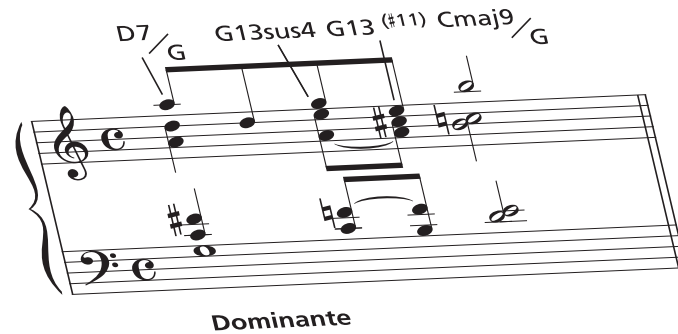


# S O M M A I R E



Les auteurs	8
Préface	9
Avant-propos	9
<b>Chapitre 1 Les intervalles</b>	<b>11</b>
<b>① Définition de l'intervalle</b>	<b>11</b>
1.1 Intervalle mélodique	11
1.2 Intervalle harmonique	12
<b>② Composition d'un intervalle</b>	<b>13</b>
2.1 Le nom	13
2.2 La qualité	13
2.3 L'enharmonie	15
2.4 Les principes d'écriture	15
2.5 Les renversements	16
2.6 L'unisson et l'octave	16
2.7 Les intervalles primaires	16
2.8 Les intervalles secondaires	17
<b>③ Composition d'un intervalle</b>	<b>17</b>
3.1 L'enharmonie	17
3.2 La seconde	17
3.3 La tierce	19
3.4 La quarte	21
3.5 La quinte	23
3.6 La sixte	25
3.7 La septième	27
3.8 L'octave	30
<b>④ Révision générale</b>	<b>30</b>
<b>⑤ Corrigés</b>	<b>31</b>

<b>Chapitre 2</b>	<b>Les accords de trois sons : triades</b>	<b>41</b>
	① Triades majeure ou mineure	42
	1.1 Principes d'écriture	42
	1.2 Différentes positions fondamentales	43
	1.3 Différents renversements	43
	② Triades à quinte altérées	45
	2.1 Triade diminuée	45
	2.2 Triade augmentée	46
	③ Corrigés	47
<b>Chapitre 3</b>	<b>Les accords de quatre sons : tétrades</b>	<b>49</b>
	① Les cinq qualités d'accords principaux	49
	1.1 Accord majeur sept : Xmaj7	49
	1.2 Accord sept : X7	50
	1.3 Accord mineur sept : Xm7	51
	1.4 Accord mineur sept bémol cinq : Xm7 ( <sup>b</sup> 5)	51
	1.5 Accord diminué : Xdim7	52
	② Différentes positions fondamentales	53
	③ Différents renversements	53
	④ Autres accords de 4 sons	58
	4.1 Triade + sixte : X6 et Xm6	58
	4.2 Accord mineur majeur 7 : Xm <sup>(maj7)</sup>	59
	4.3 Accord sus quatre : X7sus4	60
	4.4 Accord majeur sept quinte augmentée : Xmaj7 ( <sup>#</sup> 5)	61
	⑤ Utilisation des renversements d'un accord	62
	⑥ Révision générale	63
	⑦ Corrigés	64
<b>Chapitre 4</b>	<b>Les extensions des accords de quatre sons</b>	<b>69</b>
	① La densité harmonique d'un accord	69
	② Les trois notes d'extensions	70
	2.1 Les neuvièmes	70
	2.2 Les onzièmes	70
	2.3 Les treizièmes	71
	③ Utilisations les plus courantes	72
	3.1 Accord Xmaj7	72
	3.2 Accord X7	72
	3.3 Accord Xm7	73
	3.4 Accord Xm7 ( <sup>b</sup> 5)	74
	3.5 Accord Xdim7	74
	④ Utilisations sur d'autres accords	76
	4.1 Accord X6	76
	4.2 Accord Xm6	76
	4.3 Accord Xm <sup>(maj7)</sup>	76
	4.4 Accord X7sus4	77
	4.5 Accord Xmaj7 ( <sup>#</sup> 5)	77
	⑤ Tableau récapitulatif	78
	⑥ Corrigés	78
<b>Chapitre 5</b>	<b>La gamme majeure</b>	<b>80</b>
	① La gamme majeure	80
	1.1 Définition	80

1.2 Analyse mélodique	81
1.3 Tétracorde	81
1.4 Noms des degrés d'une gamme	82
<b>② Armure des gammes majeures</b>	<b>82</b>
2.1 Armures avec des dièses	82
2.2 Trouver la gamme correspondant à un nombre de dièses	82
2.3 Trouver le nombre de dièses correspondant à une gamme	83
2.4 Armure avec des bémols	83
2.5 Trouver la gamme correspondant à un nombre de bémols	83
2.6 Trouver le nombre de bémols correspondant à une gamme	83
<b>③ Harmonisation de la gamme majeure</b>	<b>84</b>
3.1 Harmonisation à partir de triades	84
3.2 Harmonisation à partir de tétrades	84
3.3 Tableau récapitulatif	85
<b>④ Corrigés</b>	<b>86</b>
<b>Chapitre 6 La gamme mineure harmonique</b>	<b>87</b>
<b>① La gamme mineure naturelle : la <i>relative mineure</i></b>	<b>87</b>
<b>② La gamme mineure harmonique</b>	<b>88</b>
2.1 Définition	88
2.2 Analyse mélodique	88
2.3 Tétracordes	89
2.4 Armure	89
<b>③ Harmonisation de la gamme mineure harmonique</b>	<b>90</b>
3.1 Harmonisation à partir de tétrades	90
3.2 Tableau récapitulatif	91
<b>④ Corrigés</b>	<b>91</b>
<b>Chapitre 7 La gamme mineure mélodique</b>	<b>93</b>
<b>① La gamme mineure mélodique</b>	<b>93</b>
1.1 Analyse mélodique	94
1.2 Tétracordes	94
1.3 Armure	94
<b>② Harmonisation de la gamme mineure mélodique</b>	<b>95</b>
<b>③ Tableaux récapitulatifs</b>	<b>95</b>
3.1 Les accords de la gamme mineure mélodique	95
3.2 Les gammes mineures	96
3.3 Le pentacorde	96
<b>④ Corrigés</b>	<b>97</b>
<b>Chapitre 8 Fonctions des accords</b>	<b>98</b>
<b>① Gamme et tonalité</b>	<b>98</b>
1.1 Les tons voisins	99
1.2 Définir la tonalité d'un morceau	99
1.3 Les gammes homonymes	100
<b>② Fonctions tonales</b>	<b>100</b>
2.1 La fonction de tonique	101
2.2 La fonction de dominante	101
2.3 La fonction de sous-dominante	101
<b>③ Les cadences tonales</b>	<b>103</b>
3.1 Les cadences avec deux accords	103
3.2 Les cadences avec trois accords	107

3.3 Les enchaînements harmoniques fréquents	114
3.4 Le premier degré	120
④ Corrigés	126
<b>Chapitre 9</b> Modifier un enchaînement harmonique	<b>132</b>
<b>Préparer un accord avec un accord unique</b>	<b>133</b>
① L'accord X7sus4	133
1.1 Fonction de sous-dominante préparant un accord X7	133
1.2 Utilisations de l'accord X7sus4	134
② La dominante secondaire : V7 de...	135
2.1 Ajouter une dominante secondaire	135
2.2 Modifier la qualité d'un accord en dominante secondaire	136
③ La dominante chromatique : le $\flat$ II7	139
3.1 Substitution d'un accord X7	139
3.2 L'accord de sixte augmentée	140
3.3 Tableau des substitutions tritoniques	141
3.4 Utilisations de la dominante chromatique	141
④ L'accord diminué ou V7 ( $\flat$ 9)	145
4.1 Trois accords diminués	145
4.2 Accord de dominante secondaire sans fondamentale	145
4.3 Accord de passage	146
⑤ Les accords parallèles	149
5.1 Principe des accords parallèles	149
⑥ Corrigés	150
<b>Préparer un accord avec deux accords</b>	<b>152</b>
① La sous-dominante secondaire	152
1.1 Le II – V de...	152
1.2 Le IV $m$ 7 – $\flat$ VII7 de...	153
② La sous-dominante chromatique	154
③ Corrigés	156
<b>Chapitre 10</b> Analyse harmonique	<b>157</b>
① Les termes principaux	157
1.1 La structure	157
1.2 Le rythme harmonique	158
1.3 Définir la tonalité	158
1.4 Le chiffrage	158
1.5 La plage tonale	158
1.6 La plage modale	158
1.7 La plage atonale	158
1.8 La modulation	159
1.9 L'emprunt	159
② Analyse de thèmes	159
2.1 <i>Tune Up</i> • MILES DAVIS	159
2.2 <i>Manhã de Carnaval / Black Orpheus</i> • LUIZ BONFÁ	160
2.3 <i>There Will Never Be Another You</i> • HARRY WARREN	160
2.4 <i>Tenderly</i> • WALTER GROSS	161
③ Corrigés	162
<b>Chapitre 11</b> Index des deux tomes	<b>164</b>

# Les auteurs

Lilian Dericq



## Parcours

Lilian Dericq a étudié le piano avec Samy Abenaïm, l'harmonie avec Bernard Maury et la musicologie à l'université Paris 8.

## Enseignant

Professeur de piano et d'harmonie depuis 1996 à la Bill Evans Piano Academy. Il enseigne l'harmonie à l'université de Paris 8 depuis 1999.

Étienne Guéreau



## Parcours

Étienne Guéreau étudie le piano classique, la fugue et le contrepoint au conservatoire d'Issy-les-Moulineaux, sous la direction d'Isabelle Duha, notamment. Il aborde le jazz au sein de la Berkovitz Music School (méthode de Berklee), se familiarise avec les techniques d'improvisation de Charlie Banacos, puis perfectionne son apprentissage de l'harmonie auprès de Bernard Maury pendant plusieurs années. Cette rencontre aura pour effet de modifier radicalement son approche stylistique. Passionné par le chant, il étudie cette discipline avec divers professeurs.

## Interprète

Il met ses compétences de pianiste et de choriste au service d'artistes de tous horizons. Il intègre le big band de Frédéric Manoukian, collabore, entre autres, avec Hervé Meschinet, Jean-Patrick Capdevielle, accompagne des comédiens tels que Guy Marchand ou encore Michael Grégorio.

## Enseignant et auteur

Au sein de la Bill Evans Piano Academy, il enseigne le piano et l'harmonie dans l'esprit et à la suite de son fondateur, Bernard Maury.

Depuis les années 1990, il collabore à la rédaction de livres à vocation pédagogique : *Le Piano blues* (Musicom); *Great Jazz Standards* (EMF); *Great Latin Standards* (EMF); *The Best Songs of Piano Bar* (EMF); *Piano Score Unlimited* (IPE).

Il est également romancier (*Le Clan suspendu*, Éditions Denoël).

## Compositeur

Il enregistre un premier disque en piano solo « Influences » (Bebe Records) dans lequel il rend hommage à ses maîtres et qui lui vaut d'être remarqué par Clare Fischer; puis, un second, « À l'Orient de Rio » (Bebe Records), contenant exclusivement des compositions originales.

**WEB** [www.etienneguereau.com](http://www.etienneguereau.com)

# Préface

---

La multiplicité actuelle des traités d'harmonie rend difficile, pour celui qui étudie le jazz ou la musique en général, le choix d'un texte de référence satisfaisant. Nombre de ces traités ont une approche extrêmement théorique avec un excès de descriptions *a priori* et des explications abstraites de points d'harmonie très éloignés des problèmes sonores concrets auxquels l'étudiant est confronté.

Cette méthode de Lilian Dericq et Étienne Guéreau diffère des autres en raison de l'extraordinaire équilibre auquel elle parvient entre les éléments théoriques (explications du comment et du pourquoi des phénomènes harmoniques) et l'aspect physique et empirique de ces phénomènes, à savoir celui qui a trait aux exigences du jeu proprement dit et qui permet à l'étudiant d'appliquer ses connaissances théoriques.

Elle est basée sur les enseignements et l'approche pratique transmis par notre cher et regretté collègue Bernard Maury et indirectement liée aux concepts de Bill Evans, maître incontesté de l'harmonie. Je trouve très intéressant que ceux-ci, tels qu'ils ont été érigés en système et superbement mis à la portée des musiciens par Maury, trouvent son prolongement dans l'ouvrage de Dericq et Guéreau. Grâce à cette méthode, le précieux legs d'Evans et de Maury est désormais accessible à tous.

Avec un savoir impressionnant, Dericq et Guéreau montrent ici comment utiliser ce legs, dont la validité sera pérenne, tout en mettant l'accent sur sa grande vitalité et sa valeur sur le plan à la fois théorique et pratique.

Enrico Pieranunzi, mai 2015

# Avant-propos

---

*« L'harmonie est une question de logique et d'oreille, mais il ne faut pas pour autant la réduire à une science trop abstraite : elle doit vivre. » (Bernard Maury)*

L'harmonie musicale est un domaine d'étude qui a pour objet les accords, leurs constructions, et les règles qui régissent leurs enchaînements. Ces « règles » sont le reflet d'un ensemble de procédés concrets ; elles forment une synthèse, théorisent certains choix esthétiques effectués par les compositeurs et les instrumentistes.

L'enseignement de l'harmonie tel que nous le concevons et vous le proposons est le fruit de ces règles : il s'inscrit dans un système cohérent et hiérarchisé, définit ses concepts, détermine les objets qu'il désigne au moyen de termes précis.

Cet ouvrage traite de l'harmonie jazz. Cependant, nombre de principes élémentaires qui sont développés ici proviennent de l'harmonie classique et restent valables pour d'autres genres. Ils forment un socle commun à toutes les musiques tonales et tempérées ; c'est-à-dire que ce socle englobe la presque totalité

de la musique occidentale – à l'exception notable de la musique modale (qui sera abordée dans le Tome 2) et du *free jazz* qui, par nature, rejette toute norme qui permettrait d'en dégager un système susceptible d'être enseigné. Ce tronc commun comprend des notions telles que les intervalles, les cadences, la tonalité, la construction des accords de trois et quatre sons, les modulations, etc. Il sert d'appui à de multiples genres qui se différencient principalement par le **style** et l'application de **critères subjectifs**.

Ainsi, ce qui distingue le classique et le jazz, le plus souvent, c'est seulement la façon dont les connaissances sont mises en œuvre. Pour prendre un exemple concret, le jazz parle de « dominante chromatique » (ou sub V), là où le classique parle d'accord de « sixte augmentée ». Pourtant, ces deux « appellations » désignent un même principe qui ne diffère que par le choix spécifique d'un contexte, d'une position et d'un rythme harmonique.

Pour être exhaustif, ajoutons que les frontières entre les univers musicaux sont très poreuses (Bill Evans n'avait-il pas reçu une formation classique ? Maurice Ravel n'était-il pas influencé par le jazz ?), et que ces notions divergent au sein d'un même univers musical ; en effet, si une cadence reste une cadence, il est délicat de comparer l'écriture de Bach et celle de Messiaen, ou encore celles de Jelly Roll Morton et de Clare Fischer. Pour autant, tous ces compositeurs avaient un point commun : ils connaissaient les règles de l'harmonie et ne les transgressaient que sciemment. Tous étaient les tenants d'une certaine « tradition » harmonique. C'est cette tradition que nous vous proposons de découvrir.

On peut résumer en filant la métaphore suivante : l'harmonie jazz et classique (ainsi que toute musique tonale, nous l'aurons compris) utilisent les mêmes *ingrédients*, partagent de nombreuses *recettes*, mais les *plats* qu'elles obtiennent sont différents, parce que ceux-ci sont préparés en fonction du *goût* de chaque musicien.

*En Harmonie* s'adresse à tous les instrumentistes souhaitant comprendre la façon dont sont construits les morceaux, et plus précisément les standards qu'ils jouent et sur lesquels ils improvisent, ainsi qu'aux arrangeurs et aux compositeurs désireux d'acquérir de nouveaux outils.

Les informations qu'il contient sont volontairement **limitées**. En effet, des ouvrages plus généralistes existent déjà, et nous avons sélectionné les points qui nous semblaient essentiels. Ce choix est le fruit de notre expérience pédagogique, expérience qui nous a permis d'identifier les clés permettant aux débutants de s'épanouir sans informations inutiles ou prématurées. Dans cette optique, nous avons éliminé toute considération musicologique, acoustique, et plus globalement, tout ce qui nous apparaissait superflu.

Nous avons tenu à ce que ce livre se présente comme une **méthode**, ceci impliquant que chaque notion soit non seulement bien exposée, mais aussi mise en contexte à l'aide d'un exemple puis validée par une série d'exercices. En outre, cette méthode est **progressive**. Nous sommes partis des intervalles (sur lesquels nous nous attarderons, car leur parfaite connaissance est une compétence indispensable) pour aboutir aux modifications d'un enchaînement harmonique, en passant par les extensions d'accords (5, 6 ou 7 voix).

Un des buts de l'ouvrage est de permettre à l'élève de comprendre et de s'approprier un thème par le biais de son analyse (cadences, emprunts, modulations, substitutions...) afin d'en changer pertinemment la structure et, éventuellement, d'en proposer une version personnelle. Ce premier Tome constitue un préambule à l'apprentissage des notions plus complexes qui seront abordées ou approfondies dans le Tome suivant (modes naturels, modes altérés, appoggiatures, etc.).

À l'aune des mécanismes didactiques que nous construisons et peaufinons depuis de nombreuses années, nous avons acquis la certitude que pour être bien comprise, l'harmonie doit être **pratiquée** et pas seulement étudiée passivement, « consommée ». C'est sans doute ce dernier point qui nous a semblé le plus important et qui a motivé notre travail rédactionnel. C'est pourquoi nous mettons en garde les lecteurs impatientes : il est capital de soigneusement réaliser tous les exercices qui vous sont proposés. Toute précipitation serait contre-productive.

Nous espérons que vous retirerez de cette méthode tous les enseignements qui vous aideront à progresser dans votre parcours de musicien, et qu'ainsi vous resterez... *En Harmonie* !

Les auteurs

# Chapitre 7

## La gamme mineure mélodique

La gamme mineure harmonique comporte une sensible pour harmoniser au mieux les cadences. Suite à cette modification, nous avons constaté la présence d'un intervalle de 2<sup>nde</sup> augmentée entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> degré. Cet intervalle, aujourd'hui commun à notre oreille, pouvait être un problème mélodique dans la musique ancienne. Le VI<sup>e</sup> degré a donc été lui aussi augmenté d'  $\frac{1}{2}$  ton afin d'éliminer cette 2<sup>nde</sup> augmentée entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> degré, d'où le nom de **mineure mélodique**.

1

### La gamme mineure mélodique

La • gamme mineure mélodique • (*melodic*

*minor*) doit répondre aux deux mêmes conditions que toutes gammes diatoniques :

- comporter sept notes conjointes de noms différents ;
- respecter l'ordre de l'échelle suivante :

Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII	(VIII)
Intervalles	2	1	2	2	2	2	2	1

#### EXEMPLE

Prenons Ré comme note de départ :

- les sept notes conjointes de noms différents :



- l'ordre des intervalles :



### Important

La gamme mineure mélodique est une gamme mère qui nous donnera sept modes nouveaux.  
La comparaison avec la gamme majeure nous porte à constater que seule la tierce est différente.

## 1.1 Analyse mélodique

Les intervalles présents dans la gamme mineure mélodique sont :

Notes	Intervalles	Degrés
Ré	Tonique	I
Ré - Mi	Seconde majeure	II
Ré - Fa	Tierce mineure	III
Ré - Sol	Quarte juste	IV
Ré - La	Quinte juste	V
Ré - Si	<b>Sixte majeure</b>	VI
Ré - Do#	<b>Septième majeure</b>	VII

## 1.2 Tétracordes

Les deux tétracordes composant la gamme mineure mélodique sont (avec Ré comme note de départ) :

2 1 2 {2} 2 2 1  
└ Tétracorde inférieur ─ {i} ─ Tétracorde supérieur ─

Tétracorde inférieur	2 1 2	Tétracorde mineur
Tétracorde supérieur	2 2 1	Tétracorde majeur

Ces deux tétracordes sont séparés par l'intervalle {i} = 2.

### Important

Seule la 3<sup>ce</sup> différence une gamme mineure mélodique d'une gamme majeure :

- Ré majeur: Ré Mi Fa# Sol La Si Do# (Ré);
- Ré mineur mélodique: Ré Mi Fa Sol La Si Do# (Ré).

## 1.3 Armure

Notons une certaine « incohérence » dans l'armure des gammes mineures mélodiques. Pour notre exemple en Ré, l'armure comporte un bémol à la clé qu'il faudra annuler pour entendre le Si naturel obligatoire et ajouter un dièse devant chaque Do.

### EXERCICES 1

1 Écrire les notes et indiquer la différence (ne pas mettre les altérations à la clé)

Sol majeur

Sol mineur mélodique

**2 Donner les tétracordes des gammes suivantes**

Tétracordes inférieurs de :

Mi mineur mélodique



Fa# mineur mélodique

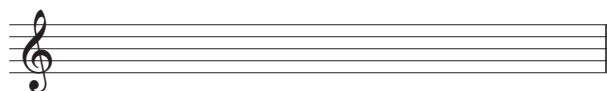


Tétracordes supérieurs de :

Sol mineur mélodique

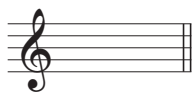


Si $\flat$  mineur mélodique



**3 Écrire l'armure**

Do mineur harmonique



Do mineur mélodique



Corrigés p. 97

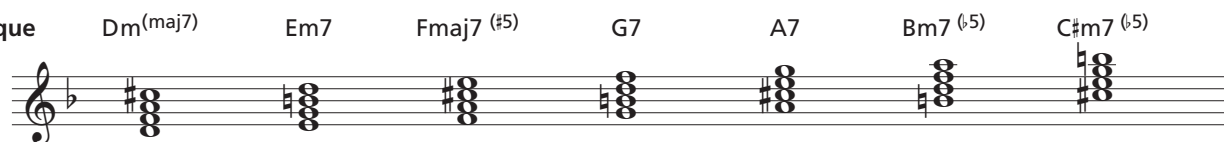
**2**

## Harmonisation de la gamme mineure mélodique

Voici l'harmoni-

isation de chaque degré en tétrades de la gamme mineure mélodique (Ré mineur mélodique).

Gamme de Ré mineur mélodique



Chiffre romain

I II III IV V VI VII

Toutes gammes mineures mélodiques

Xm(maj7) Xm7 Xmaj7 (#5) X7 X7 Xm7 (b5) Xm7 (b5)

Contrairement à l'harmonisation de la gamme mineure harmonique, la gamme mineure mélodique ne propose aucune nouvelle qualité d'accord. Nous constatons par contre la présence de **deux accords X7** et **deux accords Xm7 (b5)**.

**3**

## Tableaux récapitulatifs

### 3.1 Les accords de la gamme mineure mélodique

Qualité de l'accord	Degré dans la gamme mineure mélodique
Xm(maj7)	I
Xm7	II
Xmaj7 (#5)	III
X7	IV, V
Xm7 (b5)	VI, VII

### 3.2 Les gammes mineures

Mineure éolien (ou naturelle)	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si $\flat$	Do
Mineure harmonique	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si $\flat$	Do $\sharp$
Mineure mélodique	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do $\sharp$
Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII

┌────────── Pentacorde ─────────┐

### 3.3 Le pentacorde

Le **pentacorde** (cinq premiers degrés) de ces trois gammes mineures ne varie jamais et seuls les degrés VI et VII marquent une différence. Retenons :

Mineure éolien (ou naturelle)	6 <sup>xe</sup> mineure	7 <sup>e</sup> mineure
Mineure harmonique	6 <sup>xe</sup> mineure	7 <sup>e</sup> majeure
Mineure mélodique	6 <sup>xe</sup> majeure	7 <sup>e</sup> majeure

#### EXERCICES 2

#### 1 Harmoniser les gammes mineures avec les tétrades correspondantes

La mineur mélodique

Mi mineur mélodique

#### 2 Indiquer l'accord correspondant

I de Mi $\flat$  mineur mélodique :                      II de Sol mineur mélodique :                      IV de Si $\flat$  mineur mélodique :  
 V de La $\flat$  mineur mélodique :                      VI de Ré mineur mélodique :                      VII de Mi mineur mélodique :

#### 3 Indiquer les gammes mineures mélodiques où l'on trouve les accords

Gmaj7 ( $\sharp 5$ ) :    F7 :  
 Bm<sup>(maj7)</sup> :    Am7 :  
 Dm7 ( $\flat 5$ ) :

#### 4 Écrire les notes des gammes

Mettre l'armure à la clé

Fa majeur

Fa mineur naturel

Fa mineur harmonique

Fa mineur mélodique

Corrigés p. 97

Corrigés

EXERCICES 1

1

Sol majeur

Sol mineur mélodique

2

Mi mineur mélodique

Fa# mineur mélodique

Sol mineur mélodique

Si mineur mélodique

3

Do mineur harmonique

Do mineur mélodique

EXERCICES 2

1

Am(maj7) Bm7 Cmaj7 (#5) D7 E7 F#m7 (b5) G#m7 (b5)

Em(maj7) F#m7 Gmaj7 (#5) A7 B7 C#m7 (b5) D#m7 (b5)

2

I de Mi mineur mélodique : E $\flat$ m(maj7)    II de Sol mineur mélodique : Am7    IV de Si mineur mélodique : E $\flat$ 7  
 V de La mineur mélodique : E7    VI de Ré mineur mélodique : Bm7 (b5)    VII de Mi mineur mélodique : D#m7 (b5)

3

Gmaj7 (#5) : Mi mineur mélodique    F7 : Do mineur mélodique et Si mineur mélodique  
 Bm(maj7) : Si mineur mélodique    Am7 : Sol mineur mélodique  
 Dm7 (b5) : Fa mineur mélodique et Mi mineur mélodique

4

Fa majeur

Fa mineur naturel

Fa mineur harmonique

Fa mineur mélodique

# Tome 1 - Errata

Page 15 – ajouter une altération si nécessaire : nous ajoutons un dièse au Do, afin d'avoir 4 tons ½ entre Mi et Do#.



Page 30 **All the Things You Are • JEROME KERN** (interprétation de Paul Desmond & Gerry Mulligan)  
Remplacer 3m par 6M.

Page 34 **EXERCICES 7**

2

Page 38 **EXERCICES 14**

1

Page 40 **EXERCICES 16**

1

Am7      A♭7

U      2m↑ 2M↑ 3m↓

3

F7

2m 8 7M 8 6m 5J 3M 8

E♭m7      A♭7

8 3m 2M 5J 7m 2M

Page 47 **6**

D/A

Page 74 Les notes d'extensions sont très rarement indiquées dans le chiffrage, mais en toute logique nous obtiendrions : Xdim7<sup>(9)</sup> ; Xdim7<sup>(11)</sup> ; Xdim7<sup>(♭13)</sup> ; Xdim7<sup>(maj7)</sup>.

Edim11 (♭13)      Edim<sup>\*</sup>(maj7, 9, 11, ♭13)

\* Rarement chiffré.

Page 78 **EXERCICES 1**

2

A♭m(maj7) : Si♭, Ré♭, Fa

C7sus4 : Ré♭, Ré, La

