

Croch' A.S.B.L.

# **Petit traité d'harmonie**

Jean-Pierre Woos



# 1. Les degrés de la gamme majeure.

On connaît la gamme de Do majeur :

Do – Ré – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do.

Do est la « Tonique » de la gamme : elle désigne le « ton » ou « tonalité »

Afin de généraliser toutes les règles d'harmonie dans toutes les tonalités, on désigne chaque note par son « degré ». La gamme généralisée devient :

I – II – III – IV – V – VI – VII

On parle donc de premier degré (Tonique), deuxième degré...

Ainsi le Mi est le troisième degré de la gamme de Do majeur, le Si est le septième degré... et ainsi de suite.

Notez que l'on n'utilise que les notes de la gamme à l'exception de toutes les autres.

Si nous étions dans la tonalité de Ré majeur, les notes qui composent cette gamme sont :

Ré – Mi – Fa dièse – Sol – La – Si – Do dièse

Ré est la tonique de cette gamme.

Le troisième degré est le Fa dièse et le septième degré sera le Do dièse...

## Comment savoir quelles sont les notes qui constituent une gamme quelconque ?

Il est important de mémoriser d'abord l'ordre des dièses et l'ordre des bémols :

**Ordre des dièses : Fa – Do – Sol – Ré – La – Mi – Si**

**Ordre des bémols : Si – Mi – La – Ré – Sol – Do – Fa**

L'un est l'inverse de l'autre.

On se souvient que le VII est un demi ton sous la fondamentale.

Donc, on cherche la note un demi ton sous la tonalité voulue (en n'oubliant pas que Mi# sonne comme un Fa, on dit qu'il est « enharmonique de Fa » et que le Si# est enharmonique du Do).

*Donc si je veux la gamme de Mi majeur, la VII est Ré#.*

Je prends tous les dièses jusqu'au Ré, donc : Fa – Do – Sol – Ré.

Ma gamme de Mi majeur contient donc les notes : Mi – Fa# – Sol# – La – Si – Do# – Ré# – Mi

*Si je veux la tonalité de Fa dièse, la VII est un Fa (naturel) or, il ne peut pas y avoir deux « Fa » (l'un naturel et l'autre dièses) dans la même gamme. La VII est donc un Mi#.*

Je prends donc tous les dièses jusqu'au Mi : Fa# - Sol# - La# - Si - Do# - Ré# - Mi#.

Mais on sait aussi que le Fa dièse est enharmonique du Sol bémol.

*On peut donc aussi penser à la tonalité de sol bémol.*

Dans ce cas, c'est le Fa qui est le VII<sup>e</sup> degré de la gamme.

On va prendre tous les bémols avant le Fa (mais on ne prend pas le Fa)..

Ce qui donne : Sol b – La b – Si b – Do b – Ré b – Mi b – Fa.

Et on constate que toutes les notes de la gamme de Fa# sont enharmonique des notes de la gamme de Sol b :

Fa# = Sol b

Sol# = La b

La# = Si b

Si = Do b

Do# = Ré b

Ré# = mi b

Mi# = Fa

*Si je choisis la tonalité de Fa, le VII<sup>e</sup> degré est Mi. (naturel). L'ordre des dièses nous donne pas de solution. On se retranche alors sur l'ordre des bémols, et on prend tout avant le Mi . Il n'y a que le Si b.*

Donc, la gamme de Fa contient les notes : Fa – Sol – La – Si b – Do – Ré – Mi.

**En résumé :**

**Si la « sensible » (VII<sup>e</sup> degré) est :**

**Une note dièse, on prend tous les dièses jusqu'à la sensible y compris.**

**Une note naturelle : on prend tous les bémols jusqu'à la sensible exclue**

**La sensible ne peut jamais être un bémol sinon il y aurait deux notes de même nom dans la gamme, ce qui ne se peut pas...**

## 2. Les intervalles.

Alors que les degrés se construisent sur la « Tonique », les intervalles se construisent sur n'importe quelle note et concernent, non plus uniquement les notes qui construisent la gamme, mais toutes les notes. (en bleu, les notes de la gamme de do majeur)

I		II		III	IV		V		VI		VII	I
Do	Do#	Ré	Ré#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do
F.		2de	3ce.m	3ce.M	4te	5te -	5te	5te +	6te	7è.m	7è.M	Oct

**F** est la «**Fondamentale** », c'est à dire la note à partir de laquelle on va « calculer » les intervalles. Ce peut être n'importe quelle note.

**2de** est la « **seconde** », elle est toujours à un intervalle d'un ton au dessus de la fondamentale.

**3ce.m** est la « **tierce mineure** », toujours un ton et demi au dessus de la fondamentale

**3ce.M** est la « **tierce majeure** », toujours deux tons au dessus de la fondamentale.

**4te** est la « **quarte** », deux tons et demi au dessus de la fondamentale.

**5te -** est la quinte « **diminuée** » toujours un demi ton sous la quinte

**5te** est la « **quinte** », toujours trois tons et demi au dessus de la fondamentale et un ton et demi au dessus de la tierce majeure ( ou deux tons au dessus de la tierce mineure).

**6te** est la « **sixte** », toujours un ton au dessus de la quinte.

**7è.m** est la « **septième mineure** », toujours un ton sous l'octave (qui est la fondamentale une octave plus haut).

**7è.M** est la « **septième majeure** » toujours un demi ton sous l'octave. On l'appelle aussi, parfois la « sensible ».

**Il est très important de retenir que la**

**TIERCE MINEURE** représente un **intervalle d'un ton et demi,**

**et que la**

**TIERCE MAJEURE** représente un **intervalle de deux tons.**

### 3. Construire des accords

Les guitaristes sont très souvent tentés de considérer que les accords constituent un schéma de position de doigts sur le manche. Il est important de dépasser cette notion si l'on veut accéder à un niveau intéressant dans l'interprétation de morceaux de musique.

**Un accord est toujours constitué d'un empilement de tierces.**

Autrement dit, lorsque l'on construit un accord à partir d'une gamme, on prend systématiquement une note sur deux.

Exemples :

- I – III – V  
Soit Do – Mi – Sol en tonalité de Do  
Ou Ré – Fa# - La en tonalité de Ré
- II – IV – VI – VIII  
Soit Ré – Fa - La - Do en tonalité de Do  
Ou Mi – Sol – Si – Ré en tonalité de Ré.
- III – V – VII  
Soit Mi –Sol – Si en tonalité de Do  
Ou Fa# - La – Do# en tonalité de Ré

On constate que, en travaillant de cette manière, nous allons avoir plusieurs cas de figure :

Si nous envisageons un empilement de trois tierces, on peut avoir :

Si	1 <sup>ère</sup> tierce	2 <sup>e</sup> tierce	3 <sup>e</sup> tierce	Alors l'accord est de type	notation
1	Majeure	Mineure	(peu importe)	Majeur	X
2	Mineure	Majeure	(peu importe)	Mineur	X m
3	Majeure	Mineure	Majeure	Septième majeur	X 7M
4	Majeure	Mineure	Mineure	Septième	X 7
5	Mineure	Majeure	Majeure	Mineur septième majeure	Xm 7M
6	Mineure	Majeure	Mineure	Mineur septième	Xm 7
7	Mineure	Mineure	Majeure	Semi-diminué	Xm7 b5 ou Xm7 5- ou XØ
8	Mineure	Mineure	Mineure	Diminué	X dim ou X°
9	Majeure	Majeure	Majeure	Augmenté	X aug ou X 5+

### Remarques :

1. Tous les accords contiennent la tierce (mineure ou majeure), la quinte (juste, diminuée ou augmentée) et la septième (mineure ou majeure) qui est parfois remplacée par la sixte, on a dans ce cas un accord sixième (X 6)
2. Dans l'accord diminué, on constate que la troisième tierce (mineure) tombe sur la sixte.

### **La gamme harmonisée**

En règle générale, un morceau de musique ne contient **que** des accords qui appartiennent à la tonalité. Si ce n'est pas le cas, c'est qu'il y a eu une « modulation ». (voir plus loin).

Les accords qui appartiennent à la tonalité ne contiennent que des notes de la gamme, donc les sept degrés.

Construisons ces accords :

Degré	1e tierce	2e tierce	3e tierce	Type
I	III 3ce M	V 3ce m	VII 3ce M	I 7M
II	IV 3ce m	VI 3ce M	VIII = I 3ce m	II m 7
III	V 3ce m	VII 3ce M	IX = II 3ce m	III m 7
IV	VI 3ce M	VIII 3ce m	X = III 3ce M	IV 7M
V	VII 3ce M	IX=II 3ce m	XI = IV 3ce m	V 7
VI	VIII = I 3ce m	X = III 3ce M	XII = V 3ce m	VI m 7
VII	IX = II 3ce m	XI = IV 3ce m	XIII = VI 3ce M	VII Ø

On retiendra que, **dans une tonalité majeure**,

- L'accord du premier degré est TOUJOURS majeur 7<sup>e</sup> majeur
- L'accord du deuxième degré est TOUJOURS mineur 7<sup>e</sup>
- L'accord du troisième degré est TOUJOURS mineur 7<sup>e</sup>
- L'accord du quatrième degré est TOUJOURS majeur 7<sup>e</sup> majeur
- L'accord du cinquième degré est TOUJOURS majeur 7<sup>e</sup>
- L'accord du sixième degré est TOUJOURS mineur 7<sup>e</sup>
- L'accord du septième degré est toujours semi diminué.

L'harmonisation de la gamme majeure nous donne donc quatre « familles » d'accords différentes :

1. Les X 7M (sur les degrés I et IV)
2. Les Xm 7 (sur les degrés II, III et VI)
3. Les X 7 (sur le degré V)
4. Les XØ (sur le degré VII)

En général seules les harmonisations « jazzy » utilisent les accords construits à l'aide de quatre sons (quatre notes), et, de plus, les accords de type X 7M ne sonnent pas toujours de manière agréable. Ils seront très souvent remplacés par des accords X 6

dans lesquels la sixte remplace la septième majeure. Donc, on trouvera souvent des accords I 6 et IV 6.

En Folk ou dans les harmonisations non « jazzy », on n'utilisera que des accords à trois sons. Donc, on laisse systématiquement tomber la septième SAUF dans l'accord du Ve degré où on la conserve presque obligatoirement.

**Dans l'harmonie, ces accords n'ont pas tous la même « valeur » et ils n'auront pas tous la même fonction.**

L'accord du premier degré sera celui de « **TONIQUE** », c'est lui qui donne le ton.

L'accord du cinquième degré (V7) a une fonction très importante : il aura toujours tendance à « **se résoudre** » (à précéder tout en l'appelant très fort) sur l'accord de tonique. Il porte de le nom de « **DOMINANTE** ».

L'accord du quatrième degré, du même type que la tonique, mais un ton sous la dominante, porte le nom de « **SOUS DOMINANTE** ».

Un quatrième accord est particulier :

L'accord du sixième degré. Nous avons vu qu'il contenait les degrés VI – I – III – V.

Si on le compare à l'accord I 6, on constate qu'ils contiennent les mêmes notes (I – III – V – VI) mais dans un ordre légèrement différent. On dit que l'accord de VI 7 est un « **renversement** » de l'accord de I 6. Et dans le cas particulier du VI 7, sa fonction est d'être la « **RELATIVE MINEURE** » de la tonalité.

En règle générale, il y a moyen de simplifier l'accompagnement de n'importe quel morceau en n'utilisant que ces quatre accords. Mais l'arrangement sera ainsi réduit au minimum et peu original, voir très « plat ». Mais « il sonnera juste ».

On a souvent intérêt à retrouver cet arrangement minimaliste avant de construire une interprétation personnelle.

## 4. Les gammes mineures

La théorie de la musique connaît plusieurs variétés de gammes mineures. Nous n'en retiendrons que les deux principales.

Nous venons de voir que l'accord du sixième degré est la « relative mineure de la tonalité.

Si nous commençons à jouer la gamme à partir du sixième degré, nous obtenons la « **gamme mineure naturelle** » : La – Si – Do – Ré – Mi – Fa – Sol – La .

Tout va bien... sauf que la fin dérange un peu notre oreille occidentale, habituée à entendre une sensible avant l'octave. Or, dans la gamme mineure naturelle, le Sol (degré VII) est un ton sous l'octave.

On a donc créé une « **gamme mineure harmonique** » en élevant le VII<sup>e</sup> degré d'un demi ton.

On obtient donc : La – Si – Do – Ré – Mi – Fa – Sol# - La

Déjà on peut dire que, lorsque l'on trouve un dièse(ou un bécarre à la place d'un bémol) introduit dans une partition sur la note du V<sup>e</sup> degré de la tonalité majeure, on se trouve dans la tonalité de la relative mineure.

L'harmonisation de la gamme mineure harmonique nous donne donc (faites l'exercice) :

I mineur 7 <sup>è</sup> majeure	(Im 7M)
II semi diminué	(IIØ)
III 7 <sup>è</sup> majeure Quinte augmentée	(III 7M 5+)
IV mineur 7	(IVm 7)
V septième	(V7)
VI 7 majeure	(VI 7M)
VII diminuée	(VII°)

... y en a pas deux les mêmes.... Mais les morceaux réellement harmonisés de la sorte sont assez peu nombreux. Ouf !

Par contre, on remarque que l'accord de dominante est également un V7 comme dans la gamme majeure.

Mais il est intéressant de comparer deux gammes d'une même tonique l'une majeure, l'autre mineure harmonique.

Comparons Do majeur et Do mineur :

La gamme de Do mineur est la relative mineure de la gamme de Mi bémol majeur.

Nous avons donc 3 bémols à la clef : Si – Mi – La dans la gamme de Do mineur naturelle.

Pour obtenir la sensible, il faut relever le Si bémol d'un demi ton (Si bécarre).

La gamme devient donc :

Do mineur harmonique : Do – Ré – Mib – Fa – Sol – Lab – Si - Do

Do majeur : Do – Ré – Mi – Fa – Sol – La – Si - Do

Deux notes diffèrent : la tierce (Mib ou Mi) et la sixte (Lab ou La) qui sont « mineures » toutes les deux dans la gamme mineure harmonique et majeures toutes les deux dans la gamme majeure.

En partant du principe qu'il y a (entre autres) un « **mode majeur** » et un « **mode mineur** », la tierce et la sixte seront dites « **notes modales** »

## 5. Les substitutions d'accord

### Les règles de « substitution diatoniques ».

La gamme majeure est parfois appelée « gamme diatonique ». Elle permet le remplacement d'un accord par un autre (substitution) sous conditions.

Il faut tenir compte de trois principes qui doivent être satisfaits **SIMULTANEMENT** :

*On peut toujours remplacer un accord par un autre pour autant que :*

- 1. la mélodie le permette (sonne juste)*
- 2. il y ait au moins deux notes communes à l'accord de base et son substitut*
- 3. que la fonction de l'accord soit respectée*

En admettant que la mélodie me permette, en accord avec le deuxième principe, je pourrais donc remplacer l'accord du degré I par un accord du III<sup>e</sup> ou du V<sup>e</sup> degré car ils ont au moins deux notes en commun. Mais l'accord du V<sup>e</sup> degré n'a pas la même fonction que l'accord du I<sup>er</sup> degré, donc je ne peux pas l'utiliser comme substitut.

Par contre, la relative mineure (degré VI) je puis également l'utiliser comme substitut du degré I.

Dans la gamme de Do majeur :

I<sup>er</sup> degré : C 7M contient Do – Mi – Sol – Si

III<sup>e</sup> degré : Em 7 contient : Mi – Sol – Si – Ré

V<sup>e</sup> degré : G7 contient : Sol – Si – Ré – Fa mais accord de Dominante ne peut pas se substituer à un accord de tonique

VI<sup>e</sup> degré : Am 7 contient : La – Do – Mi – Sol

De même, l'accord du II<sup>e</sup> degré peut se substituer à un accord du IV<sup>e</sup> degré :

En Do majeur :

IV<sup>e</sup> degré : F 7M contient Fa – La – Do – Mi

II<sup>e</sup> degré : Dm 7 contient Ré – Fa – La – Do

Par contre, même s'il contient trois notes communes avec l'accord du VI<sup>e</sup> degré (Am 7), l'accord du VI<sup>e</sup> degré a la fonction de relative mineure et ne peut pas se substituer à un accord de sous-dominante.

En résumé :

Accord	Substituts diatoniques possibles
I	III ou VI
IV	II
V	Parfois VII

Un petit exemple sur base de ces règles :

Soit la grille de base :

<b>C</b>		<b>F</b>	<b>G</b>
----------	--	----------	----------

C'est à dire:

<b>I</b>		<b>IV</b>	<b>V</b>
----------	--	-----------	----------

Si nous appliquons le principe du tableau des substitutions diatoniques :

On peut avoir :

I	VI	II	V
C	Am <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>

Mais aussi :

I	III	II	V
C	Em <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>

III	VI	II	V
Em <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>

I	VI	IV	V
C	Am <sup>7</sup>	F <sup>7M</sup>	G <sup>7</sup>

III	VI	IV	V
Em <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup>	F <sup>7M</sup>	G <sup>7</sup>

VI	III	IV	V
Am <sup>7</sup>	Em <sup>7</sup>	F <sup>7M</sup>	G <sup>7</sup>

... et ainsi de suite selon ses propres goûts.

On s'aperçoit déjà à ce stade que les possibilités de substitutions seront quasi infinies lorsque nous aurons appris toutes les règles.

Signalons, en passant, que ces variations sur la grille ...

C	Am	Dm	G7
---	----	----	----

... sont bien connues sous le nom d'ANATOLE et apparaissent dans une quantité importante de standards de jazz. Cette grille peut également se présenter sous la forme :

C - Am	Dm - G7
--------	---------

## Les superstructures

Les accords se constituent sur base de tierces superposées : 1 - 3 - 5 - 7 - 9 - 11 - 13.  
A partir de la neuvième, on parlera de superstructures qui se construisent sur l'accord de base.  
Ces notes appartiennent, en fait, à l'octave supérieure.

F	2	3m	3	4	5-	5	5+	6	7	7M	8	9-	9	9+	11	11+	13-	13			
Octave supérieure →											F	2	3m	3	4	5-	5	5+	6	7	7M

Quand peut-on ajouter une superstructure à un accord ?

En théorie pure, rien n'empêche de le faire... mais en pratique, le résultat n'est pas toujours très heureux.

Dans cette matière, on retiendra ce qui n'est pas en réalité un ensemble de règles, mais plutôt une série de « trucs » qui marchent bien la plupart du temps.

### 1. Superstructure sur un accord qui n'est pas un accord de dominante :

En général, la neuvième est suffisante.

### 2. On n'utilisera jamais la onzième avec un accord majeur (frottement avec la tierce)

### 3. Accords de dominante.

Ici, les choses se compliquent un tout petit peu.

L'accord de dominante est un accord majeur, donc, à priori, pas de onzième.

Restent le cas des 9è et des 13è.

Dans l'harmonisation des gammes mineures harmoniques, nous avons parlé des notes modales : la tierce et la sixte. Elles ont ici toute leur importance.

On se souvient aussi que l'accord de dominante est le même pour deux gammes majeure ou mineure ayant la même tonique.

Donc, en Do majeur, le V7 est G 7, de même qu'en Do mineur.

G 7 contient : Sol - Si - Ré - Fa.

Ajoutons-y les deux notes modales

Majeures (Mi et La), on obtient Sol - Si - Ré - Fa - La - Mi

Mineures (Mi b et La b), pour avoir Sol - Si - Ré - Fa - La b - Mi b.

On se rend compte que le La est à un intervalle de neuvième du Sol et que le Mi est à un intervalle de treizième du Sol.

Les notes modales sont donc importantes dans la superstructure de l'accord de dominante car elles donnent une « **coloration** » mineure, majeure ou neutre.

On peut donc avoir quatre cas de figure :

Neuvième	Treizième	Coloration
Majeure	Majeure	Majeure
Majeure	Mineure	Mixte mineure
Mineure	Majeure	Mixte majeure
Mineure	Mineure	Mineure

(c'est la treizième qui qualifie les colorations mixtes car elle est, en fait, la tierce majeure ou mineure de la tonalité.

### Comment les utiliser ?

Quand l'accord de V7 se résout sur un accord du premier degré mineur : on met une coloration mineure

Quand le V7 se résout sur un accord du premier degré majeur, on peut mettre n'importe quelle coloration.

Quand le V7 est suivi de tout autre accord, on met une coloration majeure.

Et ce, bien entendu, si la mélodie le permet.

### Les guide-notes

Dans un accord, toutes les notes n'ont pas la même valeur : certaines sont très importantes car elles définissent à elles seules l'accord : ce sont les tierces et les septièmes. Il est important de les conserver, ce sont les « **guide-notes** ». Les fondamentales et les quintes ont beaucoup moins d'importance et on peut même aller jusqu'à les supprimer. Ces notes peu importantes peuvent (et seront très souvent) remplacées par une ou des notes de superstructure.

Un petit exemple : essayez d'accompagner un blues en Mi en ne jouant que les tierces et les septièmes pour chacun des accords.

Les quatre premières mesures on joue l'accord de **E7**. Seules les tierces et les septièmes sont jouées, soit sol # et ré. Les deux mesures suivantes, c'est l'accord de **A7** qui est voulu. On n'y joue que les tierces et les septièmes, soit do# et sol .

On remarque que la tierce et la septième de **E7** descendent respectivement sur la septième et la tierce de **A7**: sol# → sol et ré → do#.

Le mouvement inverse se fait aux deux mesures suivantes.

A la mesure 9, on joue les tierces et les septièmes de l'accord de **B<sup>7</sup>** soit ré# et la. Ici, la tierce et la septième de **E<sup>7</sup>** montent respectivement sur la septième et la tierce de **B<sup>7</sup>**: sol# → la et ré → ré#, avant de descendre d'un ton pour jouer l'accord de **A<sup>7</sup>** à la mesure 10.

Les deux dernières mesures reviennent à l'accord de **E<sup>7</sup>** dans le mouvement vu plus haut.

En effet, chaque accord a une *fonction* relativement exclusive et surtout une **attirance** vers d'autres accords sur lesquels on dit qu'il « *se résout* ».

Accord <sup>(1)</sup>	Fonction	Se résout sur... <sup>(2)</sup>
<b>I</b>	<b>Tonique</b>	<b>N'importe quel accord</b>
<b>II</b>		<b>V (ou bII); I ou III</b>
<b>III</b>		<b>VI (ou bIII) ; II ou IV</b>
<b>IV</b>	<b>Sous dominante</b>	<b>I ou III</b> en passant parfois par IV <sub>m</sub> ou #IV <sup>o</sup>
<b>V</b>	<b>Dominante</b>	<b>I, III ou VI</b>
<b>VI</b>	<b>Relative mineure</b>	<b>II ou bIV, IV</b>
<b>VII</b>		Peut devenir le II de la gamme relative mineure

(1) Ne pas oublier que, très souvent, le I<sup>6</sup> est joué au lieu du I<sup>7M</sup>

(2) : Les accords écrits en gras représentent les résolutions les plus fréquentes

## Règles de substitution harmoniques

Il existe d'autres règles de substitution basées sur ce qui précède.

### Règle N°1

A la place de :	On peut jouer :
V <sup>7</sup>	II <sup>m7</sup> - V <sup>7</sup>
	II <sup>m7(b5)</sup> - V <sup>7</sup>
	V sus 4 - V <sup>7</sup>

Si nous reprenons notre Anatole basique

I	VI	II	V
C	Am <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>

L'application de la règle nous donne :

I	VI	II	II <sup>m7</sup> - V
C	Am <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup> - G <sup>7</sup>

I	VI	II	II <sup>m7(b5)</sup> - V <sup>7</sup>
C	Am <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	Dm <sup>7(b5)</sup> - G <sup>7</sup>

I	VI	II	V sus 4 - V <sup>7</sup>
C	Am <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	G sus 4 - G <sup>7</sup>

### Règle N°2

Devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer *son propre* V<sup>7</sup> qui peut, lui-même, être substitué selon la règle N°1. Ce nouvel accord porte alors le nom de « *dominante secondaire* »

Dans notre Anatole, le V<sup>7</sup> de G<sup>7</sup> sera D<sup>7</sup>, en effet

I (de G <sup>7</sup> )	II (de G <sup>7</sup> )	III (de G <sup>7</sup> )	IV (de G <sup>7</sup> )	V (de G <sup>7</sup> )	VI (de G <sup>7</sup> )	VII (de G <sup>7</sup> )
G	A	B	C	D	E	F#

Appliquer cette règle nous donnera :

I	VI	II	II <sup>7</sup> - V <sup>7</sup>
C	Am <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	D <sup>7</sup> - G <sup>7</sup>

Dans ce cas précis, Dm<sup>7</sup> précède directement D<sup>7</sup> : le « mariage » peut ne pas être très heureux. Rien ne nous empêche d'essayer d'anticiper le D<sup>7</sup> et de jouer :

I	VI	II	V <sup>7</sup>
C	Am <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>

Ce qui peut, par exemple, encore devenir, en appliquant la première règle de substitution harmonique:

<b>I</b>	<b>VI</b>	<b>II<sup>sus4</sup> - II<sup>7</sup></b>	<b>V<sup>sus4</sup> - V<sup>7</sup></b>
<b>C</b>	<b>Am<sup>7</sup></b>	<b>D<sup>sus4</sup> - D<sup>7</sup></b>	<b>G<sup>sus4</sup> - G<sup>7</sup></b>

Mais on peut, toujours et encore appliquer les règles de substitution diatonique, et, par exemple jouer, pour autant que la mélodie l'autorise :

<b>III</b>	<b>VI</b>	<b>II<sup>sus4</sup> - II<sup>7</sup></b>	<b>V<sup>sus4</sup> - V<sup>7</sup></b>
<b>Em<sup>7</sup></b>	<b>Am<sup>7</sup></b>	<b>D<sup>sus4</sup> - D<sup>7</sup></b>	<b>G<sup>sus4</sup> - G<sup>7</sup></b>

... ou n'importe quelle variante des règles déjà énoncées.

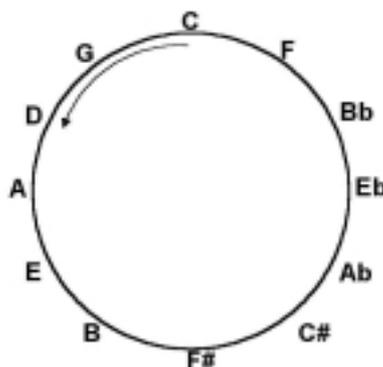
### Le cycle de quintes :

Si nous appliquons « dans l'absolu » la règle n°2, « devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer *son propre V<sup>7</sup>* », nous obtenons une suite d'accords tout à fait particulière que l'on retrouve telle quelle dans « *Sweet Georgia Brown* » ou encore dans « *Jordu* » : le « Cycle de quintes ».

Pour l'écrire, on commence par la fin (le dernier accord !) et on remonte vers le début en inscrivant le V<sup>7</sup> de l'accord que l'on vient d'écrire :

Exemple :     G<sup>7</sup>  
                   D<sup>7</sup> - G<sup>7</sup>  
                   A<sup>7</sup> - D<sup>7</sup> - G<sup>7</sup>  
                   E<sup>7</sup> - A<sup>7</sup> - D<sup>7</sup> - G<sup>7</sup>  
                   et ainsi de suite...

en passant par les douze notes de la gamme chromatique, on finira par revenir au début, ce qui permet de généraliser graphiquement de la manière suivante :



On constate que le cycle de quintes suit l'ordre des dièses.

### Règle N°3

Devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer son propre **bII<sup>7</sup>** ou **|bVI<sup>im7</sup> - bII<sup>7</sup> |**

(Règle N°3 bis) ou encore par son propre **bII<sup>7M</sup>** (ou **bII<sup>6</sup>**), son **bIIIm<sup>7</sup>**, son **bIIIm<sup>7(b5)</sup>**, son **bIIIm<sup>7M</sup>** (ou **bIIIm<sup>6</sup>**) ou encore son **bII<sup>o</sup>**.

En réalité, cette règle découle du fait que l'on peut toujours remplacer un accord de **V<sup>7</sup>** par un autre accord de type **V<sup>7</sup>** placé une quarte augmentée (c'est à dire 3 tons ou « un triton ») au-dessus à condition qu'il se dirige vers un accord situé une quinte en dessous. C'est le principe de « *substitution tritonique* »

On remarque que cet accord placé un triton au-dessus, est, dans le cycle de quintes, diamétralement opposé au **V<sup>7</sup>** à substituer (accord « *antipode* »).

Exemple :

En tonalité de Do : **G<sup>7</sup>** peut être substitué par **Db<sup>7</sup>** à condition qu'il aille vers **C maj** ou **C min** ou encore **C<sup>7</sup>**.

On peut dès lors appliquer la règle N° 3

Exemple :

Toujours en Do : devant **Am<sup>7</sup>** on peut mettre **Bb<sup>7</sup>** (ou |**Fbm<sup>7</sup>** - **Bb<sup>7</sup>**|)

Remarque : dans cet exemple, il est évident que **Fbm<sup>7</sup>** est enharmonique de **Em<sup>7</sup>**, mais d'un point de vue théorique, **E<sup>7</sup>** est la quinte de **Am<sup>7</sup>** et non sa sixte bémol.

Appliquons cette règle à notre Anatole :

Prenons, par exemple, le premier Anatole de la page 31 :

<b>III</b>	<b>VI</b>	<b>II</b>	<b>V</b>
<b>Em<sup>7</sup></b>	<b>Am<sup>7</sup></b>	<b>Dm<sup>7</sup></b>	<b>G<sup>7</sup></b>

Nous conservons le **Em<sup>7</sup>** de la première mesure, mais on ne le joue que deux temps au lieu de quatre. Nous le faisons suivre immédiatement par un **Bbm<sup>6</sup>** en application de la règle N°3 bis à l'accord **Am<sup>7</sup>** qui suit immédiatement. Puis, nous conservons deux temps d'**Am<sup>7</sup>**.

Ensuite, nous appliquons à **Dm<sup>7</sup>** la règle N°3 : le faire précéder de son propre **bIIIm<sup>7</sup>** soit **Ebm<sup>7</sup>**.

Enfin, après deux temps de **Dm<sup>7</sup>**, nous faisons à nouveau application de la règle N°3bis en faisant précéder le **G<sup>7</sup>** de son propre **bII<sup>o</sup>**, soit **Ab<sup>o</sup>**.

Ce qui nous donne :

<b>III - VIIbm<sup>6</sup></b>	<b>VI - bIIIm<sup>7</sup></b>	<b>II - bVI<sup>o</sup></b>	<b>V</b>
<b>Em<sup>7</sup> - Bbm<sup>6</sup></b>	<b>Am<sup>7</sup> - Ebm<sup>7</sup></b>	<b>Dm<sup>7</sup> - Ab<sup>o</sup></b>	<b>G<sup>7</sup></b>

Mais ce n'est qu'une des multiples variantes possibles.

On pourrait tout autant, en jouant le jeu des dominantes secondaires (cycle de quintes) établir une première substitution :

<b>IIIIm<sup>7</sup></b>	<b>VI<sup>7</sup></b>	<b>IIIm<sup>7</sup></b>	<b>V<sup>7</sup></b>
<b>Em<sup>7</sup></b>	<b>A<sup>7</sup></b>	<b>Dm<sup>7</sup></b>	<b>G<sup>7</sup></b>

Et, ensuite, appliquer la règle N°1 au  $V^7$  et le remplacer par  $IIIm^{7(b5)} - V^7$  | et réaliser une substitution tritonique du  $VI^7$  (dominante secondaire qui se résout sur son propre  $I$ ) et le transformer en  $IIIb^7$ .

Ce qui donnerait :

$IIIm^7$	$IIIb^7$	$IIIm^7$	$IIIm^{7(b5)} - V^7$
$Em^7$	$Ebm^7$	$Dm^7$	$Dm^{7(b5)} - G^7$

... avec une belle descente chromatique du mi au ré...

L'imagination est au pouvoir ! Tout est possible... pour autant que les substitutions conviennent à la mélodie et, en règle générale, ce sera le cas si elle contient au moins une note de l'accord joué.

#### Règle N°4

Devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer son propre  $VII^\circ$

Ce  $VII^\circ$  est facile à trouver : il se trouve un demi ton en dessous...

Une dernière fois, revenons à nos Anatoles...

... et partons de la version « basique » :

$I$	$VIIm^7$	$IIIm^7$	$V^7$
$C$	$Am^7$	$Dm^7$	$G^7$

Nous faisons précéder le  $IIIm^7$  de son propre  $VII^\circ$ .

$I$	$\#I^\circ$	$IIIm^7$	$V^7$
$C$	$C\#^\circ$	$Dm^7$	$G^7$

## Synthèse des règles de substitution

### 1. Substitutions diatoniques

Accord	Substituts diatoniques possibles
I	III ou VI
IV	II
V	Parfois VII

### 2. Substitutions harmoniques

#### Règle N°1

<i>A la place de :</i>	<i>On peut jouer :</i>
$V^7$	$II m^7 - V^7$
	$II m^{7(b5)} - V^7$
	$V \text{ sus } 4 - V^7$

#### Règle N°2

Devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer *son propre*  $V^7$  qui peut, lui-même, être substitué selon la règle N°1.

#### Règle N°3

Devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer son propre  $bII^7$  (*substitution tritonique*) ou |  $bVI m^7 - bII^7$  | ou encore par son propre  $bII^{7M}$  (ou  $bII^6$ ), son  $bII m^7$ , son  $bII m^{7(b5)}$ , son  $bII m^{7M}$  (ou  $bII m^6$ ) ou encore son  $bII^\circ$ .

#### Règle N°4

Devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer son propre  $VII^\circ$

### 1. Substitution tritonique

On peut toujours remplacer un accord de  $V^7$  par un autre accord de type  $V^7$  placé une quarte augmentée (c'est à dire 3 tons ou « un triton ») au-dessus à condition qu'il se dirige vers un accord situé une quinte en dessous.