

RELAȚIA ARMONIEI CU SISTEMELE TONALE

Conf. univ. dr. LUCIAN GHIȘA

Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Lucian GHIȘA este muzicolog, doctor în muzicologie (2009), conferențiar universitar la disciplina Teorie-Solfegiu-Dictat în cadrul Departamentului de Muzicologie al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca. A publicat cărți în domeniul genurilor muzicale și al educației auditive și studii de specialitate în domeniul muzicologiei (genuri muzicale), teoriei muzicii (dezvoltare auditivă), învățământului la distanță (oferte educaționale, cursuri). Este directorul Departamentului de Muzicologie din cadrul Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din 2014.



REZUMAT

Prezenta cercetare dorește să pună în lumină relația intrinsecă regăsită între structurile armonice și sistemele tonale. Se urmărește din punct de vedere istoric parcursul celor șase sisteme tonale – oligocordic, pentatonic, modal, tonal-funcțional, serial-dodecafonic, metatonal – alături de principalele legități care au stat la baza evoluției dinspre sistemele oligocordice, spre cele dodecafonice. De asemenea, studiul analizează momentul de inițiere a polifoniei, influența dimensiunii verticale a muzicii, a armoniei, asupra sistemelor funcționale și modalitățile prin care cele două entități au funcționat și s-au marcat reciproc. Articolul impune conceptul propriu de *nearmonie* și îl anexează sistemelor oligocordice – sisteme preponderent monodice – dar și celor dodecafonice, sisteme care prin legitățile de funcționare interioare se opun armoniei funcționale specifică modalului și sistemului tonal-funcțional.

Cuvinte cheie: armonie, sistem tonal, nearmonie, verticalitate, tonică, dominantă

Introducere

Prin sisteme tonale se înțelege orice formă de organizare sonoră, de la cele mai simple, până la cele mai complexe sisteme gândite în cadrul existenței umane, în cadrul istoriei muzicii. Aici ne referim, cu siguranță la: sistemul oligocordic – o structură muzicală cu sunete puține, sistem specific perioadei de inițiere a civilizației umane, dar regăsit în continuare în cadrul muzicii pentru copii; sistemul

pentatonic – un sistem nongravitațional de cinci sunete independente funcțional, cel mai răspândit sistem tonal, regăsit în întreaga lume; sistemul modal– primul sistem octavian, teoretizat în Antichitatea greacă, preluat ulterior de către muzica creștină și dus la apogeu în cadrul muzicii vocale a Renașterii, un sistem care impune pentru prima dată ideea gravitației, a atracției dominantei înspre o virtuală tonică; sistemul tonal-funcțional – sistem european care reprezintă cadrul de desfășurare melodică și armonică bazat pe raporturi funcționale; sistemul serial-dodecafonic– specific crizei muzicii din începutul de secol XX, teoretizat, practicat și epuizat de către compozitorii celei de-a doua școli vieneze, sistem de 12 sunete cu severe reguli de manipulare; și ajungem azi să ne aflăm într-un sistem denumit generic metatonal – sistem care fructifică întreaga moștenire tonală, care le înglobează pe cele precedente.

În afară de sistemul serial-dodecafonic, toate celelalte au avut o evoluție firească, epuizarea unui sistem dând naștere următorului. Omul primitiv a utilizat într-un mod firesc o soluție rudimentară – oligocordicul – care a evoluat la faza superioară spre un sistem mult mai bine încheșat și larg utilizat – pentatonicul – pentru ca muzica vocală creștină și ulterior cea a Renașterii să facă pasul spre sistemul octavian modal. Epoca Barocului, a Clasicismului și a Romantismului sintetizează perioada modală și o reduce la bipolaritatea major/minoră. Toate acestea au evoluat în mod firesc, asemenea evoluției darwiniste de la simplu spre complex, de la bicord la heptacord, de la independența tonală a sunetelor la funcționalitatea clară a sistemului tonal funcțional.

Omul de rând nu are conștiința sistemului tonal în care cântă. De aceea, compozitorul profesionist este cel care realizează trecerile între aceste sisteme și aici putem aduce în discuție doar trei dintre cei care au epuizat un sistem, dând astfel posibilitatea nașterii următorului: Gesualdo – care epuizează sistemul modal printr-o permanentă „plutire” cromatică într-un metamod; Wagner – care prin operele sale duce la apogeu sistemul tonal-funcțional; Schönberg – impune un sistem despre care declara: „Am făcut o descoperire care va asigura predominanța muzicii germane pentru următorii o sută de ani” (Schönberg către discipolul său Josef Rufer). De fapt sistemul serial-dodecafonic își termină resursele chiar în cadrul creației compozitorilor din a doua școală vieneză.

Ce a dus la această epuizare a sistemelor tonale? Ce a făcut ca un sistem atât de divers ca sistemul modal să ajungă de nerecunoscut? Ce elemente au stat la îndemâna lui Wagner pentru a crea acea disoluție a sistemului tonal-funcțional? Toate aceste întrebări nu sunt retorice, pentru că pentru toate avem răspunsuri: intervalele, semitonul (ca element definitoriu în ideea de sensibilă), gravitația, armonia.

1. Armonia – Definiții, relații, accepțiuni generale

Ca o primă definiție a armoniei putem spune că aceasta reprezintă „potrivirea desăvârșită a elementelor unui întreg.”¹ Îngustând nivelul definiției, armonia, privită din punctul de vedere al muzicii europene, este „o dimensiune a texturii muzicale care, prin opoziție cu melodia, reprezintă structura spațială, verticală a acesteia.”² În sens restrâns, armonia definește „știința și disciplina construirii structurilor verticale, a acordurilor, a înlănțuirii și funcțiilor lor.”³

În perioada Antichității grecești, termenul de armonie acoperea întreaga sferă a gramaticii muzicale, incluzând studiul sunetelor, al intervalelor, sistemul octavelor și sistematizarea modurilor. „Cuvântul *armonie*, de origine greacă, înseamnă ordine, potrivire. La greci, în teoria muzicii, indica șirul organizat al sunetelor.”⁴ Sfântul Augustin oferă o definiție a muzicii deosebit de sugestivă și de frumoasă, o explicație care reclamă, într-o primă și *ad litteram* accepțiune, o strânsă legătură între muzică, privită ca o știință, și armonie: „Muzica este știința de-a modula bine.”⁵ Aici, în mod firesc, verbul *a modula*, vine cu o întregă paletă de semnificații, pe de o parte, îmbinare armonioasă sau ordonare, iar pe de altă parte termenul implică ideea de măsură ritmică, cadență sau modulare.⁶

Astăzi, disciplina armoniei este în strânsă legătură cu teoria muzicii – care vizează elementele de bază, pur teoretice ale muzicii, ca intervalele, acordurile, tonalitățile, sistemele tonale, problemele ritmului muzical etc. – dar și cu contrapunctul care studiază raporturile verticale și orizontale rezultate din îmbinarea mai multor voci.

Armonia se află într-o legătură intrinsecă cu conceptul de gravitație în jurul tonicii, acord primordial care atrage asupra sa totalitatea acordurilor dintr-o tonalitate. Muzica secolului XX extinde acest principiu al gravitației, în strânsă relație cu pricipiile consonanței și disonanței. „Sistemul gravitațional se extinde de la recunoașterea entității *trias armonica* până la cuprinderea totală a sunetelor parțiale într-o unitate verticală gravitațională. Includerea unui nou sunet parțial aduce cu sine modificarea ordinii în structurile verticale gravitaționale [...]. Problema consonanței și disonanței devine principală. În esență, istoria sistemului gravitațional este istoria consonanței și a disonanței. Această problemă apare cu atâta forță, încât două idei esențiale sunt trecute cu vederea: prima, că orice sunet parțial nou, considerat la început drept disonant, cu timpul este acceptat ca și

¹ DEX on-line, <https://dexonline.ro/>.

² DTM (*Dicționar de termeni muzicali*), Editura Enciclopedică, București, 2008.

³ Hans Peter Türk, *Armonia tonal funcțională*, vol. I, Editura Universității Emanuel, Oradea, 2002.

⁴ Ede Terényi, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001, p. 3.

⁵ Sfântul Augustin, *De musica*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 35.

⁶ *Idem*, p. 364.

consonant, tocmai față de sunetul parțial care îi urmează, considerat disonant; a doua, ordinea armonică bazată pe seria sunetelor parțiale nu este exclusivă și unică.”¹

Tudor Jarda surprinde faptul că „fenomenul armonic începe abia cu înlănțuirea acordurilor și că înlănțuirea e un fenomen care se desfășoară pe plan orizontal între cel puțin două elemente dispuse vertical.”² De asemenea, Jarda explică faptul că armonia este structurată după două legi: legile după care se conduc elementele acordului prim în înlănțuirea cu cele ale acordului următor și legile care determină un anumit sens de rezolvare a acordurilor.

Cercetările asupra psihologiei muzicii aduc în discuție distincția între ierarhia tonală și ierarhia evenimentelor sonore. O ierarhie tonală reprezintă o „schemă mentală nontemporală”, un spațiu sonor organizat care servește ca un filtru cu ajutorul căruia procesăm muzica pe care o auzim. Prin contrast, o ierarhie a evenimentelor sonore este un model care arată distribuția elementelor ierarhiei tonale în „secvențe muzicale temporale.” Teoria sistemelor tonale implică în general atât ierarhiile tonale, cât și cele ale evenimentelor sonore – sau cu alte cuvinte un spațiu tonal și unul al evenimentelor muzicale (relațiile motivice)³.

Un aspect important, dar în același timp controversat în cadrul teoriei muzicii, îl reprezintă relația structurilor, a progresiilor armonice, cu organizarea metrică a muzicii. „Succesiunea acordurilor cu raportul de instabilitate-stabilitate, tensiune-rezolvare, antrenează automat și percepția unor raporturi de neaccentuat-accentuat, impunând astfel conceptul de metru. Periodicitatea armonică oferă deci și o periodicitate metrică.”⁴ Prin progresie armonică se înțelege o „mișcare” între funcțiile tonicii și ale dominantei. De asemenea, organizarea metrică implică, mai mult sau mai puțin, alternarea regulată a timpilor accentuați și a celor neaccentuați. Chiar dacă într-o primă instanță nu se regăsește o corelație directă între „mișcarea armonică” și „mișcarea metrică”, cele două tipologii sunt intrinsec legate, câtă vreme dominantă poate fi gândită ca „timp neaccentuat”, iar tonica reprezintă „timpul accentuat”. Controversa provine din faptul că dominantă este direct relaționată cu aspectul de disonanță, ce evident se cere rezolvată pe un „acord de relaxare”, un acord cu funcția de stabilitate – cel al tonicii. Dahlhaus subliniază faptul că tonica este un acord „puternic”, iar în același timp dominantă reprezintă acordul „slab”. Acesta ilustrează acest principiu cu progresia cadențială tonică-subdominantă-dominantă-tonică (T – S – D – T), unde prima tonică și dominantă reprezintă acordurile „slabe”, iar subdominantă și

¹ Ede Terényi, *op. cit.*, p. 4.

² Tudor Jarda, *Armonia modală, cu aplicații la cântecul popular românesc*, MediaMusica, Cluj-Napoca, 2003.

³ Patrick McCreless, *Syntagmatics and Paradigmatics: Some Implications for the Analysis of Chromaticism in Tonal Music*, în: *Music Theory Spectrum*, vol. 13, No. 2, 1991, pp. 147-178.

⁴ Constantin Rîpă, *Teoria superioară a muzicii. Sisteme tonale*, MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001.

acordul tonicii din final reprezintă acordurile „tari”. Prima tonică este acord slab doar privit în relație cu acordul subdominantei, acestea putând fi gândite în raport de dominantă-tonică (tonica reprezintă o virtuală dominantă pentru acordul subdominantei)¹.

2. Armonia ca fenomen intrinsec contrapunctului

Armonia, de data aceasta privită ca fenomen muzical primordial și intrinsec, și nu doar ca disciplină, apare odată cu primele încercări de cântare pe mai multe voci. Formele rudimentare de polifonie practicate mai mult spontan decât în mod intenționat, prin mersuri paralele pe intervale de cele mai multe ori consonante, care se vor combina ulterior cu mișcări oblice sau contrare, dau naștere fenomenului intitulat generic contrapunct – într-o primă accepțiune diferită de cea a polifoniei (care cuprinde o sferă mult mai largă). Din punct de vedere istoric ne aflăm în perioada *Ars antiqua*, moment în care sistemele tonale trecuseră deja prin oligocordii, pentatonii și dezvoltaseră foarte clar sistemele modale ale muzicii creștine. Contrapunctul reglementează riguros desfășurarea îmbinată a melodiilor concomitente. Chiar dacă asistăm la o serie de intervale născute între vocile celor două melodii suprapuse, doar odată cu contrapunctul pe trei, patru sau mai multe voci asistăm la apariția propriu-zisă, într-o primă instanță inconștientă, a acordului. Totul s-a desfășurat într-un mod lent pentru ca acordul, ca structură organizată, să intre în conștiința generală a muzicienilor. Practic armonia se naște în interiorul contrapunctului, și chiar dacă aceasta se dezvoltă lent, va ajunge în cadrul perioadei Barocului să egalizeze și chiar să depășească contrapunctul. „Cele trei tipuri principale de scriitură polifonă – contrapunctarea, imitația și contrapunctul dublu – sunt procedee cu o largă valabilitate temporală. Conceptul de contrapunctare își păstrează rosturile sale de contrast melodic și ritmic, de punere în valoare din punct de vedere armonic a unei idei melodice conducătoare: contrast și complementaritate. Această subordonare în ierarhia vocilor rămâne și pentru scriitura secolului XX, aproape indiferent de etapele stilistice.”²

Armonia ia naștere astfel în interiorul contrapunctului, dar tot contrapunctul va fi cel care va impune o serie foarte strictă (la început) de intervale considerate consonante. Teoria consonanțelor este largă și pornește în perioada Antichității grecești și nu face parte din cercetarea de față, dar consonanța alături de disonanță va fi cea care va afirma legile intrinseci ale armoniei. „Emanciparea” terțelor și adoptarea acestora ca entități de sine stătătoare în afirmarea trisonurilor va fi un nou pas în dezvoltarea armoniei. Odată cu această afirmare cât se poate de

¹ William Caplin, *Tonal Function and Metrical Accent: A Historical Perspective*, în: *Music Theory Spectrum*, vol. 5, 1983, pp. 1-14.

² Dan Voiculescu, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005, p. 12.

clară a acordurilor, un fenomen firesc urmează, și anume o ierarhizare a acestora prin funcțiile tonomodale de tonică, dominantă și subdominantă. Acordul devine astfel un element foarte important de afirmare a modurilor și ulterior a tonalităților. Zarlino așează piatra de temelie a armoniei, putem spune moderne, în anul 1558 prin tratatul său *Institutioni harmoniche*. Acordul nu reprezintă simpla suprapunere de consonanțe (așa după cum se poate observa în tratatul lui Rameau din 1722), ci un tot omogen, organic, ale cărui elemente sunt generate de același sunet, reprezentat de coarda întreagă – de armonicile superioare. În același tratat, Rameau surprinde ideea că melodia provine din armonie, contrazicând astfel concepția inversă care se afirmase până atunci.

Stilul dramatic al melodiei acompaniate, apariția muzicii de operă, care se situează la polul opus polifoniei, consacră conceptul de armonie care îl depășește pe cel al contrapunctului. Mai târziu, prin *stilul reprezentativ* din capodoperele lui Monteverdi, acordul (de 3, 4 sau 5 sunete), alături de funcționalitate, consacră conceptul de armonie ca bază clară de dezvoltare muzicală și oferă perioadelor ce urmează posibilitatea afirmării ferme a armoniei. Astfel, Monteverdi deschide perspectivele de evoluție a modului renascentist către un nou sistem tonal, făcând practic joncțiunea între cele două culturi. Creația lui J. S. Bach este cea în cadrul căreia se poate observa foarte clar cum cele două tipologii de scriitură muzicală – contrapunctul și armonia – ajung pe picior de egalitate.

3. Relația armoniei cu sistemele funcționale

Sistemul tonal al Renașterii se dezvoltă odată cu impunerea verticalității, a structurilor polifonico-armonice, realizându-se în acest mod pași importanți în dezvoltarea armoniei. Un prim aspect se relevă în accentuarea rolului *finalis*-ului, o primă etapă în dezvoltarea ideii de tonică, prin direcționarea întregului discurs muzical spre acea notă, spre acel acord care va deveni esențial în sistemul tonal-funcțional. Dar poate cel mai important pas realizat în perioada Renașterii este conștientizarea cadenței armonice, ca esență a armoniei modale. Cântarea pe mai multe voci impune o „comuniune” verticală între voci, în special în cadențele intermediare sau finale, iar această comuniune tinde să se realizeze pe un acord stabil. În acest mod se naște cadența armonică ce este alcătuită din două acorduri: unul cu sarcină de instabilitate, de tensiune, care gravitează spre un acord stabil, spre o tonică. Elementul esențial este secunda mică, este treapta a VII-a, sensibilă, care va deveni cel mai important factor în declanșarea sistemului tonal-funcțional. Această bipolaritate stabil-instabil reprezintă esența discursului tonal-funcțional, cu extinderi subiacente: consonanță-disonanță, major-minor, diatonic-cromatic¹.

¹ Gheorghe Duțică, *Universul gândirii polimodale*, Junimea, Iași, 2004, p. 11.

Cu alte cuvinte, sistemul modal este cel care instaurează și clarifică toate concepțiile armoniei, dar aceasta va fi cea care va reduce acest sistem la bipolaritatea major-minoră. Funcția dominantei, cea care provoacă tensiunea necesară rezolvării pe tonică, impune practic ca fiecare mod să aibă dominantă ca acord major. Datorită acestui fapt, modurile încep să se asemene între ele, compozitorul ajungând să nu mai opteze pentru a scrie într-un mod doric sau mixolidic, ci doar într-un mod de stare majoră sau minoră, pentru că frecvențele alterații și cromatisme fac ca restul intervalelor modale (în afară de terța mică sau mare) să devină imperceptibile și de neajuns pentru a defini un anumit mod. Practic putem postula faptul că dominantă are nevoie de sensibilă, și nu modul. Modul are nevoie de dominantă. Această tendință de unificare a modurilor, prin factorul armonic va duce la sinteza lor în sistemul tonal-funcțional.

Ca o consecință a acestei cromatizări excesive din ultima perioadă a Renașterii, putem afirma ideea, fără frica de a exagera sau a greși, că modurile nu sunt alcătuite doar din scări heptacordice. Dacă este să luăm în considerare toate alterațiile pe care le regăsim într-un mod, și mai târziu într-o tonalitate, putem afirma că toată muzica modală și tonal-funcțională nu este altceva decât un preambul, o antecameră bine structurată a sistemului dodecafonic, aici fiind gândit doar ca o scară de 12 sunete, fără celelalte legități specifice.

Constantin Rîpă declară că „tonalitatea nu poate fi gândită decât armonic”, câtă vreme formarea sistemului tonalităților s-a datorat dezvoltării funcționalismului, iar acesta, la rândul său, este intrinsec armoniei. Nu dorim aici să mai insistăm asupra importanței armoniei asupra sistemului tonal-funcțional, ci doar dorim să întărim faptul că tonalitatea nu poate fi gândită și nici redusă la scara sa diatonică, denumită gamă, pentru că o serie largă de alterații fac parte din întregul mecanism al tonalităților. De exemplu, acordul *re-fa#-la* este contradominantă în tonalitatea Do major, la fel cum sexta napolitană impune *re bemolul* și *la bemolul* tot ca elemente constitutive ale tonalității. Mai mult, dacă e să contabilizăm toate alterațiile provenite din dominantele secundare, rezultă faptul că toată muzica tonal-funcțională se bazează pe totalul cromatic, evident cu legități de organizare complet diferite de dodecafonism.

La rândul său, sistemul tonal-funcțional ajunge la momentul în care dominantizarea estompează tonica, în care dominantă devine superioară tonicii, iar acea „plutire” cromatică a lui Gesualdo este readusă în discuție în cadrul operelor ultimilor romantici și ale compozitorilor post-romantici. Și cu toate acestea, sistemul tonal-funcțional și-a găsit salvarea în cadrul creației compozitorilor neotonali: compozitori care nu aveau la bază un substrat folcloric din care să se inspire și care nu au dorit să adere la ideologia lui Schönberg.

4. *Nearmonia*

Secolul XX aduce o criză atât de mare a sistemelor componistice încât prima fază a sistemului serial-dodecafonic, atonalismul, își îndreaptă armele exact asupra fundamentului tonal-funcționalului, și anume asupra armoniei. Principiile atonale vizează renunțarea la conducerea funcțională a acordurilor; alcătuirea acordurilor din alte intervale decât terțele; emanciparea oricărei disonanțe sau non-repetarea sunetelor. Tot acest efort are ca scop eliminarea exact a structurilor armonice. Ne aflăm în fața unei *nearmonii*, negație bine întemeiată câtă vreme chiar și denumirea acestei perioade de creație începe tot cu o negație – *a-tonalism*. Această *nearmonie* se evidențiază și mai clar în pașii următori ai lui Schönberg, Berg sau Webern prin instaurarea dodecafoniei și a serialismului integral, în cadrul cărora atenția se îndreaptă exclusiv asupra liniarităților, a seriilor melodice, ritmice sau metrice, în detrimentul cvasi-complet al verticalității. Aceasta rămâne un rezultat al suprapunerilor liniilor melodice, dar într-un mod complet diferit de suprapunerea contrapunctică renașcentistă.

Ulterior, noile modalități creatoare – aleatorismul, muzica concretă, stohastică sau muzica electronică – pun problema sistemelor tonale în subsidiar. Treceam astfel într-o nouă etapă a lor care poate fi acoperită de noțiunea de metatonalitate, în care toate sistemele tonale conlucrează și sunt utilizate liber fără vreo preeminență.

Concluzii

Din cele șase sisteme tonale, doar două dintre acestea au o relație intrinsecă cu armonia – sistemul modal și cel tonal-funcțional. Oligocordicul și pentatonicul, gândite ca sisteme premergătoare celor octaviante, chiar dacă elementele armonice nu sunt complet excluse, acestea se dezvoltă mai mult sub componenta liniară, melodică, decât armonică. Lipsa semitonului, a sensibilei, a gravitației spre o virtuală tonică, dau sunetelor acestora caracterul de independență funcțională, ele dezvoltându-se îndeosebi pe principiul consonantic, pe legea secțiunii aurii și a simetriei. Tocmai această lege a simetriei îndeapărtează aceste sisteme de armonie. Când vorbim despre armonie, ne gândim involuntar la acorduri consonante, la acordul major și minor, care prin construcția lor (din terțe mari și mici), sunt structuri asimetrice. Asimetria este consonantă, în opoziție cu simetria (acordurile micșorate sau mărite) care este disonantă. Modurile sau tonalitățile sunt structuri asimetrice, nerecurente, dar atât de stabile, de consonante, de frumoase (până la urmă), în comparație cu dodecafonicul care este simetric, deci disonant. Chiar dacă muzica oligocordică sau pentatonică poate fi acompaniată de acorduri, putem afirma că acestea sunt sisteme *ne-armonice*. Ca un

pod peste timp, trecând peste sistemele modal și tonal-funcțional, ajungem în secolul XX în care atenția compozitorilor se îndreaptă spre experiment, spre o căutare continuă asupra noilor modalități creatoare, ajungând, din nou, spre acest concept propriu de *ne-armonie*.

BIBLIOGRAFIE

- CAPLIN, William**, *Tonal Function and Metrical Accent: A Historical Perspective*, în: *Music Theory Spectrum*, vol. 5, 1983, pp. 1-14
- DUȚICĂ, Gheorghe**, *Universul gândirii polimodale*, Junimea, Iași, 2004
- JARDA, Tudor**, *Armonia modală, cu aplicații la cântecul popular românesc*, MediaMusica, Cluj-Napoca, 2003
- McCRELESS, Patrick**, *Syntagmatics and Paradigmatics: Some Implications for the Analysis of Chromaticism in Tonal Music*, în: *Music Theory Spectrum*, vol. 13, No. 2, 1991, pp. 147-178
- RÎPĂ, Constantin**, *Teoria superioară a muzicii. Sisteme tonale*, MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001
- SFÂNTUL AUGUSTIN**, *De musica*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
- TERÉNYI, Ede**, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001
- TÜRK, Hans Peter**, *Armonia tonal funcțională*, vol. I, Editura Universității Emanuel, Oradea, 2002
- VOICULESCU, Dan**, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005