, au contribuit la constituirea bazei teoretice și metodologice a cercetării noastre. Subliniem că investigarea materialului științific și muzical disponibil ne-a permis să determinăm și să precizăm dinamica procesului de cercetare, făcând următoarele concluzii:

1. Lista literaturii de specialitate privind nemijlocit fenomenul folcloric studiat de noi a fost destul de modestă în titluri și nu a cuprins o cercetare multilaterală a cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova. Lucrările la care ne-am referit conțin descrieri și unele constatări a existenței fenomenului cântecului de leagăn, dar nu o abordare științifică. Am analizat atât studii literare, cât și muzicale.

2. De un real folos ne-au fost sursele preluate din literatura artistică și folclorică, care ne-au oferit informații despre contextul social, emoțional, artistic de manifestare a fenomenului legănatului și respectiv a cântecului de leagăn, importanța lui în viața omului din primele clipe ale existenței acestuia ca individ și membru al unei colectivități, informații necesare pentru analiza, sistematizarea, sintetizarea aspectelor legate de funcționalitatea cântecului de leagăn.

3. Date utile cercetării realizate ne-au oferit diverse lucrări și studii ale poezilor, scriitorilor și folcloriștilor literați, referitoare la lirica populară și cântecul de leagăn.

4. Ideile și teoriile propuse și elaborate în diferite studii și articole ce se referă la problema funcționalității, clasificării în folclorul muzical și literar, particularităților versului popular cântat, ale ritmului, structurii sonore și arhitectonice au constituit baza metodologică și teoretică a tezei.

5. Tratarea lucrărilor științifice a relevat faptul că investigațiile trebuie să se axeze pe principiile interdisciplinarității, unității dintre cantitativ și calitativ, obiectivității, cuprinderii pluridimensionale, fiind utilizate atât metodele fundamentale comune oricărui tip de cercetare, cum ar fi: istorică, dialectică, logică, abstracției științifice, inducției și deducției, analizei, sintezei, comparației, metoda structuralistă, sistematizarea și clasificarea, cât și metode specifice studierii materialului folcloric muzical precum investigațiile de teren și transcrierea.

6. Analiza surselor folclorice sonore muzicale și a colecțiilor de folclor ne-a permis delimitarea conținutului factologic a obiectului nostru de studiu, fără de care nu ar fi fost posibilă cercetarea dată.

2. CÂNTECUL DE LEAGĂN ÎN CULTURA TRADIȚIONALĂ: SEMANTICĂ, FUNCȚIONALITATE, CONȚINUT POETIC

2.1. Cântecul de leagăn – specie a liricii populare. Clasificare.

Încă în antichitate au fost diferențiate trei genuri artistice fundamentale: liric, epic și dramatic. În calitatea lor de produse istorice, în cadrul cărora s-au constituit diferite specii și categorii, aceste genuri sunt supuse în timp transformării. De exemplu: genurile și speciile artistice respectate riguros de clasicism sunt subordonate ulterior unor fuzionări și transformări inedite: lirismul pătrunde în domeniile epicului și dramaticului, comicul este amestecat cu tragicul; în aceeași creație lirică pot fi găsite elemente și de odă, și de meditație și de satiră și chiar de pastel; în proză apar elemente de poem, de peisaj pitoresc plin de lirism ce trec într-o acțiune captivantă, adeseori aventuroasă; în dramă își face prezența conflictul violent, în care se înfruntă diferiți eroi. Astfel, genurile artistice „reprezintă moduri felurite ale unificării în cadrul concis al afectului personal. Dar liricul, epicul și dramaticul reprezintă și modalități ale clasificării prin care sporesc în valoare sensibilă anumite aspecte ale realității. Intuiția lirică a lumii o răsfrânge ca stare de suflet, pe când cea epică drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică drept conflict și luptă de forțe antagoniste. [...] Se poate spune că genurile menționate reprezintă niște tipuri mărginite în sfera uneia sau alteia dintre arte” [115, p.148].

Dintre toate genurile cel mai solicitat este genul liric, din care face parte și cântecul de leagăn, obiectul nostru de cercetare. În diverse surse constatăm o tratare diferențiată a noțiunii și conținutului genului liric, de exemplu: „Genul liric, a cărui denumire provine de la cuvântul lira” [3, p.16] – instrument muzical cu care se acompania recitarea unor creații literare – „cuprinde totalitatea creațiilor lirice, adică a acelor opere literare în care autorul își exprimă direct propriile gânduri, idei și emoții, fiind prezent și eul liric. În aceste opere, prezența autorului este directă, nemijlocită, iar obiectul lor sunt sentimentele intime” [3, p.16]; sau genul liric manifestă realitatea cu ajutorul sentimentelor și emoțiilor poetului, el expune sentimente intime și prin intermediul mijloacelor artistice. Genul liric se caracterizează prin lipsa de încordare, sonoritate dulce, mobilitate ș.a. De asemenea genul liric, spre deosebire de genul epic, cuprinde toate operele literare în care sunt exprimate direct ideile, gândurile și sentimentele autorului prin intermediul eului liric. Astfel, discursul genului liric este de obicei la persoana întâi, însă este folosită și persoana a II-a. Acest gen literar al discursului subiectiv exprimă sentimentele prin intermediul figurilor de stil și al simbolurilor.

Din aceste definiții observăm că genul liric se consideră a fi unul dintre cele mai subiective genuri, din cadrul celor artistice fundamentale. Caracteristica principală a acestuia este

exprimarea unui conținut de la persoana întâi. Așadar, trăsătura comună a operelor lirice este exprimarea directă a gândurilor, ideilor și sentimentelor, realizată prin confesiune, autoexprimare, subiectivitate, prin prezența nemijlocită a eului care se exprimă pe sine.

Încă din perioada antică fenomenul liric și una dintre expresiile sale – „textul literar”, a fost în atenția cercetătorilor, esteticienilor, teoreticienilor artei, și oamenilor de cultură în general. El a cunoscut o amplă extindere, diversificare și rigoare formală în perioada evului mediu și a atins deosebite profunzimi și o introspecție (autoobservație) subtilă în perioada modernă și contemporană, atât în creația savantă, cât și cea populară. Anume el, presupunând o succesiune de evenimente desfășurate în timp și spațiu, textul liric, este cel care particularizează comunicarea artistică în lirica populară, pentru că în el se oglindește reflectarea originală a lumii înconjurătoare de către creatorul operei artistice anonime. În text se manifestă funcția poetică a limbajului, care are un caracter reflexiv, întrucât expresivitatea conținutului își are întâietatea și nu informațiile oferite.

Așadar, caracteristicile de bază ale textului liric sunt: caracterul reflexiv; subiectivitatea emițătorului; limbaj expresiv, realizat cu ajutorul figurilor de stil și al procedeelelor artistice; încălcarea intenționată a normelor lingvistice. Acestea sunt prezente în lirica populară și evident în cântecul de leagăn. Ele vor fi analizate în capitolul următor.

Lirica populară s-a constituit, s-a dezvoltat și s-a concretizat de-a lungul timpului, în numeroase capodopere, sintetizând bogăția, sensibilitatea și forța creatoare specific spiritualității românești, creații orale care „se fac ecoul mai multor stări intime, erotice întâi de toate, dar și familiale, sociale, patriotice etc.” [119, p.52]. În creația folclorică a neamului nostru sfera liricului este de o valoare și o bogăție inestimabilă, exprimată prin temele și motivele abordate, prin numărul mare de producții artistice păstrate de-a lungul timpului. Natura, istoria, dragostea, muncile agricole, viața însăși, au reprezentat teme de meditație pentru creator, „lirica populară este o expresie polivalentă a vieții umane în multitudinea de nuanțe caracterizată de mentalitatea populară” [43, p.5].

Toate aspectele de existență și circulație conferă creației lirice orale un specific al său, ce transpare de la prima execuție. În aceste creații „omul își descarcă – în tiparele artei – frământarea sufletească deosebită, sau pur și simplu gândurile care-i trec prin minte. Cântecul popular însuși definește admirabil – printr-o serie de observații psihologice fine și imagini poetice scilipitoare – această funcțiune cathartică a artei, ca să întrebuițăm termenul aristotelic. Această funcțiune e la rându-i potențată în literatura populară prin înșiși intensitatea legăturilor ei cu viața, de care am pomenit, și care îi impune o altă trăsătură specifică” [98, p.VI–VII].

Speciile lirice ale folclorului muzical sunt prezente atât în creațiile rituale, cât și în cele nerituale. Printre creațiile rituale cu conținut predominant liric, se numără: colindul, care poate fi

și lirico-epic, la fel cântecul de stea, lăzărelul, drăgaica, cântecul cununii de la seceriș; de asemenea bocetul, un șir de cântece din ceremonialul nupțial, cum ar fi: cântecul miresei, cântecul mirelui, cântecul soacrei, a nunului, în jurul mesei ș.a. Speciile lirice ale folclorului neritual sunt doina, cântecul propriu-zis, cântecul de leagăn, romanța, creații din folclorul copiilor.

Atât creațiile rituale, cât și cele nerituate ale liricii populare exprimă câteva nivele relaționale de comunicare, și anume: a) autocomunicare, b) individ-individ, c) individ-grup și d) grup-grup (mai rar).

Relațiile individ-grup, grup-grup sunt caracteristice atât sferei lirice rituale, cât și nerituate. Toate, cele patru relații însă, le vom întâlni în creațiile lirice nerituate. De exemplu: autocomunicarea – în doină și în cântecul de leagăn; relația individ-individ în cântecul propriu-zis și cântecul de leagăn; relația individ-grup – în cântecul propriu-zis și în romanță; și relația grup-grup în cântecul propriu-zis.

Procesul de creativitate și transmitere tradițională, care se conduce după anumite legi, numim aici legile memorizării, ale difuzării orale și ale adaptării imediate la o anumită situație fundamentală, și-au pus amprenta asupra relațiilor de comunicare: autor-colectivitate (public), sau interpret-colectivitate (public). În acest context menționăm că „publicul este tot el: fie omul singur, care cântă o doină pentru el însuși, pentru a-și ușura sufletul; fie fata sau flăcăul ce cântă pentru a fi auzit de „celălalt”, comunicându-l aleanul dragostei; fie ceata de muncitori care cântă împreună: la prășit, la secetar, la tăiatul pădurii, pe drum la întoarcerea de la lucru. La șezătoare, la nuntă sau la înmormântare, la ceremoniile agrare de fructificare sau de sărbătoare a recoltei, la povestirile sau cântecele de seară, în jurul focului - autorul și publicul se dedublează: există cel care spune sau cântă, există cei care ascultă și privesc” [98, p.VI–VII]. Toți însă, formează o singură unitate, prin faptul că acțiunea lor nu e de conceput decât împreună, ca fapt de viață mai mult decât ca spectacol; „prin faptul că cel care „zice” – folosim acest termen fiindcă el însumează în limbajul popular, de o potrivă și „a spune” și „a cânta” – trebuie să țină seama de împrejurările în care el se manifestă artistic, de cei care constituie „publicul” și care reacționează direct și imediat, când ceva nu e conform cu gustul și mentalitatea lor; de faptul că cei din public, de cele mai multe ori cunosc tot atât de bine datina în cadrul căreia se manifestă individul dotat și adesea cunosc pe de rost textul poetic însuși. Cel care „zice” e conștient de faptul că el nu e decât un glas din mulțime, că trebuie să glăsuiască și să acționeze așa cum simt și știu că „se cade” toți cei din jurul său în acel moment, că ei se ascultă în el pe ei înșiși, el fiind doar cel mai înzestrat artistic dintre ei” [98, p.VI–VII].

Cântecul liric neritual reprezintă o modalitate deosebită de comunicare și anume: comunicarea pentru sine sau autocomunicarea. Dacă la toate celelalte categorii folclorice, pentru

realizarea comunicării, sunt necesari cel puțin doi indivizi (emițătorul și receptorul), cântecul liric neritual se singularizează prin faptul că se poate manifesta în prezența unui singur individ cu dublu rol: de emițător și receptor, precum am menționat deja referitor la doină și cântecul de leagăn.

Există o interdependență marcată între tipurile de comunicare enumerate mai sus și rolul exercitat de cântec asupra emițătorului și receptorului. Dintre acestea primul tip – autocomunicarea – prezintă două aspecte: a) de „descoperire” și b) de „inspirație” [83, p.16]. Având în vedere cele două corelate și analizând procesul ce se produce în timpul autocomunicării constatăm că „informația introdusă, prin intermediul cântecului liric neritual, se întrepătrunde cu altă informație deja existentă în memoria individului – se cântă pentru sine – similară sau puțin diferită de cea nouă. Acțiunea de introducere a informației, respectiv execuția cântecului, conferă celei deja existente un grad superior de organizare astfel încât la reluarea cântecului să existe un plus de variație artistică. În felul acesta informația înmagazinată suferă ușoare schimbări și este similară, dar și diferită, de cea introdusă care îi este întotdeauna superioară” [4, p.XXVI-XXVII]. Acest fenomen îl descoperim iarăși în doină, cântecul propriu-zis și în cântecul de leagăn.

Un loc aparte în sfera lirică a folclorului muzical îl ocupă cântecul de leagăn, care este o specie a liricii populare, „tematica literară exprimă, uneori în forme idilice, dragostea mamei față de copil, visele ei legate de viitorul copilului” [93, p.219]. Cântecul de leagăn aparține celor mai vechi creații, fapt demonstrat și prin structura sa muzicală, reflectând nivelele relaționale de comunicare-autocomunicare și individ-individ, ceea ce pune amprenta pe funcționalitatea acestei specii lirice.

Ideea legănatului și imaginea legănatului le întâlnim în textele diferitor creații folclorice, deoarece acest fenomen este legat într-un fel sau altul de viață și esența ei, de imaginea feminină etc. Acest lucru se explică și prin faptul că o mare parte ale producțiilor folclorice, inclusiv cele menționate anterior, au fost create de femei și sunt în interpretare feminină. Evident, rolul femeii în crearea și răspândirea plăsmuirilor folclorice nu se mărginește numai la cântecul liric propriu-zis, sau cel de leagăn. Femeia este element creator și modelator în o mare parte de creații folclorice. Amintim aici constatarea cercetătorilor „că cea mai mare parte a cântecului liric popular la noi e cântat de fete și de femei, e transmis de ele din generație în generație și adesea e creat de ele” [97, p.629]. Acest fapt, cu siguranță și-a pus amprenta și asupra specificului altor genuri și specii folclorice, creând subtile legături muzical-poetice.

Fenomenul și ideea legănatului sunt reflectate în textele celor mai diverse creații folclorice cum ar fi: doină, colind, cântec propriu-zis, baladă, bocet și chiar descântec, ceea ce

este o dovadă a faptului că acesta este indispensabil existenței umane. De exemplu în textele de doină:

Codrule frunză galbenă [121, p.78]

*Codrule frunză galbenă,
La, la, la, la, la...
Eu mă culc, tu mă liangănă
La, la, la, la, la...*

*Da mă liangănă frumos,
Să nu cad din leagăn jos,
Da mă liangănă s-adorm,
Că de trei zile nu dorm.*

La fel, în textele colindelor se întâlnesc foarte des fenomenul legănatului și imaginea leagănelului. De obicei, acestea se găsesc în colindele cu texte religioase, în cele pentru fată mare, sau pentru tineri căsătoriți.

Leagănelul Lui Iisus [25, p.69]

*Colo-n sus pe-un deal frumos,
Unde-i cerul luminos,
Într-un leagăn stă culcat;
Fiul Maicii înfășat.*

*Leagăn verde, legănel
Tot din lemn de păltinel
Leagăn verde, legănel
Tot din lemn de păltinel.*

Colind [25, p.132]

*Leagăn verde de mătase
Leagăn verde de mătase,
Oi da, lerului, doamnele,
Bate vântul, el se lasă,
Dar într'însul cine coase?
Coase Anica cea frumoasă,
Nu știu coase ori descoase,
Lăcrimioare știu că varsă,
Și le varsă în păhărele,
Și le toarnă-n sân lalele...*

Cercetând legătura cântecului de leagăn cu alte categorii folclorice, stabilim interferența categoriei cercetate cu cântecul propriu-zis. De exemplu:

Și-am zis verde fir de grâie (Vezi Anexa 1, nr.1)

*Și-am zis verde fir de grâie,
Mama crește și mângâie,
A - - - - - a!
Legănat-am cu piciorul,
Cu mâna torceam fuiorul,
A - - - - - a!*

*Te-am crescut, te-am legănat,
Uite-acuma c'ai plecat,
A - - - - - a!
S-au dus toții de la mine
Și nici unul nu mai vine,
A - - - - - a!*

Mamă când mă legănai [25]

<i>Mamă când mă legănai,</i>	<i>Dumnezeu te-a ascultat</i>
<i>La ursitori te rugai, măi.</i>	<i>Și tot ce-ai vrut el ți-a dat.</i>
<i>Te rugai la Dumnezeu,</i>	<i>Inimă bună să am,</i>
<i>Să-mi dea maică, glasul tău, măi.</i>	<i>Să nu am niciun dușman, măi.[...]</i>

O altă categorie folclorică, care are interferențe la nivel de text, este bocetul.

Bocet [25]

<i>Scoală-te Gheorghiiță, scoală,</i>	<i>[.....]</i>
<i>Scoală-te Gheorghiiță, scoală.</i>	<i>Puiul mamei, puișor,</i>
<i>Că s-o face primăvară,</i>	<i>Puiul mamei, puișor,</i>
<i>Că s-o face primăvară.</i>	<i>Cî ț'o fost pre ghinișor</i>
<i>Când te plimbi iar prin livezi,</i>	<i>Când ti legănam pi spati,</i>
<i>Când te plimbi iar prin livezi.</i>	<i>Și ti legănam cu spor.</i>
<i>Tare ghini, și nu ț'o fost drag să trăiești.</i>	<i>[.....]</i>

În arealul folcloric al României, fenomenul interferenței cântecului de leagăn cu bocetul a fost constatat de M. Kahane. Cercetătoarea observă intruziunea versurilor bocetelor în cadrul cântecului de leagăn: „Acestea influențează uneori în sensul genului și formula inițială a textului poetic. În fonograma 14.580 c din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, înregistrată în satul Feregi-Hunedoara, de pildă, textul începe cu versul „Dragul meu, Zamfiru meu” întocmai ca în textele locale de bocet. Urmează versul „Ia te culcă, culcă” [79, p.478].

Ideea legănatului o întâlnim și în balade. Disperarea mamei lângă legănatul pruncului, care rămâne nesupus și practic indiferent la toate îndemnurile ei și, în loc să doarmă, plânge mereu, a dus la una din cele mai răspândite balade – „Șarpele”: în timpul legănării mama își blestemă copilul să fie mușcat de un șarpe, când va fi mare. Se întâlnesc și unele variante de balade în care „apar refrene proprii cântecelor de leagăn. Dovada evidentă a legăturii între spețe este că motivul circulă într-un mare număr de basme. Există un întreg complex de basme despre pruncul promis demonului care, la timpul hotărât, vine și cere îndeplinirea legământului” [28, p.492].

Șarpele [77, p.19]

<i>Dealule, măi dealule,</i>	<i>În cârpe l-a 'nfășat,</i>
<i>Dealule pustiule.</i>	<i>Cu mâina l-a legănat,</i>
<i>Trei voinici pe drum mergeau,</i>	<i>Cu țâța l-a adăpat</i>
<i>Ei mergeau și cât mergeau,</i>	<i>Și așa l-a blestemat:</i>
<i>Și apoi se odihneau.</i>	<i>- cum âmi sugi tu fițele,</i>
<i>[.....]</i>	<i>Să te sugă șarpele,</i>
<i>De când maica l-a făcut,</i>	<i>Când ți-a înfira musteața</i>
<i>Mie mi l-a dăruit.</i>	<i>Și ți-or fi dragi fetele! [...]</i>

Acele trăsături care se arată - temerile și frământările mamei în fața legănatului, explică de ce cântecul de leagăn deseori nu se menține în atmosfera de duioșie, de seninătate idilică, așa cum ne-am aștepta și ne-am dori de fapt, „așezând cântecul de leagăn în realitatea folclorică, mai sunt și alte cauze care aduc în jurul legănatului o atmosferă de tristețe și chiar apăsătoare: în cântecul de leagăn se strecoară adesea păsurile și suferințele mamei, care decurg din situația ei socială” [28, p.492]. Astfel, „privind forma internă în succesiunea principalelor momente, cântecul de leagăn se referă și la principalele forme de muncă. Adesea se strecoare și o urare spre vitejie. Într-unele cântece de leagăn, când mama urează pruncului să se facă mare, încheie cu comparația cu Ștefan cel Mare, influență cărturărească, dar care arată cum această formă simplă, în evoluția ei primește forme noi” [28, p.492].

Revenind la tema blestemului din balada „Șarpele”, menționăm că mulți cercetători au observat legătura și interferența dintre cântecul de leagăn și blestemul. Etnologul S. F. Marian, surprinde „aspecte de ordin psihologic, izbucniri nervoase, uneori cântecul de adormire fiind întrerupt de amenințări la adresa pruncului care nu se liniștește. [...] Folcloristul nu omite să amintească și obiceiurile prin care mama face tot posibilul să-și adoarmă copilul, pentru a nu ajunge la gestul reprobabil de a-l blestema” [60, p.88].

Un aspect interesant este legătura cântecului de leagăn cu descântecul. În cântecul de leagăn se păstrează elemente străvechi, care arată înrudirea acestei specii folclorice cu descântecul. Practic în toate versurile cântecului de leagăn, mama face apel la diferite vietăți, cum ar fi: miei, viței, pește, rațe, știucă, cuc, cioară, și altele – să aducă somn pruncului, ca și cum el ar fi pui de astfel de vietăți. S-ar părea „că astfel de note sunt un mijloc de a evoca o imagine plăcută, dat fiind interesul și simpatia copilului față de animale. Dar această interpretare cade în fața faptului că astfel de imagini sunt străine unui copil de leagăn. Vietățile nu sunt joc de evocări, ci invocări. Ele au funcțiunea de a ocroti, de a servi ca un totem, de a indica o rudenie, ca o mască menită să ferească pruncul de demonii nesomnului și a boalelor etc. Insomnia

pruncului și plânsetul fac impresia că este chinuit de un demon. Apare astfel în toată claritatea caracterul de descântec al cântecului de leagăn. Până și originea cuvântului „descântec” spune mult despre circulația și funcția lui magică” [29, p.77].

Înrudirea cântecului de leagăn cu descântecul, unii cercetători [28, p.492] o explică grație păstrării nuanțelor străvechi. Folcloriștii susțin că vietățile sau animalele care apar în versurile cântecelor de leagăn, de fapt nu sunt doar o modalitate a mamei de a-i face cunoștință copilului său cu lumea înconjurătoare, ci și un mijloc de a-l ocroti.

Prezența animalelor în cântecul de leagăn este explicată și prin posibilitatea unei implicații rituale: „explicația rezidă, credem, în fapte de ordinul magicului. Dificultatea generică a calmării și adormirii copilului era firesc să impună utilizarea tuturor mijloacelor la îndemână. Or, recursul la descânțete și vrăjitorie „de plânsori”, pentru „luarea” somnului de la copiii dușmancelor, bunăoară, spre „aducerea” lui propriului copil, era odinioară curentă. Varianta benignă a acestei proceduri avea în vedere „luarea” somnului de la fata Mumii Pădurii ori de la animale” [86, p.262].

Un alt procedeu magic, „perfect analog celui frecvent întâlnit în descânțete, este repetiția în serie a unuia și aceluiași cuvânt de importanță capitală, sintetizând în el scopul însuși al legănatului. În acest chip se tinde, pe cale sugestivă, să se traducă în fapt o realitate dorită. E tocmai cazul cu exclamația „nani” care este echivalentă cu îndemnul stăruitor de a dormi adresat pruncului și care se repetă aproape obsedant în cântecele de leagăn, la toate popoarele din sud-estul Europei” [29, p.77]. Deoarece descântecul este un mijloc de a înlătura o suferință, înrudirea lui cu cântecul de leagăn este confirmată și prin unele practici.

Similitudinile dintre cântecul de leagăn și descântecul ar exista în imboldul magic care le generează și simbolică magică a cuvintelor: „...ambiguitatea constitutivă a cântecului de leagăn (cântec și totodată – prin finalitate, ca act imperativ de comunicare - și descântec mizând pe forța incantatorie, fie și intrinsecă, a cuvântului) pare să încline categoric către descântec. Aceasta sub aspect formal. Pentru că, în esență, identificarea cântecului de leagăn cu descântecul rămâne, atât teoretic cât și practic, inacceptabilă. Iar dacă este totuși să introducem o formulă care să le integreze, am spune că o aceeași mentalitate le generează pe amândouă. Descântecul însă în general în plan „forte” solemn. Cântecul de leagăn în plan „slab”, familiar” [90, 193-194].

Din punct de vedere muzical, la fel au fost menționate afinități cu alte genuri și specii, sub aspect intonațional și ritmic. Astfel, cercetătorii care au studiat diverse categorii folclorice remarcă acest lucru. De exemplu: formula melodică caracteristică cântecului de leagăn este frecvent întâlnită și în alte genuri folclorice. Astfel, celula melodică repetată, ce reprezintă alternanța a două sunete, de obicei consecutive, sau cel mult situate pe trepte alăturate și care sună mereu în coborâre, reprezintă celula melodică caracteristică și pentru doină și pentru bocet,

deoarece „formula melodică inițială cea mai frecventă a doinei este tocmai această alternanță descendentă a două sunete aflate la distanța de trepte alăturate (secundă mare) sau de terță mică [...], sunând tocmai ca o evocare a cântecului de leagăn. Greutatea psihologică și artistic-expresivă a începutului unei melodii este mare și faptul că doina debutează atât de des cu formula specifică a cântecului de leagăn este cât se poate de semnificativă” [79, p.479].

În bocet întâlnim frecvent această celulă melodică (secundă mare și/sau terță mică) specifică cântecului de leagăn. Cercetătorii indică faptul că „în majoritatea melodiilor de bocet, nucleul de bază este terță mică sau mare, care se amplifică treptat, prin mișcări superioare sau inferioare la cvartă cvintă, sextă. Melodiile mai ample au de asemenea un caracter tetracordal, prin alăturarea a două tri- (sau tetra-) corduri identice (sau diferite) ca structură” [79, p.479]. De asemenea unul din elementele care se întâlnește frecvent în balade, doine, bocete și cântece de leagăn este recitativul recto tono. Așadar, fiind parte componentă a unui sistem complex ce reprezintă genurile și speciile folclorului, cântecul de leagăn este un element integrant al acestui sistem, aflându-se într-o legătură subtilă, interrelațională atât la nivelul conținutului literar cât și a celui muzical.

Cântecul de leagăn care a apărut din necesitatea îngrijirii cu dragoste a somnului copilului este o reflecție umană a sentimentului de ocrotire, întâlnit de fapt ca instinct la toate viețuitoarele mai evolute ale lumii. Fiind o creație individuală, intimă, el este mai puțin accesibil cercetării. Cântecul de leagăn se raportează unei anumite stări psihofiziologice, „situându-se în rândul acelor categorii folclorice ce își au originea în manifestări de ordin primar” [107, p.56], exprimând un impuls vital, numit kinestezic-interoreceptiv. [103, p.51]

Astfel, cântecul de leagăn „poate fi considerat drept o valorificare artistică a ideii legănatului și a melodiei însoțitoare cu caracter cantabil” [5, p.114]. Prin urmare, el apare „dintr-o necesitate general-umană de natură practică, drept mijloc eficient de creare pentru copil, a atmosferei de liniște, de stimulare a procesului adormitului lui, cât și pentru a menține sub control starea micuțului” [5, p.114-115].

Cântecul de leagăn în spectrul de specii folclorice este tratat diferit, unii specialiști îl includ în folclorul copiilor, alții – în categoria folclorului pentru copii. De exemplu: „obișnuit, cântecul de leagăn nu are un loc clar definit în schema clasificatoare, dar pare mai nimerit a fi orânduit lângă speciile infantile, întrucât el face tranzacția spre acestea. Chiar dacă e interpretat de adulți, sub aspect funcțional el aparține lumii copiilor, iar ca tematică se încadrează de asemeni, deși parțial, în orizontul infantil” [13, p.383]. Totuși, precum susțin alții „cântecul de leagăn se numără printre creațiile adulților pentru copii [...], izvorât din necesitatea practică de a interveni în reglarea ciclului veghe-somn al copilului” [93, p.219].

G. Vinogradov, care a studiat cântecul de leagăn din folclorul rusesc, a stabilit contactul dintre cântecul de leagăn și folclorul copiilor, însă nu include această categorie folclorică în folclorul copiilor. El susținea că deoarece cântecele de leagăn sunt interpretate și de copii (de exemplu pentru păpuși, sau diferite animale), aceste melodii nu pot fi incluse totuși și în categoria folclorului copiilor, la fel cum interpretarea cântecelor de cătănie de către copii, nu pot include această categorie în folclorul copiilor. [127, p.29]. De aceea, noi îl vom aborda ca pe o producție ce face parte din folclorul adulților pentru copii, deoarece este interpretat de aceștia și este dedicat copiilor.

Deși cântecele de leagăn sunt interpretate și de copii, totuși, acestea nu devin folclor al copiilor, așa cum executarea de către copii a cântecelor de cătănie nu ne permite să le includem în folclorul copiilor, până când aceste piese nu vor ieși total din folclorul adulților și nu vor deveni proprietatea folclorului pentru copii.

În cercetările folcloriștilor descoperim diferite abordări ale clasificării cântecului de leagăn. [79, 103, 111, ș.a.] De exemplu: din punct de vedere al conținutului poetic sunt identificate cântecele unui mediu social diferit, delimitate prin două grupuri: cântece de leagăn - „lumea mamei”, în care este prezentată lumea mamei, starea ei de spirit și emoțiile ei - aceasta este lirica maternității; cântece create despre și lângă un copil și desigur, inspirate din lumea copiilor. În ele, în centrul atenției este copilul și întreaga lume din jurul lui: cântece cu pisica-erou, porumbei, cântece despre cadouri, de asemenea cântece cu conținut istoric, precum și de origine cărturărească. Acest conținut tematic determină și o anumită structură melodică a cântecelor de leagăn. În primul grup se întâlnesc melodii desfășurate, deseori inspirate din alte specii ale genului liric, în special din sfera liricii feminine.

Clasificând sub aspect melodic, unii cercetători, printre care și M. Kahane, subliniază că repertoriul speciei – cântecul de leagăn, nu reprezintă o situație unitară în cuprinsul spațiul românesc. Ei evidențiază două categorii de melodii, la fel ca literații – 2 categorii de texte:

1. *Melodii tipice pentru specia dată*, mai numeroase în Muntenia și Moldova și rar întâlnite în unele regiuni din Transilvania, în Banat și Dobrogea [79, p.477-478].

2. *Melodii care aparțin altor genuri sau specii*, îmbinate cu texte lirice, și pe care se interpretează și texte de leagăn, în timpul legănării executându-se și cântece din repertoriul liric general [79, p.477-478]. Aici, întâlnim însă mai multe feluri de melodii: *melodii de cântec propriu-zis*, pe care le întâlnim foarte mult în Transilvania; *melodii de cântec de joc* întâlnite frecvent în Oltenia; *melodii de doină* – în Oltenia, Muntenia și Moldova; *melodii de bocet*, care influențează uneori în sensul genului și a formei inițiale a textului poetic și *melodii asemănătoare formulelor din cântecele și jocurile de copii*.

La fel și Gh. Sulițeanu [103], din punct de vedere al structurii melodice, delimitează în cadrul *cântecului de leagăn* două grupuri mari:

I. Categoria *Cântece de leagăn*

II. Categoria *Cântece ca la leagăn* [103, p.25]

- unde categoria *cântecelor de leagăn* corespunde nemijlocit scopului, rolului de a adormi copilul, fiind calificate și *cântece de leagăn propriu-zise*, reprezentative fenomenului folcloric analizat, atât prin structura poetică, cât și cea muzicală.

Categoria cântecelor „ca la leagăn” este înțeleasă drept: „acele exemplare a căror realizare muzicală nu întrunește trăsăturile specifice ale cântecului de leagăn propriu-zis, ci preiau configurațiile altor categorii. Demarcația se impune, întrucât unele creații cu această funcționalitate împrumută melodică doinei, sau cântecului propriu-zis (la rândul lor creații lirice)” [103, p.602]. Fiind împrumutate din alte specii folclorice, aceste melodii își modifică structura muzicală sub influența impulsului fundamental al legănatului – kinestezic-interoreceptiv.

Un alt argument și o explicație a apariției fenomenului cântecului „ca la leagăn”, ar fi faptul că acțiunea propriu-zisă a legănatului presupune o perioadă mai îndelungată decât interpretarea unui singur cântec de leagăn, deoarece sunt unii copii care adorm mai greu, sau se trezesc în momentul în care mama nu îi mai leagănă sau nu le mai cântă. Astfel, „femeile nu puteau rămâne la cele câteva cântece de leagăn, ci trebuiau să apeleze la aproape întreg repertoriul lor de cântece ba să creeze și cântece noi, ca să umple timpul” [95, p.629]. În cercetarea noastră, la analiza structurii melodice, am luat ca bază principiile de clasificare evidențiate anterior, pe care le-am completat și le-am dezvoltat, iar ca termenologie ce definește cele două grupuri melodice distincte ale cântecului de leagăn, am utilizat termenii propuși de Gh. Sulițeanu: *cântecul de leagăn propriu-zis* și *cântecul „ca la leagăn”*.

Posibilitatea preluării melodiilor din cadrul altor specii folclorice ale liricii populare și adaptarea lor la schema generală ritmico-melodică a cântecului de leagăn, este determinată de libertatea relativă a raportului melodie-text poetic în aceste creații lirice. Trăsăturile fundamentale ale folclorului muzical precum oralitatea, varianta, caracterul colectiv-individual au o proiecție mai pronunțată, mai condensată în domeniul liricii nerituale.

Spre deosebire de lirica rituală, care este determinată funcțional de contextul ritual, adică se încadrează într-un spațiu concret ritual și în rezultat acest tip de creații circulă cu un număr restrâns de variante, lirica nerituală are o libertate relativă mai mare în asocierea versului cu melodia. În cazul dat „simultaneitatea manifestării celor două componente nu se realizează decât pentru a exprima un conținut, a crea anumite imagini. Diferențierea de genuri a creației orale se face având în vedere atât funcția, cât și conținutul exprimat; nu înțelegem prin conținut numai

tematica textului, ci tocmai imaginile create din contopirea muzică-poezie; astfel se poate explica și libertatea circulației textelor și melodiilor în cadrul unui gen sau a unei specii” [103, p.602]. Totodată această libertate, precum am remarcat, este relativă, deoarece asocierea aleatorie a diferitor texte cu diferite melodii trebuie să întrunească anumite condiții, adică să corespundă din punct de vedere al conținutului și sensului normelor esteticii populare. În astfel de condiții o creație lirică nu poate fi cântată decât pe o melodie corespunzătoare: doină, cântec propriu-zis. Uneori, asocierea dintre un text și o melodie devine stabilă, această grupare având motive diferite la bază. În cazul doinei este vorba despre o „conviețuire” îndelungată a celor două componente, iar în cazul cântecului propriu-zis – despre o intensă popularitate. [93, p.73]

Această relativitate în asocierea melodiei cu textul poetic, o întâlnim și în cântecul de leagăn, ceea ce a determinat în mare parte clasificarea propusă anterior. Se știe că, muzica este un fenomen social și evident, ea evoluează odată cu societatea, cu modul de gândire a membrilor unei societăți. În cazul cântecelor de leagăn, atât melodia lor, cât și textele poetice, au evoluat semnificativ de-a lungul anilor, suferind schimbări esențiale. Dacă referitor la unele specii folclorice, putem constata în istoria existenței lor perioade de constituire, dezvoltare și dispariție, spre exemplu: creațiile legate de obiceiuri, precum drăgaica, cununa, sau speciile genului epic, care în prezent sunt în stare latentă, difuză, atunci cântecul de leagăn este prezent în cultura tradițională până în zilele noastre în vivo. Aceasta se explică în mare parte prin funcționalitatea sa.

2.2. Funcționalitate

Cu toate că se referă la cea mai mică categorie de vârstă: copii nou-născuți, cântecul de leagăn, în pofida simplității aparente, este o realizare artistică deosebită. Nu este întâmplător, că această creație aparține în exclusivitate repertoriului feminin. În tradiția populară românească, femeii îi revine un loc aparte. Ea reprezintă forța care contribuie la continuitatea vieții în general. Femeile/fetele sunt agenții principali într-un șir de obiceiuri din ciclul calendaristic, de exemplu: *Lăzărelul*, *Drăgaica*, *Cununa*, iar în obiceiul nupțial gruparea feminină ocupă un loc deosebit: „Personajul central al nunții – mireasa – însoțită de gruparea feminină, reprezentând trecerea spre un nou început, înserează prin imaginea sa funcții și sensuri multiple” [7, p.29]. Astfel, „în obiceiul funebru femeii la fel îi revine principala funcție în interpretarea cântecelor ceremoniale. Astfel, cântecele ceremoniale sunt interpretate după norme de femei cunoscătoare, specializate, care nu trebuie să fie rude cu familia defunctului” [7, p.134]. În acest context cântecul de leagăn codifică funcții și sensuri multiple. Femeia fiind cea care dă naștere unei noi vieți, și ei i se

încredințează răspunderea în special pentru primul an de viață a copilului. Totodată, reprezentând creațiile adulților pentru copii, cântecul de leagăn afectează concomitent două categorii de vârstă, respectiv copiii și adulții.

Se știe că producția folclorică muzicală a apărut și s-a dezvoltat în diferite etape istorice, îndeplinind multiple funcții. Unele producții și-au schimbat funcționalitatea în timp, sau au dispărut în virtutea cerințelor societății, altele și-au păstrat caracterul funcțional tradițional. Printre ultimele se numără și cântecul de leagăn. Problema funcționalității în folclor și în cadrul altor științe de orientare socială, este tratată multilateral, plurivalent. Astfel, funcționalitatea este tratată sub aspectele: teoretic și metodologic, în cadrul diferitor domenii și discipline științifice precum antropologia, științele limbajului, psihologia, sociologia, filosofia, economia, muzicologia, etc.

În sens sociologic general, prin funcție se înțelege rolul îndeplinit de o anumită instituție socială sau de un proces social anume în raport cu societatea ca întreg; analiza științifică a funcțiilor relevă dependența organică dintre componentele sistemului social complex și unitar.

Sociologul E. Durkheim a propus o definiție a funcției prin raportare la mecanismul vieții sociale, dintr-o perspectivă interpretativă care implica explicarea fenomenelor și structurilor sociale în corespondență cu alte fenomene și structuri sociale, independent de necesitățile, impulsurile de natură psihologică sau biologică.

Împărtășind unghiul de abordare al lui E. Durkheim [59] în ceea ce privește accentul pus pe funcția socială, cercetătorul A. R. Radcliffe-Brown [59] considera că aceasta reprezintă contribuția pe care o are o instituție la menținerea structurii sociale.

Un alt savant – B. Malinowski [59] – a înaintat o concepție științifică cu privire la noțiunea de funcție. În viziunea sa, funcția permite satisfacerea unei nevoi esențiale – continuitatea culturii, conservarea și perpetuarea ei – constituind și factorul diferențiator la nivelul instituțiilor (sistemelor sociale, subsisteme ale societății) în cadrul aceleiași culturi.

Într-un fel sau altul, una din caracteristicile fundamentale ale existenței tradiției este aspectul său funcțional, pentru că interpretarea creațiilor respective este strâns legată de necesitățile, prilejurile în sistemul individ-societate.

Referindu-se la fenomenul funcțional în folclor, S. Grița în cercetările sale [129] scoate în evidență plurifuncționalitatea folclorului, analizând diverse funcții, plasând pe prim plan funcția socială. Ea face o schemă a principiilor studierii funcționalității folclorului, clasificându-le după:

1. Mediu de circulare sau existență a folclorului: a) social integru și estetic-rural general și particular; b) social și estetic integrat (urban), de asemenea general și special.

2. Determinantele funcționale ale cântecului: a) masculine ce pot fi rituale și nerituale; b) feminine rituale și nerituale.

3. Tipul (modul) de gândire a mediului și specializarea mediului: a) Agricultură, viticultură, piscicultură etc., b) Urbană și tehnică, toate fiind clasificate în mod general și special.

4. Legătura dintre modul de gândire a mediului și macroforma cântecului. Aici savantul clasifică formele interpretării colective (vocale) în: a) Formele interpretării colective cu susținere instrumentală; b) Formele interpretării colective fără susținere instrumentală; și formele interpretării individuale în: a) Formele interpretării individuale cu susținere instrumentală; b) Formele interpretării coregrafice individuale.

5. Legătura dintre modul de gândire a mediului și direcționarea acestuia spre diferite genuri de creație este divizată în trei direcții: a) Direcționarea spre epos: cuvânt, cuvânt și muzică cu și fără susținere instrumentală; b) Direcționarea spre lirică: cuvânt și muzică cu și fără susținere instrumentală; c) Direcționarea spre genul lirico-dramatic: cuvânt și muzică; și cuvânt, muzică și dans cu susținere instrumentală.

6. Legătura dintre modul de gândire a mediului, direcționarea spre diferite genuri de creație și elementele sintactice și morfologice ale textului și melodiei. Autoarea se referă la analiza sistemului ritmic (macronivel), unde există structura silabică a versului și structura ritmică a strofei - cuvânt și muzică (micronivel). Astfel, structura ritmică a strofei este divizată în ritm melodic-silabic și corelația dintre unitățile ritmice, silabe și sunete. Concomitent, ea explică și analiza melodică (macronivel), referindu-se la proporțiile entității și la relația de intervale, tipuri de structuri sonore, modele melodice.

Într-adevăr, referindu-ne la cultura tradițională, una din funcțiile ei principale, după cum susține și E. Alexeev, este reproducerea omului în om, cultivarea artei populare la nivelul conștiinței și a concepției de viață a generațiilor tinere.

E. Alexeev [122], analizând plurifuncționalitatea creației folclorice în contextul culturii contemporane (ne referim la plurifuncționalitate ca o sinteză a mai multor funcții), remarcă rolul deosebit al funcției comunicative, care după părerea lui are trei scopuri de bază:

1. de a comunica, de a transmite o oarecare informație
2. de a se da cu părerea asupra oricărui fapt
3. de a influența pe cineva.

Totodată el segmentează această funcție comunicativă prin câteva ramificații, care sunt într-o relație sincretă.

I. Zemțovskii studiind caracterele folclorului, printre multiplele trăsături caracteristice rediate sub forma unor relații bipolare evidențiază raportul – funcționalitate – afuncționalitate. El susține că prin funcție se percepe mai întâi de toate necesitatea folclorului în viața socială [131].

Despre plurifuncționalitatea folclorului vorbește și V. Gusev [130]. El consideră că aceasta este problema de bază a cercetărilor folcloristicii moderne, reieșind din concepția

folclorului ca evoluția unui sistem complex. Aceste funcții se deosebesc între ele prin determinare calitativă. V. Gusev evidențiază următoarele funcții ale folclorului: socială, rituală, cognitivă, etică, estetică, informativă, comunicativă, educativă etc. E necesar de specificat faptul că nici una din aceste funcții luate separat, chiar dacă se ia în considerație particularitățile, nu poate explica specificul folclorului, spre exemplu, funcția comunicativ-estetică este specifică nu doar folclorului, dar și artei interpretative academice. De aceea, după părerea lui V. Gusev, important este cercetarea interrelațională, a însăși funcțiilor folclorului – la diferite etape a istoriei folclorului, în diferite genuri, în procesul interpretării și circulația folclorului în diferite sfere sociale. În legătură cu aceasta, muzicologul menționează că în loc de „funcții de structuri” – sintagmă întrebuițată de P. Bogatfirov, e mai bine de folosit „sisteme de structuri” – termen propus de I. Zemțovskii, deoarece cea din urmă formulă, nu presupune doar legăturile imanente, dar și un proces unde se iau în considerație nu doar legăturile interioare, dar și cele exterioare ale folclorului, având în vedere convenționalitatea schimbărilor tuturor elementelor lui și relațiilor, condițiilor obiective de existență a folclorului.

M. Brătulescu, referindu-se la noțiunea de funcție în folclor susține că: „funcția exprimă relația dintre sensul atribuit într-un text și textul ca un act manifestat în sistemul culturii populare. Această relație se modifică în raport cu diverși factori (timp, spațiu, și respectiv, etapă a mentalității populare), funcția se situează deci pe un ax mobil” [22, p.46-47].

Plurifuncționalitatea folclorului privită sub aspectele istoric, social și artistic este o problemă actuală în folcloristica modernă. Această problemă se raportează și la cântecul de leagăn, pentru că, pe cât de simplu pare la prima vedere, pe atât de complex este în realitate: sub aspect funcțional, semantic, structural.

Studiind funcționalitatea cântecului de leagăn, diferiți cercetători tratează acest fenomen propunând anumite sistematizări și clasificări. S. Țircunova, delimitează în cadrul genurilor vocale ale folclorului muzical românesc, câteva clase funcționale, iar cântecul de leagăn îl plasează în clasa numită convențional situațională. Cercetătoarea susține că această categorie, adică cântecul de leagăn este aproape de ritual, reieșind din rolul pe care îl are situația comunicativă [152, p.12].

Gh. Sulițeanu, subliniază că: „funcționalitatea cântecului de leagăn este mai complexă decât simpla declanșare a adormirii copilului. Ea reprezintă și prima cale de înlesnire a formării percepției copilului, privind cunoașterea atât a unor limbaje muzicale și verbale, cât și a mediului înconjurător” [103, p.79]. Sintetizând cele expuse anterior, putem susține că funcționalitatea cântecului de leagăn se prestează ca un sistem integru de funcții, care pot fi separate doar teoretic.

Astfel, una din funcțiile de bază ale cântecului de leagăn este *liniștirea și adormirea* copilului. În acest scop sunt folosite diferite onomatopee, intonații afective muzicalizate, repetări, formule specifice de îndemn la adormire, o anumită structură sonoră a celulelor și motivelor, tempouri, mișcarea legănată de diferită intensitate constituie elementele ce se combină și creează mesajul pe care femeia îl transmite copilului mic pentru a-l adormi.

În general „însăși noțiunea cântecul de leagăn se definește în relație cu funcția de adormire, ca factor determinant. Această funcție dominantă are, în acest caz, repercusiuni directe asupra structurii categoriei, evoluând la nivelul textului muzical și poetic, fără să înglobeze și constituenții de factură primară, onomatopeele și formulele de adormire (tonul folosit în vorbire este afectat), legănatul propriu-zis deținând și impulsuri chinestezice psihofiziologice” [60, p.63].

Din relatările psihologului M. Cernițeanu, pe care am consultat-o, extragem următoarele: „Mama îi satisface nevoile fundamentale ale copilului: îl hrănește (ceea ce este foarte important pentru copil) îi cultivă sentimentul de securitate, căci doar dacă copilul se simte în siguranță, doar atunci el poate fi liniștit – în brațele mamei, simțindu-i căldura corpului și auzind timbrul vocii. Deci, temperatura mamei, mișcărilor ei, punerea mâinii copilului pe pieptul mamei, simțirea vibrației corpului ei se transmit la copilaș și se creează efectul de feedback. De fapt, prin toate acestea, ei comunică, la fel cum comunicau când copilul se afla încă în burtica mamei. El simte și recunoaște acea legătură pe care a avut-o cu mama și după naștere, doar în așa fel el se simte protejat. Acolo, în brațele ei, copilul adoarme, pentru că a avut loc acea legătură emoțională pozitivă și pentru că legănatul lent și monotonia vocii mamei îl liniștește și copilul adoarme – toate acestea doar dacă copilul nu este flămând și dacă nu este iritat de ceva.” Psihologul evidențiază două faze importante în ceea ce privește liniștirea și adormirea copilului: satisfacerea nevoii fiziologice și de securitate și monotonia în execuție. Anume acțiunea repetată a mijloacelor de adormire și repetarea unor scurte motive monotone în cântecul de leagăn, creează copilului necesitatea somnului. Totuși, trebuie să subliniem că o melodie devine „de leagăn” nu pentru că în textul acesteia se întâlnesc formule specifice cântecului de leagăn, cum ar fi: *a-a, nani, nani; liu-liu;* etc., ci în primul rând pentru *funcția „de leagăn”* pe care o îndeplinește. Mai mult decât atât, cercetătorul R. Niculescu afirmă că „Funcția este aceea care determină adaptarea atât a textului, cât și a melodiei. Interdependența text-melodie este, prin urmare, manifestarea de suprafață a presiunii subterane exercitate de funcție, care, putem, desigur presupune, pe lângă acțiunea directă, este în măsură – suplimentar – să opereze și mijlocit, adică și prin melodie asupra textului, și prin text asupra melodiei” [90, p.189-190]. Astfel, „ritmul și melodia cântecului de leagăn slujesc în principal funcția, aceea de liniștire și adormire a copilului” [60, p.64].

În mod analogic, repetarea unor motive monotone în cântecul de leagăn ce aduce somnul copilului, îndeplinește în același timp o *funcție terapeutică*. Cântecul de leagăn, prin funcționalitatea sa, poate fi considerat printre primele manifestări folclorice apărute în colectivitatea umană. Modalitatea sa de execuție (mijloacelor de exprimare primare) are tangențe cu *Epodele tracilor*. Acestea reprezentau formule melodice cu caracter terapeutic având o funcție magică. Cercetătorii susțin că „în forma muzicală a epodelor vechi putem imagina principiul repetării unor scurte motive, care aveau menirea să creeze hipnoză, unul din mijloacele concrete, practice, ale acestei terapeutici magice” [93, p.59]. *Funcția terapeutică* se intersectează cu *funcția magică*, precum am menționat deja în subcapitolul anterior, atunci când ne-am referit la interferența cântecului de leagăn cu descântecul.

În spectrul complex al funcțiilor, cântecul de leagăn îndeplinește și o *funcție de „bumerang”* (cuvânt „bumerang” este folosit în teza dată cu sensul de afectare concomitentă a mai multor ținte). Acesta este determinat de efectul *feedback* menționat de psihologul M. Cernițeanu. Tematica literară exprimă în forme idilice, dragostea duioasă și profundă a mamei, speranțele și visele ei legate de viitorul copilului și stările sufletești intime.

În timpul legănatului, gândurile mamei alunecă de la acel legănat, spre diverse evenimente cotidiene. Cu toate că folosește onomatopee, formule de adormit, diminutive, mama interpretează deseori cântece de leagăn cu melodii și texte poetice preluate din alte categorii folclorice, în special din cântecul liric propriu-zis. Astfel, ajutându-l pe copil să adoarmă, mama, prin cântecul de leagăn își cântă propria viață, durerile, necazurile, bucuriile, dorul de părinți sau soț. Cântecul de leagăn îndeplinește în acest caz și funcția de „bumerang”, adică are loc nu numai legănarea, liniștirea și adormirea copilului, dar se produce și un efect invers, de relaxare emoțional-psihologică a interpretei.

O altă funcție importantă a cântecului de leagăn, este cea *comunicativă*, care reprezintă și prima cale de înlesnire a formării percepției copilului, privind cunoașterea atât a limbajului muzical și a celui verbal, cât și a mediului înconjurător. Ele contribuie nu numai la trecerea de la starea pre-perceptivă la cea perceptivă, cu execuțiile ei premuzicale și muzicale, dar pe baza stereotipurilor dinamice astfel formate se creează posibilitatea intonării muzicii interiorizate de mai târziu a copilului.

În procesul de interpretare a cântecului de leagăn copilul este atras treptat de melodicitatea onomatopeelor și formulelor de adormire, ceea ce contribuie la conștientizarea ulterioară a muzicii. Totodată spre sfârșitul primului an de viață copilul începe să fie receptiv și la cuvintele de alinare, și la conținutul textului interpretat de mamă cu ajutorul cărora începe să cunoască mediul înconjurător. În cântece de leagăn sunt folosite diverse invocații: animale, păsări, pești etc., care reprezintă primele cunoștințe despre lumea din jurul copilului. Constatăm

astfel, că, cu ajutorul limbajelor aparte de exprimare (sunete, ritm și mișcarea de legănare), dependente strict de funcția primordială de adormire, se creează forma de comunicare a mamei cu micuțul său. Este vorba despre „o conversație ritmică, prin care se pun bazele sistemelor de referință senzorială, afectivă, lingvistică, muzicală, comportamentală etc.” [60, p.66].

De asemenea cântecul de leagăn este însoțit de regulă și de o anumită gestică cu scopul de a calma copilul. Ne referim la mângâieri, dezmierdări, îmbrăcarea acestuia ș.a., care comportă un rol afectiv. Astfel, în timp, micuțul se va obișnui cu glasurile celor care interpretează cântecul de leagăn, pentru ca ulterior, „să facă o legătură între vocile și chipurile celor care îi vorbesc sau îi cântă. Acesta este un început al educației senzorial-afective în familie” [60, p.66].

Funcția comunicativă contribuie, alături de celelalte, la formarea gândirii copilului, pe măsură ce posibilitățile de înțelegere ale acestuia cresc, astfel încât, spre sfârșitul perioadei legănatului, el este pe deplin familiarizat cu sunetele muzicale și cu limbajul verbal. În acest proces se înscriu, după cum menționează psihologii și cele trei tipuri de conduită: *verbală*, *afectivă* și *socială*.

Astfel, *conduita verbală* se înscrie în rândul conduitelor care acordă copilului caracterul specificității umane, ea constituind aspectul fundamental al adaptării, factorul de echilibru cu mediul și dispunând de potențe formative deosebite, deoarece este implicată în toate celelalte. La început copilul este amorf din punct de vedere al posibilităților de comunicare. La 3-4 săptămâni încep să apară primele forme ale comunicării non-verbale, care se vor perfecționa treptat.

Dacă în perioadele inițiale formele comunicării non-verbale sunt relativ simple (diferite expresii ale feței – surâs, zâmbet, gestică mâinilor – întinderea lor pentru a fi luat în brațe, mișcarea lor repetată pentru a semnifica despărțirea de o persoană etc.), pe parcursul dezvoltării ele se combină dând naștere la conduite comunicative complexe (de exemplu, se cuplează zâmbetul cu mimica și gestică, fapt care sporește posibilitățile de exteriorizare adecvată a unei stări afective).

Conduita afectivă este strâns legată de cea comunicațională, formele comunicării non-verbale fiind principalele mijloace de exteriorizare a ei. La început emoțiile sunt vagi, confuze, imprecis determinate, cuprinzând întreaga scenă psihică a copilului. Stările afective sunt determinate de satisfacerea sau nesatisfacerea trebuințelor, de prezența unor persoane străine, de apariția neașteptată a unor stimuli (un zgomot puternic, o mișcare bruscă etc.).

Conduita sociabilității apare și se manifestă pe fondul și în strânsă interacțiune cu conduita afectivă. Procesele ei pot fi surprinse în instalarea unor tipuri de reacții, cum ar fi, de exemplu, surâsul: copilul surâde la surâsul mamei. Astfel, se creează un puternic sentiment între copil și mamă, precum este atașamentul – o formă de legătură afectivă ce există în forma embrionară încă de la nou-născut.

Conform teoriei atașamentului, toți copiii se atașează de persoanele cu responsabilități de îngrijire indiferent de felul în care sunt tratați. Copilul se naște cu un set de tipare de comportament caracteristice speciei umane. Scopul atașamentului este obținerea și păstrarea siguranței. Această siguranță înseamnă la început supraviețuire, urmând ca mai apoi să se rafineze și să capete noi înțelesuri mai îndepărtate de supraviețuirea imediată.

În copilărie, atașamentul se formează inițial față de părinți, urmând ca mai apoi să se dezvolte în cursul adolescenței și a restului existenței, prin intermediul unor legături noi. Studii de specialitate arată că acei copii ai căror părinți vorbesc cu ei foarte mult, au un coeficient de inteligență foarte mare (IQ) și un vocabular mult mai bogat în comparație cu cei care nu sunt stimulați verbal foarte mult. E bine când mama începe a vorbi cu copilul său încă din timpul sarcinii, astfel acesta se obișnuiește cu vocea mamei (este de asemenea un mijloc excelent pentru a stabili o legătură între ei). Este foarte important și când mama îi citește povești și îi cântă copilului său, deoarece el își construiește în așa mod vocabularul, îi stimulează imaginația și îi îmbunătățește limbajul. Astfel copilul are ocazia să fie în compania mamei și să se cuibărească în brațele ei. *Academia Americană de Pediatrie* recomandă mamei să le cânte zilnic copiilor, înainte de a începe să-i citească cărți – asta începând de la 6 luni, atunci când începe cu adevărat să-i facă plăcere să privească pozele din cărți și să răsfoiască paginile împreună cu mama.

Așadar, este foarte important ca mama să se joace, să cânte, să se plimbe împreună cu copilul, să-i dea posibilitatea să se încadreze în societate. Toate activitățile dezvoltă creierul copilului. În acest proces, un rol important îl are și cântecul de leagăn.

Alături de celelalte funcții, celei *psihologice* de asemenea îi revine un rol deosebit în existența cântecului de leagăn. Prin ea se explică în mare parte natura mesajului muzical. Descifrarea mesajului muzical prezintă un complex de operații de ordin fizic și psihofiziologic, prin percepția auditivă, și în special cea muzicală (care ocupă unul dintre locurile cele mai importante în grupa percepției umane). Psihicul copilului, cu toate că nu conștientizează fenomenul, începe a percepe muzica și textul, chiar dacă inițial, aceste modalități de exprimare sunt destinate adormirii copilului, mai târziu ele vor găsi sensuri în mintea acestuia. Este posibil, că însăși diferitele onomatopee, apoi unele rudimente melopecice izvorâte din instinctul matern de dezmiardare a copilului, pregătesc apariția percepției muzicale. Menționăm aici rolul kinestezic, în raport cu funcția psihologică, deoarece impulsurile kinestezice ale intonării, necesită o mișcare și desigur ritm.

Prin intermediul cântecului de leagăn, mama comunică cu copilul și chiar dacă acesta nu conștientizează acest lucru, în subconștient, el reacționează la comunicare. Menționăm în acest context, că datorită mamei și a cântecului de leagăn, copilul este treptat integrat în societate încă din primele clipe ale vieții. Astfel, cântecul de leagăn îndeplinește și o *funcție socială*.

Începând cu primele zile după naștere, copilul reprezintă o ființă socială. O dată cu aceasta începe și dezvoltarea lui socială. O influență directă asupra socializării lui o constituie mediul social, care la nou-născuți este reprezentat de mama, tata și încă câteva persoane de care este înconjurat, precum și obiectele ce se află în vecinătatea sa.

Pentru prima dată copilul începe să reacționeze față de un alt om, de un obiect specific la vârsta de o lună, prima manifestare a lui față de adult, și totodată primul mod de a contacta cu el, fiind surâsul. El apare, de obicei, în urma contactului vizual, adică copilul surâde răspunzând astfel la surâsul adultului și poate fi apreciat ca un mod de a contacta cu alți oameni, sau ca un semn al stabilirii acestuia. De asemenea copiii sunt cei care provoacă contactul cu alte persoane. Primul surâs adevărat, primele emoții ale copilului exprimate clar apar anume față de un alt om.

Cântecul de leagăn prin conținutul său muzical-poetic, realizează funcția de „punte” de legătură și integrare a copilului în societate ca individ, ca personalitate.

Alături de funcțiile descifrate anterior, cântecul de leagăn îndeplinește alte importante funcții precum: *estetică* și *etică*. Astfel, în cântecul de leagăn sunt selectate și conservate acele valori poetice și muzicale, care corespund gândirii și stării spirituale ale copilului, cultivându-se din frageda copilărie simțul frumosului pe de o parte, iar pe de altă parte, prin antrenarea permanentă în domeniul melosului și limbajului tradițional, copilului i se altoiește spiritul național. Cântecul de leagăn, prin funcționalitatea sa reprezintă un element de înaltă valoare în sistemul complex al culturii tradiționale, în particular, și al culturii universale, în general.

Așadar, studiul funcționalității cântecului de leagăn este amplu diversificat datorită configurării obiectului investigat, a fenomenului folcloric dat în relație cu diferite contexte integratoare, în rezultat, putem vorbi despre plurifuncționalitatea cântecului de leagăn. Funcționalitatea general-umană în contextul plurifuncționalității cântecului de leagăn explică și perpetuarea caracteristicilor structurale arhaice în cântecul de leagăn până în zilele noastre.

2.3. Tematică și particularități ale textului poetic

Muzica și poezia sunt expresii ce se produc în aspecte (moduri) și sensuri de o neobișnuită bogăție. Ele sunt legate de toate activitățile omului, în orice loc, pe orice treaptă și formă de civilizație umană. Legătura este atât de adâncă și atât de firească între aceste elemente ale creației folclorice, încât practic e imposibil să fie separate. Dacă dorim să prindem legătura vie, trebuie să le privim pe ambele funcțional, atunci când actul se produce, când este pornit să-și îndeplinească sensurile sale interioare și sociale.

În general, unii specialiști [18] consideră că, cântecul popular nu este doar o expresie, dar un „lucru”, care poate fi analizat liber după cerințele gustului și a gândirii personale. El este de fapt un fenomen, o producție legată de natură și de viața și soarta omului ce trăiește într-o anumită comunitate. Toată viața sa, omul din cultura tradițională, o exprimă în muzică și poezie, când mai luminat, când mai trist, dar absolut întotdeauna cu o mare curățenie și demnitate în suflet.

După cum se știe, caracterul preponderent vocal al folclorului nostru izvorăște din sincretismul muzică-poezie, deoarece o mare parte a poeziei populare este cântată. Manifestarea simultană a celor două componente nu se realizează decât pentru a exprima un conținut. Diferențierea pe genuri, specii, categorii a creației orale se face având în vedere atât funcția, cât și conținutul exprimat, însă nu înțelegem prin conținut doar tematica textului, ci tocmai imaginile create din contopirea muzică-poezie.

Cântecul de leagăn face parte din categoria creațiilor muzical-poetice ce reflectă relațiile vieții familiale. Starea afectivă este creată și menținută pe cale verbală, prin exprimarea în imagini poetice a sentimentelor materne de dragoste față de micuț, a speranțelor mamei legate de destinul și viitorul copilului. Astfel, cântecul de leagăn a izvorât din cele mai simple și arhaice expresii premuzicale, afective, în care se codifică diferite gânduri ale femeii ce pot ulterior să se transforme în versuri.

Gama de trăiri și sentimente exprimate de mamă în cântecul de leagăn dezvăluie nu doar starea sufletească a interpretei, ci și condiția femeii în societate în variante tangențiale cântecului de leagăn propriu-zis. De exemplu, „mama monologhează, mărturisind copilului prin cântec, supărările zilnice. Cântecul de leagăn devine o confesiune extrem de intimă, mama știind că micuțul nu înțelege, dar în nevoia de a se descărca sufletește, găsește în acest fel o formă de ușurare”. Obiceiurile soțului și tatălui copilului, pe care în alte condiții femeia nu ar îndrăzni să le pună în discuție, sunt comentate prin cântec: „*Puișor de rândunea, / Mută-ți cuibul de-acoalea, / C-a veni tătuța bat / Și-a găsi cuibul stricat / Și-o să ni-l deie de cap!...*” [86, p.327]. De asemenea menționăm că din unele variante ale cântecului de leagăn sunt cristalizate și sentimentele dureroase ale interpretei: „confruntarea cu mentalitatea consătenilor, care o izolează pe cea care s-a lăsat înșelată în dragoste, trăind situația dramatică de a fi mama unui copil din flori sau durerea văduvei de a-și crește singură pruncul (tema copilului orfan)” [60, p.70].

S. F. Marian în lucrarea sa „Nașterea la români” acordă atenție cântecului de leagăn în măsura în care acesta apare ca o componentă a vieții copilului, în context familial, la început de viață, ceea ce explică de ce folcloristul a introdus această specie la subcapitolul *Creșterea*” [60, p.71]. Așa cum a subliniat S. F. Marian, diversitatea tematică a cântecului de leagăn, ea se va perpetua într-una, fiind legată inclusiv de preocupările din afara adormirii copilului.

Mai întâi în anul 1968, O. Papadima în „Literatura populară română” [96] și mai apoi în anul 1983 O. Bîrlea în „Folclor românesc” vol. II [13], pun în discuție cântecul de leagăn de la forme simple, precum cântece alcătuite doar din exclamații, la forme complexe de exprimare a speciei, cu diversificarea corespunzătoare a conținutului tematic.

Așadar, în viziunea lui O. Papadima, formele simple sunt acele variante care se limitează la diverse variațiuni pe tema refrenului adormitor, cum ar fi: „*Aide, nani, nani, na / Nani, nani, nani, nani, nani, / Nani, nani, nani, na*” [96, p.201]. Acestea pot căpăta un grad superior de complexitate, în care imaginile poetice apar legate de ideea legănatului: „*Aide, nani, nani, nani / Aide nani cu mama, / Că mama te-o legăna / Și din gură ți-o cânta*” [96, p.202].

Aproape 20 de ani mai târziu, O. Bîrlea citează variante în care exclamațiile alcătuiesc versuri aparte, mai cu seamă la începutul cântecului: „*Vino, soamne, de mi-l ia, / Aide, aide, a, a, a ... / A-a-a-a-a-a, / Taci, copile, nu plângea...*” [13, p.385]. Cercetătorul exemplifică complexitatea tematică a cântecului de leagăn, prin citarea unor texte ce conțin laitmotivul îndemnului la adormire, cu participarea unor factori auxiliari, care să ajute la aducerea somnului copilului. Atunci când apelează la citate, Bîrlea scoate în evidență lumea ființelor mărunte, care pe lângă toate, dezvăluie și gingășia maternă față de cel mic. Astfel, „complexitatea tematică a cântecului de leagăn, așa cum o surprinde O. Bîrlea, se înscrie în aria celei prezentate cu decenii în urmă de S. F. Marian, care include în majoritate variante cu referiri la viața personală a interpretei” [60, p.72].

Structura versului, a onomatopeelor specifice cântecului de leagăn și a altor fenomene lexicale, a fost tratată de folcloristul P. Caraman, care „privește” onomatopeele de legănare din perspectiva diacronic-comparativă, delimitând ariile etnofolclorice de răspândire ale acestora. „Analizând obârșia străveche a onomatopeelor de legănare, folcloristul”, susține O. Bîrlea, „opinează că „*nani-nani*” ar fi de origine mediteraniană, pe când „*liu-liu*” sau „*lui-lui*” pare moștenire indo-europeană. Indirect, ele atestă originea ancestrală a legănatului și a exclamațiilor însoțitoare” [13, p.384].

În acest context, menționăm că din necesitatea de a argumenta vechimea conceptului de cântec de leagăn, T. Burada citându-l pe D. Bojâncă, spunea: „Când mamele românilor adormeau pruncii lor, le cântau *nenia* sau cântece de leagăn, care s-au păstrat la noi și până în ziua de astăzi și care încep toate cu cuvintele *nani-nani* [...]” [27, p.72].

Referindu-se la existența formulei de adormire, R. Niculescu spunea că: „Repertoriul cântecului de leagăn românesc uzează, în egală măsură, deși cu preferință și nuanțări zonale, atât de refrenul caracteristic cântecului de leagăn al popoarelor slave și germanice (reprodus sub variantele *lule, luli, lui* etc, respectiv *liu, lea, lu*), împrumutat și de la slavii răsăriteni și de la slavii sudici, dar întrebuițat cu maximă frecvență numai în Transilvania și în Moldova de nord

și centrală, cât și de refrenul propriu cântecelor de leagăn ale mediteranienilor (greci, albanezi, italieni, spanioli, portughezi) sub invariantul *nani* (în Oltenia, Muntenia, Moldova, numai cu totul sporadic în Transilvania și Banat). Originea afectivă a acestor cuvinte rămâne obscură. Dicționarele se mărginesc să indice pentru *lul* și respectivele-i derivate doar seriile, foarte monotone, de variante naționale, sugerând prudent posibilă origine onomatopeică și menționând eventual, între altele, forma verbală sanscrită *lolati* = „se mișcă încoace și încolo. [...] La fel în cazul lui *nani*, fie declarat vag „vocabulă expresivă”, greacă și romanică, fie reprodus, simplu, în seria diverselor variante idiomatiche, fie pus, fără comentarii, în paralel cu latinescul „naenia” care între multe alte sensuri, îl are și pe acela de „cântec de leagăn” [103, p.41-42].

B. P. Hașdeu menționând formula de adormire *bui*, cu derivatele sale *abua* și *bua*, explică și accentuează semnificația cuvântului albanez *bui* = a adormi, astfel, ducându-ne cu gândul la locuitorii străvechi ai peninsulei balcanice și desigur la strămoșii poporului român. Gh. Sulițeanu, menționează faptul că, preluarea acestor formule de adormire, nu ar putea veni de la cuvântul *buare* din latina târzie, ceea ce are sensul de *a bea*, doar pentru că unele femei își adorm copiii dându-le să sugă [103, p.43].

Referindu-ne la structura cântecului de leagăn, subliniem că „interdependența dintre vers și muzică a relevat cercetătorilor un veritabil sistem, în care cele două limbaje au caracteristici independente, specifice fiecăruia dintre ele” [60, p.73]. Unii specialiști consideră că textul și muzica cântecului de leagăn nu pot fi analizate separat. Este neapărat să fie evidențiat raportul dintre ele și adaptarea versului la linia melodică. În acest context, cercetătorul O. Papadima menționa: „Este evident că nu putem să facem abstracție nu numai de melodie, dar și de felul cum textul poetic însuși, mai ales în creații lirice populare, se întregește și se potențează prin grupările și repetările de versuri impuse de melodie, de felul cum intensitatea sentimentului e subliniată și nuanțată prin liniile melodiei și chiar prin pauzele ei” [96, p.209].

Cercetătorul R. Niculescu, consideră că sub aspect compozițional, mijloacele de expresie ale cântecului de leagăn sunt reprezentate de texte poetice unitare, de fragmente de versificație, emistihuri ritmate, serii de interjecții, anacruze. Acesta afirmă că toate aceste componente sunt vag modulate muzical sau afectiv cântate, prezentând particularități morfologice mai mult sau mai puțin specifice atât ca text, cât și ca melodie [90, p.190]. Același Niculescu, menționează în una din cercetările sale că „organizarea tonică și metrică binară a cântecului de leagăn – și melodie, și text (în primul rând refren) – reproduce limpede, la nivel muzical-literar actul motoric al legănatului” [90, p.190]. În acest context, trebuie să precizăm că, fiind conștienți de fuziunea sincretică a textului și a melodiei în cadrul fenomenului studiat – cântecul de leagăn, vom delimita convențional aceste două componente ale cântecului de leagăn în scopul cercetării

și le vom studia separat, având în vedere de fiecare dată la analiza elementului respectiv, procesele ce se produc în cadrul celuilalt.

Interpretarea cântecului de leagăn poate fi concepută, ca o structură tripartită ce conține: o introducere, cântecul de leagăn propriu-zis și o formulă de încheiere. (Anexa 1, nr.2: *Nani, nani*)

Introducerea (preambul), reprezintă o dezmierdare a copilului executată mai frecvent *parlato* cu funcția de relaxare și pregătire pentru somn. De exemplu (Anexa 1, nr.3: *Vin' la mama*):

Cu alint

*Vin' la mama,
Băiatul mamei,
Mezinul mamei,*

*Frumosul mamei,
Mititelul mamei,
Puiul mamei!*

În încheiere, de cele mai multe ori, întâlnim o formulă onomatopeică caracteristică dezmierdării copilului. Această formulă onomatopeică, exponent al textului poetic în cântecul de leagăn, poate să se repete pe parcursul creației, să alterneze cu versurile ce au un conținut concret, sau să le substituie, în rezultat, întreaga creație se axează doar pe aceste formule. Astfel, spre deosebire de alte creații folclorice, cântecul de leagăn concentrează un „nomenclator lexical special” [5, p.115], „cu complexe sonore de structură morfologică mono-, bi-, trisilabică: *a, ai, liu, lea, liu, nani, liuliuțu*” [5, p.115] ș.a.

Formulele date, constituie un motiv tematic specific doar acestei categorii folclorice – cântecul de leagăn, care realizează o impresionantă expresivitate:

1. „A - - - - - a!”:

A - - - - - a! (Anexa 1, nr.4)

*A - - - - a! A - - - - a!
Că mama te-a legăna,
A - - - - a! A - - - - a!
A - - - - a! A - - - - a!*

*Cu căruța te-a purta,
A - - - - a! A - - - - a!
A - - - - a! A - - - - a!*

2. „Nani, nani”, „Nani, nani, nani, na”, „Nani, nani, puișor”, „Nani, nani, puiul mamei”:

Puiul mamei (Anexa 1, nr.5)

<i>Nani, nani, nani, na,</i>	<i>Nani, nani, nani, na,</i>
<i>Că mama te-a legăna</i>	<i>Merișor te-a ridica.</i>
<i>Și la nimeni nu te-a da.</i>	

3. „Liuliu, liu, liu, liu, liu”, „Haide liuliu”:

Liuliu, mamei, pe picioare (Anexa 1, nr.6)

<i>Liuliu, mamei, pe picioare,</i>	<i>Liuliu, liuliu, liuliu, liuliu,</i>
<i>Haide, puiul, și te-adoarme,</i>	<i>A - - - - - a!</i>
<i>Liuliu, liuliu, liu, liu,</i>	

4. „Liuca, Liuca, Liuliuca”, „Liuliuțu, Liuliuțu”:

Hai cu mama (Anexa 1, nr.7)

Hai cu mama, hai cu mama,
Liuliuțu, liuliuțu.

5. „Lui, lui, lui”:

Lui, lui, lui (Anexa 1, nr.8)

<i>Lui, lui, lui,</i>	<i>Lui, lui, lui,</i>
<i>Haide nani, puiul mamei;</i>	<i>Mama are 'un Făt Frumos;</i>
<i>Lui, lui, lui,</i>	<i>Lui, lui, lui,</i>
<i>Mama are 'n brațe-un pui.</i>	<i>Cum pe lume altul nu-i,</i>
<i>Lui, lui, lui,</i>	<i>Lui, lui, lui.</i>
<i>Mititel și drăgostos.</i>	

Din punct de vedere compozițional, varietatea onomatopeelor care pot fi remarcate nu doar în cântecul de leagăn, dar și în întreg repertoriul destinat copiilor, se modifică în părți de vorbire sau structuri morfologice. Acestea nu doar că „dau naștere unor verbe cu paradigmă completă (*abua* - a se abua, *liuliu* - a se liuliu, *danda* - a se dândina), dar ele prezintă o extraordinară plasticitate morfolexicală (se schimbă categoria gramaticală sau intră în procese lexicale precum derivarea și compunerea). Credem că prezența unor asemenea cuvinte (alături de

interjecții verbale și nominale) poate constitui fundamentul acelei uimitoare invenții verbale infantile despre care vorbesc folcloriștii” [108, p.109].

În cadrul textului poetic al cântecului de leagăn, așa cum deja am menționat anterior, din punct de vedere al conținutului putem evidenția două grupuri:

- a. *texte propriu-zise de leagăn*
- b. *texte preluate din cadrul altor creații folclorice* în special – cântec liric propriu-zis, doină – caracteristice repertoriului feminin și adaptate la melodia cântecului de leagăn.

Din punct de vedere al subiectelor abordate, în literatura de specialitate există diferite clasificări ale conținutului tematic al cântecului de leagăn. Unii cercetători propun 6 compartimente [111]:

1. intimitatea mamei și a copilului;
2. micuțul în familie;
3. cântece de leagăn cu caracter social;
4. cântece de leagăn cu caracter didactic și informativ;
5. cântece de leagăn cu elemente de joc;
6. cântece de leagăn umoristice.

Alții, propun doar 3 compartimente generale, cu versuri adresate:

1. elementelor naturii (soare, lună, ploaie, curcubeu);
2. vietăților (insecte, animale);
3. obiectelor neînsuflețite

- toate acestea fiind considerate ca aparținând stratului celui mai vechi [93, p. 212].

O altă clasificare este propusă de Gh. Sulițeanu: „În tematica literară se pot deosebi cinci modalități de exprimare constituind tot atâtea grupe, aproape complet distincte între ele:

- a) onomatopeea și fredonarea;
- b) formulele – îndemn la adormire;
- c) grupa privind invocarea vietăților înconjurătoare cu care copilul se va familiariza mai întâi (curcă, rață, cioară, găscă, pisică, pește, etc.);
- d) proiecte de viitor, promisiuni, grijile mamei, despre diferite îndeletniciri, petreceri etc.
- e) grupa cântecelor obișnuite, adaptate prin asociație de idei la starea sufletească a celei ce-l adoarme: tristețe și bucurie, prin cântece de înstrăinare, dragoste, cântece de joc, etc.” [103, p.35-36].

Analizând folclorul creat pentru cei mici (cântece de leagăn, cântece de joc ș.a.) din perspectiva formal-educativă, N. Știucă scoate în evidență o etapizare în dezvoltarea psihică a copilului, de la sugar până la vârsta mică, plecând de la conținutul tematic al acestora:

- I. cântece în care sunt prezente animale mărunte destinate să vină în sprijinul mamei, dar și să creeze un microunivers al copilului, pe care apoi se vor broda jocurile complexe și poveștile cumulative [108, p.108];
- II. migrări de la o categorie la alta;
- III. cântece-joc prin care se educă atenția, se formează deprinderi motorii, se exersează reflexe. O seamă de personaje inventate, al căror nume se naște tot din onomatopee, apar odată cu asemenea formule versificate, ce însoțesc jocul celor mari cu cei mici [108, p.112].

Și cercetătorii ruși au analizat conținutul subiectelor cântecelor de leagăn. A. Vetuhov, de exemplu, scoate în evidență importanța temelor legate de lumea animală. El consideră că animalele sunt prezente în cântecul de leagăn grație apropierii lor reale de copii în casă: „pisica este indispensabilă pentru o casă, porumbelul îl poți auzi oricând, găinile și capra – mereu prezente pe lângă casă” [126, p.15] și așa mai departe. Subliniem că, cercetătorul rus s-a referit și la funcționalitatea cântecului de leagăn rusesc. Astfel el a propus spre analiză, una din cele mai importante funcții ale cântecului de leagăn, cea de liniștire.

V. P. Anikin a făcut o analiză profundă și largă a cântecului de leagăn din Rusia în cartea: "Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор" [123, p.89-95]. El subliniază nu doar sensul mitologic al cântecului de leagăn în ceea ce privește legătura cu lumea animală, dar și legătură cu imaginea „Somnului” și a lui „Moș Ene” ("Сон" и "Дрема") și în cântecele de leagăn „de moarte” (acele cântece de leagăn, care se interpretează atunci când decedează un copil, un fel de bocet). Totodată, V. P. Anikin își completează gândurile în legătură cu categoria folclorică cercetată și subliniază că în cântecele de leagăn întâlnim și motivul viitorului, deoarece în versurile acestora deseori este menționată profesia, munca și altele. [123, p.5-8].

În cadrul analizei sale O. I. Капиța cercetează nu doar apartenența cântecului de leagăn la o anumită categorie folclorică, dar și evidențiază caracterul improvizatoric al cântecului de leagăn. Omul rus de știință împarte cântecul de leagăn în două categorii: 1. Cântece de leagăn „din lumea mamei” – unde în prim plan se află trăirile mamei și sentimentele ei; și 2. Cântece de leagăn din „lumea copilului” – unde în centrul atenției este copilul nou-născut [134, p.42].

A. N. Martînova [135] a clasificat categoria folclorică cercetată, evidențiind două grupuri: „Cântece tradiționale” și „Cântece netradiționale” ("Песни традиционные" и "Песни нетрадиционные"). În calitate de criteriu de clasificare, cercetătoarea folosește: funcția, conținutul, imaginea și geneza acestei categorii folclorice.

Astfel, ea include în primul grup: *Cântecele de leagăn tradiționale*:

- Cântece imperative:
 1. Cu urări pentru copil: a) somn, sănătate și să crească mare; b) să fie cuminte; c) de moarte.
 2. Apel față de diferite entități/vietăți cu o rugămintă sau cerere chiar: a) să-i dea copilului somn și sănătate; b) să nu-l sperie și să nu-i strice somnul.
- Cântece narative:
 1. Despre copil.
 2. Despre diferite persoane.
 3. Despre animale, păsări, obiecte.

Din cel de-al doilea grup: *Cântecele de leagăn netradiționale* fac parte:

- I. Cântece de origine literară;
- II. Cântece împrumutate din alte specii [135, p.5-6].

Folcloristul A.N. Martînova, analizând motivele speciei cercetate, menționează și alte creații care pot fi interpretate drept cântece de leagăn. În cercetarea sa, autoarea propune termenul "спевы", adică cântece de leagăn în care nu există legătură tematică, considerând că pot fi distinse patru tipuri:

1. cântece de leagăn tradiționale, care variază în diferite moduri;
2. melodii improvizate, dar totuși sunt legate într-un fel sau altul de tradiție;
3. creații împrumutate din alte categorii folclorice, dar care îndeplinesc funcția cântecelor de leagăn;
4. creații care au o sursă literară. Astfel, în continuare se impune următoarea concluzie: „conexiunea este de cele mai multe ori, una mecanică, bazată pe legătura dintre funcții” [135, p.11].

În urma analizei exemplurilor de cântec de leagăn, luate drept bază a cercetării noastre, vom realiza o clasificare tematică reieșind din conținutul acestora și din plurifuncționalitatea cântecului de leagăn, având în vedere, totodată, și clasificările existente. Astfel, evidențiem următoarele subiecte frecvent întâlnite în textele poetice propriu-zise ale cântecelor de leagăn, pe care le încadrăm în cele două grupuri remarcate anterior (p.62).

În *primul grup* includem *textele propriu-zise de leagăn*, cu următoarele subiecte:

1. Îndemnul la somn prin utilizarea onomatopeelor specifice. Pentru a stimula somnul copilului, absolut toate textele cântecelor de leagăn conțin o serie de onomatopee caracteristice acestei specii folclorice. Desigur, introducerea acestora are și un impact psihologic, deoarece repetarea onomatopeelor creează un efect de hipnoză, liniștind copilul și stimulând somnul acestuia. De exemplu:

Liuliu (Anexa 1, nr.9)	Haide liuliu (Anexa 1, nr.10)	Nani (Anexa 1, nr.11)
<i>Liuliu, liu, liu, liu, liu, liu,</i>	<i>Haide liuliu, liuliu, liuliu,</i>	<i>A - - - - - a!</i>
<i>Liuliu, liu, liu, liu, liu, liu, liu,</i>	<i>A - - - - - a - - - - - a,</i>	<i>Nani, nani, nani, na,</i>
<i>Puiul mamei, liu, liu, liu, liu,</i>	<i>A - - - - - a - - - - - a!</i>	<i>Că mama te-a legăna.</i>
<i>Liuliu, liu, liu, liu, liu, lia.</i>		<i>Nani, nani, of, odor,</i>
		<i>Dormi cu mama binișor.</i>

2. Dragostea mamei față de copil. Pentru ca micuțul, încă din primele zile de viață, fiind la pieptul mamei, să înțeleagă și să simtă că este iubit, în textele cântecelor de leagăn sunt utilizate cuvinte care accentuează dragostea mamei față de copil:

Haide liuliu (Anexa 1, nr.12)	
<i>Haide liuliu, a, a, a</i>	<i>Că mama când te-a născut,</i>
<i>Că mama te-a legăna.</i>	<i>Tare bine i-a părut.</i>
<i>Nu e păzitor mai sfânt</i>	<i>Când te-a pus pe scaldătoare,</i>
<i>Decât mama pe pământ,</i>	<i>I-a părut că scaldă-o floare.</i>

3. Diferențiere după sex. Fizicul copilului și diferențierea de sexe influențează dezvoltarea micuțului. Astfel, copilul trebuie să înțeleagă că există o diferențiere între băieți și fete. Pentru a îl pregăti pe acesta pentru o eventuală percepere a diferenței atunci când el va crește un pic, în textele cântecelor de leagăn sunt prezente subiecte pentru copii de sex masculin sau feminin. Așadar, întâlnim trei tipuri de versuri:

a) pentru fată:

Haide nani, fata mamei (Anexa 1, nr.13)	
<i>Haide nani, fata mamei,</i>	<i>Haide nani, draga mamei,</i>
<i>Haide nani, Aurica mamei,</i>	<i>Haide nani, brândușica mamei,</i>
<i>Haide nani, nani, nani.</i>	<i>Haide nani, nani, nani.</i>
	<i>Ești frumoasă ca o zână din povești.</i>
Fata mamei (Anexa 1, nr.14)	
<i>... Fata mamei, puișor,</i>	Nani, na (Anexa 1, nr.15)
<i>Dormi în pace, somn ușor!</i>	<i>Nani, na, nani, na,</i>
	<i>Dormi-adormi, copila mea.</i>

b) pentru băiat:

Nani, nani (Anexa 1, nr.16)

<i>Nani, nani, nani,</i>	<i>El e tare frumușel,</i>
<i>Feciorașul mamei,</i>	<i>Frumușel și mititel,</i>
<i>Mama are-un băiețel,</i>	<i>Și îl cheamă-Adrienel.</i>

Băiețelul mamei (Anexa 1, nr.17)

Băiețelul mamei, băiețel!
Liuliuca, mamei, liuliuca!

c) pentru ambii:

Haide liuliu (Anexa 1, nr.18)

	Variantă:
<i>Haide liuliu cu mămica,</i>	<i>Haide liuliu cu mămica,</i>
<i>Că mămica are-un băiat,</i>	<i>Că mămica are-o fată</i>
<i>Frumușel, mititel,</i>	<i>Frumușică, drăgănică,</i>
<i>Haide liuliu, liuliu, liu.</i>	<i>Haide liuliu, liu, liu.</i>

4. Mediul înconjurător. În astfel de versuri ale cântecelor de leagăn, mama se referă la diferite viețuitoare terestre. Ea face diferență între ființe, cum ar fi – păsări și animale, dar și între diferite obiecte. Menționăm că nu este vorba doar de o enumerare a acestora, dar și de o inițiere a copilului în cunoașterea lumii pas cu pas și trezirea interesului pentru realitatea lumii înconjurătoare. De exemplu:

Nani (Anexa 1, nr.19)

Nani, nani, pui bălane,
Vine-un cuc și ni-l adoarme,
Vine-un pește și ni-l crește,
A - - - - - a!

Vino, soamne (Anexa 1, nr.20)

Vino, soamne, și-l adoarme,
Vino, pește, și ni-l crește,
Vino, știucă, și ni-l culcă,
Vino, știucă, și ni-l culcă.

Haide nani (Anexa 1, nr.21)

A - - - - - ai!
A - - - - - ai!
Haide nani cu căruța
Și 'napoi cu săniuța.
Hai – tia! Hai – tia!
Haide nani, nani, nani.

Hai nani (Anexa 1, nr.22)

Hai nani cu mama:
Și gaga face nani,
Și pisica face nani,
Și iepurașul face nani,
Și bobociei fac nani,
Și mămica face nani,

*Și tăticul face nani,
Hai nani, puiul mamei,
Hai nani, hai nani.*

5. Cunoașterea ființelor apropiate. Pe lângă cunoașterea viețuitoarelor care îl înconjoară (alături de inițierea copilului în lumea înconjurătoare), mama îi face cunoștință pruncului, prin versurile cântecelor de leagăn și cu persoanele apropiate, cum ar fi tata, bunicii și rudele:

Hai cu mama (Anexa 1, nr.23)

<i>Hai cu mama, hai cu mama, Liuliu, liuliu, liuliu, liu liu! Hai cu tata, hai cu tata, Liuliu, liuliu, liuliu, liuliu!</i>	<i>Hai cu Dusea, hai cu Dusea, Liuliu, liuliu, liuliu, liu liu! Hai cu Fima, hai cu Fima, Liuliu, liuliu, liuliu, liuliu! A - - - a, A - - - a!</i>
---	---

6. Cunoașterea de sine. Pentru ca micuțul să se cunoască sub aspect fiziologic și psihic, în versurile cântecelor de leagăn au fost introduse și descrieri ale copilului. De exemplu:

Haide nani (Anexa 1, nr.24)

*Haide nani, puiul mamei,
Că mama te-a legăna
Și la nime nu te-a da,
Haide nani, pui bălani,
A - - - a!*

Haide nani (Anexa 1, nr.25)

*Haide nani, puiul mamei,
Las' să-ți cadă neagra geană,
Peste ochi negri ca pruna,
Că mi-i frică peste samă
Să nu te deoache luna.*

7. Proiecte și urări de viitor. În versurile cântecelor de leagăn cu acest subiect, este menționată nu doar starea fizică pe care mama o dorește copilului său pe viitor, dar și unele eventuale profesii. De exemplu:

Puiul mamei, pui (Anexa 1, nr.26)

*Puiul mamei, pui
Cum îi șade scripca'n cui,
Haine negre de postav
Și pantofi de lac.*

Nani, nani, copilaș (Anexa 1, nr.27)

*Nani, nani, copilaș,
Dragul mamei, îngerăș,
Că mama te-a legăna
Că mama te-a căuta,*

*Să te faci un voinic mare
Ca domnul Ștefan cel Mare,
Să fii verde la război,
Să scapi țara de nevoi,
Nani, nani, cu mama....*

8. Texte contemporane. Pentru ca piciul să poată cunoaște nu doar persoanele care îi sunt în preajmă, sau mediul înconjurător, în textele cântecelor de leagăn sunt utilizate cuvinte și expresii din limbajul și activitățile contemporane. De exemplu:

Nani, nani (Anexa 1, nr.28)

<i>Nani, nani, puiul mamei,</i>	<i>Pe mămica cu bomboane,</i>
<i>Să visezi visuri plăcute:</i>	<i>Pe tăticu cu-avioane.</i>
<i>Pe mămica și tăticu,</i>	<i>Nani, nani, puișor,</i>
<i>Pe mămica și tăticu;</i>	<i>Dragul mamei, somn ușor!</i>

9. Cu elemente de joc. În acest tip de versuri se simte influența dezmiertatului. Versurile au fost introduse pentru a provoca satisfacție și sentimente pozitive copilului care deja începe să înțeleagă:

Sara, sara'n așternut (Anexa 1, nr.29)

<i>– Sara, sara, sara'n așternut</i>	<i>A venit cucoșul,</i>
<i>Unde să mă culc?</i>	<i>I-a cântat lui moșul,</i>
<i>– A venit pisicul</i>	<i>Moșul, mâniosul,</i>
<i>Și a mâncat șoricul.</i>	<i>A bătut cucoșul.</i>
<i>– Sara, sara, sara'n așternut</i>	<i>– Sara, sara, sara'n așternut</i>
<i>Unde să mă culc?</i>	<i>Unde să mă culc?</i>

Menționăm că textul cântecelor de leagăn au „aceleași caracteristici prozodice ca ale altor specii lirice populare, anume versul trohaic de 5-6 sau 7-8 silabe, pe care interpretul / interpreta trebuie să îl adapteze la linia melodică a cântecului popular, mai diversă și mai complexă, decât cea a textului. La rândul său, versul poate influența linia melodică.” [60, p.73]

În *cel de-al doilea grup* includem – *texte preluate din alte creații folclorice* – evidențiem textele preluate în special din cântecul liric, doină – caracteristice repertoriului feminin și menționate anterior: subliniem că și aici putem face o clasificare a textelor adaptate la melodia cântecului de leagăn.

1. Combinarea cu text de cântec liric. Pe lângă texte caracteristice cântecelor de leagăn, putem întâlni și versuri în care sunt intercalate textele acestei specii folclorice cu alte specii, cum ar fi cântecul liric. Acestea creează efectul pendulator, reieșind din funcția „bumerang”. De exemplu:

Și-am zis verde fir de grâie (Anexa 1, nr.1)

<i>Și-am zis verde fir de grâie,</i>	<i>Te-am crescut, te-am legănat,</i>
<i>Mama crește și mângâie,</i>	<i>Uite-acuma c-ai plecat,</i>
<i>A - - - - - a!</i>	<i>A - - - - - a!</i>
<i>Legănat-am cu piciorul,</i>	<i>S-au dus toții de la mine</i>
<i>Cu mama torceam fuiorul,</i>	<i>Și nici unul nu mai vine,</i>
<i>A - - - - - a!</i>	<i>A - - - - - a!</i>

2. Intercalarea cu text de doină.

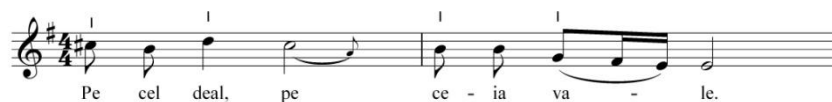
Puiul mamei, puișor (Anexa 1, nr.30)

<i>Puiul mamie, puișor,</i>	<i>Puiul mamei, puișor,</i>
<i>Tare te-am mai blestemat</i>	<i>Cu piciorul legănam,</i>
<i>Și de mine ai uitat.</i>	<i>Cu gurița blestemam.</i>

S. F. Marian remarcă faptul că în versurile cântecelor de leagăn deseori se întâlnesc aluzii la supărările mamei, uneori din cauza depărtării de familie sau de soțul plecat la oaste. De asemenea muzicologul G. Breazul, atrage atenția asupra asemănărilor dintre cântecul de leagăn și doină: „în unele părți ale țării, copilul, după leagăn, dar ca o prelungire și epilog al legănatului, este dat *dăina* sau *dăinâit* de tatăl său, pe vârful picioarelor ca pe o țiteică sau scrânciob, în melodia foarte elementară formată dintr-o terță mică coborâtoare, ale cărei vorbe nu sunt decât *dăina* sau *dăina*” [24, p.130].

Toate aceste subiecte, atât din primul grup, cât și din al doilea, sunt exprimate în formă versificată. Structura versului cântecului de leagăn, în majoritatea cazurilor, se încadrează în tiparul octosilabic, fiind prezente ambele forme:

Forma acatalectică:



Forma catalectică:



După opinia lui P. Caraman, particularități precum repetarea onomatopeelor, „au determinat constructul unui *tetrasilabic*, corespunzând versului arhaic al cântecului de leagăn, ceea ce ulterior a apărut în culegeri ca un emistih în cadrul *structurii octosilabice*, cum ar fi: *Nani, nani, / Puiul mamei* etc.” [13, p.384]. În structura versului cântecului de leagăn, mai rar, dar am întâlnit și structuri hexasilabice (Anexa 1, nr. 31: *Liuca, liuca* și nr. 32: *Nani*).

În structura textului poetic un rol anumit îl au rimele, care „pe lângă funcția lor euforică, pe plan estetic conferă versului muzicalitate, ritmicitate și antren suav” [93, p.50]. Astfel, din punct de vedere estetic și în conformitate cu gradele de coincidență de la finalurile versurilor, în cântecele de leagăn românesc din arealul folcloric al Republicii Moldova, întâlnim doar două din cele trei tipuri de rimă existente: rima *inexactă* și *suficientă*.

Rima inexactă se manifestă frecvent în cadrul versurilor cântecelor de leagăn, grație posibilității mânuirii libere a formulelor de adormire și a onomatopeelor:

Vine somnul (Anexa 1, nr.33)

Vine somnul prin perete

La Vasile la ureche.

Vine-o curcă și ni-l culcă,

Vine-o cioară și ni-l scoală.

Nani, nani (Anexa 1, nr.34)

Nani, nani, puiul mamei,

Dormi în pace,

Că tăticul va veni

Și pe voi va îngriji.

Cântec de leagăn (Anexa 1, nr.35)

ă Haia, haia, puiul mamei,

da Haia, haia, puișor, măi

La tată-tău i-a hi dor, măi

I-a hi dor, i-a hi urât, măi

Doamne cum te port în gând, măi.

I-a hi dor și i-a hi săte

Tăt la inimioară-i șade.

Rima suficientă se manifestă foarte rar în cadrul versurilor cântecelor de leagăn:

Nani, nani copilaș (Anexa 1, nr.36)

Nani, nani copilaș,

Dragul mamei fecioraș.

Dormi în pace puișor,

Nani, nani, somn ușor.

Cu toate că în majoritatea exemplurilor de cântece de leagăn am putut depista diferite tipuri de rimă, totuși întâlnim uneori versuri singulare, lipsite de vreo afinitate cu rima, așa numită rima zero. De exemplu:

Somn ușor, pușor (Anexa 1, nr.42)

Vine-o știucă și te culcă,

Vine-o știucă și te crește,

Nani, nani (Anexa 1, nr.44)

Nani, nani, puiul mamei,

Hai adormi mai repejor;

Vino, pește de mi-l crește,

Vino, rață, și ni-o'nhață,

Vino, om, și dă-i somn.

Nani, nani, pușor,

Hai adormi mai repejor.

Se știe că în versul popular cântat se întâlnește doar *rima succesivă*. Cu toate acestea, uneori, deși foarte rar, întâlnim și *rime încrucișate* în textele din stratul contemporan al cântecelor de leagăn:

Acum e noapte afară (Anexa 1, nr.40)

Acum e noapte'afară

Și liniște'i pe drum.

Se culcă flori și păsări

Și toate-adorm acum.

Gruparea cea mai frecventă a versurilor cântecelor de leagăn este regulată, binară:

Hai închide ochisorii (Anexa 1, nr.37)

Hai închide ochisorii,

Și vă pupă obrăjorii,

Că mama te-a legăna,

Nani, nani, nani-na.

Deseori, în versurile cântecelor de leagăn întâlnim și grupuri strofice formate din câte trei versuri:

Haide nani (Anexa 1, nr.38)

Haide nani, puiul mamei,

Că n-a fi cum vor dușmanii,

Haide nani, nani, nani.

Haide liuliu (Anexa 1, nr.39)

Haide liuliu cu mămica,

Băiețelul, frumușelul,

Haide liuliu, liuliu, liuliu.

În cazul folosirii onomatopeelor, textul poetic uneori depășește tiparul octosilabic:

Hai-dia (Anexa 1, nr.41)

Hai-dia, hai-dia, hai-liu, liu, liu *Hai-dia liuliu pe picioare,*
Hai-dia cu tetiania, mei *Tetiania te face mare*
Hai-dia nani cu tetiania. *Hai-dia, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu.*
Hai-dia, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu. *Hai-dia, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu.*
Hai-dia, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu.

În textele cântecului de leagăn se întâlnește frecvent repetarea versurilor, cuvintelor, care au funcția de a acționa pozitiv asupra psihicului prin sistemul auditiv, având un efect de hipnoză (despre care am menționat anterior).

Nani (Anexa 1, nr.32)

Legănat



Na - ni, na - ni, na. Na - ni, na - ni, na.

O particularitate în interpretarea cântecului de leagăn este intercalarea textului cântat cu textul rostit în șoaptă (interpretare premuzicală): (Anexa 1, nr. 45: ***Haide nani*** și nr: 46 ***A-a***)

Vorbit: - Haide liuliu,
- Dragul mamei, copilaș!

Moderat, legănat



Vi- no, știu - că, și ni'l cul - că, Vi- no, știu - că și ni'l cul - că.
Vi- no, soam- ne, și'l a - doar- me, Vi- no, soam- ne, și'l a - doar- me.

Vorbit: - Haide nani, puiul mamei
- Haide nani, puiul mamei.

Menționăm aici și texte specifice dezmiertatului care anticipă deseori cântecul de leagăn. Acesta și-a pus amprenta asupra structurii textului poetic al cântecului de leagăn. Fenomenul dat îl observăm în cântecul de leagăn propriu-zis, unde primele două versuri sunt în tiparul octosilabic, iar următoarele depășesc acest tipar, transformându-se în proză melopeică. (Anexa 1, nr: 47: ***Haide nani*** și nr. 48: ***Dormi cu mama***).

Legănat



Hai - de, na - ni, dra - ga ma - mei, Hai - de, na - ni, pu - iul ma - mei,
Ma - ma s'o fa - că ma - re, ma - re
S'o creas - că, s'o fa - că ma - re, Ma - re, ma - re.

Încă un exemplu de cântec de leagăn care reflectă procesul de creație realizat în timpul interpretării, dar și influența dezmiertatului este *Nani, nani* (Anexă 1, nr. 49). Astfel, constatăm în structura versului îmbinarea de tipar octosilabic, hexasilabic și proză melopeică, adică depășirea octosilabicului până la unsprezece silabe; sau în cântecul de leagăn *Somn ușor, puișor* (Anexa 1, nr. 42), primele două versuri au respectiv câte nouă și zece silabe, iar în următoarele se stabilește tiparul caracteristic octosilabic.

Drept dovadă că interpretarea se contopește cu procesul de creație în cadrul cântecului de leagăn, este cântecul de leagăn *Haide nani, nănișor* (Anexă 1, nr. 50), în care interpreta recurge la procesul de înlocuire de silabe (lălăit), ceea ce poate fi explicat prin faptul că, probabil ne dorind să întrerupă procesul legănatului, iar la momentul respectiv nu i-a venit în memorie o idee pe care s-o transpună în versuri, interpreta a recurs la înlocuire de silabe.



Hai - de, na - ni, nă - ni - șor, Să ne crești mai mă - ri - șor!
Lălăind cu limba
L... .. l, lia.

Așa cum am menționat deja anterior, versul poate influența linia melodică. „În acest sens, a fost semnalat procedeul improvizației specific creațiilor folclorice, dar mai pregnant la cântecul de leagăn, datorită inspirației de moment care influențează desfășurarea părții literare, adesea de la o execuție la alta. Sporadic, în timpul adormirii copilului apar și intervenții în proză, forme ale limbajului cotidian intercalate în, și cu cântecul de leagăn. Prezența acestora pare să depindă de temperamentul și starea de spirit a interpretei (nerăbdare, nervozitate, oboseală, tristețe ș.a.)” [60, p.74]

Așadar, în cântecul de leagăn interpretarea se contopește cu procesul de creație, ca de altfel și în doină, sau bocet. Aceste cântece se improvizează în timpul execuției, textele poetice se adaptează la ritmul și melodică caracteristică cântecului de leagăn.

În procesul coexistenței cu poezia, muzica își are rolul său. Spre deosebire însă de sistemul poetic, cel muzical ne apare mai complex, datorită atât naturii mijloacelor sale specifice de exprimare, cât și unei mult mai bogate varietăți a aspectelor structurii. Se știe că, în constituirea creațiilor folclorice vocale, procedeele compoziționale și mijloacele de expresie ale muzicii și ale poeziei concură într-un mod diferențiat. De exemplu, în balade se impune poezia, muzica se subordonează desfășurării epice care se evidențiază din text. În doine melodia primează, ea are funcția de a exprima un anumit conținut: de dor, de jale, de dragoste etc. În majoritatea creațiilor textul poetic și melodia au pondere egală. În literatura de specialitate cântecul de leagăn este plasat la nivelul trei în relația muzică-poezie, însă o parte impunătoare de exemple ale cântecului de leagăn în textul literar se limitează la repetarea unor formule de adormire de tip onomatopee fără a exprima un conținut concret, în aceste cazuri melodia preia acest rol. Astfel, reieșind din funcționalitatea cântecului de leagăn, raportul sincretic vers-melodie considerăm că îl putem plasa la interferența nivelului doi și trei.

Studiind cântecul de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova, evident nu am putut să nu ne întrebăm ce se întâmplă cu această specie folclorică în alte culturi etnice, în primul rând, a etniilor conlocuitoare, precum: ucrainenii, rușii, găgăuzii, bulgarii și alții. De asemenea, am analizat cântece de leagăn din folclorul unguresc, azerbaidjan, georgian, belorus, letonian, polonez, slovac, ceh, italian, german, englez, irlandez, francez, evreesc, libanez, bangladesh, indian, coreean, american contemporan, chilian ș.a.

Este evident că odată ce copilul se naște, orice mamă, indiferent de etnie, are un instinct unic – de a proteja copilul, de a-i asigura liniște, confort, siguranță, un somn liniștit. Acest instinct se materializează și în legănarea pruncului din brațele ei și, desigur, în îngânarea unui cântec de leagăn. Astfel, cântecul de leagăn poate fi considerat o creație general-umană.

Referindu-ne la conținutul poetic pe care l-am studiat în acest subcapitol, am observat în cântecele de leagăn ale altor etnii multiple asemănări cu cântecul de leagăn românesc. Am constatat, analizând cântecul de leagăn din spațiul folcloric cercetat, că starea afectivă este creată și menținută pe cale verbal-muzicală, prin exprimarea în imagini poetice a sentimentelor materne de dragoste față de micuț, a speranțelor mamei legate de destinul și viitorul copilului. Aceleași imagini le descoperim și în textele poetice ale cântecelor de leagăn din folclorul altor popoare.

De exemplu:

1. Cunoașterea mediului înconjurător.

Cântec de leagăn belorus *Колыбельная* (Anexa 4, nr. 1)

<i>Люли, люли, люлята, Бредут в лугах телята, В траве они пасутся И в хлев они зберутся. Там тихо засыпают И луг свой вспоминают, Люли, люли, люлята, И луг свой вспоминают.</i>	<i>Liuli, Luli, liuliata, Rătăcesc pe pajiștile viței, În iarbă ei pasc Și-n grajd ei se vor duce. Acolo liniștit ei adorm Și-și amintesc de pajiștea lor, Liuli, Luli, liuliata, Și-și amintesc de pajiștea lor.</i>
--	---

2. Cunoașterea ființelor apropiate.

Cântec de leagăn rusesc – *Спят медведи и слоны* (Anexa 4, nr. 2)

<i>Спят медведи и слоны, Спят в лесу лисицы Только старый волк не спит, Ходит, бродит по лесу, Ходит, бродит по лесу, Ищет жирную козу . Козочка скакае, Волчик догоняе.</i>	<i>Dorm urșii și elefanții Dorm în pădure vulpile Doar lupul bătrân nu doarme Umblă, rătăcind prin pădure Umblă, rătăcind prin pădure Caută o capră grasă Căprița sare, Lupușorul o ajunge.</i>
--	---

3. Diferențiere după sex.

a) pentru fată:

Cântec de leagăn evreiesc:

Ariana's Lullaby (Cântecul de leagăn al Arianei) (Anexa 4, nr. 3)

<i>Ai-lu-lu-lu little baby Ai-lu-lu-lu kinder. Ai-lu-lu-lu; Ai-lu-lu-lu; Ai-lu-lu-lu.</i>	<i>Ai-lu-lu-lu copilule mic, Ai-lu-lu-lu copilule. Ai-lu-lu-lu; Ai-lu-lu-lu; Ai-lu-lu-lu;</i>
---	---

b) pentru băiat:

Cântec de leagăn belorus *Колыбельная* (Anexa 4, nr. 4)

<i>A-a, люли, a-a, люли,</i>	<i>A-a, liuli, a-a liuli,</i>
<i>Спи' сыночек миленький,</i>	<i>Dormi fiule drăguțule</i>
<i>Голубочек сизенький.</i>	<i>Hulubașule</i>
<i>Мой сыночек будет спать,</i>	<i>Fiul meu va dormi</i>
<i>Стану я его качать.</i>	<i>Eu îl voi legăna.</i>

c) pentru ambii:

Cântec de leagăn găgăuz [141, p.41]

<i>Nani, nani, yavrucium,</i>	<i>Nani, nani, copilul meu,</i>
<i>Anan-boban gelică,</i>	<i>Până vine mama și tata,</i>
<i>Belli pita pișică...</i>	<i>Până vor coace o blinie din miere...</i>

Am evidențiat, printre particularitățile caracteristice ale textului poetic al cântecului de leagăn utilizarea unor formule onomatopice, care pot să se repete pe parcursul creației, să alterneze cu versurile ce au un conținut concret, sau să le substituie. Până la urmă, întreaga creație se axează doar pe aceste formule. Formulele date le întâlnim și în textele poetice ale cântecelor de leagăn din folclorul altor popoare. Însuși P. Caraman subliniază că formulele onomatopice sunt „exclamații invariabile lipsite de sens precis, care ni s-au conservat până azi – adesea sub aspecte identice – la mai multe popoare din Europa” [29, p.83]. Autorul a atras atenția în special asupra refrenului slav, păstrat cel mai bine la ruși, cum ar fi: *bai-bai, baiu-baiu, baiușki-baiu, liuli-liuli*. În limba rusă, această interjecție este incipitul unei bogate terminologii referitoare la legănatul pruncului. Astfel, este interesantă viziunea lui P. Caraman, referitor la termenul *baika*, întrebuințat la ruși deseori pentru cântecul de leagăn însuși. Acesta face referire la numeroasele verbe care există în limba rusă cu referire la cântecul de leagăn – *bait'*, *baikat'* și *baiukat'* – de cel din urmă, cu ajutorul diferitor prefixe derivând „un număr impresionant de alte verbe, toate în legătură cu aceeași acțiune, desemnându-i cele mai variate aspecte ale ei: *vîbaiukat'*, *dobaiukat'sea*, *zabaiukat'* - *zabaiukivat'*, *nabaiukat'*, *otbaiukat'*, *pobaiukat'*, *podbaiukivat'*, *pribaiukivat'*, *probaiukat'*, *razbaiukat'sea*, *ubaiukat'* - *ubaiukivat'*. Apoi leagănul el însuși – în afară de alte denumiri (precum *kolîbel'*, *kolîska*, *liulka*, *kacealka*, *zîbka*) o cunoaște și pe *baiukalka* (s.f.)” [29, p.83].

Așadar, aceste formule mono-, bi-, trisilabice: *a, ai, liu, lea, liu, nani, liuliuțu* ș.a, întâlnite în cântecul de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova le găsim și în cântecele de

leagăn ale rușilor, ucrainenilor, găgăuzilor, sârbilor și alții, sub forma unor structuri asemănătoare (Vezi Anexa 4 nr.1):

- la ruși – *A-a, Bai-bai, Baiu-baiu, Baiușki, Liuli-liuli:*

Колыбельная (Anexa 4, nr. 5)

<i>Баю, баюшки, баю,</i>	<i>Baiu, baiușki, baiu,</i>
<i>Живёт мужик на краю</i>	<i>Un bărbat locuiește pe margine</i>
<i>Бай, бай, баю бай,</i>	<i>Bai, bai, baiu bai,</i>
<i>Живёт мужик на краю</i>	<i>Un bărbat locuiește pe margine</i>

- la ucraineni – *A-a, Bai-bai, Baiu-baiu, Liuli-liuli:*

Встаньте мамко, встаньте (Anexa 4, nr. 6)

<i>Люби люю,</i>	<i>Liubi-liuu</i>
<i>Пишол дядя по цебулю,</i>	<i>A plecat nenea după ceapă</i>
<i>Пишол дядя по цебулю</i>	<i>A plecat nenea după ceapă</i>
<i>А мама по маслу,</i>	<i>Iar mama după ulei</i>
<i>А у печи похасло,</i>	<i>În cuptor s-a stins focul</i>
<i>А я по маленько,</i>	<i>Iar eu câte un pic</i>
<i>А я по техенько,</i>	<i>Iar eu încetișor</i>
<i>А пислидим.</i>	<i>Vom urmări</i>
<i>Дай дохори гарко</i>	<i>Arde focule!</i>
<i>Дай дохори гарко</i>	<i>Arde focule!</i>
<i>Дай хорилки квату.</i>	

- la găgăuzi – *Nani, nani:*

Cântec de leagăn găgăuz [141, p.41]

<i>Nani, nani, yavrucium,</i>	<i>Nani, nani, copilul meu,</i>
<i>Anan-boban gelică,</i>	<i>Până vine mama și tata,</i>
<i>Belli pita pișică...</i>	<i>Până vor coace o blinie din miere...</i>

- la sârbi – *Lu, lu*:

Lu, lu, baj (Anexa 4, nr. 7)

<i>Lu, lu, baj</i>	<i>Lu Lu, pa</i>
<i>Čedo moje malo,</i>	<i>Micul meu</i>
<i>Buj, baj,</i>	<i>Buj, pa,</i>
<i>Velik mi narasti,</i>	<i>O să crești mare,</i>
<i>Buj, baj,</i>	<i>Buj, baj,</i>
<i>Dođi caj!</i>	<i>Hai la ceai!</i>

- la beloruși – *A-a, Liu-liu, Liu-li*:

Колыбельная (Anexa 4, nr. 4)

<i>A-a, люли, a-a, люли,</i>	<i>A-a, liuli, a-a liuli,</i>
<i>Спи' сыночек миленький,</i>	<i>Dormi fiule drăguțule</i>
<i>Голубочек сизенький.</i>	<i>Hulubașule</i>
<i>Мой сыночек будет спать,</i>	<i>Fiul meu va dormi</i>
<i>Стану я его качать</i>	<i>Eu îl voi legăna.</i>

- la francezi – *Dodo*:

Dodo, baby, Do (Anexa 4, nr. 8)

<i>Dodo, baby, Do,</i>	<i>Dodo, copilule, Do,</i>
<i>Now my baby to sleep will go.</i>	<i>Acum copilul meu va merge să doarmă.</i>
<i>Dodo, baby, Do</i>	<i>Dodo, copilule, Do</i>
<i>Now my baby to sleep will go.</i>	<i>Acum copilul meu va merge să doarmă.</i>

- la englezi – *Lully-lulla(y)*:

Coventry Carol (Anexa 4, nr. 9)

<i>Lully-lulla, thou little tiny child,</i>	<i>Lully-lulla, tu, copilule mic-micuț,</i>
<i>Baby, lully-lullay,</i>	<i>Bebelușule, lully-lullay,</i>
<i>Lully-lulla, thou little tiny child.</i>	<i>Lully –lulla, tu copilule mic-micuț</i>
<i>Baby, lully-lullay.</i>	<i>Bebelușule lully-lullay.</i>

- la irlandezi – *Lu-la-lo*:

Go away, little faires (Anexa 4, nr. 10)

<i>I'll put you, myself, my baby, to slumber,</i>	<i>Te voi pune, eu însumi, copilul meu, la somn,</i>
<i>Not as 'tis done by the clownish number,</i>	<i>Nu așa cum a făcut clovnul în numărul său,</i>
<i>A yellow blanket and coarse sheet bringing,</i>	<i>Aducând o pătură galbenă și foaie aspră,</i>
<i>But in golden cradle that's softly swinging</i>	<i>Dar în leagăn de aur, care este ușor de legănat</i>
<i>To and fro, lu la lo,</i>	<i>Încoace și încolo, lu la lo,</i>
<i>To and fro, my bonnie baby!</i>	<i>Încoace și încolo, copilul meu Bonnie!</i>
<i>To and fro, lu la lo,</i>	<i>Încoace și încolo, lu la lo,</i>
<i>To and fro, my own sweet baby!</i>	<i>Încoace și încolo, copilul meu dulce!</i>

- la evrei – *Ai-lu-lu-lu*:

Ariana's Lullaby (Anexa 4, nr. 3)

<i>Ai-lu-lu-lu little baby</i>	<i>Ai-lu-lu-lu copilule mic,</i>
<i>Ai-lu-lu-lu kinder.</i>	<i>Ai-lu-lu-lu copiilor</i>
<i>Ai-lu-lu-lu;</i>	<i>Ai-lu-lu-lu;</i>
<i>Ai-lu-lu-lu;</i>	<i>Ai-lu-lu-lu;</i>
<i>Ai-lu-lu-lu.</i>	<i>Ai-lu-lu-lu;</i>

Astfel, pe cât suntem de diferiți noi oamenii, aparținând unor culturi și etnii diferite, pe atât avem un șir de elemente comune, și chiar sub anumite aspecte, suntem identici. Acest lucru se manifestă în viața omului în general, în sensibilitatea lui, în atitudinea față de momentele esențiale ale existenței, precum: naștere, căsătorie, moarte și altele.

2.4. Concluzii la capitolul 2

Genul liric reprezintă în cadrul creației populare un spațiu destul de extins, prezent prin diferite specii și categorii, printre care un loc aparte îl ocupă cântecul de leagăn. Acesta reflectă nivelele relaționale: comunicare-autocomunicare și individ-individ, de existență, creație și transmitere a folclorului, care au determinat, în mare parte, aspectul funcțional și semantic, structura poetico-muzicală și particularitățile interpretative ale cântecului de leagăn:

1. Ca element al sistemului complex ce reprezintă genurile și speciile folclorului, cântecul de leagăn se află într-o legătură interrelațională la nivelul conținutului literar și al celui muzical. Ideea și imaginea legănatului o întâlnim în textele diferitor creații folclorice, deoarece acest fenomen este legat într-un fel sau altul de viață și esența ei, de imaginea feminină etc. Astfel, am analizat și evidențiat prezența sub diferite forme și sensuri, a unor descrieri, aluzii la legănat și cântec de leagăn, la imaginea mamei în intimitatea sa adormind copilul, în textele poetice ale doinei, colindului, cântecului propriu-zis, baladei, bocetului, descântecului.

2. Pentru realizarea clasificării cântecelor de leagăn în scopul efectuării analizei morfologice și identificării, sistematizării particularităților muzical-poetice, am studiat diferite abordări, în acest sens, ale speciei cântecului de leagăn în literatura folcloristică. În rezultat, am tratat cântecul de leagăn ca o creație ce aparține folclorului adulților pentru copii, iar din punct de vedere muzical am luat ca bază clasificarea propusă de Gh. Sulițeanu, delimitând două categorii ale cântecului de leagăn: *Cântecul de leagăn* și *Cântecul „ca la leagăn”*. Posibilitatea preluării melodiilor din cadrul altor specii folclorice ale liricii populare și adaptarea lor la schema generală ritmico-melodică a cântecului de leagăn, este determinată de mai mulți factori, precum: interpretarea feminină, flexibilitatea raportului melodie-text poetic în aceste creații lirice.

3. Pentru a evidenția și analiza funcționalitatea cântecului de leagăn, au fost consultate diferite tratări ale problemei funcționalității în folcloristică și în cadrul altor științe de orientare socială, care este abordată multilateral, plurivalent. Aparținând în exclusivitate repertoriului feminin, cântecul de leagăn codifică funcții și sensuri multiple. Funcția primă / utilitară a cântecului de leagăn, respectiv cea de liniștire și adormire a copilului, proiectată prin spiritualitatea femeii, prin sensibilitatea, mentalitatea, modul de percepție a vieții, existenței umane de către aceasta, se dizolvă într-un sistem de funcții, în plurifuncționalitatea cântecului de leagăn. Astfel, am remarcat și explicat importanța următoarelor funcții ale cântecului de leagăn: *funcția de liniștire și adormire a copilului; funcția terapeutică; funcția de „bumerang”; funcția comunicativă; funcția psihologică, funcția socială; funcțiile estetică și etică.*

Plurifuncționalitatea cântecului de leagăn este reflectată în conținutul poetic al cântecului de leagăn. În structura generală a textului poetic, am evidențiat elementele constitutive caracteristice, precum onomatopeele, formulele de introducere și de încheiere. În cadrul textului poetic, din punct de vedere al conținutului, am demarcat două grupuri: *texte propriu-zise de leagăn* și *texte preluate din cadrul altor categorii folclorice*: cântec liric propriu-zis, doină, caracteristice repertoriului feminin. Din punct de vedere al subiectelor abordate, în urma analizei conținutului cântecelor de leagăn care constituie materialul nostru de studiu, și realizând o sinteză a diferitor criterii de clasificare a tematicii cântecelor de leagăn existente în folcloristică,

am constatat frecvența următoarelor subiecte care se încadrează în cele două grupuri. În primul grup am inclus: *îndemnul la somn prin utilizarea onomatopeelor, dragostea mamei față de copil, diferențiere după sex, mediul înconjurător, cunoașterea ființelor apropiate, cunoașterea de sine, proiecte și urări de viitor, texte contemporane, cu elemente de joc*; iar în al doilea grup: *combinarea de text de cântec liric, intercalarea cu text de doină*.

4. La nivelul versificației am constatat următoarele caracteristici: tiparul octosilabic, prezent cu ambele forme, predominarea rimei inexacte, repetarea versurilor sau cuvintelor, intercalarea textului cântat cu cel șoptit, elementul dezmiertatului, care anticipă cântecul de leagăn, dar uneori pătrunde și în structura textului poetic. O particularitate a cântecului de leagăn, reflectată prin textul poetic este contopirea interpretării cu procesul de creație.

5. Referindu-ne la conținutul poetic pe care l-am studiat în subcapitolul trei, am observat în cântecele de leagăn ale altor etnii, multiple asemănări cu cântecul de leagăn românesc din arealul cercetat. Am exemplificat acest fenomen prin texte poetice ce exprimă subiecte, precum: *cunoașterea mediului înconjurător, cunoașterea ființelor apropiate, diferențiere după sex*; conțin formule onomatopice inclusiv caracteristice cântecelor de leagăn din arealul folcloric cercetat, și anume: „A - - - a!”; „Nani, nani”, „Liuli, liuli”. Aceste similitudini la nivel de text poetic, reprezintă indicii importante ce confirmă universalitatea limbajului expresiv al cântecului de leagăn.

3. STRUCTURA MUZICALĂ A CÂNTECULUI DE LEAGĂN

3.1. Cântecul de leagăn propriu-zis

3.1.1. Structura ritmică

Muzica, sursă sonoră importantă din punct de vedere psiho-fiziologic, are o influență enormă asupra individului și contribuie la comunicarea dintre oameni. Cântecul de leagăn, ca fenomen muzical, are un rol important în relația dintre mamă și copil, în formarea intelectuală a acestuia.

În procesul de analiză a muzicii cercetătorii evidențiază două nivele de percepere a ei:

- „Abordarea empirică care susține că suntem capabili să înțelegem sensurile anumitor lucruri, deoarece, prin activitatea simțurilor noastre, suntem capabili să percepem, să înțelegem proprietățile și calitățile lor.
- Abordarea raționalistă – atunci când obiectele din lumea exterioară nu au sens decât în măsura în care intelectul uman le atribuie un înțeles” [94, p.12-14].

Din perspectiva acestor abordări muzica este înțeleasă deoarece ea are sens în sine. Anume cu ajutorul simțurilor și a percepției auditive acest sens ne este comunicat, perceput, iar apoi descifrat și înțeles. Este cunoscut faptul că sunetele muzicale, la fel ca și cuvintele, au conotații emoționale. Teza dată confirmă încă o dată ideea că muzica este un limbaj ce exprimă emoțiile noastre subconștiente. De exemplu: prin acest limbaj muzical, creatorilor anonimi, li se oferă libertatea să își exprime trăirile personale, subiective – în măsura în care sunt capabili să o facă, în limitele talentului lor. În rezultat putem susține că pruncul din brațele mamei nu doar înțelege și percepe sunetele pe care aceasta le emite interpretând cântecul de leagăn, dar și gesturile pe care mama le face, ne referim aici la legănat.

Sistemul muzical al cântecului de leagăn, cuprinde câteva elemente fundamentale: materia sonoră, organizarea metrico-ritmică și arhitectonica. Analiza acestora ca elemente de coexistență și evoluție, reflectă acele particularități, conform cărora, în cuprinsul cântecelor de leagăn muzica își poate revendica realizarea unui sistem propriu.

În melodia cântecului de leagăn propriu-zis un rol determinant îl are celula ritmică, corespunzând impulsului primar vital, pulsației psihofiziologice a legănatului. Atributul kinestezic-interoreceptiv [105, p.159], poate fi observat doar la o atentă analiză a execuției metrico-ritmice și intonaționale din timpul adormirii copilului și se exteriorizează de cele mai multe ori prin mișcările pe care la face cel care adoarme copilul, „fie prin ușoară legănare sau saltare în brațe, fie în bătăi cu palma în cuvertura cu care este acoperit copilul, fie prin mișcarea picioarelor strânse pe care este culcat copilul, fie prin balansarea unor leagăne anume construite,

regăsim tot atâtea modalități de manifestare kinestezică a exteriorizării unui impuls funcțional primar” [103, p.51]. Observăm că pentru a adormi, copilul are nevoie de o ușoară legănare a corpului, de line mișcări ritmice, care se reflectă în ritmul calm al melodiei, iar pentru îndeplinirea funcționalității cântecului de leagăn, această categorie folclorică, practic nu are nevoie de cuvinte, deoarece cele câteva sunete organizate ritmic și susținute de o mișcare ușoară a legănatului, sunt suficiente pentru a constitui adormirea copilului.

Mai mult decât atât, reieșind din plurifuncționalitatea cântecului de leagăn, structura ritmică determinată de legănat „este o acțiune magică prin excelență, pe care am putea-o denumi vrajă fiziologică, dat fiind că efectele ei se transmit în modul cel mai direct asupra omului determinându-i o anumită funcție organiză și o anumită stare psihică” [29, p.76]. Cercetătorii menționează că „diferiți vrăjitori sau vrăjitoare – la unele popoare exotice – înainte de a vrăji sau profeți, se dau în leagăn pentru a se ameți, provocându-și un fel de vertijuri și o specială stare sufletească, ce îi predispune, zice-se, la inspirație, punându-i în legătură cu unele spirite sau chiar cu divinități. Se înțelege, mult mai sensibili sunt la acțiunea legănatului pruncii decât oamenii maturi” [29, p.76].


La ritmica de vrajă a legănatului, „a acestui procedeu născocit de om, în toate regiunile planetei noastre, pentru determinarea somnului pe cale artificială – se adaugă de asemenea vraja cântecelor de leagăn, care acționează exclusiv acustic, secundând perfect legănatul, prin muzicalitatea specifică lor, cu o linie melodică complet deosebită de a altor cântece, cu un timbru tipic al vocii cântăreței, care îl apropie de cel al anumitor descântece tainice și un ritm care îl reproduce întocmai pe cel al mișcării legănatului. Amintim că nu există incantație care să nu fie puternic impregnată de ritm! Vraja cântecelor de leagăn este în același timp și de natură fiziologică și psihologică” [29, p.76-77]. Așadar, acest ritm izvorăște din însăși mișcările line ale legănatului. El se transformă în pulsații ritmice care își pun amprenta determinantă asupra formulelor de adormire, textului poetic și a liniei melodice, fiind de fapt hotărâtor în adormirea copilului.

De asemenea și literații menționează că specificul ritmic determină structura melodiei și a versificației. De exemplu, O. Bârlea, subliniază că versul arhaic, metrul și tematica adecvată au fost dictate de ritmul legănatului. El confirmă ipoteza lui P. Caraman, care susține că cele două mișcări ale legănatului (înainte-înapoi, sau în sus și în jos), ar corespunde cu exclamațiile bisilabice de îndemn pentru adormirea copilului: *nani, lui-lui* sau regional *bua, haia* etc. [13, p.383-384].

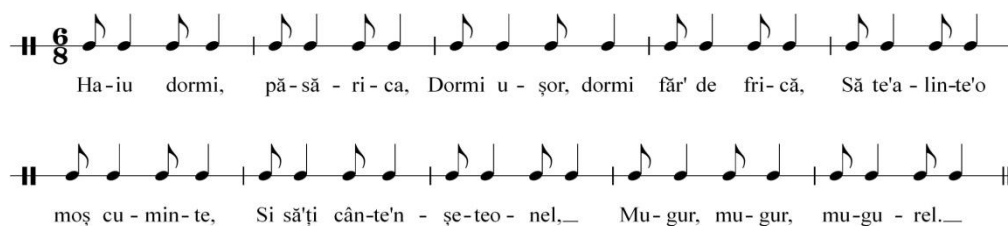
După trăsăturile sale distincte, ritmul cântecului de leagăn aparține sistemului *giusto-silabic*. În cântecele de leagăn, structura ritmului are la bază „timpul ritmic primar”, termen utilizat pentru prima dată de Gh. Sulițeanu în „Kinestezia și ritmica folclorului copiilor” [104].

Avem de a face în acest caz cu un impuls de natură psihofiziologică determinat de activitatea dată, care corespunde ca valoare cu o pătrime, cu posibilități de divizare după necesitățile de execuție vocală. „Timpul ritmic primar” corespunde în cântecul de leagăn cu piciorul metric și cu accentuarea naturală a acestuia. În interpretarea cântecului de leagăn putem observa rolul important al celulei ritmice care este menținută în toate modalitățile de existență a cântecului de leagăn, fie ca expresie muzicalizată, onomatopee, formule de adormire, sau manifestare propriu-zisă muzical-poetică. În urma analizei structurii ritmice a melodiilor cântecului de leagăn din arealul cercetat, am constatat prezența diferitor celule ritmice care combinându-se, dau naștere seriilor ritmice *izomorfe* sau *heteromorfe*. Acestea la rândul lor, se asociază, creând „strofă” ritmică. În majoritatea cazurilor, într-o „strofă” ritmică avem același tip de serie.

La fel ca și structura versului cântecului de leagăn, și structura ritmică se încadrează în tiparul octosilabic, fiind prezente ambele forme: catalectică și acatalectică. Seriile ritmice *izomorfe* se axează pe: formule simple binare, ternare și formule compuse. Dintre formulele binare sunt caracteristice – iambul și troheul:

1. Seria *izomorfă* formată din formule ritmice de tip iamb: 

Cântec de leagăn (Anexa 1, nr.52)



Ha-iu dormi, pă-să - ri - ca, Dormi u - șor, dormi făr' de fri - că, Să te'a - lin-te'o

moș cu - min - te, Si să'ți cân-te'n - șe-teo - nel, Mu - gur, mu - gur, mu - gu - rel...

2. Seria *izomorfă* formată din formule ritmice de tip troheu: 

Nani, nani, pușor (Anexa 1, nr.53)

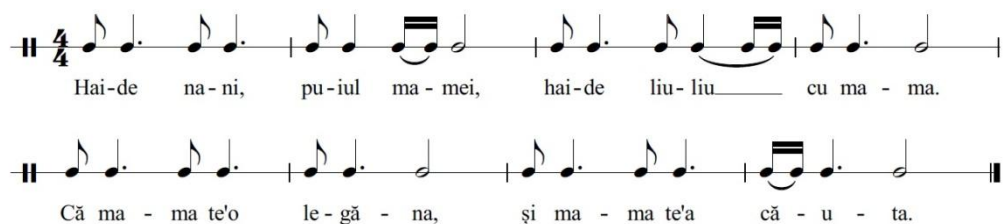


Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Dormi, dormi, somn u - șor.
Mă - mi - ca te'a le - gă - na, Somn dul - ce'ți va ve - ghea.

Na - ni, na, Na - ni, na, Na - ni, na - ni, na - ni, na.

3. Suprapunerea iambulului cu troheul sau iamb modificat prin alungirea celei de-a doua unități ritmice. Ca versiune a acestei cumulări, este optimea și pătrimea cu punct:

Haide nani puiul mamei (Anexa 1, nr.54)



Hai-de na-ni, pu-iul ma-mei, hai-de liu-liu cu ma-ma.
Că ma-ma te'o le-gă-na, și ma-ma te'a că-u-ta.


4. Serii ritmice care conțin formule ritmice compuse, prezintă următoarele variante combinatorii, și anume: formule binare din celule identice, cum ar fi dipiric, troheu dublu și spondeu dublu. De exemplu, dipiric:

Huța, huța (Anexa 1, nr.55)

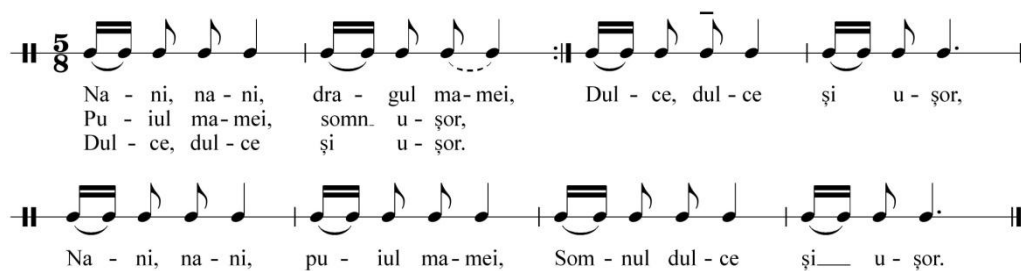


Hu-ța, hu-ța, cu că-ru-ța, A a! Na-ni, na-ni, na-ni, na-ni.

sau din celule ritmice diferite.

Seria *izomorfă* axată pe formule compuse de tip peon 4: 

Nani, nani (Anexa 1, nr.56)



Na-ni, na-ni, dra-gul ma-mei, Dul-ce, dul-ce și u-șor,
Pu-iul ma-mei, somn. u-șor,
Dul-ce, dul-ce și u-șor.
Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei, Som-nul dul-ce și u-șor.

Formulele ritmice ternare mai frecvent întâlnite sunt de tip anapest și apar în semicadențe sau cadențe. De exemplu:

Nani, nani (Anexa 1, nr.57)



Na-ni, na-ni, na-ni, na. Dormi fru-mos, pă-pu-șa mea.
A a! Dormi fru-mos, pă-pu-șa mea.

În cadrul seriilor ritmice *heteromorfe*, mai frecvent se produce îmbinarea celulelor ritmice de tip troheu și iamb. De obicei, celula ritmică de tip iamb apare la sfârșitul rândului melodic:

Nani, nani, Irinuța (Anexa 1, nr.58)

Na - ni, na - ni, I - ri - nu - ța,
Dormi a - dormi la fu - gu - li - ța.

Uneori în structura ritmică a cântecului de leagăn apare formula ritmică ternară - tribrah



Nani (Anexa 1, nr.59)

Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Dormi cu ma - ma bi - ni - șor.
Ma - ma'n - cet te'a le - gă - na, Pe o - braji te'a să - ru - ta.

În seriile heteromorfe se produce și o combinație între celulele: iamb, tribrah și troheu:

Haide nani (Anexa 1, nr.47)

Hai - de, na - ni, dra - ga ma - mei, Hai - de, na - ni, pu - iul ma - mei,
Ma - ma să'l fa - că ma - re, ma - re, S'o creas - că, s'o fa - că ma - re, Ma - re, ma - re.

Deseori, dipiricul este combinat cu alte grupuri ritmice, și anume:

1. Dipiric și anapest:

Haide nani (Anexa 1, nr.60)

Hai - de na - ni, pui bă - la - ne, Hai - de na - ni, dra - gul ma - mei, Hai - de na - ni, na - ni, na.
Și la ma - ma cio - căr - lan.
A a! Liu - liu, liu - liu, liu - liu, liu.

2. Anapest și dipiric:

Fata mamei (Anexa 1, nr.14)

A, a, a, Fa - ta ma - mei, pu - i - șor,
Dormi în pa - ce, somn u - șor.

3. De asemenea întâlnim dipiricul combinat cu grupurile ritmice anapest și peon 4. De cele mai multe ori, acest fenomen se întâlnește la sfârșitul construcției muzicale, adică în cadența finală.

• Dipiric și anapest:

Haide liuliu (Anexa 1, nr.61)

Hai - de, liu - liu cu ma - ma, Pu - i - șo - rul ma - mei, pui,

• Peon 4, dipiric și safic:

Haide liuliu (Anexa 1, nr.61)

Hai-de ma mei, Hai-de ma-mei, Hai s-dormi u - șor măi-cu - ți.
Pu - i - șo - rul ma mei, ma-mei,
Hai s'a dormi u - șor, măi-cu - ți,

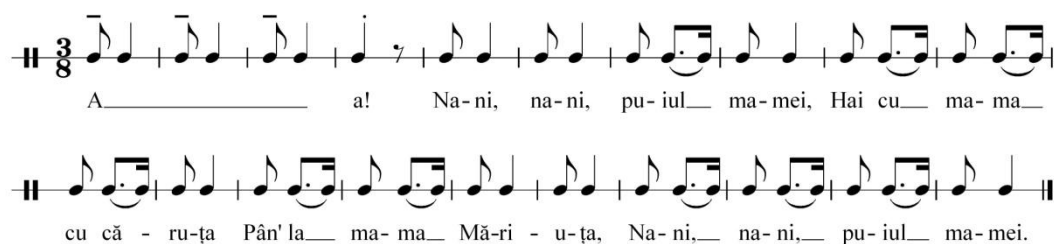
În cadrul seriei ritmice heteromorfe a cântecelor de leagăn, observăm și combinarea celulelor ritmice de tip iamb și troheu, creând formula de coriamb:

Haide liuliu (Anexa 1, nr.10)

A a! A a! A a!

Chiar dacă ornamentica nu este caracteristică cântecului de leagăn propriu-zis, totuși aceasta se întâlnește sub forma unei divizări ornamentale în interiorul celulelor ritmice, de regulă, a unității ritmice, îmbogățind linia melodică:

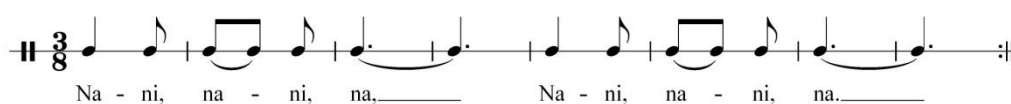
A - a (Anexa 1, nr.62)



A _____ a! Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei, Hai cu ma-ma
cu că - ru-ța Pân' la ma-ma Mă-ri - u-ța, Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei.

Acest fenomen se încadrează predominant în spațiul temporal al unei silabe. În rezultat se produc unele transformări sub aspect ritmic. De exemplu, celula de tip troheu, convențional, în urma divizării poate să creeze aluzie la tribrah:

Nani (Anexa 1, nr.32)



Na - ni, na - ni, na, Na - ni, na - ni, na.

Sau în cadrul celulei ritmice de tip iamb:

Nani, nani (Anexa 1, nr.63)



Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei, Na-ni, na-ni, pu-i - șor, șor.
Na-ni, na-ni, fa-ta ma-mei, Noap-te bu-nă, somn u - șor.
A _____ a!

Sub influența sistemului divizionar, în structura ritmică a cântecului de leagăn, la nivelul valorilor utilizate, poate apărea șaisprezecimea în combinație cu optimea cu punct, pătrimea cu punct, doimea.

Alături de celelalte componente ale expresivității cântecului de leagăn, *tempoul* de asemenea are un loc aparte. În urma analizei materialului audio, am constatat că în cântecul de leagăn tempoul nu rămâne același, ci se schimbă pe parcursul interpretării în funcție de starea de adormire a copilului. Astfel, dacă copilul este liniștit, mișcările legănatului sunt line și domoale, iar dacă copilul este mai agitat, mișcările sunt mai intense și mai rapide. Pe măsură ce copilul se liniștește, mișcările devin mai line și încetinesc la adormirea copilului.

Trebuie menționat și rolul *pauzelor* în structura ritmică a acestei categorii folclorice, fiind incluse în „structura ritmică a cântecului respectiv (pauza, n.n.), completând timpii afectați ai celulei ritmice caracteristice. [...] Ea pare a completa pe o întindere mai mare golul interpretării

vocale, în care ne face să simțim pulsația mișcărilor legănatului, datorită faptului că se plasează pe un număr virtual de timpi, posibil a fi încadrați în economia funcționalității adormirii copilului” [103, p.111]. Subliniem că măsura nu constituie pentru cântecul de leagăn o problemă specială. „Constanta ritmică a întregului cântec, iar alteori și schimbările, ce afectează întregi rânduri muzicale, poate crea condițiile unei perfecte încadrări în măsuri, de la caz la caz, de: trei optimi, patru optimi, cinci optimi, șase optimi” [103, p.109], însă în folclor în general, și în cântecul de leagăn în particular, nu măsura ci formula constituie realitatea ritmică.

Putem presupune că pentru melodiile cântecelor de leagăn din stratul vechi, sau premodern, sunt caracteristice grupurile ritmice iamb și troheu. Odată însă cu lărgirea sferei sonore percepute de interpretă (mamă), ne referim la mass-media, tehnica de înregistrare a muzicii etc., sub influența muzicii nonfolclorice, s-au produs, treptat, diferite transformări și în sistemul ritmic al cântecului de leagăn, ceea ce a dus la crearea unor melodii mai evolute. În rezultat, se produc combinații diferite de celule ritmice simple sau compuse, fenomen pe care îl vom constata în special în melodii preluate din alte categorii folclorice și adaptate caracterului specific cântecului de leagăn.

Așadar, una din caracteristicile principale ale structurii ritmului cântecului de leagăn, constă în repetarea unei celule ritmice, predominant de tip iamb sau troheu, în cadrul sistemului *giusto-silabic*, fenomen ce se produce de obicei pe parcursul întregii melodii. În melodiile de factură mai evoluată, structura ritmică reprezintă grupuri compuse binare sau ternare. Toate acestea evident supunându-se forței determinante a „timpului ritmic primar”.

Unele din aceste particularități ritmice la descoperim și în melodiile cântecelor de leagăn care aparțin altor etnii. Așadar, în melodiile cântecelor de leagăn din folclorul altor popoare, observăm următoarele afinități cu structura ritmică a cântecelor de leagăn din arealul cercetat:

1. Formula ritmică troheu:

Cântec de leagăn italian (Anexa 4, nr. 11)

Спи, мой сы-нок, бе-рег да-лёк, вол-ны ка-ча-ют наш чел-нок.

Я по-га-да-ю здесь до рас-све-та мно-го ли в'се-ти рыб-ки при-дёт.

2. Imitația formulelor de tip troheu și iamb:

Cântec de leagăn ungar *Mig uram a kutra jart* (Anexa 4, nr. 12)

Mig u-ram a kut - ra jart, Ad - dig ga-lam - bom be- jart.

Mig u-ram a kut - ra jart, Ad-dig ga-lam - bom be- jart.

The image shows two staves of musical notation for a lullaby. The first staff is in 4/4 time and contains the first line of the melody with lyrics: 'Mig u-ram a kut - ra jart, Ad - dig ga-lam - bom be- jart.' The second staff is also in 4/4 time and contains the second line of the melody with lyrics: 'Mig u-ram a kut - ra jart, Ad-dig ga-lam - bom be- jart.' The melody is simple and repetitive, characteristic of a lullaby.

3. Piric:

Cântec de leagăn ucrainean *Колыбельная* (Anexa 4, nr. 13)

Хо-дить ко-тик по лав-кам-, у чер-во-них чо-бот-ках. Би-ти ко-та, би - ти,

би - ти ко - та по хво - сту, щоб на - ру - бав хво - ро - сту.

The image shows two staves of musical notation for a Ukrainian lullaby. The first staff is in 3/4 time and contains the first line of the melody with lyrics: 'Хо-дить ко-тик по лав-кам-, у чер-во-них чо-бот-ках. Би-ти ко-та, би - ти,'. The second staff is also in 3/4 time and contains the second line of the melody with lyrics: 'би - ти ко - та по хво - сту, щоб на - ру - бав хво - ро - сту.' The melody is simple and repetitive, characteristic of a lullaby.

4. Dipiric:

Cântec de leagăn ucrainean *Колыбельная* (Anexa 4, nr. 14)

Ой, ти ко - те, не гу - ди, спить ди - ти - на, не збу - ди.

The image shows a single staff of musical notation for a Ukrainian lullaby. The staff is in 3/4 time and contains the melody with lyrics: 'Ой, ти ко - те, не гу - ди, спить ди - ти - на, не збу - ди.' The melody is simple and repetitive, characteristic of a lullaby.

Aceleași formule ritmice, ca și în cântecul de leagăn din spațiul folcloric cercetat de noi, dar în combinații diferite, le întâlnim de exemplu în următoarele versiuni:

5. Dipiric și troheu:

Cântec de leagăn sârb *Lu, lu, lu, Luške* (Anexa 4, nr. 15)

Lu, lu, lu, lu, lu - ske, Na Mo - ra - vi kru - ske, Ta - mo se - di

te - tka, Ko - la - ci - ce plje - ska, Pa Zo - ra - na zva - la, Ko - la - ci - ce

The image shows two staves of musical notation for a Serbian lullaby. The first staff is in 2/4 time and contains the first line of the melody with lyrics: 'Lu, lu, lu, lu, lu - ske, Na Mo - ra - vi kru - ske, Ta - mo se - di'. The second staff is also in 2/4 time and contains the second line of the melody with lyrics: 'te - tka, Ko - la - ci - ce plje - ska, Pa Zo - ra - na zva - la, Ko - la - ci - ce'. The melody is simple and repetitive, characteristic of a lullaby.

da - la, Pa Zo - ra - na zva - la, Ko - la - ci - ce da - la.

6. Piric și spondeu dublu:

Cântec de leagăn sârb *Lula, lula, Luluške* (Anexa 4, nr. 16)

Lu - la, lu - la, lu - lus - ke, O - ti - so de - da po krus - ke,
Svi - ma da - o je - dnu, dve, A u - nu - ku da - o sve.

7. Iamb, antispast, coriamb, amfimacru:

Cântec de leagăn georgian *Lalebi* (Anexa 4, nr. 17)

Пусть по - кор - ны - е вер - шин - ны нам ло - жат - ся под но - ги,
пусть влю - лен - ны - е муж - чи - ны со - вер - ша - ют по - дви - ги
Не пу - га - ют нас пре - гра - ды, вту - чих кру - чи гроз - ны - е.

Subliniem în primul rând rolul hotărâtor al timpului ritmic primar în organizarea ritmică, dar și importanța celulei ritmice troheu pe care o descoperim practic în toate cântecele de leagăn din folclorul altor popoare de care dispunem.

Suntem conștienți de faptul că unele din exemplele de cântec de leagăn din folclorul altor popoare pe care le avem la dispoziție la moment reprezintă melodii probabil preluate și adaptate legănatului, fenomen pe care l-am constatat și în folclorul românesc. Indiferent de originea melodiei (de leagăn propriu-zis sau împrumutată), aceasta se supune procesului ritmic primar determinat de legănat. Acest aspect, referitor la cântecele „ca la leagăn” de la noi, va fi analizat în subcapitolul următor.

3.1.2. Structura sonoră

Cântecul de leagăn cuprinde o serie de elemente constitutive care reflectă esența psihofiziologică a fenomenului. Astfel, onomatopeele, părțile de vorbire în proză sau vers, formulele de adormire pot fi transmise într-o exprimare muzicalizată ce se află la granița dintre limbajul verbal și cel muzical, sau să se materializeze în structuri muzical-poetice mai complexe. Axându-ne pe diferite cercetări în care se realizează periodizări ale evoluției fenomenului muzical folcloric [49, 103, 105], în cântecul de leagăn studiat de noi evidențiem la fel câteva etape:

I. Etapa prezenței unor sunete de structură premuzicală, în care emiterea liberă a sunetelor de structură premuzicală nu apare supusă vreunui sistem. Mai mult decât atât, este important să menționăm faptul că sunetul premuzical reprezintă intonarea muzicalizată apropiată de sunetele cuvântului, iată de ce indiferent de asocierea cu alte sunete premuzicale și/sau muzicale, acesta va fi mai aproape de vorbire decât de muzică.

Hai de liulu (Anexa 1, nr.64)

Hai - de liu - liu cu ma - ma,
Pe mâ - nu - țe te'a pur - ta, Pe pi - cior te'a da lu - ța
Bi - ni - șor tea le - gă - na, Hai a - dormi, a - dormi u - șor,
Pu - i - șo - rul ma - mei pui.

II. Etapa premuzicală reprezintă tendința incipientă de organizare într-un sistem, care aparține etapei precedente, ce este determinate de lipsa de conștientizare a sunetului muzical. Aceasta este, totuși, strâns legată de următoarea perioadă muzicală prin sunetele bine organizate pe interval și intonația ce ține în continuare de emisiunea limbajului verbal.

Luș, luș (Anexa 1, nr.65)

Hai, luș și iar luș, A, a! A, a! A, a! Luș-cu-ța ma-mei,
Hai, fă na-ni, mă-mi-căi, A a! A Luș - luș, Cos-te luș, A a!

Hai cu mama (Anexa 1, nr.66)

Hai cu ma-ma liu-liu, A a. Că ma-ma tea le-gă-na,
Și-e mân-ca-re-ția da, Piept ția da, tea în-fă-șa, Hai-de, cu ma-ma liu-liu-țu,

III. Ultima etapă, cea de-a treia, este caracterizată prin exprimare muzicală bine definită, cu executarea sunetelor în mod conștient, o organizare incipientă în diferite sisteme și sunete ce dețin atributele calității sale muzicale. Datorită acestora, dar și funcționalității cântecului de leagăn, sunetul apare ca un component al unei melodii conștientizate – o caracteristică, de altfel, a muzicii populare. Menționăm că acest proces de conștientizare se referă doar la melodie, nu și la sunetele componente.

A-a (Anexa 1, nr.67)

A a! Liu-liu, liu-liu'n le-gă-naș.

Analiza morfologică a substanței intonaționale a cântecului de leagăn, ne-a dezvăluit esența psihofiziologică a sistemelor sonore. Observăm prezența sistemelor de factură premodală ca evoluare din forme primare de exprimare muzicală, fundamentate pe celulele incipiente și structuri mai dezvoltate până la sisteme hexacordice și modale de șapte sunete.

Astfel în cântecul de leagăn am descoperit scări muzicale ce aparțin diferitor sisteme sonore, iar dispunerea organică a intervalelor pe anumite trepte determină raportarea acestor structuri la diferite etape ale evoluției muzicii folclorice. În linia melodică observăm preferința pentru anumite intervale. Prezența lor este determinată de funcționalitatea cântecului de leagăn. Evidențiem:

- Intervalul de secundă mare, ce se întâlnește predominant în descendență:

Liuliu (Anexa 1, nr.9)

Liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu,

Liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, lia!
Pu - iul ma - mii liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, lia!

mai rar în ascendență, de regulă la început de rând melodic, în semicadențe, sau realizând legătura între formule melodice:

Nani, nani, pui de om (Anexa 1, nr.68)

Lent. Legănat.
REFREN

Liu-liu, liu-liu, liu-liu lea... Cî ma - ma te'a le-gă - na,
Na - ni, na - ni, pui de om, Cum sî fac sî tî a - dorm,

- Intervalul de secundă mică se întâlnește rar, atât în descendență cât și în ascendență:

Dormi cu mama (Anexa 1, nr.48)

Alintător

Dormi cu ma - ma, Mi - la ma - mei, Scum-pul ma - mei, O - do -
ra - șul ma - mei, Hu-lu - ba - șul ma - mei, Pă-pu - și - ca ma - mei.

- Cea mai mare frecvență în cântecul de leagăn din spațiul folcloric cercetat, îl are intervalul de terță mică, care la fel ca și secunda mare se întâlnește predominant în descendență:

Nani (Anexa 1, nr.69)

Legănat

A - - - a! Na - ni, na - ni, pui - ca ma - mei,

iar în ascendență este prezent mai des la început de rând melodic, sau în emistih:

Haide liuliu (Anexa 1, nr.70)

Moderat



Hai - de liu - liu cu mă - mi - ca, Și' na - poi cu An - dre - ni - ca,

- Intervalul de terță mare, îl putem întâlni în descendență la început de rând melodic și pe parcursul melodiei:

Nani, nani (Anexa 1, nr.71)

Legănat



Na ni, na- ni, Na ni, na- ni, Dormi fru-mos co - pi - la ma - mei.

iar în ascendență – la început de rând melodic:

Cântec de leagăn (Anexa 1, nr.52)



Ha- iu dormi pă- să - ri- ca Dormi u- șor dormi făr- de fri- că să te' a- lin- te' o moș cu min- te

- Pe lângă intervalul de terță, prezent cel mai des în structura melodiei cântecului de leagăn, evidențiem și cvarta perfectă care în descendență se întâlnește pe parcursul liniei melodice:

Nani (Anexa 1, nr.72)

Legănat



Na - ni, na - ni, pu - i - șor.

mai rar în ascendență:

Hai închide ochisorii (Anexa 1, nr.73)



Hai în - chi- de o- chi - șo - rii, și vă pu- pă o- bră - jo- rii, că ma- ma te' a le- gă - na, na- ni, na- ni, na- ni, na.

preferabil în cadențe și semicadențe:

Hai liuliu, liuliușor (Anexa 1, nr.74)

Liniștit, Legănat **Coda**

Hai, liu-liu, liu-liu-șor, Dra- gul ma-mei pu - i- șor. A__ a! A__ a!

- Intervalul de cvintă ascendentă este întâlnit destul de frecvent în semicadențe și în cadențe:

Nani, nani (Anexa 1, nr.56)

Legănat

Na - ni, na-ni, dra- gul ma-mei, Pu - iul ma-mei, somn u- șor,

sau

A-a (Anexa 1, nr.4)

A, a, a! A, a, a! A, a, a, a, a, a, a!

Uneori în ascendență la început de rând melodic:

Nani (Anexa 1, nr.75)

Legănat

Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mei,
Să crești ma - re ca un brad,

la fel în descendență:

Nani, nani (Anexa 1, nr.76)

Moderat, legănat

Na - ni, na - ni, pu - i - șor,
Hai cu ma-ma'n - ce - ti - șor,

În linia melodică a cântecului de leagăn sunt prezente formule melodice constituite din îmbinarea diferitor intervale. Cele mai frecvente combinații sunt dintre:

- secunda mare și terța mică:

Haide liuliu (Anexa 1, nr.77)



- terța mică și cvartă perfectă:

Lui, lui, lui (Anexa 1, nr.78)



Observăm deci, în melodia cântecelor de leagăn analizate, preferința pentru o direcție descendentă pe parcursul discursului muzical și pentru intervalele de secundă mare, terța mică și mare, cvartă și cvintă perfectă.

Despre predilecția unor anumitor intervale în creațiile folclorice din stratul vechi, menționează și Gh. Sulițeanu în „Psihologia folclorului muzical”: „secunda mică ne prezintă tendința descendentă atât pentru cuprinsul, cât și pentru începutul propoziției, secunda mare – prezintă o puternică mișcare ascendent-descendentă, pe care o putem întâlni de-a lungul întregii propoziții; terța mare și mică prezintă o tendință net descendentă, chiar dacă uneori apare ascendent pe celula incipientă a începutului; cvarta perfectă ne apare însă caracteristică în mersul ei descendent” [105, p.169].

Plasând șirul sunetelor ce constituie melodiile cercetate pe o scară muzicală virtuală, aleasă din punct de vedere metodologic, unitară pentru întreaga muzică folclorică, vom observa alături de prime intervale și nuclee celulare generatoare, diferite combinații ale acestora, în stare de preferință descendentă, iar uneori, în cadențe, posibil ascendentă.

Reieșind din frecvența unor anumitor intervale în linia melodică, specificul relațiilor dintre sunete, din caracterul ritmului determinat de funcționalitatea cântecului de leagăn, în melodiile cântecelor de leagăn analizate, constatăm frecvența următoarelor sisteme sonore:

- Dintre oligocordii sunt caracteristice: *bitoniile și bicordiile; tricordiile și tritoniile; tetracordiile și tetratoniile.*

Structura bicordică o găsim:

- în formula: L S, la interval de secundă mare:



Liuliu, liuliu cu mama (Anexa 1, nr.79 și nr.80: *Haide și-om dormi*)

Legănat



Liu - liu, liu - liu, cu ma - ma,
Că ma - ma te'a le - gă - na.

- b) Se întâlnesc de asemenea structuri bicordice cu tendință de extindere spre structurile tritonice.

Liuliu (Anexa 1, nr.9)




Liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, lia!
Pu - iul ma - mii liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, lia!

- c) Tricordia minoră cu tendință de extindere spre formula tricordală L S M:



A-a (Anexa 1, nr.80)

Legănat



A - - a! Dra - gul ma - mei, pu - iul ma - mei,

- d) Tetracordie minoră, în urma emancipării pienenului *fa diez* în cadrul formulei tricordale:
L S M:

Nani, nani (Anexa 1, nr.81 și nr. 76: *Hai liuliu, liulișor*)

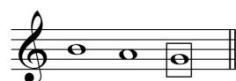
Moderat



Na - ni, na - ni, na - ni. Că ma - ma te'a le - gă - na

Pentru structura sonoră a cântecului de leagăn propriu-zis sunt caracteristice **formulele tricordale** incipit considerate de specialiști elemente specifice gândirii muzicale arhaice.

- a) Una din structurile sonore care se întâlnește destul de des în melodia cântecului de leagăn, este formula tricordală: Si L S – picnonul, cu sau fără pieni:

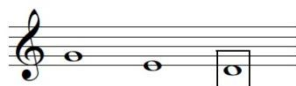


Nani, nani (Anexa 1, nr.82 și nr.7: *Hai cu mama*)



Picnonul este elementul determinant al sistemului pentatonic, de aceea îl vom întâlni atât în stare pură, cât și în structurile pentatonice.

b) formula tricordală S M R:



Legănuș (Anexa 1, nr.83 și nr.84: *Nani, nani, copilaș*, nr. 85: *Nani, nani*)

Legănat



c) altă formulă tricordală întâlnită este L S M cu, sau fără pieneni:



Haide liuliu (Anexa 1, nr.86 și nr.87: *Umbă somnul prin pădure*, nr.88: *Haide nani*, nr.5: *Puiul mamei*)



Se observă că această formulă este frecvent întâlnită în melodiile cântecului de leagăn, mai mult decât atât, vom constata în structurile mai evolute constituite din patru, cinci sunete etc. valoarea de nucleu a formulei tricordale L S M, pe care cercetătorii R. Lachmann, W. Wiora și alți etnomuzicologi o consideră drept „prima expresie naturală a limbajului verbal muzicalizat” [105, p.173].

Structurile bitonice în cântecul de leagăn sunt prezente sub următoarele aspecte:

a) la interval de terță mică, mai frecvent cu pienenul *fa diez*: S M:



Liuliu (Anexa 1, nr.89 și nr.90: *Puiul mamei*)

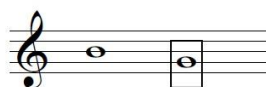


Datorită emancipării pienului *fa diez*, această bitonie se transformă într-o structură tricordică. De exemplu:

Haide liuliu pe picioare (Anexa 1, nr.91)



b) la interval de terță mare: $\text{Si } \underline{\text{S}}$



Nani, nani (Anexa 1, nr.92)



c) la interval de cvartă perfectă: $\underline{\text{S}} \text{ R}$



Haide liuliu (Anexa 1, nr.93 și nr.94: *Dragul mamei*)

Zăbovind



În capitolul 2, subcapitolul 3, am evidențiat texte poetice în care și-a pus amprenta structura versului din dezmiertat, care a transformat textul poetic din cântecul de leagăn în proză

melopecă. În rezultat, acest fenomen are repercusiuni și în linia melodică. Dacă primele două rânduri melodice (prin rând melodic, înțelegând fragmente muzicale corespunzătoare unui vers din textul poetic, care este format din mai multe motive) ce corespund tiparului octosilabic, reflectă elementele structurale specifice atât ritmice cât și intonaționale a cântecului de leagăn, ne referim la celula ritmică de tip iamb și la intervalul de terță mică descendentă, atunci următoarele versuri depășesc tiparul și în linia melodică avem formula recto tono și salturi intervalice caracteristice dezmiertatului (Anexa 1, nr. 48: *Dormi cu mama*).

Tetratonic de mod III – L S M R cu, sau fără pienenii *fa diez, fa becar*:



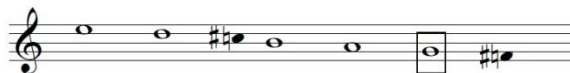
Cântec de leagăn (Anexa 1, nr.98 și nr.65: *Luș, luș*)

Liniștit

Na - ni, na - ni, pu - i - șor. Na - nim na - ni, pu - i - șor.

- În cântecul de leagăn din spațiul folcloric cercetat descoperim următoarele structuri pentatonice:

a) pentatonic de mod I cu pienenii *do diez, do becar* și *fa diez, fa becar*:

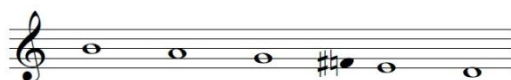


Nani, nani (Anexa 1, nr.99)

Lagănat

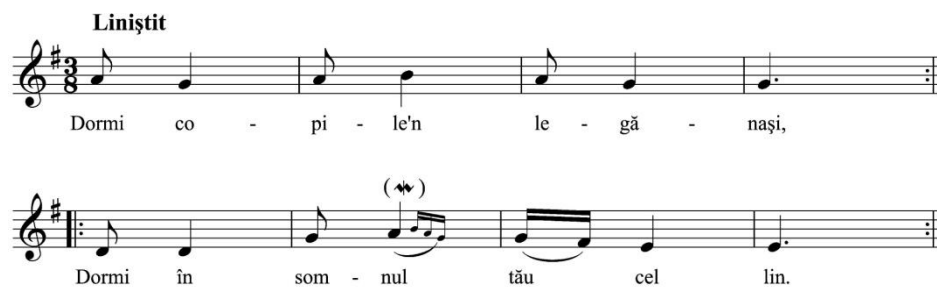
Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mei.

b) Pentatonic de mod IV cu sau fără pienenii *fa diez și fa becar*:



Dormi, copile'n, legănaș (Anexa 1, nr.100)

Liniștit



Dormi co - pi - le'n le - gă - nași,
Dormi în som - nul tău cel lin.

De asemenea vezi și Anexa 1 nr.101: *Haide liuliu cu mama*, nr.102: *Haide nani*, nr. 103: *Vine somnul cătinel*, nr.104: *Nani, nani, puiul mamei*, nr.105: *Nani, nani cu mama*.

Această structură pentatonică mai frecvent este prezentă prin tetracordul superior cu, sau fără pini. De exemplu:

Nani, na (Anexa 1, nr.15)



Na - ni, na, Na - ni, na, Dormi a - dormi co - pi - la mea.

sau

Haide nani puișor (Anexa 1, nr.51)

Legănat



Hai - de na - ni, nă - ni - șor, Hai - de na - ni pu - i - șor,
Căți dau a - pă cu pa - ha - rul, S'ai gu - ri - tă ca za - ha - rul,
Hai - de na - ni somn u - șor, Hai - de na - ni somn u - șor.
Și te le - găn cu pi - cio - rul, Săți faci fă - ța ca bu - jo - rul.

sau

Cântec de leagăn (Anexa 1, nr.110)

$\text{♩} = 120$ (pentru băieți)



Dormi în pa - ce pu - i - șor, Na - ni, na - ni, somn u - șor.

Alte exemple în Anexa 1, nr.68: *Nani, nani, pui de om*, nr.106: *Nani, nani, copiliță*, nr.107: *Liulea, liulea copilul*, nr.108: *Într-o zi de dimineață*, nr.109: *Haita liuliu cu mama*).

Acest tetracord l-am întâlnit și sub formă cromatizată a pasului Re-Si în mișcare descendentă prin pini *do diez* și *si bemol*:

Haida liului (Anexa 1, nr.111)

Musical score for 'Haida liului' in 3/8 time, key of D major. The score consists of three staves of music with lyrics in Romanian. The first staff contains the first two lines of the song. The second staff is the first ending, marked '1.', and the third staff is the second ending, marked '2.', with performance instructions 'rall.' and 'expresiv'.

Hai - da liu - li, pui fru - mo - su,
Eu te le-gân cu chi - cio - ru

1.
sî nu chici din lea - gân gios-su.

2.
Și din mă-nî ni torc fu - io - ru.

c) Pentatonicul de mod V la fel cu sau fără pieni *do diez, do becar și fa diez, fa becar*:

Musical notation of a pentatonic scale in D major, consisting of the notes D, E, F#, G, and A, shown on a single staff.

Haide nani (Anexa 1, nr.112)

Musical score for 'Haide nani' in 3/8 time, key of D major. The score is marked 'Legănat' and includes lyrics in Romanian.

Legănat

Hai - de na - ni, pu - i - șor, A - ță nea - gră de pi - cior,
Când te'a - dorm mi'e mai u - șor, Pu - iul ma - mei, pu - i - șor.

Într-un număr foarte mic de melodii, am descoperit o structură sonoră ce reprezintă un substrat pentatonic de mod V cu impunerea la început a modului doric de pe Mi:

Cântec de leagăn (Anexa 1, nr.113)

Musical score for 'Cântec de leagăn' in 3/8 time, key of D major. The score includes lyrics in Romanian and a tempo marking of quarter note = 92.

$\text{♩} = 92$

Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mii, Na - ni, pu - iu - le, și'a - dormi,
Vi - ne ta - ta din pă - du - re Și'ți a - du - ce fragi și mu - re.
Și'ți a - du - ce a - lu - ne - le Și'un mă - nunchi de flo - ri - ce - le.

Liu - liu, liu - liu, liu - liu, li Că ma - ma te'o a - dor - mi.

d) pentatonicul de tip pendulatoriu îl întâlnim sub forma I – V, schema structurii sonore poate fi reprezentată în felul următor:



Liu, liu (Anexa 1, nr.114)

Moderat

Ai, ai, Li - u, ma - mei, hai,
 Li - u, ma - mei, li - u, ma - mei,
 Ai! Li - u, ma - mei, Li - u, ma - mei.

- Heptacordiile sunt prezente mai des sub forma structurilor modal-tonale de eolic de pe Mi cu impunerea spre sfârșitul creației a subtonului cromatic:

Cântec de leagăn (Anexa 1, nr.115)

mf

Na - ni, na - ni, co - pi - laș, Dra - gul, ma - mei în - ge - raș,
 Și mi'l, lea - gă - nă tu - bi - ne, Să nu, ca - dă de lân - gă mi - ne,
 la - tă Moș E - ne, vi - ne a - le - ne, Să te, mân - gă - ie pe - ge - ne.
 Lă - mă - i - tă gal - be - nă, Vi - no, de mi'l, lea - gă - nă.
 Și mi'l, lea - gă - nă fru - mos, Să nu, ca - dă din lea - găn jos.
 Dormi în pa - ce somn u - șor, Dra - gul, mai - căi, pu - i - șor.

Printre cântecele de leagăn analizate, am întâlnit câteva melodii, structura sonoră a căroră reflectă caracteristicile acusticului III:

Haide nani (Anexa 1, nr.38)

Legănat

Hai - de na - ni pu - iul ma - mei
 Că n'o fi cum vor duș - ma - ni.
 Hai - de na - ni, na - ni, na - ni.

Așadar, în urma analizei structurii intonaționale am constatat ponderea anumitor intervale și sisteme sonore în melodia cântecelor de leagăn propriu-zise. Am remarcat preferința pentru desfășurarea melodică treptată în care predomină mișcarea descendentă, repetarea pe parcurs a unui sunet, frecvența intervalelor de secundă mare, terță mică, cvartă și cvintă perfectă. Intervalul de secundă mare se întâlnește preponderent în descendență și mai puțin în ascendență, de regulă la început de rând melodic, în semicadențe, sau realizând legătura între formulele melodice. Intervalul de terță mică este prezent în descendență, iar în ascendență îl putem găsi doar la început de rând melodic. Cvarta perfectă se manifestă în descendență pe parcursul liniei melodice, iar în ascendență – prevalează în formulele cadențiale. Intervalul de cvintă perfectă ascendentă este prezent frecvent în semicadențe și în cadențe, uneori în ascendență sau descendență la început de rând melodic.

Aceste intervale pot fi considerate caracteristice pentru că sunt plasate la baza structurilor sonore. Astfel, dintre sistemele sonore evidențiem frecvența tricordiilor și tritoniilor – care se întâlnesc la fel de des în melodiile rituale din stratul vechi, precum bocete, unele colinde, etc; tetratonicul de mod III cu cadența pe treapta a II-a și pentatonicul de mod IV, în formă completă sau prezent tetracordul superior și cadența pe treapta a II-a.

Referindu-ne la linia melodică a cântecelor de leagăn din folclorul altor popoare, observăm prezența aceluiași formule intonaționale construite pe interval de secundă mare și terță mică de regulă descendente, cvarta perfectă la început de rând melodic, caracteristice cântecelor de leagăn românești din spațiul folcloric al Republicii Moldova. De exemplu:

- Secunda mare:

Cântec de leagăn belorus *Колыбельная* (Anexa 4, nr. 1)

Лю - ли, лю ли, лю - ля - та, бре - дутв лу-гах те - ля - та, в тра
 ве о-ни па - сут - ся, нвхлев о-ни сбе- рут - ся. Там ти-хо за-сы
 па - ют и луг свой вспо- ми - на - ют. Так спи же, спи спой
 кой - но, и ни о чем не ду - май.

- Terța mică:

Cântec de leagăn ucrainesc *Колыбельная* (Anexa 4, nr. 13)

Хо-дить ко-тик по лав-кам-, у чер-во-них чо-бот-ках. Би-ти ко-та, би - ти,
 би - ти ко - та по хво - сту, щоб на - ру - бав хво - ро - сту.

- Cvarta perfectă la început de rând melodic:

Cântec de leagăn german *Vis* (Anexa 4, nr. 18)

Прис-нил-ся ночь-ю се - год - ня мне стра-ный и страш-ный сон: в са-
 ду сво-ём я гу - ля - ла вне-зап-но стал клад-би-щем он. Мо - ги - лой ста - ла

Cântec de leagăn din Coreea de Sud (Anexa 4, nr. 19)

Ja-jang ja - jang ari jajang, Wo - ri a ghi jaldo - zanda,
 A - ga a - ga jam-dal - ga - ra Gamjadong - a o - kja - dong - a

De asemenea observăm în structura sonoră sisteme oligocordice care ne indică spre un strat folcloric mai vechi. De exemplu, în cântecul de leagăn *Lu, lu, baj* (Anexa 4, nr. 7), întâlnim structura arhaică Re-Sol:

Lu, lu, baj, Ce - do mo - je ma - lo, Buj, baj,

sau în cântecul de leagăn din Rusia – *Колыбельная* (Anexa 4, nr. 2)

Спят мед ве - ди и сло-ны Спят вле-су ле-си - цы Толь-ко ста-рый волк не спит Хо-дит, бро-дит по ле-су
Хо-дит, бро-дит по ле-су И - щит жир-ну - ю ко - зу Ко-зоч-ка ска-ка - е, вол-чик до-го-ня - е

În cântecele de leagăn ale diferitor etnii am descoperit de asemenea și sistemul pentatonic, mai frecvent de mod I, structură ce o vedem foarte rar în cântecele de leagăn românești din arealul geografic abordat. În melodia ce urmează observăm tendința spre independență a pienului *do becar*, suprapunându-se astfel peste pentatonicul de mod I o structură sonoră de tip hexacordică:

Cântec de leagăn sârb *Lu, lu, lu, lu, luške* (Anexa 4, nr. 15)

Lu, lu, lu, lu, lu - ske, Na Mo - ra - vi kru - ske, Ta - mo se - di
te - тка, Ko - la - ci - ce plje - ska, Pa Zo - ra - na zva - la, Ko - la - ci - ce
da - la, Pa Zo - ra - na zva - la, Ko - la - ci - ce da - la.

Pentatonic de mod V:

Cântec de leagăn ucrainean *Колыбельная* (Anexa 4, nr. 20)

О-че-нь згоду зи-ти, то-то ма-мо'з дит-ми. Го-во-ри ди-ти мо-й пташ-ки, как же ма-ми тяш-ки.
Как вы бу-ли мален-ки, бу-ли ма-ми ширен-ки. А как ви пид-рос-лы, все доб-ро у-нес-ли.

Așadar, observăm universalitatea cântecului de leagăn, atât din punct de vedere tematic, cât și muzical-poetic, fenomen determinat de funcționalitatea acestei creații folclorice. Astfel și în structura sonoră a cântecelor de leagăn din alte culturi etnice observăm elemente distincte ale cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova, ne referim la secunda mare, terța mică, cvarta perfectă.

3.1.3. Structura arhitectonică

Spre deosebire de lirica rituală, care e legată de manifestări, acțiuni concrete, diverse acte rituale tradiționale cu ocazia căsătoriei, semănatului sau al culesului ș.a., lirica nerituală se interpretează cu orice ocazie, evident nefiind legată de vreun ritual, chiar dacă uneori poate fi condiționată de anumite împrejurări. Acest lucru a determinat în mare parte, o libertate a formei mult mai mare în lirica nerituală, în comparație cu alte genuri și specii ale liricii rituale, ceea ce permite și un anumit grad de improvizație.

Această libertate este relativă în creațiile vocale, spre deosebire de cele instrumentale, fiind limitată de un conținut poetic și încadrată, evident, în actul spontan al creației populare. Se știe că forma nu este un cadru fix, rigid, dar este un proces care apare doar odată cu actul cântării și este cea pe care trebuie să o surprindem și să o supunem cercetării. Numai aprecierea sintezei muzical-poetice este în măsură să ne evidențieze arta și creativitatea folclorică. Iar melodia populară „este o scurtă plăsmuire muzicală, pe care cântărețul o repetă de câte ori are nevoie, ca să ajungă la capătul unui text poetic” [48, p.16]. De aceea, forma cântecelor de leagăn va fi privită ca o sinteză a componentelor morfologice ale melodiei în relație directă cu structura poetică.

Limbajul muzical folcloric și elementele sale de expresie sunt explorate și valorificate după legi și procedee anumite de alcătuire a discursului muzical, stabilite de practică, pentru exteriorizarea unui conținut. Elementele de bază – *celula* și *motivul* – se organizează în *fraze*, *perioade muzicale*. În melodiile vocale celula corespunde de obicei, unei perechi de silabe. Asociată cu altele, sau repetată, dă naștere motivului melodic. El „este un element de expresie, caracterizat prin contur precis, pregnanță ritmică și melodică” [103, p.135] – alcătuit, de obicei, din două celule. În creațiile vocale (inclusiv de leagăn), acesta corespunde unei dipodii. *Motivele* la rândul lor, se grupează creând *rânduri melodice*, fragmente muzicale corespunzătoare unui vers din textul poetic. În cadrul analizei formei arhitectonice, vom utiliza diferite reprezentări grafice, în care *motivul melodic* îl vom nota cu literă mică (a, b, c etc.), iar *rândul melodic* – cu literă mare (A, B, C etc.).

În etnomuzicologie, forma arhitectonică a creațiilor vocale este analizată și determinată după cantitatea și calitatea rândurilor melodice care alcătuiesc „strofa” melodică. Există structuri arhitectonice ce se construiesc în baza a unu, două, trei, patru sau mai multe rânduri melodice diferite. Astfel, în cântecul de leagăn, elementele constitutive – celula și motivul – se grupează în unitatea superioară, rândul melodic, unitatea de care depinde organizarea formei muzicale / „strofei” melodice, care reiese la rândul ei din numărul și modul de grupare a rândurilor melodice.

Pe parcursul desfășurării discursului muzical și a constituirii arhitectonicii de ansamblu în cântecul de leagăn, la nivel micro-structural, sunt folosite diferite procedee de creație identificate de cercetători în muzica folclorică [48, 93 ș.a.], și anume: *repetarea identică sau variată*; *secvențarea* la diferite intervale; *recurența*, îmbinată uneori cu procedeul „oglină”; *lărgirea ritmico-melodică* (de la celulă la motiv, de la motiv la frază) sau micșorarea ritmico-melodică; *imitația cu deplasarea accentelor* (cu un timp sau o jumătate); procedeele enumerate se pot combina. Exemplificăm:

1. Repetarea identică sau variată a motivelor:

$a + b + a + b_1 + a_1 + b + a_2 + b + a_2 + b + a_2 + b + a_3 + c$

Nani, nani (Anexa 1, nr.116)

Na - ni, na - ni, co - pi - laș, Dra - gul ma - mei în - ge - raș.
 Cul - că - te mi - ti - tel, Și te scoa - lă mă - ri - cel.
 Na - ni, na - ni, co - pi - laș, Dra - gul ma - mei în - ge - raș. Na - ni, na - ni, na - ni, na.

2. Secvențarea: $a + b + c + d + a + b + c + d + a_1 + b_1 + c + d + a_1 + b_1 + c + d$

Nani, nani puîșor (Anexa 1, nr.117)

Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Hai a - dormi, a - dormi - u - șor,
 Că ma - ma te'a le - gă - na, Iar tu îi dor - mi a - șa.

3. Lărgirea ritmico-melodică: *Nani* (Anexa 1, nr.118)

A - - - a! Na - ni, na - ni, pui - ca ma - mei,
 Na - ni, na - ni'n ce - ti - șor, A, a, a, a, a, a, a!

4. Imitația cu deplasarea accentelor:

Dragul mamei (Anexa 1, nr.94)

Dra - gul ma - mei, pu - i - șor, Hai cu ma - ma, dormi u - șor.
Hai cu to - ții să dor - mim, Di - mi - nea - ța ne tre - zim.

Mama mă legăna așa:
A.. .. a!

Dintre toate aceste procedee de creație, în cântecul de leagăn mai des se întâlnesc: *repetarea identică sau variată, secvențarea și recurența*. Acest fenomen poate fi explicat prin funcționalitatea cântecului de leagăn, rolul determinant al „timpului ritmic primar” și a formulelor ritmice caracteristice de iamb și troheu.

În rezultatul diferitor combinații creative a motivelor melodice se constituie rîndul melodic, care la rîndul său, în funcție de structura și modalitățile de asociere constituie arhitectura cântecului de leagăn.

Analizând structura arhitectonică a cântecului de leagăn, am delimitat două categorii de forme:

1. Forme fixe

2. Forme deschise / cvasi libere

În cadrul **formelor fixe** am constatat frecvența următoarelor tipuri arhitectonice:

1. „Strofa” melodică bazată pe un singur rînd melodic: [A]

Acest tip de „strofă” melodică are o frecvență mai mare în arhitectura cântecului de leagăn. Menționăm că, pe parcursul desfășurării discursului muzical, rîndul melodic poate să se repete exact sau cu variante.

$$[AAAA_1] - \frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A_1}{C}$$

Haide nani, pușor (Anexa 1, nr.51)

Hai - de na - ni, nă - ni - șor, Hai - de na - ni pu - i - șor,
Că'ți dau a - pă cu pa - ha - rul, S'ai gu - ri - ță ca za - ha - rul,

Hai - de na - ni somn u - șor, Și te le - găn cu pi - cio - rul,
Hai - de na - ni somn u - șor, Să'ți faci fa - ța ca bu - jo - rul.

În cântecul de leagăn *Nani, nani* (Anexa 1, nr.56), observăm că arhitectura este bazată la fel pe un singur rând melodic [A], care pe parcurs desfășurării discursului muzical apare de două ori cu modificări, ca variantă. Prima dată, după a treia expunere, creând o cadență clară și impresia unei structuri din patru rânduri melodice. În continuare, interpreta reia structura inițială [A], însă nu respectă periodicitatea precedentă, ci revine cu o nouă variantă a rândului melodic [A]. Cadența finală, care pare a fi mai mult ca o semicadență, ne indică spre o interpretare improvizată. Mai mult decât atât, trebuie să subliniem că întreg discursul muzical se construiește în baza unui singur motiv melodic. Anume structura motivică a formei muzicale este încă o trăsătură caracteristică a cântecului de leagăn propriu-zis, ceea ce se explică prin același caracter determinant al funcționalității și „timpului ritmic primar”. În rezultat avem următoarea structură arhitectonică.

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A_1}{C} + \frac{A}{D} + \frac{A_2}{E}$$

Procesul de creare axat pe improvizarea unor motive specifice în cântecul de leagăn propriu-zis, îl observăm și în cântecul de leagăn *Nani, nani* (Anexa 1, nr.116), care ni se pare la fel de reprezentativ. Astfel, primele trei rânduri melodice [A] [A₁] [A] constituie terenul sonor în cadrul căruia se construiește treptat melodia fundamentală a cântecului de leagăn, care o reprezintă rândul melodic [A₂]. Rândul [A₃] însă, este secțiunea cadențială. Suntem convinși că dacă interpretei i-ar fi venit în minte încă câteva versuri, ea le-ar fi interpretat în baza rândului melodic [A₂].

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A_1}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A_2}{D} + \frac{A_2}{A} + \frac{A_2}{B} + \frac{A_3}{A_1}$$

Na-ni, na-ni, co-pi-laș, Dra-gul ma-mei în-ge-raș.
 Cul-că-te mi-ti-tel, Și te scoa-lă mă-ri-cel.
 Na-ni, na-ni, co-pi-laș, Dra-gul ma-mei în-ge-raș. Na-ni, na-ni, na-ni, na.

2. „Strofa” melodică de tip binar, adică cea constituită din două rânduri melodice diferite: [A] și [B]. În cadrul acestui tip de „strofă” melodică, întâlnim următoarele variante combinatorii:

- repetarea identică: [A A B B] – $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{B}{C} + \frac{B}{D}$

Haide nani (Anexa 1, nr.119)

1. Hai - de, liu-liu cu ma - ma, Hai - de liu - liu, liu liu - lea.
 2. Hai - de, liu-liu cu ma - ma, Cu ma - ma'i fa - ce nă - ni - că.
 Vi - no, soam - ne, și'l a - doar - me, Vi - no, peș - te și mi'l creș - te.
 Hai - de na - ni, pu - iu - le, Hai - de liu - liu, liu - liu, lea.

- repetarea variată: [A A₁ B B₁] – $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A_1}{B} + \frac{B}{C} + \frac{B_1}{C}$

Nani (Anexa 1, nr.120)

Na-ni, na-ni, pu-i-șor, Dormi cu ma ma'n - ce - ti - șor,
 Na-ni, na-ni, na-ni, na-ni, na-ni, na-ni, na-ni, na!

- repetarea simetrică: [A B A B] – $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{A}{C} + \frac{B}{D}$

Haide nani (Anexa 1, nr.121)

Hai - de na - ni, pu - i - șor, A - ță nea - gră de pi - cior,
Când te'a - dorm mi'e mai u - șor, Pu - iul ma - mei, pu - i - șor.

Repetarea fiecărui rând melodic contribuie la o expunere desfășurată a melodiei. Pe parcursul acesteia, interpretul are posibilitatea improvizării textului poetic. Deși „strofa” melodică este formată din doar două rânduri melodice, strofa poetică poate să se lărgescă până la patru versuri.

O altă variantă a acestui tip arhitectonic este structura [A A B]. Pe parcursul acestei „strofe” melodice, textul poetic poate să fie alcătuit și din trei versuri diferite. În unele exemple de cântec de leagăn propriu-zis întâlnim în structura arhitectonică tipul binar și sub forma: [A A A B].

De asemenea întâlnim și versiunea inversă, adică rândul melodic care este supus repetării, fie identice, fie variate, este [B]. De exemplu în cântecul de leagăn **Haide nani, huța, huța** (Anexa 1, nr.122) constatăm următoare structură a formei [A B B B]. În acest caz, textul poetic, mai frecvent, se constituie din versuri diferite – [A B C D]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{B}{C} + \frac{B}{D}$$

Hai - de na - ni, hu - ța, hu - ța, Ma-ma'l du - ce cu că - ru - ța
Și - na - poi cu să - ni - u - ța, Hai - de na - ni, na - ni, na - ni.

În structura cântecelor de leagăn propriu-zise am constatat în unele exemple, prezența elementelor arhitectonice cu funcție de refren. Acesta poate fi regulat, de dimensiunile rândului melodic, sau neregulat mai frecvent 4 sau 6 silabe. Elementele cu funcție de refren mai frecvent sunt axate pe formulele tipice de adormire caracteristice cântecului de leagăn: **Haide liuliu** (Anexa 1, nr.124).

- refren regulat – $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \text{refren} + \frac{A}{B} + \text{refren} + \frac{A}{C} + \text{refren} + \text{refren}$

Ani, ani (Anexa 1, nr.123)

A - ni, a - ni, fa - ta ma - mei, A a!

- Refren neregulat întâlnim în cântecul de leagăn *Nani, nani* (Anexa 1, nr.49), unde formula de adormire bazată pe onomatopeea: *A-a*, apare pe parcursul discursului muzical în structura de cinci silabe.

3. „Strofa” melodică de tip ternar ce conține trei rânduri melodice diferite: [A], [B] și [C]

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{B}{C} + \frac{C}{C}$$

Vino, soamne (Anexa 1, nr.20)

Vi - no soam - ne și'l a - doar - me, Vi - no știu - că,
Vi - no peș - te și mi'l creș - te,
și mi'l cul - că, Vi - no știu - că, și mi'l cul - că.

În cadrul „strofei” melodice de tip ternar se întâlnesc diferite variante combinatorii a rândurilor melodice constitutive. Mai frecvent, unei repetări variate sau identice este supus rândul melodic [A]. În cazul textului poetic, mai frecvent, acesta se extinde la patru versuri diferite - [A B C D]:

[A A B C] –

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{B}{C} + \frac{B}{D}$$

Nani, nani, Irinuța (Anexa 1, nr.58)

Na - ni, na - ni, I - ri - nu - ța, Dormi a - dormi la fu - gu - li - ța,
Că da - că n'a - dormi în - da - tă, Se ui - tă lu - na pe fe - reas - tră.

În cadrul **formulelor cvasi libere**, am inclus structuri arhitectonice derivate din formele fixe în care se produce o tratare liberă a succesiunii rândurilor melodice, adică are loc preluarea aleatorie ale acestora. În cântecul de leagăn *Nani, nani, dragul mamei* (Anexa 1, nr.125), baza arhitectonicii o constituie două rânduri melodice diferite - [A] și [B]. Dintre aceste două rânduri melodice, rândul [B] este supus transformărilor. Forma acestei creații poate fi tratată din două puncte de vedere, în cazul dat, adică a formei cvasi libere, ea poate fi grafic reprezentată astfel:

$$A + A + B + B_1 + B + B_1 + B + B + B_1$$

Na-ni, na ni, dra-ga ma - mei, Să te culci tu mi-ti - tel, Să te scoli tu mă-ri - cel.

Și mi'l scoa lă mă-ri - ce - lu. Și mi'l scoa lă mă-ri -
 Hai-de, na - ni, na - ni - na - ni, na.

cel. Hai-de na-ni, na-ni, na-ni, Na-ni, na-ni, dra-ga ma-mei.

În alt exemplu de cântec de leagăn este *Nani, nani, copilăș* (Anexa 1, nr.126), unde forma la fel se constituie din două rânduri melodice, primul rând melodic [A] este prezent doar o singură dată, iar al doilea – [B], este supus unor varieri permanente până la sfârșitul creației. Textul poetic conține versuri diferite:

$$\frac{\text{melodie}}{\text{text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{B}{C} + \frac{B_1}{D} + \frac{B_2}{E} + \frac{B_2}{F} + \frac{B_3}{G} + \frac{B_2}{H}$$

Na-ni, na-ni, co - pi- laș, Dra-gul ma-mei în - ge- raș, Că ma-ma te'a le - gă - na,

Și ma - ma te'a că - u - ta, Să te faci un voi - nic ma - re, Ca dom-nul Ște -

fan cel Ma - re, Să fii ver - de la răz - boi, Să scapi ța - ra de ne - voi.

În cadrul formelor cvasi libere am inclus și cântecul de leagăn *Haide nani* (Anexa 1, nr.45), care are o structură arhitectonică bazată pe trei rânduri melodice diferite, interpretate aleatoric. Totodată, discursul muzical al acestui cântec de leagăn este întrerupt la început printr-un fragment vorbit – îndemn la adormire. Astfel, prima secțiune (până la îndemn la adormire) îndeplinește o funcție de introducere, dar și o putem considera bază intonațională pentru secțiunea a doua – cântecul de leagăn nemijlocit. Primă secțiune se axează pe un rând melodic: [A A₁]. Subliniem că motivele melodice ce se conțin în această secțiune sunt preluate în secțiunea a doua și variate prin intermediul diferitor procedee de creație, în special evidențiem repetarea identică și variată, și recurența. De exemplu:

rândul A (prima secțiune):



și A₄ (secțiunea a doua):



sau: B (secțiunea a doua):



și B₁ (secțiunea a doua):



În rezultat se constituie următoarea structură arhitectonică a secțiunii a doua, axată în mare parte pe structura rândului [A] din prima secțiune, pe care grafic o putem reprezenta în felul următor:

[A₂ A₃ A₂ A₃ B B A₄ A₅ A₆ A₇ A A₁ A A₁ B B₁ A A₁ A A₁ B B₂ B B₂ A₈ A₉ A₈ A₉]

Modalitatea de interpretare a cântecului de leagăn se reflectă în structura arhitectonică, deoarece atât în cadrul formelor fixe cât și în cele cvasi libere se întâlnesc secțiuni (după cum am

indicat deja) cu funcție de introducere și de încheiere, care „îmbracă” „strofa” melodică. Ele pot să se construiască în baza unor formule melodice sau reprezentând un rând melodic propriu-zis. Formula de introducere are funcția de creare a atmosferei, de liniștire, de acordare muzicală și poetică a interpretei la procesul de creare și interpretare a cântecului de leagăn. De regulă, aceste formule de introducere se bazează pe onomatopeele caracteristice. De exemplu cântecul de leagăn *Hai, copilo...* (Anexa 1, nr.127).

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \text{Formulă de introducere} + \frac{\text{A}}{\text{A}}$$

Această formulă de introducere poate avea dimensiuni diferite – patru, șase, opt silabe etc. Mai frecvent primul rând melodic îndeplinește această funcție de introducere. De exemplu cântecul de leagăn *Nani, nani* (Anexa 1, nr.128) care are următoarea structură a formei – [A A B B₁], unde A are această funcție de introducere:

În calitate de formulă de încheiere, la fel servesc mai frecvent onomatopeile, dar nu este exclus ca și ultimul rând melodic să aibă această funcție. De exemplu: *Dragul mamei* (Anexa 1, nr.94 și nr.23: *Hai cu mama*):

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{\text{A}}{\text{A}} + \frac{\text{A}}{\text{B}} + \text{formulă de încheiere}$$

și $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \text{rând melodic de încheiere}$

Nani, nani, pușor (Anexa 1, nr.53)

Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Dormi, dormi, somn u - șor,
Mă - mi - ca te'a le - gă - na, Somn_ dul - ce'ți va ve - ghea.

Na - ni, na, Na - ni, na, Na - ni, na - ni, na - ni, na.

În unele exemple de cântec de leagăn propriu-zis se întâlnesc ambele formule: de introducere și de încheiere (Anexa 1, nr.2: *Nani, nani*):

$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \text{Formulă de introducere} + \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \dots + \text{formulă de încheiere}$

Na - ni, na - ni, na - ni. Că ma - ma te'a le - gă - na
Să te faci un vi - teaz ma - re,
Când te'ai fa - ce ma - re, ma - re,

Cu gu - ra te'a dez-mier - da, Na - ni, na - ni, na - ni.
Ca dom - nul Ște - fan cel Ma - re,
La pă - rinți a - ju - tor ta - re?

$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \text{Formulă de introducere} + \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A}{D} + \frac{A}{E} + \text{formulă de încheiere}$

Nani, nani (Anexa 1, nr.129)

A a! Na - ni, na - ni, Vi - tă - lu - ță, Hai cu ma - ma de mă nu ță,

Pă - nă'n va - le la mă - cu - ță, Na - ni, na - ni, pu - i - șor,

Ta - re ești tu bu - ni - șor_ A a!

Așadar, putem susține că în cântecul de leagăn propriu-zis din spațiul folcloric al Republicii Moldova, cel mai des întâlnite dintre structurile cu formă fixă sunt cele constituite din unul și două rânduri melodice, respectiv tipul primar și tipul binar cu variantele lor combinatorii. În ceea ce privește formele cvasi libere, predominante sunt structurile axate pe două rânduri melodice diferite. Subliniem funcția importantă constructivă a motivului melodic. Astfel, în cântecul de leagăn, nu atât rândul melodic, cât motivul axat pe intonații specifice determină arhitectura, chiar dacă aceste motive se organizează dând naștere la forme fixe, bazate pe periodicitatea anumitor rânduri melodice. Deci, motivul este cel care stă la bază și are o legătură incontestabilă cu celula ritmică sau motivul ritmic, rezultat al „timpului ritmic primar” și a kinesteziei cântecului de leagăn. Precum am menționat în capitolul anterior, în cântecul de leagăn creația se contopește cu interpretarea, bazându-se pe improvizația unor formule melodice specifice, ceea ce a determinat specificul formei arhitectonice a cântecului de leagăn propriu-zis.

În cântecele de leagăn din folclorul altor etnii am observat aceleași procese în constituirea arhitectonicii de ansamblu. Ne referim în special la valoarea constructivă a motivului melodic, structura cvasi liberă determinată de temporalitatea desfășurării acțiunii de adormire. De exemplu, în cântecul de leagăn ucrainesc – *Колыбельная* (Anexa 4, nr. 20) forma este cvasi liberă, constituită din combinarea a patru rânduri melodice diferite într-o ordine aleatorie, conform dorinței interpretei și necesității încheierii procesului de adormire.

3.2. Cântecul „ca la leagăn”

Am menționat deja în capitolul 2, subcapitolul 1 că o mare parte din creațiile folclorului muzical sunt interpretate de femei, în special, cele legate de familie. De fapt, întreg repertoriul folcloric este cunoscut de grupul feminin, chiar dacă nu toate aceste creații sunt executate de femei, cu prilejul, ocaziile dictate de funcționalitatea creațiilor respective. Anume femeia în colectivitatea tradițională este purtătoarea tradiției, este cea care transmite tradiția, contribuie nemijlocit la perpetuarea acesteia, cu toate că ea nu cânta oricând și oriunde, respectând normele dictate de societate.

Se știe că în mediul tradițional, comportamentul femeii era determinat de anumite reguli, permisiuni sau interdicții, inclusiv și în ceea ce privește cântarea: „fata de măritat cântă înainte de toate pentru sine: în casă (când coase, țese, gătește sau deretică), în ogradă (când hrănește animalele și păsările, spală și întinde rufe, mătură, aduce apă), pe deal, pe coastă sau pe izlaz, cu vitele. Fata preferă să fie singură, dar nu se teme să fie surprinsă: cântatul este potrivit cu vârsta

și conduita ei premaritală. [...] Atunci când se socotește bună cântăreață, fata simulează chiar singurătatea și cântă sonor și neînfrânat, astfel încât să poată fi auzită și de vecini sau de posibili pretendenți. Se ferește însă să supraliciteze, pentru a nu se face vinovată de lipsă de sfiiciune și incitare deliberată a admiratorilor; și în orice caz nu mai îndrăznește să cânte de una singură pe uliță, ca în copilărie” [101, p.21-22]. De asemenea o fată putea cânta nu doar singură (individual), dar și în grup alături de prietenele ei. De regulă, în timpul lucrului (la cules, la secerat, la spălat rufe etc.), sau în drum spre locul de muncă, spre casă, în șezători, clăci, hramuri etc.

Spre deosebire de fete, „cântarea femeii măritate stă sub jurisdicția unor norme diferite. Desigur, și ea cântă pentru sine, pe lângă casă sau în casă: la țesut, cusut, dereticat ș.a.” [101, p.29], însă „femeia cântă mai discret, mai temător decât fata. În unele locuri se socotește chiar nepotrivit ca o gospodină să cânte de una singură prin tindă sau ogradă, mai ales atunci când ar putea fi auzită de vecini sau trecători” [101, p.29], deoarece se spunea că, dacă femeia este căsătorită și mai are și copii, atunci este o rușine să cânte astfel încât să fie auzită de cineva. Totuși, în pofida acestor interdicții, ea cânta sau îngâna pentru sine orice fel de creație care îi plăcea atunci când era în intimitatea sa. De asemenea își putea permite să cânte alături „de cele de seama sa, de bărbat și de alți maturi la munca câmpului, la clăci, la nunți, la sărbători și întruniri de familie” [101, p.30]. Odată cu înaintarea în vârstă, femeia este „scutită de suspiciunea unor impulsuri erotice” [101, p.32], astfel, ea „își recapătă dreptul de a cânta pentru sine fără opreliști” [101, p.33].

Femeia îl învață pe copil din primele clipe ale vieții lui, pornind de la cântecul de leagăn, treptat până la maturitatea lui, tot repertoriul muzical al colectivității date. Copiii erau încurajați să însușească și să interpreteze nu numai piese din repertoriul lor, dar și al adulților. Această libertate relativă a copiilor în ceea ce privește exprimarea muzicală, este un factor important în promovarea și perpetuarea tradiției, fiind „monitorizați” de femeie în această activitate, susținuți și stimulați în a învăța diferite creații, inclusiv și cântecul de leagăn. Nu ne este străină nici până în prezent imaginea fetei care își leagănă păpușa, îngânând o melodie, un cântec de leagăn auzit de la mamă, bunică, soră, etc. [101, p.33].

Totodată, femeia are un rol important în procesul de creativitate populară. Acest aspect și-a pus amprenta și în cântecul de leagăn. Actul creativității populare în demersul cântecului de leagăn se manifestă intens. Faptul că femeia, pe de o parte cunoaște întreg repertoriu folcloric specific unei comunități tradiționale, pe de altă parte este un mecanism în sistemul creativității populare a determinat prezența în cadrul cântecelor de leagăn a categoriei „ca la leagăn”. În cazul dat observăm că fenomenul cântecului de leagăn reflectă nu doar intimitatea mamei și a

copilului, dar permite femeii să își exprime gândurile care o frământă, trăirile sentimentale care nu le poate reda deschis conform codului etic tradițional comportamental în societate, deseori și față de soț, poate doar într-un grup foarte restrâns, adică mamei sale, surorii etc.

Astfel, legănând copilul, femeia rămâne în singurătate cu gândurile ei, se detașează de lumea exterioară și se transferă pentru un timp în lumea ei, în alt spațiu temporal convențional: lumea grijilor și a sentimentelor personale. Aceste gânduri duc de multe ori foarte departe, mama amintindu-și de cele mai neașteptate lucruri în timpul legănatului. Suprapuse pe un teren fertil al creativității feminine, al repertoriului folcloric cunoscut, mama adaptează deseori melodia altor categorii folclorice la versurile cântecelor de leagăn și la atmosfera legănatului. Acest proces se produce absolut neintenționat, firesc, parcă de la sine, în rezultat, melodiile preluate „îmbracă haina” cântecului de leagăn propriu-zis și îndeplinesc pentru moment funcția acestuia. Am delimitat acest tip de cântece de leagăn într-o categorie aparte, care se deosebește prin anumite trăsături proprii și sunt numite „ca la leagăn”.

Melodiile preluate și incluse în sfera funcțională a cântecului de leagăn, trec printr-un anumit proces de adaptare, care poate duce la transformări radicale în structura melodiei inițiale. În rezultat distingem câteva nivele ale acestui proces:

1. originalul preluat este ușor de recunoscut și nu suferă schimbări esențiale fiind doar adaptat „timpului ritmic primar” al legănatului;
2. originalul preluat poate fi recunoscut, dar el este supus unor transformări ritmice, intonaționale și arhitectonice importante;
3. originalul preluat nu poate fi recunoscut în rezultatul schimbărilor radicale care s-au produs. În acest caz, totuși, am inclus melodiile respective în categoria cântecului „ca la leagăn”, datorită prezenței unor particularități structurale ce nu sunt caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis. Ne referim la mișcarea pe trison, salturi la intervale largi (sextă, septimă, octavă), recitativ recto tono, sunete lungi, fermata și altele.

Deoarece cântecul de leagăn propriu-zis este un act de creație spontană, când melodia și versul se improvizează în baza unor module intonaționale și poetice cunoscute, acest fapt a facilitat adaptarea melodiilor preluate din alte categorii folclorice la funcționalitatea cântecului de leagăn.

Analizând cântecele „ca la leagăn” din spațiul folcloric cercetat, am constatat că acestea au preluat melodii din categoriile folclorice, precum: *doina* (acest termen îl vom folosi sub aspect generalizat, având în vedere nu doar categoria doinei propriu-zise, dar și versiunile intermediare doină-cântec, cântec-doină), *romanța*, *cântecul miresei*, *cântecul propriu-zis*, *colindul și altele*. Menționăm totuși că doar două categorii – *cântecul propriu-zis* și *doina*

predomină ca sursă constantă de preluare pentru legănat. Acest fenomen poate fi explicat prin faptul că *doina* și *cântecul propriu-zis*, prin conținutul poetico-muzical sunt mai „aproape” de starea de spirit a femeii.

Adaptarea unei melodii străine la funcționalitatea cântecului de leagăn a determinat nu doar transformări în melodie, dar și anumite procese în cadrul textului poetic. Astfel, referindu-ne la acesta, constatăm în conținutul poetic al cântecului „ca la leagăn”, următoarele aspecte:

1. păstrarea conținutului specific al cântecului de leagăn propriu-zis;
2. îmbinarea fragmentelor din textul poetic al cântecului de leagăn propriu-zis, cu fragmente caracteristice categoriei folclorice de unde a fost preluată melodia;
3. predominarea conținutului poetic din creația originală, ulterior adaptată cântecului de leagăn.

În cadrul acestui proces de adaptare are loc și un efect invers, adică se produc unele schimbări și în versificația cântecului de leagăn propriu-zis, în cazul păstrării acestuia. Vom realiza în continuare o analiză comparată, evidențiind procesele ce se produc în structura sonoră, ritmică, a formei, în melodiile preluate și adaptate la particularitățile cântecului de leagăn propriu-zis.

Am identificat un grup de cântece „ca la leagăn”, cu melodii împrumutate din categoria folclorică – *doină*. Se știe că doina este o creație care se interpretează individual, pentru sine, fără public, ceea ce facilitează adaptarea melodiei la funcționalitatea cântecului de leagăn. Printre elementele structurale caracteristice ale doinei evidențiem: sistemul ritmic parlando-rubato, formule melodice specifice, în special recitativele recto tono și melodic, mișcarea pe intervale mici (mai frecvent: terța mică și secunda mare), opriri pe sunete lungi, strofe „elastice”. O particularitate a doinei este improvizarea acestor formule specifice. Și în cântecul de leagăn propriu-zis, avem un procedeu similar de improvizație a unor formule caracteristice, evident mai puțin pronunțat, ceea ce la fel deschide posibilitatea unei adaptări mai lejere a melodiei de doină. Mai mult decât atât, cercetătorii au constatat unele asemănări între doină și cântecul de leagăn. Astfel, „din punct de vedere muzical, alternanța coborâtoare a două trepte apropiate și recitativul embrionar din cântecului de leagăn capătă amploare și devin formulele cele mai frecvente ale doinei. Iar obiceiul femeilor de a interpreta tot felul de cântece din repertoriul liric general în timpul legănării copilului este semnificativ pentru „procesul alunecării din matca strictă a cântecului de leagăn propriu-zis în albia largă a liricii” [93, p.299].

În textul poetic din cântecul de leagăn *Nani, nani* (Anexa 2, nr.1) observăm că la început sunt expuse șase versuri ce aparțin textului propriu-zis de leagăn, după care urmează un text cu conținut liric ce poate fi atribuit doinei, și anume: *Ciobănaș cu oile, / Bată-mi-te-ar ploile*. În

cazul dat putem presupune că, gândul mamei a alunecat treptat, inconștient de la realitate (legănatul copilului), la grijile și preocupările ei.

În melodie, constatăm convențional o structură bipartită: prima secțiune este un fragment în ritm giusto-silabic, ce corespunde celor șase versuri de cântec de leagăn propriu-zis. În secțiunea a doua are loc o trecere în sistemul ritmic parlando-rubato. Se știe că trecerea din sistemul giusto-silabic în parlando-rubato și invers, se efectuează ușor datorită înrudirii acestor sisteme ritmice după natura lor. Menționăm totuși că funcționalitatea cântecului de leagăn a limitat interpretarea deplină de rubato. Astfel, sistemul ritmic parlando-rubato caracteristic doinei se adaptează și el ritmului cântecului de leagăn printr-un *poco rubato*.

În linia melodică din secțiunea întâi, este folosită predominant repetarea a unei formule specifice bazată pe două trepte alăturate descendente la interval de secundă mare, caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis.



Na-ni, na-ni, pu-iul ma mei, Cul că-te tu mi-ti-ti-că Și te scoa lă Mă-ri-ci-că. Na-ni, na-ni, fa-ta ma mei, Na-ni, na-ni, fa-ta ma mei, Că ma-ma te'a le-gă-na Și din gu-ră ț'a cîn-ta.

În secțiunea a doua, avem salturi la interval de cvartă și cvintă în emistih și la sfârșit de rând melodic, iar recitativul recto tono „dizolvă dominația” formulei din prima secțiune, conturând astfel, particularitățile intonaționale ale doinei, susținute de alunecările frecvente de tip glisando ale vocii și fermata la sfârșit de rând melodic.



Rubato
Cio-bă naș cu o-i-le, Cio-bă-naș cu o-i-le, ba-tă-mi-te'ar plo-i le, Ba-tă-mi-te-ar plo-i-le.

Structura arhitectonică a acestei melodii este bazată pe trei rânduri melodice diferite [A], [B] și [C], în care rândul melodic [A] cu variantele [A₁, [A₂] reflectă particularitatea cântecului de leagăn propriu-zis, fiind constituite în baza dezvoltării formulei menționate anterior, iar rândurile melodice [B], respectiv [B₁] și [C] cu [C₁] corespund unui model de „strofă” melodică specifică doinei. În rezultat se produce o succesiune cvasi liberă a rândurilor melodice, predominând rândul [A], iar rândul melodic [C], reprezentând segmentul cadențial.

$$\text{1 secțiune:} \quad \frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A_1}{B} + \frac{A_2}{C} + \frac{A_1}{D} + \frac{A_1}{D} + \frac{A_1}{E} + \frac{A_1}{F}$$

$$\text{a 2-a secțiune:} \quad \frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{B}{G} + \frac{B_1}{G} + \frac{C}{H} + \frac{C_1}{H}$$

În cântecul ca la leagăn *Haide nani* (Anexa 2, nr.2), conținutul versurilor este caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis. În structura melodică însă, se conturează elemente distinctive ale doinei, dar nu putem identifica o creație anume. Însăși autorul transcrierii a indicat specificul interpretării „doinit”, în cazul dat poco rubato, fapt care încă o dată ne confirmă posibila origine a melodiei. Constatăm astfel, predominarea recitativelor recto tono și melodic, ornamentarea bogată, opririle pe sunete lungi, fermata. Aceste elemente, chiar dacă nu sunt caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis, ele nu „împiedică” procesul legănatului, nu distorsionează efectul sonor funcțional al cântecului de leagăn, ci se încadrează în textura muzicală corespunzătoare și atmosfera legănatului. Ele (sunetele lungi) pot fi calificate ca niște „respiro” temporare, niște „insulițe” de meditație ale mamei. Menționăm că ornamentarea se produce mai frecvent pe sunetele din cadențe și semicadențe, ce anticipă sunetul final. De asemenea, deseori este realizată o colorare din centrul rândului melodic, ceea ce este caracteristic doinei, având o anumită forță de concentrare, care este echilibrată prin deschiderea pe finala rândului melodic, la fel prelungită, dar mai puțin colorată. Aceste particularități caracteristice ale doinei au determinat modificări în textul poetic, și anume: lărgirea sau augmentarea tiparului octosilabic.



Mai mult decât atât, se produce o suprapunere a două versuri octosilabice, care se interpretează pe un singur rând melodic, eliminându-se convențional patru silabe.

În arhitectura acestui cântec „ca la leagăn” observăm elemente specifice structurii generale a doinei. Ne referim aici la o parte introductivă, o parte mediană și o parte de încheiere. În cântecul „ca la leagăn”, partea introductivă are funcție de „introducere” și pregătire a pruncului pentru starea de somn, iar partea de încheiere, conținând repetarea onomatopeelor, susține atmosfera de adormire și starea de „hipnoză” creată în partea mediană. Astfel, în cântecul „ca la leagăn” analizat, la început este expus un rând melodic care îndeplinește convențional

funcția părții introductive, după care urmează partea mediană și ultimele 2 rânduri melodice, ce îndeplinesc funcția părții concluzive. Această structură arhitectonică, în fond, reflectă particularitățile formei cântecului de leagăn propriu-zis, care la fel are elemente de introducere și încheiere (rând melodic sau formulă), ceea ce a facilitat într-un anumit fel, adaptarea melodiei de doină la funcționalitatea cântecului de leagăn.

Structura arhitectonică a acestei melodii este bazată pe patru rânduri melodice diferite. Subliniem că primul rând melodic [A] apare modificat la sfârșitul melodiei, după care urmează un rând melodic [B₂] cu funcție de Codă.

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{\text{A}}{\text{A}} + \frac{\text{B}}{\text{B}} + \frac{\text{C}}{\text{C}} + \frac{\text{B}_1}{\text{D}} + \frac{\text{A}_1}{\text{E}} + \frac{\text{B}_2}{\text{C}_1}$$

Un proces similar de adaptare la particularitățile structurale și funcționale ale cântecului de leagăn propriu-zis a unei melodii preluate din categoria de doină, îl constatăm și în cântecului „ca la leagăn”: *Cântec de leagăn* (Anexa 2, nr.3). Textul poetic este caracteristic cântecului de leagăn, care totuși reflectă unele influențe din conținutul ideatic al doinei.

Linia melodică relevă caracterul improvizator în baza unor formule caracteristice doinei și predominarea recitativelor melodic și recto tono. Ritmul aparține sistemului parlando-rubato, fiind prezente elementele distincte ale acestuia, sunete lungi, fermata, accelerando, diminuendo în execuție.

Rubato

Hai - di liu - cu dra - ga ma - mi, Hai - di liu - că dra - ga ma - mi
Da - pi urm - ai sî vrei ta - ri, Da - pi urm - ai sî vrei ta - ri
Ai sî ai gri - ji - li ta - li, Ai sî ai gri - ji - li ta - li

C'a - șa re - pe - de trec a - nii, C'a - șa re - pe - de trec a - nii
Sî ti duci în lu - mea ma - ri, Sî ti duci în lu - mea ma - ri
Cu co - pi - ii șî la oa - le, Cu co - pi - ii șî la oa - le

Forma arhitectonică la fel reflectă procesul improvizatoric reprezentând o structură cvasi liberă, schema căreia poate fi prezentată grafic în felul următor:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{\text{A}}{\text{A}} + \frac{\text{B}}{\text{A}} + \frac{\text{A}_1}{\text{B}} + \frac{\text{B}_1}{\text{B}} + \frac{\text{C}}{\text{C}} + \frac{\text{B}_2}{\text{C}} + \frac{\text{B}_3}{\text{D}} + \frac{\text{B}_4}{\text{E}} + \frac{\text{D}}{\text{E}} + \text{formulă de încheiere (de adormire)}$$

Un alt cântec „ca la leagăn” *Hai odor, hai păsărică* (Anexa 2, nr.4), căruia, putem presupune, că i-a fost adaptată melodia doinei *Bate vântul vârfurile* (vezi Anexa 3, nr. 1), care poate fi recunoscută. Conținutul poetic îmbină diferite subiecte preluate: din cântecul de leagăn propriu-zis, cum ar fi: *Hai odor, hai păsărică / Dormi-adormi fără de frică*; lirica populară, spre exemplu de haiducie prin versul: *Muguri, muguri, mugurel*, dar ne amintește și de *Gazelul* eminescian (motto-ul din *Călin, file din poveste*). Structura versului este octosilabică. Elementul definitoriu al cântecului de leagăn propriu-zis – onomatopeile, lipsește.

Ritmul acestui cântec „ca la leagăn” este giusto-silabic cu elemente poco rubato. În rezultat, comparând cu creația originală, constatăm eliminarea recitativelor recto tono și melodic, ornamentării bogate, glissando-urilor și opririlor pe sunete lungi.

Hai o - dor, hai pă - să - ri - că, Dormi a - dormi fă - ră de fri - că, să te'a - lin - te
 Ce tre - sari nu'i ni - me, ni - me, Li - niș - te și'n - tu - ne - ci - me, Dar ze - fi - rul,
 Și'a lă - sat o gă - ză mi - că, Să'ți a - duc - o scîi - so - ri - că, Și să'ți spu - nă

moș cu - min - te, și să'ți cân - te'n - ce - ti - nel, mu - guri, mu - guri, mu - gu - rel.
 mu - sa - fi - rul, Cel șă - gal - nic, și pri - beag. A tre - cut pe lân - gă prag.
 noap - te bu - nă, Că și el să - tul de drum, Mer - ge să se cul - ce'a - cum.

Structura arhitectonică păstrează schema inițială a melodiei originale (cu rândurile melodice respective), mai mult decât atât, s-a produs parcă un „stop cadru” a „strofeii” elastice adaptată funcționalității cântecului de leagăn. În rezultat avem următoarea schemă a formei:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{B}{C} + \frac{C}{D} + \frac{C_1}{E}$$

Cântecul „ca la leagăn”: *Nani, pui balane* (Anexa 2, nr.5) a preluat elemente melodice caracteristice unui tip melodic de Cântec al miresei din zona de nord a Republicii Moldova. Ca surse prime pot servi melodiile din Anexa 3, nr. 2 și 3. Textul acestui cântec „ca la leagăn” este caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis, cu tiparul specific octosilabic. Ritmul giusto-silabic cu element poco rubato. Preluarea melodiei din cântecul miresei nu este un fenomen întâmplător. Cunoaștem că, creațiile vocale rituale, consacrate miresei din cadrul ceremonialului nupțial, ne referim la secvențele rituale: Îmbrăcarea miresei, Iertăciunea și Legătoarea, erau interpretate de grupul feminin. Mai mult decât atât, orice mamă, într-un trecut apropiat a fost mireasă și într-un fel sau altul, cunoaște repertoriul ceremonial de cântec al miresei. Astfel explicăm prezența acestei melodii în categoria „ca la leagăn”.

Menționăm că la preluare, sunt păstrate caracteristicile intonaționale și sistemul sonor original - tetratonicul de mod III, cu cadența finală pe mi. În cazul dat, s-a produs o preluare de nivel unu, adică: originalul este ușor de recunoscut și nu suferă schimbări esențiale.

Moderat

Na - ni, na - ni pui bă - la - ne, Și tu peș - te, de mi - l cre - ște

Și tu știu - că, de mi - l cul - că, Na - ni, na - ni pu - iul ma - mei,

Na - ni, na - ni, pu iul ma - mei.

Încă un exemplu interesant de preluare a unei melodii și adaptare la funcționalitatea cântecului de leagăn este cântecul „ca la leagăn”: *Nani* (Anexa 2, nr.6). Această melodie ne indică spre melosul din folclorul copiilor. Poate fi o melodie din cadrul jocurilor organizate, dar ne amintește și de Paparudă sau Caloian. Textul poetic este caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis, are o introducere cu funcție de adormire: *Nani, nani, nani, / Păpușica mamei*, în tipar hexasilabic, după care urmează conținutul propriu-zis, cu un vers în tipar octosilabic. Ritmul aparține sistemului *giusto-silabic*. Melodia este silabică, simplă, bazată pe două rânduri melodice diferite [A] și [B], în versiunea: [A A B B]. Tempoul moderat, valorile predominant de optimi în melodie și caracterul monoton a acesteia a permis conferirea unei funcționalități temporale de adormire.

O altă categorie folclorică din care este preluată melodia și adaptată particularităților cântecului de leagăn, este *cântecul liric propriu-zis*. Cântecul liric propriu-zis, este, de fapt expresia multiplă și nuanțată a vieții, gândurilor și năzuințelor poporului nostru. În folclor, cântecul propriu-zis reprezintă cea mai dezvoltată și cea mai vie categorie. Această vitalitate este determinată de o capacitate mai mare de adaptare la atmosfera vieții de toate zilele, „substanța și fondul imaginar al liricii populare sunt dominate de capacitatea de a surprinde toate stările omului simplu, în cele mai variate determinări, pornind de la concretism, până la generalizare lirică de mare profunzime” [10, p.127]. Totodată, cântecul propriu-zis aparține, în primul rând, repertoriului feminin, de aceea preluarea poate fi considerată un proces firesc.

Se știe că melodia cântecului propriu-zis are o structură liniară, formă strofică, cu sau fără refren, predominant este sistemul ritmic *giusto-silabic*, uneori întâlnindu-se elemente *rubato*.

Vom urmări în continuare transformările ce se produc în melodia cântecului liric propriu-zis, adaptată funcționalității cântecului de leagăn.

În cântecul „ca la leagăn” *Fata mamei, Aurică* (Anexa 2, nr.7), atât linia melodică, cât și textul poetic sunt preluate fără modificări esențiale. În rezultat, în textul poetic nu avem elemente caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis. În linia melodică, în schimb, sunt scoase în evidență formulele melodice în care predomină intervalele de secundă și terță mare, specifice cântecului de leagăn.

Ritmul este giusto-silabic cu elemente rubato prezente prin opriri pe sunete lungi. De asemenea sunt păstrate ornamentele, glissando, care nu sunt caracteristice cântecului de leagăn.

Moderat

Structura arhitectonică reprezintă o formă fixă cu „strofa” melodică bazată pe 3 rânduri melodic diferite. Menționăm rolul ultimului rând melodic – [C], care apare în două forme: mai întâi în forma inițială, iar apoi, ca variantă.

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{C}{B} + \frac{C_1}{C} + \frac{C}{B} + \frac{C_1}{C}$$

Așadar, chiar dacă cântecul propriu-zis preluat „Fata mamei, Aurică” este ușor de recunoscut atât ca melodie, cât și ca text poetic, totuși dat fiind faptul că structura melodiei conține predominant intervale de terță și secundă, iar sistemul ritmic este giusto-silabic, a fost posibilă adaptarea la funcționalitatea cântecului de leagăn.

Alt cântec „ca la leagăn” *Haide nani* (Anexa 2, nr.8), prin structura melodiei ne indică spre elementele caracteristice cântecului liric propriu-zis *La poartă, la Ionică* (Anexa 3, nr. 4). Textul poetic reflectă conținutul caracteristic cântecului de leagăn. Sunt prezente formulele de îndemn la adormire: *Haide nani, dragul mamei* și tematica vieții cotidiene. Tiparul versului este predominant octosilabic, doar al doilea este modificat, având respectiv zece silabe. Probabil, acest fenomen se datorează improvizației de moment a unei idei legate de activitatea personală a

mamei. Cu regret, nu avem înregistrarea audio, ca să realizăm o transcriere sinoptică, pentru a urmări procesul de creare a versului, și a înțelege dacă acest fenomen este sau nu accidental.

Ritmul este giusto-silabic, cu elemente rubato, caracteristice cântecului propriu-zis. Melodia cântecului „ca la leagăn” analizat, comparativ cu originalul de unde a fost preluată, cumulează două rânduri melodice: [A] și [D], din cele patru a cântecului propriu-zis, eliminând astfel, rândurile [B] și [C], care extind diapazonul melodiei, sunt mai dezvoltate și în acest fel, sunt mai greu de a fi adaptate la particularitățile cântecului de leagăn. În rezultat, structura cântecului „ca la leagăn” are două rânduri melodice [A] și [B], corespunzătoare rândurilor melodice [A] și [D] din creația originală, diapazonul melodiei nou create este redus la cvintă cu predominarea mișcării ascendente și descendente în fiecare rând melodic pe terță mică și secunda mare.

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{C}{C} + \frac{D}{D} + \frac{D_1}{D}$$

Liniștit

Hai-de na - ni, dra-gul ma - mei, Că ma - ma se - du - ce să pră - șeas - că, Să pră - șeas - că,
 să co - seas - că. Hai-de na - ni, dra - gul ma mei, Hai-de na - ni, dra - gul ma mei.

Melodia următorului cântec „ca la leagăn” *Nani, nani copilaș* (Anexa 2, nr.9), amintește de cunoscutul cântec liric urban: *Eu sunt Barbu Lăutaru*’ (vezi Anexa 3, nr. 5).

Textul poetic reflectă integral particularitățile cântecului de leagăn propriu-zis, atât din punct de vedere al conținutului tematic, al formulelor specifice de adormire, cât și al versificației. Ritmul este giusto-silabic, specific atât cântecului de leagăn, cât și melodiei creației originale. Astfel, din punct de vedere al sistemului ritmic, obstacole la preluare n-au existat. Menționăm că, kinestezia cântecului de leagăn influențează structura ritmică, modificând celula ritmică de piric în cea de iamb. Astfel, formula ritmică specifică este diiamb.

În linia melodică, prima parte a strofei reflectă structura intonațională a cântecului *Eu sunt Barbu Lăutaru*’. Faptul că ea conține asocieri de cvartă perfectă ascendentă la început de rând melodic, secunda mare descendentă în emistih și la sfârșit de rând melodic, intervale caracteristice cântecului de leagăn, a permis adaptarea la funcția legănatului.

În a doua parte a strofei, linia melodică se desfășoară predominant pe secunde mari descendente și ascendente, la fel caracteristice cântecului de leagăn. Comparativ cu originalul,

însă, este eliminată cadența dorică de la sfârșitul rândului melodic, care este total străină cântecului de leagăn, indicând spre originea urbană a melodiei preluate. Și în sfârșit, în codă, linia melodică este construită doar pe secunde mari predominant descendente – elementul definitoriu al cântecului de leagăn propriu-zis. Observăm că melodia cântecului *Eu sunt Barbu Lăutaru'* pe parcursul adaptării la funcționalitatea cântecului de leagăn, suferă un șir de modificări, se restrânge diapazonul eliminându-se unele fragmente melodice mai desfășurate caracteristice, păstrându-se o linie melodică construită pe secunde mari. Astfel aspectul liniar al liniei melodice de la începutul cântecului „ca la leagăn”, se modifică treptat transformându-se într-o structură axată pe formule melodice. Deci, dacă la început recunoaștem melodia preluată, spre sfârșit avem modelul caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis.



În ceea ce privește structura arhitectonică, observăm la fel modificări în procesul preluării. Dacă în creația originală, forma „strofeii” melodice conține două rânduri melodice diferite [A] și [B] combinate în varianta [A], [A₁] și [B], [B₁], atunci în cântecul „ca la leagăn” asupra arhitectonicii își pune amprenta structura cvasi-liberă a formei caracteristică cântecului de leagăn propriu-zis. În rezultat se constituie următoarea structură reprezentată grafic în felul următor:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A_1}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A_1}{D} + \frac{B}{E} + \frac{B_1}{F} + \frac{B}{G} + \frac{B_1}{G_1} + \text{CODĂ}$$

Așadar, în acest cântec „ca la leagăn” originalul preluat poate fi recunoscut, dar el este supus unor transformări importante ritmice, intonaționale și arhitectonice.

Melodia cântecului ca la leagăn *Hai cu mama, pușor* (Anexa 2, nr.10), a preluat o formulă melodică incipientă întâlnită în mai multe cântece propriu-zise, spre exemplu în *Frunzișoară poamă neagră* (Anexa 3, nr.6) din colecția „Și cânt codrului cu drag”, de I. Mironenco. Putem presupune că această formulă a fost primul element melodic care i-a venit în memorie pe moment interpretei. Întreaga linie melodică a cântecului ca la leagăn este construită în baza acestei formule, repetată periodic la interval de cvartă ascendentă.



Structura ritmică reprezintă o repetare periodică a unei formule ritmice de tip safic, păstrată până la sfârșitul cântecului ca la leagăn, care probabil s-a produs în urma modificării formulei ritmice inițiale de tip ionic minor, ca rezultat al adaptării la procesul de legănat. Chiar dacă această formulă de tip safic nu se întâlnește în cântecul de leagăn propriu-zis, totuși, prezența acesteia ca rezultat al transformării produse, asigură îndeplinirea funcționalității de liniștire și adormire.

Ca element al cântecului propriu-zis în textul poetic specific cântecului de leagăn intervin silabele de completare „măi” caracteristice cântecului liric propriu-zis, ceea ce încă o dată ne permite să susținem inspirarea melodiei cântecului „ca la leagăn” din altă categorie folclorică.

În ceea ce privește linia melodică am remarcat deja structura ei în baza unei formule melodice. Este important, însă, să remarcăm, că această formulă este construită pe secunde mari ascendente și descendente, caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis. Astfel, nu întâmplător interpreta a preluat anume această formulă melodică.

Structura arhitectonică este tipică cântecului de leagăn propriu-zis, fiind bazată pe un singur rând melodic, repetat de un număr anumit de ori, corespunzător conținutului poetic.

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A}{D} + \frac{A}{E} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C}$$

În cântecul „ca la leagăn” analizat, originalul preluat nu poate fi recunoscut, doar presupus, datorită schimbărilor radicale survenite.

Melodia cântecului „ca la leagăn” *Nani, nani* (Anexa 2, nr.11) ne indică spre mai multe surse originale din cadrul cântecului propriu-zis. De exemplu: *Mi-a adus bădița flori* (Anexa 3, nr.7), *Foie verde doi bujori* (Anexa 3, nr.8) de asemenea ne amintește și de melodia colindei: *A cui sunt aceste curți?* (vezi Anexa 3, nr.9) Reieșind din linia melodică a cântecului „ca la leagăn” analizat, înclinăm spre melodia colindei ca sursă incipientă.

Textul poetic este caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis. Linia melodică se construiește pe intervale specifice cântecului de leagăn, ne referim la saltul de cvintă la început de rând melodic, secunda mare descendentă și terța mică ascendentă. Structura ritmică însă, este total diferită de cea a cântecului de leagăn propriu-zis. Chiar dacă avem sistemul giusto-silabic, totuși formulele predominante de spondeu dublu și safic aparțin altor categorii folclorice, inclusiv colindelor.



Structura arhitectonică conturează o „strofă” ce conține trei rânduri melodice diferite [A], [B], [C], în care rândul [B] îndeplinește o funcție de refren.

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{C}{A} + \frac{B}{B}$$

Așadar, acest cântec ca la leagăn îl putem atribui la al treilea nivel de preluare.

Următoarele cântece „ca la leagăn”: *Acum e noapte afară*, *Cântec de leagăn* și *Are mama dor pribeag* reprezintă melodii preluate din repertoriul folcloric urban și de circulație internațională.

În cântecul „ca la leagăn”: *Acum e noapte afară* (Anexa 2, nr.12) textul poetic reflectă o atmosferă de adormire cu un conținut romanțat. Chiar dacă linia melodică este desfășurată, evoluând prin salturi la intervale largi, iar ritmul aparține sistemului divizionar occidental, în măsura de 6/8, totuși această structură ritmică, care conține tipul de formule troheu și tribrah, întâlnite în cântecul de leagăn propriu-zis, a facilitat adaptarea la funcționalitatea cântecului de leagăn. Forma este „strofă” fixă axată pe două rânduri melodice diferite [A] și [B] în versiunea:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{A_1}{C} + \frac{B_1}{D}$$

Următorul cântec ca la leagăn din această subgrupă *Cântec de leagăn* (Anexa 2, nr.13) are un text poetic cu un conținut caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis, de băiat. Și aici ritmul aparține sistemului divizionar occidental, în măsura de 6/8. În seriile ritmice, corespunzător versurilor, prezența unor formule de tip troheu, tribrah, iamb, caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis (cum am menționat deja în exemplul anterior), a permis interpretarea acestei melodii ca un cântec de leagăn. Și în linia melodică avem o mișcare predominant treptată pe secunde mari ascendente, descendente și terțe mici la început de rând melodic și emistih, la fel caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis.

Forma este strofică, de tip ternar: [A], [B] și [C], unde [B] îndeplinește funcția de refren neregulat: [A B C B C B₁]. Sunt patru strofe, iar de fiecare dată versul este diferit.



Conținutul poetic al cântecului „ca la leagăn”: *Are mama dor pribeag* (Anexa 2, nr.14) reflectă atmosfera specifică cântecului de leagăn propriu-zis, chiar dacă are și o tentă de cântec liric. Acest text a suferit unele modificări datorită adaptării la o melodie străină. Astfel, se produce un fenomen invers de adaptare: lărgirea tiparului octosilabic pe unele porțiuni până la zece silabe, și invers: secționarea acestuia până la șase silabe. Ritmul aparține sistemului divizionar occidental, în măsură de 4/4.

Linia melodică este destul de desfășurată, cu salturi la intervale largi, până la octavă, mișcare ascendentă și descendentă pe sunetele diferitor acorduri, ceea ce ne amintește de particularitățile unui cântec de lume sau romanță. Totuși, mișcarea uniformă prin pătrimi și optimi în linia melodică, formulele melodice ce imită legănatul, tempoul moderat, sunt acele elemente care au contribuit la interpretarea acestei melodii cu funcția cântecului de leagăn.



Melodia cântecului „ca la leagăn” *Cântec de leagăn* (Anexa 2, nr.15) ne amintește de o melodie de horă rară. Fiind în măsură ternară ea a fost ușor adaptată funcționalității cântecului de leagăn prin scoaterea în evidență a formulei ritmice de iamb, caracteristică structurii ritmice a cântecului de leagăn propriu-zis. Conținutul textului poetic este reprezentativ pentru cântecul de leagăn. Sunt prezente formulele de adormire: *Haidi liuliu*, în schimb onomatopeele lipsesc.

Moderato

Analizând sistemul sonor a melodiilor din categoria „ca la leagăn”, am constatat următoarele legități dictate de procesul de adaptare la funcționalitatea cântecului de leagăn. Astfel, melodiile care sunt ușor de recunoscut și nu au fost supuse unor transformări majore, păstrează structura sonoră a modelului inițial, în schimb, melodiile care suferă transformări importante pot să-și restrângă structura sonoră. De exemplu, în ultima melodie analizată, structura sonoră reprezintă tetracordul superior al pentatonicului de mod IV cromatizat (cu La

diez). Putem presupune că în melodia originală de horă, structura sonoră era de natură modală heptacordică, caracteristică acestui tip de melodii de joc.

Așadar, necesitatea mamei de a se exprima, de a comunica cu ea însăși, indiferent o aude sau nu cineva, talentul nativ creativ, „invadarea” pentru moment al altor spații intonaționale din folclorul muzical, „exploatarea” acestora și adaptarea lor la fenomenului legănatului, toate acestea contribuie la depășirea spațiului intonațional structural al cântecului de leagăn propriu-zis. Am putea admite că melodiile din alte categorii folclorice cu o structură melodică apropiată cântecului de leagăn propriu-zis sau care au în linia melodică îmbinarea caracteristică a intervalelor de secundă mare și terță mică, sunt preluate și interpretate cu funcția de cântec de leagăn. De asemenea menționăm că și unele melodii mai evolute, precum cele din categoria de romanță sau creații contemporane urbane, au o predispunere la adaptare prin prezența în linia melodică a unor elemente care nu sunt esențiale pentru această melodie, cum ar fi aceleași secundă mare și terță mică, dar care trecând în sfera cântecului de leagăn constituie un focar intonațional care se declanșează și facilitează procesul adaptării la funcționalitatea cântecului de leagăn. Un factor important care contribuie la o preluare lejeră a unor melodii străine și interpretarea lor ca un cântec de leagăn este măsura ternară. Această măsură reflectă celulele ritmice caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis de iamb și troheu. Încă o particularitate a cântecelor „ca la leagăn” este o prezență foarte redusă a onomatopeelor, formulelor de adormire, parlatoul în intonații afective muzicalizate și alte elemente caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis.

3.3. Concluzii la capitolul 3

Sistemul muzical al cântecului de leagăn cuprinde câteva elemente fundamentale: materia sonoră, organizarea metrico-ritmică și arhitectonică. Analiza acestora, ca elemente de coexistență și evoluție reflectă acele particularități, conform cărora, în cuprinsul cântecelor de leagăn muzica își poate revendica realizarea unui sistem propriu. Am studiat structura melodică a celor două categorii ale cântecului de leagăn: *cântecul de leagăn propriu-zis* și *cântecul „ca la leagăn”*. În rezultat, am observat, sistematizat și argumentat prin exemple muzicale caracteristicile distincte și particularitățile sistemelor ritmic, sonor și arhitectonic ale ambelor categorii.

1. Am constatat că elementele definatorii pentru melodia cântecului de leagăn propriu-zis ce reprezintă sistemul ritmic și cel sonor, se constituie în baza ritmico-intonațională a onomatopeelor și a impulsului legănatului („timp ritmic-primar”).

2. Analizând structura ritmică, am observat următoarele particularități: repetarea unei celule ritmice, predominant de tip iamb sau troheu, în cadrul sistemului *giusto-silabic*, fenomen ce se produce de obicei pe parcursul întregii melodii; în melodiile de factură mai evoluată, structura ritmică reprezintă grupuri compuse binare sau ternare de tip: dipiric, anapest, peon 4; serii ritmice construite pe criterii izomorfe și heteromorfe, care se mențin, de regulă, în cadrul desfășurării discursului muzical. În structura ritmică a cântecelor de leagăn din folclorul altor etnii am constatat: rolul hotărâtor al timpului ritmic primar în organizarea ritmică; importanța celulei de tip troheu, pe care o descoperim practic în toate exemplele de cântece de leagăn de care dispunem.

3. În urma analizei structurii intonaționale am constatat ponderea anumitor intervale și sisteme sonore în melodia cântecelor de leagăn propriu-zise. Am remarcat preferința pentru desfășurarea melodică treptată în care predomină: mișcarea descendentă, repetarea pe parcurs a unui sunet, frecvența intervalelor de secundă mare, terță mică, cvartă și cvintă perfectă. Intervalul de secundă mare se întâlnește preponderent în descendență și mai puțin în ascendență, de regulă la început de rând melodic, în semicadențe sau realizând legătura între formulele melodice. Intervalul de terță mică este prezent în descendență, iar în ascendență îl putem găsi doar la început de rând melodic. Cvarta perfectă se manifestă în descendență pe parcursul liniei melodice, iar în ascendență – prevalează în formulele cadențiale. Intervalul de cvintă perfectă ascendentă este prezent frecvent în semicadențe și în cadențe, uneori în ascendență sau descendență la început de rând melodic.

4. Intervalele secundă mare, terță mică, cvartă și cvintă perfectă pot fi considerate caracteristice pentru că sunt plasate la baza structurilor sonore. Caracteristice sunt: bicordia (la interval de secundă mare); picnonul; bitonia (la interval de terță mică și cvartă perfectă); formula tricordală, mai frecvent: L S M; tetratonicul de mod III; pentatonicul de mod IV atât complet, cât și sub forma tetracordului superior. Referindu-ne la linia melodică a cântecelor de leagăn din folclorul altor popoare, observăm prezența aceluiași formule intonaționale construite pe interval de secundă mare și terță mică de regulă descendente, cvarta perfectă la început de rând melodic, caracteristice cântecelor de leagăn studiate din spațiul folcloric al Republicii Moldova.

5. Sub aspectul formei arhitectonice, în cântecul de leagăn propriu-zis din spațiul cercetat, cel mai des întâlnite sunt structurile cu formă fixă, constituite din unul sau două rânduri melodice, respectiv tipul primar și tipul binar cu variantele lor combinatorii. În ceea ce privește formele cvasi libere, predominante sunt structurile axate pe două rânduri melodice diferite. Subliniem funcția importantă constructivă a motivului melodic. Astfel, în cântecul de leagăn, nu atât rândul melodic, cât motivul axat pe intonații specifice determină arhitectura, chiar dacă

aceste motive se organizează, dând naștere la forme fixe, bazate pe periodicitatea anumitor rînduri melodice. Deci, motivul este cel care stă la bază și are o legătură incontestabilă cu celula ritmică sau motivul ritmic, rezultat al „timpului ritmic primar” și a kinesteziei cântecului de leagăn. În cântecele de leagăn din folclorul altor etnii am observat aceleași procese în constituirea arhitectonicii de ansamblu. Ne referim în special la valoarea constructivă a motivului melodic, structura cvasi liberă determinată de temporalitatea desfășurării acțiunii de adormire.

6. Existența categoriei de cântec „ca la leagăn” este determinată de câțiva factori: femeia este purtătoare a repertoriului tradițional dintr-o anumită comunitate; ea este un mecanism important în procesul de creativitate populară și transmitere ulterioară; cântecul de leagăn este rezultatul unui act de creație spontan, adică se naște în momentul execuției – melodia și versul se improvizează în baza unor module intonaționale și poetice cunoscute.

7. Melodiile preluate și incluse în sfera funcțională a cântecului de leagăn, trec printr-un anumit proces de adaptare, care poate duce la transformări radicale în structura melodiei inițiale. În rezultat distingem câteva nivele ale acestui proces: originalul preluat este ușor de recunoscut și nu suferă schimbări esențiale, fiind doar adaptat „timpului ritmic primar” al legănatului; originalul preluat poate fi recunoscut, dar el este supus unor transformări importante ritmice, intonaționale și arhitectonice; originalul preluat nu poate fi recunoscut, datorită schimbărilor radicale. În acest caz, totuși, am inclus melodiile respective în categoria cântecului „ca la leagăn”, datorită prezenței unor particularități structurale ce nu sunt caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis. Ne referim la mișcarea pe sunetele trisonului, salturi la intervale largi (sextă, septimă, octavă), recitativ recto tono, sunete lungi, fermata și altele.

8. Analizând cântecele „ca la leagăn” din spațiul folcloric cercetat, am constatat că acestea au preluat melodii din următoarele categorii folclorice: *doina*, *romanța*, *cântecul miresei*, *cântecul propriu-zis*, *colindul* și altele. Menționăm totuși că doar două categorii – *cântecul propriu-zis* și *doina* predomină ca sursă constantă de preluare pentru legănat. Acest fenomen poate fi explicat prin faptul că *doina* și *cântecul propriu-zis*, prin conținutul poetico-muzical sunt mai aproape de starea de spirit a femeii.

9. Melodiile din alte categorii folclorice cu o structură melodică apropiată cântecului de leagăn propriu-zis sau care au în linia melodică îmbinarea caracteristică a intervalelor de secundă mare și terță mică, sunt preluate și interpretate cu funcția de cântec de leagăn. De asemenea menționăm că și unele melodii mai evolute, precum cele din categoria de romanță sau creații contemporane urbane, au o predispunere la adaptare prin prezența în linia melodică a unor elemente care nu sunt esențiale pentru această melodie, cum ar fi secundă mare și terță mică, dar care, trecând în sfera cântecului de leagăn, constituie un focar intonațional care se declanșează și

facilitează procesul adaptării la funcționalitatea cântecului de leagăn. Un factor important care contribuie la o preluare lejeră a unor melodii străine și interpretarea lor ca un cântec de leagăn, este măsura ternară. Această măsură reflectă celulele ritmice caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis de iamb și troheu. Încă o particularitate a cântecelor „ca la leagăn” este o prezență foarte redusă a onomatopeelor, formulelor de adormire, parlatoul în intonații afective muzicalizate și alte elemente caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis.

10. La adaptare, melodiile preluate suferă transformări relevante la nivelul structurii ritmice, liniei melodice și structurii formei. Sistemul sonor, în majoritatea cazurilor, nu este afectat. Doar în cazul unor transformări majore, melodiile pot să-și restrângă structura sonoră. Așadar, indicatorii ai adaptării sunt sistemul ritmic și cel al formei. Necesitatea mamei de a se exprima, de a comunica cu ea însăși și cu copilul, indiferent o aude sau nu cineva, talentul nativ creativ, „invadarea” pentru moment al altor spații intonaționale, „exploatarea” acestora și adaptarea lor la fenomenul legănatului, toate acestea contribuie la depășirea spațiului intonațional structural al cântecului de leagăn propriu-zis. Am putea admite că melodiile din alte categorii folclorice cu o structură melodică apropiată cântecului de leagăn propriu-zis sau care au în linia melodică îmbinarea caracteristică a intervalelor de secundă mare și terță mică, sunt preluate și interpretate cu funcția de cântec de leagăn. De asemenea menționăm că și unele melodii mai evoluate, precum cele din categoria de romanță sau creații contemporane urbane, au o predispoziție la adaptare prin prezența în linia melodică a unor elemente care nu sunt esențiale pentru această melodie, cum ar fi secunda mare și terța mică, dar care trecând în sfera cântecului de leagăn constituie un focar intonațional care se declanșează și facilitează procesul adaptării la funcționalitatea cântecului de leagăn. Un factor important care contribuie la o preluare lejeră a unor melodii străine și interpretarea lor ca un cântec de leagăn, este măsura ternară. Această măsură reflectă celulele ritmice caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis de iamb și troheu. Încă o particularitate a cântecelor „ca la leagăn” este o prezență foarte redusă a onomatopeelor, formulelor de adormire, parlatoul în intonații afective muzicalizate și alte elemente caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Problema științifică importantă soluționată a constat în demonstrarea valorii documentare și artistice a cântecului de leagăn ca element al patrimoniului cultural intangibil și tratarea pluridimensională a fenomenului pentru clarificarea particularităților funcționale și mecanismelor de constituire a limbajului muzical și a procesului de creație în cultura tradițională.

1. Cântecul de leagăn, ca specie a liricii populare, este integrat într-un sistem complex ce reprezintă genurile și speciile folclorului muzical. Fiind o lucrare care aparține în exclusivitate repertoriului feminin, ea reflectă intimitatea dintre mamă și copil. Creat dintr-o pornire firească de grijă față somnul copilului, cântecul de leagăn reprezintă transpunerea artistică a sentimentului de ocrotire și dragoste. Faptul că este prin excelență o producție individuală, intimă, l-a făcut mai puțin cunoscut și promovat atât în mediul colectivității tradiționale, cât și la nivel de cercetare sau interpretare artistică. Studiarea cântecului de leagăn în calitate de creație artistică ne-a permis dezvăluirea și sistematizarea particularităților limbajului muzical-poetic folcloric, codificat în cântecul de leagăn și aflat în strânsă dependență de funcționalitatea acestuia.

2. Chiar dacă este o creație nerituală, cântecul de leagăn își are timpul și locul de interpretare, îndeplinind funcții bine stabilite. Funcția de bază de liniștire și adormire a copilului, proiectată prin spiritualitatea femeii, prin sensibilitatea, mentalitatea, modul de percepție a vieții și existenței umane de către aceasta, se ramifică într-un sistem de funcții, rezultând caracterul polivalent al cântecului de leagăn. Astfel, am remarcat și explicat importanța următoarelor funcții: *de liniștire și adormire a copilului; terapeutică; de „bumerang”; comunicativă; psihologică; socială; estetică și etică*. Funcționalitatea complexă a cântecului de leagăn determină particularitățile structurale muzical-poetice.

3. Importanța cercetării realizate a constat în dezvăluirea mecanismelor de constituire a structurii muzical-poetice a cântecului de leagăn. Această structură codifică etape importante ale procesului de formare și evoluție a gândirii muzicale și a limbajului muzical în general. Fiind o lucrare intimă, cântecul de leagăn reprezintă o stare psihofiziologică și este creat în momentul acțiunii propriu-zise de legănare izvorând din esența umană, din spiritualitatea feminină. Cântecul de leagăn este rezultatul materializat în formă artistică al anumitor procese „chimice” din interiorul omului, încadrate într-un sistem de raporturi și calcule intonaționale mentale. Valoarea artistică, estetică, etică și documentară a cântecului de leagăn rezidă anume în caracteristicile morfologice și în aceea că este o creație care a fost mai puțin supusă influențelor.

Ne referim aici atât la mediul folcloric, cât și non-folcloric, păstrând astfel, elemente specifice unui strat folcloric mai vechi.

4. În urma analizei materialului muzical cercetat, a fost realizată o clasificare din punct de vedere muzical, care delimitează două categorii de cântec de leagăn: *cântecul de leagăn propriu-zis* și *cântecul „ca la leagăn”*. Analizând cântecele de leagăn din punct de vedere al textului poetic am sesizat același fenomen, adică *texte propriu-zise de leagăn* și *texte sau fragmente împrumutate din alte specii folclorice*. De asemenea în structura generală a textului poetic am evidențiat elementele constitutive caracteristice precum onomatopeele, formulele de introducere și de încheiere. Din punct de vedere al subiectelor abordate am constatat frecvența următoarelor teme care se încadrează în cele două grupuri. În primul grup am inclus: *îndemnul la somn prin utilizarea onomatopeelor, dragostea mamei față de copil, diferențiere după sex, mediul înconjurător, cunoașterea ființelor apropiate, cunoașterea de sine, proiecte și urări de viitor, texte contemporane, cu elemente de joc*; iar în al doilea grup: *combinarea de text de cântec liric, intercalarea cu text de doină*. La nivelul versificației am identificat următoarele caracteristici: tiparul octosilabic prezent cu ambele forme, predominarea rimei inexacte, repetarea versurilor sau cuvintelor, intercalarea textului cântat cu cel șoptit, elementul dezmiertatului care anticipă cântecul de leagăn, dar uneori pătrunde și în structura textului poetic.

5. Structura muzicală a cântecului de leagăn propriu-zis reflectă următoarele particularități caracteristice:

- sub aspect ritmic am identificat repetarea unei celule ritmice, predominant de tip iamb sau troheu, în cadrul sistemului *giusto-silabic*, fenomen ce se produce de obicei pe parcursul întregii melodii; în melodiile de factură mai evoluată, structura ritmică reprezintă grupuri compuse binare sau ternare de tip: dipiric, anapesc, peon 4; serii ritmice construite pe criterii izomorfe și heteromorfe, care se mențin, de regulă, în cadrul desfășurării discursului muzical;

- sub aspect intonațional se observă preferința pentru desfășurarea melodică treptată, în care predomină mișcarea descendentă, ponderea intervalelor precum secundă mare, terță mică, cvartă și cvintă perfectă și sisteme sonore – bicordia (la interval de secundă mare); picnonul; bitonia (la interval de terță mică și cvartă perfectă); formula tricordală, mai frecvent: L S M; tetratonicul de mod III; pentatonicul de mod IV atât complet cât sub forma tetracordului superior;

- În structura arhitectonică am evidențiat creații cu formă fixă, constituite din unul sau două rânduri melodice, respectiv tipul primar și tipul binar cu variantele lor combinatorii și formă cvasi liberă, predominante fiind structurile axate pe două rânduri melodice diferite. Am conturat funcția consturctivă importantă a motivului melodic, care are o legătură incontestabilă

cu celula ritmică sau motivul ritmic, rezultat al „timpului ritmic primar” și a kinesteziei cântecului de leagăn.

6. Am stabilit că existența categoriei de cântec „ca la leagăn” este determinată de câțiva factori, și anume: femeia ca purtătoare a repertoriului tradițional dintr-o anumită comunitate și mecanism important în procesul de creativitate și transmitere ulterioară; cântecul de leagăn ca rezultat al actului de creație spontană ce se naște în momentul execuției.

Am demonstrat că melodiile preluate și incluse în sfera funcțională a cântecului de leagăn trec printr-un anumit proces de adaptare care afectează în primul rând structura ritmică și linia melodică. În final am delimitat câteva nivele ale acestui proces:

- originalul preluat este ușor de recunoscut și nu suferă schimbări esențiale, fiind doar adaptat „timpului ritmic primar” al legănatului;
- originalul preluat poate fi recunoscut, dar el este supus unor transformări ritmice, intonaționale și arhitectonice importante;
- originalul preluat nu poate fi recunoscut, datorită schimbărilor radicale.

Analizând cântecele „ca la leagăn” din spațiul folcloric cercetat, am constatat că acestea au preluat melodii din categoriile folclorice precum: *doina, romanța, cântecul miresei, cântecul propriu-zis, colindul și altele*.

7. Unele dintre particularitățile structurii muzical-poetice a cântecului de leagăn, precum onomatopeele, motivele melodice axate pe secundă mare și terță mică, rolul determinant al „timpului ritmic primar” în organizarea ritmică și altele, au fost descoperite și în cântecele de leagăn din folclorul altor etnii. Acest fapt ne permite să susținem că fenomenul cântecului de leagăn are un caracter universal, în virtutea răspândirii atât a legănatului, cât și a expresivității lirice a sentimentului matern. Specia cântecului de leagăn poate fi plasată printre primele manifestări muzicale inerente omului.

Rezultatele cercetării noastre, au determinat formularea următoarelor **recomandări**:

1. A realiza investigații de teren cu scopul de a înregistra cântece de leagăn din folclorul etniilor conlocuitoare.

2. A elabora un studiu cu o analiză comparativă aprofundată a cântecului de leagăn românesc din spațiul folcloric al Republicii Moldova în raport cu aceeași specie din folclorul altor etnii.

3. A utiliza rezultatele cercetării și metodologiei elaborate în cadrul demersurilor științifice care au ca obiect de studiu alte domenii și elemente ale culturii muzicale tradiționale.

4. A efectua o cercetare ce ar avea ca obiectiv problema intertextualității atât sub aspect literar, cât și muzical, în cadrul liricii rituale și nerituale, în special celei din repertoriul feminin.

5. A aplica tezele elaborate în această lucrare, în special cele ce se referă la tratarea, explicarea procesului de preluare a textelor, melodiilor diferitor categorii folclorice în cadrul cântecului de leagăn și în cercetări la nivelul antropologiei culturale.

6. A folosi materialul muzical și concluziile teoretice drept sursă de inspirație în creația componistică autohtonă.

7. A include materialele tezei în procesul de instruire și elaborare a programelor și lucrărilor metodico-didactice, în circuitul învățământului profesional, în special la pregătirea cântăreților de muzică populară, luând în considerare tratarea uneori superficială a fenomenului cântecului de leagăn în versiune scenică.

BIBLIOGRAFIE

În limba română

1. Alecsandri V. Legenda rândunicăi. În: *Versuri*. Enciclopedia liberă [online] [citată 15.07.2014]. Disponibil: http://www.versuri.ro/versuri/gfldhm_vasile-alecsandri-legenda-randunicai.html
2. Alexandru T. Bela Bartok despre folclorul românesc. București: Editura muzicală, 1958. 128 p.
3. Anghelescu M, Ionescu C., Lazarescu Gh. Dicționar de termeni literari. București: Garamond, 1995. 255 p.
4. Antologie de lirică populară românească. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ligia Bâgu-Georgescu. București: Minerva, 1980. 605 p.
5. Arta Muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
6. Axionova L. Cântecul popular moldovenesc. Chișinău: Editura de Stat al ministerului culturii al RSSM, 1958. 164 p.
7. Badrajan S. Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia, Cântecul miresei: Studiu monografic. Chișinău: Epigraf, 2002. 236 p.
8. Badrajan S. Unele aspecte ale interpretării doinei vocale. În: Colac Tudor „La vatra doinelor” Festivalul doinei, ediția I, Chișinău, radio Moldova 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2013. p. 242-246.
9. Balade populare românești. Traducere, prefață, note și glosar de Andrei Bucșan. Cluj-Napoca: Dacia, 1984. 676 p.
10. Balázs, Lajos. Folclor. Noțiuni generale de folclor și poetică populară. Editura: Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2003. 308 p.
11. Basmele românilor, vol. II, București: Curtea veche, 1987. 204 p.
12. Băieșu N. Folclorul copiilor. Chișinău: Știința, 1978. 181 p.
13. Bîrlea O. Folclorul românesc, vol. II. București: Minerva, 1983. 498 p.
14. Bîrlea O. Folclor și istorie. In: Revista de etnografie și folclor, Tomul 11, Nr.3. București, 1966. p. 13-26.
15. Benteiu P. Gândirea muzicală. București: Editura muzicală, 1975. 221 p.
16. Blajinu D. Antologie de folclor muzical. 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Exponto, 2002. 927 p.
17. Bondrea A. Sociologia opiniei publice și a mass-media. Ediția a III-a. București: Editura Fundației România de Măine, 2007. 309 p.

18. Brăiloiu C. Opere: vol. I. București, Editura Muzicală, 1967. 250. p.
19. Brăiloiu C. Opere: vol. II. București, Editura Muzicală, 1969. 235 p.
20. Brăiloiu C. Opere: vol. IV. București, Editura Muzicală, 1979. 239 p.
21. Brăiloiu C. Opere: vol. V. București, Editura Muzicală, 1981. 267 p.
22. Brătulescu M. Câteva precizări în legătură cu utilizarea noțiunii de funcție în folclor. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 21, Nr.1. București, 1976. p. 39-59.
23. Brătulescu M. Colinda românească. București: Minerva, 1981. 349 p.
24. Breazul G. Patrium carmen. Contribuții la studiul muzicii românești (Melos, Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, vol. I). Craiova: Scrisul românesc, 1941. 1102 p.
25. Breazul G. Colinde. Cartea satului. București: Fundația culturală legală „Principele Carol”, 1938. 454 p.
26. Bucșan A. Probleme ale ritmului dansului popular românesc. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 13, Nr. 2. București, 1968. p. 111-122.
27. Burada T. Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului roman (1876). În: Opere, vol. I. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974. p. 37-62.
28. Caracostea. D. Poezia tradițională română. Balada poporană și doina II. Ediție critică de D. Șandru. Prefață de Ovidiu Bârlea. București: Editura pentru literatură, 1969. 645 p.
29. Caraman P. Studii de etnografie și folclor, vol I. București: Minerva, 1987. 413 p.
30. Carp P. Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării într-un sistem organic. În: Revista de etnografie și folclor. Tom. 5, Nr. 1-2. București, 1960. p. 3-34.
31. Cazimir O. Povești pentru copii. București, 2015. Carte online [citat 15.07.2014]
Disponibil: <http://www.povesti-pentru-copii.com/poezii-pentru-copii/otilia-cazimir/cantec-de-leagan.html>
32. Cântecul de leagăn. În: Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie, vol. III – Nașterea și copilăria, partea a 2-a. Ritualitate postnatală. Copilăria între ludic și folcloric. Pedagogie infantilă. București: Editura Academiei Române, 2012. p.57-93.
33. Centenar Constantin Brăiloiu. Îngrijire de ediție: V. Tomescu, M. Roșu. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1994. 392 p.
34. Chiseliță V. Aspecte ale pentatonicului în muzica de fluier din Bucovina. În: Arta 1999-2000. Chișinău, 2000. p. 124-135.
35. Chiseliță V. Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia. În: Arta 2005. Chișinău, 2005. p. 68-81.
36. Chiseliță V. Procese modulatorii cromatice în muzica tradițională de dans: modul cromatic mixt bicentrat (o abordare preliminară). În: Arta 2007. Chișinău, 2007. p. 14-23.

37. Chițimia I. C. Folclorul românesc în perspectivă comparată. București: Minerva, 1971. 429 p.
38. Ciaicovschi-Mereșanu G. Romane și cântece de lume. Chișinău: Hyperion, 1990. 206 p.
39. Ciobanu Gh. Formule melodice – elemente structurale în muzicile ecleziastică și folclorică. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 35, Nr. 5-6. București, 1990. p. 333-341.
40. Ciobanu Gh. Modurile cromatice în muzica populară românească. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 11, Nr. 4. București, 1966. p. 309-318.
41. Cocearova G., Melnic V. Armonia. Teoria Armoniei vol. I. Chișinău: Museum, 2001. 220 p.
42. Colac T. Familia: valori și dimensiuni culturale. Chișinău: Universul, 2005. 347 p.
43. Colac T. Nistrule apleacăți malul... Folclor poetic din transnistria. Chișinău: Grafema Libris, 2004. 216 p.
44. Comanici G. Antroposul și cultura – concepte interrelaționale. În: Anuarul Institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”, serie nouă, Tom 11-13 (2000-2003); București: Editura Academiei Române. p. 15-19.
45. Comișel E. Cântecul de leagăn. În: Istoria literaturii române: vol. I. București: Editura Aacd. RSR, 1964. 812 p.
46. Comișel E. Folclor muzical. București: Editura Didactică și pedagogică, 1967. 470 p.
47. Comișel E. Structura melodică a dansurilor populare. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 10, Nr. 4. București, 1965. p. 399-414.
48. Comișel E. Studii de etnomuzicologie, vol. I. București: Editura muzicală, 1986. 278 p.
49. Comișel E. Studii de etnomuzicologie, vol. II. București: Editura Muzicală, 1992. 269 p.
50. Cosmonici A. Psihologie generală. Iași: Polirom, 1996. 253 p.
51. Creangă I. Povești; Povestiri; Amintiri, ediția a V-a. Constanța: Steaua Nordului, 2012. 219 p.
52. Creație populară: Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina (red. Botezatu ș.a.). Chișinău: Știința, 1991. 768 p.
53. Crețu V. T. Ethosul folcloric – sistem deschis. Timișoara: Editura Facla, 1980. 218 p.
54. Cristescu C. Ritmul percutat autonom – un sistem distinct al ritmicii populare românești (I). În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 36, Nr. 1-2. București, 1991. p. 9-32.

55. Cristescu C. Ritmul percutat autonom – un sistem distinct al ritmicii populare românești (II). În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 37, Nr. 5. București, 1992. p. 455-470.
56. Dejeu Z. Folclor. Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Cluj. Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă. București, 1983. 553 p.
57. Diaconu A. Ritmul aksak în muzica populară românească. În: Scrieri muzicologice 1. Iași: Conservatorul de muzică „George Enescu”, 1973. p. 80-94.
58. Dogaru I. Arta muzicală la traco-geto-daco-romani. Buzău: Alpha, 2000, 100 p.
59. Etnologie românească, Folcloristică și Etnomuzicologie, vol. I. București: Editura Academiei Române, 2006. 386 p.
60. Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie, vol. III. Nașterea și copilăria, partea a 2-a. Ritualitate postnatală. Copilăria între ludic și folcloric. Pedagogie infantilă. București: Editura Academiei Române, 2012. 343 p.
61. Georgescu A. Poezii pentru cei mici. București: Editura Litera București, 2013. 48 p.
62. Georgescu C. D. Cu privire la definirea sistemelor melodice. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 26, Nr.2. București, 1981. p. 133-165.
63. Georgescu, C. D. Funcția și contextul funcțional al muzicii pentru bucuim. În: Repertoriul pastoral Semnale de Bucium. București: Editura Muzicală, 1987. p. 20-28.
64. Georgiu G. R. Noțiune, cultură, identitate. București: Diogene, 1997. 464 p.
65. Giuleanu V. Tratat de teoria muzicii. București: Editura Muzicală, 1986. 973 p.
66. Giurchescu A. Observații asupra structurii arhitectonice a dansurilor cu formă fixă. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 10, Nr. 4. București, 1965. p. 389-396.
67. Ghilaș V. Muzica etnică. Tradiție și valoare. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
68. Gorovei A. Descântecurile românilor: Studiu de folklor. București: Regia Monitorului Oficial – Imprimeria Națională (Din viața poporului român, XL), 1931. 423 p.
69. Gyr R. Cântec de leagăn. În: *Creștin Ortodox*. Site bisericesc [online] [citât 18.05.2015]. Disponibil: <http://www.crestinortodox.ro/poezie-ortodoxa/radu-gyr/radu-gyr-cantec-leagan-71369.html>
70. Gyr R. Leagăn fără cântec. În: *Creștin Ortodox*. Site bisericesc [online] [citât 18.05.2015]. Disponibil: <http://www.crestinortodox.ro/poezie-ortodoxa/radu-gyr/radu-gyr-leagan-fara-cantec-71381.html>
71. Hâncu A, Zelenciuc V. Folclorul obiceiurilor de familie. Chișinău: Știința, 1979. 310 p.
72. Hâncu A. Genurile și speciile folclorului românesc. Chișinău: Grafema Libris, 2003. 94 p.

73. Huizinga J. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii. București: Humanitas, 2012. 345 p.
74. Ispas S., Truță D. Lirica de dragoste. Index motivic și tipologic, vol. I (A-C). București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985. 399 p.
75. Ispas S., Coatu N. Etnologie Românească I. Folcloristică și etnomuzicologie. București: Editura Academiei Române, 2006. 388 p.
76. Ispas S., Truță D. Propuneri pentru catalogul liricii orale românești. În: Revista de etnografie și folclor, tom 19, nr.2. București, 1974. p.113-152.
77. În grădina cu flori multe (culegere de cântece populare moldovenești). Chișinău: Literatura artistică, 1980. 248 p.
78. Junghietu E. Doine și cântece. Antologie. Chișinău: Lumina, 1968. 203 p.
79. Kahane M. De la cântecul de leagăn la doină. În: Revista de etnografie și folclor. Tomul 10, N. 5. București, 1965. p. 477-489.
80. Kahane M. De la sistem sonor la forma arhitectonică. În: Revista de etnografie și folclor. Tomul 24, Nr. 1. București, 1979. p. 11-43.
81. Kahane M. Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cântecul popular românesc. În: Revista de etnografie și folclor. Nr. 1-6. București, 1966. p. 123-151.
82. Kahane M., Georgescu-Stănculescu L. Cântecul zorilor și bradului. București: Tipologie muzicală, 1988. 823 p.
83. Lotman I. Studii de tipologie a culturii. București: Univers, 1974. 120 p.
84. Macrea R. Muzica și Psyche. În: Arta vocală în toate ipostazele. București: MediaMusica, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, 1999. p.157-159.
85. Marian M. Textul popular cântat. Introducere în logica constructivă a arhitectonicii de ansamblu melopeic. În: Memoriile comisiei de folclor, T.II, 1988, București, 1992. p. 173-203.
86. Marian S. F. Nașterea la români. Studiu etnografic. București: Saeculum Vizual, 2008. 319 p.
87. Marian-Balașa M. Studii și materiale de antropologie muzicală. București: Editura Muzicală, 2003. 394 p.
88. Mironenco I. Și cânt codrului cu drag. Folclor moldovenesc din sate nord-caucaziene. Chișinău: Literatura artistică, 1987. 132 p.
89. Niculescu R. Contribuții la cercetarea problematicii literare a cântecului de leagăn. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 15, Nr. 2. București, 1970. p. 99-111.
90. Niculescu R. Folclorul – Sens – Valoare. Ediție îngrijită de Viorica Nișcov. Postfață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, București: Minerva, 1991. 396 p.

91. Oprea Gh. Pentatonia în folclorul muzical românesc. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 37, Nr.2. București, 1992. p. 237-267.
92. Oprea Gh. Sisteme sonore în folclorul românesc. București: Editura muzicală a uniunii compozitorilor și muzicologilor din România, 1998. 231 p.
93. Oprea Gh. Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983. 435 p.
94. Panait V. G. Implicarea sunetelor în viața psiho-socială. București: Facultatea de sociologie și asistență socială, 2006. 156 p.
95. Papadima O. Aspecte ale realității oglindite în lirica populară. Cântecul de leagăn. În: Revista de etnografie și folclor. Nr. 3-4, București, 1960, p. 621-640.
96. Papadima O. Cântecul de leagăn. În: Literatura populară română. Din istoria și poetica ei (Studii de folclor). București: Editura pentru Literatură, 1968. p. 190-213.
97. Papadima O. Considerații despre doină (II). În: Studii și cercetări de istorie literară și folclor, an. IX, nr. 4. București, 1960. p. 627-669.
98. Papadima O. Cu cât cânt, atîta sînt. Antologie a liricii populare. București: Editura pentru Literatură, 1963. 416 p.
99. Papană O. Sistemul sonor bazat pe intonația relativă a treptelor, la români. În: Anuarul Institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”. București: Editura Academiei Române, Serie nouă. Tom.19, 2008. p 127-145.
100. Pop M. Folclorul în contemporaneitate. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 16, Nr.5. București, 1971. p. 351-359.
101. Rădulescu S. Cântecul. Tipologie muzicală I. Transilvania meridională. (Institutul de etnografie și folclor. Colecția națională de folclor). București: Editura muzicală, 1990. 255 p.
102. Rădulescu-Pășcu C. Emilia Comișel – O viață închinată folclorului. În: Revista Muzica, Nr.2. București, 1993. p. 96-102.
103. Sulițeanu Gh. Cântecul de leagăn. București: Editura muzicală, 1986. 906 p.
104. Sulițeanu Gh. Kinestezia și ritmica folclorului copiilor. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 13, Nr. 3. București, 1968. p.211-227.
105. Sulițeanu Gh. Psihologia folclorului muzical: Contribuția muzicologiei la studierea limbajului muzicii populare. București: Editura Academiei republicii socialiste România, 1980. 304 p.
106. Stoianov P., Junghietu E. Căntece și melodii de jocuri populare moldovenești. Chișinău: Știința, 1975. 260 p.
107. Ștefănuță P. Folclor și tradiții populare, vol. I. Chișinău: Știința, 1991. 863 p.

108. Știucă N. A. Valențe poetico-muzicale ale repertoriului copiilor. În: Studii și comunicări de etnologie, tom XIII. Sibiu, 1999. p. 106-115.
109. Știucă N. A. În pragul lumii albe. București: Centrul Național de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare, 2001. 230 p.
110. Șulea E. C-un picior te-oi legăna, cu gura te-oi dezmierda. Cântecul de leagăn în contemporanietate. În: Anuarul Institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”. Serie nouă, Tom. 19. București: Editura Academiei Române, 2008. p. 195-200.
111. Tamazlîcaru A. Tăpușele, tăpușele. Chișinău: Literatura artistică, 1986. 335 p.
112. Tamazlîcaru A. Vin' bădiță, vin' diseară. Caiet de folclor. Chișinău: Grafema Libris, 2006. 300 p.
113. Tamazlîcaru A. Pe drumuțul dorului... Caiet de folclor. Chișinău: Firma „ȘEAREC-COM”, 2001. 134 p.
114. Toma Alimoș. Balade populare românești. Prefață de Al. I. Amzulescu. București: Editura pentru literatură, 1967. 485 p.
115. Vianu T. Estetica. București: Editura pentru literatură, 1968. 438 p.
116. Vicol A. Contribuții la studiul „structurii arhitectonice” a melodiilor cu refren. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 11, Nr. 4. București, 1966. p. 353-370.
117. Vicol A. Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice. În: Revista de etnografie și folclor, Tomul 13, Nr. 1. București, 1968. p.45-62.
118. Vieru Gr. Cântec de iubire. Chișinău: Prut Internațional, 2015. 213 p.
119. Vrabie Gh. Din estetica poeziei populare române. București: Albatros, 1990. 208 p.
120. Vrabie Gh. Folclorul: obiect, principii, metodă, categorii. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974. 555 p.
121. Zamfir C., Dosios V., Moldoveanu-Nestor E. 132 cântece și jocuri din Năsăud. București: Editura muzicală, 1958. 190 p.

În limba rusă

122. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры. Москва: Советский Композитор, 1988. 225 с.
123. Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. Москва: Наука, 1957. 137 с.
124. Баратова Н. Народные песни зарубежных стран. Вокально-педагогический репертуар. Москва: Музыка, 1972. 34 с.

125. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). В: Аспекты теоретического музыкознания. Сборник научных трудов. Ленинград, 1989. с. 95-122.
126. Ветухов А. Народные колыбельные песни. В: Этнографическое обозрение, № 2-3. Москва, 1892. с. 127-142.
127. Виноградов Г. С. Детские тайные языки. В: Сибирская живая старина. Иркутск, 1926. Вып. II (VI). с. 85-112.
128. Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Санкт-Петербург: Abo Akademis Forlag, 2000. 451 с.
129. Грица С. Функциональный многоуровневый анализ народного творчества. В: Методы изучения фольклора. Сборник научных работ. Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1983. с. 45-52.
130. Гусев В. О полифункциональности фольклора. В: Актуальные проблемы современной фольклористики. Сборник статей и материалов. Ленинград: Музыка, 1980. с. 180-183.
131. Земцовский И. Народная музыка и современность. В: Современность и фольклор. Фольклор и фольклористика. Ленинград: Музыка, 1977. с. 28-75.
132. Зорова Ю. Песни народов СССР (в обработке советских композиторов). Сборник пятый. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. 43 с.
133. Иванников В. Пять русских народных песен. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1948. 15 с.
134. Капица О. И. Детский фольклор. Ленинград: ПРНВОЙ, 1928. 222 с.
135. Мартынова А. Н. Русская колыбельная и крестьянский быт. Москва: Высшая школа, 1971. 115 с.
136. Масленникова Л. Песни и романсы. Москва: Музыка, 1986. 30 с.
137. Мельников М. Н. Русский детский фольклор. Москва: Просвещение, 1987. 216 с.
138. Музыкальная культура Латвийской ССР. Союз композиторов Латвийской ССР. Москва: Музыка, 1976. 303 с.
139. Народные песни (для голоса и фортепиано). Ленинградское отделение: Музыка, 1972. 37 с.
140. Народные песни зарубежных стран (в обработке советских композиторов). Москва: Советский Композитор, 1959. 144 с.

141. Никогло Д. Е., Сырф В. И. Гагаузская колыбельная песня. Фольклорная и литературная традиция (к постановке проблемы). В: *Revista de Etnologie și culturologie*, vol. V. Chișinău, Academia de Științe a Moldovei. Institutul patrimoniului cultural, 2010. с. 40-50.
142. Останкова Л. Поёт ансамбль Опера. Песни для вокального ансамбля в сопровождении фортепиано (баяна, гитары). Москва: Музыка, 1972. 42 с.
143. Панько В. Песенный фольклор украинцев севера Республики Молдова. Обрядовая и ритуальная поэзия. Кишинёв: Uniunea de Creație a intelectualilor din Moldova, 2009. 156 с.
144. Песни народов СССР (в обработке советских композиторов). Сборник второй. Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1950. 51 с.
145. Поёт самодеятельный хор. Вып. 3. Москва: Музыка, 1978. 83 с.
146. Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, Вып. первый. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1955. 235 с.
147. Стоянов П. Вопросы формирования лада и мелодики в молдавской народной песне. Кишинэу: Штиинца, 1990. 157 с.
148. Стоянов П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинэу: Штиинца, 1985. 164 с.
149. Стоянов П. Ритмика молдавской дойны. Кишинэу: Штиинца, 1980. 173 с.
150. Страннолюбский Б. Песни Народов СССР. Москва: Музгиз, 1950. 51 с.
151. Современность и фольклор. Статьи и материалы. Москва: Музыка, 1977. 347 с.
152. Циркунова С. Методика классификации песенных жанров молдавского фольклора, анализ, функции и связь между ними. Кишинев: Отдел печати КГУ, 1984. 40 с.
153. Юсфин А. О функциональной организации в народной музыки. Москва: Советская музыка, 1973, № 3. 117 с.

În limba engleză

154. Commins Dorothy B. *Lullabies of the World*. New York: Random House, 1967. 250 p.
155. Cooke D. *Notes, like words, have emotional connotations*. New York: Random House, 1959. 272 p.
156. Manuel P. *New Perspectives in American Ethnomusicology*. În: *Revista Transcultural de Música. Hugeribeiro*. Biblioteca digitală [online] [citat 05.04.2014]. Disponibil: http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Manuel-New_Perspectives_Ethnomusicology.pdf

157. Nettl B. Introduction: Studying Musics of the World's Cultures. *Biu*. Biblioteca digitală [citat 05.04.2014]. Disponibil: <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/10/01-Bruno-Nettl.pdf>

158. Sárosi B. Folk music. Hungarian Musical Idiom. Hungary: Corvina, 1986. 188 p.

159. The lullaby book. New York: Amsco Publications, A division of Music Sales Corporations, 1985. 61 p.

În limba franceză

160. Bogatîrev P. La chanson populaire du point de vue fonctionnel, În: Travaux du Cercle Linguistique de Prague, an. VI, 1936. p. 222-234.

161. Collaer P. Similitudes entre les chants espagnols, hongrois, bulgares et georgiens. În: Annuari Musical vol. X, Barcelona, 1955. p. 109-110.

162. Lomax A. Phonotactique du chant populaire. În: L'homme, Revue française d'anthropologie, janvier-avril, 1964. p. 1-55.

În limba maghiară

163. Farago J., Jagamas J. Moldvai csángó népdalok és népballadák. A Folklór Intézet Kolozsvári Osztályának gyűjteményéből. A bevezető tanulmányt Jagamas János és Szegő Júlia közreműködésével írta Faragó József. Bukarest: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1954. 382 p.

În limba sârbă

164. Fracile N. Vokalni Muzički folklor srba i rumana u vojvodini. Comparativna proučavanja. Belgrad: Novi sad. Matica srpska, 1987. 615 p.

Cântecul de leagăn propriu-zis

Nr. 1: Și-am zis verde fir de grâie

Legănat

Și'am zis ver - de fir de grâ - e, A _____ a!
Ma - ma creș - te și mîn - gă - ie.

Nr. 2: Nani, nani

Moderat

Na - ni, na - ni, na - ni. Că ma - ma te'a le - gă - na
Să te faci un vi - teaz ma - re,
Când te'ai fa - ce ma - re, ma - re,
Cu gu - ra te'a dez-mier - da, Na - ni, na - ni, na - ni.
Ca dom - nul Ște - fan cel Ma - re,
La pă - rinți a - ju - tor ta - re?

Nr. 3: Vin' la mama

Cu alint

Vin' la ma - ma, bă - ia - tul ma - mei, Me - zi - nul
ma - mei, Fru - mo - sul ma - mei, Mi - ti - te - lul
ma - mei, Pu - iul ma - mei.

Nr. 4: A - - - - - a!

Legănat

A, a, a! A, a, a! Că ma-ma te'a le - gă - na, A, a, a! A, a, a!

Cu că - ru - ța te'a pur - ta. A, a, a! A, a, a! A, a, a, a, a, a, a!

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for a lullaby. The first staff contains the lyrics 'A, a, a! A, a, a! Că ma-ma te'a le - gă - na, A, a, a! A, a, a!'. The second staff contains 'Cu că - ru - ța te'a pur - ta. A, a, a! A, a, a! A, a, a, a, a, a, a!'. The music is in G major and 3/8 time, featuring a simple melody with eighth notes and rests.

Nr. 5: Puiul mamei

Legănat

Na - ni, na - ni, na - ni, na,
Că ma - ma te'a le - gă - na.

Detailed description: The image shows a single staff of musical notation for a lullaby. The lyrics are 'Na - ni, na - ni, na - ni, na, Că ma - ma te'a le - gă - na.' The music is in G major and 3/8 time, featuring a simple melody with eighth notes and rests.

Nr. 6: Liuliu, mamei, pe picioare

Legănat

Liu-liu, ma-mei pe pi - cioa - re, Liu-liu, liu - liu, liu-liu, liu - liu,
Hai-de, pu - iul, și te'a - doar - me,

liu-liu, liu - liu, liu, liu. A a!

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for a lullaby. The first staff contains the lyrics 'Liu-liu, ma-mei pe pi - cioa - re, Liu-liu, liu - liu, liu-liu, liu - liu, Hai-de, pu - iul, și te'a - doar - me,'. The second staff contains 'liu-liu, liu - liu, liu, liu. A a!'. The music is in G major and 3/8 time, featuring a simple melody with eighth notes and rests.

Nr. 7: Hai cu mama

Legănat, mângâind

Hai cu ma-ma, hai cu ma-ma, Liu - liu - ți, liu - liu - ți.

Detailed description: The image shows a single staff of musical notation for a lullaby. The lyrics are 'Hai cu ma-ma, hai cu ma-ma, Liu - liu - ți, liu - liu - ți.' The music is in G major and 2/4 time, featuring a simple melody with quarter notes and rests.

Nr. 8: Lui, lui, lui

Legănat

Musical score for Nr. 8: Lui, lui, lui. The score is in 3/8 time and G major. It consists of two staves. The first staff has lyrics: "Lui lui, lui, Lui lui, lui,". The second staff has lyrics: "Hai - de na - ni pu - iul ma - mei." There are rests and accents in the notation.

Nr. 9: Liuliu

Musical score for Nr. 9: Liuliu. The score is in common time (C) and G major. It consists of two staves. The first staff has lyrics: "Liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu,". The second staff has lyrics: "Liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, lia! Pu - iul ma - mii liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, lia!"

Nr. 10: Haide liuliu

Legănat

Musical score for Nr. 10: Haide liuliu. The score is in 3/8 time and G major. It consists of two staves. The first staff has lyrics: "Hai - de, liu - liu, liu - liu, liu - liu, A a!". The second staff has lyrics: "A a! A a!". There are rests and accents in the notation.

Nr. 11: Nani

Legănat

Musical score for Nr. 11: Nani. The score is in 4/4 time and G major. It consists of two staves. The first staff has lyrics: "A a!". The second staff has lyrics: "Na - ni, na - ni, na - ni, na - ni, Că ma ma te'a le - gă - na." There are rests and accents in the notation.

Nr. 12: Haide liuliu

Legănat

Musical score for Nr. 12: Haide liuliu. The score is in 3/4 time and G major. It consists of two staves. The first staff is the vocal line with lyrics: Hai-de liu-liu, A, a, a, — Că ma-ma te'a le-gă-na. — (6). The second staff is the piano accompaniment.

Nr. 13: Haide nani, fata mamei

Musical score for Nr. 13: Haide nani, fata mamei. The score is in 3/4 time and G major. It consists of two staves. The first staff is the vocal line with lyrics: Hai-de, na-ni, — fa-ta — ma-mei, — Hai-de, na-ni, —. The second staff is the piano accompaniment with lyrics: A-u-ri-ca ma-mei, Hai-de, na-ni, na-ni, na-ni. (6).

Nr. 14: Fata mamei

Legănat

Musical score for Nr. 14: Fata mamei. The score is in 2/4 time and G major. It consists of one staff with lyrics: A, - a, - a, Fa - ta ma - mei, pu - i - șor, Dormi în pa - ce, somn u - șor. (6).

Nr. 15: Nani, na

Musical score for Nr. 15: Nani, na. The score is in 3/4 time and G major. It consists of one staff with lyrics: Na - ni, na, Na - ni, na, Dormi a - dormi co - pi - la mea.

Nr. 16: Nani, nani

Legănat

Na - ni, na - ni, na - ni, Fe - cio - ra - șul ma - mei,
Ma - ma a - re'un bă - ie - țel, El e ta - re fru - mu - șel.
Fru - mu - șel și mi - ti - tel, Și î chea - mă A - rie - nel.

Nr. 17: Băiețelul mamei

Bă - ie - țe - lul ma - mei, bă - ie - țel! Liu - liu - ca ma - mei, liu - liu - ca!
Da - că el îi fru - mu - șel! Da - că el îi cu - min - țel!
Liu - liu - ca ma - mei, liu - liu - ca! Pu - iul ma - mei pu - i - șor!

Nr. 18: Haide liuliu

Hai - de liu - liu, cu mă - mi - ca, Că mă - mi - ca a re'un bă - iat,
Fru - mu - șel, mi - ti - tel, Hai - de, liu - liu, liu, liu.

Nr. 19: Nani

Legănat

Na - ni, na - ni, pui bă - la - ne,
Vi - ne'un cuc și mi'l a - doar - me.

Nr. 20: Vino, soamne

Liniștit

Vi - no soam - ne și'l a - doar - me, Vi - no știu - că, —
Vi - no peș - te și mi'l creș - te,

și mi'l cul - că, Vi - no știu - că, și mi'l cul - că.

Nr. 21: Haide nani

Legănat

A ai! A ai!

Hai - de na - ni, cu că - ru - ța
Și - n'a - poi cu să - ni - u - ța.

Hai - tea! Hai - tea! Hai de, na ni, na ni, na - ni.

Nr. 22: Hai nani

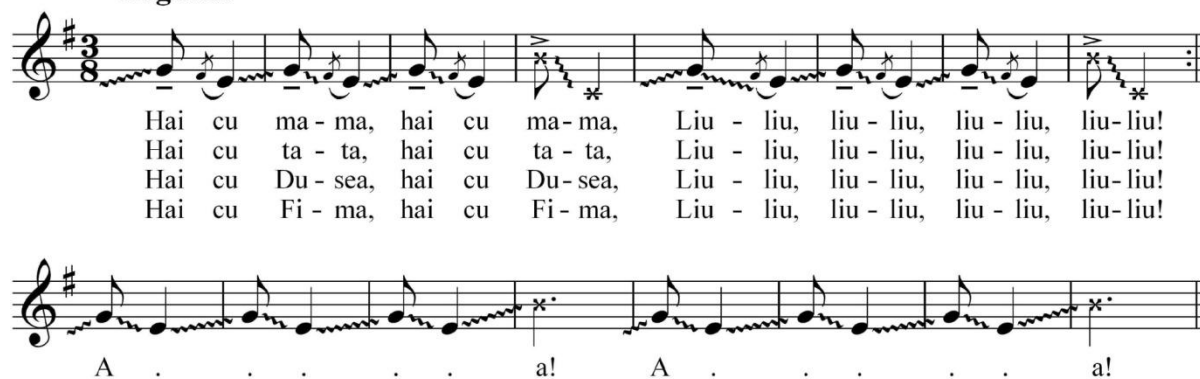
Dezmierdând, mângâind



Hai, na-ni cu ma-ma, Și ga-ga fa-ce na-ni, Și pi-si-ca fa-ce na-ni,
 Și e-pu - ra - șul fa - ce na - ni, Și bo-bo-ce - ii fac na - ni,
 Și mă - mi - ca fa - ce na - ni, Și tă - ti - cul fa - ce na - ni, Hai, na - ni, pu - iul ma-mei,
 Hai, na - ni, Hai, na - ni!

Nr. 23: Hai cu mama

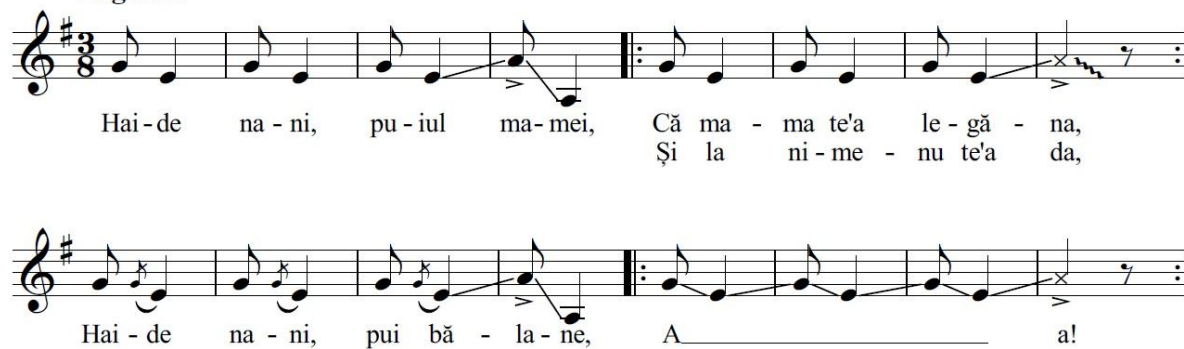
Legănat



Hai cu ma-ma, hai cu ma-ma, Liu - liu, liu - liu, liu - liu, liu-liu!
 Hai cu ta - ta, hai cu ta - ta, Liu - liu, liu - liu, liu - liu, liu-liu!
 Hai cu Du - sea, hai cu Du - sea, Liu - liu, liu - liu, liu - liu, liu-liu!
 Hai cu Fi - ma, hai cu Fi - ma, Liu - liu, liu - liu, liu - liu, liu-liu!
 A . . . a! A . . . a!

Nr. 24: Haide nani

Legănat



Hai-de na - ni, pu - iul ma-mei, Că ma - ma te'a le - gă - na,
 Și la ni - me - nu te'a da,
 Hai - de na - ni, pui bă - la - ne, A a!

Nr. 25: Haide nani

Hai-de, na-ni, pu-iul ma-mei, Să nu te de-oa-che lu-na,
A a! Hai-de, na-ni, pu-iul ma-mei.

Nr. 26: Puiul mamei, pui

Pu-iul ma-mei, pui,
Cum îi şa-de scrip ca'n cui!

Nr. 27: Nani, nani, copilaş

Liniştit

Na-ni, na-ni, co-pi-laş, Dra-gul ma-mei în-ge-raş, Că ma-ma te'a le-gă-na,
Şi ma-ma te'a că-u-ta, Să te faci un voi-nic ma-re, Ca dom-nul Şte-fan cel Ma-re,
Să fii ver-de la răz-boi, Să scapi ța-ra de ne-voi.

Nr. 28: Nani, nani

Lent

Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei, Să vi-sezi vi-suri plă-cu-te.


Nr. 29: Sara, sara'n așternut

Moderat




Sa - ra, sa - ra, sa-ra'n aș-ter - nu - tu, Un - de să mă cul - cu?
A ve - nit li - si - ca, A ve - nit li - si - ca,
Ș'a mân-cat șo - ri - ca. Ș'a mân-cat șo - ri - ca.


Nr. 30: Puiul mamei, pușor



Pu - iul ma - mei pu - i - șor. Ta - re te'am mai bles - te - mat.



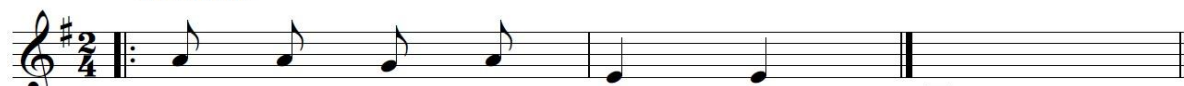
Și de mi - ne ai ui - tat. Pu - iul ma - mei, pu - i - șor Cu pi - cio - rul le - gă - nam, Cu gu - ri - ța bles - te - mam



Din mă - nă tor - ceam fu - io - rul. Și le - gă - nam cu pi - cio - rul. Și a - cu - ma îți duc do - rul.

Nr. 31: Liuca, liuca

Moderat



Liu - ca, liu - ca, liu - ca,
Liu - ca cu mă - mu - ca.

Nr. 32: Nani

Legănat



Na - ni, na - ni, na, Na - ni, na - ni, na.

Nr. 33: Vine somnul

Legănat



Vi - ne som - nul prin pe - re - te, La Va - si - le la u - re - che.

Nr. 34: Nani, nani

Legănat



Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mei,

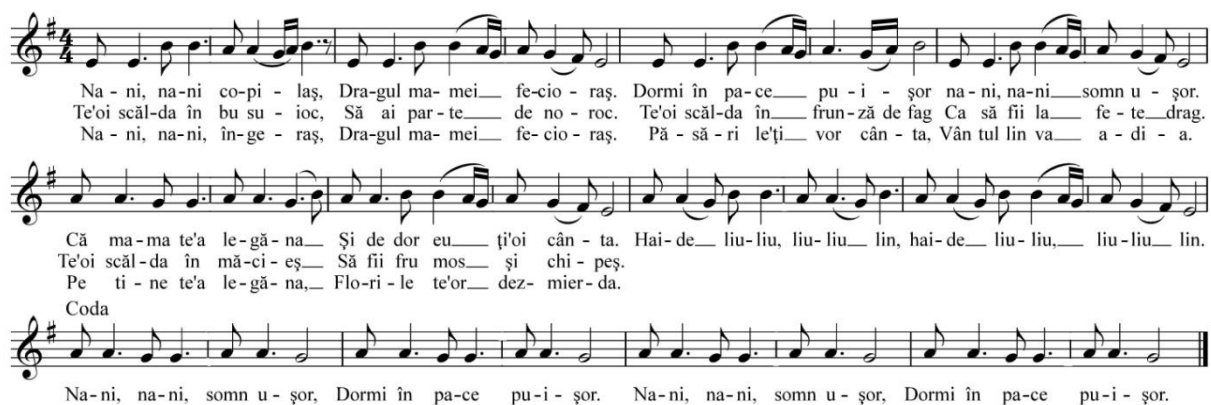
Nr. 35: Cântec de leagăn



ă Ha - ia, ha - ia, pu - iu ma - mii da Ha - ia, ha - ia, pu - i - șor, măi

La - ta - - tă - tău i'a hi - dor, măi

Nr. 36. Nani, nani copilaș

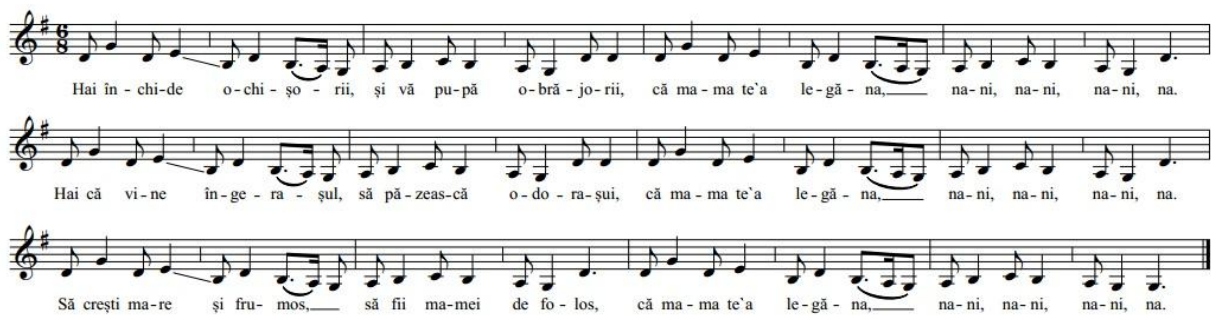


Na - ni, na - ni co - pi - laș, Dra - gul ma - mei fe - cio - raș. Dormi în pa - ce pu - i - șor na - ni, na - ni somn u - șor.
Te'oi scâl - da în bu su - ioc, Să ai par - te de no - roc. Te'oi scâl - da în frun - ză de fag Ca să fii la fe - te drag.
Na - ni, na - ni, în - ge - raș, Dra - gul ma - mei fe - cio - raș. Pă - să - ri le'ți vor cân - ta, Vân tul lin va a - di - a.

Că ma - ma te'a le - gă - na Și de dor eu ți'oi cân - ta. Hai - de liu - liu, liu - liu lin, hai - de liu - liu, liu - liu lin.
Te'oi scâl - da în mă - ci - eș Să fii fru mos și chi - peș.
Pe ti - ne te'a le - gă - na, Flo - ri - le te'or dez - mier - da.

Coda
Na - ni, na - ni, somn u - șor, Dormi în pa - ce pu - i - șor. Na - ni, na - ni, somn u - șor, Dormi în pa - ce pu - i - șor.

Nr. 37. Hai închide ochisorii



Hai în - chi - de o - chi - șo - rii, și vă pu - pă o - bră - jo - rii, că ma - ma te'a le - gă - na, na - ni, na - ni, na - ni, na.

Hai că vi - ne în - ge - ra - șul, să pă - zeas - că o - do - ra - șui, că ma - ma te'a le - gă - na, na - ni, na - ni, na - ni, na.

Să crești ma - re și fru - mos, să fii ma - mei de fo - los, că ma - ma te'a le - gă - na, na - ni, na - ni, na - ni, na.

Nr. 38: Haide nani

Legănat

Musical score for 'Haide nani' in 3/8 time, key of D major. The score consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff contains the lyrics 'Hai - de na - ni pu - iul ma - mei'. The second staff contains 'Că n'o fi cum vor duș - ma - ni.' The third staff contains 'Hai - de na - ni, na - ni, na - ni.' The melody is simple and lullaby-like.

Hai - de na - ni pu - iul ma - mei

Că n'o fi cum vor duș - ma - ni.

Hai - de na - ni, na - ni, na - ni.

Nr. 39: Haide liuliu

Legănat

Musical score for 'Haide liuliu' in 3/8 time, key of D major. The score consists of one staff of music with lyrics underneath. The lyrics are 'Hai-de liu-liu cu mă - mi-ca, Hai-de liu-liu, liu-liu - liu. Bă - e - țe-lul, fru-mu - șe-lul.' The melody is simple and lullaby-like.

Hai-de liu-liu cu mă - mi-ca, Hai-de liu-liu, liu-liu - liu.
Bă - e - țe-lul, fru-mu - șe-lul.

Nr. 40. Acum e noapte afară

Musical score for 'Acum e noapte afară' in 6/8 time, key of D major. The score consists of three staves of music with lyrics underneath. The lyrics are 'A - cum e noap-te'a - fa - ră__ Și li - ni-ște-i pe drum__ Se cul-că flori și pa-sări și toa - te'a- dorm__ a - cum__ Iar eu cu bra-țe-le'n - tin - se__ mă rog lui Dum - ne-zeu__ Să - rut cu drag__ pe ma - ma și'a - poi__ a dorm__ și eu.' The melody is simple and lullaby-like.

A - cum e noap-te'a - fa - ră__ Și li - ni-ște-i pe drum__ Se cul-că flori și pa-sări și
toa - te'a- dorm__ a - cum__ Iar eu cu bra-țe-le'n - tin - se__ mă rog lui Dum - ne-
zeu__ Să - rut cu drag__ pe ma - ma și'a - poi__ a dorm__ și eu.

Nr. 41: Hai-dia

Musical score for Nr. 41: Hai-dia. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff has lyrics: Hai-dia, hai-di, hai liu, liu, liu, Hai-dia cu te - tia-nia, măi. The second staff has lyrics: Hai - dia, liu - liu, liu - liu, liu - liu liu - liu, liu. The third staff has lyrics: Hai - dia, liu - liu, liu - liu, liu - liu, liu. There are first and second endings marked above the second staff.

Hai-dia, hai-di, hai liu, liu, liu, Hai-dia cu te - tia-nia, măi,

Hai - dia, liu - liu, liu - liu, liu - liu liu - liu, liu,

Hai - dia, liu - liu, liu - liu, liu - liu, liu.

Nr. 42: Somn ușor, puîșor

Musical score for Nr. 42: Somn ușor, puîșor. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff has lyrics: Somn u-șor, somn u-șor, pu - i - șor, Pu-iul ma-mei, pu-i-șor, somn u-șor, Somn u-șor. The second staff has lyrics: Na - ni, na - ni, na. Vi - ne o'știu - că și mi'l cul - că. The third staff has lyrics: Na - ni, na - ni, na. Na - ni, na - ni, na. There are first and second endings marked above the second and third staves.

Somn u-șor, somn u-șor, pu - i - șor, Pu-iul ma-mei, pu-i-șor, somn u-șor, Somn u-șor.

Na - ni, na - ni, na. Vi - ne o'știu - că și mi'l cul - că.

Na - ni, na - ni, na. Na - ni, na - ni, na.

Nr. 43: Nani

Musical score for Nr. 43: Nani. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff has lyrics: Na-ni, na - ni, pu-iul ma-mei, Vi-nă știu - că și te cul că. The second staff has lyrics: Tre ce som-nul prin pe - re - te, Și te'a - pu-că de u - re che. There are first and second endings marked above the second staff.

Na-ni, na - ni, pu-iul ma-mei, Vi-nă știu - că și te cul că,

Tre ce som-nul prin pe - re - te, Și te'a - pu-că de u - re che.

Nr. 44: Nani, nani

Musical score for Nr. 44: Nani, nani. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of one staff of music with lyrics underneath. The lyrics are: Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei, Vi-no peș-te de mil creș-te. There is a first ending marked above the staff.

Legănat

Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei, Vi-no peș-te de mil creș-te.

Nr. 45: Haide nani

Vorbit: - Haide liuliu,
- Dragul mamei, copilaș!

Moderat, legănat



Vi- no, știu - că, și ni'l cul - că, Vi- no știu - că și ni'l cul - că.
Vi- no, soam- ne, și'l a - doar- me, Vi- no soam- ne, și'l a - doar- me.

Vorbit: - Haide nani, puiul mamei
- Haide nani, puiul mamei.



Pu- iul ma- mei, da- că doar- me, El creș - te, se fa- ce ma- re.



Și se scoa- lă, mer-ge'n pi - cioa- re, Și se scoa- lă, mer-ge'n pi - cioa- re,



Și'o- chea - mă pe ma- ma lui, Și'o chea - mă pe ma- ma lui.



Ma- ma'i dă și mân- că - ri - că, Ma- ma'i dă și ce - i - șor.



Pu- iul ma- mei pu - i - șor, As- cul - tă pe ma- ma ta,



C'ar să vi - e ta - ta a - ca- să, C'ar să vi - e ta - ta a - ca- să,



Și'ar să de - ie al - vi - cioa- ră, Și'ar să de - ie co- vri - gei...

Pu-iul ma-mei pu - i - șor, As- cul - tă pe__ ta - ta__ tău.
Pu-iul ma-mei pu - i - șor, As- cul - tă pe__ ma- ma__ ta.

Ma-ma ta te creș-te bi - ne, Ma-ma ta te'm - bra - că bi - ne.

Ma-ma ta te creș-te bi - ne, Ma-ma ta te creș-te bi - ne.

Pe cel deal, pe ce - ia va - le.

Dormi a - dormi co - pi - la mea.

Nr. 46: A-a

Legănat

A a!

Hai -Tămărică, dormi,
Vorbire: Închide ochișorii mămuicăi.

A a!

Fata mamei,
Vorbire: Hai adormi!

Nr. 47: Haide nani

Legănat

Musical score for 'Haide nani' in 3/8 time, key of D major. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: Hai - de, na - ni, dra - ga ma - mei, Hai - de, na - ni, pu - iul ma - mei, Ma - ma s'o fa - că ma - re, ma - re S'o creas - că, s'o fa - că ma - re, Ma - re, ma - re.

Nr. 48: Dormi cu mama

Alintător

Musical score for 'Dormi cu mama' in 3/4 time, key of D major. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: Dormi cu ma - ma, Mi - la ma - mei, Scum - pul ma - mei, O - do - ra - șul ma - mei, Hu - lu - ba - șul ma - mei, Pă - pu - și - ca ma - mei.

Nr. 49: Nani, nani

Liniștit

Musical score for 'Nani, nani' in 3/4 time, key of D major. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: A _____ a! Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mei, Dormi, fi - u - le, să crești mai ma - re, Vi - no, soam - ne pe pe - re - te, Șiil a - pu - că pe Iu - re de u - re - che, A _____ a! Și îl du la nuci, Și la tur - te dulci. A a _____ a! A _____ a! A _____ a! A _____ a!

Nr. 54: Haide nani puiul mamei

Hai-de na-ni pu-iul ma-mei, hai-de liu-liu cu ma-ma. Că ma-ma te'o le-gă-na, și ma-ma te'a că-u-ta.

Ca pe'o floa-re dră-gă-la-șă, ca pe'un în-ge-raș în fașă. Hai-de liu-liu lin cu mama, hai-de na-ni, na-ni-na.

Ca pe'un soa-re lu-mi nos, ca pe'un în-ge-raș fru-mos. Vi-no știu-că de mi'o culcă, vi-no soa-mne și'o-a-doarme.

Hai-de na-ni cu ma-ma, hai-de na-ni cu ma-ma. Că ma-ma te'o le-gă-na, și ma-ma ti'o-cân-ta.

Nr. 55: Huța, huța

Moderat

Hu-ța, hu-ța, cu că-ru-ța, A. . . . a! Na-ni, na-ni, na-ni, na-ni.

Și'n-a-poi cu să-ni-u-ța, Na-ni, na-ni, pui bă-la-ne.

Nr. 56: Nani, nani

Legănat

Na-ni, na-ni, dra-gul ma-mei, Pu-iul ma-mei, somn u-șor, Dul-ce, dul-ce

și u-șor, Dul-ce, dul-ce și u-șor. Na-ni, na-ni,

pu-iul ma-mei, Som-nul dul-ce și u-șor.

Nr. 57: Nani, nani

Na-ni, na-ni, pu-i-șor.

Nr. 58. Nani, nani, Irinuța

Legănat

Na - ni, na - ni, I - ri - nu - ța, Dormi a - dormi la fu - gu - li - ța,
Că da - că n'a - dormi în - da - ța, Se ui - tă lu - na pe fe - reas - tră.

Nr. 59: Nani

Na-ni, na-ni, pu-i - șor, Dormi cu ma-ma bi-ni - șor.

Nr. 60: Haide nani

Hai-de, na-ni, pui bă-la-ne, Hai-de na-ni, dra-gul ma-mei, Hai-de, na-ni,
na-ni, na. A a! Liu-liu-liu-liu - liu-liu-liu!

Nr. 61: Haide liuliu

Hai - de, liu, liu, cu ma-ma, Pu - i - șo-rul ma-mei, pui, Hai - de, liu-liu, cu ma-ma,
Pu - iul ma - mei, pui! Hai - de ma - mei, hai - de ma - mei,
Hai a - dormi, u - șor măi - cu - ți.

Nr. 62: A - a

A a! Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei, Hai cu ma-ma cu că -
 ru - ța Pîn la ma - ma Mă - ri - u - ța.
 Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mei.

Nr. 63: Nani, nani

Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei, Na-ni, na-ni, pu-i-șor. șor.
 Noap-te bu-nă, somn u-șor.

Nr. 64: Haide liuliu

Hai - de liu - liu cu ma - ma,
 Pe mâ - nu - țe te'a pur - ta, Pe pi - cior te'a da hu - ța
 Bi - ni - șor tea le - gă - na, Hai a - dormi, a - dormi u - șor,
 Pu - i - șo - rul ma - mei pui.

Nr. 65: Luș, luș

Hai, luș și iar luș, A, a! A, a! A, a! Luș-cu-ța ma-mei,
 Hai, fă na-ni, mă-mi-căi, A a! A Luș- luș, Cos-te luș, A a!
 Și ni - i, ni plă-ce Să'i fiu, luș din lu - șu, mă. Hai, luș,
 și iar luș, A a! Cos-te-luș! A a! A a!

Nr. 66: Hai cu mama

Hai cu ma-ma liu-liu, A a. Că ma-ma tea le - gă - na,
 Și - e mân-ca-re-ția da, Piept ția da, tea în-fă - șa, Hai - de, cu ma-ma liu-liu-țu,
 A-dormi cu ma-ma, Mi-ti - te-lul lui ma-ma! A, a, a, a!

Nr. 67: A-a

A a! Liu - liu, liu - liu'n le - gă - naș,

Nr. 68: Nani, nani, pui de om

Lent. Legănat.
REFREN



Liu-liu, liu-liu, liu-liu, lea... Cî ma - ma te'a le-gă - na, Liu-liu, liu-liu, liu-liu, lea... Cî ma - ma te'a le-gă - na,
Na-ni, na-ni, pui de om... Cum sî fac sî ti a - dorm, Na-ni, na-ni, pui de om... Cum sî fac sî ti a - dorm?



1. Vi - no, ra-țã, el în bra-țã, Vi - no cur-cã, de mi'l cul-cã. Vi - no, somn, de mi'l a - dor-mi Vi - no, somn de mi'l a - dor-mi.
2. Tu, gă - i - nã, dă'i ho - di - nã, Po-rum - bel, fã'l sprin - te - nel... Tu, lãs - tun, dă'i su-flet bun... Tu, mis - treț, sî'l faci is - teț.

Nr. 69: Nani

Legănat



A - - - a! Na - ni, na - ni, pui - ca ma - mei,



Na - ni, na - ni'n ce - ti - șor, A, a, a, a, a, a, a!

Nr. 70: Haide liuliu

Moderat



Hai - de liu - liu cu mă - mi - ca, Și' na - poi cu An - dre - ni - ca,



Hai, hai, Hai, Hai, Hai, liu - liu, liu - liu, liu.

Nr. 71: Nani, nani

Legănat



Na ni, na - ni, Na ni, na - ni, Dormi fru-mos co - pi - la ma - mei.



A - - - a, A - - - a!

Nr. 72: Nani

Legănat

Na - ni, na - ni, pu - i - șor.

Nr. 73: Hai închide ochisorii

Hai în - chi - de o - chi - șo - rii, și vă pu - pă o - bră - jo - rii, că ma - ma te'a le - gă - na, na - ni, na - ni, na - ni, na.

Hai că vi - ne în - ge - ra - șul, să pă - zeas - că o - do - ra - șui, că ma - ma te'a le - gă - na, na - ni, na - ni, na - ni, na.

Să crești ma - re și fru - mos, să fii ma - mei de fo - los, că ma - ma te'a le - gă - na, na - ni, na - ni, na - ni, na.

Nr. 74: Hai liuliu, liuliușor

Liniștit, Legănat

Coda

Hai, liu - liu, liu - liu - șor, Dra - gul ma - mei pu - i - șor. A a! A a!

Nr. 75: Nani

Legănat

Na - ni, na - ni, pu - i - ul ma - mei,
Să crești ma - re ca un brad,

Nr. 76: Nani, nani

Moderat, legănat

Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Hai cu ma - ma cu că -
Hai cu ma - ma'n - ce - ti - șor, Pîn' la ma - ma Mă - ri -
Și - n'a - poi cu te - le -
ru - ța, Hu - ța, hu - ța, Hu - ța, hu - ța!
u - ța,
gu - ța.

Nr. 77: Haide liuliu

Hai-de liu-liu, cu mă-mi-ca. Hai-de liu-liu cu mă-mi-ca.

Nr. 78: Lui, lui

Legănat

Lui lui, lui, Lui lui, lui,
Hai-de na-ni pu-iul ma-mei.

Nr. 79: Liuliu, liuliu cu mama

Legănat

Liu-liu, liu-liu, cu ma-ma,
Că ma-ma te'a le-gă-na.

Nr. 80: A-a

Legănat

A-a! Dra-gul ma-mei, pu-iul ma-mei, Hai-de na-ni. pu-iul ma-mei.

Nr. 81: Nani, nani

Moderat

Na-ni, na-ni, na-ni. Că ma-ma te'a le-gă-na
Să te faci un vi-teaz ma-re,
Când te'ai fa-ce ma-re, ma-re,
Cu gu-ra te'a dez-mier-da, Na-ni, na-ni, na-ni.
Ca dom-nul Ște-fan cel Ma-re,
La pă-rinți a-ju-tor ta-re?

Nr. 82: Nani, nani

Na - ni, na - ni.

Nr. 83: Legănuș

Legănat

Le - gă - nuși, le - gă - nuși, Hu - ța'n jos și hu - ța'n sus
Hu - ța'n sus și hu - ța'n jos Să creăți ma - re și fru - mos.
Hu - ța, hu - ța, pân' - la cer Pu - iul ma - mei în - ge - rel.
Hu - ța, hu - ța, Hu - ța, hu - ța, Hu - ța, hu - ța, Hu - ța, hu - ța, A - a. A - a.

Nr. 84: Nani, nani, copilaș

A — na - ni! Na-ni, na-ni, co-pi - laș, Dra-gul ma-mei, în-ge - raș.

Nr. 85: Nani, nani

Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mei, Dormi u - șor co - pi - la ma - mei.
Ma - ma tre - bu - șoa - ră a - re, Hai - de na - ni, pu - iul ma - mei.

Nr. 86. Haide liuliu

Hai - de liu - liu, pu - i - șor.
Somn u - șor, somn u - șor.
Vi - ne som - nul prin pe - re - te,
La Na - ta - șa la u - re che.

Nr. 87: Umblă somnul prin pădure

îm-blă som-nu prin pă - du - ri Cu'o trăi - stu-ți cu a - lu - ni.

Nr. 88: Haide nani

Legănat

Hai - de na - ni, pu - iul ma - mei, Că ma - ma te'a le - gă - na,
Și la ni - me - nu te'a da,

Hai - de na - ni, pui bă - la - ne, A _____ a!

Nr. 89: Liuliu

A _____ a!

Li - u - liu, liu - liu'n le - gă - naș _____

Nr. 90: Puiul mamei

Pu - iul ma - mei,
Fă - nă - ni - că.

Nr. 91: Haide, liuliu pe picioare

Hai - de liu - liu pe chi - șioa - re, că mă - mi - că'i fa - tă ma - re Hai - de liu - liu le - gă - naș,
că tă - ti - ca'i mos - cp - laș, Hai - de liu - liu liu - liu, liu, hai - de liu - liu, liu - liu, liu.

Nr. 92: Nani nani



Na - ni, na - ni, La deal eu când mă du-ceam,
Pu - iul ma - mei, De o - iș - te te le - gam.

Nr. 93: Haide liuliu

Zăbovind



Hai-de liu liu cu ma-ma A - - - a! A - - - a!

Nr. 94: Dragul mamei

Legănat



Dra - gul ma - mei, pu - i - șor, Hai cu ma - ma, dormi u - șor.
Hai cu to - ții să dor - mim, Di - mi - nea - ța ne tre - zim.

Mama mă legăna așa:



A.. .. a!

Nr. 95: Hai liuliuțu

Legănat, mângâind



Nr. 96: Hai cu mama



Hai cu ma - ma, nă - ni - cu - țî, Ha' - di ma - ma, hai



Vi - no, peș - te, și mi'o creș - te Vi - no crap, și mi'l fă ma - re,
Vi - no, știu - că, și mi'o cul - că, Și să um - ble în pi - cioa - re.
Vi - no soam - ne, și mi'o'a doar me.

Nr. 97: Nani, nani

Legănat

Hai-de na-ni, pu-i-șor, Na-ni, na-ni, pu-i-șor,
Ma ma'ți fa-ce al-vi-cu-ța, Hai-de na-ni cu ma-mu-ca.

Nr. 98: Cântec de leagăn

Liniștit

Na-ni, na-ni, pu-i-șor, Na-nim na-ni, pu-i-șor,
Dormi a-cu-ma cât-ești mic, Să crești ma-re și voi-nic.

Nr. 99: Nani, nani

Lagănat

Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei.

Nr. 100: Dormi, copile'n, legănaș

Liniștit

Dormi co-pi-le'n le-gă-nași,
Dormi în som-nul tău cel lin.

Nr. 101: Haide liuiu cu mama

Hai-da liu - liu cu ma-ma. Di mâ- nu - țâ te'a pur - ta. hai- da, liu - liu,
Di mâ- nu - ți te'a pur - ta, bi - ni - șor te'a le - gă - na.

liu - liu lea, Hai- da liu - liu, liu-liu, lea. A a. A a.

Nr. 102: Haide nani

Hai-di, na-ni, na-ni, na Hai- di, na ni, cu ma - ma.

Câ ma - ma te'a le - gă - na și te dor ea ți'a cân-

- ta, M, m - m M - m. M,m - m.

Nr. 103: Vine somnul căținel

Vi - ne som - nul că - ti - nel, că - ti - nel, că - ti - nel

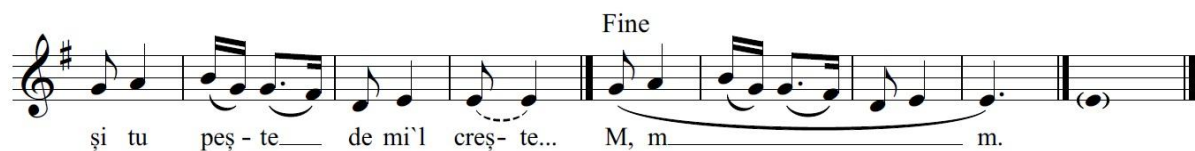
Și se ur - că'n le - gă - nel, le - gă - nel le - gă - nel

Și îi ta - re bu - cu - ros, bu - cu - ros, bu - cu - ros.
C'o gă sit un prunc fru- mos, prunc fru - mos, prunc fru- mos.

Nr. 104: Nani, nani, puiul mamei



Na - ni, na - ni, pu - iu ma - mii, Vi - no, știu - că de mi'l cul - că



Fine
și tu peș - te de mi'l creș - te... M, m m.

Nr. 105: Nani, nani cu mama



Na - ni na - ni cu ma - ma, Cu cân - tec te'oi
Cân - te - ce eu țî'oi cân - ta.



a - dor - mi, Cu o - chii te'oi în - căl - zi.

Nr. 106: Nani, nani, copilică



Na - ni, na - ni, co - pi - li - ță, că ma - ma te'a - le - gă - na și pe fa - ță
Dra - ga ma - mii, ga - ro - fi - ță,



te'a spă - la. A - a, A - a, A - a co - pi - la mea.

Nr. 107: Liulea, liulea, copilul



Liu - lea, liu - lea, Liu - lea, liu - lea, Liu - lea, liu - lea, co - pi - luț



Cu - că, cu - că și te cul - că Vi - ne lu - pu și te'n - bu - că

Nr. 108: Într-o zi de dimineață

În-tr'o zi de di-mi - nea-ți Au in - trat na - ne - le - n - ca - si cu flori
 mân-dre'n bu - su - ioc Să bo - te - ze - al meu no - roc.

Nr. 109: Haita liului cu mama

Hai-ta liu-liu cu ma - ma, Hai-ta liu - liu
 cu ma - - ma Că ma - ma te'a le - gă -
 na, Că ma - ma te'a le - gă - na.

Nr. 110. Cântec de leagăn

$\text{♩} = 120$

Dormi în pa - ce pu - i - șor, Na - ni, na - ni, somn u - șor.
 Te'am scâl - dat în frun - ză de fag, Ca să fii la fe - te drag.
 Pă - să - ri - le țî'or cân - ta, Pi - tu - li - cea te'a le - gă - na.

1. Te'am scâl - dat în bu - su - ioc, Să ai par - te de - no - roc. roc. a a a a
 Te'a scâl - dat în mă - ci - eș, Să fii fru - mos și chi - peș. peș.
 Ste - le - le te vor pri - vi, Som - nul e - le'ți vor pă - zi. zi.
 Na - ni, na - ni, în - ge - raș, Dormi în pa - ce, fe - cio - raș. raș.

2. *D.C. Fine*

Nr. 111: Haida liuliu

Hai - da liu - li, pui - fru - mo - su,
Eu - te le - găn cu - chi - cio - ru

1.
sî - nu chici din lea - găn gios - su.

2.
Și - din mâ - nî - ni torc fu - io - ru.

Nr. 112: Haide nani

Legănat

Hai - de na - ni, pu - i - șor, A - ță nea - gră de pi - cior,
Când te'a - dorm mi'e mai u - șor, Pu - iul ma - mei, pu - i - șor.

Nr. 113: Cântec de leagăn

$\text{♩} = 92$

Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mii, Na - ni, pu - iu - le, și'a - dormi,
Vi - ne ta - ta din pă - du - re Și'ți a - du - ce fragi și mu - re.
Și'ți a - du - ce a - lu - ne - le Și'un mă - nunchi de flo - ri - ce - le.

Liu - liu, liu - liu, liu - liu, li Că ma - ma te'o a - dor - mi.

Nr. 114: Liu, liu

Moderat

Ai, ai, Li - u, ma - mei, hai,
Li - u, ma - mei, li - u, ma - mei,
Ai! Li - u, ma - mei, Li - u, ma - mei.

Nr. 115: Cântec de leagăn

mf

Na - ni, na - ni, co - pi - laș, Dra - gul ma - mei în - ge - raș
 Și mi'l lea - gă - nă tu - bi - ne, Să nu ca - dă de lân - gă mi - ne.
 Ia - tă Moș E - ne, vi - ne a - le - ne, Să te mân - gă - ie pe ge - ne.

Lă - mă - i - ță gal - be - nă, Vi - no de mi'l lea - gă - nă.
 Și mi'l lea - gă - nă fru - mos, Să nu ca - dă din lea - găn jos.
 Dormi în pa - ce somn u - șor, Dra - gul mai - căi, pu - i - șor.

Refren *mp* *D.C.*

Hai lu, lu - lu, lu - lu - lu Hai lu, lu - lu, lu - lu - lu

Coda *P*

Hai lu - lu - lu, lu - lu lu, Hai lu - lu - lu, lu - lu - lu

pp

Hai lu, lu - lu, lu - lu - lu Hai lu - lu - lu, lu - lu - lu.

Nr. 116: Nani, nani

Lent, Legănat

Na - ni, na - ni, co - pi - laș, Dra - gul ma - mei în - ge - raș.

Cul - că - te mi - ti - tel, Și te scoa - lă mă - ri - cel.

Na - ni, na - ni, co - pi - laș, Dra - gul ma - mei în - ge - raș. Na - ni, na - ni, na - ni, na.

Nr. 117: Nani, nani puîșor

Legănat

Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Hai a - dormi, a - dormi - u - șor,

Că ma - ma te'a le - gă - na, Iar tu îi dor - mi a - șa.

Nr. 118: Nani

Legănat

A - - - a! Na - ni, na - ni, pui - ca ma - mei,
Na - ni, na - ni'n ce - ti - șor, A, a, a, a, a, a, a!

Nr. 119: Haide nani

Legănat

1. Hai - de, liu-liu cu ma - ma, Hai - de liu-liu, liu liu - lea.
2. Hai - de, liu-liu cu ma - ma, Cu ma - ma'i fa - ce nă - ni - că.
Vi - no, soam - ne, și'l a - doar - me, Vi - no, peș - te și mi'l creș - te.
Hai - de na - ni, pu - iu - le, Hai - de liu - liu, liu - liu, lea.

Nr. 120: Nani

Legănat

Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Dormi cu ma ma'n - ce - ti - șor,
Na - ni, na - ni, na - ni, na - ni, na - ni, na - ni, na - ni, na!

Nr. 121: Haide nani

Legănat

Hai - de na - ni, pu - i - șor, A - ță nea - gră de pi - cior,
Când te'a - dorm mi'e mai u - șor, Pu - iul ma - mei, pu - i - șor.

Nr. 122: Haide nani, huța, huța

Hai - de na - ni, hu - ța, hu - ța, Ma-ma'l du - ce cu că - ru - ța

Și - na - poi cu să - ni - u - ța, Hai - de na - ni, na - ni, na - ni.

Nr. 123: Ani, ani

A - ni, a - ni, fa - ta ma - mei, A a!

Nr. 124: Haide liuliu

Legănat

Hai - de liu - liu cu că - ru - ța. A a!

Nr. 125: Nani, nani, dragul mamei

Legănat

Na-ni, na ni, dra-ga ma - mei, Să te culci tu mi-ti - tel, Să te scoli tu mă-ri - cel.

Și mi'l scoa lă mă-ri - ce - lu. Hai-de, na - ni, na - ni - na - ni, na. Și mi'l scoa lă mă-ri - cel.

Hai-de na - ni, na - ni, na - ni, Na - ni, na - ni, dra - ga ma - mei.

Nr. 126: Nani, nani, copilaș

Liniștit

Na - ni, na - ni, co - pi - laș, Dra - gul ma - mei în - ge - raș, Că ma - ma te'a le - gă - na,
Și ma - ma te'a că - u - ta, Să te faci un voi - nic ma - re, Ca dom - nul Ște -
fan cel Ma - re, Să fii ver - de la răz - boi, Să scapi ța - ra de ne - voi.

Nr. 127: Hai, copilo...

Legănat

A a! Hai co - pi - lo la cul - ca - re,
Hai - de liu - liu pe pi - cioa - re,
Pe pi - cioa - re'oi le gă - na
Și din gu - ră ți'oi - cân ta,
Și din ochi oi lă - cri - ma.

Nr. 128: Nani, nani

Legănat

Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mei, Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mei,
Na - ni, na - ni, somn u - șor, Să te le - ge ne un peș - ti - șor.
Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mei, Hai - de na - ni, a - a!

Nr. 129: Nani, nani

Legănat

A a! Na - ni, na - ni, Vi - tă - lu - tă, Hai cu ma - ma de mâ nu tă,
Pă - nă'n va - le la mă - cu - ța, Na - ni, na - ni, pu - i - șor, —
Ta - re ești tu bu - ni - șor. A a!

Referințe la exemple muzicale din Anexa 1

Nr. 1: Și-am zis verde fir de grâie

Interpretat de: Cristina Nacu, s. Camișovca – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.295]

Nr. 2: Nani, nani

Interpretat de: Eugenia Bălănescu, a.n. 1930, s. Roșu, r. Cahul

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru; [111, p.268]

Nr. 3: Vin' la mama

Interpretat de: Elizaveta Lozovan, a.n. 1901, s. Păulești, r. Călărași.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.41]

Nr. 4: A - - - - - a!

Interpretat de: Gherman Șura, a.n. 1923, or. Chișinău

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.148]

Nr. 5: Puiul mamei

Interpretat de: Balan Galina, a.n. 1934, s. Chițcani, r. Telenești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.188]

Nr. 6: Liuliu, mamei, pe picioare

Interpretat de: Pascali Vasilița, a.n. 1933, s. Oziornoe – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.187]

Nr. 7: Hai cu mama

Interpretat de: Maria Boghean, s. Bumbăta, r. Ungheni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.155]

Nr. 8: Lui, lui, lui

Interpretat de: Moraru Ioana, a.n. 1920, s. Oziornoe – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.244]

Nr. 9: Liuliu

Interpretat de: Claudia Neamțu, a.n. 1926, s. Camâșovca – Ismail

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.149]

Nr. 10: Haide liuliu

Interpretat de: Toader Calciu, a.n. 1933, s. Orlovca – Reni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.153]

Nr. 11: Nani

Interpretat de: Lidia Cazacu, a.n. 1936, s. Hîrtop, r. Criuleni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.162]

Nr. 12: Haide liuliu

Interpretat de: Natalia Jignea, a.n. 1931, s. Vărzărești, r. Nisporeni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.221]

Nr. 13: Haide nani, fata mamei

Interpretat de: Tatiana Burlacu, a.n. 1909, s. Cervennîi Iar – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.234-235]

Nr. 14: Fata mamei

Interpretat de: Ana Topală, a.n. 1943, s. Horodiște, r. Dondușeni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.158]

Nr. 15: Nani, na

Interpretat de: Lidia Moraru, a.n. 1959, or. Drochia

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.158]

Nr. 16: Nani, nani

Interpretat de: Dina Bulmaga, a.n. 1949, s. Mircești, r. Ungheni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.189]

Nr. 17: Băiețelul mamei

Interpretat de: Lidia Iliescu, a.n. 1949, s. Recea, r. Strășeni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.176-177]

Nr. 18: Haide liuliu

Interpretat de: Lidia Iliescu, a.n. 1949, s. Recea, r. Strășeni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.212-213]

Nr. 19: Nani

Interpretat de: Anastasia Ungureanu, a.n. 1935, s. Camîșovca – Ismail

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.168]

Nr. 20: Vino, soamne

Interpretat de: Elena Teleuță, a.n. 1928, s. Oziornoe – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.182-183]

Nr. 21: Haide nani

Interpretat de: Tatiana Burlacu, a.n. 1909, s. Cervonnîi Iar – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.202]

Nr. 22: Hai nani

Interpretat de: Ecaterina Bîrlădeanu, a.n. 1953, s. Copcui, r. Leova

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.242-243]

Nr. 23: Hai cu mama

Interpretat de: Elizaveta Lozovan, a.n. 1901, s. Păulești, r. Călărași

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.247]

Nr. 24: Haide nani

Interpretat de: Domnica Topor, a.n. 1932, s. Prizioornoe – Chilia

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.179]

Nr. 25: Haide nani

Interpretat de: Solomia Ciobanu, a.n. 1919, s. Cervonîi Iar – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.216]

Nr. 26: Puiul mamei, pui

Interpretat de: Ileana Nuță, a.n. 1908, s. Cervonîi Iar – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.329]

Nr. 27: Nani, nani, copilaș

Interpretat de: Caterina Melnicenco, a.n. 1918, s. Camîșovca – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.271]

Nr. 28: Nani, nani

Interpretat de: Galina Bragă, a.n. 1961, or. Leova

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.245]

Nr. 29: Sara, sara'n așternut

Interpretat de: Ecaterina Bărbăcaru, a.n. 1941, s. Camîșovca – Ismail

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.334]

.

Nr. 30: Puiul mamei, puișor

Interpretat de: Alexandra Grigorevna Scurtu, n. 1920, s. Dereneu, r. Călărași

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1132-8.

Nr. 31: Liuca, liuca

Interpretat de: Lidia Iliescu, a.n.1949, s. Recea, r. Strășeni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.164]

Nr. 32: Nani

Interpretat de: Maria Alexandrovna, a.n. 1925, or. Chișinău.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.165]

Nr. 33: Vine somnul

Interpretat de: Leonid Strungaru, a.n. 1950, s. Peciște, r. Rezina

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.208]

Nr. 34: Nani, nani

Interpretat de: Ana Chistrui, a.n. 1910, s. Prioziornoe – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.240]

Nr. 35: Cântec de leagăn

Interpretat de: Valeruța Robotin, a.n. 1955, comuna Șanț

Transcris de: Constantin Zamfir [121, p.118]

Nr. 36. Nani, nani copilaș

Interpretat de: Ecaterina Moraru, a.n. 1956, s. Căzănești, r. Telenești

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1347-5.

Nr. 37. Hai închide ochisorii

Interpretat de: Iulia Rotaru, or. Chișinău

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1597-8.

Nr. 38: Haide nani

Interpretat de: Feodosia Jaman, a.n. 1913, s. Cervonnî Iar – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.259]

Nr. 39: Haide liuliu

Interpretat de: Lidia Iliescu, a.n. 1949, s. Recea, r. Strășeni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.165]

Nr. 40. Acum e noapte afară

Interpretat de: Fiodora Ivanovna Lemnar, a.n. 1923, s. Manta, r. Vulcănești

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 313-8.

Nr. 41: Hai-dia

Interpretat de: Alexandr Cepoi, a.n. 1920, s. Utconosovca – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.252]

Nr. 42: Somn ușor, pușor

Interpretat de: Maria Danu, a.n. 1944, s. Prioziornoe – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.208]

Nr. 43: Nani

Interpretat de: Antonina Buruiană, a.n. 1924, s. Cervonnîi Iar – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.194]

Nr. 44: Nani, nani

Interpretat de: Tamara Șerban, a.n. 1930, s. Suvorov, r. Vulcănești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.199]

Nr. 45: Haide nani

Interpretat de: Panaghia Culava, a.n. 1911, s. Utcanosovca, r. Ismail.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.254]

Nr. 46: A-a

Interpretat de: Ana Eremia, a.n. 1919, s. Cerlina, r. Camenca

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.152]

Nr. 47: Haide nani

Interpretat de: Ștefana Bălănescu, a.n. 1923, s. Suvorov, r. Vulcănești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.186]

Nr. 48: Dormi cu mama

Interpretat de: Dorogoi Dora, a.n. 1936, s. Recești, r. Florești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.188]

Nr. 49: Nani, nani

Interpretat de: Raisa Pălăduță, a.n. 1952, s. Cervonnîi Iar – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.203-204]

Nr. 50: Haide nani, nănișor

Interpretat de: Agripina Boinegri, a.n. 1923, s. Oziornoe – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.178]

Nr. 51: Haide nani, pușor

Interpretat de: Agafia Bulgaru, a.n. 1922, s. Camășovca – Ismail

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.310]

Nr. 52: Cântec de leagăn

Interpretat de: Vera Moiseevna Erescu, a.n. 1934, s. Cosăuți, r. Soroca

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 638-3.

Nr. 53: Nani, nani, pușor

Interpretat de: Liuba Căduc, a.n. 1947, s. Grimăncăuți, r. Briceni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.220]

Nr. 54: Haide nani puiul mamei

Interpretat de: Veta Munteanu

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1382-5.

Nr. 55: Huța, huța

Interpretat de: Agripina Boinegri, a.n. 1923, s. Oziornoe – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.185]

Nr. 56: Nani, nani

Interpretat de: Lidia Țurcanu, a.n. 1912, s. Prioziornoe – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.192]

Nr. 57: Nani, nani

Interpretat de: Lidia Pogonea, a.n. 1952, s. Prioziornoe – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.180]

Nr. 58. Nani, nani, Irinuța

Interpretat de: Ana Durbală, a.n. 1946, s. Ghidighici, r. Strășeni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.298]

Nr. 59: Nani

Interpretat de: Lidia cazacu, a.n. 1936, s. Hîrtop, r. Criuleni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.159]

Nr. 60: Haide nani

Interpretat de: Frăsina Ciuriș, a.n. 1911, s. Camîșovca – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.191]

Nr. 61: Haide liuliu

Interpretat de: Ana Gangan, a.n. 1932, s. Lipoveni, r. Cimișlia

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.193]

Nr. 62: A - a

Interpretat de: Anesia Topalova, a.n. 1928, s. Camîșovca – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.154]

Nr. 63: Nani nani

Interpretat de: Maria Burlacu, a.n. 1922, s. Cervonnîi Iar – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.184]

Nr. 64: Haide liuliu

Interpretat de: Ana Gangan, a.n. 1932, s. Lipoveni, r. Cimișlia.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.218]

Nr. 65: Luș, luș

Interpretat de: Borza Stela, a.n. 1949, r. Leova.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.210]

Nr. 66: Hai cu mama

Interpretat de: Oboroșean Maria, a.n. 1918, s. Baimaclia, r. Căușeni.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.222]

Nr. 67: A-a

Interpretat de: Brînzărei Dochia, a.n. 1910, s. Cervonîi, r. Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.153]

Nr. 68: Nani, nani, pui de om

Interpretat de: Ileana Oca, 48 ani, s. Gotești, r. Cantemir

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [112, p.168]

Nr. 69: Nani

Interpretat de: Valentina Stratan, a.n. 1932, s. Tașlâc – Grigoriopol

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.163]

Nr. 70: Haide liuliu

Interpretat de: Lidia Iliescu, a.n. 1949, s. Recia, r. Strășeni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.170]

Nr. 71. Nani, nani

Interpretat de: Eugenia Anestiadi, a.n. 1935, s. Căzânești, r. Telenești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.166]

Nr. 72. Nani

Interpretat de: Natalia Bejenari, a.n. 1951, s. Molovata, r. Dubăsari

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.157]

Nr. 73. Hai închide ochișorii

Interpretat de: Iulia Rotaru, or. Chișinău

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1597-8.

Nr. 74: Hai liuliu, liuliușor

Interpretat de: Lilia Catană, s. Obreja Veche, jud. Bălți

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.83]

Nr. 75: Nani

Interpretat de: Veronica Mihai, a.n. 1948, s. Voroteț, r. Orhei

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.173]

Nr. 76: Nani, nani

Interpretat de: Crăciun Feodora, a.n. 1947, s. Prioziornoe, r. Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.204]

Nr. 77: Haide liuliu

Interpretat de: Iliescu Lidia, a.n. 1949, s. Recea, r. Strășeni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.169]

Nr. 78: Lui, lui

Interpretat de: Moraru Ioana, a.n. 1920, s. Oziornoe – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.224]

Nr. 79: Liuliu, liuliu cu mama

Interpretat de: Veronica Holban, 10 ani, s. Mana, jur. Orhei.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.82]

Nr. 80: A-a

Interpretat de: Dochia Brânzărei, a.n. 1910, s. Oziornoe – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.151]

Nr. 81: Nani, nani

Interpretat de: Eugenia Bălănescu, a.n. 1930, s. Roșu, r. Cahul

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.268]

Nr. 82: Nani, nani

Interpretat de: Triuliu Vasilisa, a.n. 1913, or. Vulcănești.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.287]

Nr. 83: Legănuș

Interpretat de: Tatiana Slivca, a.n. 1986, or. Chișinău

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.85]

Nr. 84: Nani, nani, copilaș

Interpretat de: Berbec Eugenia, s. Cușuleni – Noua-Suliță, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.288]

Nr. 85: Nani, nani

Interpretat de: Cultuclu Cherachia, a.n. 1928, s. Suvorov, r. Vulcănești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.259]

Nr. 86: Haide liuliu

Interpretat de: Valentina Coțofan, a.n. 1952, s. Carahasani – Suvorov

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.181]

Nr. 87: Umblă somnul prin pădure

Interpretat de: Natalia Ulian, 12 ani, or. Chișinău

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.84]

Nr. 88: Haide nani

Interpretat de: Topor Domnica, a.n. 1932, s. Prioziornoe – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.179]

Nr. 89: Liuliu

Interpretat de: Anastasia Cernova, a.n. 1920, s. Colbasna, r. Rîbnița

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.267]

Nr. 90: Puiul mamei

Interpretat de: Nastasia Carașur, a.n. 1936, s. Suvorov, r. Vulcănești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.172]

Nr. 91: Haide liuliu pe picioare

Interpretat de: Alexandra Vasilevna Iedu, n. 1927, s. Sofia, r. Drochia

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1489-5.

Nr. 92: Nani nani

Interpretat de: Stepanida Ajder, a.n. 1911, s. Suvorov, r. Vulcănești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.273]

Nr. 93: Haide liuliu

Interpretat de: Vera Costică, a.n. 1928, s. Molovata, r. Dubăsari

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.156]

Nr. 94: Dragul mamei

Interpretat de: Cotruță Lidia, a.n. 1933, s. Molovata, r. Dubăsari

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.241]

Nr. 95: Hai liuliuțu

Interpretat de: Diță Victoria, a.n. 1946, s. Boghenii-Vechi, r. Ungheni

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.303]

Nr. 96: Hai cu mama

Interpretat de: Pascu Anastasia, a.n. 1904, s. Oziornoe – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.307]

Nr. 97: Nani, nani

Interpretat de: Tecla Burlacu, a.n. 1909, s. Cervonnîi Iar – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.296]

Nr. 98: Cântec de leagăn

Interpretat de: Ilaria Mitric, a.n. 1948, s. Crasnoilsc, S. Storojineț, Cernăuți.

Colectat de: Dumitru Blajinu [16, p.144, nr.158]

Nr. 99: Nani, nani

Interpretat de: Ana Radu, a.n. 1927, s. Suvorov, r. Vulcănești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.261]

Nr. 100: Dormi, copile'n, legănaș

Interpretat de: Tincovan Maria, a.n. 1920, s. Corotnoe, r. Slobozia

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.297]

Nr. 101: Haide liulu cu mama

Interpretat de: Angelica Munteanu, 11 ani, or. Chișinău

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.83]

Nr. 102: Haide nani

Interpretat de: Nătălița Botnaru, 13 ani, s. Stăuceni, or. Chișinău

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.88]

Nr. 103: Vine somnul cătinel

Interpretat de: Gabriela Colța, 17 ani, or. Chișinău

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.92]

Nr. 104: Nani, nani, puiul mamei

Interpretat de: Mariana Bulicanu, 11 ani, or. Chișinău

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.92]

Nr. 105: Nani, nani cu mama

Interpretat de: Valentina Brumă, 25 ani, s. Gavanoasa, r. Vulcănești.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [112, p.169]

Nr. 106: Nani, nani, copiliță

Interpretat de: Lenuța Lefter, 7 ani, s. Ștefănești, jud. Bălți

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.81]

Nr. 107: Liulea, liulea, copilul

Interpretat de: Rodica Tăbâică, 8 ani, or. Chișinău

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.81]

Nr. 108: Într-o zi de dimineață

Interpretat de: Olgața Doni, 12 ani, s. Brăviceni, jud. Orhei

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [113, p.83]

Nr. 109: Haita liului cu mama

Interpretat de: Lica Caragaș, 26 ani, s. Bocșa, r. Fălești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [112, p.170]

Nr. 110. Cântec de leagăn

Imprimare de: D. Blajinul. Festivalul folcloric al copiilor din Moldova. Chișinău - 1989 [16, p.146, nr.162]

Nr. 111: Haida liului

Interpretat de: Doina Arseni, 26 ani, or. Chișinău

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [112, p.172]

Nr. 112: Haide nani

Interpretat de: Vera Sîrbu, a.n. 1923, s. Cervonnîi – Chilia

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.260]

Nr. 113: Cântec de leagăn

Interpretat de: Zenovia Țîmpău, a.n. 1920, c. Pojorîta, r. Cîmpulung, Suceava

Colectat de: Dumitru Blajinu [16, p. 146, nr. 161]

Nr. 114: Liu, liu

Interpretat de: o femeie din s. Cobasna, r. Rîbnița

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.299]

Nr. 115: Cântec de leagăn

Interpretat de: Ludmila Cliofas, , a.n. 1924, or. Edineț.

Colectat de: Dumitru Blajinu [16, p. 145]

Nr. 116: Nani, nani

Interpretat de: Zina Șevcenco, a.n. 1940, s. Ivanovca – Basarabeasca

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.207]

Nr. 117: Nani, nani puișor

Interpretat de: Paulina Gangur, s. Ciutulești, r. Florești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.217]

Nr. 118: Nani

Interpretat de: Valentina Stratan, a.n. 1932, s. Tașlăc – Grigoriopol

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.163]

Nr. 119: Haide nani

Interpretat de: Dorița Ciolacu, a.n. 1918, s. Oziornoe – Ismail, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.232]

Nr. 120: Nani

Interpretat de: Maria Olteanu, s. Sănătăuca, r. Camenca

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.175]

Nr. 121: Haide nani

Interpretat de: Vera Sîrbu, a.n. 1923, Cervonnîi – Chilia

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.260]

Nr. 122: Haide nani, huța, huța

Interpretat de: Frăsine Topală, a.n. 1911, s. Cervonnîi Iar – Chilia

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.317]

Nr. 123: Ani, ani

Interpretat de: Sofia Amandii, a.n. 1924, s. Vălcineț, r. Călărași

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.171]

Nr. 124: Haide liuliu

Interpretat de: Dochia Eremia, a.n. 1925, s. Nimoreni – Cotovschii.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.168]

Nr. 125: Nani, nani, dragul mamei

Interpretat de: Ecaterina Hagioglo, a.n. 1918, s. Suvorov, r. Vulcănești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.230]

Nr. 126: Nani, nani, copilaș

Interpretat de: Caterina Melnicenco, a.n. 1918, s. Camîșcova – Ismail

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.271]

Nr. 127: Hai, copilo...

Interpretat de: Daria Mazur, a.n. 1910, s. Colbasna, r. Râbnița

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.265]

Nr. 128: Nani, nani

Interpretat de: Maria Ciobanu, a.n. 1951, s. Suvorov – Vulcănești

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.229]

Nr. 129: Nani, nani

Interpretat de: Vera Coban, a.n. 1958, s. Mălăiești, r. Grigoriopol

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.190]

Cântece „ca la leagăn”

Nr. 1: Nani, nani

Na-ni, na-ni, pu-iul ma mei, Cul că-te tu mi-ti-ti-că Și te scoa lă Mă-ri-ci-că. Na-ni, na-ni, fa-ta ma mei,
Na-ni, na-ni, fa-ta ma mei,
Că ma-ma te'a le-gă-na Și din gu-ră ț'a cîn-ta.

Rubato

Cio-bă naș cu o-i-le, Cio-bă-naș cu o-i-le, ba-tă-mi-te'ar plo-i le, Ba-tă-mi-te'ar plo-i-le.


Nr. 2: Haide nani

Hai-de na-ni, na-ni, na - ni, pu - iul ma - mei, Vi - no, știu - că și mi'l cul - că,
Hai, liu, liu, liu, liu, liu. Vi - no, soam - ne, și'l a - doar - me, liu, liu,
Vi - no, peș - te, și mi'l creș - te, Hai-de liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, Pu - iul ma - mei.

Nr. 3: Cântec de leagăn

Rubato

Hai - di liu - cu dra - ga ma - mi, Hai - di liu - că dra - ga ma - mi
Da - pi urm - ai și vrei ta - ri, Da - pi urm - ai și vrei ta - ri
Ai - si ai gri - ji - li ta - li, Ai - si ai gri - ji - li ta - li
C'a - șa re - pe - de trec a - nii, C'a - șa re - pe - de trec a - nii
Si - ti duci în lu - mea ma - ri, Si - ti duci în lu - mea ma - ri
Cu co - pi - ii și la oa - le, Cu co - pi - ii și la oa - le
Și a - muș te'i fa - și (di) ma - ri, Și a - muș te'i fa - și ma - ri
Ș'ai si dai cam ră - ri - șor, Ș'ai si dai cam ră - ri - șor
Li a - du - ci ne - po - te - lu, Li s - du - ce ne - po - te - lu

D.C. 

Și îi ui - ta bra - țî - li ma mii_____ m._____ La - bu - ni - ca, la bu - ne - lu. La bu - ni - ca,
 Pi - la' al ca - sei pră - gu - șor_____ _____
 La - bu - ni - ca, la - bu - ne - lu._____

rit.

la bu - ne - lu_____ *pp* Ha - a - a, Hai - di liu - că dra - ga ma - mi Ha - a - a, m - m - m.

Nr. 4: Hai odor, hai păsărică

Hai o - dor, hai pă - să - ri - că, Dormi a - dormi fă - ră de fri - că, să te'a - lin - te
 Ce tre - sari nu'i ni - me, ni - me, Li - niș - te ș'în - tu - ne - ci - me, Dar ze - fi - rul,
 Și'a lă - sat o gă - ză mi - că, Să'ți a - duc - o sci - so - ri - că, Și să'ți spu - nă

moș cu - min - te, și să'ți cân - te'n - ce - ti - nel, mu - guri, mu - guri, mu - gu - rel.
 mu - sa - fi - rul, Cel șă - gal - nic, și pri - beag, A tre - cut pe lân - gă prag.
 noap - te bu - nă, Că și el să - tul de drum, Mer - ge să se cul - ce'a - cum.

Nr. 5: Nani, pui bălane

Moderat

Na - ni, na - ni pui bă - la - ne, Și tu peș - te, de mi - l cre - ște

Și tu știu - că, de mi - l cul - că, Na - ni, na - ni pu - iul ma - mei,

Na - ni, na - ni, pu iul ma - mei.

VARIANTĂ

Vi - no somn de mi - l a - dormi Și tu peș - te

și mi - l creș - te, Și tu somn de mi l a - dormi.

Vin cu ma ma și cu ta - ta, Cu bu - ni - ca, na - ni, na - ni,

Hai - de, pu - iu - le, a - dormi, Hai - de pu - iu - le și dormi.

Și tu știu - că, de mi - l cul - că.

Nr. 6: Nani

Liniștit

Na - ni, na - ni, na - ni, Pă - pu - și - ca ma - mei,

Hai a - dormi mai re - pe - jor, Na - ni, na - ni, pu - i - șor.

Nr. 7: Fata mamei, Aurică

Moderat

Fa - ta ma - mei, A - u - ri - că, Te'am cres - cut de mi - ti - ti - că,

Te'am cres - cut de mi - ti - tu - că, Cu za - har și cu Pi - ni - că.

Nr. 8: Haide nani

Liniștit

Hai - de na - ni, dra - gul ma - mei, Că ma - ma se - du - ce să pră - șas - că, Să pră - șas - că,

să co - șas - că. Hai - de na - ni, dra - gul ma mei, Hai - de na - ni, dra - gul ma mei.

Nr. 9: Nani, nani copilaș

Na - ni, na-ni co-pi - laș, Dra-gul ma- mei fe- cio - raș. Dormi în pa- ce pu - i - șor na - ni, na-ni somn u - șor.
Te'oi scâl-da în bu su - ioc, Să ai par-te de no - roc. Te'oi scâl-da în frun-ză de fag Ca să fii la fe - te drag.
Na - ni, na-ni, în-ge - raș, Dra-gul ma- mei fe- cio - raș. Pă - să - ri le'ți vor cân - ta, Vân tul lin va a - di - a.

Că ma-ma te'a le-gă- na Și de dor eu ți'oi cân - ta. Hai- de liu-liu, liu-liu lin, hai- de liu-liu, liu-liu lin.
Te'oi scâl-da în mă-ci - eș Să fii fru mos și chi - peș.
Pe ti - ne te'a le-gă- na, Flo-ri - le te'or dez- mier-da.

Coda

Na-ni, na-ni, somn u - șor, Dormi în pa-ce pu-i - șor. Na-ni, na-ni, somn u - șor, Dormi în pa-ce pu-i - șor.

Nr. 10. Hai cu mama, puîșor

Hai cu ma - ma pu - i - șor, măi, Că ma - ma v'a le - gă - na, măi,
somn u - șo - ru vi l'a da măi, Pu - ii ma - mei, pu - i - șori, măi,
hai cu ma - ma lin, lin - șor, măi,
Că ma - ma v'a le - gă - na, măi somn u - șo - ru vi l'a da, măi.

Nr. 11: Nani, nani

Liniștit, legănat

Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Somn u - șor, somn u - șor.
A - dormi, dra - gu - le, a - dormi, Somn u - șor, somn u - șor.

Nr. 12: Acum e noapte afară

A - cum e noap-te'a - fa - ră Și li - ni-ște-i pe drum Se cul-că flori și pa - sări și toa-te'a dorm a - cum Iar
eu cu bra-țe-le'n - tin - se mă rog lui Dum - ne - zeu Să - rut cu drag pe ma - ma și'a - poi a dorm și eu.

Nr. 13: Cântec de leagăn

Na - ni, na - ni co - pi - laș, na - ni, na - ni, na - ni, dra - gul ma - mii fe - cio - raș.

na - ni, na - ni, na - ni, dra-gul ma - mii fe - cio - raș. na - ni, na - ni, na - ni.

Să te faci vi - teaz și tare na - ni, na - ni, na - ni, ca dom- nul Ște fan cel Ma - re

na - ni, na - ni, na - ni, ca dom - nul Ște - fan cel ma - re na - ni, na - ni, na - ni.

Să fii fal - nic în răz - boi na - ni, na - ni, na - ni, Să scapi ța - ra de ne - voi.

na - ni, na - ni, na - ni, Să scapi ța - ra de ne - voi na - ni, na - ni, na - ni.

Dormi în pa - ce pu - i - șor, na - ni, na - ni, na - ni, toa - tă noap - tea pu - i - șor.

na - ni, na - ni, na - ni, toa - tă noap - tea pu - i - șor na - ni, na - ni, na - ni.

Nr. 14. Are mama dor pribeag

A - re ma - ma dor pri - beag Ș'un o - dor în lea - găn drag

a - re'n lup - tă so - ti - or sa - re'n lea - găn un o - dor

na - ni, na - ni, na - ni pu-iul ma-mei căci n'ar fi cum vor duș-ma-nii na - ni, na - ni, na - ni, na - ni-șor Căci n'ar fi cum vor.

Nr. 15: Cântec de leagăn

Moderato

Hai - di, liu - liu cu ma - ma, Hai - di, liu - liu cu ma - ma,

Ș'a lu - at pu - iul de cuc, Ș'a lu - at pu - iul de cuc,

Hai - di, liu - liu cu ma - ma, Hai - di, liu - liu cu ma - ma,

Ș'a lu - at pu - iul de cioară, Ș'a lu - at pu - iul de cioară,

Hai - di, liu - liu cu ma - ma, Hai - di, liu - liu cu ma - ma.

Că ma - ma te'a le - gă - na, Că ma - ma te'a le - gă - na,

Că s'a dus ma - ma la plug, Că s'a dus ma - ma la plug,

Că ma - ma te'a le - gă - na, Că ma - ma te'a le - gă - na,

Că s'a dus ma - ma la moa - ră, Că s'a dus ma - ma la moa - ră,

Că ma - ma te'a le - gă - na, Că ma - ma te'a le - gă - na.

Referințe la exemple muzicale din Anexa 2

Nr. 1: Nani, nani

Interpretat de: Domnica Serbinova, a.n. 1933, s. Oziornoe, r. Ismail, RSSU.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.278-279]

Nr. 2: Haide nani

Interpretat de: Agafia Gavrilov, a.n. 1913, s. Camîșovca, r. Ismail, RSSU.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.308]

Nr. 3: Cântec de leagăn

Interpretat de: Olga Doncilă, a.n. 1967, s. Vîșcăuți, r. Orhei.

Colectat de: Dumitru Blajinu [16, p.143]

Nr. 4: Hai odor, hai păsărică

Interpretat de: Olga Pâslariuc, n. 1921, s. Sofia, r. Drochia

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1483-1.

Nr. 5: Nani, pui bălane

Interpretat de: Domnica Popov, a.n. 1911, S. Cervonnîi Iar – Chilia, RSSU

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.227]

Nr. 6: Nani

Interpretat de: Valentina Baltag, a.n. 1954, s. Căzănești, r. Telenești.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.225]

Nr. 7: Fata mamei, Aurică

Interpretat de: Anastasia Culun, a.n. 1926, s. Cervonnîi Iar, r. Chilia, RSSU.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.294]

Nr. 8: Haide nani

Interpretat de: Frăsîna Ciorăș, a.n. 1911, s. Camîșovca, r. Ismail, RSSU.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.264]

Nr. 9: Nani, nani copilaș

Interpretat de: Frăsîna Ciorăș, a.n. 1911, s. Camîșovca, r. Ismail, RSSU.

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1347-5.

Nr. 10. Hai cu mama, puîșor

Interpretat de: Sofia Sidorovna Negru, n. 1928, s. Caracui, r. Leova

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1534-3.

Nr. 11: Nani, nani

Interpretat de: Nina Ciocîrlan, a.n. 1958, s. Zaim, r. Căușeni.

Colectat de: Andrei Tamazlîcaru [111, p.213]

Nr. 12: Acum e noapte afară

Interpretat de: Fiodora Ivanovna Lemnar, a.n. 1923, s. Manta, r. Vulcănești.

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 318-3.

Nr. 13: Cântec de leagăn

Interpretat de: Ludmila Vladimirovna Clifos, 45 ani, or. Edineț.

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 212-2.

Nr. 14. Are mama dor pribeag

Interpretat de: Anastasia Simionovna Andreevscaia, a.n. 1912, s. Cosăuți, r. Soroca

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1122-5.

Nr. 15: Cântec de leagăn

Interpretat de: C. Berber, a.n. 1938, s. Giurgiulești, r. Vulcănești

Colectat de: Dumitru Blajinu [16, p. 144, nr.159]

Melodii ale creațiilor preluate din alte categorii folclorice

Nr. 1: Bate vântul vârfurile

Ba - te vâ - nul vâ - fu - ri - le, of,

Și pe mi - ne gân - du - ri - le,

Și pe mi - ne gân - du - ri - le,

C'a - puc toa - te dru - mu - ri - le...

Detailed description: The score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp). It consists of four lines of music. The first line ends with a fermata over a whole note. The second and third lines have long horizontal lines under the lyrics 'gân - du - ri - le' to indicate a long note. The fourth line ends with a double bar line and a repeat sign.

Nr. 2: Cântecul miresei

Plânji n`i - rea - să - și sus - pi - nă

Plânji n`i - rea - să, și sus - pi - nă

Că de azi tu ești stră - i - nă Că de azi tu ești stră - i - nă

Detailed description: The score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three lines of music. The first line has a fermata over the first note. The second and third lines have long horizontal lines under the lyrics 'pi - nă' to indicate a long note. The third line ends with a double bar line and a repeat sign.

Nr. 3: Cântecul miresei

Plânji, mi-rea - să, - ai ti ski - nă Că în-tri'n ca - să stră - i - nă

Și te'or mus - tra - făr-di - n'i - lă Și te'or ba - ti - fă-ri vi-nă

Da n'i - la di la măi - cu - ță Ca nie - rea din stră - ki - nu - ță

Da n'i - la di la măi - cu - ță Ca nie - rea din stră - ki - nu - ță

Da ni-la di la soac - ră Ca un strug di poa - mă ac - ră

Să coa-si și să răs - coa - se Și dul-ci nu sî mai fă-si

e Da ni-la di la bar-bat Ca frun - dza di măr us-cat

Bă-ti vân - tu ș'o dă - jios Și mi'i fă - ri di fo - los

Nr. 4: La poartă, la Ionică

La poar-tă la I - o - ni - că, La poar-tă la I - o - ni - că,

Stau doi pui de rân-du-ni - că, stau doi pui de rân-du-ni - că.

Nr. 5: Eu sunt Barbu Lăutaru'

Eu sânt Bar - bu Lă - u - ta - rul, Sta - ros - te - le și cob - za - rul,
Ce`am cân - tat pe — la dom - nii — Și la mân - dre — cu - nu - nii.

Nr. 6: Frunzișoară poamă neagră

Frun - zi - șoa - ră poa - mă — neag - ră, Frun - zi - șoa - ră —
poa - mă — neag - ră, Ian vezi, pui - că, —
ian — vezi, — dra - gă.

Nr. 7: Mi-a adus bădița flori

Mi`a a - dus bă - di - ța flori, Șai - rai, rai, rai, rai, Lă - mă - i - ță
și bu - jori, Șai - rai, rai - ra. Și cea mai fru - moa - să floa - re, Șai - rai, rai
rai, ra, Mi`am prin - s`o la cin - gă - toa - re, Șai, rai, rai, ra.

Nr. 8: Foaie verde doi bujori

Foa- ie ver- di doi_ bu- jori, _măi, Ne'o năs-cut ma- ma pe_ doi:

U- nu mier- curi, al - tu gioi, _măi, Ş'o îm-plut lu - mea cu_ noi.

Nr. 9: A cui sunt aceste curţi?

A cui sânt a - ces - te- curţi? a cui sânt_ a - ces - te

curţi? Vai - le - rom_ şi_ flori_ de măr.

Referințe la exemple muzicale din Anexa 3

Nr. 1: Bate vântul vârfurile [77, p.202]

Nr. 2: Cântecele miresei

Colectat de: Svetlana Badrajan [7, p.128-129, nr.7]

Nr. 3: Cântecele miresei

Colectat de: Svetlana Badrajan [7, p.131, nr.10]

Nr. 4: La poartă, la Ionică [106, nr.67]

Nr. 5: Eu sunt Barbu Lăutaru' [38, p.48]

Nr. 6: Frunzișoară poamă neagră [88, p.61, nr.30]

Nr. 7: Mi-a adus bădița flori

Interpretat de: Valentina Cordocel, 19 ani, or. Orhei [112, p.128]

Nr. 8: Foaie verde doi bujori

Interpretat de: Angela Munteanu. 15 ani, s. Bălănești, r. Nisporeni [112, p.194]

Nr. 9: A cui sunt aceste curți?

Interpretat de: Ion Oprea, 25 ani, s. Baurei, r. Cahul [112, p.136]

Сънцетелел дин фолклорил алтор етнил

№ 1. Колыбельная

Лю - ли, лю ли, лю - ля - та, бре - дутв лу-гах те - ля - та, в тра
 ве о-ни па - суг - ся и вхлев о-ни сбе-рут - ся Там ти-хо за-сы
 па - ют и луг свой вспо-ми - на - ют. Так спи же, спи спо
 кой - но, и ни о чем не ду - май.

№ 2. Спят медведи и слоны

Спят мед ве - ди и сло-ны Спят вле-су ле-си - цы Толь-ко ста-рый волк не спит Хо-дит, бро-дит по ле-су
 Хо-дит, бро-дит по ле-су И - щит жир-ну-ю ко-зу Ко-зоч-ка ска-ка - е, вол-чик до-го-ня - е
 Ра - заг-нал - ся ста-рый волк, та вбил го-ло-во - ю, На-бил шиш-ку на ло-бу, Кри-чит пла-чит у - у - у.
 На - бил шиш - ку на ло - бу, Кри - чит пла - чит у - у.

№ 3: Ariana's Lullaby

Ai - lu - lu - lu, lit - tle ba - by, Ai - lu - lu - lu, kin - der. Ai - lu -
 -lu - lu lu - lu, Ai - lu - lu - lu - lu. lu - lu - lu.

№ 4: Колыбельная

А а лю - ли, а а лю - ли. Спи, сы-ночек
 ми-лень-кий, го-лу-бо-чек си-зень-кий. Мой сы-ночек бу-дет спать,
 ста-ну-я е - го ка-чать. а а лю - ли, а а лю - ли
 лю - ли. Что же, ве-тер, ты по - ёшь, спать Ми-лась-ке
 не да - ёшь? Спи, сы-но-чек ми-лень-кий, го-лу-бо-чек си - зень-кий.
 Вспом-нишь ма-му ты сво-ю, как те-бя-ка - ча - ла, как те-бев но - чи не раз
 пе-сню на - пе - ва - ла. *rit.* А а лю - ли *a tempo*
 ли, а а лю - ли.

№ 5: Колыбельная

Ба - ю, ба - юш - ки ба - ю, жи - вёт му - жик на кра - ю.

Бай, бай, ба - ю бай, жи - вёт му - жик на кра - ю.

У не - го мно - го ре - бят, все по ла - воч - кам си - дят.

Бай, бай, ба - ю бай, все по ла - воч - кам си - дят.

Detailed description: This is a musical score for a lullaby in G major, 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is simple and repetitive. The lyrics are in Russian and describe a man who has been away for a long time, with children waiting for him. The second and fourth staves feature a more rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

№ 6: Встаньте мамко, встаньте

Лю-би лю-у, Пи-шол дя-дя по це-бу-лю, Пи-шол дя-дя по це - бу-лю. А ма-ма по мас-лу, Ау пе-чи по-хас-ло,

А я по ма-лень - ко, А я по те - хень - ко, А пис - ли - дим.

Дай до - хо - ри гар - ко, Дай до - хо - ри гар - ко Дай хо - рил - ки ква - ту.

Detailed description: This is a musical score in G major, 4/4 time. It consists of three staves of music. The melody is lively and repetitive. The lyrics are in Russian and describe a child asking for food from their mother. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves continue the melody with a similar rhythmic pattern. The piece ends with a double bar line.

№ 7: Lu, lu, baj

Lu, lu, baj, Се - do мо - je ма - lo, Buj, baj,

Ve - lik mi na - ras - ti, Buj - baj, Do - di caj!

Detailed description: This is a musical score in G major, 4/4 time. It consists of two staves of music. The melody is simple and repetitive. The lyrics are in Russian and describe a child asking for a doll. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern. The piece ends with a double bar line.

Nr. 8: Dodo, baby, Do

Do, do, ba-by, do, Now my babe to sleep will go. Do do, ba-by, do, Now my babe to
sleep will go. There the old hen doz - es, O - ver'neath the ros - es,
Ti - nu chicks she'll have for you, If you will sleep as good ba - bies do.
Do - do, chick-ens are a sleep-ing. Do - do, rest o ba - by mine.

Nr. 9: Coventry Carol

Lul - ly, lul - la, thou lit - tle ti-ny child, By by, lul - ly, lul - lay, Lul
ly, lul - la, thou lit - tle ti-ny child, By by, lul - ly, lul - lay.

Nr. 10: Go away, little fairies

Hush-a - by, hush-a - by, Go to sleep, Go to sleep, Hush-a - by, hush-a-
by, Go to sleep, my babe. Go a way, lit-tle fair - ies, Go a-way, lit-tle
fair - ies, Go a - way, lit-tle fair - ies, My babe must sleep.

Nr. 11: Cântec de leagăn italian

Спи, мой сы-нок, бе-рег да-лёк, вол-ны ка-ча-ют наш чел-нок.

Я по-га-да-ю здесь до рас-све-та мно-го ли в'се-ти рыб-ки при-дёт.

Я по-га-да-ю, мно-го ль на све-те

мой маль-чик встре-тит бед и за-бог.

Nr. 12: Mig uram a kutra jart

Mig u-ram a kut-ra jart, Ad-dig ga-lam - bom be-jart.

Mig u-ram a kut-ra jart, Ad-dig ga-lam - bom be-jart.

Nr. 13: Колыбельная

Хо-дить ко-тик по лав-кам-, у чер-во-них чо-бот-ках. Би-ти ко-та, би-ти,

би-ти ко-та по хво-сту, щоб на-ру-бав хво-ро-сту.

Nr. 14: Колыбельная

Ой, ти ко - те, не гу - ди, спать ди - ти - на, не збу - ди.

Ди - тя - то - чко ма - ле - е, во - но спать - ки ра - де - е.

Де - тя - то - чко ма - ле сень - ке, во - но - спа - тки ра - де - сень - ке.

Nr. 15: Lu, lu, lu, lu, Luške

Lu, lu, lu, lu, lu - ske, Na Mo - ra - vi kru - ske, Ta - mo se - di

te - тка, Ko - la - ci - ce plje - ska, Pa Zo - ra - na zva - la, Ko - la - ci - ce

da - la, Pa Zo - ra - na zva - la, Ko - la - ci - ce da - la.

Nr. 16: Lula, lula, Luluške

Lu - la, lu - la, lu - lus - ke, O - ti - so de - da po krus - ke,

Svi - ma da - o je - dnu, dve, A u - nu - ku da - o sve.


№ 17: Lalebi



Пусть по - кор - ны - е вер - шин - ны нам ло - жат - ся под но - ги,



пусть влю - лен - ны - е муж - чи - ны со - вер - ша - ют по - дви - ги



Не пу - га - ют нас пре - гра - ды, вту - чак кру - чи гроз - ны - е,



нам лю - бовь да - на в на - гра - ду за серд - ца у - пор - ны - е. Ла - ле - би, ла - ле - би,



див - ли да - ла ла - ле - би! Нам лю - бовь да - на в на - гра - ду за серд - ца у пор - ны - е,



На сви - да - нья до - би - ра - лись в'ко - раб - лях кос - ми - чес - ких.



Ла - ле - би, ла - ле - би. див - ли да - ла ла - ле - би!



На сви - дань - я до - би - ра - лись в'ко - раб - лях кос - ми - чес - ких.

Nr. 18: Vis

Прис-нил-ся ночью-ю се-год-ня мне стра-ный и страш-ный сон: в са-
ду сво-ём я гу-ля-ла вне-зап-но стал клад-би-щем он. Мо-ги-лой ста-ла
клум-ба, пе-чаль-но у-вял цвет-ник, на клум-бе крас-на-я ро-за вздох-
нув, об-ле-те-ла в'тот миг. В'кувши зо-ло-той соб-ра-ла я о-пав-ши-е ле-пест
-ки. Вне-зап-но у-пал кув-шин мой, раз-бил-ся у ме-ня кув-шин. И
кро-ва-вый жем-чуг блес-нул меж ос-кол-ков вдруг. Что-о тот сон оз-на-
ча-ет! Ты жив ли, лю-би-мый-мой друг! Ты
жив ли, лю-би-мый, да-лё-кий друг!

Nr. 19: Cântec de leagăn din Coreea de Sud

The musical score is written in a single system with ten staves. It features a melody line in treble clef with lyrics in Romanian. The time signature starts in 4/4 and changes to 2/4 and 3/4 throughout the piece. The lyrics are as follows:

jajang jajang arijajang wori a - ghi jaldo- zanda
 aga aga jamdalgara gamjadong-a okja dong -a gamuljondal
 omul- sar-i ogul jondal orul- sa ri aga aga jamdal
 ga jajang jajang ari - jajang gaeya gwong gwong jitji ma- ra
 wori aghi jam-al ggen - da dak-a ggo ggo wolji -ma- ra
 wo ri ag hi jamal- ggen da ja jang jajang ari ja jang
 wo ri ag hi jamjal- zan da gum ja dong-a ok ja dong a
 bumo han te hyunja dong - a na ra e nan chungsung dong - a il gwa an en
 wha-mok dong - a don guk an ne ohe dong - a wori aghi jaldo - jan
 da jajang jajang arija jang aga aga jam da la ra

№ 20: Колыбельная

О-чень зго-ду зи-ти, то-то ма-мо'з дит-ми. Го-во-ри ди-ти мо-й пташ-ки, как же ма-ми тш-ки.
Как вы бу-ли мален-ки, бу-ли ма-ми шрен-ки. А как ви пид-рос-лы, все доб-ро у-нес-ли.
А как ви пид-рос-лы, все доб-ро роз-нис-лию. То вид вас, то до нас, Сей-час ма-мо слу-жит нас.
То вид вас, то до нас, Сей-час ма-мо слу-жит нас. Ра-до я слу-жи-ти, не мо-гу я ро-би-ти,
Бо-лят ме-не руч-ки, тя-же-лень-ко ди-точ-ки. Бо-лят ме-не руч-ч-ки, ко-ле-са-ти ва ди-точ-ки.

№ 21: Детска приспівалка

Смок сви-ри на вь-рба, сви-ри, о-ро съ-би-ра. Сич-ки-те жа-би
дой-до-ха, са-мо ед-на не дош-ла и тя би-ла ке-ля-ва.
о
о о

№ 22: Детска приспівалка

Мь-ри мо-ме, мал-ка мо-ме, къ-де бе-ше дор до-се-га?

Referințe la exemple muzicale din Anexa 4

Nr. 1: Колыбельная [124, p.10]

Nr. 2: Спят медведи и слоны

Interpretat de: Tatiana Slivca, a.n. 1912, s. Caterinovca, r. Camenca.

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 918-2.

Nr. 3: Ariana's Lullaby [159, p.8]

Nr. 4: Колыбельная [150, p.48]

Nr. 5: Колыбельная [146, p.91]

Nr. 6: Встаньте мамко, встаньте

Interpretat de: Anastasia Ustanciuc, a.n. 1910, s. Caracui, r. Leova.

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al AMTAP, Nr. de inventar: 1553-9.

Nr. 7: Lu, lu, baj [163, p.145]

Nr. 8: Dodo, baby, Do [159, p.16]

Nr. 9: Coventry Carol [159, p.12]

Nr. 10: Go away, little fairies [159, p.23]

Nr. 11: Cântec de leagăn italian [136, p.11]

Nr. 12: Mig uram a kutra jart [163, p.285, nr.114]

Nr. 13: Колыбельная [146, p.90]

Nr. 14: Колыбельная [146, p.91]

Nr. 15: Lu, lu, lu, lu, Luške [164, p.146]

Nr. 16: Lula, lula, Luluške [164, p.146]

Nr. 17: Lalebi [142, p.37]

Nr. 18: Vis [140, p.71]

Nr. 19: Cântec de leagăn din Coreea de Sud

Colectat de: Changkyun Kim, a.n. 22.01.1985, locul nașterii: South Korea, Seoul.

Interpret necunoscut

Transcris de: Elena Sîrghi, C.A.

Nr. 20: Колыбельная

Interpretat de: Liubovi Mustăță, s. Baroncea, r. Drochia.

Transcris de: Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor al АМТАР, Nr. de inventar: 1026-1.

Nr. 21: Детска приспивалка

Colectat de: Dimitir Bojancev, anul înregistrării: 1949, localitatea: or. Saranți, Bulgaria

Interpret necunoscut

În: Arhiva Academiei de Științe din Bulgaria. Institutul de Artă, nr. de inventar: 11073.

Nr. 22: Детска приспивалка

Colectat de: Mihail Bucureșliev, anul înregistrării: 1964, localitatea: or. Kalipetrovo, Bulgaria

Interpret necunoscut

În: Arhiva Academiei de Științe din Bulgaria. Institutul de Artă, nr. de inventar: 1571.

Nr. 23: Детска приспивалка

Colectat de: Dimitir Bojancev, anul înregistrării: 1949, localitatea: or. Saranți, Bulgaria.

Interpret necunoscut

În: Arhiva Academiei de Științe din Bulgaria. Institutul de Artă, nr. de inventar: 10983.

Nr. 24: Baji, Buji [164, p.148]

Nr. 25: ოსგბსბს

Colectat de: Laura Cioclea, a.n. 15.04.1987, locul nașterii: or. Moscova, Rusia.

Interpret necunoscut, Georgia

Transcris de: Elena Sîrghi, C.A.

26: Yara

Colectat de: Mira Zamtout, a.n. 1981, locul nașterii: or.Beirut, Liban. Interpret necunoscut

Transcris de: Elena Sîrghi, C.A.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Nume, Prenume: Sîrghi Elena

Semnătura:

11.04.2016

CV-ul AUTORULUI

Nume, prenume: Sîrghi Elena

Data și locul nașterii: 18.07.1986, or. Edineț

Cetățenia Republicii Moldova

Studii:

2015: Cursuri de formare continuă. Specialitatea: Psihopedagogia artelor. Nr. de înregistrare: CRP 0023247. Nr. de identificare: 2002002080804. Institutul de științe ale Educației.

2010-2013: Doctorat. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Facultatea: Artă instrumentală, compoziție și muzicologie. Specialitatea 653.01 – Muzicologie.

2008-2010: Master în Arte. Specializarea: Muzicologie. Nr. de înregistrare: 610653515991, Seria: AMC nr. 000000738. Nr. de identificare: 2002002080804, înmatriculată la masterat în anul 2008, în baza diplomei ALII nr. 000000826. Absolventă a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

2008-2010: Master în Științe ale comunicării. Specializarea: Jurnalism Internațional. Nr. de înregistrare: 610638514166. Seria: AMP nr. 000002799. Nr. de identificare: 2002002080804, înmatriculată la masterat în anul 2008, în baza diplomei ALII nr. 000000826. Absolventă a Universității de Stat din Moldova.

2005-2008: Licențiată în Arte. Specialitatea: Muzică și arte interpretative. Muzicologie. Domeniul de formare profesională: Muzicologie. Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Nr. de înregistrare: 50812400333, Seria: ALII nr. 000000826. Nr. de identificare: 2002002080804, înmatriculată în anul 2005. Absolventă a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

2000-2005: Bacalaureat. Profilul: Arte. Specializările: muzicologie și pian. Diplomă de Bacalaureat, Seria: AB, Nr. 0120361. Nr. de înregistrare: 46. Liceul–Internat Republican de Muzică „Ciprian Porumbescu”.

1997-2000: Liceul teoretic „Pan Halippa”.

1993-1997: Școala nr. 2, or. Edineț.

1992-2000: Școala de Muzică. Specialitatea: pian, or. Edineț.

Domeniile de interes științific: patrimoniul cultural imaterial, istoria muzicii, antropologie culturală și altele.

Activitatea profesională:

01.09.2008-30.06.2015: Liceul–Internat Republican de Muzică „Ciprian Porumbescu”. Funcția: Profesor de obiecte muzical-teoretice.

24.09.2014-24.08.2015: Asociația „Promo-LEX”. Funcția: Asistent proiect. Proiectul: Efortul de Educație Electorală și Campania „Mergi la vot”.

01.07.2014-01.03.2015: Institutului de Reforme Penale. Funcția: Coordonator PR. Proiectul: „Modele eficiente de implicare comunitară pentru prevenirea delincvenței juvenile în Republica Moldova”, realizat cu suportul Ambasadei Finlandei în București.

01.06.2013-31.12.2013: Compania „Fun House”. Funcția: PR Manager și Redactor.

01.03.2011-15.06.2013: Televiziunea „Alt TV”. Funcția: realizator, prezentator și producător al emisiunii „Nunta în detalii”.

01.07.2010-31.01.2011: Radio Antena C / Prime FM. Funcția: reporter departamentul Știri.

01.06.2009-01.04.2010: Televiziunea „Noroc TV”. Funcția: Redactor și Editor.

Participări la proiecte științifice (naționale și internaționale): Folclor și Postfolclor în contemporaneitate, în cadrul direcției strategice: Patrimoniu național și dezvoltare a societății.

Participări la conferințe științifice (naționale și internaționale): 12 participări cu referate și comunicări la conferințele științifice organizate în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, a Centrului de Cultură și Turism „ETOS” și Colocviile „Brăiloiu” (București,

România). La tema tezei – participarea la 6 conferințe științifice, desfășurate în Republica Moldova și România.

Articole științifice: 12, inclusiv 8 articole la tema tezei de Doctor. Articolele științifice au fost publicate în Republica Moldova și România (în limba română).

Diplome:

2015: Diplomă „Pedagogul stagiului de formare continuă”.

2009: Diplomă de gradul I. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Cunoașterea limbilor: română – maternă; rusă – nivel înalt; engleză – nivel mediu, ucraineană – nivel slab; spaniolă – nivel slab.

Date de contact: or. Chișinău, str. Albișoara 18, ap. 1, c.p. MD-2001, tel: 022274599 (dom.), 069255383 (mob.), email: elena.elenasirghi@gmail.com / elena.tonu1@yahoo.com