

Petruța-Maria MĂNIUȚ

**MONUMENTELE TEORETICO-MUZICALE  
ALE ÎNVĂȚĂMÂNTULUI ROMÂNESC DIN SECOLUL AL XX-LEA:  
VALENTIN TIMARU – Conștiința de gen și conștiința de formă în tratatele sale analitice,  
în contextul general al analizei secolului al XX-lea**

**MOTTO:** „Profesorul de istorie: *De unde-I cunoști dumneata pe Alexandru cel Mare?*

Studenta: *L-am întâlnit în vis...*

Profesorul: *Sunteți cam exaltată... Ei bine, eu nu mă întâlnesc noaptea în vis cu Alexandru cel Mare.*

Studenta: *Cum, nu vă întâlniți noaptea în vis cu Alexandru cel Mare?*

*Atunci cum puteți preda despre el?... ”*

(Mihail Sebastian – *Ultima oră*)

**Abstract:** ”Days pass by, years pass by... and I am still looking for the unfound form, which always eludes me...”: this is how Constantin Brâncuși describes his attitude towards the form he moulded in his art, up to the essences, and with this words we consider appropriate to start the present work on maestro Valentin Timaru’s view on the architectonic structure of the art works, as it is represented in his treaties: *The Morphology and Structure of the Musical Form, The Musical Conscience between the Genre Conscience and the Form Conscience, The Stave Principle, Compendium of Musical Form and Analysis, Dictionary of Terminological Words, The Enescu’s Symphonies.*

The evolution of the musical analysis in the 20<sup>th</sup> century leads us towards acknowledging the originality of the process as seen by maestro Timaru and of his exceptionally philosophical substantiation of the ideas expressed by music. The work astounds the majority of the European and American trends in this analytical field and, in this elevated context, the theory of maestro Valentin Timaru achieves its well-deserved place by being elaborated with the accuracy of a great analyst but also with the conscience of a man who takes responsibility for his ideas, even if those elapse the common ground of activity used by the most part of the other convenient theorists. ”*Valentin Timaru obstinately believes in the calling of an individual to be himself and to express himself accordingly, no matter what are the esthetical trends or the socio-political environment in a certain moment. This is why I have the certitude that Valentin Timaru can be fully considered as being one of the moral and civic points of reference of the last decades of the 20<sup>th</sup> century*” (Despina Petecel Theodoru).

Maestro Timaru proves us that the musical analysis is also a matter of spirituality, not just a technical problem: all those aspects can be correlated with an important idea of the Enescu’s confessions where one can find, in the last series of his interviews, a question that is constantly asked for by his words, uttered or not, referring to the meaning of our existence – *from knowledge to love* (thus as many indolent men consider in their sentiments) or *from love to knowledge...* Music justified him by the second meaning... ”*I have bound down my heart to penetrate wisdom and knowledge, madness and stupidity, but I have understood that even this is chasing the wind and that, wherever there is a lot of wisdom there is also a lot of bitterness and the one that multiply his knowledge increases also his suffering.*”

”*Knowledge puts somebody on airs, but love builds up*” (Holy Scripture).

„Trec zilele, anii... și tot caut încă forma de negăsit, care-mi fuge mereu printre degete...”<sup>1</sup>: așa își rostuieste Constantin Brâncuși atitudinea față de forma pe care a modelat-o, în arta sa, până la esențe. „*Arta este expresia interiorității umane*”<sup>2</sup>, iar „*a înțelege înseamnă a pătrunde sensul, a lua integral în «posesie spirituală» conținutul*”<sup>3</sup>; „*metafora este descoperirea unei legi a universului*”<sup>4</sup>. Poate tocmai de aceea ne-am oprit la unul dintre cele mai semnificative monumente teoretice ale muzicii românești din veacul al XX-lea – *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă* – al compozitorului, muzicologului și profesorului Valentin Timaru. Volumul Domniei Sale nu este izolat în cadrul activității sale pedagogice, fiind doar una din valențele unei preocupări profunde, care include alte titluri personale, precum: *Morfologia și structura formei muzicale, Principiul stroficității, Compendiu de forme și analize muzicale, Dicționar noțional terminologic, Simfonismul enescian*.

Evoluția analizei muzicale în secolul al XX-lea ne conduce spre constatarea originalității procesului în viziunea maestrului Timaru și la recunoașterea excepționalei fundamentări filosofice a ideilor exprimate despre muzică. În debutul veacului al XX-lea putem constata apariția și dezvoltarea tehnicilor analitice reducționiste aplicate partiturii muzicale și analizele stilistice ale acestora. Forma muzicală era văzută ca model morfologic, cu un important potențial de unitate, de sinteză. Psihologia gestaltică era interesată de descrierea și evoluția formei muzicale, așa cum fuseseră, în veacul anterior, J. Herbart și E. Hanslick, care au accentuat capacitatea mentală a omului de a organiza obiectele și situațiile în termeni formali. În anul 1906, istoria analizei avea să înregistreze unul dintre cele mai importante momente ale evoluției sale, datorită publicării cărții lui Schenker, *Teoria armoniei*, în care segmentele lucrării muzicale erau văzute ca prolongații ale unor structuri arhetipale. În anul 1911, G. Adler a fost autorul epocalei lucrări *Stilul în muzică*. În perioada 1920-1945 s-a dezvoltat teoria tensiunilor și a nivelurilor structurale. E. Kurth este cel care a redactat lucrarea *Fundamentele contrapunctului linear* în anul 1917, precizând trei niveluri de activitate creația muzicală: al voinței, cel psihologic și nivelul evenimentului sonor, al „formei exterioare”. În prima jumătate a secolului al XX-lea, A. Lorenz a scris *Secretul formei muzicale la R. Wagner*, rezultatul analizei fiind o formulă grafică: diagramele planurilor tonale; pentru Lorenz, configurarea formală are trei factori care o determină: armonia, ritmul și melodia. O altă contribuție importantă la studiul formei o reprezintă apariția a trei numere din „Capodopera muzicală” a lui Schenker, în perioada 1920-1930. În cartea sa de introducere în studiul compoziției, P. Hindemith explică, în anul 1937, un nou sistem de notare armonică – ce contribuia la înțelegerea viziunii personale a muzicii autorului. Schonberg a fost autorul unui „manual de armonie” care ar fi trebuit să dobândească limitele mai extinse ale unui curs de compoziție; anul 1911 avea să deschidă seria publicațiilor care se încheia, după trecerea sa la cele veșnice, cu volumul *Funcțiile structurale ale armoniei* din anul 1954. Pentru Schonberg, forma este aceea care decide asupra comprehensibilității unei compoziții muzicale: ea garantează logica și coerența acesteia.

În perioada 1945-1960, lingvistica și cibernetica guvernează principiile analizei muzicale, care primește tot mai frecvent idei noi din profunda gândire contemporană. Cibernetica a acționat în muzică pe coordonata teoriei informației și a sistemelor de control; pentru această direcție, menționăm lucrarea lui N. Wiener, *Cibernetica* (1948), și *Teoria matematică a comunicării*, semnată de C. Shannon în 1949. Și esteticianul L. Meyer – în anul 1956 – se apropie de teoria informației, definind stilul ca un sistem de așteptări culturale condiționate, iar semnificatul muzical, ca produs al satisfacerii sau înșelării acestor așteptări. Structuralismul și teoria mulțimilor au fost susținute, în

<sup>1</sup> Constantin Brâncuși, *206 dodii*, Bistrița, Editura Aletheia, 2002, p. 63.

<sup>2</sup> Jose Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei*, București, Editura Humanitas, 2000, p. 170.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 169.

planul gândirii secolului al XX-lea, de către Levi-Strauss, J. Piaget și R. Barthes. Lingvistica (fondată, ca știință, de către Saussure) a avut maxim impact asupra artei sunetele în anii '50-'60 ai secolului al XX-lea, fiind sincronizată cu tendințele structuraliste și semiotice ce se manifestau în înțelegerea capodoperei muzicale. R. Reti este autorul lucrării *Elaborarea tematică în muzică* (1951-1958), în care analizează legătura între tematism și structura fundamentată pe un anumit tematism. H. Keller a introdus „*principiul analizei funcționale*” imediat după jumătatea secolului al XX-lea, postulând faptul că „*contrastele sunt doar diverse aspecte ale unității «nivelului fundamental»*”. Între 1960 și 1975 s-a constatat influența analizei computerizate în cadrul analizei tradiționale.

Fenomenologia – promovată de Ansermet – s-a distins în plan analitic ca disciplină filosofică ce are note comune cu arta muzicală. În anii '60, Boulez a publicat mai multe scrieri asupra procesului de creație muzicală. În anii '60-'70, A. Forte este cel care a analizat *sintaxa compoziției muzicale*. Studiul matematico-muzical cel mai semnificativ aparține lui I. Xenakis care, în anul 1963, a fost autorul lucrării *Muzicile formalizate*. P. Schaeffer a scris, în 1966, *Tratat despre obiectele muzicale*, în tentativa de a prezenta tipologia completă a tot ceea ce înțelege prin „material sonor”. Grupul de cercetare în semiotica muzicală al Universității Montreal, condus de către J. J. Nattiez, s-a manifestat, în plan teoretic, prin publicarea lucrării *Metode de analiză în muzicologie* (1966), ce susținea analiza structurii frazeologice echivalente unei sintaxe a melodiei. Anul 1966 a fost martorul publicării lucrării *Istoria stilului muzical* a lui R. Crocker, fiind urmată, în anul 1970, de *Direcții ale unei analize stilistice* de La Rue. Anii '80 au fost cei care au înaintat ideile unor gramatici muzicale prin care se dorea extinderea analizei muzicale la tehnici neconvenționale. În anul 1983, Lerdahl (compozitor) și Jackendoff (lingvist) au publicat lucrarea *Teoria generativă a muzicii tonale*, vorbind despre o „*gramatică muzicală*”.

În acest context elevat, teoria maestrului Valentin Timaru își dobândește locul binemeritat prin faptul că este elaborată cu precizia unui mare analist, dar și cu conștiința omului care își asumă ideile, chiar dacă ele părăsesc zona comună de manifestare a celor mai mulți teoreticieni comozi. „... *Valentin Timaru crede cu obstinație în vocația individului de a fi el însuși și de a se exprima ca atare, indiferent de curentele estetice sau de conjuncturile socio-politice ale unui moment anume. De aceea, am certitudinea că Valentin Timaru poate fi considerat, fără rezerve, ca unul dintre reperatele morale și civice ale ultimelor decenii ale secolului XX*”<sup>5</sup>.

Într-una din scrierile sale, John Cage mărturisea: „*Structura este controlată mental, dar forma aparține inimii*”<sup>6</sup>, contrazicând ideea comună despre clasică și imprecisa diferențiere dintre conținut și formă. Forma dobândește valențe expresive și nu mai este doar ambalajul esenței fenomenului sonor. „*Ce se înțelege prin a înțelege muzica?*”<sup>7</sup> se întreba Ștefan Niculescu, precizând faptul că trebuie descoperită *originea interioară a fiecărei lucrări muzicale*. „*O compoziție semnificativă introduce o realitate nouă în real: propria sa realitate, indispensabilă realului. Ea sporește, transformă și determină realul*”<sup>8</sup>. În această direcție s-au concentrat eforturile de înțelegere logică și expresivă a capodoperei muzicale din perspectiva maestrului Timaru. „*Arhitectura muzicală*” este fidelă actului componistic în cursul căruia se naște forma muzicală cu toate aspectele sale complexe; forma nu este o înlănțuire de structuri prestabilite, ci se con-formează chiar în autenticitatea și spontaneitatea actului creator. Intercon condiționarea structurilor care interacționează în cadrul suflului operei muzicale este de natură arhitectonică în sensul că opera, de la un moment dat încolo, se determină pe sine însăși cu forța unui organism viu și autonom. Opera muzicală trebuie abordată în

<sup>5</sup> Despina Petecel-Theodoru, *Valentin Timaru*, în „Actualitatea muzicală”, I/ian. 2001.

<sup>6</sup> John Cage, *Silence* (Lectures and Writings), Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, p. 62.

<sup>7</sup> Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 295.

<sup>8</sup> Adrian Iorgulescu, *Timpul și comunicarea muzicală*, București, Editura Muzicală, 1991, p. 296.

primul rând din perspectiva cea mai caracteristică ei – chiar dacă ne aflăm în spațiul unei dimensiuni analitice a actului muzical, căci timpul muzical (în interiorul căruia se organizează opera) are o „psih-estetică”<sup>9</sup> a sa – de care muzica nu poate și nu trebuie să încerce să facă abstracție, fiindu-i integrată.

FORMA MUZICALĂ este, conform definiției maestrului Timaru, „modul de organizare a evenimentelor sonore care, prin *derularea și organizarea lor în timp*, se pliază pe anumite tipare arhitectonice. La nivelul formei muzicale se urmărește «organizarea timpului muzical» în linearitatea sa discursivă, analiza structurală a compoziției fiind jalonată de legile morfologiei și ale sintaxei muzicale”<sup>10</sup>. „Forma muzicală este criteriul fix de organizare a timpului muzical”<sup>11</sup>, „structura (designul) compoziției”<sup>12</sup> după **principii formale** ce solicită o înțelegere din ce în ce mai aprofundată, criteriul cel mai important fiind cel al **contrastului**/varietății. Forma muzicală reprezintă „structura «formală» a lucrării muzicale, structură ce depinde de «conținut», dar în egală măsură este și un «mijloc de expresie», o anumită «tehnică de construcție» a enunțului muzical, o «schemă arhitectonică». Forma este rezultatul procesului de «generare și coordonare a elementelor» operei de artă”<sup>13</sup>.

Deosebit de complex este și contextul în care maestrul Timaru analizează nu doar forma, ci CONȘTIINȚA DE GEN ȘI CONȘTIINȚA DE FORMĂ ce circumscriu analiza muzicală: „**forma** este concepția asupra unității lucrării”<sup>14</sup>, „relația dintre structuri, relație care unifică organic diversitatea lor posibilă”<sup>15</sup>. „Forma este conținutul expresiv”<sup>16</sup>, „continuitatea”<sup>17</sup>, iar fraza este o structură muzicală delimitată de cezuri/cadențe, care are în general două motive și două accente principale. Într-o altă formulare a maestrului, fraza este un „segment de o independență relativă în cadrul discursului muzical”<sup>18</sup>. **CORESPONDENȚA** dintre **MICROSTRUCTURĂ** și **MACROSTRUCTURĂ** este decisivă în măsura în care înlesnește corelarea planului major cu cel de detaliu al operei de artă, „permițând mobilitatea formei de ansamblu”<sup>19</sup>. Analistul Valentin Timaru consideră că există **patru principii de formă**<sup>20</sup>, care doar se nuanțează expresiv în diferite genuri:

**A. Formele strofice/de lied:** monopartite, bipartite, tripartite, tripentapartite;

**B. Formele cu refren:** caracterizate de alternanța dintre o idee muzicală de referință și două (mai multe) idei muzical episoedice;

**C. Formele variaționale:** rezultă din multiplicarea variațională a unui segment de referință;

**D. Formele tematice complexe:** bazate pe expoziția unui material tematic.

Fiecare formă poate fi redată, la nivel grafic, prin anumite scheme care pun în evidență – în mod ierarhic, pe dimensiunea verticală – organizarea interioară a operei de artă în substructuri (sau secțiuni interioare), dar nu trebuie să se confunde *schema unei forme* cu *forma propriu-zisă*. Schema unei forme poate fi obținută prin evidențierea locurilor comune din toate formele de același fel, dar și pentru acestea s-au găsit adeseori soluții contradictorii<sup>21</sup>; dar fiecare formă este unică, nu se identifică cu o alta de același gen. În ciuda imperfecțiunilor formulării ei abstracte, schema unei forme rămâne

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>10</sup> Valentin Timaru, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Oradea, Editura Universității din Oradea, 2003, p. 11.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 88 și p. 197.

<sup>12</sup> *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 268.

<sup>13</sup> \*\*\* *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 189.

<sup>14</sup> Ștefan Niculescu, *op. cit.*, p. 84.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 328.

<sup>16</sup> John Cage, *op. cit.*, p. 35.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 62.

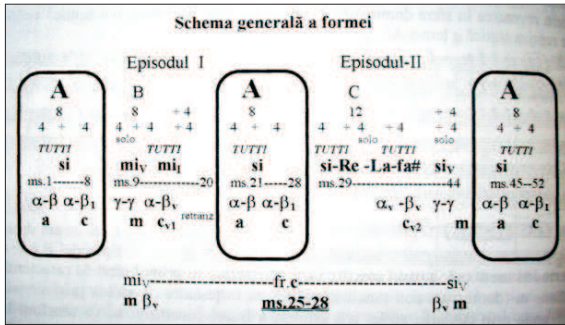
<sup>18</sup> Valentin Timaru, *op. cit.*, p. 57.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 306.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 82-83.

<sup>21</sup> Spre ex., pentru forma de fugă: Riemann, Busoni, Czaczkes.

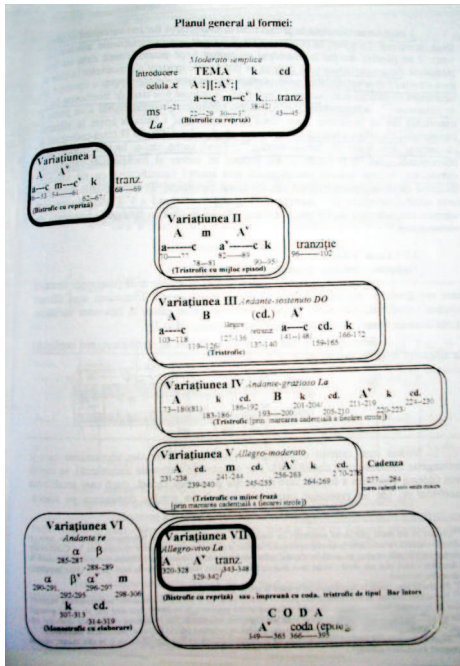
un instrument de recunoaștere globală a formelor. Schema abstractă a formei poate fi *descoperită* într-o formă sau în mai multe forme.



Exemplul 1 – Forma de rondo

Schemele promovate de maestrul Valentin Timaru cu scopul contextualizării unei situații concrete de analiză muzicală sunt dintre cele mai complexe promovate în acest domeniu. Ele nu mai sunt doar scheme arborescente, ci adevărate planuri abstracte de analiză, care pun în evidență nu doar segmentele interioare ale formei, ci înțelegerea întregului fenomen în cadrul căruia este angrenată forma respectivă.

Relația între conținut și formă în actul muzical este foarte profund analizată de către maestrul Valentin Timaru, Domnia Sa



numai în sensul potențialităților materialului; deși tensiunea inițială dintre idee și material poate fi mare, în forma finală a operei tensiunea se anulează. Adecvarea unui material dat la o idee sau a unei idei la un material conduce la structurarea naturală (nu artificială) a materiei în formă: în operele reușite, forma are un conținut unic, iar conținutul – o materializare formală unică. O intervenție asupra formei modifică automat și conținutul. Nu există conținut muzical în sine, independent sau separat de o anumită formă sau care să se exprime în forme diferite. Nu există formă în sine, ruptă de un anumit conținut sau în care să se manifeste conținuturi distincte. Opera muzicală este individuală, unitară, unică atât sub aspectul formei, cât și sub aspectul conținutului. Conținutul muzicii nu se dezvoltă decât într-o formă. Forma nu se opune conținutului, iar conținutul nu se opune formei. Conținutul și forma sunt noțiuni corelative, care constituie cele două componente indisolubil legate și convențional detașabile ale unei opere de artă. Pentru muzică, disocierea formei de conținut și descrierea lor ridică dificultăți mai ales în planul teoretic. Există însă în muzică ceva intraductibil, dar acest intraductibil nu e incomunicabil: el se transmite tocmai și în mod exclusiv prin arta sunetelor. Structura și semnificația muzicii nu pot fi descrise decât într-o formă verbalizată, cea a analizei și a constatărilor acesteia. Cercetările asupra formei și conținutului muzicii au mers până la instituirea unei hermeneutici muzicale; cunoașterea prin concepte nu înlocuiește audierea muzicii, dar o îmbogățește incomparabil.

Contextul modern al analizei muzicale ne conduce însă și la concepții și mai nuanțate, cum ar fi aceea a lui John Cage care afirma, în legătură cu definirea formei muzicale la nivel filosofic: „*forma este conținutul expresiv*”<sup>22</sup>, „*conținutul, continuitatea*”<sup>23</sup>; Cage deosebea în mod clar forma de structură, astfel încât putea să considere că „*structura este controlată mental, dar forma vrea să fie liberă: ea aparține inimii*”<sup>24</sup>. Richard Kostelanetz consideră forma lipsită de ierarhie ca fiind cea mai importantă moștenire a tehnicilor aleatorii ale lui Cage, deși puțini compozitori au adoptat-o ulterior.<sup>25</sup>

Legătura dintre interpretare, analiză și actul componistic a fost pusă în evidență și de către George Enescu, ale cărui simfonii maestrul Timaru le-a analizat cu un deosebit profesionalism. „*A interpreta înseamnă a recrea din tine ceea ce a vrut altul să creeze*”<sup>26</sup> – spune Maestrul muzicii românești; „*lucrările de mare complexitate se studiază pe probleme (considerații asupra limbajului și particularizarea locului pe care îl ocupă acest limbaj în ansamblul artei muzicale)*”<sup>27</sup>, iar „*orice muncă de interpretare începe printr-o cunoaștere rațională, de detaliu, a structurii operei: numai astfel se poate revela «forma sensibilă» (n.a.) a muzicii, în perfectă concordanță cu forma scrisă, rațională a operei*”<sup>28</sup>.

Maestrul Valentin Timaru nu vorbește despre formă, ci despre PRINCIPII DE FORMĂ, astfel încât noțiunile arhitectonice dobândesc alte valori încă de la început. Concepția sa despre organizarea structurii muzicale este una atât de originală, de profundă, de diferită și de bine argumentată, încât nu poate fi decât convingătoare, invitând la asumarea fiecărei noțiuni învățate, la filtrarea ei prin conștiința și gândirea proprie și la folosirea ei cu responsabilitate, nu doar în virtutea unor cunoștințe dobândite, dar negândite. Sensibil și organizat, pedagogic și plin de vitalitate, profund și firesc, Valentin Timaru se impune ca una dintre cele mai remarcabile personalități care au investigat vreodată domeniul formei și genului muzical în arta pedagogică românească. Plasarea sa într-un context mult mai larg nu ne-a permis aprofundarea noțiunilor sale în această lucrare de mici

<sup>22</sup> John Cage, *op. cit.*, p. 35.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Lucia-Cristina Măniut, *Poetica muzicală a lui J. Cage*, teză de doctorat, 2008.

<sup>26</sup> Enescu, apud Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, București, Curtea Veche Publishing, 2005.

<sup>27</sup> Vide supra.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

dimensiuni, dar pregătim un material mult mai amplu care să evidențeze – ca omagiu – arta acestui excepțional analist, muzician și Om.

„E dificil să rostești în cuvinte ceea ce muzica spune fără ele”, spunea G. Gershwin. Și totuși, lucrarea dedicată maestrului Timaru ne prilejuiește mărturisirea crezului muzical: ne bucurăm de muzică indiferent de situația în care ea ne iese în cale și ne face viața mai frumoasă, din colțul umbrat al unei săli imense de concert sau de la catedra cursului de... Forme și analize muzicale, preluate indirect de la maestrul Timaru. Mărturisim că noi înșine am inclus întotdeauna dimensiunea analitică formală în *contextul mai larg și inevitabil al unei analize cât mai complete* (care cuprinde o perspectivare a tuturor parametrilor operei de artă), în care aspectul arhitectonic să funcționeze ca un element de vehiculare și înțelegere a *expresivității* operei de artă; emoția estetică se manifestă la nivelul stărilor sufletești, fiind o „*reacție afectivă intensă*”<sup>29</sup>, manifestată puternic și în cadrul structurii arhitectonice. Îmi dau seama de faptul că vorbim, la acest nivel, despre „mijloace” componistice, și tocmai de aceea simțim obligația și responsabilitatea de a nu ne limita la aspectul arhitectonic, modular, fragmentat al abordării lucrărilor sonore. Rămânem datori maestrului Timaru cu acea cultivare a unei viziuni personale asupra fenomenului muzical, păstrând în memorie generozitatea și originalitatea sa, înțelegerea dificultăților de început de carieră pedagogică, bunătatea și profunzimea părintească investită în fiecare discuție pe care am avut bucuria să o purtăm.

Încheiem aceste scurte remarci cu o idee importantă a mărturisirilor enesciene în care am întâlnit, în seria ultimelor sale interviuri, o întrebare care respiră obsedant printre cuvintele sale, rostite sau nerostite, aceea referitoare la sensul existenței: *de la cunoaștere la iubire* (așa cum cred cei mai mulți oameni comozi în sentimentele lor) sau *de la iubire spre cunoaștere*... Muzica i-a dat dreptate în cel de-al doilea sens...

„*Mi-am silit inima ca să pătrund înțelepciunea și știința, nebunia și prostia, dar am înțeles că și aceasta este vântare de vânt, că unde este multă înțelepciune este și multă amărăciune și cel ce își înmulțește știința își sporește suferința*”<sup>30</sup>.

„*Cunoștința îngâmfă, iar dragostea zidește*”<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Marie Renoue, *Semantique et perception esthetique*, Pulin, s. a., p. 42.

<sup>30</sup> Sfânta Scriptură – Vechiul Testament, *Ecclesiastul*, 1, 17-18.

<sup>31</sup> Noul Testament, *I Corinteni*, 8, 1.