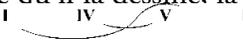


Annexe 1 : Terminologie

L'analyse schenkérienne utilise un certain nombre de concepts et de termes propres, qu'il convient de passer rapidement en revue ici. Les traductions allemandes sont données à titre d'information.

- **Accord d'élaboration** : accord résultant de l'élaboration d'un autre accord, c'est-à-dire de broderies ou de notes de passage, se superposant éventuellement à une arpégiation de l'accord élaboré. Voir **Élaboration**.
- **Arpégiation** (*Brechung*) : procédé le plus élémentaire de l'inscription d'un accord dans le temps. L'arpégiation « horizontalise » l'accord et, ce faisant, le rend perceptible à l'audition humaine qui perçoit moins aisément les sons simultanés.
- **Arpégiation de la basse** (*Bassbrechung*) : Schenker désigne sous ce terme le cheminement harmonique essentiel de la **structure fondamentale**, tel qu'il se manifeste dans la ligne de basse. Il s'agit d'un mouvement I–V–I, qu'il faut comprendre d'abord comme une simple arpégiation de l'accord de tonique, mais dont le degré V s'élabore ensuite pour former un dominante insérée dans l'accord originel. Voir aussi **Diviseur à la quinte**.
- **Arpégiation initiale** : arpégiation de l'accord de tonique menant à la note de tête de la ligne fondamentale. Schenker lui-même n'a pas décrit pas ce type d'arpégiation, parce qu'il n'en a pas rencontré dans ses analyses publiées, mais il commente par contre des cas de **montée initiale** (voir plus loin). Ces phénomènes permettent la description d'œuvres en forme d'arche, où le mouvement mélodique fondamental est d'abord ascendant, puis descendant. La raison pour laquelle Schenker n'inscrit pas les mouvements ascendants dans la structure fondamentale est qu'ils ne se produisent pas dans toutes les œuvres, alors que la ligne descendante est toujours présente.

• **Cycle tonal** : cycle formé des quatre fonctions tonales principales : tonique, prédominante, dominante, tonique. L'expression « cycle tonal » ne se trouve pas comme telle chez Schenker, mais il souligne plusieurs fois ce mouvement circulaire qui ramène à son point de départ en affirmant la tonalité. Il le souligne en particulier au moyen d'une liaison à double courbe, qui dessine en réalité une sinusoïde, partant de la tonique, passant sous la prédominante et par-dessus la dominante ; telle au'il la dessine. la courbe ne se prolonge pas jusqu'à la tonique qui achève le cycle : . Voir aussi **Prédominante**.

• **Déploiement** (*Ausfaltung*) : forme particulière d'arpégiation par laquelle une ligne du contrepoint saute d'une voix à une autre à l'intérieur d'un même accord. Le déploiement est souvent noté graphiquement par une ligature oblique ↗, comme aux exemples 0.2 et 0.6, 1.8, 4.2, 4.3, 4.4, 4.7 et 4.8b, 5.1a, 5.2b et 5.7a. Voir aussi **Mélodie composite**.

• **Diviseur à la quarte** (*Quartteiler*) : accord d'élaboration dont la basse fondamentale est située une quarte plus haut (ou une quinte plus bas) que l'accord élaboré. Le modèle en est la progression I–IV–I. L'expression « Diviseur à la quarte » est modelée sur **Diviseur à la quinte**, mais Schenker semble y avoir renoncé parce que la « division » par la quarte ne peut pas résulter d'une simple arpégiation de l'accord élaboré.

• **Diviseur à la quinte** (*Quintteiler*) : Accord créé par la rencontre entre une arpégiation de la basse passant par sa quinte et des notes de passage ou des broderies aux voix supérieures. Le modèle en est la progression I–V–I. Le diviseur à la quinte est le plus souvent l'accord de dominante, mais on rencontre aussi des cas de progression du type V–ii–V, etc. D'une certaine manière, tout accord de dominante est d'abord le diviseur à la quinte de l'accord dans lequel il se produit. C'est le cas notamment de celui de **l'arpégiation de la basse** dans la **structure fondamentale**.

• **Échange des voix** (*Stimmtausch*) : disposition contrapuntique particulière où deux voix s'échangent leurs notes. Cette notion n'appartient pas en propre à l'analyse schenkérienne : elle fait partie de la théorie traditionnelle du contrepoint. Il s'agit en général d'un changement de position de l'accord (et d'un renversement, si la basse est impliquée) : les notes échangées appartiennent toutes deux à un même accord. Souvent, des notes de passage assurent un mouvement conjoint entre les notes échangées ; elles peuvent provoquer un accord d'élaboration.

• **Écriture stricte** et **écriture libre** (*Enger Satz* et *freier Satz*) : l'écriture stricte est celle des cours traditionnels d'écriture, l'harmonie à quatre voix sur quatre portées en clés anciennes, par exemple, ou le contrepoint. Schenker voit dans le contrepoint à deux voix le sommet de l'écriture stricte ; l'écriture à trois voix représente déjà pour lui un premier niveau de liberté. L'analyse vise notamment à montrer comment les règles et les lois de l'écriture la plus stricte se prolongent, avec une liberté de plus en plus grande, jusque dans l'écriture libre, c'est-à-dire la composition réelle. Voir aussi **Prolongation**.

- **Élaboration** (*Auskomponierung*) : transformation d'une unité abstraite (note ou accord) en une unité musicale concrète par une inscription dans la durée. L'élaboration est le procédé essentiel de la réalisation d'une composition musicale. Le terme désigne en particulier l'élaboration de l'espace tonal d'un accord. Les structures fondamentales que montre l'analyse schenkérienne ne sont elles-mêmes que des unités abstraites, dont les œuvres réelles forment des élaborations. L'élaboration produit des accords nouveaux à l'intérieur des accords élaborés. Voir le chapitre premier.
- **Espace tonal** (*Tonraum*) : espace entre les notes d'un accord (triade ou éventuellement septième), dont le remplissage par des notes d'ornement constitue l'élaboration. Le premier espace tonal, celui de l'œuvre entière, est celui de son accord de tonique, et la **structure fondamentale** en est le premier remplissage (la première **élaboration**).
- **Fluidité mélodique** : voir **Mélodie fluide**
- **Interruption** (*Unterbrechung*) : situation d'une **structure fondamentale** qui s'arrête avant d'avoir atteint son but. L'arrêt se fait au moment où la **ligne fondamentale** atteint le degré $\hat{2}$ et l'**arpégiation de la basse** le degré V : l'interruption est donc une demi-cadence. Schenker insiste sur cet arrêt en soulignant qu'ensuite, la structure fondamentale doit nécessairement être reprise à son début. Un cas particulièrement intéressant d'interruption, qui n'a pas été examinée dans ce cours élémentaire, est celui qui se produit à la fin du développement des formes sonate : la réexposition est en réalité la reprise de la structure fondamentale à son début. Schenker souligne que si les expositions de forme sonate ne s'achèvent pas toujours à la dominante (en particulier lorsque l'œuvre est en mineur), les développements par contre se terminent presque toujours sur un accord de dominante, qui forme l'interruption.
- **Ligne conjointe** (*Zug, Linie*) : ligne par mouvement conjoint. L'analyse schenkérienne consiste pour une part importante en la recherche de lignes conjointes (voir aussi **Mélodie fluide**). Le mot allemand *Zug*, très polysémique (il peut signifier « flèche », ou « voie »), souligne que la ligne conjointe est généralement dirigée vers un but : l'analyse schenkérienne aime à décrire les œuvres tendues vers un but, vers leur tonique.
- **Ligne descendant depuis une voix intérieure transférée** : ligne mélodique qui relie une voix médiane à la voix supérieure, mais après qu'une note de la voix médiane ait été transférée à l'octave supérieure de telle sorte que le lien se fait en descendant. Ce cas est parfois confondu avec celui de la **surmarche** et Schenker lui-même ne les a pas toujours clairement distingués.
- **Ligne directrice** (*Leitzug*)
- **Ligne fluide** : Voir **Mélodie fluide**
- **Ligne (montant) depuis une voix intérieure** : ligne mélodique qui relie une voix médiane (ou intérieure) à la voix supérieure. Cette notion suppose l'existence de plusieurs niveaux contrapuntiques : les « voix » représentent un certain niveau, la ligne entre elles est nécessairement d'un niveau inférieur et n'appartient à aucune des deux

voix qu'elle relie. Schenker a parfois utilisé pour décrire cette ligne le terme « sous-marche » (*Untergreifen*). Voir **Surmarche**.

- **Mélodie composite** : Mélodie écrite comme une ligne unique (comportant généralement des sauts disjoints) mais qui peut s'analyser comme une combinaison de deux ou de plusieurs lignes mélodiques distinctes.
- **Mélodie fluide** (*Fließender Gesang*) : mélodie principalement par mouvement conjoint, telle qu'elle peut se présenter dans un contrepoint strict à deux voix. Schenker tire ce concept de théories anciennes du contrepoint (notamment de traductions allemandes du traité de contrepoint de Cherubini). La mélodie fluide a été considérée depuis le XVIII^e siècle au moins comme un indice de la qualité de l'écriture mélodique.
- **Montée initiale** (*Anstieg*) : ligne montant vers la note de tête d'une ligne fondamentale. Avant de concevoir l'idée que la ligne fondamentale est nécessairement descendante, Schenker avait inclut des lignes ascendantes dans la ligne originelle. Il relègue ensuite toutes les lignes ascendantes à des niveaux hiérarchiques moins élevés que les lignes descendantes.
- **Normalisation rythmique** :
- **Note de passage** (*Durchgang, Durchgangnote*) : note reliant entre elles par mouvement conjoint deux notes de l'accord que cet ornement élabore. Schenker établit une distinction nette entre la note de passage, ornement de deux notes de l'accord élaboré, et la note voisine, qui n'en orne qu'une seule note. La montée de la quinte à l'octave (ou la descente de l'octave à la quinte) de l'accord élaboré est en principe le seul cas où deux notes de passage peuvent se suivre.
- **Note de tête** (*Kopftön*) : première note de la ligne fondamentale. Il s'agit nécessairement d'une note de l'accord de tonique, $\hat{3}$, $\hat{5}$ ou $\hat{8}$. Elle peut être amenée par un mouvement ascendant, par exemple une arpégiation initiale. Dans la valse de Schubert ci-dessus, la note de tête est *do*₅, mes. 8-9, amené par une arpégiation initiale pendant les 8 premières mesures.
- **Note voisine** (*Nebennote*) : Nom générique des notes d'ornement qui ornent une seule note réelle. L'exemple le plus simple en est la broderie, mais on peut y assimiler les échappées (broderies incomplètes de leur dernière note), les appoggiatures (broderies incomplètes de leur première note), etc. Le concept de note voisine s'oppose à celui de note de passage, qui est une note d'ornement appliquée à deux notes réelles entre lesquelles elle fait le passage.
- **Prédominante** : Le terme n'est pas de Schenker. Il s'agit de l'accord qui prépare la dominante dans un cycle complet de fonctions tonales (un **cycle tonal**). La théorie des trois fonctions tonales (Riemann) considère que cet accord est principalement la sous-dominante et chiffre le cycle T–S–D–T, pour Tonique–Sous-dominante–Dominante–Tonique. Mais il paraît nécessaire de séparer la fonction de l'accord qui prépare la dominante de celle de l'accord qui orne la tonique, en particulier dans un enchaînement

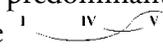
de type T–S–T (par exemple I–IV–I). Il s'agit dans les deux cas d'une forme de la sous-dominante, mais avec des fonctions assez différentes.

- **Prolongation**

- **Réécriture verticalisée** : nom donné ici à la première réécriture des partitions, où le rythme est normalisé et les harmonies ramenées à leur disposition verticale originelle. Voir le chapitre 2.

- **Registre obligé** (*Obligate Lage*) :

- **Surmarche** (*Übergreifen*) : ligne descendant vers la voix supérieure, ce qui implique qu'une autre voix (une voix médiane) soit passée au-dessus de la voix supérieure par un transfert de registre. Plus précisément, la surmarche est le transfert d'un fragment de ligne descendante par-dessus une autre ligne descendante. Voir le chapitre 5.

- **Structure fondamentale** (*Ursatz*) : structure commune à toutes les œuvres tonales. Elle se compose de deux éléments : la ligne fondamentale (*Urlinie*), ligne de notes de passage à l'intérieur de l'accord de tonique, descendant de la tierce ($\hat{3}$), de la quinte ($\hat{5}$) ou plus rarement de l'octave ($\hat{8}$) vers la prime ($\hat{1}$) ; et l'arpégiation de la basse (*Baßbrechung*), sautant de la fondamentale à la quinte de l'accord et revenant à la fondamentale. La rencontre de la note de passage $\hat{2}$ avec la quinte de l'arpégiation de la basse forme l'accord de dominante, $\hat{2}_v$. Souvent, la structure fondamentale comporte en outre un accord de préparation de la dominante, la « prédominante » (ce terme n'est pas de Schenker), souligné par la liaison à double courbe  (où IV pourrait être remplacé par II).

- **Tonicisation** (*Tonikalisierung*)

- **Transfert de registre** (*Höher-, Tieferlegung*) : saut d'une octave vers le haut (transfert ascendant) ou vers le bas (transfert descendant). La lecture correcte de la conduite des voix impose d'être attentif aux registres. Ainsi par exemple, la ligne *la_{b4}–si_{b4}–do₅–ré₅* des mes. 14-15 de la Valse op. 9 n° 1 est écrite par Schubert une octave plus haut que le registre auquel elle appartient conceptuellement, comme le montre la comparaison des exemples 0.3 et 0.6 ci-dessus avec la partition de l'exemple 0.1. Les transferts de registre peuvent être représentés graphiquement par des lignes ou des flèches. Voir le chapitre 3.

- **Verticalisation** : voir **Réécriture verticalisée**.

Annexe 2 : Notations graphiques et chiffrages

L'analyse schenkérienne fait usage de notations graphiques et de chiffrages de divers types, qu'il faut examiner brièvement ici. D'un certain point de vue, les graphes ont la même fonction que la partition elle-même, représenter la musique. Mais ils la représentent d'une autre manière, qui reconstitue en quelque sorte sous forme abstraite les processus de composition, réels ou supposés, qui ont abouti à sa création, ainsi que des processus conscients ou inconscients de la perception.

Dans le cas des simplifications rythmiques de la réécriture, il est assez aisé d'imaginer que les rythmes écrits par le compositeur sont une élaboration, par des ornements divers (diminutions, monnayages, etc.), de rythmes plus simples dans lesquels la musique pourrait avoir été conçue d'abord. La simplification rythmique rejoint un état « antérieur » de la composition – qu'il s'agisse d'un état réel du processus de composition ou, plus souvent, d'un état abstrait qui n'est peut-être jamais venu vraiment à l'esprit du compositeur. Il en va de même des mélodies, qui se développent par diverses transformations de mélodies plus simples (transposition de fragments, ornements par des broderies ou des notes de passage, etc.). L'ornementation rythmique n'est d'ailleurs pas concevable sans une ornementation mélodique dans laquelle elle se matérialise. Nombre d'harmonies peuvent être conçues de même, en dernière instance et pour les mêmes raisons, comme des accords broderies ou de passage, comme des ornements de degrés plus importants, les seuls selon Schenker à mériter véritablement le nom de « degrés » (*Stufe*) – c'est-à-dire aussi les seuls à exercer des fonctions harmoniques véritables.

La composition s'établit donc et s'analyse à plusieurs niveaux hiérarchisés, depuis celui de l'« idée » abstraite qui est à l'origine de l'œuvre, jusqu'à la partition elle-même qui enregistre tous les détails et tous les ornements, en passant par des niveaux de plus en plus élaborés – ou, à l'inverse, depuis la partition jusqu'à l'idée abstraite qui aurait pu lui donner naissance. Les graphes ne peuvent pas représenter toutes les étapes du processus d'élaboration : ils seraient trop nombreux. Ce cours détaillera particulièrement deux niveaux. Le premier, la « réécriture verticalisée » (Chapitre 3) demeure proche de la

partition mais met en lumière la conduite des voix et identifie les degrés harmoniques principaux. Le deuxième niveau, utilisé notamment pour la description des structures fondamentales (Chapitre 6), présente des graphes plus abstraits. Les uns et les autres doivent indiquer le rôle de chaque élément dans un processus et dans une hiérarchie que l'auditeur doit être en mesure de percevoir¹. À mesure de son habileté et de celle du public auquel il s'adresse, l'analyste pourra en augmenter ou en diminuer le nombre.

Aucune des représentations graphiques successives ne peut être considérée indépendamment des autres, ni de la partition. La lecture de l'analyse s'effectue par de multiples comparaisons qui font prendre conscience des transformations d'un niveau à l'autre. Il n'est possible de donner que quelques images fixes de ce processus de transformation, images à propos desquelles Schenker utilise les métaphores cinématographiques d'« arrière-plan », de « plan moyen » et d'« avant-plan ». Les comparaisons peuvent se faire soit dans le sens de l'élaboration, de la structure la plus dépouillée vers la partition, soit dans celui de la réduction, à partir de la partition par des simplifications successives jusqu'à la structure originelle.

Les techniques de représentation graphique seront décrites au fur et à mesure de leur utilisation. Il faut par contre dire dès maintenant quelques mots du chiffrage, parce que l'usage qui en sera fait ici n'est pas exactement celui auquel les lecteurs auront été habitués. Le chiffrage en chiffres romains, qui vise à indiquer le degré de basse fondamentale sur lequel les accords sont construits, est désormais relativement bien connu et pratiqué en France. C'est une tradition viennoise qui remonte à l'abbé Vogler à la fin du XVIII^e siècle et que Schenker a apprise dans la classe de Bruckner au Conservatoire de Vienne. Dans la musique tonale considérée dans ce cours, la « fonction » des accords est assez directement dépendante du degré sur lequel ils sont construits : c'est d'ailleurs la raison pour laquelle le chiffrage en chiffres romains est (improprement) appelé en France « chiffrage de fonctions »². Il s'agit en particulier des fonctions de tonique, de sous-dominante – qui est souvent une fonction de préparation de la dominante – et de dominante. Le mode et la forme des accords ne sont pas considérés déterminants. Le degré V par exemple, la dominante, peut être majeur ou mineur³, comporter ou non la septième, etc., sans que cela affecte sa fonction. Par

¹ La théorie schenkérienne s'est développée à une époque d'intense réflexion sur la psychologie des formes (*Gestaltpsychologie*), selon laquelle la perception envisage les phénomènes comme des ensembles structurés et hiérarchisés, plutôt que comme des assemblages d'éléments juxtaposés. Elle s'inspire en particulier de la théorie organiciste (celle de Goethe, notamment), selon laquelle l'œuvre d'art se développe à la manière d'un organisme vivant, d'une plante par exemple, par des arborescences et des ramifications internes plutôt que par des additions ou des concaténations d'éléments.

² À strictement parler, le seul véritable chiffrage de fonctions est celui de la théorie riemannienne, qui utilise les lettres T, S et D pour noter les fonctions de tonique, de sous-dominante et de dominante, etc. Il s'agit d'une théorie typiquement allemande, à laquelle Schenker s'était fortement opposé en raison de sa formation autrichienne, mais qui présente pourtant des analogies intéressantes avec sa théorie.

³ La théorie schenkérienne se démarque sur ce point de la théorie de Schœnberg, pour qui la fonction de dominante ne peut être exercée que par un accord majeur. Schenker au contraire pense que la dominante « normale » en mineur est la dominante mineure et que la dominante majeure y est un emprunt au mode majeur.

contre, qu'un accord ait la forme de la septième de dominante ne suffit certainement pas à lui donner cette fonction : il faut non seulement qu'il soit construit sur le V^e degré, mais qu'en outre il se résolve sur la tonique (I) ou sur un de ses substituts (essentiellement VI)⁴.

Les chiffreages dans ce cours sont conformes à l'usage américain, qui indique les accords majeurs par des chiffres romains majuscules, les accords mineurs par des chiffres minuscules. Un signe particulier est utilisé pour les triades diminuées, en particulier celle du ii^e degré en mineur, chiffrée ii^o. La lecture de ces chiffres demande une certaine attention parce qu'on ne voit pas immédiatement si le mode des accords appartient à l'échelle du ton ou s'il résulte d'une altération. L'accord du ii^e degré par exemple, est mineur dans les tonalités majeures et diminué dans les tonalités mineures ; par conséquent, le chiffreage II désigne toujours un accord altéré, qui prend généralement la fonction de V/V. Les chiffreages II et V/V sont largement équivalents : ils seront utilisés selon ce qui doit être souligné, un cycle de quintes par exemple, comme ci-dessus, exemple 1.6, ou au contraire une fonction de dominante secondaire.

Le chiffreage en chiffres arabes des Conservatoires français vise essentiellement à étiqueter les accords et à en dire la forme et la sonorité particulières. Pour des raisons historiques auxquelles il n'y a pas lieu de s'arrêter ici⁵, une attention spéciale y est accordée aux accords de septième de dominante, identifiés pour leur forme plutôt que pour leur fonction : l'attention se porte plus précisément sur le triton ou la quinte diminuée qui les caractérise. Deux dispositifs sont utilisés dans ce but : les signes +, qui indique la note inférieure de la quinte diminuée (la note sensible), et 5 barré (5̄) qui en désigne la note supérieure (la 7^e de l'accord complet). La septième de dominante en position fondamentale est donc chiffrée $\frac{7}{+3}$ ou $\frac{7}{+}$ et ses trois renversements sont successivement $\frac{6}{3}$, +6 et +4. Mais ces chiffreages ont le grave inconvénient de faire prendre la forme pour la fonction. Ils ne sont en outre pas justifiés historiquement par rapport à l'usage de la basse chiffrée.

Pour les septièmes, l'usage ici sera plus conforme à celui des chiffreages de basse continue du XVIII^e siècle, dont le principe est de chiffrer les deux notes de l'intervalle caractéristique de la septième (la dissonance) : V⁷ pour la position fondamentale (7 est dissonant par rapport à 8 sous-entendu), V⁶₅, V⁴₃ et V² (2 est dissonant par rapport à 1 sous-entendu) pour les trois renversements. Ces chiffreages sont valables (moyennant changement du chiffre romain) pour toutes les septièmes ; il suffit de consulter la partition pour déterminer la forme précise des accords. Le chiffreage en effet, pas plus

⁴ On objectera que le cas de la demi-cadence est celui d'une dominante qui ne se résout pas, mais il s'agit en réalité plutôt d'une dominante en attente de résolution. Ce cas sera examiné ci-dessous lorsqu'il sera question de ce que Schenker appelle « Interruption », au Chapitre 6.

⁵ On peut en dire, très brièvement, que la tradition du Conservatoire de Paris a été de considérer les septièmes de dominante comme « naturelles », obéissant à des règles de préparation et de résolution différentes de celles qui s'appliquent aux autres septièmes, curieusement et improprement appelées « septièmes d'espèce ».

qu'aucune autre représentation graphique, ne peut se substituer complètement à la lecture de la partition.

Dans certains cas, les chiffrages en chiffres arabes indiquent la conduite des voix plutôt que le renversement des accords. Ces cas s'identifient généralement par le fait que plusieurs chiffres arabes se succèdent, séparés par un tiret, par exemple $V_{4\leftarrow 3}^{6\leftarrow 5}$. Ici encore, seule la comparaison avec la partition permet de déterminer le sens précis. E. Aldwell et C. Schachter écrivent : « Les chiffres arabes n'indiquent pas seulement les renversements d'accords, mais aussi des transformations d'accords résultant de mouvements contrapuntiques au-dessus de la basse. Par exemple, si la basse est *do*, la notation $I^{5\leftarrow 6}$ signifie que *sol* monte à *la* dans une voix supérieure ; *do-mi-sol* se transforme en *do-mi-la* (les deux ayant la même basse). Le même principe s'applique à la sixte et quarte de cadence : $V_{4\leftarrow 3}^{6\leftarrow 7}$ montre la conduite des voix qui, au-dessus de la basse, élabore et intensifie la dominante. L'utilisation de lignes horizontales reliant les chiffres arabes (pour les mouvements contrapuntiques) [ou d'un trait horizontal sous ces chiffres] devrait prévenir toute ambiguïté de lecture. Dans la notation déjà citée, par exemple, $I^{5\leftarrow 6}$ ne suggère pas que le deuxième accord est le premier renversement d'un accord de tonique, comme le ferait le symbole I^6 en lui-même. Le symbole « 5-6 » indique une succession d'intervalles ; l'accord de *la* mineur provient d'un mouvement mélodique, pas d'un renversement de l'harmonie »⁶.

Les chiffrages ne sont donc pas univoques. Ils permettent d'attirer l'attention sur des dispositions particulières, mais leur interprétation complète n'est possible que par une comparaison avec la partition elle-même. Il faut souligner une fois encore qu'aucun chiffrage et aucune analyse graphique ne peuvent se substituer à la partition elle-même : ils doivent en faciliter la lecture analytique, mais pas la remplacer.

⁶ Edward ALDWELL et Carl SCHACHTER, avec Allen CADWALLADER, *Harmony and Voice Leading*, 4^e éd., Boston, Schirmer, 2011, p. 697.