

PARTICULARITĂȚI ALE STRUCTURII SONORE ÎN CÂNTECUL DE LEAGĂN

PARTICULARITIES OF THE SOUNDS STRUCTURE IN LULLABIES

SVETLANA BADRAJAN,
conferențiar universitar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

ELENA TONU,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Prezentul articol este consacrat cercetării structurii sonore a cântecului de leagăn. Se știe că în muzica populară românească, melodia joacă un rol însemnat, întrucât cântarea monodică este caracteristică. 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 un anumit interval. Evident, muzica instrumentală și cea vocală sunt în strânsă interdependentă, 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. În această cercetare am stabilit ponderea anumitor intervale și sisteme sonore prezente în structura melodică a cântecelor de leagăn analizate.

Cuvinte-cheie: cântec de leagăn, caracteristic, melodie, linie melodică, interval, sistem sonor.

This article is devoted to a lullaby sound structure. It is known that in Romanian folk music, melody plays an important role, as it is characteristic of monodic scales. Vocal music is dominant, and the national character is more evident namely in the singing voice, the structure of the melody and rhythm are closely related to the text, the system of versification that derives from the possibilities of the spoken language, preferably for a certain interval. Obviously, instrumental and vocal music are interrelated, but instrumental music has greater possibilities for the assimilation of some influences, even if music thinking is formed primarily in connection with language. In this research we have established the share of certain intervals and melodic sound systems present in the structure of the analyzed lullabies.

Keywords: lullaby, characteristic, song, melody, interval, sound system.

În analiza 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.

Sunetul muzical, cu toate că reprezintă mijlocul fundamental și, totodată, general uman, al muzicii, apare particularizat în cântecul de leagăn sub diferite aspecte. Datorită naturii sale psiho-fiziologice, cântecul de leagăn cuprinde o seamă de elemente, al căror caracter oarecum independent se manifestă și prin sonoritatea intonației. Astfel, onomatopeele, părțile de vorbire în proză sau vers, deseori și formulele de adormire, ne apar într-o exprimare afectivă muzicalizată, ce se află la granița dintre limbajul verbal și cel muzical. Mai mult decât atât, în cântecul de leagăn studiat de noi, descoperim clar etapele evoluției fenomenului muzical folcloric, pe care le-au delimitat și alți cercetători:

„I. Perioada prezenței unor sunete de structură premuzicală¹, a căror execuție nu este conștientizată ca muzică, iar emiterea lor cu totul liberă nu pare a se supune vreunui sistem. <...>” [1, p.79-83]
Exemplu: A-a [2, p.150].

„II. Perioada premuzicală propriu-zisă, reprezentând deja incipient tendința spre organizare într-un sistem². Această perioadă aparține încă etapei precedente prin lipsa de conștientizare a sunetului muzical, însă este strâns legată de perioada muzicală următoare, prin faptul că sunetele ne apar or-

1 Prin sunet premuzical înțelegem intonarea muzicalizată mai aproape de sunetele cuvântului și care, oricât de mult s-ar asocia cu alte sunete premuzicale sau chiar muzicale, apare mai aproape de vorbire decât de muzică. În plus, sunetelor premuzicale nu le atribuim apartenența la un proces de conștientizare al muzicii, ele fiind executate spontan, impulsionate de o interpretare afectivă și lipsite de vreo intenție de execuție muzicală din partea persoanei respective.

2 Pe baza repetării și probabil a creării unor prime stereotipuri dinamice în execuția cântecului de leagăn.

ganizate pe intervale asemănătoare acesteia, doar că intonația ține încă de la emisiunea limbajului verbal. [...]“ [1, p.79-83] Exemplu: **Haide liuliu, pui balane** [2, p.169]

„III. Cea de-a treia perioadă ne apare caracterizată printr-o exprimare muzicală bine definită, în care sunetele dovedesc o execuție conștientizată și încep a se organiza în decursul timpului în sisteme diferite. Spre deosebire de perioadele anterioare, aici sunetul nu numai că deține atributele calității sale muzicale, dar, datorită atât acestora, cât și funcționalității cântecului de leagăn, el ne apare ca un component al unei melodii conștientizate ca atare³, în cuprinsul căreia se dovedește de acum ca exponent al unui sistem sonor muzical“ [1, p.79-83]. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.183]

Odată cu detașarea sunetului muzical din complexul vocal-uman, acesta și-a îmbogățit în decursul timpului semnificația, nu numai prin construirea unor noi relații intervalice, ci și prin organizarea acestor relații în legături funcționale solide, capabile a reprezenta sisteme.

Importanța acordată procesului formării percepției muzicii ne-a oferit posibilitatea de a observa structura psihofiziologică a sistemelor sonore în cântecul de leagăn. Aici se evidențiază apariția sistemelor de factură premodală ca evoluare din forme primare de exprimare muzicală, fundamentate pe celulele incipiente, către formele mai dezvoltate și până la formarea sistemelor hexacordare și modale, de șapte sunete. Avem de-a face cu un proces evolutiv de natură organică, în care apariția fiecărei noi trepte își găsește explicația în evoluția concepției muzicale a colectivității respective.

În cântecul de leagăn am descoperit scări muzicale ce aparțin diferitor sisteme sonore evidențiate anterior, iar dispunerea organică a intervalelor pe anumite sunete, determină raportarea acestor structuri la diferite etape ale evoluției muzicii folclorice.

Astfel, în linia melodică observăm preferința pentru anumite intervale. Prezența lor este determinată de funcționalitatea cântecului de leagăn. Așadar, evidențiem:

- Intervalul de secundă mare, ce se întâlnește predominant în mișcare descendentă. Exemplu: **Liuliu** [2, p.149].
- Intervalul de secundă mare se întâlnește mai puțin în mișcare ascendentă, de regulă la început de rând melodic, în semicadențe; sau realizând legătura între formule melodice. Exemplu: **Nani, nani, pui de om** [3, p.168].
- Intervalul de secundă mică se întâlnește rar, atât în descendență cât și în ascendență. Exemplu: **Liuliu, liuliu cu mama** [3, p. 259].
- 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 mișcare descendentă. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.160].
- În mișcare ascendentă, secunda mare o putem întâlni doar la început de rând melodic. Exemplu: **Vino, soamne** [2, p.182].
- Intervalul de terță mare, îl putem întâlni în descendență în linia melodică a cântecului de leagăn, iar în ascendență — la început de rând melodic. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.166].
- Pe lângă intervalul de terță, întâlnit cel mai des în structura intervalică a cântecului de leagăn, putem de asemenea evidenția și cvarta perfectă, care în mișcare descendentă se întâlnește pe parcursul liniei melodice. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.166].
- În mișcare ascendentă, intervalul de cvartă perfectă se întâlnește predominant în formulele cadențiale. Exemplu: **Hai liuliu, liuliușor** [4].
- În melodia cântecul de leagăn, întâlnim formule melodice ce îmbină diferite intervale, mai frecvent secunda mare, terță mare și cvarta perfectă. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.245].
- Intervalul de cvintă ascendentă este întâlnit destul de frecvent în semicadențe și în cadențe. Exemplu: **Nani, nani, garofiță** [4].

³ Aceasta reprezintă și o caracteristică a întregii muzici populare în cuprinsul căreia procesul de conștientizare a muzicii se poate referi numai la întreaga melodie, nu și la sunetele componente.

- Uneori, acest interval se întâlnește în ascendență la început de rând melodic. Exemplu: **Nani** [2, p.173].
- Alteori, același interval îl întâlnim în descendență. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.204].

Observăm deci, în melodia cântecelor de leagăn analizate, preferința mișcării descendente și a intervalelor de secundă mică și mare, terță mică și mare, și cvintă perfectă.

Despre predilecția unor anumite 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“ [5, p.169].

Plasând șirul sunetelor, ce continuă 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 mutații și combinații ale acestora [5, p.156-224], în postură preferențial descendentă, cum am menționat anterior, iar uneori, la cadențe, posibil ascendentă.

Reieșind din preferința intervalelor în linia melodică, specificul relațiilor dintre sunete, din caracterul ritmului determinat de funcționalitatea cântecului de leagăn, în melodiile exemplurilor de cântec de leagăn din spațiul folcloric cercetat, constatăm frecvența următoarelor sisteme sonore:

Dintre oligocordii întâlnim: *bicordiile și bitoniile, tricordiile și tritoniile, tetracordiile și tetratoniiile*. Structurile bitonice în cântecul de leagăn se întâlnesc:

a) la interval de terță: S M. Exemplu: **Hai liuliutu** [2, p.157].

b) la interval de cvartă: L M. Exemplu: **Haide liuliu** [2, p.156].

Structura bicordică o găsim în formula: L S. Exemplu: **Liuliu, liuliu cu mama** [4].

Se întâlnesc de asemenea structuri bicordice cu tendință de extindere spre structurile tritonice. Exemplu: **Liuliu** [2, p.149].

Una din structurile sonore care se întâlnește cel mai des în melodia cântecului de leagăn este formula tricordală: S F M. Exemplu: **Hai cu mama** [2, p.155].

În melodia cântecului de leagăn găsim tricordii, în special de tipul picnonului, cu tendințe de lărgire a sistemului spre pentatonic. Exemplu: **Nani, na** [2, p.158].

De asemenea, în cântecul de leagăn întâlnim foarte frecvent formula tritonică primară, care este formată din *secunda mare, terța mică și cvarta perfectă*, pe care cercetătorii R. Lachmann, W. Wiora și alți etnomuzicologi o consideră drept „prima expresie naturală a limbajului verbal muzicalizat“ [5, p.173].

L S M — Exemplu: **Hai de liuliu** [2, p.181].

Structura tritonică de mod III: L S R — Exemplu: **Nani, nani** [2, p.204].

Structura tetracordică se întâlnește în formula: Si L S f — Exemplu: **Dormi cu mama** [2, p.188].

Dintre structurile tetratonice, cel mai des este prezent tetratonicul de mod III, cu pienenii fa# și fa#: L S f# M R — Exemplu: **Hai nani** [2, p.242]

d L S f# M R — Exemplu: **Nani, nani** [2, p.296]

Din sistemul sonor pentatonic, la baza căruia stă „ordinea „pitagoreică“ a sunetelor (principiul „consonantic“), din cvintă în cvintă ascendentă, sau din cvarte descendente, astfel au rezultat cinci stări ale scărilor pentatonice, în funcție de locul picnonului, numărul treptelor și structura propriu-zisă. Acest principiu a fost aplicat și la modurile prepentatonice, C. Brăiloiu constatând patru scări pentru tetratonie, trei pentru tritonie și două pentru bitonie“ [6, p.238]. Melodiile pentatonice au mersuri melodice caracteristice — numite pentatonisme — profil melodic descendent, contur melodic sinuos. „Elementul distinctiv al sistemului pentatonic îl constituie formula denumită picnon, axată pe succesiunea a trei sunete la interval de secundă mare“ [7]. C. Brăiloiu propune un model de clasificare

simplu și eficient „prin transpunerea multiplelor tipuri de pentatonică, definind de asemenea proprietățile acestei categorii melodice prin cinci „legi“, ce pot fi considerate pe deplin concludente:

1. caracterul și comportamentul piilor;
2. incertitudinea tonicii și absența funcției tonale a celor cinci trepte, care au drept consecință substituția reciprocă frecvență;
3. ambitusul larg, salturile melodice mari;
4. contururi melodice propriu-zise;
5. profil „crenelat“ [8, p.141].

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

- a) pentatonic de mod I : M R d Si L S — Exemplu: **Nani** [2, p.225];
- b) pentatonicul de tip pendulatoriu I — V : M R d# Si L S f # M — Exemplu: **Cântec de leagăn** [9, p.146];
- c) pentatonic de mod IV. Exemplu: **Fata mamei, Aurică** [2, p.294];
- d) cel mai frecvent, în cântecul de leagăn din spațiul folcloric studiat, întâlnim structura pentatonică de mod IV, cu tetracordul superior. Exemplu: **Nani, nani** [2, p.213];

Pentatonicul de mod IV, la fel ca tetratonicul de mod III cu cadența finală pe treapta a II-a a scării, respectiv cadența frigidă sunt caracteristice anume graiului folcloric moldovenesc.

În concluzie, pe parcursul analizei, observăm ponderea anumitor intervale și sisteme sonore în structura melodică a cântecelor de leagăn analizate. Se remarcă, în general, preferința pentru desfășurări melodice treptate, predominând:

1. Mișcarea descendentă;
2. Procedeele recto-tono;
3. Frecvența intervalor de secundă, terță, cvartă și cvintă⁴:
 - a) intervalul de secundă mare se întâlnește predominant în mișcare descendentă și mai puțin în mișcare ascendentă, de regulă la început de rând melodic, în semicadențe sau realizând legătura între formule melodice. Intervalul de secundă mică se întâlnește rar, atât în descendență cât și în ascendență;
 - b) terță mică, se întâlnește predominant în mișcare descendentă, iar în mișcare ascendentă o putem întâlni doar la început de rând melodic. Intervalul de terță mare îl putem întâlni în descendență în linia melodică a cântecului de leagăn, iar în ascendență — la început de rând melodic;
 - c) cvarta perfectă în mișcare descendentă se întâlnește pe parcursul liniei melodice, iar în mișcare ascendentă se întâlnește predominant în formule cadențiale;
 - d) intervalul de cvintă ascendentă este întâlnit destul de frecvent în semicadențe și în cadențe, uneori în ascendență sau descendență la început de rând melodic.
4. Frecvența tricordiilor și tritoniilor, care se întâlnesc la fel de des în melodiile rituale din stratul vechi, precum bocete, unele colinde, etc.;
5. 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 — anume aceste structuri au frecvență mare și în alte categorii folclorice, precum cântecul ritual al miresei, în cântece lirice, colinde, bocete, doine etc., fiind una din caracteristicile dialectului moldovenesc.

Referințe bibliografice

1. SULIȚEANU, GH. *Cântecul de leagăn*. București: Ed. Muzica, 1986.
2. TAMAZLÎCARU, A. *Tăpușele, Tăpușele*. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1986.
3. TAMAZLÎCARU, A. *Vin' badiță, vin' diseară*. Caiet de folclor. Chișinău: Ed. Grafema Libris, 2006.

4 Dintre aceste intervale, unele pot fi considerate primordiale — terță mică, secunda mare, cvarta și cvinta perfectă — pentru că sunt plasate la baza structurilor generative, ele pot fi urmărite și se recunosc cu ușurință în configurațiile unor categorii, cum ar fi: repertoriul copiilor, cântecul de leagăn, repertoriul obiceiurilor calendaristice și multe altele.

4. TAMAZLÎCARU, A. *Pe drumul dorului...* Caiet de folclor. Chișinău: Ed. Șearec-com, 2001.
5. SULIȚEANU, GH. *Psihologia folclorului muzical: Contribuția muzicologiei la studierea limbajului muzicii populare.* București: Ed. Academiei republicii socialiste România, 1980.
6. OPREA, GH. *Pentatonia în folclorul muzical românesc.* In: *Revista de etnografie și folclor*, Tomul 37, Nr.2. București, 1992.
7. CHISELIȚĂ, V. Aspecte ale pentatonicului în muzica de fluier din Bucovina. In: *Arta 1999—2000.* Chișinău, 2000.
8. GEORGESCU, C.D. Cu privire la definirea sistemelor melodice. In: *Revista de etnografie și folclor*, Tomul 26, Nr.2. București, 1981.
9. BLAJINU, D. *Antologie de folclor muzical. 1107 melodii și cântece din Moldova istorică.* Constanța: Ed. Exponto, 2002.