

CHAPITRE III

GRAMMAIRE DE LA MUSIQUE

Ici nous entrons dans le domaine musical pur. Par grammaire, nous entendons l'*harmonie* et le *contrepoint*, qui effectivement régissent l'orthographe musicale.

Nous supposons donc le lecteur pourvu de notions élémentaires, connaissant la notation et les termes techniques que nous ne pouvons éviter d'employer. S'il en était autrement, il ne pourrait mieux acquérir ces connaissances que par la lecture de l'un des ouvrages suivants :

- A. SAVARD, *Principes de la musique et méthode de transposition*.
E. DURAND, *Théorie musicale*.
A. DANHAUSER, *Théorie de la musique*.
M. SIMON, *Cours complet des principes de la musique*.
A. MARMONTEL, *la 1^{re} Année de musique*.
— *la 2^{me} Année de musique*.

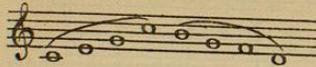
Je dois signaler ici l'excellente brochure de M. P. ROUGNON, *Dictionnaire musical des locutions étrangères*, donnant la traduction et l'explication de tous les termes italiens, allemands, latins ou autres, employés dans les éditions de divers pays, que beaucoup de musiciens ignorent et interprètent de travers.

A. — Exposé du système harmonique.

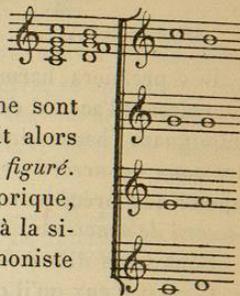
Toute série de sons émis ou entendus successivement, comme par une seule voix, constitue de la mélodie.

Il y a *harmonie* dès que deux sons différents, ou plus, sont produits ou perçus simultanément.

Les mêmes sons qui, placés horizontalement, sur une

seule portée, ne formeraient qu'un contour mélodique :
 appartiennent au domaine de l'harmonie si on les écrit verticalement, que ce soit sur une ou plusieurs portées.

(Dans la composition, surtout dans la composition instrumentale, il arrive très souvent que les notes constitutives d'un accord ne sont émises que successivement; on dit alors que l'accord est *brisé*, *arpégé*, ou *figuré*. Mais, au point de vue purement théorique, on doit par la pensée les ramener à la simultanéité, et c'est ainsi que l'harmoniste les doit toujours considérer.)



Nous n'avons donc à envisager ici (sauf quelques retours sur les contours mélodiques) que les combinaisons *simultanées* de sons, qu'on nomme *accords*.

L'accord de *deux sons* n'existe pas. Il ne serait pas suffisamment caractérisé. Ce n'est qu'un *intervalle harmonique*, un accord incomplet, imparfait, dont un des éléments reste indéterminé.

Il n'y a d'accords véritables que ceux de *trois sons*, de *quatre sons*, de *cinq sons*¹.

A l'état primitif, qu'en harmonie on appelle aussi *fondamental*, ces accords sont formés par des tierces superposées, dont l'origine n'est pas difficile à découvrir dans le phénomène de la résonance des corps sonores, déjà longuement étudié au chapitre I^{er}², et sur lequel nous aurons encore à revenir.

1. Certains accords en contiennent même *six* : voir page 240.
2. Page 10.

Harmoniques.

Accords de.....
3 4 5 sons.

Les premiers harmoniques (principalement 4, 5, 6) fournissent l'accord de trois sons ou *accord parfait*; en y adjoignant l'harmonique 7, on obtient un accord de quatre sons ou *accord de septième*; enfin, l'harmonique 9^e, ajouté aux précédents, produit l'accord de cinq sons ou *accord de neuvième*.

Sont seuls dits *consonants* les accords de trois sons. C'est par eux qu'il convient de commencer cette étude

ACCORDS CONSONANTS

Le type par excellence, c'est l'*accord parfait majeur*, composé d'une tierce majeure et d'une quinte juste

Cette combinaison d'intervalles se rencontrant en majeur sur les 1^{er}, 4^{me} et 5^{me} degrés (notes tonales), et en mineur sur les 5^{me} et 6^{me} degrés, l'accord parfait majeur peut occuper ces diverses positions, et nulle autre :

Mode majeur.

Mode mineur.

1. Le 8^{me} (*do*) ferait double emploi avec 1, 2 et 4. Le 10^{me} (*mi*) ferait double emploi avec 5. Il n'y a pas à en tenir compte.

Si on abaisse sa tierce, on obtient l'*accord parfait mineur* (produit artificiel), formé d'une tierce mineure et d'une quinte juste.

Accords parfaits.

Ces deux intervalles ne pouvant se trouver réunis qu'en majeur, sur les 2^{me}, 3^{me} et 6^{me} degrés, et en mineur sur les 1^{er} et 4^{me}, il s'ensuit que c'est seulement sur ces degrés que l'accord parfait mineur peut trouver son emploi.

Mode majeur.

Mode mineur.

Si à son tour on abaisse la quinte de l'accord parfait mineur, il en résulte un *accord de quinte diminuée* (produit encore plus artificiel), qui contient une tierce mineure et une quinte diminuée.

Accords.

Cet accord ne peut être formé au moyen des sons de la gamme diatonique, que sur le 7^{me} degré en majeur, et sur les 2^{me} et 7^{me} en mineur; il ne peut donc occuper d'autres positions que celles-ci :

Mode majeur.

Mode mineur.

Chaque degré d'une gamme, soit majeure, soit mineure, est donc apte à recevoir, sans intervention de notes étrangères au ton, un accord de trois sons à l'état fondamental :

Accord parfait majeur.

Accord parfait mineur.

Accord de quinte diminuée.

Gamme majeure.

I II III IV V VI VII

Accord parfait majeur.

Accord parfait mineur.

Accord de quinte diminuée.

Gamme mineure.

I II III IV V VI VII

Detailed description: The image shows two sets of musical notation. The top set is for the major mode, and the bottom set is for the minor mode. Each set includes three staves for triads (perfect major, perfect minor, and diminished fifth) and one staff for the scale (major and minor). The triads are shown in their fundamental positions. The scales are shown with fingerings I through VII. In the minor scale, the third degree (III) is marked with an asterisk (*), indicating it is not used for triads.

sauf le troisième degré du mode mineur (marqué *), sur lequel ne pourrait trouver place qu'un accord de *quinte*

augmentée , dont la plupart des théoriciens admettent l'inutilité. Il est d'ailleurs par trop dur à l'oreille pour pouvoir être admis dans la famille des accords consonants; l'accord de quinte diminuée lui-même ne peut leur être assimilé que par une sorte de tolérance, dans le but de rendre le système plus homogène en meu-

blant chaque degré de la gamme majeure d'un accord de trois sons, car sa note caractéristique, la quinte diminuée, est elle-même une dissonance¹.

On admet donc qu'il existe trois accords de trois sons, appelés *accords consonants*, formés, dans leur état fondamental, par deux tierces superposées, et qui sont : l'*accord parfait majeur*, l'*accord parfait mineur*, et l'*accord de quinte diminuée*. Chacun de ces accords appartient exclusivement à certains degrés de chaque mode, en dehors desquels il n'a pas d'emploi.

Les accords se renversent comme les intervalles; mais, tandis qu'un intervalle ne peut avoir qu'un seul renversement, un accord en a autant qu'il contient d'intervalles distincts. Un accord de trois sons (deux tierces superposées) en possède donc deux. On les obtient en transportant la note la plus grave de l'accord, la note de basse, à l'octave supérieure, c'est-à-dire au-dessus des autres notes.

acc. fondamental 1^{er} renvers. 2^{me} renvers

Detailed description: A single staff of music showing a triad in its fundamental position (bottom line), its first inversion (middle line), and its second inversion (top line). The notes are connected by a wavy line to show their relative positions.

Le premier renversement d'un accord consonant quelconque s'appelle *accord de sixte*, du nom de l'intervalle qu'il introduit dans le système. Le deuxième, *accord de quarte et sixte*, par une raison analogue. Chacun d'eux demande à être examiné séparément. Procédant par ordre, commençons par *les premiers renversements*.

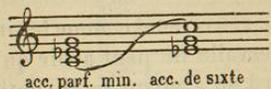
Celui de l'*accord parfait majeur* est formé d'une tierce mineure et d'une sixte mineure, deux intervalles mineurs,

1. Il convient de rappeler que l'accord de quinte diminuée n'a pas été admis sans difficulté. Il contient, à l'état de renversement, le terrible *triton*, qui a été d'abord absolument prohibé, et qu'on appelait, au moyen âge, *diabolus in musica*, le diable en musique. (Voir chap. V.)

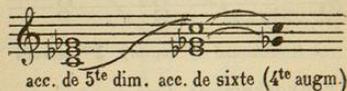
ce qui n'a rien de surprenant pour qui veut se souvenir que le renversement intervertit la qualification des intervalles.



La même raison fait que le premier renversement de l'accord parfait mineur ne contient, au contraire, que des intervalles majeurs, une tierce et une sixte.



Le premier renversement de l'accord de quinte diminuée se compose d'une tierce mineure et d'une sixte majeure, dont les notes forment entre elles, à l'intérieur de l'accord, l'intervalle de quarte augmentée, renversement de la quinte diminuée.



L'origine même de ces accords indique la place qu'ils peuvent occuper dans la gamme. Issus des accords fondamentaux, ayant comme basse les tierces de ces derniers, et étant formés par les mêmes sons, autrement groupés, renversés, ils doivent nécessairement trouver leur emploi sur le degré qui forme tierce avec celui qui fournit l'accord dont ils émanent.

On peut donc former, sur chacun des degrés d'une gamme majeure ou mineure, un accord de sixte, premier renversement des accords fondamentaux.

De provenance majeure.

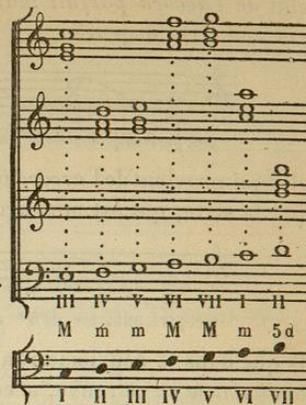
De provenance mineure.

De provenance
de quinte diminuée.

Basses des accords de sixte.

Accords fondamentaux :

Gamme majeure.



De provenance majeure.

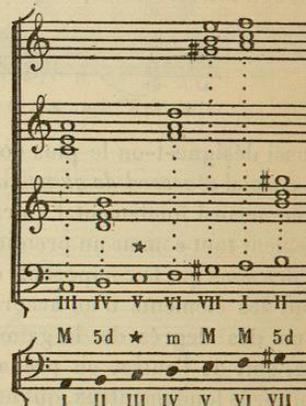
De provenance mineure.

De provenance
de quinte diminuée.

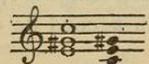
Basses des accords de sixte.

Accords fondamentaux :

Gamme mineure.



sauf sur le cinquième degré du mode mineur, auquel correspondrait le renversement de l'accord (inusité) de quinte augmentée



Passons aux deuxièmes renversements.

Celui de l'accord parfait majeur contient une quarte juste et une sixte majeure.



Celui qui provient de l'accord parfait mineur n'en diffère que par la sixte, qui est mineure, la quarte restant juste,



tandis que dans le deuxième renversement de l'accord de quinte diminuée se retrouve, accompagné d'une sixte majeure, son renversement, la quarte augmentée.

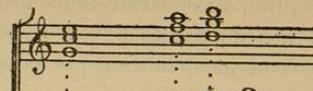


Aussi désigne-t-on le plus souvent ce dernier sous le nom spécial d'accord de quarte augmentée et sixte.

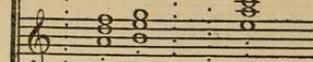
Tout accord fondamental fournissant un deuxième renversement tout comme un premier, par la simple interversion des sons qui le composent, on rencontre tout naturellement les éléments d'un accord de quarte et sixte sur chacun des degrés de la gamme diatonique, soit d'un mode, soit de l'autre, en prenant pour basse la quinte des accords fondamentaux, qui est en même temps la tierce des accords de sixte, premiers renversements.

C'est ce qu'on voit dans le tableau suivant, où chaque degré d'une gamme, d'abord majeure, ensuite mineure, est présenté pourvu de son accord de quarte et sixte :

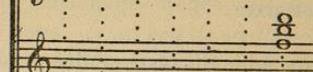
De provenance majeure.



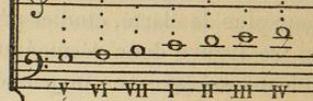
De provenance mineure.



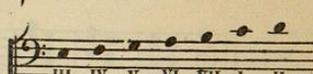
De provenance de quinte diminuée.



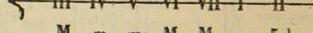
Basses des accords de quarte et de sixte.



Basses des premiers renversements.



Accords fondamentaux :



Gamme majeure.



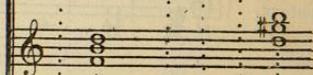
De provenance majeure.



De provenance mineure.



De provenance de quinte diminuée.



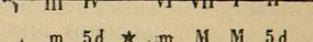
Basses des accords de quarte et sixte.



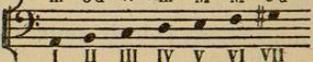
Basses des premiers renversements.

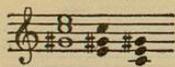


Accords fondamentaux :

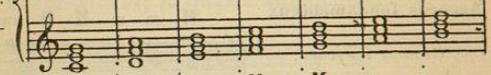
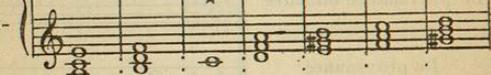


Gamme mineure.



à l'exception du septième degré de la gamme mineure, sur lequel se trouve transportée la lacune déjà signalée, ce qui le rend incapable de porter un accord de quarte et sixte  qui devrait s'appeler quarte diminuée et sixte.

L'ensemble du système des *accords consonants*, que j'ai dû, pour plus de clarté, étudier préalablement accord par accord, se trouve donc résumé et placé sous l'œil dans les tableaux suivants, en majeur et en mineur :

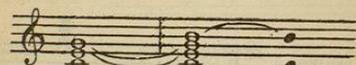
1 ^{er} et 2 ^{me} renverse- ments.	
Mode majeur.	
Accords fon- damentaux.	
Majeurs.	M. M. M. -3
Mineurs. m. m. m. -3
De quinte diminuée. 5d. 5d. 5d. -1
1 ^{er} et 2 ^{me} renverse- ments.	
Mode mineur.	
Accords fon- damentaux.	
Majeurs. M. M. -2
Mineurs. m. m. m. -2
De quinte diminuée. 5d. 5d. 5d. -2

On voit qu'il dérive directement du système de la tonalité, dont il n'est, pour mieux dire, que l'extension, la conséquence forcée. — Il en est de même pour celui des

ACCORDS DISSONANTS

que nous allons voir de suite, et qui ne présente pas plus de complication.

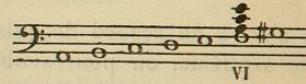
Une tierce et une quinte, c'est-à-dire deux tierces superposées, formées sur un degré quelconque, nous ont fourni des accords de trois sons, des accords consonants, à l'état fondamental. Surélevons ces édifices sonores par l'addition d'une nouvelle tierce, supérieure bien entendu, et nous obtiendrons ainsi, sur chaque degré, un accord nouveau formé de quatre sons, ou *accord de septième*, lui aussi à l'état fondamental, ne différant de l'accord consonant du même degré que par cette troisième tierce ajoutée, qui forme *septième* avec la basse, et apporte dans l'accord l'élément dissonant qui le caractérise.



accord consonant acc. de 7^{me} (dissonance)

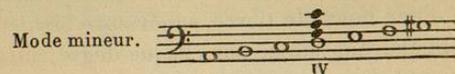
C'est ainsi que se trouvent constitués, toujours sans immixtion de sons étrangers à la gamme diatonique, les accords de *septième majeure*, qui occupent en majeur le 1^{er} et le 4^e degré, et en mineur le 6^e seulement,

Mode majeur. 

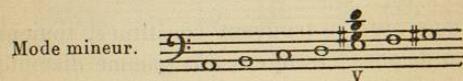
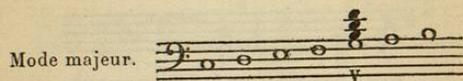
Mode mineur. 

et sont formés de la réunion d'une tierce majeure, d'une quinte juste et d'une septième majeure.

Les accords de *septième mineure*, qui ne sont que des accords parfaits mineurs surmontés d'une troisième tierce, formant avec la basse l'intervalle de septième mineure, se trouvent en majeur sur les 2^e, 3^e et 6^e degrés, et en mineur sur le 4^e seulement.



Si c'est à un accord parfait majeur qu'on ajoute une septième mineure, il en résulte l'accord de *septième de dominante*, ainsi nommé parce qu'il ne peut trouver sa place que sur le 5^e degré dans un mode comme dans l'autre.

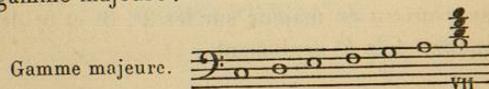


L'accord de septième de dominante est le plus employé des accords de septième ; il est aussi le moins dissonant, étant formé de la réunion des harmoniques 4, 5, 6 et 7 (tandis que tous les autres accords de septième contiennent des sons étrangers aux harmoniques de leur fondamentale).

Si enfin c'est à un accord de quinte diminuée qu'on adjoint une septième, on pourra obtenir deux accords différents, selon que cette septième sera mineure ou diminuée.

Mineure, elle donne le groupement suivant : 

qui porte le nom de *septième de sensible* sur le 7^e degré de la gamme majeure :

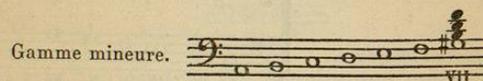


et s'appelle *septième mineure et quinte diminuée* quand il appartient au 2^e degré de la gamme mineure :



Diminuée, elle fournit l'accord de *septième diminuée* :

, qui ne peut trouver son emploi que sur le 7^e degré du mode mineur :



Il y a donc un accord de septième, un accord dissonant de trois sons, praticable sur chacun des degrés de la gamme majeure ou mineure, sauf toujours la lacune inévitable du 3^e degré en mineur.

Ainsi, la gamme majeure contient :

- 1 accord de septième de dominante.
- 2 accords de septième majeure.
- 3 accords de septième mineure.
- 1 accord de septième de sensible.

Total : 7, un par degré.

La gamme mineure contient :

- 1 accord de septième de dominante.
- 1 accord de septième majeure.
- 1 accord de septième mineure.
- 1 accord de septième mineure et quinte diminuée.
- 1 accord de septième diminuée.

Total : 5 seulement, mais tous différents.

Ce que démontre le tableau suivant :

1. On peut considérer aussi ces deux derniers accords, quand ils sont placés sur le 7^{me} degré, comme des accords de neuvième privés de leur son fondamental. Voir page 239.

Septième de dominante.

Septième majeure.

Septième mineure.

Septième de sensible.

Gamme majeure.

Accords consonants correspondants.

Septième de dominante.

Septième majeure.

Septième mineure.

Septième mineure et quinte diminuée.

Septième diminuée.

Gamme mineure.

Accords consonants correspondants.

I II III IV V VI VII

M m m M M m 5d

I II III IV V VI VII

m 5d * m M M 5d

On remarquera la parfaite corrélation entre les accords de septième et les accords consonants dont ils émanent.

On remarquera aussi que l'absence d'accord de trois sons sur la médiane mineure a pour résultat indirect d'empêcher la formation d'un accord de septième aussi sur le premier degré, puisqu'il recèlerait dans son intérieur l'intervalle, considéré harmoniquement comme ne pouvant faire partie d'un accord, de quinte augmentée.



De cela il ne faudrait pas déduire que toute combinaison contenant une quinte augmentée est rejetée du sein de l'harmonie; ce serait une lourde erreur. De telles agrégations sont d'un emploi fréquent et excellent, et seront expliquées en temps voulu¹. Mais il convient, pour la pureté de la classification, de ne pas les considérer comme constituant des accords à proprement parler, parce qu'elles n'en ont pas le caractère et donnent lieu à l'application de règles spéciales. C'est une simple question de nomenclature.

Les accords de septième, contenant quatre sons, fournissent *trois renversements*.



Tout premier renversement est composé d'une tierce, d'une quinte et d'une sixte, dont les qualifications changent selon la conformation de l'accord fondamental. On l'appelle, d'une façon générale, *accord de quinte et sixte*,

1. Voir *Allérations*, page 297.

en spécifiant, quand il y a lieu, que la *quinte* est *diminuée*, ou que la *sixte* occupe le septième degré, *note sensible*.

Voici d'ailleurs ces accords avec leurs noms, l'indication du degré sur lequel on peut les former, et celle de l'accord fondamental dont ils émanent.

La basse des premiers renversements est nécessairement la tierce de celle des accords fondamentaux.

Quinte diminuée et sixte.

Quinte et sixte.

Quinte et sixte sensible.

Basses des premiers renversements

Accords fondamentaux :

Gamme majeure.

Quinte diminuée et sixte.

Quinte et sixte.

Quinte diminuée et sixte sensible.

Basses des premiers renversements.

Accords fondamentaux :

Gamme mineure.

Le deuxième renversement comporte une tierce, une quarte et une sixte, de qualifications variables. D'une façon générale, on l'appelle *accord de tierce et quarte*, parce qu'il est le seul qui réunisse ces deux intervalles, qui forment entre eux la dissonance, la seconde. Toutefois, on lui attribue volontiers une appellation particulière lorsque, parmi les intervalles qui le constituent, il s'en trouve un qui soit spécialement caractéristique. C'est ainsi qu'il peut prendre les noms de : *sixte sensible*, *triton¹ avec tierce majeure*, *triton avec tierce mineure*, *quarte augmentée et sixte*, sans cesser pour cela d'être tout simplement le deuxième renversement d'un accord de septième.

Ces dénominations diverses ont pour effet de le mieux caractériser, et, de fait, elles déterminent nettement la situation exacte qu'un accord occupe dans la gamme.

Le tableau suivant présente tous les *accords de septième* à l'état de *deuxième renversement*. Leurs basses forment quarte avec celles des accords fondamentaux.

Sixte sensible.

Tierce et quarte

Triton avec tierce majeure.

Basses des deuxièmes renversements.

Accords fondamentaux :

Gamme majeure.

1. Triton, vieille appellation de la quarte augmentée, qui contient trois tons.

Sixte sensible.

Tierce et quarte.

Triton avec tierce mineure.

Quarte augmentée et sixte.

Basses des deuxièmes renversements.

Accords fondamentaux :
Gamme mineure.

★ 7^m 5^d ★ 7^m de dom. 7^M 7^d

I II III IV V VI VII

Les troisièmes renversements forment la famille des *accords de seconde*, dont la basse est en rapport de septième avec celle de l'accord fondamental. Selon les circonstances, on leur donne les noms de *seconde sensible*, *seconde augmentée*, *accord de triton*, qui font connaître leur composition ou leur position, ce qui revient au même, car, chaque degré étant constitué différemment, en sachant la composition on trouve le degré, et *vice versa*.

(Ceci n'est pas rigoureusement absolu, certains accords pouvant se rencontrer sur deux ou trois degrés différents; mais, comme on le verra par la suite, il n'en résulte jamais aucune confusion.)

Voici donc les troisièmes renversements, avec l'indication du nom qu'ils portent sur chaque degré, soit en majeur, soit en mineur :

Triton.

Seconde.

Seconde sensible.

Basses des troisièmes renversements

Accords fondamentaux :
Gamme majeure.

Triton.

Seconde.

Seconde augmentée.

Basses des troisièmes renversements.

Accords fondamentaux :
Gamme mineure.

VII I II III IV V VI

7^M 7^m 7^m 7^M de dom. 7^m de sens. 7^d

I II III IV V VI VII

VII I II III IV V VI

★ 7^m 5^d ★ 7^m de dom. 7^M 7^d

I II III IV V VI VII

Ainsi que je l'ai fait pour les accords consonants¹, je résume le système des *accords de septième* dans un tableau synoptique, pour chaque mode séparément.

1. Page 228.

1^{er}, 2^{me} et 3^{me} renversements.
Mode majeur.

Accords fondamentaux:

Septième de dominante.
Septième majeure.
Septième mineure.
Septième de sensible.

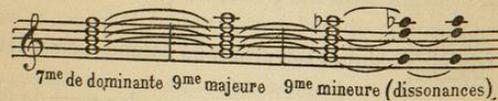
1^{er}, 2^{me} et 3^{me} renversements.
Mode mineur.

Accords fondamentaux:

Septième de dominante.
Septième majeure.
Septième mineure.
Septième diminuée.
Septième mineure et quinte diminuée.

Il ne nous reste plus, pour avoir une connaissance de tous les accords, qu'à étudier les accords dissonants de cinq sons, ou *accords de neuvième*; ce ne sera pas long, car ils sont au nombre de deux, et tous les deux posés sur le même degré, ce qui indique suffisamment, je pense, qu'ils appartiennent à des modes différents.

En ajoutant à un accord de septième de dominante une tierce supérieure, qui sera forcément, selon le mode, majeure ou mineure, on obtient soit l'*accord de neuvième majeure de dominante*, soit l'*accord de neuvième mineure de dominante*.



Cet accord contient deux dissonances, la septième et la neuvième¹.

Mode majeur.

Mode mineur.

Les renversements sont si peu usités que je n'en parle que pour mémoire; le quatrième est même impraticable, la neuvième excédant l'octave, limite du renversement.

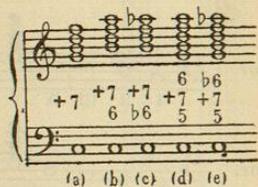
Les accords de 7^e de dominante, de 7^e de sensible, de 7^e diminuée, de 9^e majeure et de 9^e mineure de dominante, qui constituent, comme on le verra plus tard, un groupe spécial (celui de l'*harmonie dissonante naturelle*)², pré-

1. Si l'on supprime la basse d'un accord de neuvième, il en résulte un accord de septième de sensible ou de septième diminuée. Voir p. 231 (note).

2. Page 283.

sentent une particularité intéressante. Ils peuvent tous admettre la tonique comme basse, *au-dessous de leur basse normale*, et sous cette nouvelle forme ils revêtent de nouveaux aspects, sans cesser d'être, pour cela, les mêmes accords qu'ils étaient auparavant.

Prenez un accord de 7^e de dominante , un accord de 7^e de sensible , un accord de 7^e diminuée , un accord de 9^e majeure  et un de 9^e mineure  ; donnez-leur à tous comme basse leur tonique commune (*ut*), et vous aurez sous les yeux la famille des accords dits : *sur-tonique*.



- (a) Accord de 7^{me} de dominante sur-tonique.
(S'appelle aussi, dans certains traités, accord de 11^{me} de tonique.)
(b) Accord de 7^{me} de sensible sur-tonique.
(c) Accord de 7^{me} diminuée sur-tonique.
(d) Accord de 9^{me} majeure de dominante sur-tonique, résumant les accords *a* et *b*.
(e) Accord de 9^{me} mineure de dominante sur-tonique, résumant les accords *a* et *c*.
(Les accords *b*, *c*, *d*, *e*, s'appellent aussi parfois accords de 13^{me} de tonique.)

Les trois premiers contiennent cinq sons, les deux autres en présentent six ; aucun d'eux ne peut être soumis à l'opération du renversement, qui, en déplaçant la note de basse, leur enlèverait leur caractère spécial d'accords *sur-tonique*.

Il n'y a pas d'autres accords que ceux décrits ci-dessus, mais ils peuvent être soumis à bien des transformations, qui vont jusqu'à les rendre presque méconnaissables pour tout œil insuffisamment exercé.

Quelques-unes de ces transformations peuvent être expliquées dès ici. Ce sont celles qui ont trait au *redoublement* ou à la *suppression* de certaines notes et aux diverses *positions* des accords. Les autres ne pourront être comprises qu'un peu plus loin, après l'exposé des lois qui régissent les enchaînements d'accords.

Une succession d'accords peut être écrite à 3, 4, 5, 6 parties ou plus, selon le nombre de *voix* dont on prétend disposer. (Dans le langage musical, le mot *voix* est très souvent pris comme synonyme de partie.) Toutefois, comme beaucoup d'accords¹ ne pourraient jamais être présentés au complet avec trois parties seulement, et comme, d'autre part, il en est peu qui exigent la présence de cinq voix², on a à peu près généralement adopté l'usage d'écrire à quatre parties, et c'est ainsi que la plupart des exercices harmoniques sont présentés dans toutes les écoles sérieuses.

Les accords consonants ne contenant que trois sons, on se trouve dans l'obligation, pour employer les quatre parties, de redoubler un de leurs sons constitutifs.

Telle est l'origine du *redoublement*.

Le choix de la note à doubler n'est pas chose indifférente ; il importe que cette note, à laquelle on va apporter un renforcement, soit déjà par elle-même, par sa situation, la note la plus importante de l'accord, de telle sorte que l'équilibre ne soit pas dérangé, mais que la prédominance qu'on lui donne ne puisse qu'accentuer davantage le sens tonal.

1. Tous les accords dissonants.
2. Les deux accords de neuvième seulement, et les accords sur-tonique.