

# ジャズピアノ初心者のための練習方法と俯瞰図 セッションに楽しく参加できるようになるために

Kohta Nakai

初版：2025/12/31

## 目次

<b>第Ⅰ部 作戦会議</b>	<b>3</b>
1 はじめに	3
2 本書のスタンス・対象となる読者	4
3 ピアニストは忙しい	5
4 ジャズピアノ迷いの森の地図	6
5 本書で通過する道すじ	6
6 心得	8
<b>第Ⅱ部 駆け足ジャズ理論</b>	<b>10</b>
7 インターバル	10
8 基本的なコード	12
9 ダイアトニックコード	13
10 コードスケール	17

11	曲の分析	21
<b>第 III 部 コンピング</b>		26
12	ルートレスボイシング：A/B ポジション	26
13	コンピングに添える右手：Inverted Dominant Pedal	45
14	(Optional) リズムのバリエーション	46
15	(Optional) コンピングプランを立てる	46
16	(Optional) Upper Structure Triad	48
<b>第 IV 部 ソロ</b>		52
17	インサイドの音を把握する：コードトーン	53
18	インサイドの音を把握する：スケールトーン	55
19	アプローチトーン	68
20	(Optional) モチーフデベロップメント	72
21	(Optional) ソロの計画を立てる	75
22	(Optional) リズムのバリエーション	79
<b>第 V 部 イントロとアウトロ</b>		84
23	イントロ	84
24	アウトロ	87
<b>第 VI 部 今後のために</b>		90
25	次は何をすべきか	90

# 第1部

## 作戦会議

### 1 はじめに

私がジャズピアノを始めたのは27歳の冬だった。池袋のジャズ教室でジャズのいろはを習った私は、「セッションに参加することが上達の道だ」と信じ、勇気を振り絞ってあちこちのセッションに挑戦し、数えきれない失敗をした<sup>\*1</sup>。私はセッションが怖くて仕方がなかった。セッションにまつわる恐怖体験は枚挙に暇がない<sup>\*2</sup>。しかし練習しようにも何をどう練習したら良いかわからなかった。ジャズ理論の本もいくつか読んだが、そこに解説されている事柄が何のために載っていて、演奏とどうつながるのか想像できなかった。そうこうして数年苦しみながらも縁あってバーやレストランで演奏する機会は増えていったが、結局ジャズのセッションだけは最後まで避けがちであった。幸運にも2018年からアメリカの音大でジャズを学ぶ機会に恵まれ、今ではやっとセッションに気軽に参加して楽しむことができるようになった。実にジャズピアノを初めて10年近く経っていた。

今にして思うと、セッションが怖かったあの頃は、

- 取り組むべき要素には何があるか
- それらを習得するにはどう練習すれば良いか

を俯瞰的に見せてくれる情報がなかったように思う。本や解説動画はたくさんあるが、それぞれ違う立場から作られている。作曲技法としてのジャズ理論、芸術性を追求する視点での解説、ごく限られた領域だけの断片的な解説など。当時の私にはそれらから全体像を想像することはできなかった。

本書は、当時の自分にそうした俯瞰図を見せるつもりで書いた。ピアニストを想定して書いたが、コンピングの章以外は他の楽器にも当てはまる内容だと思う。読者がいるか不明だ

<sup>\*1</sup> 私はジャズを習い始めてすぐ東南アジアに転居した。世界各国から出張で訪れたビジネスパーソンがワイン片手に会話を楽しむような高級なジャズバーのセッションで、ロストし、途方に暮れ、ホストに怒られ、失笑と哀れみの視線を浴びながらテーブルの間を歩いて退場することの恐ろしさよ。

<sup>\*2</sup> それでも続けられたのは、それしか上達の方法がないと思い込んでいたことと、優しい言葉をかけてくれたお客様や他の優しいミュージシャンのおかげだ。

が、あなたにとって有益なものになれば幸いだ。<sup>3</sup>

## 2 本書のスタンス・対象となる読者

本書は、以下のような読者を想定している。

- 趣味として、誰かと演奏するセッションの場が楽しめるようになりたい。そのためには初見の曲に対応できるようになりたい
- 楽譜が読めて両手で弾ける（全音出版ソナチネ・ソナタアルバム程度のレベルを想定）
- セブンスコードの種類を知っている
- II-V-I 進行の概念はなんとなく知っている
- テーマや他楽器のソロ中は、知っている曲ならなんとかコンピングできる
- ソロでは多少のインプロビゼーションはできるが、ワンパターンになりがち。何を練習したらいいのかわからない
- 弾いた音が、ハーモニーに合っている/ハーモニーから外れている、と耳で判断できる

セッションに参加して初見の曲に対応できるようになるために、本書では以下のアプローチをとる：

- ジャズピアノ演奏に関連する要素の俯瞰図を見せる
- 必要な最小限の要素に絞り、機械的に練習する<sup>4</sup>

本書でないこと：

- 音楽性や芸術性の追求
- スwingフィールの追求
- 高度なテクニックの追求
- 網羅的なアプローチ
- ジャズ理論の詳細な解説
- ジャズスタンダードや名プレーヤーの解説

---

<sup>3</sup> 本書は 2022 年に作ったが結局リリースしなかった。私よりも優れた演奏者・指導者は山ほどいて、私がこれを出す資格はない、もしくは出したとしても大した価値はないと思ったからだ。2025 年の大晦日にデータ整理をした際に出てきて、せっかくなのでリリースすることにした。読み返してみるとそこまで悪くない気がしたのと、過去の私がやったことと現在の私が分離された感覚になったからだ。

<sup>4</sup> 最小限と言ったが、紹介しないで進むにはあまりに勿体無い周辺知識がたくさんある。その中で、特に効果の高いものについては (Optional) として部分的に紹介する。結果的に少し (Optional) が多くなりすぎた気もするので、最初は飛ばして読むのがよいかもしれない。

### 3 ピアニストは忙しい

セッションに参加するにあたりピアニストの仕事は多い。曲の進行にそって簡単にリストする。

- イントロ
- テーマ中のコンピング
- 他楽器のソロ中のコンピング
- ピアノソロ
- アウトロ

それぞれに求められる弾き方も異なる。多少強引にこれらを類似の技術にまとめると、以下3つになる。

- イントロ・アウトロ
- テーマ中のコンピング・他楽器のソロ中のコンピング
- ピアノソロ

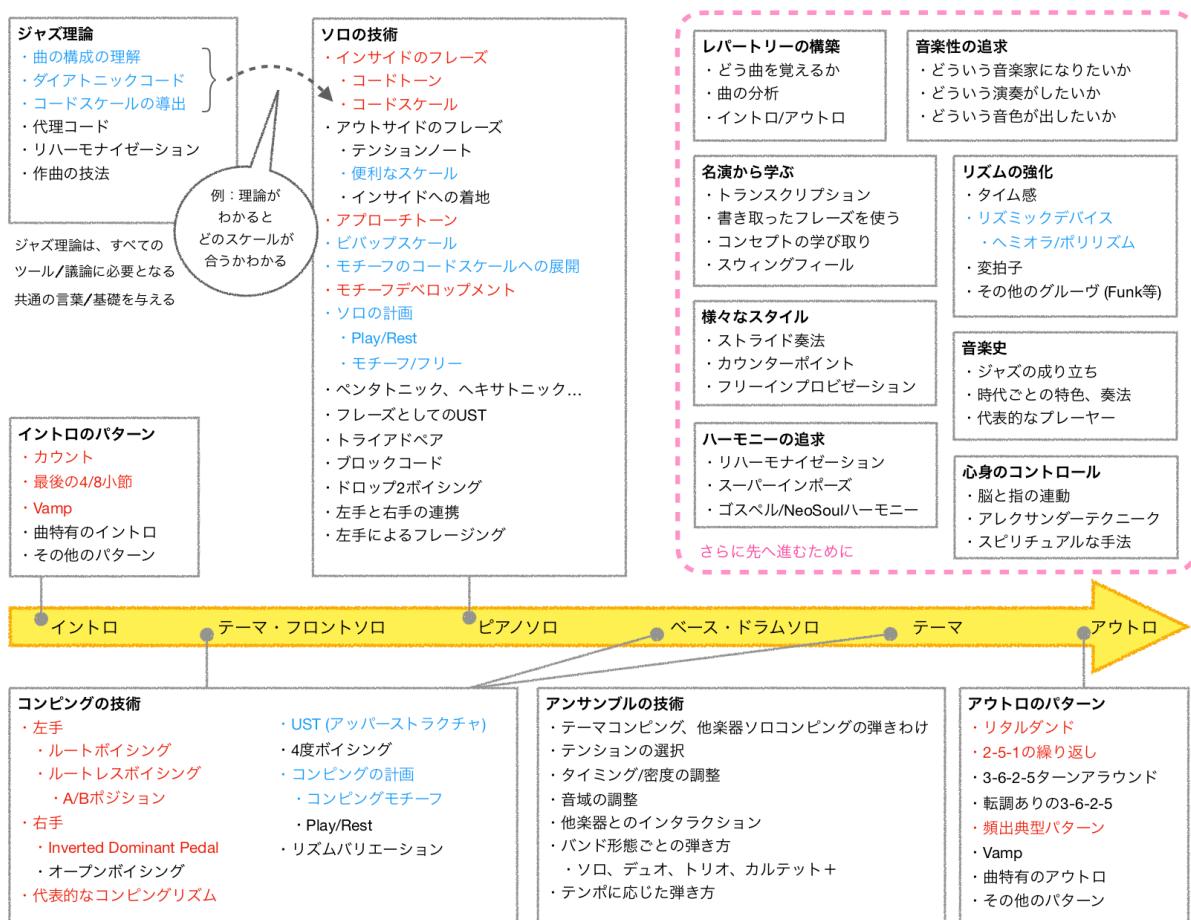
本書はこれら技術をカバーするように進める。また本書ではドラム・ベース・ピアノ・フロントのカルテット編成を想定する。<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> アンサンブルの形態として、ピアノソロ、デュオ、トリオ、カルテット、クインテットなど様々だが、トリオ以上であればピアノの難易度はさほど変わらない。ベースレスのデュオやソロピアノでは難易度が跳ね上がる。

## 4 ジャズピアノ迷いの森の地図

本書のメインコンテンツともいえる、ジャズピアノ演奏に関連する要素の俯瞰図だ。イントロからアウトロまで演奏の時系列と、そこで必要な技術・プラスアルファになる技術、を示した。本書で扱う箇所は赤字で、詳細には扱わないが簡単に紹介した項目は青地でハイライトした。ジャズピアノを練習していくために私が最初に欲しかった地図を書いたつもりだ。



## 5 本書で通過する道すじ

本書では、セッションに楽しく参加できるようになるための最短の経路として、先の俯瞰図で赤字ハイライトの項目に取り組む。しかしその前に「駆け足ジャズ理論」と称して、本書で使われる用語の定義や本書の内容を理解するために必要な最小限のジャズ理論の解説を入れた。すでに知っている人は飛ばして進んで欲しい。

まずコンピング。コンピングはピアニストの仕事の大半を占める<sup>\*6</sup>重要な要素だ。コンピングのメインとなる左手の練習として、ルート音を弾かないルートレスボイシングを練習する。A/B ポジションという 2 つのポジションを繰り返し練習して、初見のリードシートでも左手だけついていける状態を目指す。コンピング中の右手は何もしなくてもよい。左手でやっていること（もしくはその一部）を代わりに右手でやっても良い。それ以外に右手を効果的に使う簡単な方法として Inverted Doinant Pedal を扱う。続いてコンピングのリズムについていくつか例を紹介する。また、好きなプレーヤーの演奏を聴き 2~3 個のバリエーションを用意する。このバリエーションは今後ずっと使っていく強力な武器になるだろう。ここまで来ると、iRealPro で適当に曲を選んで初見の曲でもコンピングができるようになる。

(Optional) のトピックとして、コンピングの計画について触れる。一般的に調和と変化のバランスが程よく取れた演奏が自然と心に響く「良い演奏」だとされているが、計画を立てることはこの意味で役に立つ。ネタ切れになることを防いでくれる点でも有益だ。また、右手を効果的に使う方法として UST(=Upper Structure Triad アッパーストラクチャートライアド) という手法を紹介する。いわゆる「ジャズっぽい」お洒落/モダンなサウンドになりコンピングが楽しくなるので、代表的な 2-3 パターンを紹介する。

続いてソロ。左手はコンピングのセクションで習得済なので新しい課題はない。あとは右手でどんなフレーズを弾くか。本書では、コードトーンやコードスケールを使ってフレーズを弾くことを練習する。<sup>\*7</sup> 次にモチーフデベロップメントを扱う。これはモチーフ（音楽上の小さなアイディア、例えば 4-5 音の断片的なフレーズ）を繰り返し、時に少しずつ変化させながら使う技術だ。これを習得することでネタ切れになる心配が無くなり、またソロに一貫性と思想、調和が生まれる。

(Optional) のトピックとして、ソロの計画と、Rhythmic Displacement を扱う。これにより、ソロがいっそう調和と変化のバランスに富み、思想のあるものになる。また、コードトーンやコードスケールを使いわゆる「インサイド感」のあるフレーズに対して、「アウトサイド感」を演出する便利なスケールについてもいくつか触れる。

最後にイントロとアウトロ。セッションに楽しく参加できるようになるためには、ひとま

<sup>\*6</sup> イントロ・アウトロを除くと、標準的なセッションでの構成は「テーマ、フロントソロ、ピアノソロ、ベースソロ、ドラムソロ、テーマ」となる。実に 5/6 がコンピングだ。

<sup>\*7</sup> ここで、強拍と弱拍についての理解が重要だ。弱拍にどんなハズレの音を弾いても強拍できちんと着地していれば、それなりに聞こえるものだ。これが理解できると、たとえ減茶苦茶に弾いていても、締めのところで締めさえすればいいという安心感が持てるようになる。

ず 2-3 個の頻出パターンを覚えておくだけで良い。<sup>\*8</sup>

本書では、扱うトピックを効果的に身につけるためにいくつかの練習曲を用いる。それぞれ本書の初出の箇所にコードチャートを載せておく。バックキングトラックなどは各自 iRealPro などで作って欲しい。<sup>\*9</sup>

- II-V-I 練習曲 (メジャー)
- II-V-I 練習曲 (マイナー)
- 落ち葉

## 6 心得

練習を進めるにあたり重要な心得がいくつかあるので記しておく。

### 6.1 時間がかかることを想定しておく

ジャズピアノの習得には時間がかかる。芸術性や音楽性の追求は人生をかけて取り組む深遠なテーマだが、本書の目的である「ジャムセッションに楽しく参加できるようになる」という最初の関門も十分にチャレンジングなテーマだ。ジャズピアノの演奏には実に様々な側面があり、どれも等しくある程度のレベル上げが必要だ。一つの側面だけが飛び出していくても他が不十分であれば失敗する可能性は大きい。また他楽器と比べピアニストの仕事は多く、セッションを楽しめるようになるまでに必要な技術が多い。ピアノは他楽器よりも入り口のハードルが高い楽器であることを理解する。<sup>\*10</sup>

とは言え、全部できてからセッションにトライしよう、というのでは時間もかかるし面白くないので、「コンピングがある程度わかつてきたからソロは壊滅覚悟でセッションに行ってみよう」と、少しづつトライするのが良いと思う。怖いことには変わりないが、少しでも道具を備えて臨めば多少は気が楽だろうし、成長の実感が感じられたら先へ進むエネルギーにもなる。

---

<sup>\*8</sup> アウトロについては失敗する時はどうせ失敗するが、曲の終わりなので大事故にはならない。

<sup>\*9</sup> 「落ち葉」は「枯葉」と同じコード進行なので、iRealPro から "Autumn Leaves" をそのまま使えばいい。

<sup>\*10</sup> 楽器演奏の完成を目指す時にはどの楽器も同じ高さの山に登っている、ということは当然だが念のため書いておく。ただし入り口のハードルの高さの違いは確実にある。

## 6.2 練習は小さなステップに分解する

練習中の題材に歯が立たないと思ったら、練習をより小さなステップに分解する。例えばソロを両手で練習していてうまくいかない場合は、テンポを落としたらできるのか、片手だけならできるかを確認する。それでもできなかったら、リズムを簡素化してみる、フレーズを最初の1-2音だけにしてみる、など更に簡単にする。どこまでならできるか冷静に見極める。ここまで単純化すればできる、というポイントがわかったら、そこから1音増やす、2音増やす…と小さなステップを重ねて進む。

## 6.3 演奏能力以外の要因を切り分ける

自身の演奏能力以外に、セッションを難しいものにする要因がある。たとえば楽器の音量バランスが悪いセッションでは自分の音が聞こえないことがある。このような状況で良い演奏をすることはほぼ不可能だろう。また他のミュージシャンがロストしたり小節・拍を飛ばしてしまうケースも起こる。初対面のミュージシャンから睨まれている気がして萎縮してしまった、ということもあるだろう。このように演奏能力以外の要因で演奏が崩壊することもあるので、失敗しても冷静に自分用意と外部要因を分離して、事前に対策して外部要因を除去おけるようになるといい。

## 第 II 部

# 駆け足ジャズ理論

本格的な解説は世に数多ある素晴らしい理論書に任せるとして、ここでは本書を進めるにあたって必要な知識という視点でジャズ理論を抜粋して解説する。すでに知っている読者はこのパートは飛ばしてほしい。ここで解説するジャズ理論の目的は以下。

- 本書で使う用語の定義/確認
- どのコードで何を弾くか、の指針となるコードスケールの解説
- そのために必要となるコード進行分析方法の紹介

## 7 インターバル

インターバルとは2つの音がどれだけ離れている度合い（距離）を数えるための指標で、度数とも言う。下にCをルート（基音）とした時の、他の音とのインターバルを1オクターブ分示した。インターバルの数え方はメジャースケールに従う。CのメジャースケールはC, D, E, F, G, A, B, (C)であるが、これらとルートであるCとのインターバルを、それぞれroot(1), 2nd, 3rd, 4th, 5th, 6th, 7th, octave (8th)と表す<sup>\*11</sup>。

※このようにインターバルという言葉自体は「2つの音の距離」を表す概念だが、ここで使われる4th, 5thなどの数字は「ルート音からの相対位置」として「音そのもの」を示すのに便利であることから、その意味にも使われる。例えばCメジャースケールのAの音は(Cをルートとして) 6thの音だ、と表現される。



図1 Cをルートとした時のインターバル

Cメジャースケールをさらに上に伸ばすと、D=9th, E=10th, F=11th, G=12th, A=13th、と続く。一般的に、2ndのことを9th、4thのことを11th、6thのことを13thと呼ぶこと

<sup>\*11</sup>もしGのメジャースケールであれば、G, A, B, C, D, E, F♯, (G)であるから、「Gから7th上の音は?」と聞かれたらF♯が答えた。

が多い<sup>12</sup>。また、”th”を省略して数字だけで表すことも多い。白鍵については一旦ここで止めておいて、次に黒鍵について説明する。

黒鍵の音は以下のように表現する。<sup>13</sup>

- C#/D♭ : minor 2nd (略して m2)、もしくは ♭9
- D#/E♭ : minor 3rd (m3)、もしくは ♯9
- F#/G♭ : ♯4th (#4) / ♭5th (♭5)、もしくは ♯11
- G#/A♭ : ♯5th (#5 / ♭6th (♭6)、もしくは ♭13
- A#/B♭ : minor 7th (m7)

こうして黒鍵の表記を見てみると、白鍵の表記と似ていて紛らわしいものがある：2=D の近くには m2=♭D が、3=E の近くには m3=♭E が、また 7=B の近くには m7=♭B がある。これらの混同を避けるため、一般的に、2nd のインターバルを Major 2nd (略して M2)、3 度を Major 3rd (M3)、7 度を Major 7th (M7) と表現する。

これで呼び方が定まったので、下に C をルートとしたインターバルを示しておく。

図 2 インターバルまとめ

インターバルを用いて音を示すことの利点は、基準音からの相対位置で各音を示すことができる点にある。例えばメジャートライアド（次節で確認する）について説明するとき、絶

<sup>12</sup> セブンスコードの構成音 1,3,5,7 と、中間音 2,4,6 を区別するために、テンションノートとして使われる場合には、2 の代わりに 9、4 を 11、6 を 13 と書かれることが多い。逆にコード構成音としてこれらの音を使う際には 2,4,6 と書かれる。例えば、基本コードとして C7 のかわりに C6 を使いたい、G7 の代わりに Gsus4 を使いたい、という場合は、6 や 4 の音はコードトーンとして使われるため、そのまま 6 や 4 として表記されている。

<sup>13</sup> 理屈から言えば m2 を ♯1 と呼んだり、m7 のことを ♯6 と呼ぶこともできるが、実際はそのように呼ばれることは殆どない。

対値を使うと「C トライアドなら C, E, G」「A トライアドなら A, C $\sharp$ , E」のようにコードの基準音に応じて都度表現を変える必要がある。一方インターバルを使って相対値で説明すると「メジャートライアドは 1, M3, 5」と 1 つの方法で表現することができる。のちにジャズの学習が進んでコード構成音にテンションノートが入る時なども、「 $\sharp$ 11 を足す」とコンセプトを端的に表現できて伝達が楽になる。「このテンションは  $\sharp$ 9 じゃなくて  $\flat$ 9」などとミュージシャン同士のコミュニケーションもスムーズになる。移調楽器(サックス、トランペット、トロンボーン、ホルンなど)ではそれぞれの言う「C」の音が異なる<sup>\*14</sup>ため、彼らと話す際にも重宝する。

## 8 基本的なコード

響きの確認も兼ねて、簡単に触れておく<sup>\*15</sup>。

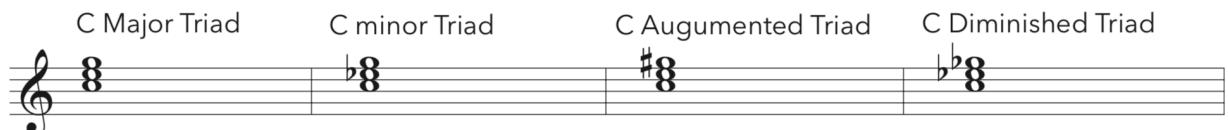


図 3 代表的なトライアド

前節で説明したインターバルを使ってこれらのトライアドを表現すると、それぞれ構成音は以下のように表せる。

- Major Triad : 1, M3, 5
- minor Triad : 1, m3, 5
- Augmented Triad : 1, M3,  $\sharp$ 5
- Diminished Triad : 1, m3,  $\flat$ 5

次に 7th コードを確認しておく。本書ではこのコード記号を使用する。

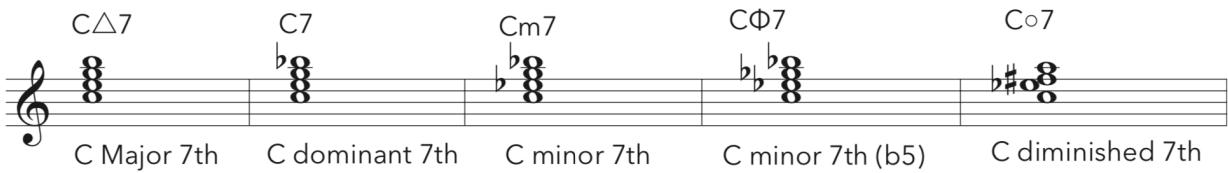


図 4 代表的な 7th コード

\*14 「C の音出して」と頼むと、彼らからは B $\flat$ , E $\flat$ , F などの音が出てくる。

\*15 コードを理解していない人は、他ジャズ教則本やウェブサイト、Youtube などで確認してほしい。

ここでも同様にインターバルを使って構成音を表しておく。

- Major 7th chord : 1, M3, 5, M7
- Dominant 7th chord : 1, M3, 5, m7
- minor 7th chord : 1, m3, 5, m7
- minor 7th ( $\flat$ 5) chord : 1, m3,  $\flat$ 5, m7
- Diminished 7th chord : 1, m3,  $\flat$ 5, 6

## 9 ダイアトニックコード

1つのキーが決まると、そのキーに属する（ハーモニーがキーと調和する）コードが7つ決まる。これをダイアトニックコードといい、多くの曲では大半のコードがこのダイアトニックコードになる。次節「曲の分析」で具体的に例を見せる。基本的には、曲のキーはメジャーキーかマイナーキーのどちらかであるので、それについてダイアトニックコードの導出方法を説明する。

### 9.1 メジャーキーのダイアトニックコード

キーとしてCメジャーを考える。このキーを特徴付ける基本スケールはCメジャースケールで、次のようなスケールだ。



図5 Cメジャースケール

各スケールトーンをルートとして、1つ飛ばしでスケールトーンを3つ積み重ねてコードを作ると、次のようになる。

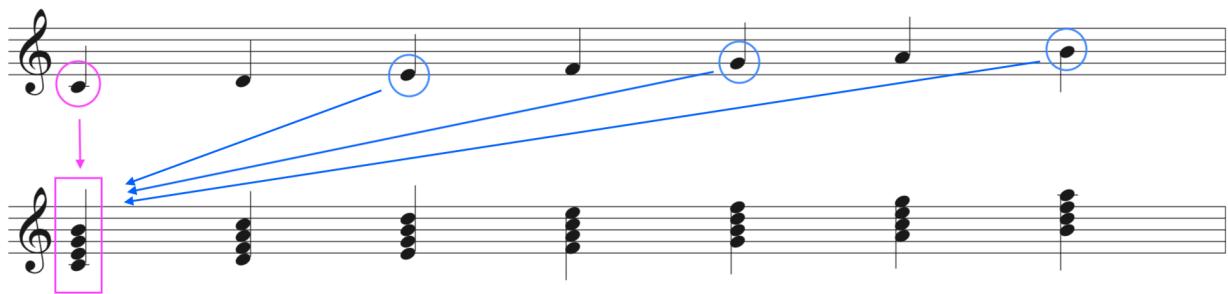


図6 ダイアトニックコードの作り方

例えばルート = C では、1つ飛ばしのスケールトーンは E, G, B であるから、この4音で作られるコードは C△7 コードになる。続くルート = D では、同様に D, F, A, C を重ねて Dm7 が作られる。同様にして以下の7つのダイアトニックコードが得られる。

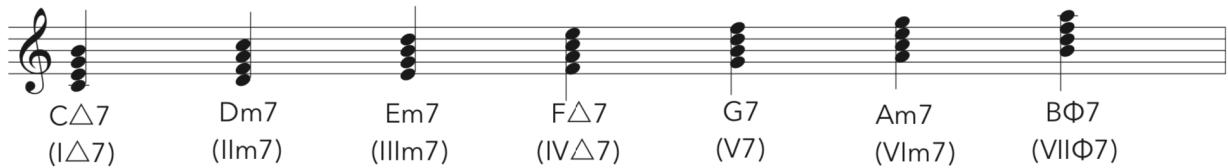


図7 C メジャーキーのダイアトニックコード

上は例として C メジャーキーで考えたが他のメジャーキーでも同じことが言える。一般化して、C の代わりにルート音を I とローマ数字で表すと、ダイアトニックコード 7 つは以下のように表される。

- I△7
- IIm7
- IIIm7
- IV△7
- V7
- VIIm7
- VIIΦ7

**Exercise :** いくつか好きなキーを選び、ダイアトニックコードを書き出してみる。  
それが上の7つと一致することを確かめる。

## 9.2 マイナーキーのダイアトニックコード

キーとしてCマイナーを考える。このキーを特徴付ける基本スケールはCナチュラルマイナースケールで、次のようなスケールだ。



図8 Cナチュラルマイナースケール

先と同様の方法で、以下7つのダイアトニックコードが得られる。

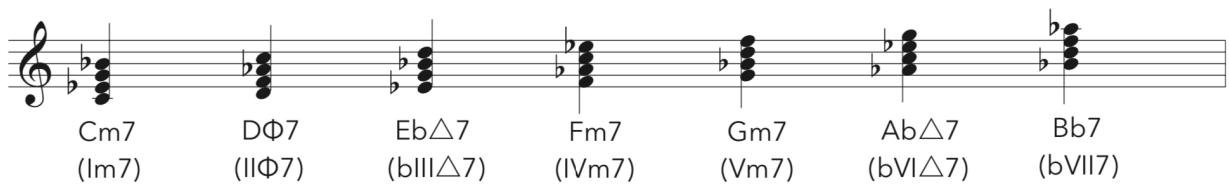


図9 Cマイナーキーのダイアトニックコード

**Exercise :** いくつか好きなキーを選び、ダイアトニックコードを書き出してみる。  
それが上の7つと一致することを確かめる。

いま、基本スケールとしてナチュラルマイナースケールを選んだが、マイナーキーでは他にハーモニックマイナースケールやメロディックマイナースケールを基本スケールとして考えることもできる。これらを基本スケールにすると、導出されるダイアトニックコードも変化する。



図10 Cハーモニックマイナースケール

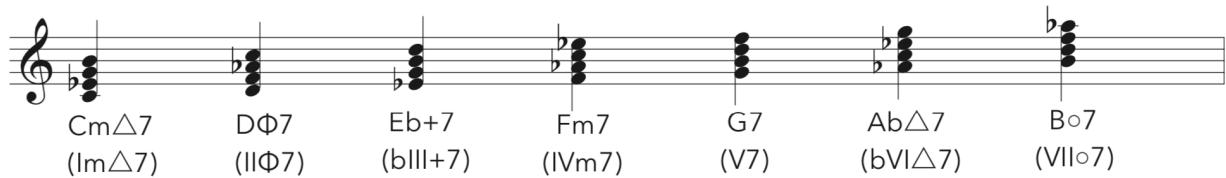


図 11 C ハーモニックマイナースケールに属するダイアトニックコード



図 12 C メロディックマイナースケール

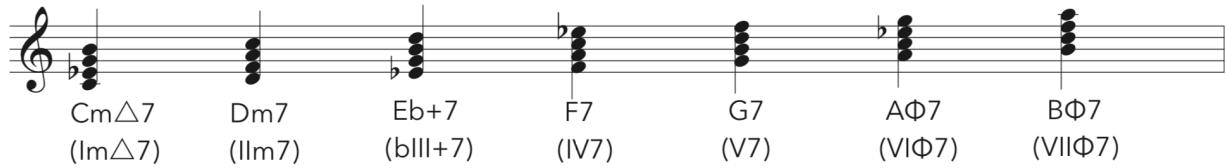


図 13 C メロディックマイナースケールに属するダイアトニックコード

ナチュラルマイナースケールでは 6・7 番目の音は ( $\flat 6$ ,  $\flat 7$ ) であったが、これらのスケールでは ( $\flat 6$ , 7), (6, 7) になっている。これらの音をいわば「借りてくる」ことによって、マイナーキーでのダイアトニックコードは 15 種類まで拡張される。これがマイナー曲における自由度の高さにつながるのだが<sup>\*16</sup>、これ以上の解説はジャズ理論書に任せることにする。本書では、ひとまずこれらの「借りてきて」作ったコードの中から最も重要な V7 をダイアトニックコードに加え、以下をマイナーキーのダイアトニックコードとする。

- Im7
- IIΦ7
- $\flat$ III△7
- IVm7
- Vm7, V7
- $\flat$ VII△7
- $\flat$ VII7

<sup>\*16</sup> さらには、ドリアンスケールやフリジアンスケールを基本スケールとして考えることも可能だ。こうした他スケールに属するダイアトニックコードを借りてくる Borrowed Chord、発展して Modal Interchange など、理論を学ぶと多くのツールが得られる。

## 10 コードスケール

セブンスコードを構成する4音に、中間の音を足すことで7音とし、スケールに拡張したものをコードスケールと言う。コードスケールはそのコードのハーモニーと調和する。よって、演奏中にコードを見て対応するコードスケールがわかれば、その音を「インサイド」の音として使うことができる。このセクションではダイアトニックコードに限定して<sup>\*17</sup>コードスケールの導出方法を紹介する。

### 10.1 メジャーダイアトニックコードに対応するコードスケール

メジャーキーのダイアトニックコードは以下の7つであった。括弧内はキーがCの場合。どれもCメジャースケールを基本スケールとして作られたことを思い出しておく。

- IΔ7 (CΔ7)
- II<sup>m</sup>7 (D<sup>m</sup>7)
- III<sup>m</sup>7 (E<sup>m</sup>7)
- IVΔ7 (FΔ7)
- V7 (G7)
- VI<sup>m</sup>7 (A<sup>m</sup>7)
- VII<sup>ø</sup>7 (B<sup>ø</sup>7)

コードトーンに足す3つの中間音は、ダイアトニックコードを導出した基本スケールから取ってくる。このルールに従って各音から始まるスケールを書き出してみると以下のようになる。当然ながら、コードトーンも中間音もすべて基本スケールから取ってきたので、これら7つのスケールの構成音はどれも同じ。

#### 10.1.1 IΔ7 : アイオニアンスケール



図14 C アイオニアンスケール

CΔ7コードは、C(=1), E(=M3), G(=5), B(=M7)のコードトーンから成る。各音の間に基本スケールから音を取ってくると、D(=M2), F(=4), A(=6)が足され、このスケール

<sup>\*17</sup> ノンダイアトニックコードに対応するコードスケールはジャズ理論書を参照してほしい。

が出来上がる。この  $\text{I}\Delta 7$  に対応するコードスケールをアイオニアンスケールと呼び<sup>\*18</sup>、構成音は「1, M2, M3, 4, 5, 6, M7」と表現できる。

#### 10.1.2 $\text{IIm7}$ : ドリアンスケール



図 15 D ドリアンスケール

$\text{Dm7}$  コードは、D(=1), F(=m3), A(=5), C(=m7) のコードトーンから成る。同様に基本スケールから E(=M2), G(=4), B(=6) が足され、このスケールが出来上がる。この  $\text{IIm7}$  に対応するコードスケールをドリアンスケールと呼び、構成音は「1, M2, m3, 4, 5, 6, m7」と表現できる。<sup>\*19</sup>

#### 10.1.3 $\text{IIIm7}$ : フリジアンスケール



図 16 E フリジアンスケール

$\text{Em7}$  コードは、E(=1), G(=m3), B(=5), D(=m7) のコードトーンから成る。同様に基本スケールから F(=m2), A(=4), C(=b6) が足され、このスケールが出来上がる。この  $\text{IIIm7}$  に対応するコードスケールをフリジアンスケールと呼び、構成音は「1, m2, m3, 4, 5, b6, m7」と表現できる。

#### 10.1.4 $\text{IV}\Delta 7$ : リディアンスケール



図 17 F リディアンスケール

\*18 これはメジャースケールと同じものである。

\*19 例えば F ドリアンスケールを導きたかったら、これに従って、F, G, A♭, B♭, C, D, E♭, F と導出できる。

$F\Delta 7$  コードは、 $F(=1)$ ,  $A(=M3)$ ,  $C(=5)$ ,  $E(=M7)$  のコードトーンから成る。同様に基本スケールから  $G(=M2)$ ,  $B(=\sharp 4)$ ,  $D(=6)$  が足され、このスケールが出来上がる。この  $IV\Delta 7$  に対応するコードスケールをリディアンスケールと呼び、構成音は「1, M2, M3,  $\sharp 4$ , 5, 6, M7」と表現できる。

#### 10.1.5 $V7$ : ミクソリディアンスケール



図 18 G ミクソリディアンスケール

$G7$  コードは、 $G(=1)$ ,  $B(=M3)$ ,  $D(=5)$ ,  $F(=m7)$  のコードトーンから成る。同様に基本スケールから  $A(=M2)$ ,  $C(=4)$ ,  $E(=6)$  が足され、このスケールが出来上がる。この  $V7$  に対応するコードスケールをミクソリディアンスケールと呼び、構成音は「1, M2, M3, 4, 5, 6, m7」と表現できる。

#### 10.1.6 $VIm7$ : エオリアンスケール



図 19 A エオリアンスケール

$Am7$  コードは、 $A(=1)$ ,  $C(=m3)$ ,  $E(=5)$ ,  $G(=m7)$  のコードトーンから成る。同様に基本スケールから  $B(=M2)$ ,  $D(=4)$ ,  $F(\flat 6)$  が足され、このスケールが出来上がる。この  $VIm7$  に対応するコードスケールをエオリアンスケールと呼び、構成音は「1, M2, m3, 4, 5,  $\flat 6$ , m7」と表現できる。<sup>\*20</sup>

#### 10.1.7 $VII\phi 7$ : ロクリアンスケール



図 20 B ロクリアンスケール

<sup>\*20</sup> これはナチュラルマイナースケールと同じものだ。

$B\phi 7$  コードは、 $B(=1)$ ,  $D(=m3)$ ,  $F(\flat 5)$ ,  $A(=m7)$  のコードトーンから成る。同様に基本スケールから  $C(=m2)$ ,  $E(=4)$ ,  $G(\flat 6)$  が足され、このスケールが出来上がる。この  $VII\phi 7$  に対応するコードスケールをロクリアנסケールと呼び、構成音は「1, m2, m3, 4,  $\flat 5$ ,  $\flat 6$ , m7」と表現できる。

**Exercise :** 黒鍵含めた 12 音全ての開始音でそれぞれのスケールを書き出す

## 10.2 マイナーダイアトニックコードに対応するコードスケール

マイナーキーのダイアトニックコードは以下の 7 つに、「借りてきた」音を使って作った  $V7$  を足した 8 種類。括弧内はキーが C マイナーの場合。

- $I\text{m}7$  ( $C\text{m}7$ )
- $II\phi 7$  ( $D\phi 7$ )
- $\flat III\Delta 7$  ( $E\flat\Delta 7$ )
- $IV\text{m}7$  ( $F\text{m}7$ )
- $V\text{m}7$  ( $G\text{m}7$ )
- $\flat VI\Delta 7$  ( $A\flat\Delta 7$ )
- $\flat VII7$  ( $B\flat 7$ )

上 7 つについては、すべて C ナチュラルマイナースケールを基本スケールとしてコードが作られたのだった。4 つのコードトーンに足す 3 つの中間音は、この基本スケールから取つてくる。メジャーキーの時と同様に考えればよく、結果だけ示す。

- $I\text{m}7$  ( $C\text{m}7$ )：エオリアンスケール
- $II\phi 7$  ( $D\phi 7$ )：ロクリアンスケール
- $\flat III\Delta 7$  ( $E\flat\Delta 7$ )：アイオニアスケール
- $IV\text{m}7$  ( $F\text{m}7$ )：ドリアンスケール
- $V\text{m}7$  ( $G\text{m}7$ )：フリジアンスケール
- $\flat VI\Delta 7$  ( $A\flat\Delta 7$ )：リディアンスケール
- $\flat VII7$  ( $B\flat 7$ )：ミクソリディアンスケール

$V7(=G7)$  については、C メロディックマイナースケールのダイアトニックコードから借りてきたものなので、コードトーンに足す中間音は、このメロディックマイナースケールから取つてくることになる。

### 10.2.1 V7 : ミクソリディアン (b13) スケール



図 21 G ミクソリディアン (b13) スケール

G7 コードは、G(=1), B(=M3), D(=5), F(=m7) のコードトーンから成る。基本スケールの C メロディックマイナースケールは C, D, Eflat, F, G, A, B であったから、追加される中間音は A(=M2), C(=4), Eflat(=b6) となり、このスケールが出来上がる。このスケールはミクソリディアンスケールの 6(=13) が b6(=b13) に下がったものであるので、ミクソリディアン (b13) スケールと呼び、構成音は「1, M2, M3, 4, 5, b6, m7」と表現される。

## 11 曲の分析

ダイアトニックコードとコードスケールがわかったところで、曲の分析を説明する。曲の分析には次のようなご利益がある。

- コードの機能がわかり、どのコードスケールを使えばいいのかわかる
- 大きな塊で曲を捉えられるようになる

1 点目について。インプロビゼーションをする際、最もコードと調和する「インサイド」の音を知っていることはスタート地点になる。前節で見たコードスケールがその基本となる。そしてコードに調和するコードスケールは、コード単体ではなく文脈によって決まる。より正確には、コードの機能（たとえばダイアトニックコードで、IV に相当する<sup>\*21</sup>、など）がわかって初めてコードスケールが決まる。つまり、リードシートに書かれたコードの機能が何かを理解する必要があり、そのためには分析が必要になる。

2 点目について。初心者にとってリードシートのコードはそれぞれ独立に見えていると思う。この状態では、演奏するフレーズについて各コードごとにブツ切りでしか考えられず、フレーズが短くなりがちだ。しかし分析を行うことで、例えば 3-4 小節、8 小節、それ以上、の大きな塊で曲を捉えることができる。大きな塊で考えるから、余裕が生まれる（=楽ができる）ことはもちろん、演奏するフレーズも長いものになり、フレーズからフレーズへと大

<sup>\*21</sup> 本書では扱わなかったが、ダイアトニックコードの中には、機能によって「トニック」「ドミナント」「サブドミナント」と 3 つの呼び方がある。たとえばメジャーダイアトニックコードでは、IΔ7, IIIm7, VIm7 がトニック、V7, VIIφ7 がドミナント、IIm7, IVm7 がサブドミナントの機能を果たす。

きな波がうねるように音楽的な演奏になる。

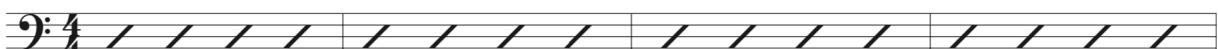
注：初見演奏中にリアルタイムに分析しながら弾く、ということではない。演奏以外の時間に分析を繰り返すことである種のカンが働くようになり、初見でもコードの並びをパターン認識できるようになる。また、知っている進行の引き出しが増えるので、新曲を覚える際もより少ない労力で覚えることができるようになる。

それでは分析の大まかな手順を示す。

- キーセンターを理解する
- ダイアトニックコードを書き込む
- ノンダイアトニックコード<sup>\*22</sup>の機能を考える
- II-V-I 進行、V-I 進行を書き込む

本書でよく使う「落ち葉<sup>\*23</sup>」を題材に実際にやってみる。「落ち葉」の A セクションのコード進行は以下だ。

A Cm7 F7 Bb△7 Eb△7



AΦ7 D7 Gm7 G7

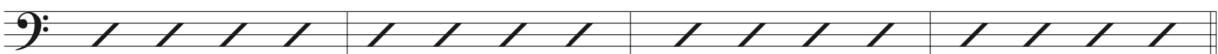


図 22 「落ち葉」の A セクション

まず、この曲のキーセンターは G マイナーであるから<sup>\*24</sup>、ダイアトニックコードは以下の 8 つ。

- Im7 (Gm7)
- IIb7 (Ab7)

\*22 ダイアトニックコード以外のコード

\*23 「枯葉」に別のメロディーをあてただけの曲。コード進行には著作権がないので、こうしてカウンターメロディーをあてた曲がたくさん存在する。

\*24 キーセンターは慣れると耳で聞いてパッとわかるようになるが、それまでは、曲の最後の最後のコードから判断するのが手っ取り早い。例えば「落ち葉」(枯葉)なら曲の最後のコードは Gm。この方法で判断できない場合もあるが、そういう場合は譜面の ♯, ♭ の調性記号から判断したり、iRealPro のキーを見る手もある。

- $\flat\text{III}\Delta 7$  ( $B\flat\Delta 7$ )
- $\text{IVm7}$  ( $Cm7$ )
- $\text{Vm7}$  ( $Dm7$ ),  $\text{V7(D7)}$
- $\flat\text{VI}\Delta 7$  ( $E\flat\Delta 7$ )
- $\flat\text{VII7}$  ( $F7$ )

もう一度リードシートを見ると、最後の  $G7$  以外はすべてダイアトニックコードであることがわかる。これをチャートに書き込む。

A IVm7 Cm7 bVII7 F7 bIIIΔ7 BbΔ7 bVIΔ7 E♭Δ7  
IIΦ7 AΦ7 V7 D7 IΔ7 Gm7 G7  
key of Gminor

図 23 ダイアトニックコードを書き込んだ

次にノンダイアトニックコードである最後の  $G7$  について考える。「落ち葉」はもう一度  $A$  セクションを繰り返すので、 $G7$  の次にくるコードはダイアトニックコードである  $Cm7$  だ。これは  $\text{IVm7}$  コードに向かうドミナントモーション<sup>25</sup>である。このように、ダイアトニックコードに向けてドミナントモーションで移動する元のドミナントコードをセカンダリードミナントコードと呼び、"V7/"で表記する。この例では、ダイアトニックコード  $\text{IVm7}$  に向かうセカンダリードミナントコードであるから、 $\text{V7/IV}$  と書く。

A IVm7 Cm7 bVII7 F7 bIIIΔ7 BbΔ7 bVIΔ7 E♭Δ7  
IIΦ7 AΦ7 V7 D7 IΔ7 Gm7 V7/IV G7 次のコード：  
Cm7  
key of Gminor

図 24 ノンダイアトニックコードを書き込んだ

<sup>25</sup> 5 度上のドミナントコードから落ちるコード進行

最後に、II-V-I 進行、V-I 進行（ドミナントモーション）を書き込む。V-I 部分には矢印を、II-V 部分には受け皿を、それぞれ書き込む。ここで 1-3 小節について考えてみる。これをどう捉えるかは人によるが、これまでのようだにダイアトニックコードと捉えてもよいし、Cm7→F7→B♭Δ7 を B♭Δ7 に向かう II-V-I 進行と捉えてもいい。（その場合は、F7 を B♭Δ7 にむかうセカンダリドミナントコードと捉えて、V7/bIII と解釈してもいい。）

The diagram shows a musical score for section A in G minor (key of G minor). The score consists of two staves, each with 4 measures. The top staff starts with Cm7 (IVm7) and leads to F7 (V7/bIII bVII7), which then leads to B♭Δ7 (bIIIΔ7). The bottom staff starts with AΦ7 (IIΦ7) and leads to D7 (V7), which then leads to Gm7 (Im7). Arrows indicate the harmonic progression: from Cm7 to F7, from F7 to B♭Δ7, from AΦ7 to D7, and from D7 to Gm7. The next chord, G7 (V7/IV), is shown with an arrow pointing to Cm7 (IVm7), labeled '次のコード' (next chord). The score is in 4/4 time.

図 25 II-V-I、V-I 進行を書き込んだ

これで A セクションの分析ができた。B セクションではノンダイアトニックコードとして他のバリエーションが登場する（代理コードなど）が、これ以上の解説はジャズ理論書に任せる。

**Exercise :** 好きなジャズスタンダードを選び、ダイアトニックコード、II-V-I, V-I 進行を書き込む

この分析結果を使ってどのコードスケールが使えるかコードごとに見てみると、以下のようにになる。実際にスケールを書き出して弾いてみると、ハーモニーと調和していることが確認できる。これでインプロビゼーションをする際に使える「最もインサイド」な道具が手に入った。これらのスケールがぱッと弾けるように、全てのスケールについて全ての開始音から弾けるように練習をすることは強い基礎を与えてくれる。

- 1 小節目 : Cm7 (IVm7) → C ドリアンスケール
- 2 小節目 : F7 (bVII7) → F ミクソリディアンスケール
- 3 小節目 : B♭Δ7 (bIIIΔ7) → B♭ アイオニアスケール
- 4 小節目 : E♭Δ7 (bVIΔ7) → E♭ リディアンスケール
- 5 小節目 : A Φ 7 (II Φ 7) → A ロクリアンスケール

- 6 小節目 : D7 (V7) → D ミクソリディアン (b13) スケール
- 7 小節目 : Gm7 (Im7) → G エオリアンスケール
- 8 小節目 : G7 (V7/IV) → G ミクソリディアン (b13) スケール

先ほど、分析を繰り返し行うことで曲を大きな塊で捉えて見ることができるようになる、と書いた。「大きな塊で見る」とはどういうことか 2 つ例を挙げて説明する。例えば 1-7 小節はすべてダイアトニックコードであった。ダイアトニックコードは、その作り方から全て基本スケールに属する音でできている。つまりこの曲では 1-7 小節のコードは全て G ナチュラルマイナースケール (=G エオリアンスケール) の音と調和する。ただし D7 だけは注意が必要だ。このコードは前節で見たように、G メロディックマイナースケールのダイアトニックコードから借りてきたコードなので、G メロディックマイナーを使う。よって、この A セクションは次のように 3 つに分けて見ることができる。

- 1-5, 7 小節目 : ダイアトニックコード → G ナチュラルマイナースケール (=G エオリアンスケール)
- 6 小節目 : D7 (V7) → G メロディックマイナースケール (=D ミクソリディアン (b13) スケール)
- 8 小節目 : G7 (V7/IV) → G ミクソリディアン (b13) スケール

こう考えれば、随分余裕を持って弾けるのではないだろうか\*26。

他にも「II-V-I 進行では、習ってきたリックを使ってみよう」と考えている人は、別の見方をしてもいいと思う。

- 1-3 小節目 : Bb に向かうメジャー II-V-I → Bb のメジャー II-V-I リック
- 4 小節目 : E $\flat$ Δ7 (IVΔ7) → E $\flat$  リディアンスケール
- 5-7 小節目 : Gm7 向かうマイナー II-V-I → G のマイナー II-V-I リック
- 8 小節目 : G7 (V7/IV) → G ミクソリディアン (b13) スケール

こんな風に捉えてもいいだろう。余裕がなければ、例えば 4 小節目や 8 小節目は何も弾かずに休んでしまえばいい。

---

\*26 実際に、C ドリアンスケール、F ミクソリディアンスケール、B $\flat$  アイオニアスケール、E $\flat$  リディアンスケール、A ロクリアンスケール、D ミクソリディアンスケール、G エオリアンスケール、これらは全て同じ 7 音からなり、開始音が異なるだけだ。

# 第 III 部

## コンピング

### 12 ルートレスボイシング：A/B ポジション

ジャズではルート音を含まないルートレスボイシングが使われる。ルート音を含まないため、若干浮遊感のあるサウンドになる。ベースがルート音を弾いてくれるので、それと合わせてコードのハーモニーが完成するという考え方だ<sup>27</sup>。考えなくとも左手が自動的に動く状態を目指す。そのためには左手の位置を動かさずにスムーズにコードからコードへ移れるようにしたい。そこで A ポジションと B ポジションの 2 通りのポジションを練習する。ジャズの基本である II-V-I 進行に沿って練習をする<sup>28</sup>。メジャー/マイナーそれぞれに A/B ポジションがあるので、全部で 4 種類だ。

#### 12.1 メジャー II-V-I での A ポジション



図 26 メジャー II-V-I (key of C) での A ポジション

C キーでの II-V-I は、 $Dm7 \rightarrow G7 \rightarrow C\Delta 7$  だ。II コードつまり  $Dm7$  では、下から  $m3(=F)$ ,  $5(=A)$ ,  $m7(=C)$ ,  $9(=E)$  の 4 音を弾く。 $m3$ ,  $5$ ,  $m7$  はマイナー 7th コードのコードトーンで、 $9$  はテンションノート<sup>29</sup>。

V コード  $G7$  では  $m7(=F)$ ,  $9(=A)$ ,  $M3(=B)$ ,  $13(=E)$  の 4 音を弾く。 $M3$  と  $m7$  がコードトーンで、 $9$  と  $13$  はテンションノートだ。II-V-I での V コードは一番自由度があって浮遊感を出すことが許されているコードなので、ここでは 2 つもテンションノートを弾いてい

<sup>27</sup> 「ベースがルート音を弾くのでピアノはルート音を弾くな」とはよくセッションの場で言われる（怒られる）が、ルート音を弾く素晴らしいピアニストはたくさんいる。一般的には、ある程度うまくなると周囲から怒られることは殆ど無くなるので、それまでは黙ってルートレスボイシングを練習するのが良い。ある程度弾けるようになると、ルート有りのボイシングの中でも好ましい方法とそうでない方法が体験的に選別できるようになる。

<sup>28</sup> II-V-I の文脈ではなく単独でコードが登場するようなシーンでは、そのコードを含む II-V-I のパターンの中から該当の和音だけを弾く、くらいの感覚で今は良い。

<sup>29</sup> よって II コードでは厳密には  $Dm7(9)$  コードを弾いている。

る<sup>\*30</sup>。

最後の I コード  $C\Delta 7$  では 3(=E), 5(=G), M7(=B), 9(=D) の 4 音を弾く。M3, 5, M7 はコードトーンで、9 はテンションノートだ<sup>\*31</sup>。

ここで注目したいのは、このボイシングは指の動きが小さく抑えられていてスムーズに進行できることだ。II コード ( $=Dm7$ ) から V コード ( $=G7$ ) への移動では、F, A, E の音はそのまま C の音のみが B に下がる。V コードから I コードへの移動では、B の音はそのまま他の 3 つの音が移動しているが、E から D、A から G、F から E と、各指の移動が半音もしくは全音で済んでいる。

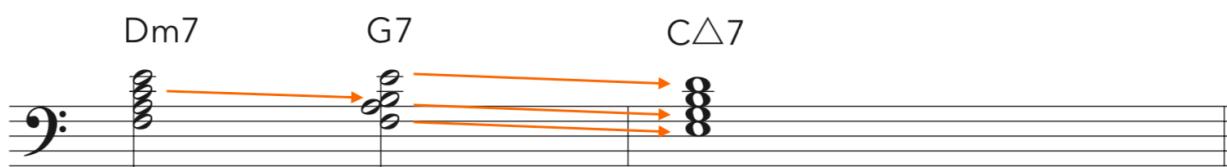


図 27 指の移動量が少ない

もしルート有りボイシングを愚直に並べると次のようになるが、このように移動量の多い音が並ぶと「音楽的でない」「ブツ切れである」といった印象を抱かせる<sup>\*32</sup>

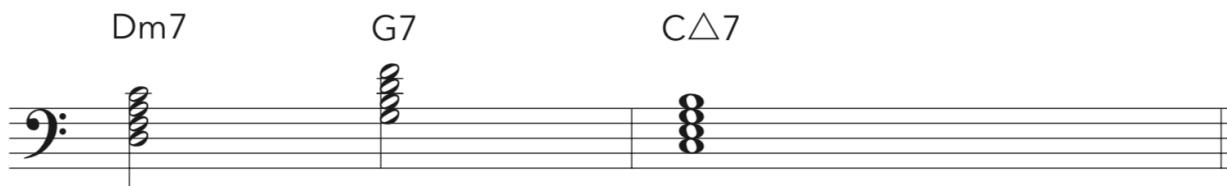


図 28 ルートボイシングを愚直に並べると移動量が多くなる

\*<sup>30</sup> よって V コードでは厳密には  $G7(9, 13)$  を弾いている。

\*<sup>31</sup> だから I コードでは厳密には  $C\Delta 7(9)$  を弾いている。

\*<sup>32</sup> 将来のために：連続するコードをオーケストラのイメージで捉えると良い。例えば 4 音からなるコードを連続して弾くとき、一番上の音をバイオリン、2 番目の音はビオラ、3 番目がチェロ、一番下の音はコントラバス、と弦楽四重奏をイメージする。すると「連続するコード」という縦の意識だけでなく「4 つのフレーズの重なり」という横の意識で見ることになる。それぞれの楽器のフレーズが滑らかに美しくつながるボイシングを考えることが、より美しい音楽につながる。

**Exercise :** 12 のキーで、メジャー II-V-I での A ポジションを書き出す

実際に使ってみる。まずは全てのキーを網羅する II-V-I 練習曲の上でやってみる。

**Exercise :** 「II-V-I 練習曲 (メジャー)」を A ポジションで弾く

## II-V-I 練習曲 (Major)

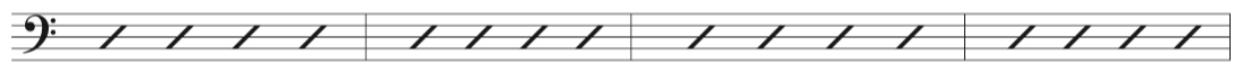
Dm7      G7      C△7      Gm7      C7      F△7



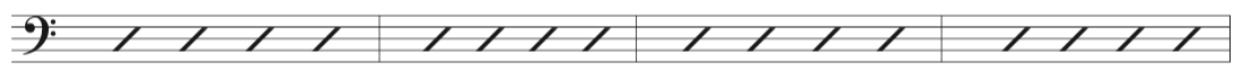
Cm7      F7      Bb△7      Fm7      Bb7      Eb△7



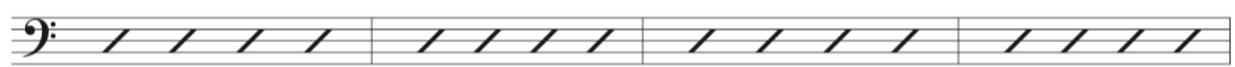
Bbm7      Eb7      Ab△7      Ebm7      Ab7      Db△7



Abm7      Db7      Gb△7      C#m7      F#7      B△7



F#m7      B7      E△7      Bm7      E7      A△7



Em7      A7      D△7      Am7      D7      G△7



Exercise : 「落ち葉」を A ポジションで弾く

## 落ち葉

**A** Cm7

F7

Bb△7

Eb△7

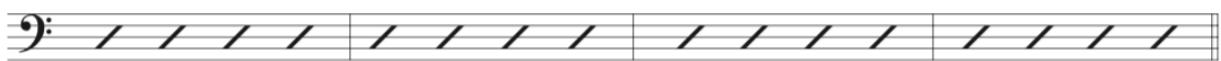


AΦ7

D7

Gm7

G7

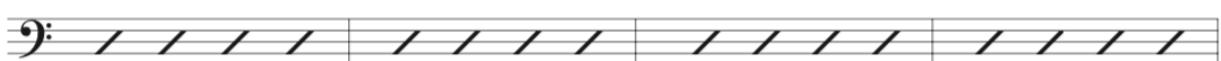


**A** Cm7

F7

Bb△7

Eb△7



AΦ7

D7

Gm7

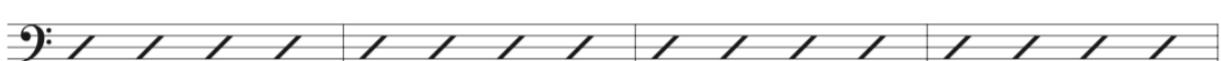


**B** AΦ7

D7

Gm7

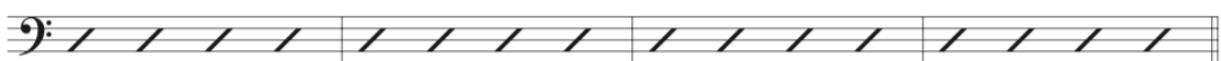
G7



Cm7

F7

Bb△7



**C** AΦ7

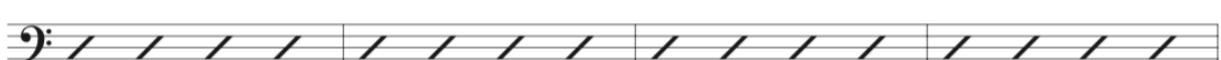
D7

Gm7

F#7

Fm7

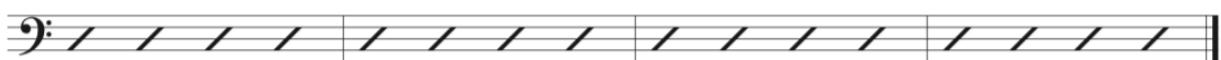
E7



AΦ7

D7

Gm7



メジャー II-V-I のパターンしかまだやっていないので、まずは該当部分だけ。以下のように練習することになるだろう。

## 落ち葉

メジャーII-V-I Aポジションを使って

Cm7                    F7                    Bb△7                    Eb△7

AΦ7                    D7                    Gm7                    G7

Cm7                    F7                    Bb△7                    Eb△7

AΦ7                    D7                    Gm7                    G7

Cm7                    F7                    Bb△7

AΦ7                    D7                    Gm7                    C7                    Fm7                    Bb7

AΦ7                    D7                    Gm7

1-3 小節、9-11 小節、21-23 小節は、B♭ キーのメジャー II-V-I 全体になっている。4 小節

目、12 小節目は  $E\flat\Delta7$  であるが、これは  $E\flat$  キーのメジャー II-V-I の最後の I コードのボイシングを持ってきて弾く。27 小節目の  $Gm7 \rightarrow C7$  は、F キーのメジャー II-V-I の II-V 部分、28 小節目の  $Fm7 \rightarrow Bb7$  は  $E\flat$  キーのメジャー II-V-I の II-V 部分であるから、部分的に引っ張ってきて使っている。

また、練習するとき、コードを弾くタイミングについて、練習用に以下 3 種類のリズムを紹介しておく<sup>\*33</sup>。

- (1) ハーモニックリズム（コードの切り替わり）に合わせて  
ボイシングを覚える、という最初の段階ではこのような最も単純なリズムがいいだろう。

図 29 ハーモニックリズムに合わせて

- (2) Red Garland スタイル

Red Garland のコンピングは、2 裏・4 裏にリズミカルにコードを弾くパターンを多用している。<sup>\*34</sup> 注意すべきなのは、コードの切り替わりの半拍前にすでに次のコードを弾いていることだ。

図 30 半拍前に入れる Red Garland スタイル

- (3) Bossa スタイル

テンポの遅い曲やボッサのリズムで演奏する曲の場合は、このようなパターンで練習してみるといいだろう。

\*33 好きなピアニストがいて、その人のコンピングリズムが真似できるのであればそれが良い。

\*34 Youtube にもたくさん動画が上がっているので彼の演奏を聴いてみるとすぐわかるだろう。たとえば Groovy 収録の”C jam blues”など。

図 31 Bossa スタイルの例

## 12.2 メジャー II-V-I での B ポジション

図 32 メジャー II-V-I (key of C) での B ポジション

続いて B ポジション。C キーでの II-V-I は、 $Dm7 \rightarrow G7 \rightarrow C\Delta7$  だ。II コード、つまり  $Dm7$  では  $m7(=C)$ ,  $9(=E)$ ,  $m3(=F)$ ,  $5(=A)$  の 4 音を弾く。これは A ポジションの展開形 (inversion) になっている。

V コード  $G7$  では  $M3(=G)$ ,  $13(=E)$ ,  $m7(=F)$ ,  $9(=A)$  の 4 音を弾く。これも A ポジションの展開形。

最後の I コード  $C\Delta7$  では  $M7(=B)$ ,  $9(=D)$ ,  $M3(=E)$ ,  $5(=G)$  の 4 音を弾く。これも A ポジションの展開形。

B ポジションのコード推移も、指の移動量が小さく抑えられている。<sup>\*35</sup>

なぜ 2 つのポジションを用意したか、理由を説明するために下の進行を考える。

\*35 そして、B ポジションとは、実は A ポジションの展開形に過ぎない。

最初の  $Gm7 \rightarrow C7 \rightarrow F\Delta7$  を A ポジションで弾くとする。次に  $Cm7 \rightarrow F7 \rightarrow Bb\Delta7$  を続けて A ポジションで弾こうとすると、 $Cm7 \rightarrow F7 \rightarrow Bb\Delta7$  では左手の位置が低く、音域が低くなりすぎる。また、手の位置に大きな移動が発生する。

図 33 全部 A ポジションで弾くと、後半の音域が低くなりすぎる

そこで、後半の  $Cm7 \rightarrow F7 \rightarrow Bb\Delta7$  を B ポジションに切り替えると以下のようになる。音域が前半と同じ音域に保たれ、手の移動量も少なくスムーズに弾くことができる\*36。

図 34 後半を B ポジションに切り替えると、スムーズにつながる

目安として、コードの最低音が以下の領域にとどまるように A/B ポジションを使い分けるようにしてみるといい。

図 35 青線の間に一番低い音がとどまるように A/B ポジションを使い分ける

**Exercise :** 12 のキーで、B ポジション for メジャー II-V-I を書き出す

\*36 一般的にジャズのスタンダードでは II-V-I が連続する傾向があり、A ポイシングだけで弾いていると自然と左手の音域が下がっていく。これを克服するためには、どこかで左手の音域を上げる必要があるが、その時に B ポジションが役に立つ。

**Exercise** : 「II-V-I 練習曲 (メジャー)」に合わせて B ポジションボイシングを弾く

**Exercise** : 「落ち葉」に合わせて B ポジションボイシングを弾く

A ポジションの時と同様に考える。このように練習することになるだろう。

# 落ち葉

メジャーII-V-I Bポジションを使って

Cm7                    F7                    BbΔ7                    EbΔ7

AΦ7                    D7                    Gm7                    G7

Cm7                    F7                    BbΔ7                    EbΔ7

AΦ7                    D7                    Gm7                    G7

AΦ7                    D7                    Gm7                    G7

Cm7                    F7                    BbΔ7

AΦ7                    D7                    Gm7                    C7                    Fm7                    Bb7

AΦ7                    D7                    Gm7                    G7

すでに A/B 両ポジションを練習済みなので、移動量の多い箇所を改善してみる。例えば 4 小節目の  $E\flat\Delta7$  を A ポジションに変更すると下のようになり、スムーズにつながる。

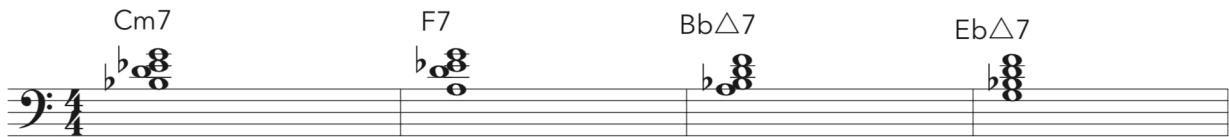


図 36  $Eb\Delta 7$  を A ポジションに変えるとポイシングがスムーズにつながる

### 12.3 マイナー II-V-I での A ポジション

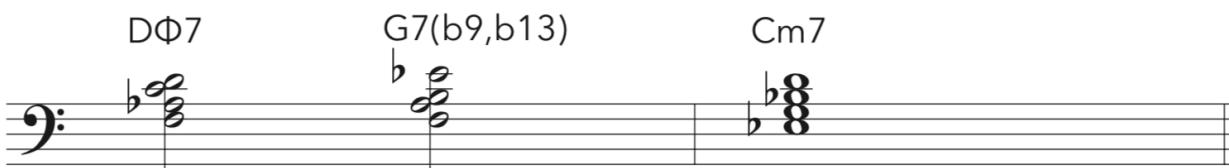


図 37 マイナー II-V-I (key of C) での A ポジション

マイナー II-V-I 進行についても練習する。C のキーでのマイナー II-V-I は  $Dm7\flat 5 \rightarrow G7(\flat 9, \flat 13) \rightarrow Cm7$  だ。A ポジションはこの通り。II コードすなわち  $Dm7\flat 5$  では  $m3(=F)$ ,  $\flat 5(=A\flat)$ ,  $m7(=C)$ , root(=D) の 4 音を弾く。これらは全てコードトーンだ。

V コードすなわち  $G7(\flat 9, \flat 13)$  では  $m7(=F)$ ,  $\flat 9(=A\flat)$ ,  $M3(=B)$ ,  $\flat 13(=E\flat)$  を弾く。M3 と  $m7$  はコードトーン、 $\flat 9$  と  $\flat 13$  はテンションノートだ。

I コードすなわち  $Cm7$  では  $m3(=E\flat)$ ,  $5(=G)$ ,  $m7(=B\flat)$ ,  $9(=D)$  を弾く。 $m3$ ,  $5$ ,  $m7$  はコードトーン、 $9$  はテンションノートだ。<sup>\*37</sup>

メジャー II-V-I での A/B ポジション同様、指の移動量が小さくスムーズに推移している。

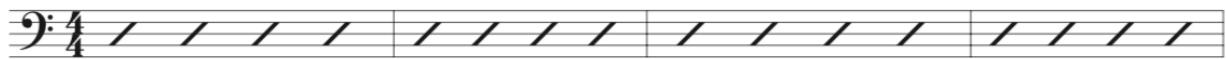
**Exercise :** 12 のキーで、A ポジション for マイナー II-V-I を書き出す

**Exercise :** 「II-V-I 練習曲 (マイナー)」に合わせて A ポジションポイシングを弾く

<sup>\*37</sup> だから厳密には  $Cm7(9)$  を弾いている。

## II-V-I 練習曲 (minor)

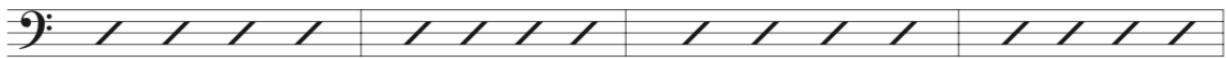
DΦ7      G7(b9,b13)      Cm7      GΦ7      C7(b9,b13)      Fm7



CΦ7      F7(b9,b13)      Bbm7      FΦ7      Bb7(b9,b13)      Ebm7



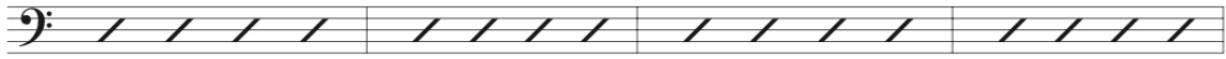
BbΦ7      Eb7(b9,b13)      Abm7      EbΦ7      Ab7(b9,b13)      Dbm7



AbΦ7      Db7(b9,b13)      Gbm7      C#Φ7      F#7(b9,b13)      Bm7



F#Φ7      B7(b9,b13)      Em7      BΦ7      E7(b9,b13)      Am7



EΦ7      A7(b9,b13)      Dm7      AΦ7      D7(b9,b13)      Gm7



**Exercise :** 「落ち葉」に合わせて A ポジションポイシングを弾く

例によって「落ち葉」のマイナー II-V-I 進行の箇所に使ってみる。以下のようになる。

# 落ち葉

マイナーII-V-I Aポジションを使って

Cm7                    F7                    Bb△7                    Eb△7

AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7                    G7(b9,b13)

Cm7                    F7                    Bb△7                    Eb△7

AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7

AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7                    G7(b9,b13)

Cm7                    F7                    Bb△7

AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7                    C7                    Fm7                    Bb7

AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7

8-9, 22-23 小節目の  $G7(\flat 9, \flat 13) \rightarrow Cm7$  は C キーのマイナー II-V-I の V-I 部分なので部分的に適用する。

## 12.4 マイナー II-V-I での B ポジション

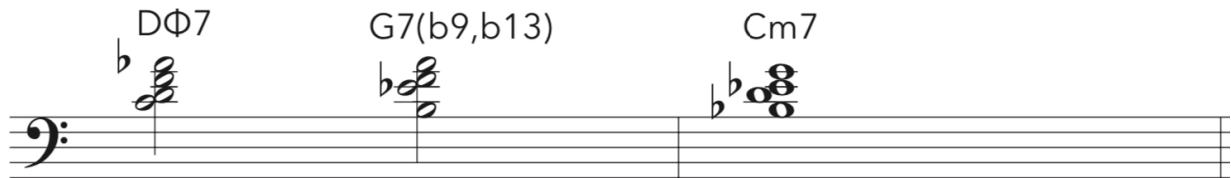


図 38 マイナー II-V-I (key of C) での B ポジション

続いて B ポジション。II コードすなわち  $Dm7\flat5$  では  $m7(=C)$ ,  $root(=D)$ ,  $m3(=F)$ ,  $\flat5(=A)$  を弾く。V コードすなわち  $G7(\flat9,\flat13)$  では  $M3(=B)$ ,  $\flat13(=E\flat)$ ,  $m7(=F)$ ,  $\flat9(=A\flat)$  を弾く。I コードすなわち  $Cm7$  では  $m7(=B\flat)$ ,  $9(=D)$ ,  $m3(=E\flat)$ ,  $5(=G)$  を弾く。

メジャーの時と同様、B ポイシングは A ポイシングの展開形であることがわかる。そして A/B ふたつのポジションを持つことのご利益も前述の通り。

**Exercise :** 12 のキーで、B ポジション for マイナー II-V-I を書き出す

**Exercise :** 「II-V-I 練習曲 (マイナー)」に合わせて B ポジションポイシングを弾く

**Exercise :** 「落ち葉」に合わせて B ポジションポイシングを弾く

これまでと同様に考えて使ってみると以下のようになる。

# 落ち葉

マイナーII-V-I Bポジションを使って

Cm7                    F7                    Bb△7                    Eb△7



AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7                    G7(b9,b13)



Cm7                    F7                    Bb△7                    Eb△7



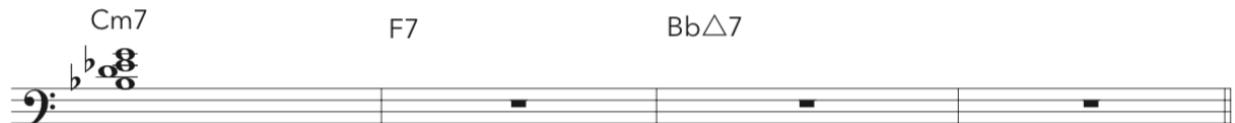
AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7



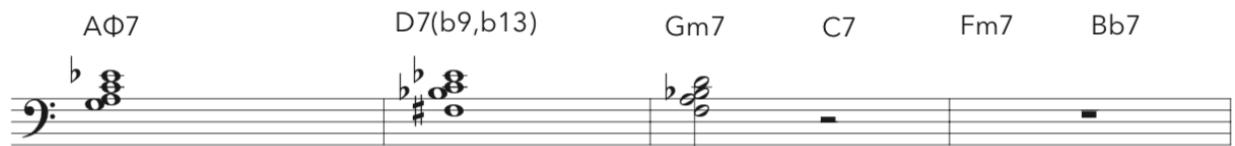
AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7                    G7(b9,b13)



Cm7                    F7                    Bb△7



AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7                    C7                    Fm7                    Bb7



AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7



ここでも、A/B ポジションを使って移動量の多い箇所を改善してみる。5-9 小節目、後半の  $G7(\flat 9, \flat 13) \rightarrow Cm7$  を A ポジションに変えると、以下のようにスムーズにつながる。

図 39  $G7(\flat 9, \flat 13) \rightarrow Cm7$  を A ポジションに変えるとボイシングがスムーズにつながる

## 12.5 A/B ポジションのまとめ

最後に、メジャー/マイナーそれぞれの A/B ポジション全てを学んだのでこれらを組み合わせて「落ち葉」のスムーズなボイシングを考える。

**Exercise :** 「落ち葉」の全体で左手を弾く

やり方は 1 通りではないので、一例として以下のような弾き方を挙げておく。

# 落ち葉

メジャー/マイナー II-V-I の A/B ポジションを使って

The musical score consists of eight staves of bass line notation. Each staff includes a measure number, the chord name, and a bass clef with a key signature of one flat (F#). The chords are: Cm7, F7, Bb△7, Eb△7, AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, G7(b9,b13), Cm7, F7, Bb△7, Eb△7, AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, (empty), AΦ7, D7, Gm7, G7(b9,b13), Cm7, F7, Bb△7, (empty), AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, C7, Fm7, Bb7, AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, (empty).

8 から 9 小節目、24 から 25 小節目、28 から 29 小節目、の 3 箇所では左手の移動量が大きくなる箇所がある。A/B ポジションの 2 通りのポジションでポインティングを考える上では、かならずどこかでこのような移動量が大きくなる箇所がでてしまうが、それをどこに持つ

てくるかは人によって異なる。例えば「落ち葉」は AABC 構成なので、このセクションの切れ目に持ってくる手もある\*38。

### 13 コンピングに添える右手：Inverted Dominant Pedal

II-V-I (C のキーでのメジャー II-V-I 進行は  $Dm7 \rightarrow G7 \rightarrow C\Delta7$  ) のコンピングで右手で何をやるか。何もしない、左手で弾いていた一部の音を右手の音域で弾く、といった発想以外に、ここでは Inverted Dominant Pedal という方法を紹介する。II-V-I 進行全体を通じて、V コードすなわち  $G7$  のルート音をオクターブで、さらに  $G7$  コードの 5th の音すなわち D の音を追加したもの、を右手で弾く。この G の音は  $Dm7$  においては 11th というテンションノートにあたり、 $C\Delta7$  においては 5th としてコードトーンに相当するため、問題なくサウンドする。

Detailed description: The musical notation consists of three measures. Measure 1: Dm7 (G, B, D, F). Measure 2: G7 (G, B, D, E). Measure 3: CΔ7 (G, B, D, E). The bass line is sustained through all three measures. In the second measure, the bass note G is sustained, and the chordal notes D and B are added above it, creating an inverted dominant pedal effect.

図 40 Inverted Dominant Pedal (key of C)

II-V-I における V コードは、最も自由度を許されているコードだと以前述べた。そこでバリエーションとして、V コードすなわち  $G7$  の上では、5th にあたる D の音を  $\flat 5th$  すなわち  $\sharp C$  (もしくは  $\flat D$ ) に変えることができる。II コード・I コード上では 5th の D の音のまま。この  $\sharp C$  の音は  $G7$  コードにおける  $\sharp 11th$  テンションノートとして働く。

Detailed description: The musical notation consists of three measures. Measure 1: Dm7 (G, B, D, F). Measure 2: G7 (G, B, D, E). Measure 3: CΔ7 (G, B, D, E). The bass line is sustained through all three measures. In the second measure, the bass note G is sharped, creating a tension note.

図 41 Inverted Dominant Pedal with tension (key of C)

\*38 A/B ポジションに加えて、例えば簡略化した 2 音だけ (3, 7 のみ) のポイシングを使うことで、このギャップをスムーズにつなぐ方法もある。

### Exercise :

- (1) 「II-V-I 練習曲 (マイナー)」で Inverted Dominant Pedal を使う
- (2) 「落ち葉」で Inverted Dominant Pedal を使う

## 14 (Optional) リズムのバリエーション

同じコードを弾いていてもタイミングやリズムが違うだけで印象が変わる。前に3種類のリズムを紹介したが、これらに加えて得意なリズムを複数持つことは、コンピングのバリエーションを広げてくれる。

おすすめの方法は、好きなピアニストの演奏を聴いて、どこでもいいので1-2小節のコンピングリズムをコピーすることだ。そのパターンを使って「II-V-I 練習曲」や「落ち葉」を練習する。2-3通りのパターンが用意できれば十分だ。このリズムはあなたが今後ずっと使っていく武器になる。

### Exercise :

- 好きなピアニストの演奏を聴き、コンピングのリズムを2つコピーする
- そのリズムで「落ち葉」をコンピングする

## 15 (Optional) コンピングプランを立てる

なぜコンピングするのか、いつ音を出すのか、何かしらプランを持っておくことは役に立つ。プランを持っていることは、調和と変化のバランス<sup>\*39</sup>を作ることにつながる。具体的には2-3個のコンピングアイディアを持っておくことだ。アイディアというのは例えば以下のようなもの。

ボイシングのアイディア：

<sup>\*39</sup> 一般的に聴き手の心に残る良い音楽にはほどよい調和と変化のバランスが見られるとされる。

- 左手は A/B ポジション、右手は弾かない (シンプルで基本に忠実なコンピング)
- 左手は A/B ポジション、右手は Inverted Dominant Pedal を使う (音域が広がり、美しいコンピング)
- 左手は A/B ポジション、右手は Inverted Dominant Pedal + V コード上は  $\flat 5$ th に変える (スパイスが加わり、他のプレイヤーに刺激を与えるコンピング)

リズムのアイディア：

- 小節の頭に全音符を 1 つだけ弾く (伸びやかでゆったりとしたコンピング)
- Red Garland スタイル (リズミカルに音楽に推進力をつけるコンピング)
- 4 分音符で小節内に 4 回コードを弾く (主張するコンピング)
- 弾かない (空白を作りフロントプレーヤーに自由を持たせるコンピング)

このようにボイシングとリズムを掛け合わせることで様々なアイディアが生まれる。こういったアイディアを最初は 2-3 持っておくとよい。

そして、これらのアイディアを曲の中でどう使い分けるかがプランである。たとえばジャズスタンダードによくある形式として「落ち葉」にも見られるような AABC 構成がある。最初の A セクションではアイディア 1、次の A セクションではアイディア 1 の変化版、B セクションでは変化をつけるために印象の違うアイディア 2、最後の C セクションはアイディア 1 をもう一度、といったように全体を通してどう演奏を分けるかプランを持っておくのである。<sup>\*40</sup>

**Exercise :**

(1) アイディアを 2 つ作り、「落ち葉」で使ってみる

(2) アイディアを 3 つ作り、「落ち葉」で使ってみる

---

<sup>\*40</sup> 実際の演奏では、他のミュージシャンの演奏や音楽のエネルギーに応じて臨機応変に変わっていくのであるが、今はまず機械的に方法論を身につける。

## 16 (Optional) Upper Structure Triad

Upper Structure Triad (=UST) はアウトサイドの音を使ってモダンなハーモニーを作るのに効果的な方法の1つだ<sup>\*41</sup>。例えば、左手で C7 のコードをルートポジションで、そしてその上に右手で D メジャートライアドを弾いてみるとわかる通り、浮遊感のあるスタイルッシュなサウンドが UST の魅力だ。

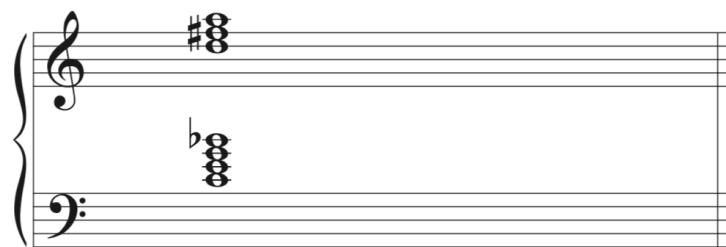


図 42 C7 コード + D メジャートライアド

いま右手が弾いた D メジャートライアドは D, F#, and A から成る。これらは左手の C7 コードに対し、9th, #11th, and 13th と、全てアベイラブルテンションノートになっている。さらに、右手の方が音域が高く目立って聞こえるため、これらテンションノートが際立って聞こえてより効果的に働いている<sup>\*42</sup>。

このように UST は、ベースとなる左手のコードに対してアベイラブルテンションノート・コードトーンからなる右手のトライアドを追加するコンセプトだ。この組み合わせは膨大にある。本書では特に便利で効果的ないくつかのパターンだけを紹介する。サウンドをより感じてもらうために、ここでは左手はルート音を含むボイシングにしておく<sup>\*43</sup>。

### 16.1 ドミナント 7th コードで使える UST

まずはメジャー/マイナーを問わず II-V-I 進行の中でもっとも浮遊感と自由度を許されている V7 コード上の UST だ。よりスペイシーな選択肢として #4(=b5) トライアド、よりイン側の選択肢として 5 マイナートライアド + 6 マイナートライアドを挙げる。

<sup>\*41</sup> UST はコンピングのツールとしてだけでなく、ソロのフレージングにおいても有効なツールとして使うことができる。

<sup>\*42</sup> 試しに右手と左手の音域を入れ替えてみると、効果が薄れる、場合によっては不協和音に聞こえる。

<sup>\*43</sup> 両手を使ったボイシングでは、左手は A/B ポジションで紹介したような 4 音を全て弾くよりは、2-3 音に簡略化した方が UST の響きがより効果的になることが多い。

### 16.1.1 $\sharp 4$ トライアド

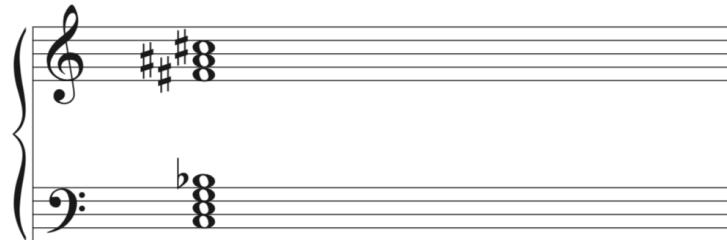


図 43 C7 コード +  $F\sharp$  メジャートライアド

この UST はベースコード  $C7$  に対して  $\sharp 4$ th( $=\sharp 11$ th= $F\sharp$ ),  $m7$ ( $=\sharp A$ ),  $\flat 9$ th( $=\sharp C$ ) からなるトライアド。 $m7$  はコードトーンで、 $\flat 9$ th と  $\sharp 11$ th という 2 つの(比較的スパイシーな)テンションノートが使われている UST だ。

### 16.1.2 マイナー 5 トライアド & マイナー 6 トライアド

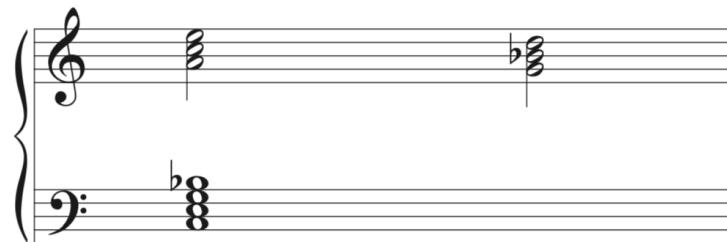


図 44 C7 コード +  $A$  マイナートライアド /  $G$  マイナートライアド

マイナー 5 トライアドはベースコード  $C7$  に対して 5th( $=G$ ),  $m7$ ( $=\flat B$ ), 9th( $=D$ ) からなる UST だ。5,  $m7$  はコードトーンなので、唯一 9th だけを追加したもの。また 9th というまろやかめのテンションであることが、先の  $\sharp 4$  トライアドと比べてインサイド寄りの印象を持つサウンドを作る。マイナー 6 トライアドはベースコード  $C7$  に対して 6=13th( $=A$ ), Root( $=C$ ), 3rd( $=E$ ) からなる UST だ。Root, 3rd はコードトーンで、こちらは唯一 13th だけが追加されたもの。この 13th もまろやかめのテンションであり、こちらもインサイド寄りの印象を持つサウンドになる。この 2 つのトライアドはサウンドのアウト度合いが似ているため、マイナー 5 だけを使う、マイナー 6 だけを使う、両方使う、と 3 通りに使い分けて UST の使い方に幅を持たせることができる。

**Exercise :** 「落ち葉」の全てのメジャー/マイナー II-V-I 進行で、V コード上で  $\sharp 4$  メジャー / マイナー 5 / マイナー 6 トライアドを使う

## 16.2 マイナー 7th コードで使える UST

メジャー II-V-I の II コードや、マイナー II-V-I の I コードはマイナー 7th コードだが、ここで使える UST として、2 マイナートライアドを上げておく。

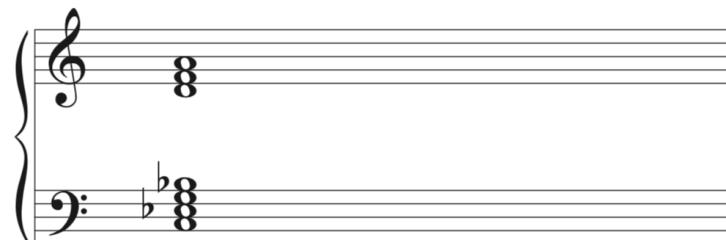


図 45  $Cm7$  コード +  $D$  マイナートライアド

この UST はベースコード  $Cm7$  に対して 2=9th(=D), 4=11th(=F), 6=13th(=A) からなるトライアドである。全てテンションノートだ。

**Exercise :** 「落ち葉」の全てのマイナー II-V-I 進行で、I コード上で 2 マイナートライアドを使う

## 16.3 メジャー 7th コードで使える UST

メジャー II-V-I の I コードはメジャー 7th コードだが、ここで使える UST として、2 メジャートライアドを上げておく<sup>\*44</sup>。

<sup>\*44</sup> これはジャズ理論とあわせて理解するとよりわかりやすいが、ダイアトニックコードファミリーの中には  $IV\Delta 7$  コードもあり、この役割で登場するメジャー 7th コードにこの UST を使うとサウンドしない場合がある。あくまで II-V-I の I コード上で使うこと。

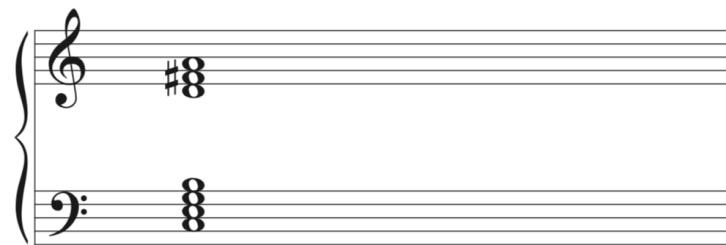


図 46  $C\Delta 7$  コード +  $D$  メジャートライアド

この UST はベースコード  $C\Delta 7$  に対して  $2=9th(=D)$ ,  $\sharp 4=\sharp 11th(=F\sharp)$ ,  $6=13th(=A)$  からなるトライアドである。全てテンションノートだ。

**Exercise :**「落ち葉」の全てのメジャー II-V-I 進行で、I コード上で 2 メジャー UST を使う

#### 16.4 マイナー 7th( $\flat 5$ ) コードで使える UST

マイナー II-V-I の II コードはマイナー 7th( $\flat 5$ ) コードであるが、ここで使える  $m7$  メジャートライアドを上げておく。

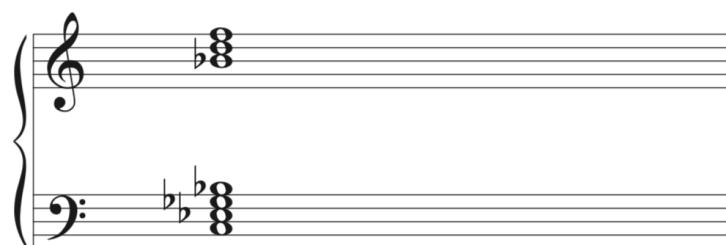


図 47  $Cm7(\flat 5)$  コード +  $F\flat$  メジャートライアド

この UST はベースコード  $Cm7(\flat 5)$  に対して  $m7=(\flat B)$ ,  $9th(=D)$ ,  $11th(=F)$  からなるトライアドである。 $m7$  はコードトーンで、 $9th$  と  $11th$  はテンションノートだ。

**Exercise :**「落ち葉」の全てのマイナー II-V-I 進行で、II コード上で  $m7$  メジャートライアドを使う

## 第Ⅳ部

### ソロ

本パートではソロ中に右手でどんなフレーズを弾くかを説明する<sup>\*45</sup>。ジャズ初心者によくある2つの主なチャレンジは、

- 何を弾けばコードに沿ったフレーズになるか把握する
- ネタ切れにならないようにする

ことで<sup>\*46</sup>、ここではこれらについて取り組む。

1点目について簡単に解説する。リードシートで指定されたコードによって、その小節のハーモニーが決まる。そのハーモニーにより即している・違和感のない音やフレーズを「インサイド」と表現し、ハーモニーを逸脱したものを「アウトサイド」と表現する。次の図のようにインサイドからアウトサイドまでは連続的につながっている。インサイドの音やフレーズだけで構成されたソロは聞き手に安定感や安心感を与え、一方アウトサイドの音やフレーズだけで構成されたソロは滅茶苦茶に弾いているような印象を与える。しかし、効果的に<sup>\*47</sup>アウトサイドの音を取り入れると、刺激的で面白みのあるソロになる。

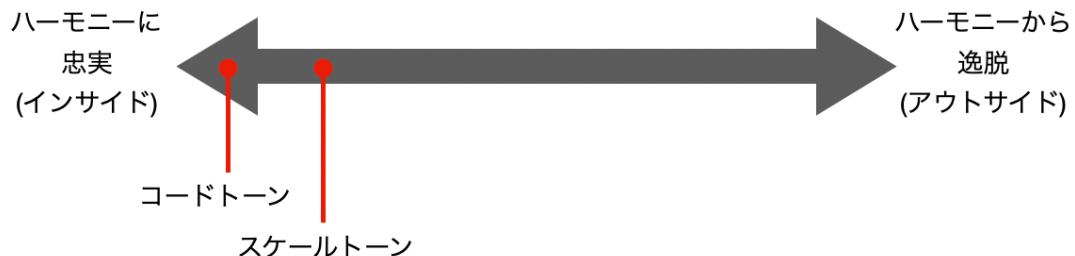


図48 インサイド、アウトサイドの連続体

機械的に言えば、この度合いを自由に調節しながら弾けるようになることが長期的な狙いだ<sup>\*48</sup>。本書ではまずもっともハーモニーに忠実なインサイド側から取り組んで慣らしていく。

<sup>\*45</sup> 左手は、前パートで取り組んだA/Bボイシングを使う。右手のフレーズが主役になることが多くなるので、左手のコンピングの頻度は落としてもいい。

<sup>\*46</sup> 音楽性の追求、グループの追求、ストーリーの追求はもっと先で取り組むことだ。

<sup>\*47</sup> アウトサイドを使うときは、如何にしてインサイドに戻ってくるか、という技術がセットで必要になる。

<sup>\*48</sup> リズムの面でも「シンプルなリズム」から「トリッキーなリズム」までの連続体があり、プレイヤーはフレーズ・リズム両連続体の中から選択し組み合わせて使い分ける。

く。その時にガイドラインになるのが、コードトーン（コード構成音）とコードスケールだ。その後、ジャズの特徴とも言える半音階を取り入れるための便利なデバイスとして、アプローチトーンという手法に触れる。<sup>\*49</sup>

ハーモニーを聞けばどんな音が使えるかイメージが湧く、という感覚を持っている人は、コードトーン・コードスケールのセクションは飛ばしてもいい。

2点目のネタ切れを防ぐために、モチーフデベロップメントという手法に取り組む。これは本来ソロに調和と変化を取り入れる方法として用いられる手法だが、ジャズ初心者のネタ切れを防ぐためにも大変効果的な手法なのでぜひ紹介したい。

## 17 インサイドの音を把握する：コードトーン

提示されたハーモニーに最も忠実な弾き方は、そのコードを構成するコードトーンを弾くことだ。これはすべての基本になる。

これは「落ち葉」の最初の4小節であるが、コードトーンの認識を確実なものにするためにこのような練習をする。上昇/下降の2方向にコードトーンを順に弾く。



図 49 コードトーンを上昇順に弾く練習



図 50 コードトーンを下降順に弾く練習

Exercise :

<sup>\*49</sup> フレージングのツールとしての UST、ペンタトニック、トライアディックアプローチ、などの手法を別途学ぶことで、よりアウトサイド寄りのツールを揃えることができる。

(1) 「II-V-I 練習曲 (メジャー)」でコードトーンを弾く

(2) 「II-V-I 練習曲 (マイナー)」でコードトーンを弾く

左手でコンピングしながら右手の練習ができればベストだが、そうでない場合は右手だけで練習し、慣れてきたら両手を合わせる。右手は上昇/下降の 2 方向で練習する。

**Exercise** : 「落ち葉」でコードトーンを弾く

### 17.1 (Optional) さらにコードトーンの意識を確かにするために

次のような練習が効果的。右手はハーモニックリズムに合わせて 1 音だけ、各コードのルート音を弾く。できるようになったら 3rd の音を、次は 5 度、次は 7 度とコードトーンの度数を指定してその音だけを弾く。「落ち葉」の最初の 4 小節で実際にどうなるか参考に提示しておく。

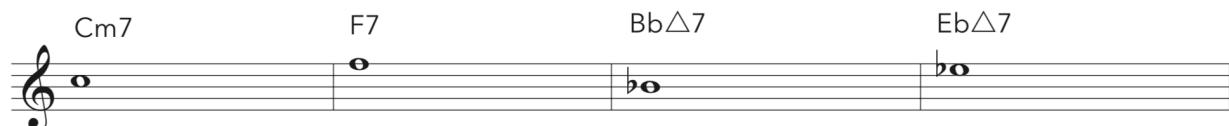


図 51 コードトーンのルート音を弾く

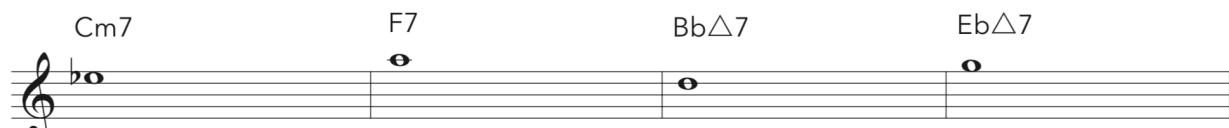


図 52 コードトーンの 3 度を弾く



図 53 コードトーンの 5 度を弾く



図 54 コードトーンの 7 度を弾く

**Exercise :** 「落ち葉」でルート音/3 度/5 度/7 度を弾く

## 18 インサイドの音を把握する：スケールトーン

前節のコードトーンは 4 音だけであったが、これに間の音を追加してスケールに拡張される。よって、コードが一つ定まると、それに対応するスケールが一つ定まる。このセクションではメジャー II-V-I、マイナー II-V-I の各コードで使えるスケールを紹介する。しかし前に「強拍・弱拍」の概念を説明する。これは、インサイドの音を使っていても、その使い方によっては不安定な印象をあたえることがあるため。「強拍・弱拍」の概念を理解することで、より効果的にスケールトーンを使うことができる。

### 18.1 強拍・弱拍を理解する

ソロのフレーズを考える上で、一番重要な概念のひとつは、この強拍・弱拍の概念だ。4/4 の曲であれば、一般的に強拍は 1 拍目と 3 拍目 (1 拍目の方がさらに強い)、弱拍は 2 拍目と 4 拍目だ。



図 55 4 分音符の強拍・弱拍

8 分音符であれば、強拍・弱拍は次のようになる。



図 56 8 分音符の強拍・弱拍

雑に言うと、強拍に弾かれた音は弱拍に弾かれた音よりも聞き手に強い印象を与える。さらに雑に解釈すると「弱拍でどれだけ変な音を弾いても、強拍が安定していればサウンドする」という指針を与えてくれる。以下、●●コード上で××スケールが使える、という紹介が続くが、もしそのエクササイズで何か違和感を感じたらこれを思い出して欲しい。<sup>\*50</sup>

## 18.2 マイナー 7th コードで使えるドリアンスケール

メジャー II-V-I の II コードはマイナー 7th コードであるが、これに対応するスケールはドリアンスケールである。



図 57 D ドリアンスケール

ドリアンスケールは、コード ( $Dm7$ ) に対して、コードトーン Root(=D), m3(=F), 5th(=A), m7(=C) を含み、9th(=E), 11th(=G), 13th(=B) を追加して拡張されるスケールだ。

### Exercise :

- (1) 12 のキーで、ドリアンスケールを書き出す
- (2) 「メジャー II-V-I 練習曲」の II コードでドリアンスケールを弾く (上昇・下降)
- (3) 「落ち葉」のメジャー II-V-I の全ての II でドリアンスケールを弾く

<sup>\*50</sup> 極端な話、最強拍である 1 拍目に最強のインサイドトーンであるルート音を弾き、強拍である 3 拍目はコードトーンのいずれか、を弾いておけば、弱拍がどんなにミスした音でも大事故は防げてしまうかもしれない。

次に、このスケールトーンを使ってフレーズを弾くことを考える。適当でいいので C ドリアンスケールから、ルート以外の 2 つの音を選ぶ。そして、1,2 拍目に選んだ音を、3 拍目にルート音を弾く 3 音のフレーズを作る。例えばこんな具合。この例では 1 拍目には 5 度の音、2 拍目には 13 度 (=6 度) の音を選んだ。

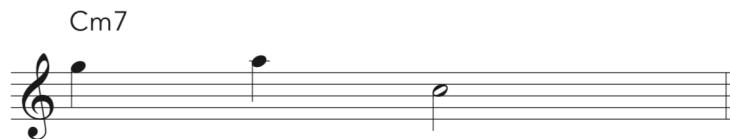


図 58 Cm 上で C ドリアンスケールから作ったフレーズ

このフレーズは Cm7 コード用に作ったものなので、Gm7 コード上で使うのであればフレーズは以下のように変わる。1 音目は 5 度の音すなわち D、2 音目は 13 度の音すなわち E、3 音目はルート音なので G の音だ。

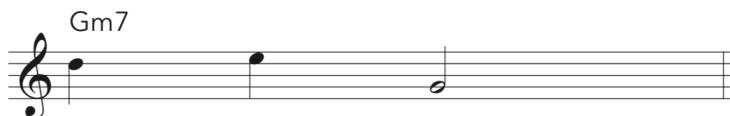


図 59 Gm 上のフレーズに変換した

同じフレーズをコードごとに変換する作業は最初は時間がかかるかもしれないが、反復練習によって素早く変換できるようになるので、根気強く取り組む。初めはコードトーンだけを使うなど、より直感的に理解しやすいフレーズを使って練習するのもいい。

**Exercise :**

- (4) 「メジャー II-V-I 練習曲」の II コードで作ったフレーズを弾く
- (5) 「落ち葉」のメジャー II-V-I の全ての II で作ったフレーズを弾く

### 18.3 ドミナント 7th コードで使えるミクソリディアンスケール

メジャー II-V-I、マイナー II-V-I の V コードはドミナント 7th コードであるが、これをスケールに拡張したものはミクソリディアンスケールである<sup>\*51</sup>

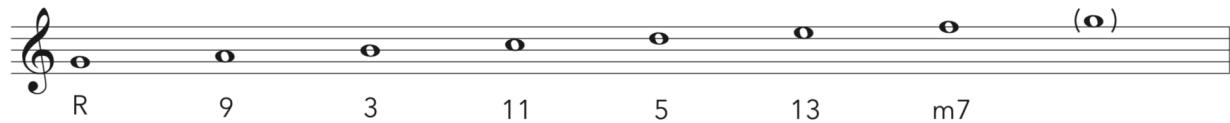


図 60 G ミクソリディアンスケール

ミクソリディアンスケールは、コード (G7) に対して、コードトーン Root(=G), 3(=B), 5th(=D), m7(=F) を含み、9th(=A), 11th(=C), 13th(=E) を追加して拡張されるスケールだ。

#### Exercise :

- (1) 12 のキーで、ミクソリディアンスケールを書き出す
- (2) 「メジャー II-V-I 練習曲」の V コードでミクソリディアンスケールを弾く (上昇・下降)
- (3) 「落ち葉」のメジャー II-V-I の全ての V でミクソリディアンスケールを弾く
- (4) 同様に 3 音フレーズをつくり、「メジャー II-V-I 練習曲」の V コードで弾く
- (5) 「落ち葉」のメジャー II-V-I の全ての V で作ったフレーズを弾く

<sup>\*51</sup> 最も浮遊感や自由度が許される V コードに対応するミクソリディアンスケールには、多くの亜種がある。特にマイナー II-V-I の V 上では多彩なテンションノートが使われ、それに対応するスケールも多彩である。よって、曲によってはこの最も基本的なミクソリディアンスケールはうまく機能しない可能性がある。根本的な対策は、ジャズ理論を学んで原因を突き止めてしまうことであるが、時間も根気も必要だ。そういう時は手っ取り早く、コードトーンだけ使ってやり過ごしてしまう、という手がある。もしくは、強拍だけはコードトーンで確実に押さえておき、おかしな印象になることを回避する、手もある。

## 18.4 メジャー 7th コードで使えるアイオニアンスケール

メジャー II-V-I の I コードはメジャー 7th コードであるが、これをスケールに拡張したものはアイオニアンスケールだ<sup>\*52</sup>。

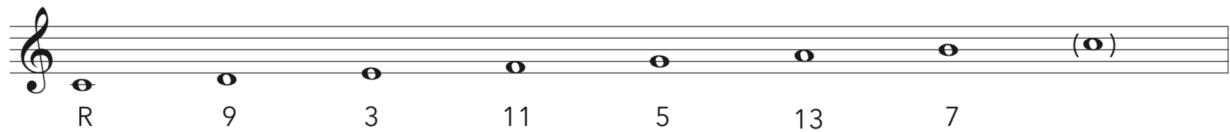


図 61 C アイオニアンスケール

アイオニアンスケールは、コード ( $C\Delta 7$ ) に対して、コードトーン Root(=C), 3(=E), 5th(=G), 7(=B) を含み、9th(=D), 11th(=F), 13th(=A) を追加して拡張されるスケールだ。

### Exercise :

- (1) 12 のキーで、アイオニアンスケールを書き出す
- (2) 「メジャー II-V-I 練習曲」の I コードでアイオニアンスケールを弾く（上昇・下降）
- (3) 「落ち葉」のメジャー II-V-I の全ての I でアイオニアンスケールを弾く
- (4) 同様に 3 音フレーズをつくり、「メジャー II-V-I 練習曲」の I コードで弾く
- (5) 「落ち葉」のメジャー II-V-I の全ての I で作ったフレーズを弾く

## 18.5 マイナー 7th(♭5) コードで使えるロクリアンスケール

マイナー II-V-I の II コードはマイナー 7th(♭5) コードであるが、これをスケールに拡張したものはロクリアンスケールだ。

<sup>\*52</sup> これはいわゆるメジャースケールと呼ばれるものだ。

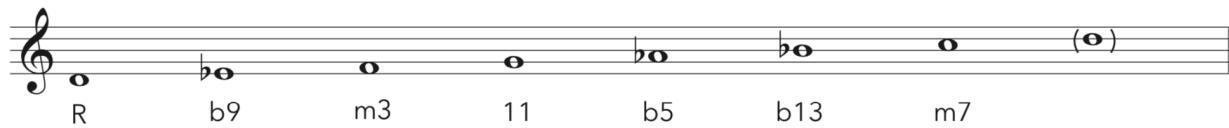


図 62 D ロクリアンスケール

ロクリアンスケールは、コード ( $Dm7b5$ ) に対して、コードトーン Root(=D), m3(=F),  $b5(=Ab)$ , m7(=C) を含み、 $b9th(=bE)$ , 11th(=G),  $b13th(=bB)$  を追加して拡張されるスケールだ。

**Exercise :**

- (1) 12 のキーで、ロクリアンスケールを書き出す
- (2) 「マイナー II-V-I 練習曲」の II コードでロクリアンスケールを弾く (上昇・下降)
- (3) 「落ち葉」のメジャー II-V-I の全ての I でロクリアンスケールを弾く
- (4) 同様に 3 音フレーズをつくり、「マイナー II-V-I 練習曲」の II コードで弾く
- (5) 「落ち葉」のマイナー II-V-I の全ての II で作ったフレーズを弾く

## 18.6 マイナー 7th コードで使えるエオリアンスケール

マイナー II-V-I の I コードはマイナー 7th コードであるが、これをスケールに拡張したものはエオリアンスケールだ<sup>\*53</sup>。

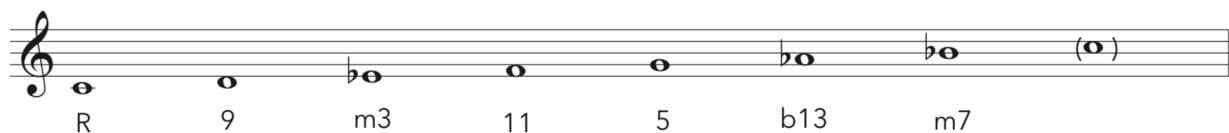


図 63 C エオリアンスケール

\*53 メジャー II-V-I の II コードと、マイナー II-V-I の I コードは、どちらもマイナー 7th コードである。しかし前者ではドリアンスケールを使い、後者ではエオリアンスケールを使う。

エオリアンスケールは、コード ( $Cm7$ ) に対して、コードトーン Root(=C), m3(=bE), 5th(=G), m7(=bB) を含み、9th(=D), 11th(=F), b13th(=bA) を追加して拡張されるスケールだ。

**Exercise :**

- (1) 12 のキーで、エオリアンスケールを書き出す
- (2) 「マイナー II-V-I 練習曲」の II コードでエオリアンスケールを弾く (上昇・下降)
- (3) 「落ち葉」のメジャー II-V-I の全ての I でエオリアンスケールを弾く
- (4) 同様に 3 音フレーズをつくり、「マイナー II-V-I 練習曲」の I コードで弾く
- (5) 「落ち葉」のマイナー II-V-I の全ての I で作ったフレーズを弾く

## 18.7 (Optional) それ以外のコードで使うスケール

以上で、メジャー/マイナー II-V-I に登場するコードに対応するスケールを見た。それ以外の文脈で登場するコードに対して何を使うか理解するにはジャズ理論の勉強が必要だが、大雑把に言うと、ダイアトニックコードが理解できていればその機能ごとに対応するスケールは決まってくる。例として、以下にメジャーキーにおけるダイアトニックコードと、それに対応するスケールを挙げておく。

- $I\Delta7$  コード : アイオニアスケール
- $IIm7$  コード : ドリアンスケール
- $IIIIm7$  コード : フリジアンスケール
- $IV\Delta7$  コード : リディアンスケール
- $V7$  コード : ミクソリディアンスケール
- $VIIm7$  コード : エオリアンスケール
- $VII7m7b5$  コード : ロクリアンスケール

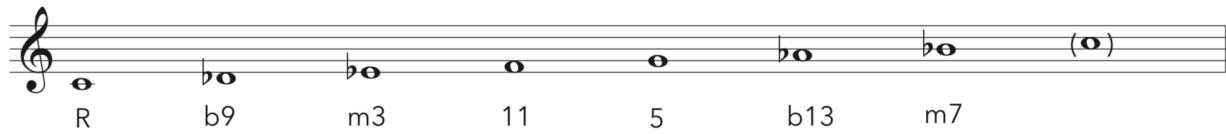


図 64 C フリジアンスケール

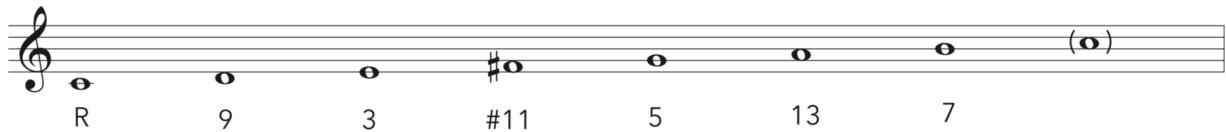


図 65 C リディアンスケール

他にも Tritone 代理コードではリディアン  $\flat 7$ th スケールが使える、など実に様々なパターンがあるのだが、ジャズ理論を理解することで有機的に理解することができる。<sup>\*54</sup>

## 18.8 スケールトーンのまとめ

ここまででほぼ全てのコードをカバーしたので、最後にまとめて練習する。

**Exercise :** 「落ち葉」の各コードで、対応するスケールを弾く (上昇/下降)

続いて、例によってシンプルなフレーズを作り、そのフレーズをすべてのスケールに展開することを考える。たとえば C メジャー 7th コード上で対応する C アイオニアンスケールから以下のフレーズを作ったとする。この構成音はルート, 3 度, 5 度, 13 度 (=6 度) の 4 音だ。ではこのフレーズをメジャー II-V-I、マイナー II-V-I 進行に出てくるコード・スケールに展開してみる。



図 66 C アイオニアンスケールから作ったフレーズ

\*54 「暗記ばかりだ」という印象が持たれがちなジャズ理論だが、よく噛み砕いて読んでみると、実にシンプルなルールに基づいて、なるべく例外となるケースを最小限にとどめて理解できる。本書で見たような「使用可能なスケール」の概念についても、本書においてはジャズ理論を前提にしていないため暗記的なアプローチになっているが、ジャズ理論を理解するとこれらスケールが基本的なルールに基づいて自然に導かれることがわかる。

このフレーズを C ドリアンスケール (対応するコードは  $Cm7^{*55}$ ) に展開すると、3 度は m3 度に、7 度は m7 度に (このフレーズでは使われないが) 変わる。



図 67 C ドリアンスケールに展開

C ミクソリディアンスケール (対応するコードは  $C7$ ) に展開すると、7 度は m7 度に変わる。このフレーズでは 7 度は登場しないので C アイオニアンで作ったフレーズのままである。



図 68 C ミクソリディアンスケールに展開

C ロクリアンスケール (対応コードは  $Cm7b5$ ) に展開すると、9 度は  $\flat 9$  度に、3 度は m3 度に、5 度は  $\flat 5$  度に、13 度は  $\flat 13$  度に、7 度は m7 度に (このフレーズでは使われないが) それぞれ変わる。



図 69 C ロクリアンスケールに展開

C ミクソリディアンスケール ( $\flat 9, \flat 13$ ) (対応コードは  $C7(\flat 9, \flat 13)$ ) に展開すると、9 度は  $\flat 9$  度に、13 度は  $\flat 13$  度に、7 度は m7 度に (このフレーズでは使われないが) それぞれ変わる。

---

\*55 メジャー II-V-I の II はマイナー 7th コードであるが、対応するスケールはドリアンスケールである



図 70 C ミクソリディアンスケール (b9,b13) に展開

C エオリアンスケール (対応コードは  $Cm7^{*56}$ ) に展開すると、3 度は m3 度に、13 度は b13 度に、7 度は m7 度に (このフレーズでは使われないが) それぞれ変わる。



図 71 C エオリアンスケールに展開

**Exercise :** 「落ち葉」の各コードで、作ったフレーズを展開させて弾く

このコンセプトは後に出てくるモチーフ Development にも共通するので、理解しておくと後々楽になる。

### 18.9 (Optional) さらにスケールトーンの把握を確実にするために

スケール開始音をルート音以外にしてみる練習は効果的だ。曲を選び、すべての小節でコードに対応するスケールを弾くのであるが、ルート音からスケールを弾いて確認し、次は3度、次は5度、次は7度、と開始音を変えていく。それぞれ、上昇と下降を練習する。

**Exercise :** 「落ち葉」の各コードで、対応するスケールの開始音をルート/3度/5度/7度と変えて弾く (上昇/下降)

次はテンションノートから開始する。

**Exercise :** 「落ち葉」の各コードで、対応するスケールの開始音を 9 度/11 度/13 度と変えて弾く (上昇/下降)

\*56 マイナー II-V-I の I コードはマイナー 7th コードであるが、対応するスケールはエオリアンスケールである

たとえば「9度から・上昇と下降を交互に繰り返す」と練習のルールを決めた場合は「落ち葉」の最初の4小節はこのようになるだろう。

Figure 72 shows four measures of a jazz line. The first measure is labeled Cm7, the second F7, the third Bb△7, and the fourth Eb△7. The line consists of eighth and sixteenth note patterns.

図 72 9度から上昇・下降を繰り返す

### 18.10 (Optional) ビバップスケール

ジャズの特徴であるクロマチック(=半音)感を持ち込む方法として、ビバップスケールは有効だ。これは従来の7音のスケールに経過音を1つ追加することで、そこに半音インターバルが導入される。代表的な3つを紹介する。

- ミクソリディアン→ビバップドミナントスケール
- アイオニアン→ビバップメジャースケール
- ドリアンスケール→ビバップドリアンスケール

Figure 73 shows the C Blues Dominant Scale. The scale is C, D, E, F, G, A, B, C. The B note is circled in pink. The line consists of eighth and sixteenth note patterns.

図 73 C ビバップドミナントスケール

Figure 74 shows the C Blues Major Scale. The scale is C, D, E, F, G, A, B, C. The B and E notes are circled in pink. The line consists of eighth and sixteenth note patterns.

図 74 C ビバップメジャースケール



図 75 C ブラップドリアンスケール

丸で示した音が追加された経過音だ。スケール構成音が 8 音になったことにより、常に強拍である表拍にコードトーンが来るようになり、安定してハーモニーを感じさせる。

#### 18.10.1 ブラップフレーズを組み合わせる練習

機械的にソロのラインを演奏するための練習として有効な練習方法があるので、簡単にコンセプトだけ紹介する。

メジャー II-V-I 進行において

- II コード (マイナー 7th コード) : ブラップドリアンスケール
- V コード (ドミナント 7th コード) : ブラップドミナントスケール
- I コード (メジャー 7th コード) : ブラップメジャースケール

がそれぞれ対応するが、各スケール上のフレーズとして、それぞれのスケールトーンを開始音とするフレーズを用意する。つまり、C ブラップドリアンスケールであれば、C の音から始まるフレーズ、D の音から始まるフレーズ、…、B♭ の音から始まるフレーズ、の 7 個のフレーズを用意する。同様に C ブラップドミナントスケール・C ブラップメジャースケールもそれぞれ 7 個のフレーズを用意する。好きなプレーヤーのソロを分析してそこから取つてくるのが良い。

準備ができたらこれらのフレーズを使ってみる。例えば、C キーでの II-V-I,  $Dm7 \rightarrow G7 \rightarrow C\Delta7$  の進行を考える。例えば  $Dm7$  の上で、E の音から始まるフレーズを使ったとして、そのフレーズが D で終わるフレーズだったとする。そうしたら、次の  $G7$  の上では、G, A, B, C, D, E, F の 7 音から始まるフレーズが用意してあるので、C か E から始まるフレーズを使う。そしてそのフレーズが A で終わるフレーズだったとする。そうしたら、最後の  $C\Delta7$  の上では、再び C, D, E, F, G, A, B の 7 音から始まるフレーズが用意してあるので、G か B から始まるフレーズを使う。このように前フレーズの終わりの音と近い音から始まる次フレーズを使うことで、コードの切り替わりでフレーズが半音もしくは全音でつながる。

各種類のコードに対応するスケールで 7 つのフレーズを用意しておくことで、機械的な方法でフレーズをつないで演奏することができる。

### 18.11 (Optional) 3種類のマイナースケール

いわゆるマイナースケールというのは本書ではエオリアンスケールを指すが、これに加えて、メロディックマイナースケール、ハーモニックマイナースケールという亜種がある。これらを相互に交換して使うことで、マイナー7thコード上で使えるフレーズにバラエティをもたせることができる\*57。

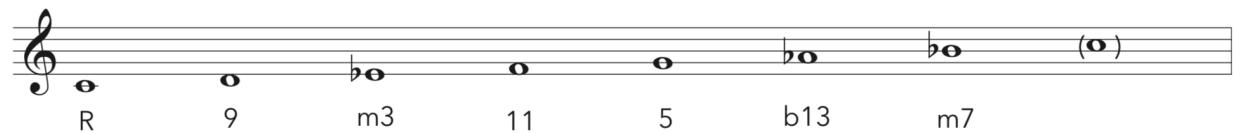


図 76 C マイナースケール (エオリアンスケール)

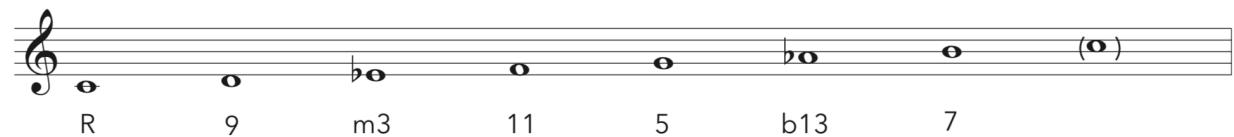


図 77 C ハーモニックマイナースケール

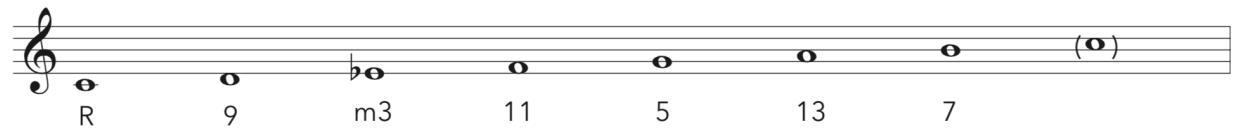


図 78 C メロディックマイナースケール

### 18.12 (Optional) アウトサイド感を演出する便利なスケール

手っ取り早くアウトサイド感を演出できるスケールはハーフホール (=Half Whole) スケールと呼ばれる、ディミニッシュスケールの1種で、以下のような8音からなる。

\*57 理論的には、これは Modal Interchange と関連していて、マイナースケールのこの多彩さがマイナー曲のテンションの選択肢の豊富さ、サウンドのバラエティと繋がっている。



図 79 C ハーフホールスケール

名前の通り、スケール構成音のインターバルが順番に半音 (half)-全音 (whole)-半音 (half)... と繰り返す対称性の高いスケール。使い所は、すべてのメジャー/マイナー II-V-I 進行の V コード上だ。実際に見てみると、C7 に対して、Root, 3rd, 5th, m7th の 4 つのコードトーンに加え、b9th, #9th, #11th, 13th と 4 つのテンションノートが含まれている。これらのテンションノートがアウトサイド感を演出する。

**Exercise :**

- (1) 12 のキーで、ハーフホールスケールを書き出す
- (2) 「メジャー II-V-I 練習曲」の V コードでハーフホールスケールを弾く (上昇・下降)
- (3) 「落ち葉」のメジャー II-V-I の全ての V でハーフホールスケールを弾く
- (4) 同様に 3 音フレーズをつくり、「メジャー II-V-I 練習曲」の V コードで弾く
- (5) 「落ち葉」のメジャー II-V-I の全ての V で作ったフレーズを弾く

## 19 アプローチトーン

アプローチトーンとは、狙った音 (=ターゲットノート) に向かって上または下から、半音 または全音のインターバルで近づく音。例えば以下はターゲットノート C に向かって半音 下から/上からアプローチする例だ。



図 80 半音で下から/上からのアプローチ

次の例はターゲットノート C に向かって全音下から/上からアプローチしている。



図 81 全音で下から/上からのアプローチ

次の例はターゲットノート C に向かって半音下から/上から 2 音でアプローチしている。



図 82 半音で 2 音下から/上からのアプローチ

次の例はターゲットノート C に向かって半音下から 2 音・上から 2 音を組み合わせてアプローチしている。



図 83 組み合わせたアプローチ

半音・全音の組み合わせも自由なので組み合わせは膨大なので、ここではコンセプトを説明するためにわかりやすい 4 例を示した。ジャズのフレージングで特徴となる、半音(クロマチック)のサウンドを導入するツールだ。また、たとえば強拍である 1 拍目の音をターゲットとするアプローチトーンは、4 裏・4 表・3 裏といった小節後半から始まるフレーズを作り出す。これはシンコペーションや、リズムの多様性を作り出すのにも貢献する。

本書では一番シンプルな (1) 半音下から (2) 半音上からアプローチする 1 音だけのアプローチトーンを練習する。

**Exercise :** 「落ち葉」の全てのコードで、ルート音に向かうアプローチトーンを弾く

最初の 4 小節は以下のようになる。



図 84 (1) 半音下からルート音に向かうアプローチ

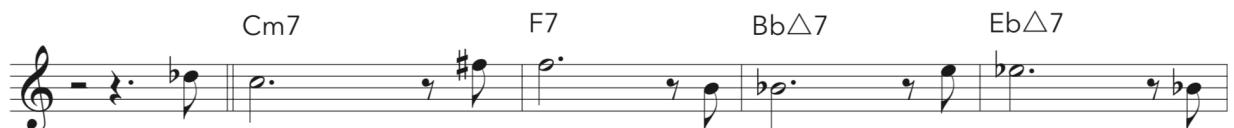


図 85 (2) 半音上からルート音に向かうアプローチ

**Exercise :**

(1) ターゲットノートを 3 度、5 度、7 度と変えて弾く

(2) ターゲットノートを 9 度、11 度、13 度と変えて弾く

ターゲットノートを 3 度にした時の最初の 4 小節は次のようになる。



図 86 (1) 半音下から 3 度に向かうアプローチ



図 87 (2) 半音上から 3 度に向かうアプローチ

続いて、スケールのセクションでもやったように、シンプルなフレーズを作り、それにアプローチトーンを適用する練習をする。例としてスケールのセクションで作った以下のフレーズを使う。このフレーズは  $C\Delta7$  に対応する C アイオニアンスケール上で作られたものだった。



図 88 C アイオニアンスケール上のフレーズ

スケールのセクションでやったように、このフレーズをドリアンスケール、ミクソリディアンスケールに展開すると以下のようになる。

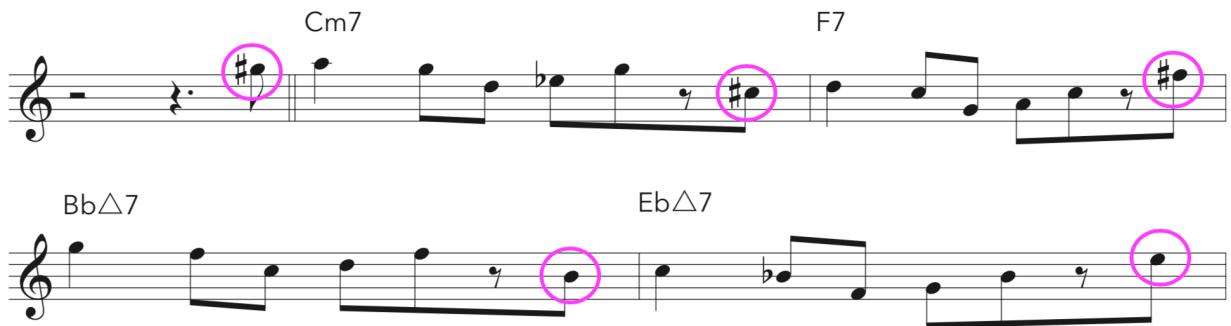


図 89 C ドリアンスケール上のフレーズ



図 90 C ミクソリディアンスケール上のフレーズ

これらと (1) 半音下からのアプローチトーンを使って「落ち葉」の最初の 4 小節を弾くと以下のようになる。丸で囲った音がアプローチトーンだ。



**Exercise :** 簡単なフレーズを 1 つ作り、それとアプローチトーンを組み合わせて「落ち葉」を弾く

## 20 (Optional) モチーフデベロップメント

モチーフデベロップメントとは、シンプルな短いフレーズを作りそれを少しづつ変化させて繰り返し用いながらソロを発展させていく手法だ。この手法のご利益は、ネタ切れを防ぐこと<sup>\*58</sup>。ソロで初心者がよく陥るミスは、とにかく何かを弾かなければならないと焦り、弾き続けてしまうことだ。そして多くの場合早々にネタ切れになる。聴き手の印象には何も残らないし、何よりも弾いていて怖い。この手法を取り入れることで心に少しの余裕を持って演奏することができるようになる。

例えばモチーフとしてこれを考える。



図 91 モチーフ

5 音からなるシンプルなフレーズだ。このモチーフを、変化をつけて発展させていくのだが、変化のつけ方にも色々な方法がある。

### 20.1 ピッチで変化をつける

フレーズの形、上下の動きを保ったまま、音を変える。

<sup>\*58</sup> 一般的に「良い」とされる音楽には、ほどよい調和と変化のバランスが存在する。この手法には、ソロに調和を取り込むことができるという音楽的な利点があり、本来はそれがメイン。

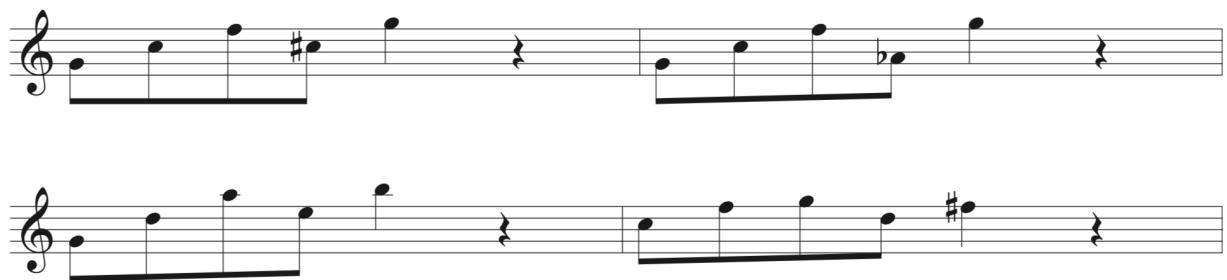


図 92 ピッチで変化をつける

最初の 2 つは 4 音目の音だけを変えた。3 個目はいくつかの音を変えたが、1 音目から 2 音目、2 音目から 3 音目…、とフレーズのインターバルはある程度オリジナルのモチーフに近く保たれている。楽譜上のフレーズの形を見てもそれが感じられる。4 個目はオリジナルのインターバルからは遠ざかってしまったがそれでも上・上・下・上、という動きは保たれている。このように、オリジナルのモチーフの特徴を保ちながら、思想を持ってモチーフを繰り返すことで統一感を生み出すことができる。

## 20.2 リズムで変化をつける

フレーズの形を保ったまま、リズムを変える。フレーズを開始する位置（時間的な）を変える方法も有効だ。常に頭拍から始まるとワンパターンな印象を与えるが、裏拍から始めたり変化を持たせることで面白いソロになる。



図 93 リズムで変化をつける

最初の例は 1 音目を四分音符にして倍の音価にした。2 つ目の例はフレーズ開始位置を 4 裏にずらし、2 音目を四分音符に、3,4,5 音目を 3 連符に、と変化を与えた。しかしフレーズの形（上・上・下・上の動き）を保っていることで統一感が保たれている。

## 20.3 フレーズの一部を使う

5 音のモチーフだったが、ここでは 3 音だけを使って短いモチーフに変形させた。ピッチの変化、リズムの変化も組み合わせて使った例。



図94 フレーズの一部を使う

たとえば何度か元のモチーフを使った後、短縮モチーフを使うことで畳み掛けるような印象を演出することもできるだろう。

## 20.4 フレーズを拡張する

フレーズの末尾に数音追加してより長いモチーフを生み出すこともできる。

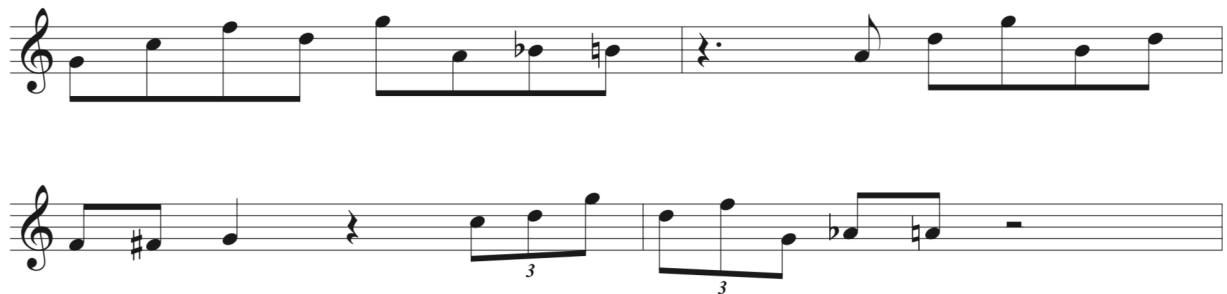


図 95 フレーズを拡張する

この例でもピッチの変化・リズムの変化を組み合わせた。

### Exercise :

- (1) モチーフを作り、変形モチーフを 1 個作る
  - (2) この 2 つを使い「落ち葉」を弾いてみる
  - (3) さらに変形モチーフを 1 個作り、3 つを使って「落ち葉」を弾いてみる

例えば下のモチーフを使って



こんな風に「落ち葉」を演奏することができる。参考に最初の8小節分を載せる。

最初はモチーフの原型を使っている。2個目は形を大まかに保ったまま末尾に2音追加した拡張モチーフを使った。3個目も同じ拡張モチーフ。4-7個目は3音だけの短縮モチーフ。8-10個目はさらにそれを3連符にして畳み掛けるようにした。

## 21 (Optional) ソロの計画を立てる

コンピングに同じく、ソロの計画を立てることは、演奏中の心の平穏をもたらすだけでなく、音楽的にも調和と変化の良きバランスを持ち込むことにつながる。計画を立てる上で有効な2つの方法を紹介する。

## 21.1 Play/Rest 練習

これは、小節ごとに弾く/弾かない、のメリハリをつける方法だ。たとえば、2小節弾いて2小節休む、というパターンを考える。

A musical staff with a treble clef and four measures. The first and second measures each have a 'Play' label above them and contain six eighth-note strokes. The third and fourth measures each have a 'Rest' label above them and contain a single vertical bar.

図 96 2 小節弾いて 2 小節休む

弾く内容は何でもよいので、2小節弾いて、次の2小節は弾かない。空白の区間ができることで、メリハリが生まれ聴き手も演奏者も呼吸をすることができる。例えばこんな風に弾くことができる。<sup>\*59</sup>

図97 2小節弾いて2小節休む、を使った「落ち葉」のAセクション

**Exercise :**

- (1) 「落ち葉」を2 Play - 2 Restで弾いてみる
- (2) 「落ち葉」を3 Play - 1 Restで弾いてみる

このエクササイズでは、Play-Restの合計が4小節だったのでリードシートの1段ごとに繰り返しが起こった。しかし合計を奇数にするとトリッキーになる。例えば2小節弾いて1小節休む、というルールでやってみる。

図98 2小節弾いて1小節休む

<sup>\*59</sup> フレーズの最後の音が「休み」の小節の1拍目にかぶる、もしくはフレーズの最初の音が「休み」の小節の4拍目から始まる、といった程度の誤差は自然なフレーズを考えると起こるので気にしなくていい。

合計が3小節なのでパズルのようになり、これはタイム/リズム感を育てるためのよい練習になる。フレーズ開始位置が常に1小節目には若干マンネリなので、この練習をすることでリズムのバラエティを作ることにもつながる。

**Exercise :**

- (1) 「落ち葉」を2Play - 1Restで弾いてみる
- (2) 「落ち葉」を3Play - 2Restで弾いてみる

## 21.2 モチーフ/フリー練習

この方法は、もう少し大きな区間において、調和と変化のメリハリをつける手法だ。モチーフを用いることによって調和のある「モチーフ部分」と、モチーフを用いることなく即興を行うことで繰り返し要素の少ない「フリー部分」(変化の部分)。対比により後者が一層際立つ。例えば「落ち葉」はAABCフォームであるが、最初のAパートはモチーフ1、2度目のAパートはモチーフ2、Bパートはフリー、最後のCパートはモチーフ1。このようなルールを設定して弾いてみる。弾き分けに限らず、最初に使ったモチーフ1を最後に再び使う時に覚えているか、というチャレンジもある。意識的に弾く練習になる。

**Exercise :**

- (1) 「落ち葉」のAABCを、モチーフ1、モチーフ2、フリー、モチーフ1で弾いてみる
- (2) 「落ち葉」のAABCを、フリー、モチーフ1、フリー、モチーフ2で弾いてみる

具体例を示す。

**A**

Cm7                    F7                    Bb△7                    Eb△7

AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7                    G7

**A**

Cm7                    F7                    Bb△7                    Eb△7

AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7

**B**

AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7                    G7

Cm7                    F7                    Bb△7                    Eb△7

**A**

AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7                    C7                    Fm7                    Bb7

AΦ7                    D7(b9,b13)                    Gm7

図 99 モチーフ 1、モチーフ 2、フリー、モチーフ 1 で弾いてみる「落ち葉」

最初の A セクションは上昇する 3 音からなるモチーフを使っている。フレーズ開始位置を変える変形が主で、大きな変形は施していないことがわかる。2 度目の A セクションではアプローチトーンを含む 4 音のモチーフを使っている。今度は下降するフレーズだ。最初の A セクションに比べると、より変形を加えながらこのモチーフを使っている。B セクションはフリーなので、スケールを使ったラインを使っている。目立った繰り返しは見られない。

最後の A セクションは、最初の A セクションでつかった上昇モチーフを再度使っている。

モチーフの変形に、アウトサイドの音を使ったり、他のテクニックを応用してもいい。ここではイメージを伝えるためにシンプルな例を作った。

## 22 (Optional) リズムのバリエーション

リズム理解の解像度を上げる、フレーズのバリエーションをリズムの面から強化するためには効的な練習を 2 つ紹介する。

### 22.1 フレーズ開始位置を変える練習

練習中は、つい 1 拍目から始まるフレーズを使うことが多くなる。そこで、フレーズの開始位置をずらす練習をすることで、リズムの把握感覚が鍛えられる。例えば *Cm7* コード上で、次のシンプルなフレーズを考える。



これの開始位置をそれぞれずらしたものリストする。



#### Exercise :

- (1) 簡単なフレーズを作る
- (2) 「落ち葉」の各小節に対し、1 拍目はじまりでフレーズを弾く
- (3) 「落ち葉」の各小節に対し、4 裏はじまりでフレーズを弾く

(4) 「落ち葉」の各小節に対し、1 裏はじまりでフレーズを弾く

(5) 「落ち葉」の各小節に対し、4 拍、2 拍はじまりなどでフレーズを弾く

例えば先のフレーズに対して、4 裏始まりであれば、最初の 4 小節はこのように弾くことができる。<sup>\*60</sup>



## 22.2 N 音グループ練習

例えば、 $C\Delta7$  コード上で使える、休符を含む 8 分音符 4 つからなる次のフレーズを考える。



図 100 N=4 のフレーズ

これを繰り返すと次のようになる。左手は 1 拍目と 3 拍目に  $C\Delta7$  のルート音である C をオクターブで交互に弾いておく。

<sup>\*60</sup> 別コード上に展開する場合、厳密に展開することよりも、今は「フレーズの形(上下動)を保っていればよい」くらいの緩さにしてリズムに集中するのがよい。

左手のタイミングとフレーズの開始が一致するため、このフレーズを弾くことは容易だと思う。次にこのフレーズの音数を変える。今度はフレーズの繰り返し単位が4音や8音といったキリのいい数字でなくなるため、左手のタイミングと合わなくなる<sup>\*61</sup>。

休符含めた3音のフレーズにすると次のようになる。右手の繰り返し単位が3音、左手の繰り返し単位が4音なので、12音すなわち1.5小節後(2小節目3拍目)に両手の開始位置が合う。

C△7

図 101 N=3

休符含めた5音のフレーズにすると例えば次のようになる。今回は20音すなわち2.5小節後(3小節目3拍目)に開始位置が合う。

C△7

図 102 N=5

**Exercise :**

- (1) N=4 : 休符を含めた4音のフレーズで「落ち葉」を弾く
- (2) N=3 : 休符を含めた3音のフレーズで「落ち葉」を弾く

<sup>\*61</sup> このコンセプトに興味のある人は「ヘミオラ」「ポリリズム」といったキーワードで情報を探してみるとよい。

(3) N=5：休符を含めた5音のフレーズで「落ち葉」を弾く

スムーズにできるようになった人のために、別の練習を紹介しておく。各コードに対応するスケールをN音のグループで演奏する。コードの切り替わりでは対応するスケールに乗り換える。初めは上昇でスタートし、ある程度の高さ（自分で決める）まできたら折り返して下降、またある程度の高さまで下がったら折り返して上昇、を繰り返す。たとえばN=5の時「落ち葉」の最初の8小節は次のようにできる。この練習は、新しい曲に取り組むときに、どのようなハーモニーの曲か確認するためにもよい方法だ。

図 103 N=5 での「落ち葉」A セクション

「落ち葉」はGmキーであるので、基本スケールをGナチュラルマイナースケール（Gエオリアン）とした時のダイアトニックコードはGm7, Am7b5, BbΔ7, Cm7, Dm7, EbΔ7, F7の7つ。また基本スケールとしてメロディックマイナー、ハーモニックマイナーも考慮して、D7もダイアトニックコードに含んでおく。それぞれ以下のスケールが対応する\*62。

- Gm7 : G エオリアン
- Am7b5 : A ロクリアン
- BbΔ7 : Bb アイオニアン
- Cm7 : C ドリアン
- Dm7 : D フリジアン

\*62 このあたりをきちんと納得したい読者は、ジャズ理論の理解に取り組むのが良い。

- $D7$  : D ミクソリディアン
- $E\flat\Delta7$  :  $E\flat$  リディアン
- $F7$  : F ミクソリディアン

6 小節目では  $\flat 9, \flat 13$  のテンションが指定されているので、D ミクソリディアンスケールの 9 度, 13 度の音をフラットさせたミクソリディアン ( $\flat 9, \flat 13$ ) スケールを用いた。8 小節目は 9 小節目の IV コード ( $=Cm7$ ) に向かう  $V \rightarrow I$  進行であるから、8 小節目の  $G7(\flat 9, \flat 13)$  は  $V/IV$  コードと捉え、テンション指定に従って G ミクソリディアン ( $\flat 9, \flat 13$ ) スケールを用いている。<sup>\*63</sup>

---

<sup>\*63</sup> ジャズ理論の理解が進むと、この内容が納得できるようになる。

## 第V部

# イントロとアウトロ

### 23 イントロ

イントロで失敗しない極意は、他のミュージシャンにどう始めるかを事前に口頭で伝えてしまうことだ。カウントなのか、何小節弾くのか、伝えられればもう半分できたようなもの。次に重要なことは「ここで入ってください！」というメッセージを他のミュージシャンに向けて演奏中に明確に示すことだ。周りが上級者ミュージシャンの場合はサインが曖昧でも汲み取ってくれるだろうが、周囲も初心者の場合はこれでもかと明示する。方法としては、十分な空白を作る、また他のミュージシャンに目配せをする、首をあげて「せーのっ」を表す、もしくは声に出してしまうなど。ここでは足がかりになるシンプルなイントロパターンを3つ紹介する。

#### 23.1 カウントイン

いきなり肩透かしのようであるが、イントロを弾かず「1... 2... 1,2,3,4」で始める方法。最後の「3,4」は言わなくて良い。実際に言うのは「1... 2... 1,2」までで十分。裏拍に指でスナップを入れられるとさらに良い。「イントロはできないのでカウントをお願いします」と言ってしまえばいいし、実際カウントで始めてハマる曲も多いのでこれは簡単かつ良い方法だ。余裕ができるまでは全部これでもいいと思う。



図 104 カウントで始める「落ち葉」

#### 23.2 最後の 4/8 小節

曲の最後の8小節もしくは4小節を使う方法は多くの曲で有効だ。イントロではピアノ以外は誰も弾かないの左手はルートボイシングを使ってもいい。右手はリードシートにあるメロディをそのままひいてもよいし、ソロのように何かフレーズを作って弾いてもいい。ボ

イントは、メロディが入る直前に十分な空間を作るなどして「さあ皆さん入ってきてください」というメッセージを明示することだ。「落ち葉」で例えば4小節のイントロを弾く例を示しておこう。

The musical score shows a 4-bar intro in A major (AΦ7) followed by D7(b9,b13) and Gm7. The melody is played on the right hand in the 4th bar. The score is in common time (indicated by '4' in the top right corner). The melody consists of eighth and sixteenth note patterns.

図105 最後の4小節を使った「落ち葉」のイントロ

右手のフレーズは「落ち葉」のメロディをそのまま使っている。

### 23.3 Vamp

ボサノバジャズなどで有効な方法。曲の始まりのコードとそのV7コードを繰り返して弾く方法だ。例えば「落ち葉」をボッサのリズムで演奏するとして、最初のコードCm7と、そのV7コードに相当するG7とを繰り返す例を示す。この方法では8小節くらいがちょうどよい。気の利いたフロントプレーヤーがいる場合はこの8小節の合間に何かフレーズを入れてイントロ作りを手伝ってくれる。この例でもメロディが入る直前に十分な空間を作るなどすると周囲にも伝わりやすい。

図 106 ボサノバリズムでの「落ち葉」の Vamp イントロ

ここでは各小節の左手、最後の音は次小節のコードを先取りしている。右手コードも 8 分音符に関しては小節最後の音は次の小節のコードを先取りした。難しい人は以下のように先取りをなくして簡略化したものでもいい。

図 107 先取りをやめて簡略化した「落ち葉」の Vamp イントロ

ところで右手の  $G7(b9, b13)$  でのコードは、もしどのテンションを弾くべきかわからない場合は次のように基本コードである  $G7$  の音を弾いてもいい。

Chords: Cm7, G7(b9,b13), Cm7, G7(b9,b13)

図 108 さらにコードを簡略化した「落ち葉」の Vamp イントロ

## 24 アウトロ

イントロと違い、アウトロは他のミュージシャンとの協奏によって行われるため、想定通りにならないこともある。「途中でわからなくなっても最後の最後だけ合流できればいいや」くらいで構えておくのがよい。知らないパターンに出会った時は、一緒に演奏したミュージシャンに後で教わってバリエーションを増やしていく。ここでは最初に知っておくと良い足がかりとして 3 つの基本を紹介する。

### 24.1 最後の最後の音を演奏する

色々なアウトロのパターンが繰り広げた後、最後の最後に決めの音が弾かれることが多い。その小節のコードのルート音でいいだろう。例えば「落ち葉」であれば最後のコードは Gm7 なので、最後に演奏するのは G の音だ。

Chords: AΦ7, D7(b9,b13), Gm7

図 109 最後の最後の音だけは弾く

次に、この最後の音の前に何が演奏されるか、2 つのパターンを紹介する。

## 24.2 パターン1：リタルダンド

シンプルかつアウトロとして効果的な方法なのでよく用いられる。ミュージシャン同士でお見合いになった時にもこの形になることが多い。次は「落ち葉」の最後の4小節だが、このパターンになる場合、多くの場合はこの直前あたりで他のミュージシャンたちが目配せを始め、 $A\phi7$ 、 $D7(b9,b13)$ の小節でリタルダンドし<sup>64</sup>、 $D7(b9,b13)$ の小節の終わりで大きくブレスを入れて、 $Gm7$ の小節が演奏される。ピアニストは楽譜に示したように左手はオクターブトレモロ、右手はコードトーンをトレモロ、のように弾く。他の楽器（特にフロント楽器）はこの間にフレーズを演奏することが多い。フレーズを演奏している奏者が何か合図をしてくるはずなので、前で見たように、合図に合わせて最後の音（ここではG）を鳴らして終了となる。

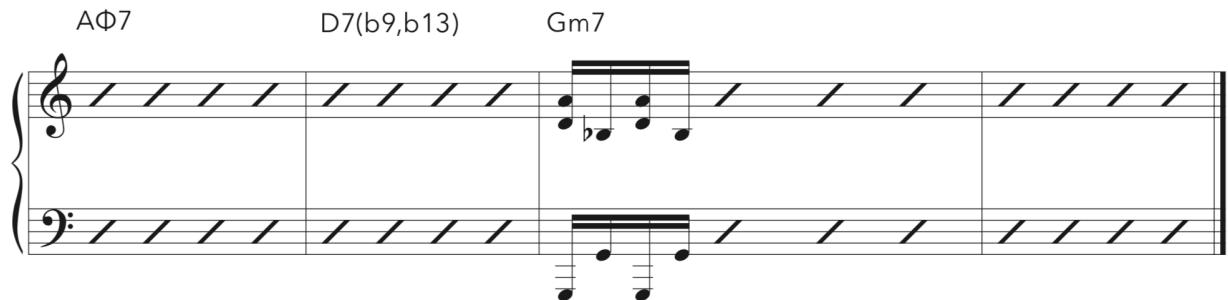


図 110 1,2 小節目でリタルダンド、ブレスして、最後のコードを派手に演奏する

## 24.3 パターン2：II-V の繰り返し

曲の終わりがII-V-I進行で終わる場合によく用いられる。本来の終了位置で終わらず、II-V-I進行を3回繰り返して終わる。最後の1回は前にみたように最後のコードを伸ばす、などの手法が用いられることが多い。

<sup>64</sup> ここでフロントが長いフレーズを吹いてその間他の楽器は黙っている、というパターンもよく用いられる。

Three staves of musical notation showing a repeating II-V-I progression. Each staff consists of four measures. The chords are labeled above each staff: AΦ7, D7(b9,b13), and Gm7. The third staff ends with a bracket labeled "もともとの終了位置↑" (Original ending position up).

図 111 II-V 進行を繰り返して終わる

#### 24.4 ブルースの典型的なパターン

最後に、メジャー II-V-i 進行で終了する時に頻繁に用いられるフレーズを紹介する。例えば F キーの曲で最後が  $Gm7 \rightarrow C7 \rightarrow F\Delta7$  で終わるような場合に、以下のようなフレーズを習得しておくと重宝する。

Musical staff showing a blues-style II-V-I progression in F major. The chords are Gm7, C7, and FΔ7. The melody consists of eighth-note patterns: a sustained note, a eighth-note pair, a eighth-note pair, and a eighth-note pair.

図 112 メジャー II-V-I でよく用いられるパターン 1

Musical staff showing a blues-style II-V-I progression in F major. The chords are Gm7, C7, and FΔ7. The melody consists of eighth-note patterns: a sustained note, a eighth-note pair, a eighth-note pair, and a eighth-note pair.

図 113 メジャー II-V-I でよく用いられるパターン 2

## 第 VI 部

# 今後のために

本書は楽しくセッションに参加できるようになるために必要な最小限の要素をカバーしつつ、紹介しないのはちょっと惜しい、という効果的な周辺知識を紹介した。何はともあれ反復練習。本書で扱ったコンセプトや手法を、新しい曲、新しいキー、新しいリズムで、絶えず使い続けることで体に染み込ませる。そして勇気をもってセッションに参加して成長を実感できたら素晴らしい。

## 25 次は何をすべきか

本書では最小限の要素だけをカバーした。俯瞰図のセクションに書かれなかった項目や、本書では紹介しなかったその他の要素も山ほどある。今後のためにどんな要素があるか、網羅することは不可能だがいくつかの例をあげておく。

- 往年の名プレイヤーから学ぶ
  - フレーズのトランスクライブ
  - コンピングのトランスクライブ
  - トランスクライブしたものを演奏に取り入れるための練習
  - スwingフィールの探求
- リズムの強化
  - タイム感を鍛える
  - 違うタイプのリズム：ファンク、ボッサ、ラテン, etc
  - 様々なタイムシグネチャー：3/4, 5/4, 7/4, 7/8, etc
  - ヘミオラ・ポリリズム
- 様々なアンサンブル編成に必要な技術
  - ソロ
  - デュオ
  - トリオ
  - カルテット以上
  - ビッグバンド
- ハーモニーの追求
  - ネオソウル、ゴスペル、バイトナル, etc
  - リハーモナイゼーション
  - 4th ポイシング

- drop 2 ボイシング
- ブロックコード
- アウトサイドラインの追求
  - Angular アプローチ
  - ペンタトニック
  - トライアディックパターン
- 脳と指の連動
- ニュアンスの追求: タッチ, 音色, 音楽的表現, etc
- 本書で扱った項目の深堀
  - テンションノート
  - 様々なスケール・ビバップスケール
  - UST
  - アプローチトーン
  - モチーフデベロップメント
  - リズミック displacement
- ジャズ理論
  - 演奏のために
  - 作編曲のために
- イントロ・アウトロのバリエーション
- どうやって曲を覚えるか
- スピリチュアルなアプローチ