

PRÉCIS D'HARMONIE TONALE

COMPRENDRE ET ÉCRIRE EN OBSERVANT LE RÉPERTOIRE

Luc DUPUIS

Professeur émérite au Conservatoire royal de Bruxelles

Avertissement

Cet ouvrage est conçu comme un complément aux méthodes et traités d'harmonie, qu'il n'est pas censé remplacer. Il ne conduit pas à l'apprentissage de l'écriture musicale pas à pas depuis l'initiation. Sa lecture demande comme prérequis une parfaite connaissance de la théorie musicale.

Avant-propos

L'étude des écritures dans les écoles de musique peut prendre des formes fort différentes en fonction des époques et des régions du monde. Par exemple, dans l'école française, on a instauré des classes différentes pour les cours d'harmonie, de contrepoint et de fugue, alors que cette distinction est totalement inexistante dans d'autres pays comme l'Allemagne par exemple, où le cours d'écriture aborde ces trois aspects globalement. Une spécificité de l'enseignement anglo-saxon nous intéresse particulièrement : la mise en relation entre le répertoire et les préceptes enseignés. Cette tendance semble progressivement prendre de l'ampleur chez nous, mais elle se limite trop souvent à un concept de façade dans lequel on continue à enseigner de vieilles règles sectaires et obsolètes, en parsemant les ouvrages pédagogiques de quelques extraits du répertoire triés sur le volet, pour tenter de justifier les prétendues interdictions.

Dans le présent ouvrage, nous avons pris le parti inverse, en partant du répertoire pour observer le comportement adopté par les grands maîtres de la musique tonale et en tirer des conclusions sur la ligne de conduite à adopter. Celles-ci contredisent bien souvent les traités d'harmonie traditionnels, dont les principes généraux exposés sont parfois justes, mais dont la rigidité des règles énoncées est incompatible avec la compréhension du répertoire et les conseils à ceux qui veulent écrire dans l'esthétique tonale.

Le but recherché ici est d'élargir les connaissances de l'écriture tonale au-delà des règles souvent trop strictes de certains traités, qui interdisent des comportements pourtant fréquents chez les compositeurs, sous prétexte de la présumée rareté des cas d'exception — rareté que nous contestons fermement — ou de leur génie inaccessible aux étudiants, ce que nous considérons comme une dérobade face au devoir d'expliquer. Outre une explication du matériau harmonique existant, des outils d'analyse sont fournis afin de comprendre le fonctionnement du système tonal, le tout étant illustré par des extraits du répertoire, allant de Bach à Prokofiev et Duruflé, en passant par Mozart, Beethoven, Schumann et bien d'autres.

Par cette démarche, nous espérons libérer les candidats à l'écriture tonale troublés par les contradictions entre les préceptes rigides parfois enseignés et la réalité du grand répertoire. Nous formulons le souhait que ce petit manuel puisse faciliter la tâche des étudiants musiciens, mais aussi de tous ceux qui sont désireux de composer de la musique tonale, de transcrire ou d'arranger une partition, que ce soit pour l'enseignement, pour des représentations, pour des cérémonies, pour jouer entre amis, ou tout simplement pour le plaisir.

Remerciements

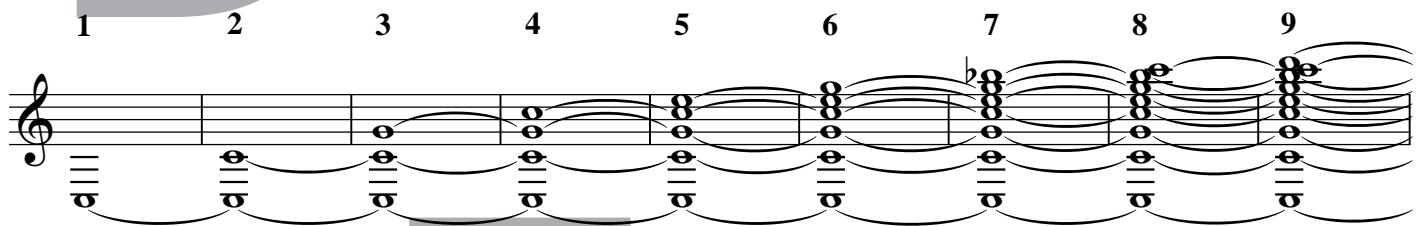
Je tiens à remercier M. Jean Spreutels d'avoir accepté si aimablement de relire mon manuscrit. Ses conseils judicieux m'ont été très précieux pour la finalisation de cet ouvrage.

CHAPITRE 1

LES FONDEMENTS DE LA MUSIQUE TONALE

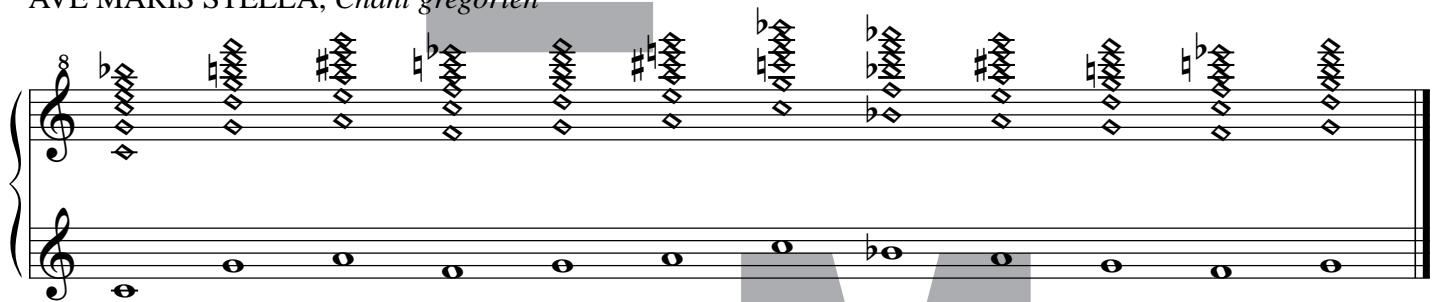
1.1. Les sons harmoniques

Lorsqu'un instrument acoustique produit un son, nous sommes souvent inconscients de la multitude des autres sons qui accompagnent le son fondamental que nous croyons isolé. Ces sons, beaucoup plus faibles en intensité (et de façon décroissante), fusionnant avec le son fondamental, s'appellent « sons harmoniques ».



Quel auditeur non averti se douterait qu'une simple mélodie chantée a cappella conduit jusqu'à notre oreille une telle quantité de sons simultanés à chacune des notes ? Leur présence insoupçonnée crée à notre insu la couleur du son fondamental par un subtil dosage de chacun d'eux.

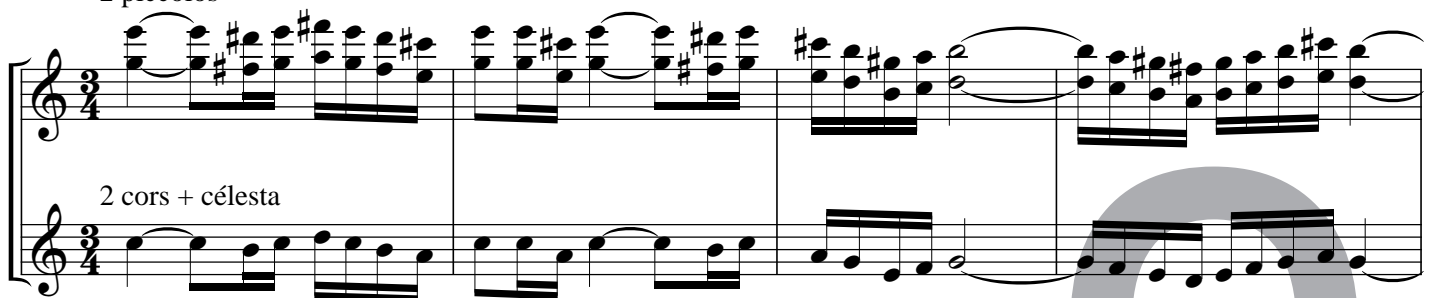
AVE MARIS STELLA, *Chant grégorien*



Dans son Boléro, Maurice Ravel se sert de ce phénomène acoustique en utilisant deux piccolos pour modifier le coloris des notes fondamentales. Grâce aux harmoniques n° 3 et 5 ajoutées de façon artificielle, la couleur des instruments jouant la mélodie est complètement transfigurée.

RAVEL, *Boléro*

2 piccolos



Le système tonal découle naturellement d'un phénomène acoustique, résultant d'une proximité naturelle entre un son et celui de sa première harmonique, sa quinte. C'est ainsi que nous pouvons expliquer la raison pour laquelle on considère les degrés I, IV et V comme les notes tonales (voir la section 2.2).

L'accord parfait majeur dans son état fondamental résulte lui aussi de la rencontre harmonique consonante entre la note inférieure qui constitue la base de l'échafaudage, sa quinte (l'harmonique n° 3) et sa tierce (l'harmonique n° 5). L'accord parfait mineur et les renversements constituent des variantes.

1.2. Les principes généraux d'écriture

1.2.1. Définition des principaux termes utilisés

- **Accord incomplet** : un accord dont une ou plusieurs notes sont sous-entendues. Le plus souvent, c'est la 5^{te} qui est éludée dans l'état fondamental.
- **Changement de position** : toute modification de disposition apportée aux notes d'un seul et même accord.
- **Doubleur** : une note présente deux fois dans le même accord.
- **Enchaînement** : lorsque se succèdent deux accords dont l'harmonie est différente, on parle d'enchaînement. Si les accords qui se succèdent appartiennent à la même harmonie, on ne parlera pas d'enchaînement, mais bien de changement de position (ou de répétition selon le cas).
- **État fondamental / renversement** : on dit d'un accord qu'il est dans son état fondamental lorsqu'on peut trouver au-dessus de sa note la plus grave une 3^{ce}, une 5^{te} et éventuellement une 7^{me} voire une 9^{me}. Par opposition, un renversement est un accord dont la basse ne fait pas entendre la note fondamentale de l'accord, mais bien la 3^{ce}, la 5^{te}, la 7^{me} ou la 9^{me}.
- **Voix** : dans une musique vocale à quatre parties, l'usage des termes « basse », « ténor », « alto » et « soprano » est une terminologie qui s'impose naturellement. Par extension, la même terminologie est utilisée dans la musique pour clavier dans le cas d'une écriture à quatre parties.

Do majeur

Fonctions tonales :	I	1 ^{er} renversement	État fondamental	1 ^{er} renversement	1 ^{er} renversement
	État fondamental	2 ^e renversement	État fondamental	2 ^e renversement	État fondamental
		État fondamental		3 ^e renversement	État fondamental

Dans un enchaînement, on porte une attention particulière au mouvement des voix. Ces mouvements sont définis en trois catégories : les mouvements parallèles, les mouvements contraires et les mouvements directs.

- **Mouvements parallèles** : l'intervalle entre deux voix est identique dans le 1^{er} et dans le 2^e accord. Le mouvement peut être ascendant ou descendant.
- **Mouvements contraires** : l'intervalle entre deux voix est de même nature, mais avec une octave de plus ou une octave de moins. Il peut y avoir un écartement ou un rapprochement.
- **Mouvements directs** : l'intervalle entre deux voix est de nature différente entre les deux accords, les deux notes se dirigent dans le même sens et la note supérieure procède par mouvement disjoint, c'est-à-dire un mouvement plus grand que celui d'une seconde.

Mouvements parallèles :

Mouvements contraires :

Mouvements directs :

1.3. L'accord parfait et ses doublures

1.3.1. L'état fondamental

Qu'il soit majeur ou mineur, l'accord parfait dans son état fondamental se présente le plus souvent avec une doublure de la basse dans une écriture à quatre parties. Lorsque le nombre de voix est plus important, la basse peut même être triplée ou quadruplée. Quoiqu'il en soit, c'est la note de basse qui se trouve la mieux représentée dans un accord de quinte.

CHOPIN, *Nocturne op. 37 n° 1*

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne op. 37 n° 1. It features two staves in bass clef with a common time signature. The upper staff contains a series of chords, each consisting of a perfect fifth (root and fifth) with a bass note. The lower staff contains a single bass line with notes corresponding to the chords above. Below the lower staff, there are fingering numbers: 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 7 5, with a '+' sign under the '7'.

Parce qu'il est très stable, un accord dans son état fondamental peut aussi être incomplet. Dans ce cas, on le trouve sans la quinte. La tierce quant à elle, est nécessaire à la perception du mode. Le dernier accord de chacune de ces deux phrases est incomplet sans que notre oreille en soit perturbée.

BEETHOVEN, *Sonate n° 14 (Clair de lune), II. Allegretto*

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata n° 14 (Clair de lune), II. Allegretto. It features two staves in bass clef with a 3/4 time signature. The upper staff contains a series of chords, each consisting of a perfect fifth (root and fifth) with a bass note. The lower staff contains a single bass line with notes corresponding to the chords above. Below the lower staff, there are fingering numbers: I 3 I 3.

Pour obtenir un effet de grande simplicité, les compositeurs terminent parfois une phrase sans la 5^{te} ni la 3^{ce}. Leur présence dans les sons harmoniques nous donne l'illusion d'un accord complet. C'est le cas du dernier accord de ce fragment.

SCHUMANN, *Album pour la jeunesse, op. 68 n° 12*

The image shows a musical score for Schumann's Album pour la jeunesse, op. 68 n° 12. It features two staves in bass clef with a 2/4 time signature. The upper staff contains a series of chords, each consisting of a perfect fifth (root and fifth) with a bass note. The lower staff contains a single bass line with notes corresponding to the chords above. Below the lower staff, there are fingering numbers: I 3 I 3.

1.3.2. Le premier renversement

L'accord de sixte fait entendre un accord avec sa tierce à la basse. La basse ne constitue pas souvent la meilleure doublure. Voici les critères dont il faut tenir compte pour les doublures :

- à privilégier : les notes des degrés **I**, **IV** ou **V**
- à éviter : les notes des degrés **III**, **VI**
- à exclure : les notes attractives

etc.

1.4. Les accords de septième

1.4.1. La septième de dominante

1.4.1.1. Les principes de base

Comme son nom l'indique, cet accord se trouve le plus souvent sur le degré de la dominante. Il est porteur d'une tension harmonique et de deux tensions mélodiques.

- **Tension harmonique** : l'accord crée le besoin d'être suivi d'un autre accord dont la note fondamentale est située une quinte plus bas.
- **Tensions mélodiques** :
 1. La note qui fait entendre la 7^{me} est habituellement résolue une seconde plus bas.
 2. La sensible est habituellement attirée vers la tonique.

1.4.1.2. L'accord complet

Si les quatre notes de l'accord de dominante sont présentes, la résolution des deux tensions mélodiques nous conduit à un accord de tonique incomplet. Car la voix qui n'est porteuse d'aucune tension doit se résoudre au plus proche, afin d'économiser les mouvements.

SCHUBERT, *Quatuor D 804, II. Andante*

The image shows a musical score for Schubert's Quatuor D 804, II. Andante. It features a dominant seventh chord (G7) resolving to a tonic triad (C major). The bass line has a 7+ chord and a 3 chord, and the treble line has a 7+ chord and a 3 chord.

Mais il est fréquent de voir la sensible ne pas se résoudre vers la tonique.

BACH, *Oratorio de Noël, BWV 248, n° 12*

The image shows a musical score for Bach's Oratorio de Noël, BWV 248, n° 12. It features a dominant seventh chord (G7) resolving to a tonic triad (C major). The bass line has a 7+ chord and a 3 chord, and the treble line has a 7+ chord and a 3 chord.

Dans une texture plus fournie en nombre de voix, l'accord de septième et sa résolution seront tous deux complets, sans rien sacrifier aux notes attractives.

MOZART, *Sonate n° 13, III. Allegretto grazioso, KV 333*

The image shows a musical score for Mozart's Sonate n° 13, III. Allegretto grazioso, KV 333. It features a dominant seventh chord (G7) resolving to a tonic triad (C major). The bass line has a 7+ chord and a 5 chord, and the treble line has a 7+ chord and a 5 chord.

1.4.1.3. L'accord incomplet

Si l'accord de septième est incomplet, la résolution des deux notes attractives conduit naturellement vers un accord complet.

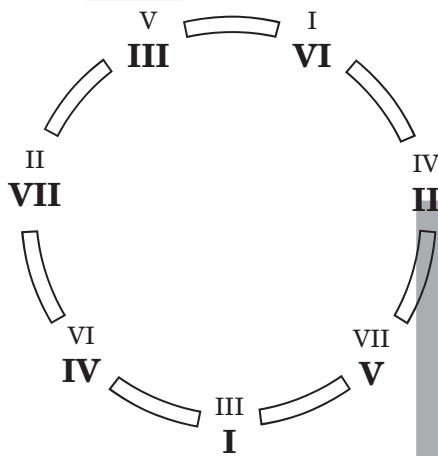
etc.

CHAPITRE 2

LES FONCTIONS TONALES

2.1. Le rapport entre les fonctions

Les fonctions **V** et **I** forment la base du système tonal. Elles constituent le point d'aboutissement de toute phrase musicale. Le rapport de quinte entre la dominante et la tonique régit également les relations entre tous les autres degrés. Le schéma ci-après décrit les relations les plus courantes entre chacun d'eux.



Chaque degré a tendance à se résoudre sur celui qui se situe une quinte plus bas, il faut donc lire ce schéma dans le sens des aiguilles d'une montre. Cette tendance peut être accentuée par la présence d'un accord de 7^{me} qui accroît ce besoin de résolution.

Un accord de 7^{me} peut aussi produire un effet similaire sans sa fondamentale. Par exemple, l'accord de fonction **V** avec une 7^{me} peut se confondre avec l'accord de fonction **VII** qui peut être entendu comme un accord de 7^{me} sans fondamentale, d'où la grande proximité entre les degrés **V** et **VII**. Il en va de même pour chaque degré. Dans ce schéma, les chiffres romains en petits caractères font apparaître la relation étroite entre chaque fonction et son **degré apparenté**, pouvant être perçu comme similaire.

2.2. I, IV, V, les piliers du système tonal

2.2.1. La fonction I

L'accord de tonique constitue le centre de gravité et le point de chute de toute pièce écrite dans le style tonal. Pour conclure sa première symphonie, Beethoven martèle l'accord de tonique pendant 28 mesures.

BEETHOVEN, *Symphonie n° 1, IV. Allegro* (transcription par LISZT)

Extrait musical de la Symphonie n° 1 de Beethoven, IV. Allegro, transcription de Liszt. Le passage est noté pour piano et se situe entre les mesures 419 et 431. Le tempo est marqué *Allegro* et le volume *ff*. Le passage est caractérisé par un accord de tonique (I) martelé, qui se répète pendant 28 mesures. Le tempo est marqué *8va* et *Red.* (ritardando) est indiqué à la fin du passage.

2.3. III, VI, VII, les fonctions sur des degrés modaux

2.3.1. La fonction III

2.3.1.1 ... en prolongement de sa fonction apparentée

En vertu de sa parenté avec l'accord de tonique (voir le schéma du rapport entre les fonctions à la section 2.1), la fonction **III** peut être perçue comme un accord de fonction **I** avec une 7^{me} dont la fondamentale serait manquante. Il est donc fréquent de trouver la fonction **III** intercalée entre les fonctions **I** et **IV**.

BACH, *Weltlich Ehr' (choral), BWV 426*

I — III — IV —

2.3.1.2. ... en alternance avec la fonction VI

La fonction **III** étant voisine de la fonction **VI** dans l'échelle des quintes (voir le schéma du rapport entre les fonctions à la section 2.1), elle peut la consolider.

TCHAIKOVSKI, *Symphonie n° 4 op. 36, III. Scherzo*

178 VI III VI VI III VI

2.3.2. La fonction VI

2.3.2.1. ... dans un contexte cadentiel

Cet enchaînement est caractéristique de la cadence rompue décrite à la section 3.3.4.

2.3.2.2. ... dans le contexte d'une marche non modulante

La marche non modulante est expliquée à la section 2.4.

2.3.2.3. ... en broderie avec sa fonction apparentée

Étant donné la parenté entre les fonctions **I** et **VI** (voir le schéma du rapport entre les fonctions à la section 2.1), la fonction **VI** peut apparaître comme un accord de broderie entouré de deux accords de tonique.

DVORÁK, *Symphonie n° 9, I. Allegro molto*

24 cordes cors basses pizz. bois bois

I — VI — I —

CHAPITRE 3

LA PHRASE MUSICALE

3.1. Le discours harmonique et son rythme

Le rythme auquel se succèdent les harmonies dans une phrase musicale procède souvent par accélération. En général, le début d'une phrase expose calmement son discours harmonique puis à l'approche de la cadence on peut observer une accélération. Ce même processus recommence à chaque phrase et se retrouve également dans la structure globale de toute l'œuvre.

CHARPENTIER, *Te Deum, Ouverture*

The image shows two staves of music in G major (one sharp) and common time. The first staff contains the first phrase, with Roman numeral harmonies I, V, I, IV, I, V written below. The second staff contains the second phrase, with Roman numeral harmonies I, V, I, IV, I, V, I written below. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some chords held for longer durations.

Dans l'exemple qui précède, chaque phrase débute par une fonction de tonique pendant la durée d'une ronde. Les harmonies suivantes évoluent à la blanche. Et dans la deuxième phrase, le rythme harmonique devient la noire à l'approche de la cadence.

3.2. La syncope harmonique

Pour rappel, une syncope rythmique est une note attaquée sur partie faible et prolongée sur partie forte. La syncope harmonique découle du même concept, car elle définit une harmonie attaquée sur partie faible et maintenue sur le temps fort qui suit. La notion de liaison disparaît, mais la même harmonie est répétée ou disposée autrement sur le temps fort.

Les compositeurs évitent d'écrire des harmonies syncopées, sauf pour obtenir les effets spéciaux dont voici les cas les plus courants.

3.2.1. L'anacrouse

HAENDEL, *Water Music, n° 14*

The image shows a single staff of music in G major (one sharp) and common time. The music consists of a series of chords, some of which are syncopated. Roman numeral harmonies I, V, VI, I, VI, IV, I, V, I, V, I are written below the staff, corresponding to the chords. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some chords held for longer durations.

3.2.2. L'hémiole

L'hémiole constitue par définition une enclave de pulsations rythmiques à deux temps dans un contexte en trois temps. Il en résulte un décalage rythmique dont l'effet n'est rendu possible que par la syncope harmonique.

TCHAIKOVSKI, *Casse-noisette, Valse des fleurs*

3.2.3. L'anticipation

Un accord peut parfois être anticipé en valeur courte, pour lui donner une accentuation.

SCHUMANN, *Kinderszenen, Der Dichter spricht*

3.3. Les cadences

La cadence est un processus qui consiste à ponctuer la fin d'une phrase. Elle peut être conclusive, suspensive ou génératrice d'un changement brusque de discours.

3.3.1. La cadence parfaite

La cadence parfaite produit un effet de conclusion. Elle comporte obligatoirement :

- un accord de **dominante** dans l'**état fondamental**, complet ou incomplet, avec ou sans 7^{me} ;
- un accord de **tonique** dans l'**état fondamental**, complet ou incomplet.

La cadence parfaite est souvent amenée par une quarte et sixte cadentielle, elle-même précédée par la fonction **IV**, ou la fonction **II** qui lui est apparentée.

MOZART, *Sonate K330, III. Allegretto*

CHAPITRE 4

LES MODULATIONS

4.1. ... par la dominante

L'accord de dominante du nouveau ton est le procédé de modulation le plus courant.

GRIEG, *Chanson de Solveig*, op. 55 n° 2
cantabile

8 Do. Do. Do. Do. Do. Do. Do.

13 Do. Do. Do. Do.

V I
(do majeur)

La quarte et sixte cadentielle est aussi très usitée pour affirmer la dominante du nouveau ton.

BEETHOVEN, *Trio avec piano op. 97*
Andante cantabile, ma però con moto
semplice

6
4
V

4.2. ... par une progression

Une progression est constituée d'une succession de cellules très semblables, parfois identiques, qui se situent chacune dans une tonalité bien précise. La juxtaposition de ces différentes cellules conjointes permet de moduler.

MOZART, *Sonate K279, I. Allegro*

V Ré mineur I etc.

CHAPITRE 5

LES NOTES ÉTRANGÈRES

Le repérage des notes étrangères à l'harmonie est essentiel, afin de pouvoir distinguer le matériau constituant de l'ornementation.

5.1. L'anticipation

L'anticipation fait entendre prématurément une note de l'harmonie suivante. Elle sera répétée sur l'accord auquel elle appartient.

BEETHOVEN, *Sonate n° 20, op. 49 n° 2, II. Tempo di minuetto*

The image shows a musical score for Beethoven's Minuetto. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into five measures. Below the bass staff, Roman numerals I, V, I, V, I are placed under the first five measures respectively. Arrows point to the first and second notes of the first measure, which are the notes of the second chord (V). This illustrates the concept of anticipation, where a note of the next chord appears before the current chord has finished.

Un accord entier peut aussi être anticipé (voir la section 3.2.3).

5.2. L'appoggiature

L'appoggiature est une dissonance appuyée par sa position sur une partie rythmiquement forte. Le mot « *appoggiare* » en italien signifiant « appuyer » est à l'origine de ce terme. Cette note étrangère se résout par mouvement conjoint sur la note suivante.

SCHUMANN, *Waldszenen op. 82, Vogels als Prophet*

The image shows a musical score for Schumann's Waldszenen. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems of four measures each. In the first system, the first measure of the treble staff has a triplet of eighth notes. In the second system, the first measure of the treble staff has a triplet of eighth notes, and the second measure has a triplet of eighth notes. In the third measure of the second system, a note in the treble staff is boxed and has a sharp sign above it, indicating a dissonance (appoggiatura) that resolves to the next note.

L'appoggiature peut être double.

BACH, *Prélude n° 12 (2^e cahier), BWV 881*

The image shows a musical score for Bach's Prelude n° 12. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 2/4. The score is divided into five measures. In the first measure, the treble staff has a double appoggiatura (two notes) that resolve to the next note. This is repeated in the second and third measures.

7
13

On peut aussi trouver l'appoggiature sous forme de petites notes non mesurées, barrées ou non. Elles sont jouées plus brièvement.

HAYDN, *Sonate en la majeur, Hob. XVI:30*

mf
5

L'appoggiature peut aussi se présenter de façon non accentuée sur un temps faible ou sur une partie faible de temps. Certains lui donnent l'appellation « appoggiature faible », ce qui comporte une antonymie sur le plan sémantique. Nous lui préférons l'expression « note d'approche ».

TCHAIKOVSKI, *Symphonie n° 5, II. Andante cantabile*

179
182

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE 1 : LES FONDEMENTS DE LA MUSIQUE TONALE	5
1.1. Les sons harmoniques	5
1.2. Les principes généraux d'écriture	6
1.2.1. Définition des principaux termes utilisés	6
1.2.2. La disposition des accords, leur texture, leurs déplacements	7
1.2.3. La problématique des quintes et des octaves	9
1.2.3.1. Les quintes et octaves parallèles	9
1.2.3.2. Les quintes et octaves par mouvements contraires	9
1.2.3.3. Les quintes et octaves par mouvements directs	10
1.3. L'accord parfait et ses doublures	11
1.3.1. L'état fondamental.	11
1.3.2. Le premier renversement	11
1.3.3. Le deuxième renversement	12
1.3.3.1. La quarte et sixte cadentielle	12
1.3.3.2. La quarte et sixte de broderie	13
1.3.3.3. La quarte et sixte de passage	13
1.3.3.4. La quarte et sixte d'arpège	14
1.3.3.5. La quarte et sixte de modulation	14
1.3.3.6. La quarte et sixte de suspension	14
1.4. Les accords de septième	15
1.4.1. La septième de dominante	15
1.4.1.1. Les principes de base	15
1.4.1.2. L'accord complet	15
1.4.1.3. L'accord incomplet	15
1.4.1.4. Les renversements	16
1.4.1.5. La septième qui se résout en montant	16
1.4.2. Les septièmes d'espèce	17
1.4.3. La septième diminuée	17
1.5. Les accords altérés	18
1.5.1. L'accord de quinte diminuée	18
1.5.2. L'accord de quinte augmentée	19
1.5.3. Les accords de sixte augmentée	19
1.5.3.1. La sixte italienne	19
1.5.3.2. La sixte allemande	19
1.5.3.3. La sixte française	20
1.6. Les harmonies enrichies	20
1.6.1. La sixte ajoutée	20
1.6.2. L'accord de neuvième	20
CHAPITRE 2 : LES FONCTIONS TONALES	21
2.1. Le rapport entre les fonctions	21
2.2. I, IV, V, les piliers du système tonal	21
2.2.1. La fonction I	21
2.2.2. La fonction V	22
2.2.3. La fonction IV	23
2.2.4. La fonction II	23
2.3. III, VI, VII, les fonctions sur des degrés modaux	24
2.3.1. La fonction III	24
2.3.1.1. ... en prolongement de sa fonction apparentée	24
2.3.1.2. ... en alternance avec la fonction VI	24

2.3.2. La fonction VI	24
2.3.2.1 ... dans un contexte cadentiel	24
2.3.2.2 ... dans le contexte d'une marche non modulante	24
2.3.2.3 ... en broderie avec sa fonction apparentée	24
2.3.3. La fonction VII	25
2.4. Les marches non modulantes	25
2.4.1. ... avec des états fondamentaux	25
2.4.2. ... avec des renversements	25
2.5. Les fonctions altérées	26
2.5.1. La dominante des fonctions IV et V	26
2.5.2. Le VI ^e degré baissé.....	27
2.5.3. L'accord napolitain	27
2.5.3.1 L'accord de sixte napolitaine..	27
2.5.3.2 L'accord de quinte napolitaine	27
2.5.3.3 L'accord de quarte et sixte napolitaine.....	28
2.5.4. La fausse dominante sur le degré IV	28
2.6. Les harmonies asservies à une gamme	28
CHAPITRE 3 : LA PHRASE MUSICALE	30
3.1. Le discours harmonique et son rythme	30
3.2. La syncope harmonique	30
3.2.1. L'anacrouse	30
3.2.2. L'hémiole	31
3.2.3. L'anticipation	31
3.3. Les cadences	31
3.3.1. La cadence parfaite	31
3.3.2. La demi-cadence	32
3.3.3. La cadence plagale	32
3.3.4. La cadence rompue	33
3.3.5. La cadence évitée	34
3.3.6. La cadence imparfaite	34
3.3.7. La cadence baroque	35
3.3.8. La cadence faurénne	35
CHAPITRE 4 : LES MODULATIONS	36
4.1. ... par la dominante	36
4.2. ... par une progression	36
4.3. ... par une note commune	37
CHAPITRE 5 : LES NOTES ÉTRANGÈRES	39
5.1. L'anticipation	39
5.2. L'appoggiature	39
5.3. La broderie	41
5.3.1. La broderie simple.....	41
5.3.2. La double broderie	41
5.4. L'échappée	42
5.5. La note de passage	43
5.6. La pédale	44
5.7. Le retard	46
TABLEAU DES EXTRAITS MUSICAUX	47
TABLE DES MATIÈRES.....	50