# MOTIVATED SIGNS IN THE DENOMINATION OF MUSICAL INSTRUMENTS

**Roxana Vieru, Assist., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași**

*Abstract: The arbitrary character of the linguistic sign in any natural language is a long debated theoretic problem. Numerous studies have shown, though, that some signs can be motivated to a certain extent. I shall here present the semantic connections different speaking communities make between names of musical instruments and some other signs.*

*Keywords: arbitrary, motivated linguistic sign, Semantics, musical instruments, metaphor.*

Ca animal symbolicum, omul encodează în limbaj lumea care îl înconjoară după cum o percepe el la nivel senzorial și apoi o interpretează la nivel cognitiv în funcție de un număr de factori care îi definesc lui contextul (concept înțeles complex, cu determinări temporale, spațiale, sociale etc). Orice modificare a contextului (care se produce în mod perpetuu, pentru că există deplasări continue cel puțin pe axa temporală) antrenează cu sine noi interpretări ale realității. Fără ca în planul realității obiective să se întâmple ceva efectiv, la nivelul percepției, realitatea subiectivă, a individului, este mereu în transformare. Prin urmare, putem disocia între realitatea individului și chiar a unei comunități, pe de o parte, de realitatea absolută, abstrasă din sfera oricărei interpretări, pe de altă parte.

Raportarea individului vorbitor la referent se realizează mediat, prin intermediul conceptului, care se constituie în suport al semnului lingvistic. De la Platon până în timpurile moderne s-a discutat despre caracterul arbitrar sau motivat al obiectelor (în sens larg) și s-a arătat că nu există absolut nici o rațiune pentru care un anumit obiect să se lege de un anumit complex sonor. Logica dictează ca onomatopeele (cópii ale realității prin definiție) și exclamațiile să fie motivate și totuși comunități diferite le redau în mod diferit. Dacă românul descrie cântecul cocoșului drept *Cucurigu!*, englezul îl redă prin *Cock-a-doodle-doo!*, portughezul prin *Cocorocó!*, iar grecul drept *Κουκουρίκου!*. Se poate iarăși ușor descoperi, prin simpla observație, că reacția la o lovitură, de exemplu, se exprimă sonor diferit la popoare diferite. În felul acesta s-a demonstrat că până și aceste elemente de limbă sunt arbitrare. Ne putem pune întrebarea, însă, dacă nu cumva aceste sonorizări diferite nu sunt reflectări cumva ale acelor percepții diferite despre care vorbeam mai sus[1].

În general, semnele unei limbi (cu excepția celor de mai sus) sunt, după cum știm, arbitrare: asocierea conținutul lor, conceptul, cu forma lor, înșiruirea de sunete, se face în

[1] Se pot propune diverse experimente pentru a afla care este o posibilă explicație a acestor forme diferite. Iată unul: Doi indivizi provenind din comunități diferite sunt așezați într-un colț al unei camere, despărțiți de un paravan de restul camerei, iar în spatele paravanului se desfășoară o activitate de foarte scurtă durată pe care ei nu o pot vizualiza, dar o pot percepe auditiv, și vor fi rugați să descrie sunetele venite de partea paravanului opusă lor, ei vor răspunde în mod diferit. Dacă se va aduce în spatele paravanului o colivie cu o pasăre necunoscută lor, iar pasărea va începe să cânte, la fel ei vor descrie trilul în mod diferit, de unde rezultă din nou interpretări diferite ale realității. E posibil ca la nivel senzorial să existe diferențe de percepție, dar în mod cert diferențe vor exista la nivelul interpretării. Dacă, însă, în locul acelei păsări se va aduce un cocoș, cei doi indivizi vor descrie cântecul acestuia prin termeni deja fixați în limbile vorbite de comunitățile din care provin, ceea ce înseamnă că ei nu fac altceva decât să repete ceea ce s-a fixat deja în limba lor. Prin urmare, considerăm că onomatopeele, motivate la început, și-au slăbit treptat în conștiința vorbitorilor relația cu mediul (copilul mic, învățând să vorbească, crescut într-o comunitate de români, va spune că un câine face ham pentru că așa a auzit părintele spunându-i și nu pentru că a reprodus ceea ce a auzit de la câine).

În ceea ce privește exclamațiile, toți membrii unei comunități vor emite același sunet ca reacție la durere. De exemplu, toți românii vor spune au, iar asta se întâmplă pentru că așa s-au obișnuit să reacționeze verbal în comunitatea românească. Este posibil ca la origine și acest sunet, teoretic involuntar apărut și arbitrar ales, să fi fost motivat, dar în acest caz și-a pierdut mare parte din această motivație.



**BDD-V41 © 2014 Arhipelag XXI Press**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:55:01 UTC)**

baza unei simple convenții. Semnele lingvistice cuprinse în texte stabilesc diverse legături între ele. Vom urmări, în cele ce urmează, relații motivate între semne, împletind expunerea teoretică cu o aplicație practică realizată asupra clasei de cuvinte care denumesc instrumente muzicale.

1. Relația semnului cu semne particulare

1.1 Majoritatea semnelor din orice limbă intră în relație cu semne din alte limbi printr-un raport de filiație, iar acest raport este unul motivat. În sensul acesta, saxofonul este astfel denumit de către români pentru că aceștia au împrumutat cuvântul de la francezi și de la germani (fr. *saxophone*, germ. *Saxophon*), violoncelul își explică numele prin raportare la etimonul italian și la cel francez (it. *violoncello,* fr. *violoncelle*) și așa mai departe.

1.2 Denominația instrumentelor muzicale convenționale include, alături de multe nume simple fără aparentă motivație originară și câteva construite prin procedee interne ca derivarea (derivatele se raportează la clase de semne – vezi *infra*) sau compunerea. O primă impresie pe care o degajă simpla rostire a unui element din ultima categorie este aceea că numele astfel formate realizează descripții ale referenților cu ajutorul formanților lexicali. Pentru a vedea dacă ipoteza se și verifică vom pleca de la câteva exemple.

Dacă în limba română cimpoiul are un nume despre a cărui etimologie nu știm încă nimic și, prin urmare, acestui nume nu-i putem căuta o justificare, în engleză obiectul amintit este desemnat prin compusul *bagpipe(s)* (de obicei cu formă de plural) (*bag* „pungă” + *pipes* „țevi, tuburi”, „fluier”), prin *doodlesack* (în engleza dialectală) (*doodle* < tc. *duduk* „fluier” + *sack* „sac, pungă”) sau, simplu, *pipes* descriind vag un instrument compus din mai multe fluiere (prin *pipe* se poate desemna orice instrument de suflat, în sens foarte larg). Alte limbi germanice au desemnat obiectul amintit prin construcții similare celei folosite de scoțieni: germ. *Dudelsack*, dan. *sækkepibe*, norv. *sekkepipe*.

Câteva nume de instrumente sunt expresia compunerii savante realizate pe baza elementului de origine greacă *fon* „sunet” (și echivalentele lui în diverse limbi) (rom. *fon* < gr. *φονή*) și a unui al doilea element care poate avea, în fiecare caz, altă origine. Spre exemplu, numele xilofonului este la noi împrumutat din franceză; mergând, însă, din aproape în aproape, ajungem la originile sale grecești: *ξύλον* „lemn” + *φωνή* „sunet”[2]. La fel, numele vibrafonului, intrat în română din franceză, este tot un compus la origine cu prima componentă provenită din latină (de la verbul *vibrō, -āre*)[3]. Prin *balafon* se desemnează un fel de xilofon african, care prezintă, în plus față de forma sa simplă, un rezonator confecționat din bambus, lemn sau tigvă (ca termen specializat pentru domeniul botanicii); denumirea instrumentului provine din franceză, iar în franceză reprezintă un compus cu *bala*, pe de o parte și *phone*, pe de altă parte; *bala* este numele generic dat de populația africană *malinké* instrumentelor muzicale (v. Larousse). Saxofonul își trage numele de la inventatorul său belgian, Adolphe Sax.

În limba română, numele fluierului îngemănat este cât se poate de transparent: instrumentul muzical astfel desemnat este format din două fluiere[4] conectate între ele care astfel emit concomitent două triluri (diferite ca sonoritate).

O liră a vechilor greci, construită cu un număr variabil de corzi, poartă astăzi în diverse limbi nume compuse după tiparul [numeral + substantiv] prin care se descrie sumar instrumentul, de la care se reține constituentul de prim rang, diferențiind totodată între ele

[2] Sensul descriptiv s-a pierdut, pentru că instrumentul nu se mai face doar din lemn.
[3] Vibrafonul este construit în mod analog cu xilofonul, dar în plus are câteva tuburi de rezonanță pentru a prelungi sunetele rezultate din ciocnirea lamelor metalice.
[4] Aceste două tuburi nu sunt identice: unul are un număr mai mare de orificii decât celălalt și emite, astfel, sunete diferite de ale „geamănului”.



BDD-V41 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:55:01 UTC)

elementele distincte care compun această clasă de obiecte. În română se înregistrează cuvintele compuse *tetracord, hexacord, heptacord, octacord, decacord,* toate provenite din franceză, limbă în care cuvintele au intrat din latină, iar aici din greacă. Interesant este faptul că latina a conservat conținutul semantic al cuvintelor grecești care au stat la baza înlănțuirii etimologice, franceza l-a orientat spre descrierea tonurilor muzicale produse cu aceste instrumente, în timp ce româna înregistrează atât semele cuvintelor grecești, cât și ale celor franceze.

În franceză, acordeonul este desemnat prin mai mulți termeni sinonimi, dintre care reține atenția o construcție descriptivă de tip perifrastic utilizată într-un cadru restrâns, familial: *piano à bretelles* (literal: „pian cu bretele").

Alături de compusele motivate se pot identifica și câteva nume simple (e drept, mult mai puține). Numele *corn,* dat unei grupe întregi de instrumente, este un semn care astăzi, pentru vorbitorul obișnuit de limbă română, se motivează prin asemănarea cu forma cornului animal; pentru câțiva, însă, care știu că la origine instrumentul era confecționat chiar din coarne de animale, semnul are o motivare suplimentară. Omonimia prin care se motivează un semn prin celălalt se înregistrează și în alte limbi: engl. *horn,* germ. *Horn,* dan. *horn,* norv. *horn,* fr. *corne,* sp. *cuerno,* it. *corno*.

Trianglul este instrumentul de percuție de forma triunghiului de la care își ia și numele; cuvântul românesc prin care se desemnează forma geometrică îl calchiază pe cel francez, *triangle*, însă numele instrumentului muzical se ține aproape de cel al etimonului (fiind doar o adaptare fonetică a acestuia la fonetisme românești). Nomenclaturile instrumentelor muzicale din alte limbi rețin și ele pentru referentul amintit termeni omologi celui românesc: engl. *triangle*, germ. *Dreieck,* it. *triangolo,* pg. *triângulo,* ung. *háromszög*.

Instrumentul cunoscut în engleză ca *theremin* își ia numele de la inventatorul său rus[5].

1.3 Diverse nume proprii, fie ele antroponime sau toponime, s-au construit pe baza unor denumiri de instrumente muzicale sau de instrumentiști. Motivarea, în cazul acesta, se produce în sens contrar celei din situațiile de mai sus, adică dinspre numele instrumentului spre nume de oameni și locuri. Dicționarele onomastice înregistrează multe antroponime construite pe acest principiu, atribuirea de astfel de nume fiind inițial motivată, la primul dintre membrii familiei; motivația se opacizează treptat, până când la generațiile mai îndepărtate se suspendă. Din nume de familie precum *Trâmbițaș, Doboș, Trâmbaciu, Toboșaru, Tâmpănariu, Surlașiu, Cimpoieru, Sipoș, Barabanciu* (de la *barabană*; „cel ce bate darabana (darabana, toba)") se recuperează informația că primul din șirul de persoane care poartă aceste nume a avut ocupația exprimată prin numele propriu (cântăreț la un anumit instrument). Nume ca *Fluieraș, Caval* sau *Tilincă* provin de la numele comune corespunzătoare, nume de instrumente muzicale. În *Trâmbițoniu* (formă specifică Banatului, cu sunetul palatal păstrat în sufixul *-ońu*) se observă baza de derivare *trâmbiță* și sufixul marital care îl înlocuiește în Banat pe *-escu* (Constantinescu : LXIV); Al. Graur susține că formele derivate cu sufixul *-ońu* sunt refăcute după femininul *-oaia* (Graur : 132).

N. Drăganu identifică un pârâu Tatu-*Cimpoiașu* în Râmnicul Sărat (Drăganu : 181) și o localitate *Tulnik* în afara granițelor noastre (Drăganu : 103), vârful unei înălțimi *Capu-Bucium* (Drăganu : 174). Numeroase dealuri, comune, sate și schituri poartă nume ca *Bucium, Buciumi, Buciumeni* (vezi *Marele dicționar geografic al Romîniei*; este înregistrat în această lucrare și numele unui medelnicer *Bucium*). La gurile Dunării se înregistrează numele lacului *Cimpoaia* (vezi dicționarul geografic amintit). O movilă se numește *Movila Fluerarului*, iar un deal se numește *Fluerea*. Mai multe sate și cătune poartă numele *Doba,*

[5] Instrumentul este electronic, nu necesită atingere și este controlat de mișcări ale mâinilor prin aer. Numele inventatorului Lev Teremin a suferit transformarea în Theremin în timpul șederii sale în Statele Unite.



BDD-V41 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:55:01 UTC)

*Doboș, Doboșani, Schitul-Doboș*. Astfel de nume sunt veritabile oglinzi ale vieții pastorale duse de vechii români (multe dintre instrumentele reflectate în aceste nume erau folosite în primul rând de oieri).

1.4 Unele elemente de argou sunt creații metaforice care au la bază comparația lor cu instrumente muzicale. Toate instrumentele cu formă falică se regăsesc în construcții argotice. Câteva instrumente muzicale sunt asociate unor persoane cu care au în comun emisii de sunete stridente: *trompetă, trâmbiță*; astfel de asocieri dau naștere apoi la altele noi: prin metonimie, doar organul vorbirii va purta nume ca *trompetă, trâmbiță, flașnetă, trombon*. O simplă răsfoire a diverselor dicționare de argou va scoate în evidență bogatul inventar de expresii care conțin nume de instrumente muzicale și care au sensuri din cele mai diverse, uneori reieșite din asociații neașteptate.

1.5 În privința fitonimiei românești, se poate observa că există câteva nume de plante care se raportează la nume de instrumente muzicale, dată fiind asemănarea fizică a referenților: *Trâmbiță* (*Trâmbița-ciobanului, Trâmbița-mușchiului*) și *Clopoței* (*Clopoței-cornuți, Clopoței-de-primăvară, Clopoței-muntenești, Clopoțele, Clopotu-mănăstirei*)[6].

Și în ultimele două cazuri discutate, motivarea se face dinspre semnul care denumește instrumentul muzical și nu invers.

2. Relația semnului cu grupe de semne

2.1 Unele note din conținutul semantic al mai multor nume se pot asocia și pot determina constituirea unei clase. Orice element mai mult sau mai puțin cunoscut unui vorbitor care are în mod real sau doar aparent note similare cu altele dintr-o clasă binecunoscută generează asociații spontane la decodare. Nume precum *clopoțel, fluieraș* sau *muzicuță*, ca derivate diminutivale, nu ar putea fi nicicând asociate unor instrumente de mari dimensiuni. Chiar fără a le cunoaște cu precizie, un cunoscător al limbii române va începe descrierea referenților desemnați prin astfel de cuvinte prin precizarea că sunt de mici dimensiuni: *-el*, *-aș* și *-uță* sunt sufixe diminutivale, prin urmare acești termeni, care pornesc de la bazele *clopot, fluier* și *muzică*, sunt obiecte mici, variante ale obiectelor ale căror nume sunt reprezentate de baze.

2.2 Unele nume compuse prin alăturare ale unor instrumente se construiesc pe baza a trei tipare principale. Ele au în vedere determinarea altor nume, cunoscute, de instrumente prin adjective care se referă la: originea instrumentului (dacă acesta are o notă semantică suplimentară sau diferită în raport cu a semnului deja cunoscut), dimensiunile instrumentului, respectiv calitățile sunetelor emise. În prima categorie se înscriu nume precum *corn englez, tobă provensală, talgere turcești / chinezești*; în categoria a doua intră nume precum *flautul mic, toba mică / mare, oboi mic*; în ultima categorie intră *oboi bariton / alto, tambur major, fligorn alto / bariton / bas / contrabas / sopran / sopranino / tenor*. Astfel, ele se motivează prin apartenența la grupe mari de semne.

3. Relația semnului cu semne din alte texte

Numele pe care le includem în această categorie sunt resimțite ca fiind puternic motivate de către persoanele cu un anumit grad de cultură. Pentru cei mai puțin instruiți, ele rămân simple semne arbitrare până în momentul în care li se facilitează înțelegerea legăturii între nume și context (plecând de la premiza că un astfel de moment ar putea exista).

[6] În acest caz, termenul clopot poate fi înțeles atât ca instrument muzical, cât și ca instrument folosit în ritul bisericesc.



BDD-V41 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:55:01 UTC)

3.1 Câteva nume de instrumente muzicale poartă amprenta mitologiei, oglindind astfel un context cultural larg. În acest sens, se observă cum naiul reflectă, prin numele pe care îl poartă la diverse popoare, legătura sa strânsă cu zeul *Pan,* cel care l-a creat, pentru a putea cânta cu el în amintirea frumoasei Syrinx, din trestia crescută în apa în care s-a aruncat zeița pentru a scăpa de urâtul zeu: engl. *pan flute* (*flute* „flaut"), germ. *pan-Rohr* (*Rohr* „tub"), dan. *panfløjte*, fr. *pan-tube* și *flûte de Pan*, it. *flauto di Pane*, pg. *flauta de Pã*. Grecii îi spun *αυλός του Πανός* (literal „trestia lui Pan"), iar ungurii îl numesc *pánsíp* și *nadsíp* (*nad* „trestie", *síp* „fluier", „tub"). Limba română a împrumutat de la turci numele de *nai* (< tc. *nay, ney*), care nu este un semn motivat decât prin simpla relație cu sursa, dar, mai nou, l-a preluat din franceză (aceasta, la rândul ei, din greacă) pe *sirinx* (variantă *syrinx*) și prin acest termen livresc atenția se reorientează și se concentrează asupra personajului feminin al mitului. Engleza are și ea varianta *Syrinx*, iar italiana *Siringa*.

Popoarele romanice, spre deosebire de cele germanice (pentru care vezi *supra* 1.2), au dat nume cimpoiului care să-l plaseze în contextul miturilor referitoare la muze, patroane ale celor nouă arte: fr. *cornemuse*, it. *cornamusa*, sp. *cornamusa* (literal „cornul muzei").

3.2 Instaurarea într-o limbă a unui enunț ca proverb sau zicătoare se justifică prin iterarea, în condiții similare, a acelei experiențe de viață trăite de un individ sau de o comunitate restrânsă care a dus la nașterea enunțului, sau prin asimilarea cu aceasta, sau prin extinderea cadrelor în care s-a consumat acea experiență. Apelul pe care îl face un emițător la o secvență de semne fixată într-o limbă va solicita, din partea receptorului, recuperarea ei dintr-un fond comun de cunoștințe și reinterpretarea ei prin prisma factorilor care definesc noul context. Dacă motivarea inițială a unei astfel de secvențe nu se menține și nu este cunoscută în totalitate tuturor membrilor comunității în mijlocul căreia își găsește funcționalitate, cel puțin se re-creează cu fiecare utilizare a ei, motivându-se suplimentar.

Observăm că există un număr apreciabil de expresii și proverbe românești care conțin nume de instrumente muzicale. Unele fac trimitere la vechi obiceiuri: *a bate toba / doba în țară sau în sat / la moară, a trâmbița* („a da de știre comunității" sau chiar „a da o știre în vileag" – anunțurile erau strigate de toboșar pe străzile urbei sau pe ulițele satului, după ce acesta bătea toba pentru a atrage atenția tuturor asupra sa), *cu lăuta și cu toba / adusei în casă gloaba* (cu aluzie la alaiul de nuntă; se spune despre cineva care și-a luat nevastă rea), *sus bat dobele, jos cad negurele* („cât cei de la putere se avântă în vorbe mari, oamenii simpli îndură"). Altele creează asocieri cu dimensiunile instrumentelor, uneori obținându-se enunțuri cu efect ironic: *parcă-i o drâmbă, parcă-i o scripcă* („e slab"). Altele fac aluzie la anumite caracteristici de confecționare a instrumentelor (unele au corzile, iar altele membranele foarte bine întinse pentru o bună emisie a sunetelor): *a lega cobză pe cineva, nu întinde coarda* sau *coarda la violină, când e mai întinsă, dă sunetul cel mai bun, dar atunci se și rupe* („să fii cumpătat"); *a atinge coarda subțire / sensibilă / simțitoare* („a face pe cineva să vibreze de emoție", „a impresiona"); *coardă, strună, treaba merge strună* („întins, fără obstacole"); *a mișca toată coarda* („a face ce poate pentru a reuși"); *i s-a făcut burta tobă* („a mâncat prea mult"). Prin structurile care se construiesc pe baza numelor instrumentelor de percuție se face aluzie la modul în care acestea se manevrează pentru a fi făcute să emită sunete: *s-a sfetit pe tobă, a-i face spinarea tobă, tobă de bușeli, făcut tobă de bătăi, a face pielea burduf de cimpoi* („a bate"). Puține sunt cele care fac trimitere la cântul lor și la efectele pozitive produse prin cântec: *gâtul lui e scripcă* („cântă frumos"), *a da în surle* („a se bucura"), *a-i cânta cuiva în strună* („a linguși pe cineva" – a însoți acțiunile cuiva de laude), *a lăsa în coarda de jos* sau *a muia coarda* („a scădea din pretenții"); se pot surprinde și efecte negative în cazul în care cântărețul folosește impropriu instrumentul sau instrumentul nu are caracteristicile pe care ar trebui să le aibă în mod normal: *vioara cu o coardă numai n-are nici o dulceață* („petrecerea fără multă socializare este monotonă"). *A întoarce pe altă strună* înseamnă „a-și schimba părerea". În fine, în unele structuri se



BDD-V41 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:55:01 UTC)

asociază calitatea materialului instrumentului muzical cu aceea a colaboratorilor pe care și-i alege cineva (când dorește obținerea de rezultate notabile): *din orice lemn nu se face bucium* sau *din orice lemn îți place / fluier nu se poate face* (o variantă similară există și în alte limbi, dintre ele doar germana se mai folosește de numele unui instrument muzical: *nicht aus jedem Holz kann man Pfeifen schneiden* – vezi Zanne, no. 9789)[7].

3.3 Numeroase probleme întâmpină traducătorii în echivalarea numelor de instrumente în diverse limbi; realitățile nu corespund de la un spațiu cultural la altul, așa încât transpunerea nu poate fi decât aproximativă. În cazul Bibliei, de exemplu, se observă că realitățile actuale europene nu se mai pot suprapune peste cele vechi semitice. În această situație, unii traducători ai textului sacru au recurs la soluția aproximării conținutului, alții la adaptarea formelor (în acest caz se reflectă în traduceri textele-sursă, izvoarele după care s-a realizat traducerea). Denominația instrumentelor muzicale întâlnită în traduceri trebuie proiectată într-un context mult mai amplu decât cel al textului propriu-zis; decodarea se face prin raportare la diverse variante, în limbi vernaculare, ale textului sacru. O structură pe care o întâlnim într-un text se motivează direct prin structura regăsită în textul avut în față de traducători și (eventual) indirect prin structura din textul originar.

În tot acest excurs am avut în vedere funcționarea semnului lingvistic complet (expresie și conținut) în diverse contexte și relațiile pe care acesta le poate dezvolta (pentru că el nu poate dezvolta sensuri singur, în mod independent). La fiecare verbalizare a unui semn se evocă notele elementare de conținut cu care el s-a fixat deja în limbă, dar se pot pierde unele laterale (legătura inițială cu alte semne), după cum semnul se poate înzestra cu unele note de conținut noi (de exemplu, prin tropi).

**Bibliografie selectivă**

Constantinescu, N. A., *Dicționar onomastic românesc*, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, București, 1963.

Coșeriu, Eugeniu, *Lingvistica textului [O introducere în hermeneutica sensului]*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2013 [Ediție îngrijită de Jörn Albrecht. Versiune românească și index de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, cu o postfață de Eugen Munteanu].

Drăganu, Nicolae, *Românii în veacurile IX-XIV pe baza toponimiei și a onomasticei*, Imprimeria Națională, București, 1933.

Dumistrăcel, Stelian, *Pînă-n pînzele albe* [*Dicționar de expresii românești*], Institutul European, Iași, 2001.

Graur, Al., *Nume de persoane*, Editura Științifică, București, 1965.

Iordan, Iorgu, *Dicționar al numelor de familie românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.

Lahovari, George Ioan, Brătianu, C.I., Tocilescu, Grigore, *Marele dicționar geografic al Romîniei [alcătuit și prelucrat după dicționarele parțiale pe județe]*, Stab. Grafic J. V. Socecu, București, 1898-1902 [vol. I-V].

Panțu, Zach, *Plantele cunoscute de poporul roman*, ediția a doua, Editura Casei Școalelor, București, 1929.

Zanne, Iuliu, *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia*, Editura Librăriei Socecu & Comp., Bucuresci, 1900, vol. IV.

**Dicționare**

*MDA*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2010.

Webster New World College Dictionary, MacMillan, USA, 1997.

Larrouse – online (http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais).

[7] Toate exemplele sunt extrase din culegerea lui Iuliu Zanne, dar ortografia este adaptată la normele actuale.



BDD-V41 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:55:01 UTC)

http://www.librariamuzicala.ro/cs-docs/11441-1341734582.pdf
Diverse dicționare bilingve.



**BDD-V41 © 2014 Arhipelag XXI Press**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:55:01 UTC)**