

# Table des matières

	page	page CD
<b>Organisation des fiches</b> .....	4	
<b>Repères : quelques gammes</b> .....	5	
<b>SÉQUENCES TONALES [CD 1]</b>		
Le La du diapason .....		I
<b>Les II V I et variantes</b>		
1. II V I : Dm7 G7 C7M .....	6	2 - 3
2. II VAlt I : Dm7 G7Alt C7M .....	11	4 - 5
3. II7 V I : D7 G7 C7M .....	17	6 - 9
4. II V I (mineur) : Am75b D7 Gm .....	20	10 - 11
5. II7 V Im : D7 G7 Cm .....	24	12 - 13
6. IIb7M V I : Ab7M D7 G7M .....	27	14 - 15
<b>L'ANATOLE</b>		
<b>Les I VI II V (Turnaround)</b>		
7. I VI II V : Bb7M G7 Cm7 F7 .....	29	16 - 17
8. I VI II V (2 accords par mesure) : Bb7M G7 Cm7 F7 .....	33	18 - 19
9. I Idim II V : Bb7M A7 Cm7 F7 .....	36	20 - 21
10. I VI II V : Bb7M G7 Cm7 F7 .....	38	22 - 23
<b>LE CHRISTOPHE</b>		
11. Christophe basse descendante : Bb Bb/Ab Eb/G Bb/F .....	40	24 - 25
12. Christophe basse ascendante : C C/E F F#° C/G .....	42	26 - 27
13. Christophe Be-Bop : Fm7 Bb7 Eb Ab .....	45	28 - 29
14. I I7 IV VIIb7 : F F7 Bb Eb7 .....	47	30 - 31
15. IV IVm6 I I7 : Bb Bbm6 F F7 .....	49	32 - 33
<b>LE PONT</b>		
16. III7 VI7 II7 V7 : D7 G7 C7 F7 .....	52	34 - 35
17. Anatole complet .....	54	36
<b>AUTRES SÉQUENCES</b>		
18. Im V/3 VIIbm6 IV7/3 : Dm A7/C# Cm6 G7/B .....	55	37 - 38
19. Im VIIb7 VIIb7 V7 : Cm Bb7 Ab7 G7 .....	57	39 - 40
20. I III7 II V I : D F#7 (ou Bb dim) Am7 D7 G .....	59	42 - 42
21. I VII7 VIIb7 VI7 VIIb7 V7 I : C B7 Bb7 A7 Ab7 G7 C .....	61	43 - 44
22. I VIIb7 VI7 II V I IIIb7 VIIb7 IIb7 : C Ab7 A7 Dm7 G7 Eb7 Ab Db7 ..	63	45 - 46

## SÉQUENCES MODALES [CD 2]

### PREMIÈRE PARTIE

#### Modes issus de la gamme majeure

	page	plage CD
23. G7 : Mode Mixolydien .....	67	1 - 2
24. Dm7 : Mode Dorien .....	70	3 - 4
25. F7M : Mode Lydien .....	71	5 - 6
26. Enchaînement Dorien-Mixolydien-Lydien .....	74	7 - 8
27. Enchaînement Mixolydien-Lydien .....	77	9 - 10

### DEUXIÈME PARTIE

#### Modes non issus de la gamme majeure

28. C7 open : Symétrie .....	79	11 - 12
29. Mode Lydien b7 .....	82	13 - 14
30. Am75b : Mode Locrien #2 .....	83	15 - 16
31. Enchaînement Lydien-Dorien-Locrien #2 .....	84	17 - 18
32. Mode Lydien augmenté .....	86	19 - 20
33. Mode Lydien #9 .....	88	21 - 22
34. Triades basses sur dominante (et enchaînement mode Lydien) .....	90	23 - 24
35. Enchaînement Phrygien Lydien augmenté .....	92	25 - 26

### TROISIÈME PARTIE

#### Grilles complexes

36. Holdsworth Sound .....	94	27 - 28
37. Enchaînement d'accords mineurs en cycles de quarte .....	96	29 - 30
38. Mélange tonal-modal .....	98	31 - 32
39. Coltrane Change .....	100	33 - 34
40. Superposition des accords coltraniens sur II V I .....	102	35 - 36
41. Enchaînement d'accords m7 sur deux temps .....	103	37 - 38

### QUATRIÈME PARTIE

#### Morceaux choisis

42. Triads And You .....	105	39
43. Check Into Recife .....	106	40
44. Latino Cocktail .....	107	41
45. Miguel .....	108	42
46. Song For V.H. ....	109	43
47. Song For Emilie .....	110	44
48. Samba de Bahia .....	112	45 - 46
Accord triade sur triade : enrichissement des accords .....	115	

#### Compact Disc

L'ensemble des enregistrements des deux disques a été séquencé et joué par Thierry Vaillot. Compositions originales de Thierry Vaillot : « Triads And You », « Check Into Recife », « Latino Cocktail », « Miguel », « Song For V.H. », « Song For Emilie » et « Samba de Bahia ».

Matériel utilisé : guitare Tom Anderson, ampli Mesa Boogie, Home Studio Creator sur Atari.

#### Dans la même collection

Voici les parties de cet ouvrage que vous pourrez compléter dans les deux ouvrages suivants déjà parus aux Editions H. LEMOINE :  
MÉTHODE GUITARE JAZZ : Les II V I et variantes, L'Anatole, Mode Lydien, Dm7 Mode Dorien, G7 Mode Mixolydien, Mode Lydien augmenté, Mode Locrien #2, Mode Lydien b7, « Song For Emilie ».

BLUES FUSION GUITARE : Le Christophe, Mode Mixolydien, Symétrie, Mode Lydien b7, « Triads And You ».

**Vos remarques et suggestions par e-mail :** patemar@msn.com

# SEQUENCES TONALES

## Les II V I et variantes

Lorsque qu'un guitariste débutant désire s'initier à l'improvisation Rock, il commence généralement par s'exercer sur un Blues trois accords, souvent d'ailleurs à l'aide d'une gamme pentatonique mineure. En Jazz, les grilles les plus simples supportent rarement une seule et unique tonalité. C'est sur une séquence de base, le II V I, que l'on commencera à acquérir les principes d'improvisation.

Le II V I est fort logiquement constitué des accords II, V et I de la gamme majeure correspondante. La tonalité Do majeur étant implicite, on désignera les accords constitutifs de la séquence par leur degré uniquement, d'où l'appellation quelque peu mathématique de la séquence...

On retrouve naturellement le II V I dans de très nombreux standards, sous la forme énoncée ci-dessus ou sous une forme quelque peu modifiée, voire "dégénérée" impliquant des sonorités plus ou moins modernes. Aussi, l'étude du Jazz passe en priorité par l'étude du II V I dans sa forme la plus simple, puis alors uniquement dans des formes enrichies.

### Rappel : construction de la gamme harmonisée de Do majeur en accords de quatre sons

Harmoniser une gamme, c'est construire une série d'accords à partir des notes de cette même gamme. Pour harmoniser Do majeur, on construit le premier accord constitué des notes Do Mi Sol Si (C7M). Pour le second accord, on utilise chaque note suivante de celles de C7M (Ré Fa La Do) : il s'agit de Dm7. On poursuit le raisonnement jusqu'au septième degré. La suite d'accords ainsi obtenue est C7M (Do Mi Sol Si), Dm7 (Ré Fa La Do), Em7 (Mi Sol Si Ré), F7M (Fa La Do Mi), G7 (Sol Si Ré Fa), Am7 (La Do Mi Sol) et Bm75b (Si Ré Fa La). On désigne chaque accord par son degré dans l'ordre de la gamme : C7M est degré I, Dm7 degré II, etc...

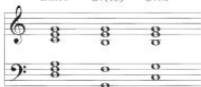
1.

II V I  
Dm7 G7 C7M



CD 3

Dm11 G7(13) C7M



### Analyse rapide

Concrètement, et d'un point de vue plus musical, Dm7 introduit G7 (le II précède le V). Il sera par la suite presque toujours possible de faire précéder un accord V par l'accord II, même si ce dernier n'est pas spécifié dans la grille.

Sur l'expression "G7 résout sur C7M", on comprend que l'accord V, de par sa nature même, amène naturellement l'accord I. L'appellation "accord 7 de dominante" s'applique par ailleurs à cet accord 7 dont la fonction est justement celle de résoudre sur l'accord I. L'accord 7 peut en effet ne pas résoudre, comme dans le cas du Blues, ou bien résoudre sur un autre degré de la tonalité (dominantes secondaires). Quoi qu'il en soit, le concept de résolution est essentiel pour comprendre les mouvements harmoniques entre les accords d'une grille.

Quant à l'accord I, son caractère central et attractif explique que celui-ci soit développé sur deux mesures, contre une seule pour chacun des deux autres accords.

### Comment improviser

Sur les deux premiers accords Dm7 et G7, on pourra a priori jouer toutes les notes de Do majeur. Dans un souci de musicalité, tâchons de restreindre ce principe général. On jouera sur Dm7 les arpèges Dm7 F7M et sur G7 l'arpège de Bm75b (arpèges II IV et VII de la gamme harmonisée de Do majeur). D'autre part, on s'efforcera de commencer la mesure 2 (G7) par la tierce (Si) de G7. Sur C7M, on pourra jouer les arpèges des substitutions diatoniques, c'est-à-dire Em7 et Am7 (respectivement III et VI en Do majeur). D'autre part, parce qu'elle implique une certaine confusion harmonique, la **quarte sera délibérément omise lorsque l'improvisateur jouera sur l'accord I.**

### Le choix des notes

Au delà de la gamme à jouer, l'improvisateur saura identifier les notes pertinentes ainsi que les notes à éviter. Selon le contexte de l'accord, certaines notes, appartenant à l'accord de quatre sons ou bien les enrichissements, seront plus ou moins musicales.

### Rôle de la tierce

Quelle que soit la séquence, ou grille, la tierce joue un rôle primordial dans la construction de l'accord : elle l'identifie, le caractérise, le soutient, lui apporte sa stature "majeure" ou "mineure" sans laquelle l'accord s'efface (il est néanmoins possible, dans certains contextes que nous n'évoquerons pas dans les séquences tonales, de jouer des accords sans tierces). Dans le cadre de l'improvisation, il est donc toujours pertinent de placer la tierce sur les temps forts de la mesure. Dans la majeure partie des phrases proposées dans cet ouvrage, les tierces des accords prennent une place considérable. Un excellent exercice d'improvisation consiste par ailleurs à jouer uniquement les tierces des accords, puis, progressivement, à insérer les notes harmoniquement possibles selon le contexte de l'accord.

Le principe de la tierce sur les temps forts de la mesure sera particulièrement appliqué sur les accords 7. Dans le cadre de notre séquence II V I, nous jouerons la tierce de G7 (Si) sur le premier ou le troisième temps de la seconde mesure.

### La quinte, note faible

Parce qu'elle est acoustiquement très proche de la fondamentale, on évitera d'insister sur la quinte, et ce quel que soit l'accord. Cette remarque est tout autant valable dans la construction des accords/voicings dans lesquelles la quinte pourra être facilement omise.

### Les chromatismes

Souvent, on introduit dans la phrase une note n'appartenant pas à Do majeur. Par exemple, on sera amené à jouer un Sol bémol sur G7, mais de façon furtive uniquement, c'est-à-dire qu'on enchaînera rapidement par le Fa. On appelle cette excursion momentanée un chromatisme, dans la mesure où celui-ci sert de lien à une note diatonique située à un demi-ton d'elle-même. Le chromatisme possède une double fonction : rythmique et harmonique. Rythmiquement, le chromatisme permet de rétablir le nombre de notes dans la mesure de façon à éviter un nombre impair. D'un point de vue harmonique, le chromatisme introduit une note dont la fonction est particulière dans la phrase (ici la septième). Placé sur le temps faible de la mesure, le chromatisme ne sera donc jamais fortuit et on veillera, d'une part à en éviter l'emploi abusif, d'autre part à l'insérer à bon escient dans la phrase.

### Les enrichissements de la séquence

Indiquons les notes que l'on pourra superposer à l'accord de quatre sons de la séquence. Dans notre cas, il s'agira des notes de Do majeur non déjà comprises dans l'accord. Sur C7M, la 11 (quarte) est délibérément omise. Nous vous conseillons d'apprendre par cœur ces enrichissements : quelle que soit la tonalité du II V I, les enrichissements sont identiques.

Dm7  
9 11 13

G7  
9 11 13

C7M  
6 9 13

(La 11 sera peu utilisée sur le V précédé du II car elle gêne le mouvement harmonique II V, Do étant à la fois la 7 de Dm7 et la 11 de G7).

### Accompagnements guitare

#### Accords avec basse

X	IX	VIII	III	II	II	V	IV	III
X	IX	VII						

## Accords sans basse

Dm7	G7(13)	C7M9	Dm7 <sup>9</sup>	G7 <sup>9</sup>	C7M9	Dm7(11)	G7( <sup>13</sup> / <sub>9</sub> )	C7M9
III	III	II	X	IX	VIII	XII	IX	VIII
Dm7(11)	G7 <sub>9</sub>	C7M9	Dm7 Add2	G7(11)	C7M	Dm7( <sup>11</sup> / <sub>9</sub> )	G7(13)	C7M9
		II	VI	V	V	VIII	VIII	VIII
Dm7	G7 <sup>9</sup>	C7M	Dm7	G7 <sup>9</sup>	C7M9			
III	III	I	VI	IX	VII			

### Quelques standards

Le II V I étant sans conteste l'une des séquences les plus répandues dans l'univers du Jazz, une sélection des standards en contenant un est nécessairement arbitraire. Néanmoins, en voici quelques-uns choisis essentiellement pour leur simplicité harmonique :

"Les Feuilles mortes", "All The Things You Are", "The Girl From Ipanema", "How High The Moon", "Donna Lee", "There Will Never Be Another You".

### Phrases

- Départ sur la tierce de Dm7 jusqu'à la septième de G7, utilisation du Sol bémol comme chromatisme de la septième de G7. Arrivée sur la tierce de C7M.
- Départ sur la quinte de Dm7 (la), léger développement chromatique autour de la tierce de G7 mesure 2 (Si) pour finalement finir tout simplement sur la quinte de C7M.
- Comme précédemment, départ sur la quinte de Dm7 puis égrenage des notes de l'accord dans un mouvement en "escalier". Petit mouvement chromatique autour de la fondamentale de G7 pour viser la 13 dans la mesure 2. A noter que C7M est anticipé à la fin de la mesure 2. La fin du plan est dans un style Django Reinhardt.
- Notez l'arrivée sur la tierce de G7 au début de la deuxième mesure.
- Exemple d'utilisation des chromatismes pour donner au phrasé un aspect moins rigide.
- F7M sur Dm7, arrivée sur la tierce de G7, développement de l'arpège avec la 9, arrivée sur la tierce de C7M.
- Utilisation des chromatismes sur G7.
- Dans le même esprit que la phrase 4.
- Préparation de l'arrivée sur la tierce de G7 à l'aide d'un chromatisme (La#).
- Deux chromatismes sur Dm7, puis arpège rencontré dans la phrase 6 sur G7 : 3 5 7 9.
- Sur la première mesure, exemple de rupture du mouvement descendant de l'arpège. Arrivée sur la tierce de G7 comparable à la phrase 9.

① Dm7 G7 C7M  CD 2



② Dm7 G7 C7M  CD 2



③ Dm7 G7 C7M



④ Dm7 G7 C7M



⑤ Dm7 G7 C7M



⑥ Dm7 G7 C7M

