

Annexe

LA GRILLE DE BLUES ET SON DÉVELOPPEMENT

Nous terminerons cette présentation par une application de ses principes à la grille par excellence : le blues.

PREMIER STADE : LA GRILLE TRADITIONNELLE

La grille de blues comporte douze mesures, articulées autour de trois parties principales, qui peuvent être résumées ainsi (en Do) :

C	F	G
----------	----------	----------

À partir de cette séquence **I IV V**, introduisons un retour à **C** à la fin de chaque partie :

C	C	F	C	G	C
----------	----------	----------	----------	----------	----------

Doublons à présent chaque mesure, en utilisant uniquement des accords dominants :

C7	C7	C7	C7	F7	F7
C7	C7	G7	G7	C7	C7

Ajoutons un peu de mouvement à cette grille, pour limiter le nombre de **I** consécutifs en les remplaçant :

- par un **IV** à la deuxième mesure ;
- par un **V** à la dernière.

Nous introduisons ainsi deux nouvelles résolutions diatoniques, en prenant en compte le retour à l'accord de tonique au début de la grille.

Pour finir, retardons celle de l'accord de dominante à la mesure 10 en introduisant un **IV** avant le **I** :

C7	F7	C7	C7	F7	F7
I	IV	I	I	IV	IV

C7	C7	G7	F7	C7	G7
I	I	V	IV	I	V

ANNEXE

Nous obtenons la grille de blues traditionnelle à douze mesures (*Twelve Bar Blues*).

Cette structure simple va ensuite évoluer, pour donner naissance à de nombreux standards de jazz, par l'application de plusieurs règles de réharmonisation présentées dans cet ouvrage.

DEUXIÈME STADE : RÉHARMONISATION 1

En vertu du premier principe de réharmonisation¹, préparons trois résolutions de la grille par la fonction sous-dominante, en transformant :

- les deux accords de dominante **G7** en **II mi7 V7**;
- le dominant secondaire de la quatrième mesure **C7** en **V mi7 I7**, empruntant à la tonalité de Fa majeur.

C7	F7	C7	Gmi7 / C7	F7	F7
C7	C7	Dmi7 / G7	F7	C7	Dmi7 / G7

TROISIÈME STADE : RÉHARMONISATION 3

À présent, étendons en amont ce cycle de quartes, en appliquant le troisième principe de réharmonisation², faisant précéder nos deux **II mi7** par un **VI7** :

C7	F7	C7	Gmi7 / C7	F7	F7
C7	A7	Dmi7 / G7	F7	C7 / A7	Dmi7 / G7

Nous observons que les deux dernières mesures forment un **anacrolé** avec la première qui suit la reprise.

Cette **boucle** fera l'objet de toutes les attentions de la part du mélodiste ou de l'improvisateur, car elle ramène à la case départ en relançant la séquence harmonique.

QUATRIÈME STADE : EXTENSION DU CYCLE DE QUARTES

Étendons en aval le cycle de quartes en faisant suivre le **IV7** de la mesure 5 par l'accord de sous-tonique construit sur sa quarte Si bémol, ce qui fait du **F7** un dominant secondaire non diatonique.

Enfin, en amont, avec le **III mi7** précédant nos **VI7** des mesures 8 et 11 :

C7	F7	C7	Gmi7 / C7	F7	B^b7
C7	E mi7 / A7	D mi7 / G7	F7	E mi7 / A7	D mi7 / G7

La grille ainsi réharmonisée comprend trois cycles de quartes sur quatre accords chacun, aux mesures 4 à 6, 8 et 9, 11 et 12.

¹ page 209.

² page 214.

CINQUIÈME STADE : CHROMATISMES ET SUBSTITUTION TRITONIQUE

Nous avons vu, au chapitre 28, qu'un accord dominant pouvait être précédé par celui qui est construit sur la seconde mineure de sa fondamentale³ : cette **substitution tritonique** est utilisée par nos outils de réharmonisation 5 et 6 .

C'est ainsi que nous pouvons appliquer un mouvement chromatique aux mesures 4, 8 et 11. Pour maintenir le centre tonal, nous préservons les deux **II V** diatoniques aux mesures 9 et 12.

Enfin, en altérant le **F7** de la mesure 6 en **F7^(b9)**, nous appliquons la substitution d'un accord dominant altéré par le diminué 7 construit sur sa seconde mineure⁴ en le remplaçant, non plus par le **VII^b7** mais par le **IV[#]°7** pour faire entendre un chromatisme à la basse en miroir du mouvement précédent :

C7	F7	C7	Gmi7 G ^b 7	F7	F#°7
C7	E^bmi7 E ^b 7	Dmi7 G7	F7	E^bmi7 E ^b 7	Dmi7 G7

Cette grille, combinant cycle de quarts (mouvements tournants) et chromatismes (mouvements linéaires), n'est bien sûr qu'un exemple parmi tant d'autres.

D'autres pistes restent à explorer, parmi lesquelles :

- substitution des **I7** par des **I ma7** ;
- remplacement des dominants chromatiques secondaires par des **mi7** ;
- ajout d'extensions (**9, 11, 13**) sur tout type d'accord ;
- utilisation d'altérations (**b5, #5, b9, #9**) sur les accords dominants.

Comme toujours, c'est l'oreille qui décide.

Si vous improvisez, composez ou accompagnez, vous tirerez profit et joie de l'emploi des outils mélodiques (gammes, arpèges, plans) en les appliquant sur une grille réharmonisée ou, à l'inverse, en suivant une réharmonisation sur la grille de blues traditionnelle.

Essayez, par exemple, de jouer sur l'une des cinq grilles présentés ici en pensant les accords d'une autre, tout en gardant à l'esprit le fameux mot de Miles Davis :

*« Ce n'est pas la note que vous jouez qui est une fausse note.
C'est la note que vous jouez ensuite qui fait qu'elle est juste ou fausse. »*

³ page 221.

⁴ page 132.