

La notion de fonction harmonique et sa valeur énergétique dans le discours musical du système tonal¹

Horia ȘURIANU

Cette communication constitue une réflexion sur l'énergie des fonctions harmoniques et leurs enchaînements qui créent des tensions et des détentes spécifiques au discours musical du système tonal. Elle essaie de répondre à quelques questions souvent posées par les élèves en cours d'harmonie. Pourquoi tel ou tel accord ou position d'accord est meilleure qu'une autre ? Pourquoi tel ou tel enchaînement est préférable à un autre ? Pourquoi certaines résolutions harmoniques sont « obligatoires » ? Etc.

Pour cela, dans la première partie de la communication, on va essayer d'éclaircir la définition de trois notions souvent confondues : le *degré*, l'*accord* appartenant au degré et la *fonction harmonique* qui parfois se confond avec l'accord mais qui dépasse cette notion par le chargement énergétique et par sa constitution, dans certains cas, de plusieurs accords qui forment un « bloc » harmonique. Plus en détail, il s'agit de définir les structures des gammes majeures et mineures par rapport à la hiérarchisation des degrés en introduisant la notion de stabilité et instabilité selon l'énergie latente existante dans la

¹ Communication présentée par Horia ȘURIANU, Compositeur, Professeur associé à l'Université Paris I Panthéon – Sorbonne, Professeur d'Écriture et d'Analyse musicale aux Conservatoires de Massy (91) et de Bagnolet (93), dans le cadre du Colloque Européen *Enseignement de l'Écriture – Analyse et Composition*, organisé par la Société Française d'Analyse Musicale à Paris en 2001.

composition interne de ces structures et de voir ensuite comment cette énergie se transmet au niveau des accords. A leur tour, les accords présentent également une hiérarchie selon leur classification dans la structure et leur position (état fondamental, renversement, écart entre les voix, etc.). L'énergie latente du degré et de l'accord devient une réalité harmonique dans le discours musical au niveau des fonctions et d'enchaînement des fonctions où ces énergies créent des accumulations et des décantations de tension.

La deuxième partie de la communication vise cet aspect du discours où l'on découvre les enchaînements des fonctions structurés sur trois niveaux qui définissent les trajets harmoniques spécifiques au système tonal et qui révèlent également une « frontière » possible entre la tonalité et la modalité ce qui a permis l'élargissement du système par la suite : un niveau de fonctions principales et deux niveaux de fonctions secondaires. L'étude essaie d'expliquer ensuite le choix de certains trajets harmoniques par rapport aux énergies accumulées et décantées tout en tirant les conclusions sur la stabilité et l'instabilité du discours ainsi que sur sa puissance ou sa faiblesse sans, bien entendu, avoir la prétention d'épuiser le sujet.

De nombreuses questions qui surgissent pendant un cours d'écriture musicale, concernant la valeur d'un accord, sa place et sa position par rapport aux autres accords dans le cadre de la progression d'un discours harmonique, nous incite à regarder aussi bien du côté de la morphologie du système dont l'accord est naissant, que du côté de la construction syntaxique dans laquelle il se retrouve positionné dans une suite harmonique progressive.

Les deux aspects définissent une partie de la valeur de l'accord qui se traduit par un potentiel d'énergie qu'il possède : au niveau morphologique du système, il s'agit d'une énergie « latente » qui devient « vivante » par la construction syntaxique du discours.

Le système tonal s'avère être un des témoins principaux dans ce sens, en contenant des énergies latentes au premier niveau dues à l'ordre des quintes qui gouvernent le rapprochement ou l'éloignement des sons, donc

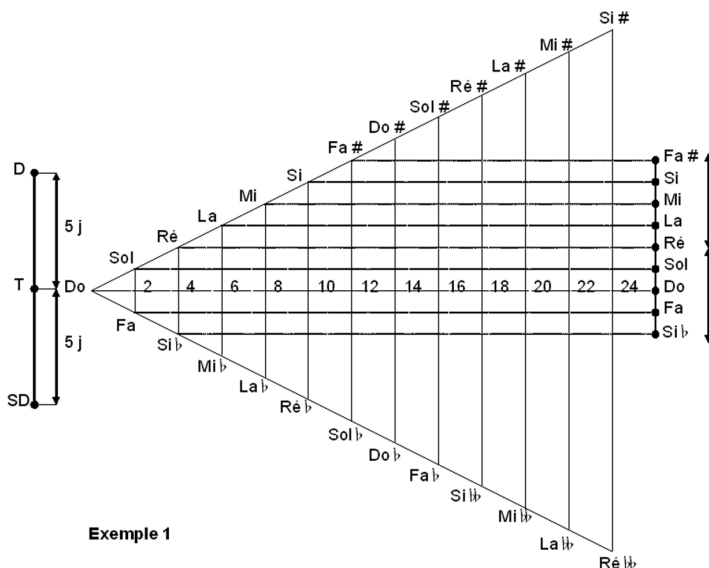
implicitement des accords et même des gammes, d'où la naissance d'une esthétique par rapport au choix de la tonalité aujourd'hui, malheureusement, presque ignorée ou carrément oubliée dans l'enseignement, quoiqu'elle fut fortement appliquée par les compositeurs classiques ou romantiques.

Au deuxième niveau, les énergies latentes se transforment en énergies fonctionnelles créant des agencements vivants du discours, basés sur des fonctions harmoniques.

Mais pour comprendre les enchaînements des fonctions sur un trajet discursif spécifique au système tonal, essayons d'éclaircir et de déterminer la différence entre trois notions fondamentales du langage harmonique, notions souvent confondues : le degré, l'accord et la fonction. Le degré et l'accord que l'on peut construire sur chaque degré, constituent plutôt des éléments morphologiques dans un état énergétique latent, tandis que la fonction harmonique représente un élément de construction chargé d'une énergie vivante ; cette fonction est à la base de la syntaxe harmonique.

Le degré (qui dans un langage parlé abrégé, peut signifier l'accord ou la fonction) est plus précisément la position du son par rapport à deux échelles, une naturelle que l'on va appeler réelle car elle surgit de la résonance naturelle représentée par la série des sons harmoniques – il s'agit de l'échelle des quintes justes (ou parfaites) - et l'autre artificielle prenant en compte une disposition par tons et demi-tons, représentant l'ordre apparent de l'échelle réelle réduite dans un ambitus d'octave.

L'ordre réel a une importance théorique capitale car il explique les relations fonctionnelles que l'on établit dans le cadre de la tonalité. Pour cela, on peut l'appeler aussi l'ordre fonctionnel : voir la position de la Tonique par rapport à la Dominante et la Sous-Dominante.



Dans ce premier exemple on observe l'équilibre entre ces trois piliers de la Tonalité qui se trouvent en relation symétrique de quinte juste (5 j) supérieure et inférieure par rapport à la Tonique. Cette relation d'équilibre a eu des implications même au niveau de la construction formelle si on pense aux formes baroques qui modulent souvent à la tonalité de la Dominante dans la première partie du discours et à la tonalité de la Sous-Dominante toujours vers la fin du discours pour contrebalancer cette relation Tonique – Dominante et rendre à la Tonique sa place centrale ; de même on peut dire sur la « Sonate » classique où on faisait parfois une fausse Réexposition à la tonalité de la Sous-Dominante (voir par exemple le premier mouvement de la 41^{ème} Symphonie de Mozart – mesure 161).

Dans cet exemple, il y a également un schéma qui exprime le rapport de quintes justes ascendantes et descendantes à partir de Do – chaîne de 12 quintes supérieures et inférieures à Do qui génèrent dans le système tempéré européen le principe de l'enharmonie (notamment Do = si # et Do = Ré --). Ce schéma montre les attractions

entre les sons sur l'échelle réelle en fonction de la position de rapprochement ou d'éloignement.

Grâce à la résonance naturelle on sait qu'il existe une hiérarchie dans la série harmonique gouvernée par des attractions que nous allons nommer des « énergies latentes », ce qui permet d'établir un classement d'intervalles en consonances parfaites – les intervalles stables de la base de la série - les consonances imparfaites – intervalles placés entre une certaine stabilité et instabilité surgissant au milieu de la série - et les dissonances – les intervalles instables qu'on trouve dans la partie supérieure de la série (NB - Il s'agit de prendre en compte uniquement les 16 premiers sons de la série harmonique qui constituent le matériaux brut nécessaire à la composition du système tonal avec bien entendu les corrections appliquées à la conception du système tempéré sans s'occuper des micro-intervalles qui représentent un autre terrain de recherche dans le domaine modal ou spectral !)

L'intervalle de 5 j a un rôle privilégié dans ce contexte morphologique car il se définit comme intervalle générateur contenant le premier son nouveau de la série, d'où la naissance de cette échelle de quintes. Le tableau montre bien que dès qu'on s'éloigne sur l'échelle, les attractions, donc les énergies entre les sons, faiblissent. Il faut noter que le principe d'attraction est aussi fortement lié à la stabilité ou l'instabilité de l'intervalle, ce qui nous renvoi aux rapports des proportions de la série harmonique. Il en résulte ainsi deux types d'énergies en ce qui concerne les relations entre les sons : une produite par la position des intervalles dans la série de la résonance naturelle et l'autre par celle de l'échelle réelle en quintes.

La chaîne des quintes dévoile certaines correspondances entre les sons sur cette échelle, et notamment certains rapports croissants d'intervalles :

La 2M (Fa - Sol) se trouve dans un rapport de 2 quintes ;

La 3M (Si - -Ré) à 4 quintes ;

La 4+ (Mi - - La) à 6 quintes ;

La 5+ (La - - Mi) à 8 quintes ;

La 6+ (Ré - - Si) à 10 quintes ;

La 7+ (Sol - - Fa #) à 12 quintes – la première enharmonie possible.

Une deuxième remarque concernant ce schéma est que la position centrale (symétrique par rapport à la 1^{ère} apparition de la série des dièses vers le haut et des bémols vers le bas n'est pas occupée par le « Do » mais par le « Ré » d'où, dans l'histoire de la musique, on peut apercevoir une intéressante aventure de ce son, beaucoup côtoyé de l'Antiquité jusqu'à nos jours : un mode très utilisé chez les grecs, le 1^{er} et le 8^{ème} mode dans le grégorien, les grands Concertos pour violon n° 2, n° 4 et n° 7 de Mozart, les concertos de Beethoven, Brahms, Tchaïkovski (on pourrait même dire que le violon est construit autour du Ré), *l'Invention* sur une tonalité dans le 3^{ème} acte de l'Opéra *Wozzeck* d'Alban Berg, etc.

Une suite de six quintes de l'échelle réelle réduite à un ambitus d'octave gouverné par l'ordre des tons et des demi-tons, donne les structures des gammes. Ce nouveau cadre morphologique qui représente l'ordre apparent des sons, étant donc une construction artificielle, révèle des relations basées sur des intervalles spécifiques qui créent des attractions horizontales nommées relations mélodiques et verticales nommées relations harmoniques.

En ce qui concerne les relations mélodiques, elles sont multiples et classables par époque, style, tendances, etc. ; en un mot, on parle de « tournures » mélodiques spécifiques. La verticalité fait référence à la constitution des accords par superposition de tierce. Sur chaque degré de la structure de la gamme (structure horizontale) on construit des accords (structures verticales).

The image displays three rows of musical notation, each representing a different type of scale. Each row is divided into two columns: 'Do majeur' (C major) and 'do mineur' (C minor). The rows are labeled on the left: 'Gamme naturelle' (Natural scale), 'Variante harmonique' (Harmonic variant), and 'Variante mélodique' (Melodic variant). Each scale is shown in its ascending and descending forms. Interval markings (3m, 6m, 7m) are placed above the notes to indicate the intervals between them. Chord symbols (I, II, III, IV, V, VI, VII) are placed below the notes, with 'M' for major and 'm' for minor. The 'Variante harmonique' and 'Variante mélodique' scales show modifications to the VI and VII degrees compared to the 'Gamme naturelle'.

Exemple 2

Les deux types de gammes du Système tonal – gamme majeure et mineure – comportent une partie fixe sur la première quinte où on trouve la spécificité modale (3 M ou 3 m), la structure du tétracorde modal (relation Tonique - Sous-Dominante) et l'intervalle générateur de quintes juste de l'échelle réelle (relation Tonique – Dominante) et une partie mobile qui concerne les degrés VI et VII modifiables pour créer les variantes harmoniques et mélodiques.

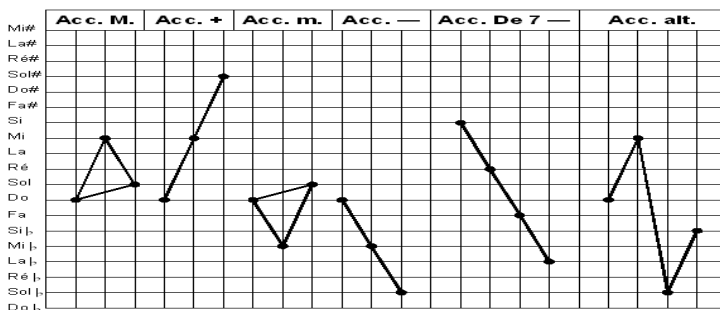
Dans ce deuxième exemple on observe une symétrie parfaite des deux types de gammes par rapport à leur état naturel (le rangement par quinte) et par rapport aux variantes, aussi bien sur le pan mélodique (voir les intervalles spécifiques) que sur le plan harmonique (voir la composition des accords principaux I – IV – V).

Il est fort dommage que certaines structures de gammes comme le mineur naturel et les variantes du majeur soient ignorées dans l'apprentissage théorique et pratique car elles trouvent une place importante dans la création, notamment grâce au mélange entre l'état naturel et les variantes. L'intérêt de ce mélange se révèle sur le plan esthétique car les variantes permettent le rapprochement des deux modes – le majeur vers le mineur et inversement. Les variantes rendent possible ce passage en élargissant la palette compositionnelle. On peut comparer ceci avec la démarche plastique d'un peintre qui réalise des dégradés du rouge vers le jaune et du jaune vers le rouge en mélangeant peu à peu les deux couleurs.

Ce procédé compositionnel d'une grande richesse introduit des énergies nouvelles aussi bien dans des relations mélodiques que dans celles harmoniques. L'utilisation du mineur sous ces trois formes dans la même pièce musicale par Bach, par exemple, ou des trois formes du majeur par Rachmaninov reste un témoignage de cette richesse structurelle d'une construction diversifiée et parfaite.

La diversification subsiste également dans la constitution des accords à partir de ces structures de gammes.

Pour donner une image plastique des accords, revenons à l'origine des sons sur l'échelle réelle en quintes justes. Dans l'exemple n° 3 on aperçoit les figures de 4 accords de 3 sons qui font partie de ces structures de gammes : l'accord majeur (M), l'accord augmenté (+), l'accord mineur (m) et l'accord diminué (-).



Exemple 3

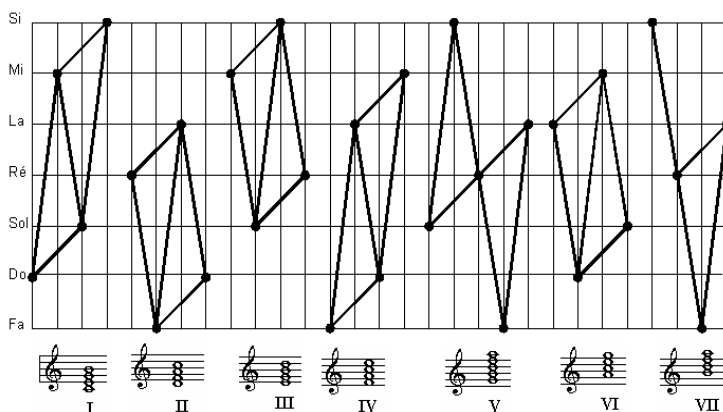
Les accords majeurs et mineurs sont complémentaires grâce à la permutation de la position des tierces. Leur composition est basée sur une relation triangulaire entre les trois éléments de l'accord (la fondamentale, la tierce et la quinte) et leur plasticité renversée due à la différence qualitative des tierces (3M – 3m).

Par contre, l'accord augmenté et l'accord diminué présente une relation linéaire issue de l'homogénéité des tierces (3M – 3M et 3m – 3m). La même composition linéaire se révèle pour l'accord de 7^{ème} diminuée (7-) tandis que

l'accord altéré (alt.) de 4 sons (Do – Mi – Sol – si -) qui ne fait pas partie de la structure des gammes se compose d'une double relation triangulaire allongée (déformée) par le rapport éloigné de quintes entre le "Mi" et le "Sol -" ce qui correspond bien à sa réalité sonore.

Il en résulte que les éléments constitutifs qui composent les figures d'accords sont porteurs d'énergies latentes différentes selon la disposition des vecteurs entre les éléments.

Voyons maintenant les figures des accords de 4 sons, qui montrent aussi bien leur composition interne que leur relation dans le cadre de la structure de la gamme, ici la gamme de Do majeur :



Exemple 4

Les sept accords représentés graphiquement d'une manière proportionnelle par rapport à l'échelle réelle des quintes (6 accords de 4 sons – les accords de septième et un accord de 5 sons - l'accord de neuvième de Dominante) font apparaître les similitudes, les complémentarités et les différences particulières en définissant ainsi la diversité mais aussi le classement de type énergétique de chaque accord.

Similitudes : I-IV ou II-III-VI ou V-VII (figure résiduelle).

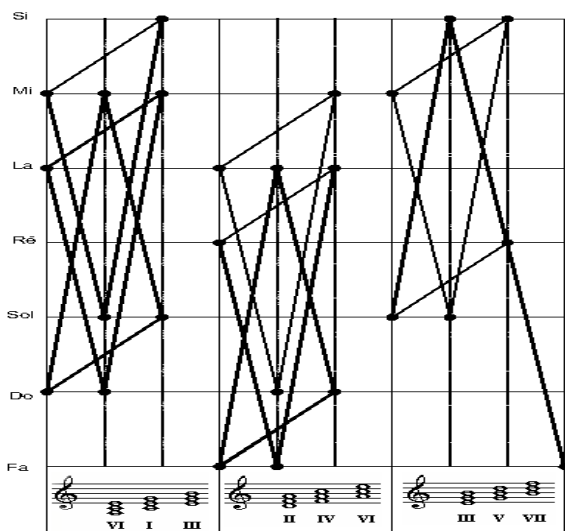
Complémentaires : I et IV par rapport aux II-III-VI (figures inverses).

Différences particulières : V-VII par rapport aux autres accords.

Cette observation est très importante car elle constitue un stade intermédiaire d'explication de l'accord par rapport à la fonction harmonique.

Les accords sont donc porteurs d'énergies de même type, ou complémentaire, ou particulière. Dans cette dernière catégorie on classe l'accord de 7^{ème} et de 9^{ème} de Dominante et son, soit disant résidu, l'accord construit sur le VII^{ème} degré (qui s'avère être un accord très spécial et très utile dans le discours harmonique et non pas seulement un simple résidu !) C'est aussi pour cela que l'harmonie française a tenu à avoir un chiffrage différent pour ces deux accords qui émanent des énergies particulières par rapport aux autres.

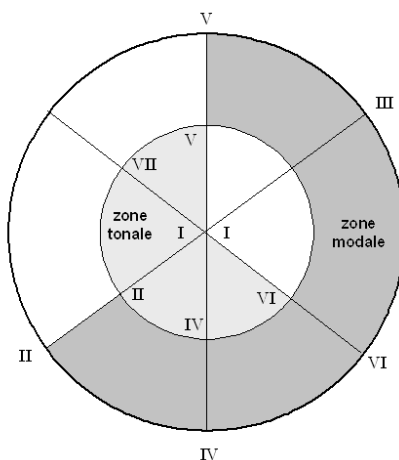
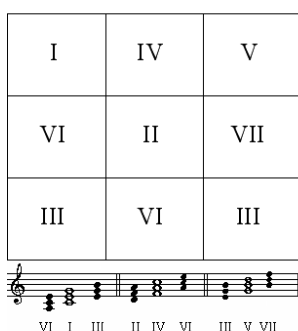
D'après ce schéma, on peut donc classer les accords en trois familles fonctionnelles, classement important car il montre bien le niveau de parenté entre les accords. Pour cela on revient aux accords de trois sons qui sont à la base de la formation des autres accords plus complexes.



Exemple 5

Le classement par trois familles, deux similaires I-VI-III avec IV-II-VI et une différente V-VII-III montre les interférences possibles grâce aux superpositions des figures dans le cadre de la même famille où les fonctions principales I, IV et V (figures similaires) englobent celles secondaires II, III, VI (figures similaires) et VII (figure différente), ainsi que le niveau de rapprochement ou d'éloignement dans la famille (par exemple I-VI très rapprochés – figures complémentaires et symétriques, I - III plus éloignés). Le même schéma révèle les éléments communs entre les trois accords qui expliquent certaines doublures dans l'harmonie à 4 voix ainsi que certaines interactions possibles entre les familles ce qui permet d'établir un tableau basé sur trois niveaux de parenté.

Ce tableau représente la synthèse des relations entre les accords donnant un premier aperçu en ce qui concerne les enchaînements possibles entre les accords. Voici la vraie phase de transformation des accords en fonctions, mettant en marche des énergies « latentes » qui deviennent des énergies « vivantes » en créant le discours harmonique.



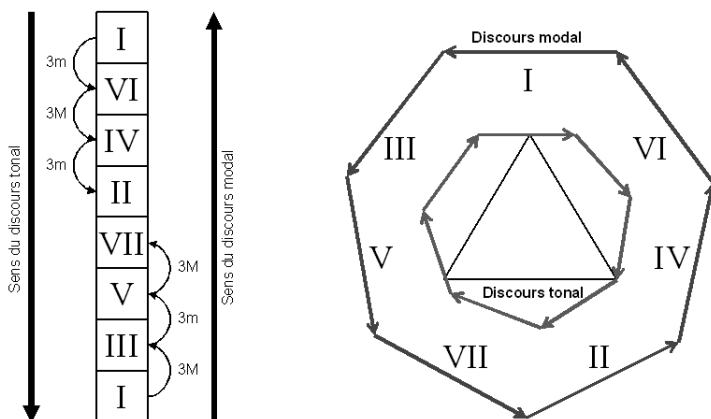
Exemple 6

Les analyses multiples des œuvres tonales montrent que dans la pratique les enchaînements les plus employés se font au niveau supérieur (I-IV-V : fonctions principales)

combinés avec le niveau immédiatement inférieur (VI-II-VII : fonctions secondaires) – niveau de substitution. Le troisième niveau est rarement employé étant composé de fonctions où la parenté est plus éloignée. Ceci s'explique aussi par le fait que le premier niveau est le plus chargé en énergie et dès que l'on descend vers les deux autres, les énergies faiblissent, le 3^{ème} niveau étant le moins énergétique. Cependant ce niveau représente également un niveau de passage vers un autre système, le système modal, beaucoup plus large que le système tonal circonscrit dans celui-ci (voir le petit cercle englobé dans le grand cercle).

Ce schéma démontre l'appartenance du système tonal au système modal ; il est en effet un cas particulier du système modal, basé sur deux modes : le majeur et le mineur. On l'a souvent comparé avec notre système solaire par rapport à notre galaxie et la comparaison n'est pas hasardeuse car il s'avère être « rond » et « symétrique » avec des attractions bien définies tandis que l'autre est beaucoup plus vaste, plus éparpillé, avec des attractions plus particulières et moins ordonnées.

Le sens des enchaînements, surtout dans le système tonal, est extrêmement important.



Exemple 7

Un intérêt distinctif dans les enchaînements est porté, pas seulement vers les relations de quintes justes qui

représentent l'ordre des sons sur l'échelle réelle du système, mais aussi vers les relations des tierces. On remarque que ces deux types de relations, qui sont aussi à la base de la constitution des accords, se reflètent dans la construction syntaxique du discours en gouvernant son sens principal. Ceci démontre encore plus, à quel point, la morphologie est liée à la syntaxe en rendant le système extrêmement cohérent.

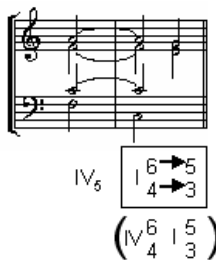
Le sens du discours tonal par relations de tierces est surtout descendant, certaines relations ascendantes pouvant exister en harmonie accidentelle I - III, III - V, II - IV ou VI - I due à l'emploi des notes mélodiques : par retard ou appoggiature (sur temps forts ou parties fortes du temps), par note de passage, par broderie, par anticipation ou par échappée (sur temps faibles ou parties faibles du temps). Sinon, le sens du discours ascendant en tierces, affaiblit le discours tonal en le plaçant plutôt dans une des zones modales.

En tenant compte du fait que les relations tonales sont englobées dans les relations modales, tout en représentant un cas particulier, surtout grâce aux énergies des relations de quintes justes, et que le système tonal est circonscrit par le système modal, on pourrait schématiser le sens harmonique du discours par les deux cercles en mouvement contraire, d'autant plus que l'enchaînement des tierces forme une boucle (il se renferme sur le degré de départ).

Il y a dans cette boucle une exception dans le sens du discours tonal : il s'agit de la relation V – III - I où la fonction du III^{ème} degré s'emploie le plus souvent en harmonie accidentelle, mentionnée plus haut, sinon, on affaiblit la relation V - I qui est très énergétique étant une relation de 5 j (cadence parfaite de Dominante - Tonique).

L'enchaînement des fonctions harmoniques engage des énergies vivantes qui définissent encore plus la notion de fonction par rapport à l'accord. Les exemples sont multiples ; prenons l'un des plus simples.

Ex. 8 A – La relation entre la fonction et l'accord

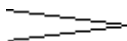


Ex. 8 B – Types d'énergie

1) Énergie passive

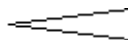
a) 5, 6, $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$

→ Énergie décroissante



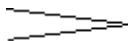
b) $\begin{smallmatrix} V & 5, & V & 7, & V & 9 \\ & + & & 7 & + \end{smallmatrix}$

→ Énergie croissante



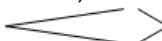
c) $\begin{smallmatrix} V & 7, & V & 6, & V & +6, & V & +4 \\ & + & & 5 \end{smallmatrix}$

→ Énergie décroissante



2) Énergie active en boucle

a) I – IV – V – I



b) I – IV – V – VI – II – V – I

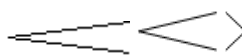


3) Énergie réactive

a) Par modulation

Sol M I – V $\begin{smallmatrix} 7 \\ + \end{smallmatrix}$ – I

Do M I – IV – V



b) Par chromatisme



Dans l'exemple n° 8A on a un enchaînement que l'on appelle un 6/4 de retard (plus précisément un double retard). Ce retard est préparé dans la tonalité de Do majeur par la fonction du IV^{ème} degré en état fondamental. Le moment du retard et la résolution du retard composent une seule fonction harmonique, celle du I^{er} degré tout en étant formée par deux accords : celui d'un 6/4 du IV^{ème} degré et d'un 5/3 du I^{er} degré. Ceci représente un exemple typique d'attirance énergétique : le premier accord plus faible à cause de son 2^{ème} renversement qui lui donne moins de stabilité sera « absorbé » par le deuxième en état fondamental donc plus fort.

De cet enchaînement il en résulte deux conclusions concernant l'image de la fonction harmonique et l'énergie qu'elle dégage. La première définit la fonction comme un complexe harmonique qui dépasse la notion de l'accord avec laquelle parfois elle peut se confondre (dans notre exemple la fonction est composée de deux accords).

La seconde conclusion fait référence aux différents types d'énergie que la fonction dégage, la structure et la position de l'accord jouant un rôle essentiel.

Prenons l'exemple n° 8B où l'on propose quelques types d'énergie qui représentent certains modèles possibles (il y en a d'autres bien entendu !).

Sans changer de fonction, le simple changement d'état (on passe de l'état fondamental au 1^{er} et 2^{ème} renversement) fait décroître l'énergie. L'inverse, par addition d'éléments sur la même fonction, sans changer l'état de la fonction, on obtient plus d'informations, donc l'énergie est croissante ; en appliquant les renversements l'énergie redevient décroissante.

Ce type d'énergie, nous l'avons appelé « passive » car on reste sur la même fonction harmonique, malgré des changements énergétiques « intérieurs ».

L'énergie de type « active » est due aux changements de fonctions. Dans le système tonal, elle se passe plutôt en boucle car elle est circonscrite entre le point de départ et d'arrivée (dans la plupart des cas de I à I). Mais comme les fonctions ont des énergies différentes, à l'intérieur

du discours, on crée d'autres boucles qui font monter l'énergie, ensuite la font décanter. Ce phénomène correspond à des accumulations de tensions et des détentes qui alternent d'une manière périodique, ce qui caractérise le discours fonctionnel tonal.

Il y a un troisième type d'énergie, encore plus active, que l'on nomme réactive car elle fait réactiver le discours. Deux procédés s'imposent pour réactiver l'énergie : la modulation et la chromatisation.

La modulation renouvelle les énergies en boucle par une transposition sur l'échelle réelle des quintes tandis que la réactivité du chromatisme fait monter la tension à des degrés inattendus en créant des surprises harmoniques et même parfois des ruptures. Souvent le chromatisme est un élément perturbateur dans le mécanisme des boucles harmoniques en détournant le discours vers un trajet nouveau. On pourrait rajouter ce processus à l'image de la destruction d'une structure par un élément externe qui fait naître une nouvelle structure ce que René Thom nommait dans la "Théorie des catastrophes" un saut qualitatif. C'est vrai qu'il y a dans le processus de chromatisation une dimension fractale, dimension énergétique qui a fait même « exploser » le système tonal à la fin du XIX^{ème} siècle. Une image dans ce sens de l'éclatement d'un accord par le triple chromatisme dans notre dernier exemple (8B 3), est assez suggestive.

Les exemples dans l'histoire de la musique tonale sont multiples donc difficiles à choisir pour illustrer nos propos. Pourtant nous nous sommes arrêtés sur un exemple qui incarne bien la forme d'un discours fonctionnel énergétique où sur une pente d'énergie croissante, soulignée par l'enchaînement des fonctions, le chromatisme va faire éclater le climax en créant un changement qualitatif du mineur en majeur au moment de la détente. Il s'agit des 8 premières mesures du début du 4^{ème} Mouvement de la IV^{ème} Symphonie de Brahms - le thème de la Passacaille, harmonisé comme dans un Choral, constitue un exemple de valeur énergétique dans un discours musical tonal.

Allegro energico e passionato

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in A

2 Fagotte

Kontrafagott

in E 1.
2.

4 Hörner

in C 3.
4.

2 Trompeten in E

1.
2.

3 Posaunen

3.

Pauken in G.H.E

Exemple 9
(4^{ème} Mouvement de la IV^{ème} Symphonie de Brahms)