

Yolande Moyne Larpin

Majeur/Mineur, culture ou influence réelle ?

Le rôle du mode, majeur ou mineur, dans l'écoute musicale en gérontologie

Vieillir en Majeur

Cet article se situe à l'interface entre musicologie et musicothérapie, avec un regard porté sur le grand âge, En croisant les observations de spécialistes, il voudrait faire réfléchir à l'impact de la musique lors d'écoutes souvent collectives, pas toujours encadrées comme elles le mériteraient.

Les musiciens trouveront sans peine des exemples musicaux, absents pour ne pas surcharger le texte.

La musicothérapie a depuis longtemps renoncé au vieux rêve d'une pharmacopée musicale qui répondrait, sous forme de prescriptions préétablies, à des symptômes définis. La psychologie et l'affectivité de l'être humain sont bien trop complexes, l'identité de chacun trop marquée et son rapport à la musique trop personnel pour qu'on puisse avancer de telles certitudes. Quant à la musique, elle est un art plus qu'une science et l'empreinte du créateur, alliée à celle de l'interprète, trouve une résonance différente ou nuancée en chacun de nous.

Cependant, on connaît l'effet d'oeuvres réputées obsessionnelles comme le *Boléro* de Ravel ou tourmentées, dynamisantes etc., effets que les premières recherches françaises de musicothérapie avaient précisés, tout en les référant aux traits de personnalité (1). Depuis longtemps, des tests ont été élaborés et publiés qui constituent un outil pour la musicothérapie réceptive, et la détermination de l'*iso* du patient oriente le travail du musicothérapeute (2).

Sans nier l'aspect culturel de ces effets (3), revenons sur un des éléments de la structure musicale peu exploré jusqu'ici. Il s'agit du *mode* principal et de l'évolution harmonique à l'intérieur d'une composition.

Il n'est pas question d'ignorer l'impact des autres éléments souvent étudiés que sont la mélodie et le rythme, ni le rôle joué par les paramètres du son, et notamment le timbre (4). La mélodie procède de l'harmonie et le rythme en est indissociable. Pour ce qui est de l'harmonie, on connaît les travaux de M. Imberty (5) et les recherches de J. Jost sur les cellules sonores. Mon propos visera la question de l'influence du mode et plus spécialement des modes majeur et mineur, longtemps décriée par les musiciens qui se refusent à considérer un effet possible de ces modes en eux-mêmes.

Ma réflexion s'appuiera principalement, pour la musicologie, sur les travaux de J. Chailley (6) et de E. Ansermet (7), pour les mettre en regard de ma pratique de musicothérapeute en gérontologie.

Le développement des harmoniques naturels et le cycle des quintes

On connaît, depuis le 18ème siècle, l'existence des *harmoniques* qui rejoignent les découvertes de Pythagore. De même qu'une cloche fait entendre simultanément plusieurs sons, une corde vibrante émet, en même temps qu'un son principal – *le fondamental* – une série plus ou moins perceptible de *sons harmoniques*, qui s'inscrivent dans un rapport constant et déterminé avec le son fondamental :

La série harmonique

DO	DO	SOL	DO	MI	SOL	SI ^b	DO	RE	MI	FA [#]	SOL	SOL [#]
		*		*	*							

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----

Sur un piano, dès que le do grave a été frappé, il est aisé d'entendre les premiers harmoniques, notamment les n°s 3, 5 et 6.

De cette série harmonique est né le cycle des quintes, à partir duquel se sont constituées les échelles, puis les gammes. Pour mémoire, ces dernières se présentent en quinte ascendante dans la série des dièses et en quinte descendante dans la série des bémols :

1/ Ordre d'apparition des dièses dans les tonalités :

FA[#] DO[#] SOL[#] RE[#] LA[#] MI[#] SI[#]

Succession des tonalités majeures, elles-mêmes en quinte ascendante, selon le nombre de dièses inscrits à la clé :

DO Maj. (0 #) - SOL M. (1 #) - RE M. (2 #) - LA M. (3 #) - MI M. (4 #) etc.

2/ Ordre d'apparition des bémols dans les tonalités :

SI^b MI^b LA^b RE^b SOL^b DO^b FA^b

C'est l'inverse de l'ordre des dièses

Succession des tonalités majeures selon le nombre de bémols inscrits à la clé :

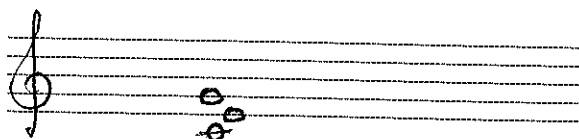
[DO Maj. (0 b)] - FA M. (1b) - SI^b M. (2b) - MI^b M. (3 b) - LA^b M. (4b) etc.

Les modulations d'une tonalité à une autre ajoutent donc ou suppriment n dièses ou bémols, au cours du déroulement d'un morceau.

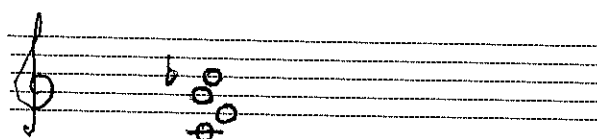
- Ajouter un dièse (ex. de Do Majeur à Sol Majeur), c'est *moduler vers la quinte ascendante appelée Dominante*.
- A l'inverse, supprimer un dièse ou ajouter un bémol (ex. de Do Majeur à Fa Majeur), c'est *moduler vers la quinte descendante appelée Sous-Dominante*.

Reprenons la question des modulations en la rapportant à la série harmonique. Voici un accord de Do Majeur tel qu'il pourrait se présenter en début de morceau :

Ex. * Accord de tonique..... = Do Majeur



** Accord de Dominante..... = Fa Majeur



Or, écrit J. Chailley (p.35), « ...un accord parfait majeur est d'abord compris d'instinct comme de tonique (*); puis, s'il se prolonge trop longtemps, ...le sentiment de tonique se transmue insensiblement en sentiment de dominante...(**) C'est pourquoi la modulation à la sous-dominante (ici Fa Maj.)...est la modulation naturelle, de relâchement, ne demandant aucun effort. » *D'où l'importance de la modulation à la dominante dans le plan tonal d'une oeuvre pour donner élan et dynamisme à l'ensemble.* Ce cheminement, hérité de la suite de danses, se retrouve dans nombre d'oeuvres de l'époque classique et même romantique.

Cette démarche "ascendante" est fréquente chez un C. Franck qui cherchait à *éclairer* le discours musical par les modulations : « J'ai cherché à rendre l'idée de rédemption, écrivait-il à propos des *Béatitudes*, en allant vers les tons dièses. » Ce souci est un signe dans sa musique, presque au même titre que les mélodies en extension qui lui sont coutumières. L'un et l'autre participent de cette recherche de la vérité et de la lumière qui caractérisent son oeuvre.

De son côté, E. Ansermet (p. 492) montre **l'effet sur l'auditeur, des intervalles** en eux-mêmes, à condition qu'ils soient pris dans un contexte harmonique quel qu'il soit. Il apparaît, et chacun peut vérifier ceci sur lui-même, qu'un intervalle mélodique n'a pas le même retentissement selon qu'il est majeur ou mineur, ascendant ou descendant. Ainsi sonnent plus allègrement la sixte majeure que la sixte mineure, la sixte ascendante que la sixte descendante :

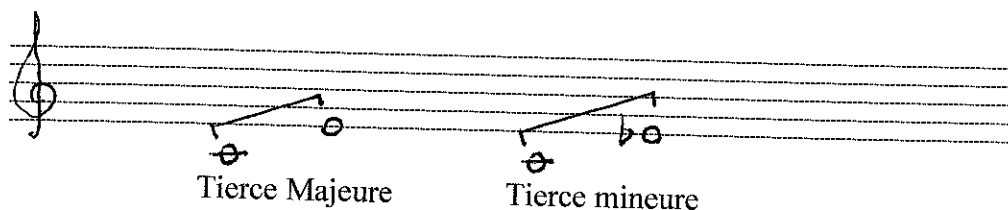
Ex.

Do La Do La b Do La La Do

6te Majeure 6te mineure 6te ascendante 6te descendante

L'exemple est plus frappant encore avec l'intervalle de tierce qui, sur la tonique, détermine le mode majeur ou mineur :

Ex.



E. Ansermet établit une relation intime entre la nature majeure ou mineure d'un intervalle, sa direction ascendante ou descendante et *la conscience musicale*. Plus encore, il détermine une *signification psychique des relations tensionnelles*.

Ainsi certains intervalles sont-ils qualifiés d'*actifs*, d'autres sont *passifs*. Les uns sont révélateurs d'*introversion*, les autres d'*extraversion*, ces quatre qualités pouvant se combiner différemment. On observe toutefois dans cette analyse une **constante : l'extraversion est toujours liée au mouvement ascendant, l'introversion au mouvement descendant.**

Quant à l'harmonie, écrit encore E. Ansermet, « Les états harmoniques majeur ou mineur définissent... les deux modalités *existentielles* possibles (extraversion, introversion) de la positionnalité harmonique. Le passage d'un état harmonique à un autre signifiera donc la permanence dans la même attitude existentielle (*Extraversion ou Introversion*), ou bien un changement de cette attitude, une extraversion (passage d'une harmonie mineure à une harmonie majeure) ou une introversion (mouvement inverse) » (p. 532). Et J. Chailley : « une modulation n'est jamais indifférente et apporte toujours *un accroissement ou un relâchement* du sentiment exprimé » (p.100).

C'est bien ce que confirme la musicothérapie en observant que la musique agit par tension et relâchement ou détente.

Application à la gérontologie

Je n'examinerai pas en détail la spécificité de l'usage de musique et musicothérapie auprès de personnes très âgées, souvent fragilisées par la maladie et/ou la dépendance. Je renverrai pour cela aux ouvrages que j'ai publiés sur le sujet et je me contenterai de rappeler ici les éléments principaux qu'on peut observer dans le rapport à la musique quand vient l'âge (8).

L'âge et plus encore l'entrée en institution gériatrique sont synonymes de pertes et de renoncements. « Lâcher du lest », écrivait Ch. Herfray (9), est indispensable pour continuer à vivre. Sage précaution que nous sommes tous amenés à prendre à chaque étape de l'existence.

La musique se situe parmi les deuils plus ou moins consentis. On ne chante plus, on n'écoute plus de musique et, les jours d'anniversaire, les larmes du souvenir sont volontiers de la partie. Certes, la plupart des maisons de retraite et des EHPAD proposent des activités dites de "chorale". Comment sont animés ces groupes chantants, quels bénéfices en tirent les participants ? Tout est possible, du groupe heureux capable de se produire devant un public occasionnel – ce qui devient de plus en plus rare – à la routine affligeante de personnes courbées sur une feuille de chant qu'elle ne peuvent plus lire.

Lorsque la voix "ne sort plus", pour retrouver un peu d'expression chantée, l'écoute musicale peut aider beaucoup. Encore faut-il qu'on ait un minimum de formation, musicale ou spécifique pour faire de ce temps un moment de bien-être. C'est cette *écoute de musique enregistrée* qui nous intéresse ici.

Si l'on exclut l'usage de chansons dont l'influence se situe principalement au niveau des paroles même si la voix de l'interprète et son timbre jouent un rôle important, l'écoute de musique instrumentale réserve parfois des surprises. Sans parler des musiciens qui ne peuvent plus pratiquer leur instrument, qu'on soit ou non mélomane, la musique peut toucher profondément, parfois à l'improviste. **Faire exprimer l'émotion** permet à l'écoute musicale d'être un temps sinon de bonheur, du moins de ressourcement et non d'enfermement en soi.

Nous disposons de moyens d'expression divers et complémentaires : la parole, qui, dans un groupe, ne peut guère s'exprimer qu'*après l'écoute musicale*, le chant ou le fredonnement en même temps que l'écoute ainsi que le langage non verbal (10).

Au cours d'une écoute musicale, il est important d'observer le non-verbal – posture corporelle, mouvements divers, expression du visage... Pour autant, l'interprétation des réactions non verbales à l'écoute n'est pas toujours facile, spécialement dans l'expression du visage où l'observateur de bonne foi peut se tromper. En revanche, deux éléments témoignent à coup sûr d'un certain bien-être : ce sont *le mouvement en phase avec la musique et le chant réel ou intérieur* (11).

Si le mouvement accordé à la pulsation ou au rythme de la musique et le fredonnement pendant l'audition sont d'observation facile, comment déceler le chant intérieur ? Et d'abord à quoi sert-il ?

On sait que les personnes qui vivent aujourd'hui en institution gériatrique ont pratiqué le chant ou la chanson beaucoup plus que les générations actuelles. Pour certaines d'entre elles, *le chant intérieur* reste naturel. Dans tous les cas, **il est porteur de sens**. Nous retrouvons ici E. Ansermet : « ce n'est pas l'instrument qui fait la mélodie, c'est notre oreille... Si la mélodie apparaît, c'est que chez l'auditeur et d'abord chez l'auteur une activité de sentiment commande l'activité auditive et nous fait percevoir cette ligne comme un mouvement du son dans l'espace...qu'elle charge d'une signification affective... la musique est tout entière un événement affectif... » (p.181).

Chanter intérieurement la mélodie pendant une écoute musicale, c'est donc vivre une expérience affective. **C'est à l'animateur du groupe de légitimer le chant intérieur et de le rendre observable en le pratiquant lui-même naturellement et de manière visible.** Cette attitude facilitante pour les personnes, qui consiste à inviter au chant intérieur ou au mouvement discret lorsque la musique s'y prête, se travaille en formation.

Voyons maintenant ce qu'il en est dans ce contexte gériatrique des modes majeur et mineur, en nous référant à des exemples simples comme on peut en proposer à des non musiciens, parfois mélomanes.

Une mélodie chantante exprimée dans un mouvement lent, ainsi *Le Cygne* (en majeur) de St-Saëns ou un 2ème mouvement de concerto comme *Hiver* (également en majeur) de Vivaldi prêtent volontiers à la rêverie (12). Or on observe que, avec l'âge et la fragilité ou la maladie, la rêverie induit un repliement sur soi qui flirte avec la tristesse. La mélancolie d'un auditeur en bonne santé cède la place à un ressenti pessimiste qui peut être douloureux.

La présentation de type culturel qui est faite avant l'audition limite heureusement cet aspect négatif. Pourtant rares sont les personnes qui, lorsqu'elles peuvent exprimer un choix, le font dans cette direction. **Leur demande va plutôt vers des extraits dynamisants, dans un tempo modéré.**

Revenons alors à l'influence des accords majeurs et mineurs telle que l'analysait E. Ansermet.

Depuis longtemps, les recherches en musicothérapie ont montré que l'effet d'une audition musicale se produit dans la première minute. Le timbre instrumental, quant à lui, joue ici un rôle essentiel dès les premières mesures. Dans le cas d'un orchestre, c'est *le style de la musique et spécialement la tonalité qui joue ce rôle* (13). Or pour un non musicien, l'harmonie détermine *une atmosphère, un climat* qu'on ne peut qualifier qu'en termes affectifs. C'est dire qu'on se sent bien ou qu'on est mal à l'aise dès le début de l'écoute.

Une tonalité mineure donnée au départ n'a pas, le plus souvent, le dynamisme d'une tonalité majeure avec sa modulation à la dominante (14). En plus de l'aspect culturel qui a pu déterminer ce choix du compositeur, l'accord de tonique qui se développe plus ou moins longuement, et spécialement dans un morceau lent ou de rêverie, invite à rentrer en soi. Démarche nécessaire peut-être mais qui mérite d'être accompagnée quand la personne est devenue fragile. Rentrer en soi quand tout ce qui rattachait à la vie est en perdition, quand le corps souffre et que l'environnement n'est guère motivant, ce peut être une expérience plus négative que bienfaisante. Si la musique fait entrer dans un autre temps, celui qu'elle côtoie ici et qui s'impose est fait surtout de pertes et de souffrance.

En revanche, la demande fréquente de morceaux un peu dynamisants – qui n'ont rien à voir dans ce contexte avec des rythmes heurtés dans un tempo très rapide, une intensité exagérée et des timbres agressifs –, cette demande se trouve volontiers satisfaite lorsque tous les éléments dynamisants se trouvent équilibrés : le tempo un peu rapide, les rythmes réguliers, les périodes et les phrases facilement identifiables **le plus souvent dans le mode majeur** (15).

Reprenons l'observation de E. Ansermet - « *l'extraversion est toujours liée au mouvement ascendant* » - et rapprochons-la de la série harmonique : un son fondamental développe des harmoniques dont la tierce est majeure

DO Sol **Do** MI etc.

L'affirmation de la tonalité majeure dès les premières mesures d'un morceau s'apparente à ce développement. L'accord de dominante qui survient peu après développe également une harmonie majeure. Ainsi en quelques mesures *le ton est donné* aux deux sens du terme : la tonalité, majeure ici, est affirmée et avec elle le dynamisme est assuré s'il s'agit d'un mouvement rapide ; si le mouvement est lent, les tierces majeures n'assombrissent pas le climat qui reste tranquille, quelle que soit l'interprétation personnelle que peut faire l'auditeur.

Lors d'une audition musicale, au moins chez le profane, en quelques secondes un climat musical et affectif est installé. Si la réaction est positive, une détente intérieure s'opère qui peut s'accompagner d'une renaissance de l'énergie grâce au bien-être qui s'est manifesté. En revanche, si la réaction à la musique est négative, par mise à distance, par rejet ou par une sorte de mal-être, ce sentiment intérieur persiste pendant toute l'audition chez un non musicien.

Or, écrit E. Ansermet, « l'accord de trois sons majeur [engendre] un état harmonique *extraverti* et l'accord mineur un état harmonique *introverti* » (p.536). Voici justifiée l'observation énoncée plus haut. A titre d'exemple, l'auteur cite le 1^{er} mouvement de la *Symphonie Pastorale* de Beethoven « qui ne contient que des accords *majeurs*, sauf un accord mineur de passage; ainsi s'explique l'espèce de bonheur, d'égalité d'humeur et de quiétude que fait éprouver son audition » (p. 534).

Dans le cas d'un morceau en mineur, les premières tierces de l'accord de tonique sont mineures. Si cette tonalité mineure de départ se trouve insérée dans un tempo et des rythmes tranquilles, nous voici en peine rêverie peut-être, en tout cas dans un état d'intériorité incontestable. Des rythmes affirmés et dynamisants peuvent compenser cet effet *introverti*. Or le rythme s'adresse au corps, tandis que la mélodie, ici mineure, résonne dans l'affectivité du sujet. Comment, dans un contexte de faiblesse et de fragilité, retrouver une énergie corporelle en accord avec le rythme alors que la mélodie incline à une attitude intérieure de repli sur soi qui rejoint la tendance naturelle à *s'économiser* comme l'écrivait Ch. Herfray ? Ce sera moins difficile avec un concerto de mandoline de Vivaldi par exemple, parce que le timbre de l'instrument soliste a cette légèreté et cette fantaisie qui relativisent les effets des deux injonctions contraires. Cependant la réaction positive à l'écoute reste plus naturelle avec une tonalité majeure de départ.

Qu'en est-il des modulations qui s'inscrivent dans toute musique ? L'effet de la modulation à la dominante, observable jusque dans la chanson, est analysé ainsi par E. Ansermet : « L'événement affectif que nous fait éprouver une modulation à la dominante est essentiellement une élévation du niveau d'énergie » (p.540). On conçoit que la musique populaire et toute musique de facture simple, à condition de n'être pas usée par la répétition, ait le plus souvent un effet volontiers dynamisant.

Une modulation à la sous-dominante a l'effet inverse : « L'événement que nous fait éprouver le passage à la tonalité de sous-dominante est l'inverse du premier : nous baissons de niveau. » (p.540). On retrouve ici l'idée de « relâchement » dont parlait J. Chailley (16). E. Ansermet poursuit: « ...en modulant, la conscience musicale sort de son horizon immanent d'existence dans la direction du *futur* ou dans la direction du *passé* » (540). Et un peu plus loin « toutes les perspectives tonales dans le sens des dominantes sont des zones d'existence situées dans l'avenir, ...plus lumineuses ou plus claires, impliquant un tonus vital plus élevé ou plus léger... Inversement toutes les perspectives tonales dans le sens des sous-dominantes sont situées dans le *passé* » (541). C'est ce qu'avaient senti intuitivement bien des compositeurs et notamment C. Franck déjà cité.

Une dernière remarque à propos de la modulation. Si la modulation à la dominante éclaire le discours en sollicitant « un tonus vital plus élevé ou plus léger », selon E. Ansermet, pourquoi autant de réserves, dans le contexte du grand âge, sur l'usage d'une tonalité mineure de départ ? On pourrait envisager précisément une écoute musicale en mineur qui module rapidement à la dominante. On retrouverait ainsi le principe de base de méthodes de musicothérapie comme celle de J. Jost ou même de R. Benenzon avec l'iso qui partent de l'état affectif du patient.

C'est oublier deux éléments. On ne peut pas, chez des personnes fragiles et **non musiciennes ou sans culture musicale avérée** (au sens large), pratiquer de telles méthodes réceptives (la pratique active est totalement différente). Nous l'avons dit, l'état dépressif est fréquent dans le grand âge et les possibilités d'en sortir sont fragiles et passagères. D'autre part, la dimension affective est alourdie par toute une vie riche d'expériences multiples avec des temps forts qui resurgissent à l'improviste en générant des émotions parfois difficiles à maîtriser. C'est la raison pour laquelle la musicothérapie dans ce contexte exige une formation particulière et des méthodes adaptées. Or dans le cas d'écoute musicale collective telle que envisagée ici, il ne s'agit pas de musicothérapie mais de séances proposées par des animateurs dans le cadre de leur service.

La deuxième observation nous renvoie à ce qui était signalé plus haut : l'état affectif induit par une écoute musicale est immédiat et persistant, même chez un public jeune. Il est bien inutile pour ne pas dire risqué, pour un animateur pourtant formé, de déclencher des réactions négatives. Et si le choix d'une tonalité mineure ne provoque pas de réaction négative, il reste que, dans ce cas, *on part de l'intériorité* pour ouvrir et éclairer progressivement grâce aux modulations majeures; mais *on referme ensuite pour revenir à l'intériorité*, avec le retour du premier thème, même s'il est modifié. Du moins est-ce le cas le plus fréquent dans les formes musicales occidentales.

Un dernier mot. Toute musique, disait Juliette Alvin, peut déclencher, à l'improviste, des souvenirs qu'on n'est pas prêt à exprimer ni à partager. Cette affirmation reste vraie dans tous les contextes et avec tous les publics. Raison de plus pour rester prudent dans le choix d'une écoute musicale et privilégier la recherche d'effets positifs a priori.

Peut-on conclure ?

Il n'est pas question de minimiser ici le rôle de la culture, consciente ou non. Des habitudes d'écoute ou d'audition plus ou moins subies depuis des décennies sont à prendre en compte pour nuancer ce propos. De même le rôle des autres éléments musicaux et des paramètres du son demeure, il peut même contrebalancer l'effet du mode majeur ou mineur. C'est vrai spécialement dans la musique de danse avec son effet dynamisant. Cependant il est bon de rester vigilant en gardant à l'esprit que la musique renvoie à un passé toujours chargé affectivement. A l'heure des renoncements et des deuils, c'est principalement le sens que prend toute musique.

Il existe des formations spécifiques destinées aux animateurs, aux soignants et aux bénévoles, pour les aider à mettre en place des séances musicales en toute sérénité. En l'absence de formation, les musicothérapeutes et les instrumentistes qui interviennent auprès d'un public âgé peuvent apporter un conseil, pour éviter de déclencher des émotions trop fortes qu'il serait difficile de gérer ou des replis non explicités. Avec quelques précautions, la musique reste un bonheur à tout âge. Comme le disait Mr C, hospitalisé en long séjour : « Quand on est écrasé, la musique ça relève... »

- (1) J. et M.A.Guilhot, J.Jost, E.Lecourt, *La musicothérapie et les nouvelles méthodes d'association des techniques*, ESF, 1973 et E.Lecourt, *La pratique de la musicothérapie*, ESF, 1977.
- (2) J.Jost, *Equilibre et santé par la musicothérapie*, Albin Michel, 1992. - R.Benzenon, *Manuel de musicothérapie*, Privat, 1981 et *Théorie de la musicothérapie à partir du concept de l'iso*, Ed. Non Verbal, 1992.
- (3) R.Francès, *La perception de la musique*, Vrin, 1958.
- (4) Parmi les 4 paramètres du son (hauteur, durée, intensité, timbre), J. Alvin a montré l'antériorité du timbre, élément archaïque décisif de l'effet d'une musique.
- (5) M.Imberty, *Entendre la musique*, Dunod, 1979 et *Les écritures du temps*, Dunod, 1981.
- (6) J.Chailley, *Traité Historique d'Analyse Harmonique*, A.Leduc, 1977, (rééd. 2003), dont sont extraits les exemples suivants.
- (7) E.Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Laffont, 1989.
- (8) Y.Moyne Larpin, *Musique pour renaître*, DDB, 1988, *Musique au fil de l'âge*, DDB, 1994, préf. Dr J.Maisondieu, *Formation aux pratiques musicales en gérontologie*, DDB, 1999 et *Musique en scène de 4 à 97 ans*, Chronique Sociale, 2009, préf. Dr J. Maisondieu.
- (9) Ch.Herfray, *La Vieillesse, une interprétation psychanalytique*, DDB, 1988.
- (10) La voix, ici vocalisée, appartient au non-verbal, le chant avec paroles ajoute le verbal.

- (11) Je reprends la distinction chère à M. Martenot entre *l'audition intérieure* et *le chant intérieur* qui sollicite la vocalisation : dans ce dernier, la voix est prête dans tous les mouvements de la mélodie.
- (12) On sait que l'interprétation est aussi responsable des effets observés ; c'est encore plus vrai avec l'exemple de Vivaldi.
- (13) Cf. R. Francès, *op. cité*, p.355 et Y. Moyne Larpin, *Musique au fil de l'âge*, p.108.
- (14) On peut toujours trouver des contre-exemples : ainsi le 1er mvt de la *Symphonie en sol mineur* de Mozart particulièrement dynamique...
- (15) On trouvera dans mes ouvrages précédents (*op. cités*) les caractéristiques détaillées concernant l'influence des éléments musicaux autres que la tonalité. Les rythmes n'excluent pas la présence de la syncope chère à toutes les musiques actuelles, mais son usage reste modéré dans ce contexte.
- (16) Cet effet de relâchement est très net dans nombre de danses telles que polkas ou valse de Vienne. Le relâchement prend alors le sens d'un repos.