Universitatea Babeş-Bolyai
Facultatea de Litere
Școla doctorală de Studii lingvistice și literare

Teză de doctorat

PREMISE PENTRU O ABORDARE A TEXTULUI LITERAR-MUZICAL ÎN PERSPECTIVĂ INTEGRALISTĂ

rezumat

Coordonator ştiinţific:
Prof. univ. dr. Mircea BORCILĂ

Doctorand:
Asist. univ. Mirona ȘIMON-COMAN
(căs. Bence-Muk)

Cluj-Napoca
2014

CUPRINS

INTRODUCERE.....3

I. CADRUL CONCEPTUAL AL LUCRĂRII……..…..12

1. EMERGENȚA „CÂMPULUI ESTETIC MUZICAL”……12
2. ÎNCADRAREA FILOSOFIC-CULTURALĂ A ACTULUI CREAȚIEI LITERARE ȘI MUZICALE.....22
3. O PERSPECTIVĂ FILOSOFIC-ESTETICĂ ASUPRA ACTULUI MUZICAL.……34

II. ELEMENTE DE ESTETICĂ MUZICALĂ BAROCĂ, CLASICĂ ȘI ROMANTICĂ…….....48

1. ELEMENTE DE ESTETICĂ BAROCĂ.....48

1.1. Conceptul stilistic de baroc……48
1.2. Trăsături generale ale muzicii în Baroc……..……...52
1.3. Retorica muzicală și teoria afectelor……...……...55
1.4. Figurile retorice sau de stil……..….....58
1.5. Prezența figurilor retorice sau de stil în creația epocii și nu numai.....60

2. ELEMENTE DE ESTETICĂ CLASICĂ.....64

2.1 Introducere în clasicism: Preclasicismul…….....64
2.2 Repere istorice ale Clasicului……..65
2.3 Repere retorice în Clasicism……67

3. ELEMENTE DE ESTETICĂ ROMANTICĂ.....73

3.1 Trăsături generale……..……73
3.2 Ironia romantică…….....78
3.3 Teme preferate, motive și procedee retorice……...…82

4. PARALELE ATITUDINALE BAROCE, CLASICE ȘI ROMANTICE.....86

III. TEXTUL LIBRETULUI DE OPERĂ ȘI CARACTERISTICILE LUI POETICE……...88

1. LIBRETUL, GEN LITERAR DE FRONTIERĂ……..……88
2. PERSPECTIVE FILOLOGICE ASUPRA LIBRETULUI CA GEN LITERAR.....100

2.1. Limba italiană prin excelență ‚limba muzicii’……..……....100

2.2. Cadrele unei analize fonetice, morfo-sintactice, lexicale și retorice asupra libretului de factură barocă…….....….104
2.3. Cadrele unei analize fonetice, morfo-sintactice şi lexicale asupra libretului de factură clasică……110
2.4. Librete, libretiști și compozitori ai secolului al XIX-lea……118

3. O PERSPECTIVĂ SEMANTICĂ INTEGRALISTĂ ASUPRA LIBRETULUI CA TEXT……...….128
3.1. Aproximare semantică integralistă asupra libretului de factură barocă…….....129
3.2. Aproximare semantică integralistă asupra libretului de factură clasică..... 135
3.3. Aproximare semantică integralistă asupra libretului secolului al XIX-lea…….....142
3.4.Concluzii……...……..147

4. O PERSPECTIVĂ SEMANTICĂ INTEGRALISTĂ ASUPRA TEATRULUI-MUZICAL……149

IV. PREMISE ALE SEMIOTICII TEATRULUI MUZICAL…….162

1. SCURT ISTORIC AL NOTAȚIEI MUZICALE……..……162

2. SEMNUL MUZICAL ÎNTRE NEGAȚIE ȘI AFIRMAȚIE ……..……..….171
Excursus 1……...….180
3. DEFINIȚIA SEMIOTICII MUZICALE DIN PERSPECTIVĂ MUZICOLOGICĂ ….....185
Excursus 2 ..…….....194
4. SEMIOTICA TEATRULUI VS. SEMIOTICA SPECTACOLULUI TEATRAL ……...….197
5. CONVERGENȚE ȘI PERSPECTIVE……..……...…….……212

CONCLUZII …...……..……219

BIBLIOGRAFIE.....229

CUVINTE-CHEIE

Estetică muzicală, *figurae musicae*, „metaforism sonor", „simbol prezentațional", mit, *poezǎ discursivă*, „metafora plasticizantă"-*semnificațională*, „metafora revelatoare"-*trans-semnificațională*, sens, semiotică muzicală, „semn textual", semiotica teatrului-muzical.

REZUMAT

1. Preliminarii

1.1. Obiective

Caracterul interdisciplinar al acestei cercetări și paralelismul conceptual inevitabil ne îndeamnă la o abordare comparativ–contrastivă și la creionarea unui cadru epistemologic și hermeneutic comun, prin *teoretizarea unicului domeniu* capabil să fixeze bazele celor două discipline și să le unifice în același timp: estetica literară, respectiv estetica muzicală.

Atunci când obiectul unei cercetări este reprezentat de un domeniu atât de vast și sincretic, atât la nivel discursiv, cât și la nivel de reprezentare scenică, precum în cazul de față, în care ne confruntăm cu două universuri de creație diferite (literar și muzical), obiectivele de ansamblu, pe care le-am avut în vedere, au fost, inevitabil, următoarele:

1) Să identificăm semnificația estetică a teatrului–muzical, prin care muzica, însăși, devine imagine și formă a experiențelor și sentimentelor umane.

2) Să realizăm o prezentare de ansamblu a viziunii estetico–muzicale asupra celor trei mari epoci stilistice muzicale (Baroc, Clasicism și Romantism).

3) Să evidențiem principalele modalități de creare a libretului muzical.

4) Să identificăm caracteristicile poetice ale libretului ca text și gradul său de poeticitate.

5) Să stabilim o ierarhie în interiorul relației text literar–muzică și măsura în care muzica îi este fidelă textului literar.

6) Să stabilim în ce măsură libretul de operă poate fi încadrat în categoria teatrului poetic.

7) Să prezentăm aspecte legate de relația compozitor–libretist și modalitățile de construcție ale libretului ca text, cu rol de a propune sau de a accepta muzică.

8) Să identificăm modalitățile de abordare a tropului într-un text literar și muzical, imaginile sonore prezente în textul literar și, de asemenea, particularizarea și evidențierea lor

în teatrul-muzical.

9) Să ne raportăm la elemente de prozodie – ritm, măsură, rimă – ca la niște piloni în conturarea caracterelor dramatice, respectiv a conflictelor dintre personaje la nivel de discurs muzical, dar și ca la un mulaj, înzestrat de melodicitate, exploatat în totalitate de muzică.

10) Să determinăm în ce măsură tropul în muzică poate fi justificat prin intensitatea, durata și forța sunetului, iar în textul teatrului poetic prin profunzimea raportului expresie–conținut.

11) Să stabilim gradul de relaționare dintre „semnele" muzicale și dezvoltarea comunicării prin „semnele lingvistice", cu trimitere la cele mai cunoscute surse teoretice (până în prezent în număr foarte redus), legate de încercarea de a încadra actul artistic muzical în contextul semioticii generale.

12) Să definim semiotica discursului muzical și să evaluăm contribuția sa specifică la discursul semiotic general.

13) Să precizăm cadrul operațional și premisele unei posibile semiotici muzicale, respectiv teatral–muzicale.

14) Să încercăm o aproximare a statutului artei, ca fapt semiotic, și a „semnului" muzical ca „semn" autonom, cu funcția sa de „semn sinteză".

1.2. Metode de cercetare

Obiectivele menționate necesită, în primul rând, trasarea inițială a unui cadru conceptual general, în interiorul căruia să urmăm, apoi, o metodă de cercetare ascendent-inductivă, orientată dinspre particular înspre general, atât la nivel microstructural, în interiorul fiecărui capitol, cât și la nivel macrostructural, de ansamblu.

Viziunea asupra simbiozei text–muzică, în cadrul procesului de conviețuire a celor două lumi culturale, va presupune, de asemenea, o abordare analitică pe orizontală, din nou ascendentă, dar care își va regăsi punctul de pornire în interiorul actului de creație, ce va evolua cu perspectiva proiectării unui act artistic în afara centrului său sursă, înspre lumea sa exterioară, lumea reprezentării scenice.

Din acest unghi, vom încerca să accentuăm, permanent, adevărul că arta se manifestă precum un act de creație cu caracter autoreferențial, care ia naștere, în primul rând, în numele artei, iar ulterior în numele convențiilor impuse de orice act comunicațional.

Având în vedere perspectiva inovatoare a acestei cercetări, ne-am propus, ca obiectiv de referință, pe lângă precizarea unor soluții concrete în abordarea relației text-muzică, să

oferim noi perspective estetice, semantice și semiotice, capabile să determine, ulterior, deschideri înspre noi abordări științifice ale acestui domeniu foarte generos și complex.

Pe de altă parte, nu ne-am propus să acoperim întregul cadru conceptual estetic, semantic și semiotic, printr-o raportare exhaustivă la bibliografia de specialitate, datorită riscului, astfel, inevitabil de a ne abate de la obiectul principal și obiectivele de referință, pe care se sprijină cercetarea de față.

Perspectivele unei abordări în cheie integralistă a libretului ca text literar vor presupune proiectarea unor noi teze în strânsă relație cu domeniul muzical, ceea ce, pe de o parte, va restrânge covârșitor aria cercetării, din lipsa unor repere bibliografice orientate exclusiv asupra acestui tip de abordare poetică și semantică, iar, pe de altă parte, va lărgi sfera aproximărilor și convergențelor asupra raportului text literar-muzică, datorită caracterului inedit al cercetării, deschis noilor viziuni, un domeniu, până în prezent, neexplorat.

2. Premise pentru o estetică literară și muzicală

2.1. Perspective asupra câmpului estetic și a „genezei" actului artistic literar-muzical

Primul capitol al tezei se va constitui, *in primis*, sub forma unei abordări estetico–muzicologică asupra genezei „obiectului" artistic muzical, contrabalansată de perspectivele estetice noi asupra apariției și evoluției actului artistic în general, muzical în particular.

Premisa primordială pe care ne-o asumăm este aceea a unei necesități antropologice și estetice, manifestate în momentul primordial al oricărui produs artistic muzical. Această premisă este cea care determină orientarea predominantă a cercetării spre relevarea particularităților istorice și filosofice perspectivate diacronic și sincronic, pornind de la sincretismul artelor din epoca primitivă până la apariția primei opere lirice muzicale și secolele de după. Primul capitol propune, de asemenea, noi perspective de abordare a simbolului artistic, respectiv a modalităților sale de articulare în interiorul procesului de creație și receptare.

În această perspectivă istorică mai largă, cercetarea de față se dorește a fi, în primul rând, un studiu comparatist, axat pe coordonate estetice, stilistice, poetice și semiotice, care vor avea la bază operele de referință ale celor mai importante epoci stilistice muzicale: Baroc, Clasicism și Romantism.

Având în vedere obiectivele pe care ne-am propus să le urmăm pe parcursul acestui demers investigaţional şi structura globală a tezei, prezentăm, în continuare, câteva dintre concluziile de ansamblu, care pot fi evident deduse din dezvoltarea logică, cu caracter demonstrativ–argumentativ, ale acestei cercetări.

Teza împrumută, iniţial, în mod nebănuit, aspectul unui text literar în ramă, datorită primului capitol - ***Cadrul conceptual al lucrării –*** care pune bazele prezentei cercetări, dar, totodată, înglobează precum un vast ‚recipient' întregul câmp epistemologic. În primul rând, putem distinge, din perspectiva abordării *frumosului* şi a artei ca obiecte de studiu ale esteticii, delimitări clare ale acestor concepte la nivel de epoci şi stiluri, diversitate care ne va permite să facem referire, în mod justificat, la *idealul frumosului antic, clasic, romantic* etc. Cu toate acestea, *frumosul* şi arta deopotrivă creează unitatea prin diversitate, determinând, de-a lungul timpului, "un cadru ştiinţific de analiză" propriu. „Acest numitor comun, afirmă Stefan Angi, constă în *caracteristica relaţională* atât a conceptului de frumos, cât şi a celui de artă. Aşadar, *frumosul* este întreprins cu ajutorul unor concepte polare, relaţionale cum sunt *realul* şi *idealul*, respectiv *exteriorul* şi *interiorul*, *figurativul* şi *non-figurativul*, *plasticul* şi *expresivul*, *spaţialul* şi *temporalul* etc., în termeni relaţionali, care fiinţează doar în intercondiţionarea reciprocă a componentelor la nivelul perechii respective. Aceşti termeni devin valabili atât în sfera generală a *frumosului*, cât şi în cea particulară a artei. Aşadar, *frumosul* şi *artisticul* pot fi surprinşi, deopotrivă, ca obiecte ale esteticii în cadrul corelării lor esenţiale. Nu sunt deci nici realul, nici idealul ca atare, ci sunt relaţii ale acestora în diferite ipostaze."[1] *Frumosul*, bunăoară, nu va răspunde la o singură întrebare, ci la două, şi anume: cum este realul? şi cum ar fi (sau ar trebui să fie) idealul?

Nu trebuie, de asemenea, să omitem faptul că obiectul esteticii cuprinde, în algoritmul său şi coordonata istorică. Prin urmare, în analiza sa a fost necesară intervenţia unei metode cu caracter istoric, care să-i urmărească apariţia, evoluţia, culminaţia şi dispariţia de-a lungul timpului. Un prim pas înspre o analiză eficientă îl constituie identificarea corectă a momentului istoric în care fenomenul artistic respectiv evoluează.

Cercetarea, însă, trebuie să aibă pe lângă caracterul istoric, deja menţionat, şi un caracter structural. *Metoda structurală* priveşte fenomenul din perspectivă transversală, discontinuitatea fiind cea care va caracteriza întregul parcurs analitic, prin luarea în discuţie a tuturor trăsăturilor şi raporturilor reprezentative pentru fenomenul analizat, dar, mai ales, prin poziţionarea lui în cadrul contextului din care face parte. Astfel, analizele, de asemenea, pot fi ierarhizate valoric precum şi în ordinea importanţei lor.

În fine, estetica îşi construieşte o a patra dimensiune a corelaţiei sale, prin relaţiile sale cu critica. Critica estetică (literară, muzicală, de artă în general) însumează atât practica cercetării estetice, cât şi finalitatea sau gradul de finalizare al acestei practici. Obiectivul ultim

[1] Ştefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol. I, Editura Univ. Oradea, Oradea, 2004, pp. 11-12.

al investigației va fi reprezentat, prin urmare, de verificarea gustului şi a judecăţii estetice cu trimitere la actul de creaţie, interpretare şi receptare, deopotrivă.

În ceea ce privește *„geneza câmpului estetic muzical”,* problemele fundamentale rămân încă departe de a-şi găsi o rezolvare general acceptată. Dominantă pare credința de a explica această "genezǎ" prin crearea unui "câmp de forțe" surprinzătoare, în urma "confruntării dintre real și ideal", obiectul real și corespondentul său imaginat, respectiv imaginar.

Desigur, aceste fenomene creează mediul propice desfășurării unei activități estetice sau invers: am putut determina un *„câmp estetic”* odată identificate valențele spațiale, temporale şi imaginare proprii lui.

Într-o aplicare a acestei teorii la domeniul muzical, componentele principale ale constituirii „câmpului estetic" ar fi: *„idealul”*, *„realul”* şi *„medianul organizatoric al emoţionalului”*[2]. Cele trei componente reprezintă trei momente esenţiale ale „câmpului", dintre care *realul* şi *idealul* "se condiţionează punctiformic (ca puncte-focar) la limitele câmpului, câtă vreme *medianul* organizatoric ocupă un spaţiu central, între cele două limite ale *câmpului*. Se nasc, astfel, doi poli care au proprietăţi relaţionale, intercondiţionându-se reciproc de la *real* la *ideal* şi invers. Câmpul central al emoţiilor este un median organizatoric în şi prin care se realizează crearea de raporturi între cei doi poli. […] Cele trei componente care, pe urmă, înmulţindu-se şi subnuanţându-se, populează întregul mediu al *câmpului estetic*, acţionează în conformitate cu trăsăturile unei «matrici generative»: acţiunile efectuate dinspre real înspre ideal vor fi simultane, iar intervenţiile medianului emoţional asupra acestora permanente."[3] *„Realul”* atât de des menționat, poate să fie atât realul din mediul înconjurător (în cazul artelor aplicate sau al design-ului, al urbanisticii, al grădinăritului etc.), cât şi cel din sfera activităţii artistice propriu-zise (aşa-zisul real al artelor frumoase).

Acest cadru conceptual-filosofic, stilistic, într-un cuvânt estetic se cristalizează prin raportarea la două coordonate majore, în realitate două viziuni estetice diferite, vehiculate de-a lungul timpului în încercarea de a stabili sursa actelor culturale în general, respectiv muzicale, în contextul cercetării de faţă.

Cea dintâi coordonată generală priveşte sincretismul artelor (dans, muzică, text) din epoca primitivă, ca suport în oficierea ritualurilor magice şi, prin urmare, ca primă manifestare emergentă a actului artistic muzical.

Concepția sintetizată aici reia, în mod surprinzător, corelarea mult mai timpurie a genezei

[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, pp. 48-49.

esteticului cu practicile magice. Indiferent de tipul de magie, adoptat de omul primitiv (*„imitativă", „decorativă", „ceremonialul transmiterii magice a bolii asupra inamicului", „magia tranzitivă a amuletelor şi a totemurilor", „magia numelui"*), ea reprezintă "crezul după care omul primitiv înlocuieşte controlul propriu-zis al realităţii cu iluzia acestui control."[4] Omul primitiv înlocuieşte realul cu iluzia acestuia, mai precis, esenţa este înlocuită cu aparenţa. Această aparenţă însă, este deosebit de perfectă, desăvârşită şi se extinde asupra tuturor detaliilor la nivelul fenomenului. Aici reţinem, însă, importanţa operaţională a momentului de identificare şi înlocuire, care ar reprezenta, în acest caz, chintesenţa generalizării artistice. De interes ni se pare, aici, apropierea acestei viziuni de procesul crucial, surprins în retorică prin noţiunea originară de *metaforă*. Orice activitate artistică s-ar reduce, astfel, şi din acest unghi, la o trecere metaforică, de la simbolizat la simbolizant şi/sau invers: trecerea dintr-un context expresiv mintal într-un alt context expresiv mintal. Idem, dintr-o stare emoţională în alta, tot emoţională. Aşadar, activitatea magică apare corelată, în acest punct cu geneza metaforicului, ca fundament sau izvor al activității creatoare în general.

Cea de-a doua coordonată generală vizează o perspectivă simbolic-mitică, bazată pe situări de ordin filosofic (Hegel, Kant, Cassirer, S. K. Langer, L. Blaga), care, în aparență, pare să o excludă pe prima şi care atribuie mitului esenţa genetică a artei şi a metaforicului. În realitate, cele două coordonate majore apar mediate, în spațiul capitolului nostru teoretic, de o încadrare generală mai largă a actului cultural muzical în contextul artelor în general, prin raportare, în special, la creația literară. Astfel, subcapitolul intitulat ***Încadrarea filosofic-culturală a actului creației literare și muzicale*** propune orizontul conceptual estetic și filosofic, premergător tezelor orientate spre domeniul muzical, din subcapitolul al treilea și realizează, totodată, trecerea, la nivel teoretic, dinspre estetică înspre poetică, respectiv înspre categoriile semantice și metaforice, așa cum au fost ele propuse de filosoful Lucian Blaga și reformulate în cadrul centrului nostru de studii integraliste. Ne-am asumat, în acest fel, poziția coordonatorului acestui centru și al lucrării noastre, privind complementaritatea și actualitatea esențială a contribuției teoretice a lui Blaga și Coșeriu în contextul cultural internațional de astăzi: Lucian Blaga circumscrie cadrul teoretic pentru o nouă viziune asupra naturii fundamental „metaforice" a creativității umane în general, iar Eugeniu Coșeriu întemeiază acest cadru prin definirea „creației metaforice" în limbaj[5]. Teoria blagiană se bazează, desigur, pe concepția filosofică referitoare la „orizontul" existenței și cel al conștiinței umane,

[4] G. Thomson, *Aeschylus and Athens***,** Lawrance and Wishart, London, 1950, p.11**.**
[5] Vezi Mircea Borcilă, *Tra Blaga e Coşeriu. Dalla metaforica del linguaggio a una poetica della cultura*, în *Romania culturale oggi*, a cura di Nicoleta Neșu, Bagatto Libri, Roma, 2008, pp. 253-271.

dar, mai ales, atunci când se face referire la actul de creație, orientat înspre mister și revelare, se fundamentează pe tezele legate de un anume „orizontul spațial al inconștientului". Prin acest tip de „orizont", Blaga explică variatatea culturală și, în același timp, unitatea și consecvența stilistică din cadrul unei culturi. Tot de această zonă a „inconștientului", filosoful leagă o categorie metaforică inedită, regăsibilă la nivel fonologic și metric în cuvânt, respectiv în poezie și pe care o denumește „metaforă sonoră". Sonoritatea cuvântului constituie, de fapt, trăsătura bazică în relația text-muzică, fiind primul palier pe care subiectul creator îl exploatează intuitiv.

În vederea exemplificării modului de funcționare a „metaforismului sonor" în procesul complex și profund al producerii de sens la nivel textual, schițăm o complinire a cadrului teoretic, configurat aici, prin referire la surprinderea și explorarea de către marele lingvist Sextil Pușcariu a aceleiași dimensiuni „expresive" sau „metaforice". Mai precis, corelăm analiza lingvistului asupra poeziei *Rugăciune* de Mihai Eminescu cu analiza uneia dintre cele mai recente lucrări corale românești compusă pe versurile aceluiași text poetic. Observăm cum „profilul muzical" al textului anticipează sensul revelat, ulterior, prin intermediul metaforei propriu-zise, iar linia melodică suprapusă textului poeziei urmează aceeași ondulație ritmică, respectiv metrică, pe care o preia, în mod „inconștient" de la cuvânt și vers. Astfel, conștientizăm cum poetul și compozitorul, cei doi creatori a două universuri de creație diferite, au fructificat, același fond intuitiv, situat în zona cea mai profundă, cu substrat ontologic, a „orizontului inconștientului" uman.

Primul subcapitol și cel de-al treilea (***Emergența „câmpului estetic muzical"***, respectiv ***O perspectivă filosofic-estetică asupra actului muzical***) aduc în prim plan instrumente conceptuale menite să stabilească statutul creației artistice în contextul celorlalte manifestări culturale, parametrii de evaluare și comprehensiune a acesteia, dar mai cu seamă definirea fenomenului artistic în general.

Descoperim astfel, pornind de la Cassirer - care prefigurează concepția estetică a *simbolului prezentațional*, definindu-l ca pe un stadiu premergător și, totodată, pregătitor al gândirii -, că interacțiunea dintre subiectul receptor și actul artistic este posibilă printr-un canal aparte perceptiv, denumit de Susanne K. Langer "presentational perception", capabil să acapareze *forma* actului artistic dincolo de proprietățile materiale și fizice ale „obiectului estetic" în sine (fără a neglija toate celelalte proprietăți perceptibile).

Parcursul pe care îl străbate esteticiana în prefigurarea acestei teze principale se articulează astfel: în *Feeling and Form,* Susanne K. Langer dezvoltă o teorie, deja anticipată în volumul *Philosophy in a new key*, conform căreia în afară de simbolismul limbajului,

caracterizat prin discursivitate, există un alt tip de simbol, denumit "prezentațional", specific artei. Diferența între cele două sisteme de simbolizare constă în perceperea polarizantă, prin urmare opusă, asupra rațiunii: pe de o parte există o rațiune care operează cu simbolurile caracteristic "univoce" ale „denotației", rezultate din convenții codificate și conectate prin succesivitate și calcul; iar pe de altă parte ascundem undeva în interiorul cel mai profund - "insight"- o raționalitate abisală, care stabilește relația între elemente prin intuiție și care, pentru a se exterioriza, îmbracă 'forma' sensurilor polisemice. Tot în *Philosophy in a new key*, "noua cheie", "noua rezolvare" pe care Langer o propune (pe filiera Kant, Hegel, Cassirer) este individuarea formelor simbolice, capabile să exprime varietatea experiențelor umane. Astfel Langer, similar predecesorilor săi, își îndreaptă atenția asupra mitului ca formă ontologică primordială, condiția existențială a ființei umane, condamnată, spre deosebire de animal, la creație. În *Mind* distincția dintre simbolismul discursiv și cel prezentațional este din ce în ce mai bine conturată, cu scopul de a investiga 'locul comun' al oricărei producții umane: articularea în 'formă' a experienței trăite. Așadar, conform autoarei, la nivelul acelui 'insight' senzorial, deja amintit, se situează capacitatea de a abstrage forme sau, mai exact, de a atribui semnificate.

Arta va reflecta, în consecință, emoția interioară care a produs-o, datorită acordului care se stabilește intuitiv între emoție și obiectul artistic, născut din ea, și care împărtășesc și acceptă reciproc *forma*, menită lor. Astfel, conștientizăm că ne confruntăm cu un "simbol non discursiv", care articulează ceea ce este inefabil și intraductibil prin discurs, i.e. sentimente precum "ura", "teama", "iubirea" etc., acționând intuitiv, dar similar unui sistem de gândire logic la nivel de conștiință.

De asemenea, sub inspirația unor idei îndrăznețe, pe atunci, ale lui Ludwig Wittgenstein, Langer consideră "gândirea discursivă" umană capabilă să ofere, prin intermediul limbajului, imagini logice ale diferitelor stări de fapt, întâlnite și experimentate în universul real. Însă, pe de altă parte, esteticiana americană își exprimă convingerea că se comite o eroare atunci când se ajunge la concluzia că orice semnificat este traductibil într-un limbaj propozițional. Din aceste rațiuni, autoarea propune, cu referire la principalele manifestări cultural–artistice, un "simbol non discursiv", care se constituie în următoarele etape:

1) Primul grad de obiectivare, este reprezentat de 'forma sentimentului', în măsură să stabilească relații constitutive de sens, fundamentul oricărei forme artistice (vezi supra).

2) Orice formă de simțire, se conturează grație *funcție de elaborare* specifică minții umane, astfel sentimentele unificate într-o formă a lor pătrund în zona cunoașterii, mai exact

determină o extensie a acesteia înspre dimensiunea precategorială (vezi supra).

3) Gradul ultim de obiectivare se produce prin forma semnificantă care străbate, într-o primă etapă, simbolul și care îi conferă acestuia forma simbolică, responsabilă, ulterior, de organizarea și structurarea viziunii noastre asupra lumii, implicit de modificarea percepției însăși asupra realității (vezi supra).

4) Obiectul cultural rezultat ulterior, nu reprezintă, nicidecum, primul nivel al creației, ci este rezultatul unui sens intim prin intermediul căruia experiențele capătă formă.

Desigur, cele două abordări (notate 1, respectiv 2) nu se anulează reciproc, ci se referă la momente diferite: cea de-a doua integrând perspectiva mitului într-o etapă superioară din geneza și evoluția artei.

2.2. Situarea tropului în contextul esteticii muzicale de factură retorică

Următoarele capitole ale tezei noastre (***Elemente de estetică barocă, Elemente de estetică clasică*** și ***Elemente de estetică romantică***) dezvoltă și specifică linia ideatică dobândită, aici, printr-o focalizare, destul de amplă, referitoare la retorica și estetica muzicală, specifică celor trei mari epoci, deja amintite în *Preliminarii* (Baroc, Clasicism, Romantism), care au contribuit la organizarea și structurarea investigației pe parcursul întregii teze.

În acord cu Valentina Sandu–Dediu, pentru perioada barocului muzical (sfârșitul secolului XVI – prima jumătate a secolului XVIII), considerăm ca esențiale cinci concepte generale: „spațialitate", „teatralitate", „*ornamentică*", „mișcare" și „monumentalitate"[6]. Reperele strict muzicale care marchează acest teritoriu și care evoluează pe un fundal renascentist, însă ca reacție față de această bază, pe care se va construi, folosindu-se un material total opus, sunt considerate sintetic în prezentarea de față.

Mai întâi, reevaluarea și redefinirea muzicii culte din perspectiva impactului social. Aceasta nu mai corespundea unui conţinut, determinat de preocupările epocii sau în măsură să trezească un ecou emoţional în masa largă a "nespecialiştilor", incapabili să urmărească subtilităţile îmbinării unui număr neverosimil de mare de "voci" într-un madrigal, al cărui sens literal nu mai putea fi, astfel, perceput. O muzică de acest fel nu putea să pătrundă cotidianul, să se împletească cu viaţa de toate zilele a celor ce nu erau muzicieni profesioniştişi și care se mulţumeau cu diversitatea ritmurilor din dansurile, respectiv cântecele populare, ce animau sărbătorile publice sau private ale vremii. Muzica populară, sub

[6] **Sandu-Dediu,** Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte, Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 2010.

forma mişcărilor de dans şi a cântecelor, va constitui unul din elementele cele mai importante ale ”reformei muzicale”, inițiate acum și care va transforma, pe întreaga durată a secolul al XVII-lea, aspectul şi rolul muzicii. Importanţa folclorului muzical se manifestă și prin publicațiile de gen care vor apărea acum pentru prima dată.

Un al doilea reper esențial îl constituie revenirea la ideea de „*monodie*”, preluată din cultura antică grecească, fapt ce explică apariția, în jurul anului 1600, a operei, care pare să revigoreze elementele tragediei antice. ‘Re-naşterea’ acestui nou gen aduce cu sine nu doar melodia acompaniată, care determină emanciparea omofoniei, ci și muzica acompaniată de instrumente, favorizând, astfel, narațiunea sonoră. Prin urmare, se va pune în aplicare un alt punct al celebrei “riforma melodrammatica”, conceptualizată în cadrul cenaclului florentin, prin încercarea poeților de a îmbraca cuvântul inteligibil într-un melos expresiv, corespunzând conţinutului literar și care a avut ca urmare descoperirea “stilului reprezentativ” (adică dramatic) în care o singură linie melodică - melodia sau monodia - se reliefează pe fondul unui acompaniament, în loc să se piardă în labirintul polifonic. Acest acompaniament, constituit din sunete suprapuse în terţe, emise simultan cu melodia, reprezenta armonia ce se va opune, de acum înainte, polifoniei. Stilul ”monodic”, astfel constituit la Florenţa, s-a dezvoltat și răspândint în întreaga Europă cu o repezeciune uimitoare, devenind stilul muzical al epocii. “Muzica barocă”[7], dominând, așadar, până în Romantism, lumea sonoră.

Adiacent reperelor anterioare trebuie considerată concretizarea tonalității din cele două moduri: *major* și *minor*, respectiv *ionic* și *eolic*. La sfârșitul secolului al XVII-lea apare „temperarea sonoră”, teoretizată de lucrările organistului Andreas Werckmeister (*Musicae mathematicae hodegus curiosus oder richtiger musicalischer Weg-Weiser*, 1686; *Musicalische Temperatur*, 1691). Tot atunci, ca urmare a acestor lucrări, „sistemul temperat” (împarțirea octavei în 12 semitonuri egale)[8], se va aplica la instrumentele cu claviatură.

Un reper distinct îl constituie dezvoltarea construcției de instrumente, duce la dezvoltarea genurilor instrumentale precum *suita*, *sonata* (*da chiesa*, *da camera*, *trio-sonata*), *toccata*, *preludiul*, *fuga*, *fantezia*, *concerto grosso*, *concertul solistic* etc., la emanciparea genurilor vocal-instrumentale: *opera*, *oratoriul*, *cantata*. În consecință, își vor face apariția ansamblurile camerale, orchestra de coarde, orchestra modernă.

În sfârșit, este consemnată teoretizarea noilor concepte și practici muzicale în diverse lucrări: *Tratatul de armonie* al lui Rameau din 1722, prin care se stabilesc bazele armoniei

[7]Denumirea de “muzică barocă” a fost introdusă în muzicologie abia în prima jumătate a secolului XX, în special prin lucrarea lui Robert Haas, care însă se numea *Muzica Barocului*, vezi Mircea Nicolescu, *Händel*, Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1963.

[8] Vezi Valentina Sandu-Dediu, op. cit., p. 78.

tonale; *Gradus ad Parnassum* de J.-J. Fux, din 1725 referitoare la contrapunctul sever. Este evidentă, în această perioadă, coroborarea intensă a teoriei cu practica muzicală, care se implică în acest raport sub forma unui răspuns imediat la noile semnale pe care teoreticienii le transmit. Poate fi, totodată, percepută și ca o confirmare a noilor descoperiri. Așadar, tot acum vor apărea și cele două volume ale *Clavecinului bine temperat* de Johann Sebastian Bach (1722-1744), prin care se vor materializa muzical teoriile, legate de posibilitățile tonale și temperate ale clavecinului (prin „*enarmonie*"). Volumele sunt, de asemenea, reprezentative pentru stilul *fugii baroce*.

Sprijinindu-se pe soliditatea acestei structuri tonale, "muzica Barocului"- clasică prin caracterul ei - a dat naştere, pe parcursul a două secole, tuturor genurilor cunoscute azi, de la muzica de operă până la cea instrumentală, dovedindu-și, astfel, importanța în dezvoltarea actului artistic muzical de-a lungul secolelor.

Din punctul de vedere al realizării produsului artistic muzical, retorica muzicală, știință generatoare de tratate importante în Renaștere și Baroc, reprezintă o latură esențială a compoziției din aceste epoci, mai ales prin sistemul de figuri retorice. Tratatele muzicale ale Barocului consideră compoziția drept o artă în primul rând retorică, iar în această conjunctură, ne va oferi adevărate compendii de figuri muzicale, similare celor din oratoria antică. *Figurae musicae,* așa cum erau ele denumite în epocă, au fost reperate ca o punte de legătură între stlistică şi retorică, rolul lor fiind considerat cel de ornament sau decorare (*ornamentum, color, flos*), de sensibilizare plastică și revelatorie a textului prin caracterul lor rațional, imagistic și afectiv[9] și ca fond de inspirație pentru compozitor (*fons inventionis*).

Clasicismul timpuriu recurge la o abordare nouă a teoriei afectelor, prin implementarea stilului *sensibil* ("empfindsamer Stil") sau *galant,* ca replică la stilul *rococo* din arhiterctură și artele plastice, certificând utilizarea unui limbaj muzical subiectiv, pătruns de multă emoție, simplificat, distanțat de stilul baroc, cu precădere de acel "stile grave", polifonic atât de drag Barocului, prin preferința pentru stilul accesibil, discursul cantabil natural, melodia elegantă și variată, datorită schimbării rapide de afecte.

Perioada propriu-zis clasică din istoria muzicii este destul de scurtă. această perioadă se remarcă prin ordine, claritate, precizie arhitecturală și nu numai, armonie și unitate, spirit apolinic, echilibru și rațiune, dar și interșanjabilitate, fiind epoca interferențelor stilistice, greu de limitat diacronic.

Metafora orației, care, după cum am putut remarca, definește Barocul și Clasicismul

[9] Vezi Lucian Blaga, *Trilogia Culturii*, EpLU, Bucureşti, 1969, pp. 275-289, pp. 389-492.

muzical, va fi treptat înlocuită după 1800 de *metafora organică* a Romantismului, când opera muzicală va fi percepută ca un organism viu, vegetal, care își dezvoltă forma prin relaționarea intimă a părților în întreg, a formei cu ideea tematică germinativă, similar stejarului care se naște dintr-o ghindă, audiența devenind, așadar, tot mai irelevantă, iar muzica tot mai independentă de normele retorice și afecte. Idealul romanticilor, fiind, prin urmare, acela de transforma produsul artistic muzical într-unul autonom, autoreferențial.

Indiferent de epocă, observăm că tradiția teoretică muzicală are tendința de a situa "metaforicul" în planul marginal al "figurilor de stil" sau al "tropilor", având un puternic caracter "ornamental" așa cum este acesta promovat de către disciplinele poeticii și stilisticii de sorginte retorică. Tropul în muzică fiind, în mare măsură, justificat de elemente de expresie precum intensitatea, durata, forța sunetului, espresivitatea și agogica.

3. Prezența poeticului în textul literar-muzical

3.1. Preliminarii

Cel de-al treilea capitol, care, de altfel, va ocupa o poziție centrală în interiorul cercetării, având rol de mediator între celelalte două domenii (estetica, respectiv stilistica artei și semiotica teatrului-muzical), propune direcțiile mari în abordarea libretului ca text, fie din perspectivă filologică, cu finalitate în expresie, fie din pespectiva „poeticii integrale", cu finalitate în conținut.

Primul subcapitol, amintit deja în primele paragrafe, dedicat obiectului cultural specific estetic își dovedește relevanța atât din perspectivă integratoare cât și datorită rolului său de punte de legătură între cele trei domenii abordate pe parcursul cercetării, cu precădere între primul mare capitol și cel de-al doilea privitor la caracteristicile poetice ale libretului ca text. Distanța dintre elaborările teoretice blagiene asupra creației de cultură, percepută ca un tot unitar, și teoria limbajului în viziune "integrală", ca știință a culturii, fundamentată de savantul E. Coșeriu, se dovedește a fi marcată doar temporal. Teoria blagiană continuată implicit, la mai bine de un deceniu, de E. Coșeriu propune o "mutație" a "metaforicului" din acel plan de graniță în care l-au adâncit poeticile retorice înspre centrul creației culturale. Teoria privind definirea "creației metaforice în limbaj", elaborată sistematic de E. Coșeriu sub forma unei concepții "integrale" transgresive, activă dincolo de categoria semioticului și a simbolicului (și continuată de mentorul centrului de studii integraliste din cadrul Universității clujene, M. Borcilă) își vor regăsi aplicabilitatea și la acest nivel nou, al textului creat în exclusivitate pentru muzică și în confluență profundă cu „discursul muzical" ce îl succede. Astfel, conștientizăm felul în care „creația metaforică" textual-literară și muzicală își

legitimează apartenența și geneza pe teritoriul „competenței culturale” în general.

3.2. O abordare filologică, respectiv integrală a libretului ca text literar cu finalitate în expresie, respectiv în conținut

În consecință, cea de-a doua parte a cercetării (***Textul libretului de operă și caracteristicile lui poetice***), în urma unui parcurs demonstrativ necesar de definire a teatrului–muzical ca gen proxim (în subcapitolul ***Libretul, gen literar de frontieră***), de justificare a opțiunii pentru un instrumentar lingvistic și textual în limba italiană (în subcapitolul ***Limba italiană, prin excelență 'limba muzicii'***), se fundamentează pe o abordare dinspre expresie înspre conținut, așadar dinspre exterior înspre interior. Definiția pe care am putea să o dăm libretului, în urma concluziilor acestor trei subcapitole este: **text literar cu elemente narative intrinsece, şi, prin urmare, cu părţi simultane ale acţiunii, care se oferă construcţiei de momente polifonice în muzică,** dar mai presus de toate, construcției de *lumi transemnificaționale* noi, la instituirea cărora contribuie, cu certitudine, și dimensiunea lor cronotopică. Libretul este, prin urmare, rezultatul unui melanj surprinzător şi izbutit între genul epic şi cel dramatic, între literatură şi muzică. De-a lungul secolelor procesul de creare a libretului a cunoscut diverse etape, care nu se delimitează în mod obligatoriu prin dimensiunea temporală, ci mai cu seamă prin cea umană, socială. **Libretul este în fond rodul „colaborării” dintre reprezentanții a două lumi distincte, respectiv omul de literatură şi compozitorul.**

Cea de-a doua parte a capitolului (***Cadrele unei analize fonetice, morfo-sintactice, lexicale și retorice asupra libretului de factură barocă, Cadrele unei analize fonetice, morfo-sintactice și lexicale asupra libretului de factură clasică, Librete, libretiști și compozitori ai secolului al XIX-lea***), precede analiza de profunzime din partea finală și se axează pe o analiză de tip filologic–retorică asupra libretului ca text, evidențiind elementele de expresie relevante din eșantioanele de text, extrase din librete de factură barocă, clasică și romantică. Prin urmare observăm cum textul dramatic–muzical păstrează principiile prozodice de alcătuire ale poeziei, libretul căpătând, astfel, atributele unui *teatru poetic*, pe care și le însușește. Este evident felul în care libretistul va crea textul literar din perspectiva unui posibil text muzical, conștient de rolul său secund, dar totodată, esențial în creația noului univers muzical, nerealizat altfel. Această interdependență nu se va manifesta doar la nivel interdisciplinar, ci și în interiorul procesului de creație. Așadar studiul asupra procedeelor de expresie, covârșitoare în cadrul totului, se dovedește a fi o etapă semnificativă și de neexclus

din acest parcurs analitic cu finalitate în conținut. Raportul expresie-conținut stabilește legătura dintre retorica muzicală, semantica libretistică și o posibilă semantică muzicală.

Subcapitolul ***O perspectivă semantică integralistă asupra libretului ca text***, dezvoltă analiza de conținut a textului literar libretistic, efectuată pe eșantioane de text semnificative din punct de vedere metaforic, dar, în același timp, relevante pentru cele trei perioade stilistice (Baroc – reprezentat aici de Monteverdi și opera *L'incoronazione di Poppea*; Clasicism – reprezentat de Mozart și opera *Così fan tutte*; Romantism – reprezentat de Giuseppe Verdi și opera *Falstaff*) și care se realizează prin evidențierea strategiilor *diaforice*, *endoforice* și *epiforice.* Dinamica metaforică din opera monteverdiană și cea verdiană, urmărită la nivel microtextual, ne dezvăluie o tipologie textuală puternic ancorată în modul metaforic de tip II, respectiv *metafora semnificațională* sau "plasticizantă" (IIA). Transgresiunea totală, respectiv dizanalogia ireductibilă, purtătoare a unei lumi noi, o vom resimți în urma unei analize macrostructurale precum cea din opera *Così fan tutte*, unde textul literar, grație unui cumul de metafore A2 (construite sub auspiciile unei reflexii filosofice asupra existenței umane), a unor tensiuni dezintegratoare a lumi I fenomenale și a disocierilor marcante ale planurilor semantice, va ipostazia sensuri metaforice *trans–semnificaționale* sau "revelatoare" (IIB). Astfel, libretul, ca text literar, își demonstrează valoarea poetică intrinsecă, mult contestată independent de discursul muzical.

Această a doua mare parte a cercetării se încheie cu un subcapitol pilot (***O perspectivă semantică integralistă asupra teatrului-muzical***), dedicat analizei de tip 'semantic–integralistă' asupra obiectului cultural–artistic complet, respectiv asupra teatrului–muzical. Parcursul trasat urmărește aceeași evoluție a dinamicii metaforice, deja identificată în libretul operei *Così fan tutte*, în paralel cu dinamica metaforică a discursului muzical prin intermediul acelorași strategii: *dia-endo-epi-forice*. Vom fi plăcut surprinși să descoperim o corespondență de 1 la 1 între cele două planuri suprapuse, care ne determină să reconsiderăm atât poziția textului literar în comparație cu muzica (din punctul de vedere al potențării și acompanierii sensului instituit de text), cât și formula definitorie pentru *metafora trans-semnificațională:* $(a + b) = x$. Misterul în procesul de creație a teatrului- muzical se va atinge printr-o dublare a termenilor ecuației, care, în temeiul celor amintite, poate deveni - grație sintoniei dintre text, ca purtător de mister și muzica, la rândul ei, purtătoare, în conținut, a aceluiași mister (diferind doar modalitatea de expresie a celor două lumi discursive) – astfel: $(a^2 + b^2) = x^2$ vs. $(a + b)^2 = x^2$ sau $2(a + b) = 2x$.

Grație acestui mod conștient, care operează cu suportul unei inspirații artistice extraordinare, asistăm la un proces real de potențare a misterului și de articulare a sensului

metaforic "revelator", care din *comunicarea cu sine* se va estinde înspre o *comunicare cu celălalt*, proces în care, după cum vom vedea ulterior, misterul nu se pierde, este doar împărtășit și dezvăluit *celuilat*.

Constatăm, de această dată, apariția și dezvoltarea unui proces realizat pe paliere suspendate, simultane, o *re–ecuare* respectiv, o *dublare* a tuturor *câmpurilor referențiale* în vederea intensificării și, totodată, a schematizării unei posibile lumi noi, diferită de prima doar prin modalitatea sa inedită de expresie.

4. Cadrul teoretic pentru o semiotică a teatrului-muzical

Capitolul al patrulea încearcă să situeze semiotica teatrului-muzical în cadrul semioticii generale, pe fundamentul aproximărilor muzicologice asupra semioticii muzicale, a ipotezelor lansate de studiile dedicate semioticii teatrale, respectiv a spectacolului teatral, și pe baza teoretizărilor asupra „semnului muzical" în permanentă relație cu semnul lingvistic sau, mai exact, cu extensia sa „semnul textual". Această ultimă perspectivă se va sprijini pe contribuțiile aduse de savantul Eugeniu Coșeriu în încercarea de a sublinia existența unui semn lingvistic global, prezent pe un palier superior al limbajului, acolo unde se instituie, cu certitudine, „sensul textual".

Cercetarea se încheie cu capitolul ***Premise semiotice ale teatrului-muzical***, care face referire la posibilele încadrări semiotice mai largi ale teatrului–muzical. După cum anticipam deja în *Preliminarii*, acest demers investigațional a fost proiectat, încă din primele momente, sub forma unei demonstrații cu caracter ascendent dinspre interior înspre exterior. Acest demers ni s-a impus ca justificat, având în vedere obiectivul interdisciplinar al tezei, dar și domeniile abordate: lingvistică și muzică. Atunci când facem referire la un obiect cultural–artistic este inevitabilă excluderea celei de-a treia dimensiuni și anume desăvârșirea actului interior al creației printr-o manifestare exterioară a sa: reprezentația scenică. Ținta acestei ultime părți a fost situarea, în linii de ansamblu (cu perspectivele unor studii viitoare amănunțite), a semioticii teatrului–muzical. Teoriile întemeiate, din acest unghi, pe categoriile semioticului includ teme, plasate strategic în interiorul acestei ultime părți:

1) Un scurt istoric al notației muzicale care are rolul de a evidenția relația străveche între codul model al limbii – alfabetul -, respectiv unitatea fundamentală a limbii – cuvântul - și denumirea fiecărei note, respectiv muzica.

2) O teoretizare a „semnului" muzical prezentată din perspectiva divulgată a lingvisticii generale, completată și ajustată printr-un prim *excursus* "integralist", legat de o lingvistică a textului și, în consecință, de existența unui "semn textual" [segno testuale], care

corespunde „semnului lingvistic” activ pe un alt palier al limbajului, și care are următoarea structură: “*significato* e *designazione* costituiscono insieme il *significante*, mentre il *senso* costituisce il *significato* dei segni testuali” (vezi supra - E. Coseriu, *Linguistica del testo,* 1997). Această teorie este în perfectă concordanță cu refundamentarea categoriei “metaforicului” în cheie integralistă, particularizată la nivel textual.

4) O deschidere din perspectivă muzicologică asupra semioticii muzicale, fundamentată pe funcțiile comunicării jakobsoniene, pe care am nuanțat-o prin intermediul unui al doilea *excursus* “integralist”, cu referire la tipurile de “comunicare” propuse de E. Coșeriu și la demontarea “funcției poetice”, promovată de R. Jakobson. Dezbaterea noastră ia în discuție, având în vedere obiectul specific cercetării, cel de-al doilea tip de comunicare teoretizat de Coșeriu și anume: “Comunicarsi a qualcuno” sau “entrare in relazione con l’altro” [a se comunica pe sine cuiva] sau [a interacționa cu cineva], în care *eul* comunică cu *eul* însuși pe care îl numește *tu*. Acesta constituie punctul de plecare în deconstrucția funcției poetice jakobsoniene, având în vedere că orientarea noastră se sprijină pe o concepție nouă asupra limbajului și a procesului de *poezâ discursivă*, deja validată prin analizele asupra textelor literare, realizate în centrul de studii integraliste clujean. În consecință am subliniat că în libretul muzical, ca în orice produs cultural–artistic, comunicarea, mai exact, *transmiterea de mesaje* și conținuturi unui terț, nu constituie un scop în sine.

5) O aproximare asupra semioticii teatrului, respectiv a semioticii spectacolului–teatral așa cum a fost ea teoretizată în literatura națională și internațională de specialitate de către Miruna Runcan, Keir Elam și Anne Ubersfeld. Această secvență deschide perspectivele ultimului segment al tezei, intitulat în mod sugestiv ***Convergențe și perspective*****,** în care se încearcă avansarea unor noi concluzii și ipoteze, dezbătute succint, asupra unei posibile semiotici a spectacolului teatral–muzical.

Considerații finale

În concluzie putem identifica:

1) din punctul de vedere al coordonatelor și cadrelor teoretice, menite să stabilească poziția „obiectului” estetic muzical în contextul creației cultural artistice, prezența unui simbol „prezentațional”, capabil să definească și să înglobeze orice manifestare artistică, în cazul de față orice produs cultural-muzical, iar, pe de altă parte, să restabilească poziția artei în raport cu practicile magice primitive, în favoarea unei geneze a actului cultural de tip mitico-filosofice.

2) din punctul de vedere al cadrelor teoretice integraliste, menite să evidențieze

trăsăturile poetice ale unui text literar, în cazul de față ale textului literar-muzical, un grad de poeticitate textuală completă atât de tip metaforic IIA, „plasticizantă"-„semnificațională" (în urma unei analize la nivel microtextual), cât și de tip IIB, „revelatoare"-„trans-semnificațională" (în urma unei analize la nivel macrotextual), ambele cu finalitate în conținut, fără a neglija finalitatea în expresie, extrem de evidentă la nivel de lexic, morfologie, sintaxă și efecte de prozodie. De asemenea, capitolul ***Textul libretului de operă și caracteristicile lui poetice***, prefigurează, în linii mari, posibilitatea de amorsare a unei tipologii a textului muzical, prin raportare la tipologia textuală, propusă de Emma Tămâianu-Morita [10] și la modelul tipologic elaborat de Mircea Borcilă, ambele bazate pe caracterul de „integralitate" conceptuală al savantul Eugeniu Coșeriu.

3) din punct de vedere semiotic, trăsătura esențială a spectacolului teatral–muzical: structura sa pluristratificată, interacțiunea concomitentă a mai multor paliere de semne, a mai multor planuri de semantizare și tendința sa de a se constitui în interiorul unui macrosemn textual-estetic, al reprezentației scenice. Acesta din urmă, se va adresa, din perspectiva actului comunicațional, *celuilalt*, în încercarea de a-i transmite stări și experiențe, dezvăluite anterior, doar la nivel de *eu* creator, de "intuiție lirică", net distinsă de faza secundară amintită, care nu este altceva decât un mijloc fizic, concret, specific lumii fenomenale (B. Croce, *Elemente de estetică, 1922*), dar inevitabil în parcursul și evoluția firească a unui produs cultural. Pornind de la multiplele raporturi dintre „semne", evidențiate de Eugeniu Coșeriu, care, de altfel, se mulează perfect pe scheletul spectacolului teatral-muzical, având în vedere structura sa multistratificată, vom observa că totalitatea relațiilor, care intervin între „semne" pe parcursul unei reprezentații artistice, au rolul, la nivel semiotic, să determine, pe de o parte, producerea de sens global în interiorul actului cultural muzical, iar, pe de altă parte, să demonstreze și să confirme, existența unei semiotici a teatrului-muzical–'reprezentațional'. Încă din faza de creație, „semnele" interacționează, fără a se exclude unele pe altele, pe mai multe paliere, cu scopul de a crea, inițial, un *macrosemn estetic prezentațional*. Ulterior,

[10] Pentru o viziune mai amplă asupra acestor tipologii, vezi Emma Tămâianu-Morita*, Fundamentele tipologiei textuale. O abordare în lumina lingvisticii integrale*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2001.

debutând cu textul libretului, *sensul* instituit se propagă, precum undele sonore, înspre ceilalți membri ai relației, creatori de sens în cadrul unui proiect mai larg de semantizare: spectacolul teatral-muzical.

BIBLIOGRAFIE

******* Grove's dictionary of music and musicians (Grove, George), The Macmillan Company, Norwood Press, New York, 1920.

******* *Dicţionar de termeni muzicali*, ediția a III-a, Academia Română, Institutul de Istoria Artei "G. Oprescu", Editura Enciclopedică, Bucureşti 2010.

**** Dizionario italiano romeno-Dicţionar Italian roman*, ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura 100+1 Gramar, București, 1998.

**** Da Ponte, Lorenzo, Il Don Giovanni,* ed critica a.c. di Giovanna Gronda, Torino, Einaudi, 1995.

**** La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986.

**** Libretti d'opera italiani dal seicento al novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2012 (1997).

Angi, Stefan, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol. I, Editura Univ. Oradea, Oradea, 2004.

Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, Bucureşti, 1965.

Arruga, Franco Lorenzo, *Incontri fra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, in „Contributi dell'Istituto di Filologia moderna", Serie Storia del teatro, vol. I, Vita e pensiero, Milano, pp. 235-290, 1968.

Arteaga, S., *Le rivoluzioni del teatro italiano*, Bologna, Trenti, 1783, ristampa Forni 1969.

Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură estetică*, nr. 7, Ed. Univers, Bucureşti,1982.

Baldini, Gabriele, *Stride la vampa!,* în *Palatina*, 30-31, IX-X, 1965-66.

Barthes,Roland, *Éléments de sémiologie*, în Communications, nr. 4, 1964.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetica* (1750-1758).

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii,* EpLU, Bucureşti, 1969.

Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, editura Humanitas, 1937/1994.

Blaga, Lucian, *Trilogia Culturii*, Humanitas, București, 2011.

Blume, Friedrich, *Klassik*, în Epochen del Musikgeschichte in Einzeldarstellungen, Bärenreiter, Kassel, 1974.

Boboc, Alexandru, *Metaforă şi mit în filosofia culturii la Lucian Blaga*, in M. Borcila, I. Petras, H. Badescu (ed.), *Meridian Lucian Blaga in lumină 9*, Cluj-Napoca, Ed. Casa cărții de știință, 2009.

Boc, Oana, *Universul de discurs şi textualitatea poetică*, în Limbă și Literatură, vol. I-II, București, 2003.

Boc, Oana, *Textualitatea literară şi lingvistica integralistă*, Atlas-Clusium, Cluj-Napoca, 2007.

Boc, Oana, *Sens/sens poetic-oabordare din perspectiva lingvisticii coşeriene*, în „Limba română.

Revistă de știință și cultură", Ediție specială, nr. 5-6 (215-216), 2013, p. 75-88.

Bonds, Mark Evan, *Wordless Rhetoric, Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambrige, Mass. and London, 1991.

Bonomi, Ilaria, *Sul lessico del canto*, in „Rendiconti dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere", vol. 124, pp.197-213, 1990.

Bonomi, Ilaria, *Il docile idioma, l'italiano lingua per la musica*, Bulzoni Editore, Roma 1998.

Bonomi, Ilaria, *Novità e tradizione nella lingua dei libretti mozartiani di Da Ponte*, in "Studi vari di Lingua e Letteratura Italiani in onore a Giuseppe Velli", tomo secondo, Cisalpino, Milano, 2000, pp. 597-616.

Bonomi, Ilaria, *La lingua dell'opera lirica*, in P. Trifone (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Carocci, Roma, pp. 131-157.

Bonomi, Ilaria, Edoardo Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Francoangeli, Milano, 2010.

Borcilă, Mircea, *Introducere în poetica lui Blaga*, (teză de doctorat), Cluj-Napoca, 1980.

Borcilă, Mircea, *Types sémiotique dans la poésie roumaine moderne*, în Paul Miclău, Solomon Marcus (eds.), *Sémiotique roumaine*, București, 1981.

Borcilă, Mircea, *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, în SCL, XXXVIII, nr. 3, 1987.

Borcilă, Mircea**,** *Paradoxul funcțiilor metaforice în poetica lui Blaga*, în "Tribuna", 4 iunie, 1987.

Borcilă, Mircea**,** *Semantica textului și perspectiva poeticii*, în „Limbă și literatură", nr. II, p. 33-37, 1994.

Borcilă, Mircea, *Soarele, lacrima domnului*, în vol. G. I. Tohăneanu – 70, Editura Amfora, Timișoara, 1995, pp. 92-105.

Borcilă, Mircea**,** *Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga*, în „Limbă și Literatură", nr. I, pp. 28-39, 1996.

Borcilă, Mircea, *Între Blaga și Coșeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii*, în "Revista de filosofie", XLIV, nr. 1-2, 1997a.

Borcilă, Mircea**,** *Dualitatea metaforicului și principiul poetic*, în *Eonul Blaga. Întâiul veac*. Culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga (1895-1995), București, Editura Albatros, 1997b.

Borcilă, Mircea, *Repere pentru o situare a poeticii culturii*, în Meridian Blaga, vol.I, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2000, pp.22-38.

Borcilă, Mircea**,** *Eugeniu Coșeriu și bazele științelor culturii*, în „Academica", mai-iunie, nr. 7-8, 2001.

Borcilă, Mircea, *Lingvistica integrală şi fundamentele metaforologiei*, în DR (Cluj-Napoca), serie nouă, VII-VIII, 2002-2003.

Borcilă, Mircea, *Tra Blaga e Coşeriu. Dalla metaforica del linguaggio a una poetica della cultura*, în *Romania culturale oggi*, a cura di Nicoleta Neşu, Bagatto Libri, Roma, 2008, pp. 253-271.

Bourdelot, Pierre, *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent*, tom 3, Paris, 1715.

Budden, Julian, *Le opera di Verdi. Da Don Carlos a Falstaff*, vol. III, Edt, Torino, 1988.

Buelow, George J., *Rhetoric and Music*, în Grove, London, 1994.

Cassirer, Ernest, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, Traducere de Constantin Cosman, Humanitas, Bucureşti, 1994.

Cassirer, Ernest, *Filosofia formelor simbolice,* vol. II, *Gândirea mitică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Călinescu, George, **Călinescu,** Matei, **Marino,** Adrian, **Vianu,** Tudor, *Clasicism, Baroc, Romantism*, Ed. Dacia, Cluj, 1971.

Chiappelli, Fredi, *Note sull'imperativo "tragico" in italiano*, in "Lingua nostra", XIV, 1953, p. 1-8.

Cifor, Lucia, *Trasee Hermeneutice,* Iaşi, Editura Tehnopress, 2009.

Comotti, Giovanni, *La musica nella cultura greca e romana*, vol. I, EDT, Torino, 1991/1996.

Coşeriu, Eugen, *Estetica lui Blaga în perspectivă europeană*, în Analele ştiinţifice ale Universităţii "Ovidius", Tom VII, 1996.

Coseriu, Eugenio, *Linguistica del testo*, a.c. di Donatella di Cesare, La Nuova Italia Scientifica, 1997.

Coseriu, Eugenio, *La creación metafórica en el lenguaje*, în Coseriu 1977, pp. 66-102 (traducerea în limba română de Eugenia Bojoga: *Creaţia metaforică în limbaj*, în DR (Cluj-Napoca), serie nouă, V-VI, 2000-2001, pp. 11-33).

Coşeriu, Eugeniu, *Omul şi limbajul său – Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii şi lingvistică generală*, Editura Universităţii "Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2009.

Coşeriu, Eugen, *Estetica lui Blaga în perspectivă europeană*, în M. Borcila, I. Petras, H. Badescu (ed.), Meridian Lucian Blaga in lumina 9, Cluj-Napoca, Ed. Casa cărţii de ştiinţă, 2009, pp. 355-361.

Crăciunescu, Pompiliu, *Integralismul şi lumea sensului* în "Convorbiri literare", CXLII, 1008, Nr. 2, pp.112 -114.

Croce, Benedetto, *Elemente de estetică*, în româneşte de St. Nenițescu, Cultura naţională, Bucureşti 1922.

Dalhaus, Carl, *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*, în Festschrift W. Boetticher, 1974.

D'Amico, Fedele, *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano, 1962.

Damman, Rolf , *Der MÜsikbegriff im deutschen Barock*, Volk, Köln, 1976.

Dallapiccola, Luigi, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Il Saggiatore, Milano, 1980.

Dan, Simina - Maria, *Către o poetică a culturii,* în "Cultura", III , 2007, Nr. XIX (124).

Da Ponte, Lorenzo, *Memorie, Libretti mozartiani*, Introduzione di Giuseppe Armani, Garzanti Editore, Milano, 1991.

Dent, Edward Joseph, *Mozart's Operas. A critical study*, second edition, Oxford University Press, London, 1966.

Di Benedetto, Renato, *Parole e musica. Il Settecento e l'Ottocento*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino, pp. 365-410, 1986.

Diderot, Denis, *Scrieri despre artă***,** în rom. de Gellu Naum, Meridiane, Bucureşti, 1967.

Dietrich, Bartel, *Musica poetica, Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997.

Eco, Umberto, *O teorie a semioticii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2003.

Eco,Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Ed. Politică, 1982.

Eco, Umberto, *Semiotics of Theatre Performance*, în The Drama Review, nr. 21, 1977.

Elam, Keir, *The Semiotics of Theater and Drama*, London, Routhlege, 1980.

Fabbri, Paolo, *Monteverdi*, EDT, Torino, 1985.

Fabbri, Paolo, *Musica vs. Poesia: quando le arti sorelle si accapigliano*, in Tonani, pp. 15-20, 2005.

Fabbri, Paolo, *Metro e canto nell'opera italiana*, Edt, Torino, 2007.

Frazer, J.G., *Creanga de aur*, vol. I-V, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

Fekete, Monica, *Il topos del locus amoenus nella letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Presa Universitară Clujeană, 2008.

Flueras, Mariana Cecilia, *„Harmonia Mundi", „Harmonia Hominis" in Gregorio di Missa*, casa editrice Pontificium Institutum Orientale, Roma, 2008.

Gilbert, K.E. - Kuhn, H., *Istoria esteticii*, Meridiane, Bucureşti, 1972.

Goethe, Johann Wolfgang, *Gândirea lui Goethe în texte alese, vol. I***,** BPT, Bucureşti, 1973.

Goldin, Daniela, *La vera fenice. Librettisti e libretti fra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.

Goldin, Daniela, *La drammaturgia e gli esordi librettistici di da Ponte*, în „*Varietà settecentesche"*, Padova, Editoriale Programma, 1991, pp. 145-162.

Goldin, Daniela, *Da Ponte librettista fra Goldoni e Casti*, în "Giornale storico della letteratura italiana",1998 (1981), pp. 396-408.

Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

Guanti, G., *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Firenze 1999.

Hartmann, Nicolai*, Estetica*, traducere din limba germana de Constantin Floru, Ed.Univers, Bucureşti, 1974.

Hauser, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, vol. I, C.H.Beck'sche Verlagbuchhandlung, München, 1958.

Hegel, Fr., *Prelegeri de estetică, vol. I.,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1966.

Hegel, Fr., *Despre artă și poezie*, vol. II, Editura Minerva, București, 1979.

Hjelmslev, Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii*, Centrul de cercetări fonetice şi dialectice, traducere A. Copceag, Bucureşti, 1967.

Hocke, G.R., *Manierismul în literatură*, Ed. Univers, București, 1977.

Hugo, Victor, *Despre literatură***,** Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957.

James, William, *The Principles of Psychology*, Macmillan & Co, London 1901; 1ª ed. H. Holt, 1890, vol. I.

Kant, Immanuel, *Critica facultăţii de judecare***,** Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981.

Kott, Jan, *The Icon and The Absurd*, în *The Drama Review*, nr. 14, 1969.

Kowzan, Tadeusz, *Semnul în teatru*, Diogenes, nr. 61, 1968.

Lanapoppi, Aleramo, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Padova, Marsilio, 1992.

Langer, Susanne K., *Problems of Art*: Ten Philosophical Lectures, New York: Charles Scribner's Sons, 1957.

Langer, Susanne K., *Mind: an Essay on Human feeling*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, v. I 1967.

Langer, Susanne K., *Philosophy in a new Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1942; trad. Pettenati, *Filosofia in una nuova chiave*, Armando, 1972.

Langer, Susanne K., *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Roma, 1975.

Lessing, G. E., *Opere*, în româneşte de Lucian Blaga, vol. I., ESPLA, Bucureşti, 1958.

Lewin, K., *Field theory in social science; selected theoretical papers.* D. Cartwright (ed.). New York: Harper & Row, 1951.

Lippmann, Friedrich, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Liguori, Napoli, 1986.

Lucreţiu, *Poemul naturii***,** trad. D. Murăraşu, Colecţia Marilor Filosofi, Societatea Română de Filosofie, Bucureşti, 1933.

Luzio, Alessandro, *Carteggi verdiani*, vol. 4, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1935-47.

Marian, Rodica, *Hermeneutica sensului. Eminescu și Blaga*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003.

Marian, Rodica, *Identitate și alteritate. Eminescu și Blaga*, Editura Ideea Europeană, București, 2005.

Marinescu, Alexandra, *Scurta istorie a muzicii*, Ediție online, 2011.

Maro, Publius Vergilius**,** *Eneida*, traducere G. Coșbuc, IX, București, Editura Librăriei Sfetea, 1896.

Medici, Mario, a cura di Marcello Conati, *Carteggio Verdi-Boito*, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1978.

Meyer, Leonard B., *Style and music*, *Theory, History, and Ideology,* Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1990.

Morpurgo-Tagliabue, *Scuola critica e scuola semantica nella recente estetica americana*, in "Rivista di estetica", 1956.

Mounin, Georges, *Introduction à la Sémiologie*, Editions Minuit, Paris, 1968.

Munteanu, Roxana, *Elemente de poetică simbolic-mitică în romanul contemporan românesc*, Accent, Cluj-Napoca, 2012.

Nardi, Piero (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Mondadori, Milano, 1942.

Nattiez, Jean - Jaques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1975.

Nattiez, Jean - Jaques, *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois Éditeur, s.l., 1987.

Nicolescu, Mircea, *Händel*, Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1963.

Oancea, Ileana; **Obrocea**, Nadia, *Le Centre d'etudes integralistes de Cluj. Quelques reperes, în "Coșeriu: Pesperctives contemporaines",* în Tome 1, Presa Universitară, 2013, pp.193-206.

Pagnini, Marcello, *Per una semiologia del teatro classico*, în *Strumenti critici*, nr. 12, 1970.

Palisca, Claude V., *The Meaning of Mannerism*, Ed. Fr. W. Robinson &St. G. Nichols, Hanover, New Hampshire, Univ. Press of New England, 1972.

Pándi, Marianne, *Claudio Monteverdi*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1963.

Peirce, C.S., *Collected Papers* 1931-1958, Cambridge: Harvard University Press, vol. V.

Peirce, C.S., *Semnificație și acțiune*, Humanitas, Colecția Idei Contemporane, București, 1990.

Platon, *Opere***,** vol. II., Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1976.

Platon, *Opere* vol. V., Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1986.

Pop, Sergiu Dan, *Celula muzical-dramaturgică, unitate sintagmatică a teatrului-muzical*, Compiter, Cluj, 1999.

Pușcariu, Sextil, *Limba română*, vol. I: *Privire generală*, Minerva, București, 1976-1994.

Ratner, Leonard G., *Classic music. Expression, Form and Style*, Schirmer Book, New York, 1980.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit,* I, II, Seuil, Paris, 1983, 1984.

Riemann, Hugo, *Geschichte der Kusiktheorie im IX – XIX Jahrhundert*, 2. Aufl. Berlin, Hesse, 1921.

Rîpă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii, Sisteme Tonale*, vol. I, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001.

Rolandi, Ulderico, Il libretto per musica attraverso i tempi, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1951.

Rosen, Charles, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber & Faber, London, 1990.

Rosen, Charles, *The Romantic Generation*, Cambridge Massachussets, Harvard university Pres, 1995-1998.

Rovenţa-Frumuşani, Daniela, **Romain** Gaudreault ed., *Puor connaître la Science des Signes*, Craiova, Editura Fundaţiei Meridian, 2001.

Ruffini, Franco, *Semiotica del teatro*, Biblioteca teatrale, nr. 9, 1972.

Runcan, Miruna*, Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, Biblioteca Teatrul Imposibil, 2005.

Ruwet, Nicolas, *Language, musique, poésie*, Le Seuil, Paris, 1972.

Sandu-Dediu, Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte, Despre stil şi retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 2010.

Saussure, F., *Curs de lingvistică generală*, 1916, trad. de Irina Izverna Tarabac, 1998.

Schiller, Friedrich, *Scrieri estetice***,** traducere si note de Gheorghe Ciorogaru, Editura Univers, Bucureşti, 1981.

Schmidgall, Gary, *Literarure as Operas*, Oxford University Press, Oxford 1977.

Stefani, Gino, *Musica barocca: Poetica e ideologia*, Bompiani, Milano, 1974.

Stefani, Gino, *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio Editore, Palermo, 1976.

Stefani, Gino, *Insegnare la musica*, Guaraldi, Firenze, 1997.

Stefani, Gino, *La competenza musicale,* CLUEB, Bologna, 1982.

Tarasti, Eero, *Mythe & Musique. Wagner-Sibelius-Stravinsky*, Traduit de l'anglais par Damien Pousset, Éditions Michel de Maule, Paris, 2003.

Tarasti, Eero, *La musique et les signes*. *Précis de sémiotique musicale*, Édition établie, traduite et revue par Daniel Charles et Emmanuel Gorge, L'Harmattan, Paris, 2006.

Tămâianu-Morita*,* Emma, *Fundamentele tipologiei textuale. O abordare în lumina lingvisticii integrale*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2001.

Tămâianu-Morita*,* Emma, *Tipologia textelor poetice elaborată de Mircea Borcilă*, în „Limba română. Revistă de știință și cultură", Ediție specială 2013, nr. 5-6, (215-216), p. 31-44.

Timaru,Valentin, *Analiza muzicală între conştiinţa de Gen şi conştiinţa de Formă*, Editura Universității din Oradea, 2003.

Timaru,Valentin, *Dicţionar noţional şi terminologic* [prolegomena ale unui curs de analiză musicală], Editura Uviversităţii din Oradea, 2004.

Timaru,Valentin, *Stilistică muzicală*, vol. I, Editura Tiparniţa, Arad, 2012.

Thomson, G., *Aeschylus and Athens***,** Lawrance and Wishart, London, 1950.

Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977.

Trabant, Jürgen, *Semiologia de la obra litteraria*, Madrid, Gredos, 1972.

Trifone, Pietro, *L'italiano a teatro*, in L. Serianni e P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino, vol. II, pp. 81-159, 1994.

Türk, Hans Peter, *Armonia tonal – funcţională, armonia diatonică nemodulată*, vol. I, Editura Universităţii Emanuel din Oradea, 2002.

Ubersfeld, Anne, *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1978.

Velo, G.B., *Del carattere nazionale del gusto italiano, e di quello di certo gusto dominante in letteratura straniera, opera dell'abate Giambattista Carducci*, Vicenza, Francesco Modena, 1786.

Velo, G.B., *Sulla preminenza di alcune lingue e sull'autorità degli scrittori approvati e dei grammatici,* Vicenza Antonio Giusto, 1789.

Villa, Angela Ida (a cura di), *Arrigo Boito.Opere letterarie,* Otto/Novecento, Milano, 2001.

Vlad, Carmen, *Sensul, dimensiune esenţială a textului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.

Vlad, Carmen, *Textul aisberg*, Cluj-Napoca, Editura casa Cărţii de ştiinţă, 2000.

Zafiu, Rodica, *Naraţiune şi poezie*, Bucureşti, Editura All, 2000.

Zagaevschi Cornelius, Lolita, *Despre statutul metaforei ca funcţie textuală în lingvistica textului*, în Studia, în XLVI, nr. 4, , pp. 77-88.

Zagaevschi Cornelius, Lolita, *Funcţii metaforice în Luntrea lui Caron de Lucian Blaga. Abordare în perspectivă integralistă*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2005.