

# 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

第Ⅰ部	作戦会議	3
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
第Ⅱ部	駆け足ジャズ理論	10
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
第 III 部 コンピング		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
第 IV 部 ソロ		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
第 V 部 イントロとアウトロ		84
23	イントロ	84
24	アウトロ	87
第 VI 部 今後のために		90
25	次は何をすべきか	90

# 第Ⅰ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さん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>

本書でしないこと：

- 音楽性や芸術性の追求
- スウィングフィールの追求
- 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イヤーの解説

---

<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と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

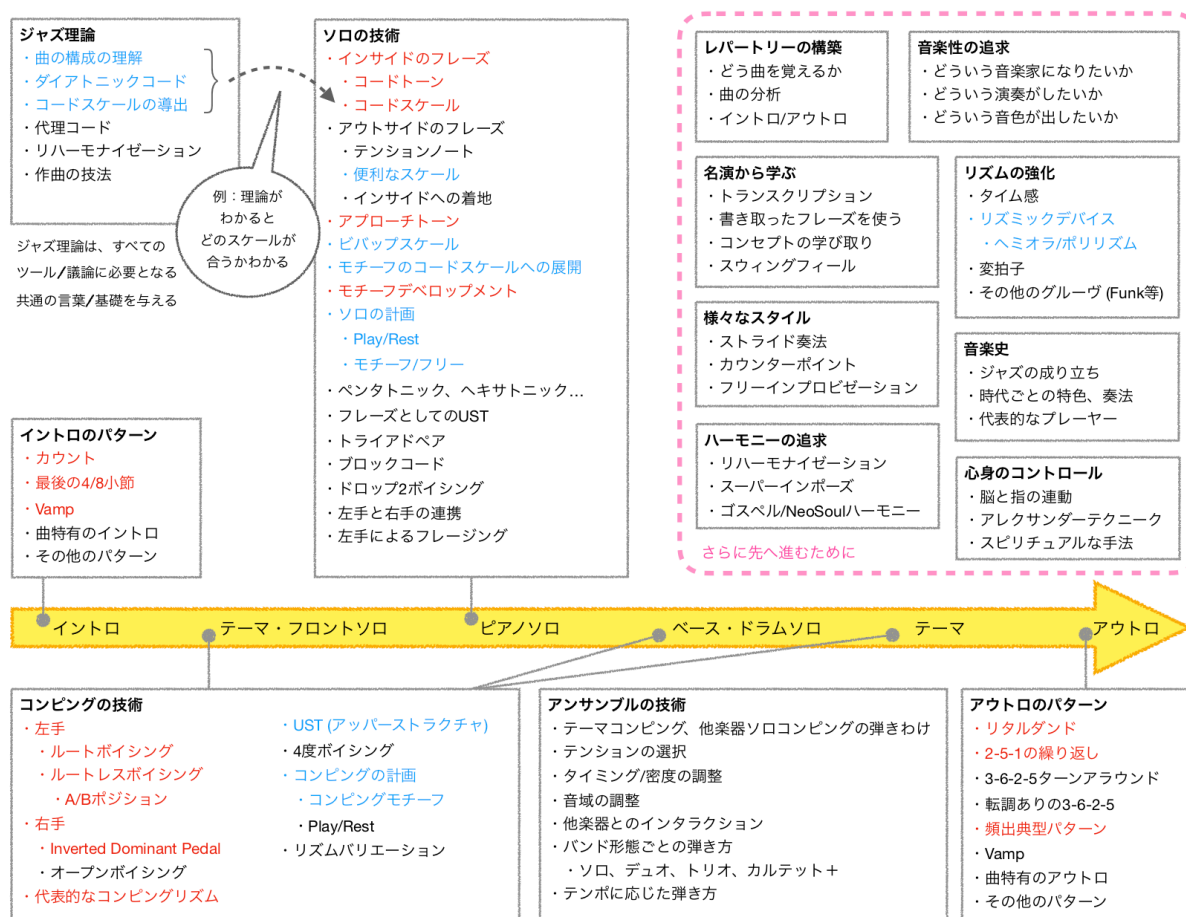
本書はこれら技術をカバーするように進める。また本書ではドラム・ベース・ピアノ・フロントのカルテット編成を想定する。<sup>\*5</sup>

---

<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スイングを練習する。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 Dominant 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 アップ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惑、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ういわゆる「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、たとえ滅茶苦茶に弾いていても、締める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。バックギ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ている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は多い。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っ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、少しずつトライするのが良いと思う。怖いことには変わらないが、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いて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# が答えだ。

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 $\sharp$ /D $\flat$  : minor 2nd (略して m2)、もしくは  $\flat 9$
- D $\sharp$ /E $\flat$  : minor 3rd (m3)、もしくは  $\sharp 9$
- F $\sharp$ /G $\flat$  :  $\sharp 4$ th ( $\sharp 4$ ) /  $\flat 5$ th ( $\flat 5$ )、もしくは  $\sharp 11$
- G $\sharp$ /A $\flat$  :  $\sharp 5$ th ( $\sharp 5$  /  $\flat 6$ th ( $\flat 6$ ))、もしくは  $\flat 13$
- A $\sharp$ /B $\flat$  : 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= $\flat D$  が、3=E の近くには m3= $\flat E$  が、また 7=B の近くには m7= $\flat B$  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。

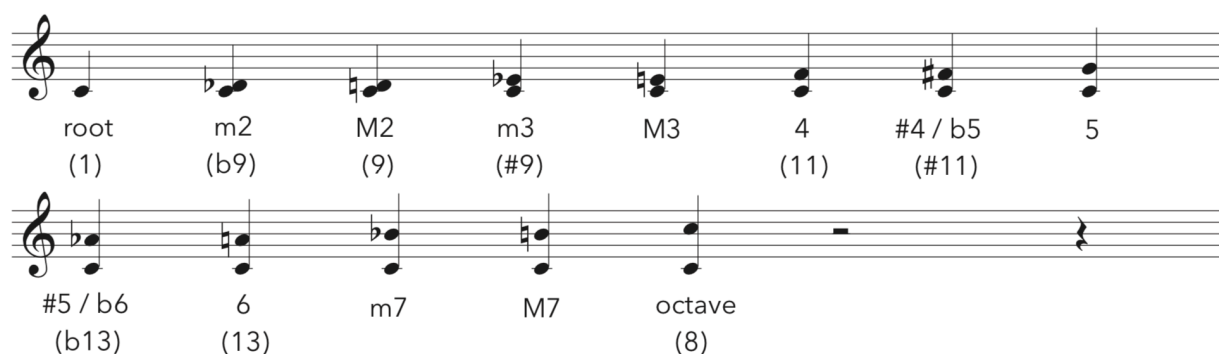


図2 インターバルまとめ

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 のかわりに 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  $\sharp 1$  と呼んだり、m7 のことを  $\sharp 6$  と呼ぶこともできるが、実際はそ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>。

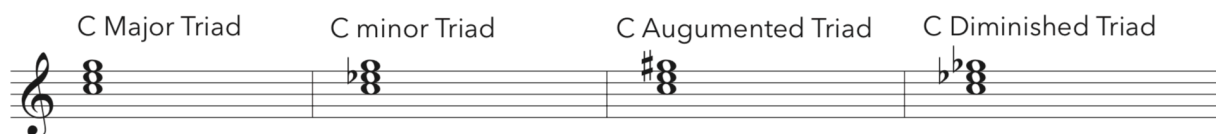


図3 代表的なトライアド

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

<sup>\*14</sup> 「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。

<sup>\*15</sup> 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 (b5) chord : 1, m3, b5, m7
- Diminished 7th chord : 1, m3, b5, 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、それぞ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。

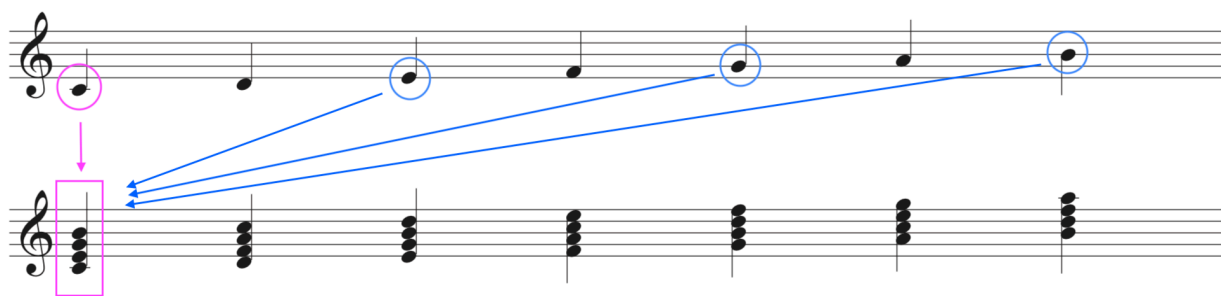


図6 ダイアトニックコードの作り方

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CΔ7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。

- IΔ7
- IIIm7
- IIIIm7
- IVΔ7
- 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認する。

## 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。

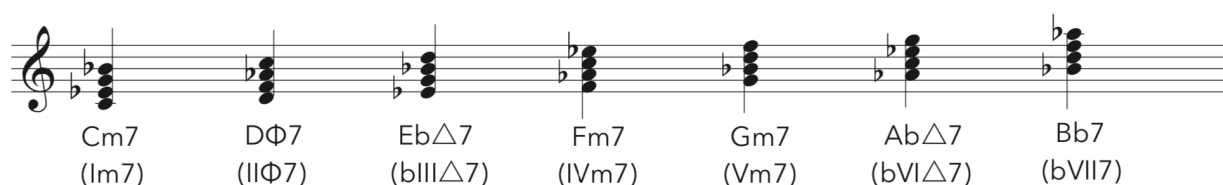


図9 Cマイナーキーのダイアトニックコード

**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認する。

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

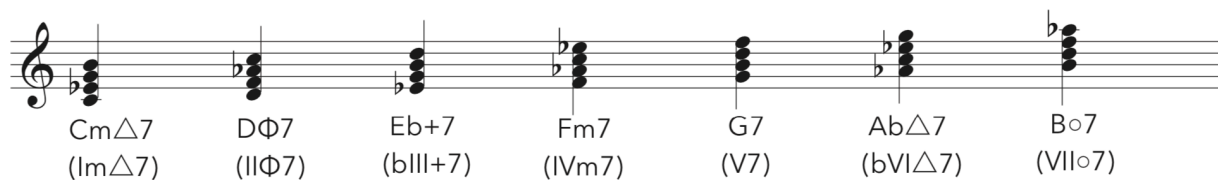


図 11 C ハーモニックマイナースケールに属するダイアトニックコード



図 12 C メロディックマイナースケール

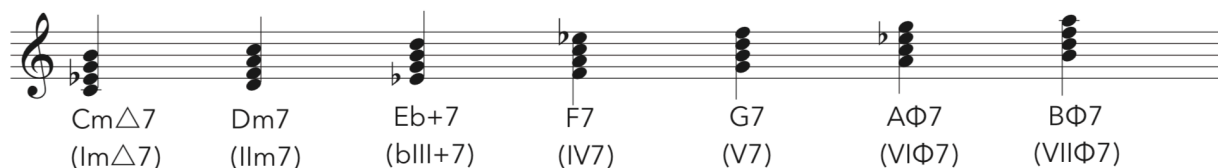


図 13 C メロディックマイナースケールに属するダイアトニックコード

ナチュラルマイナースケールでは 6・7 番目の音は (b6, b7) であったが、これらのスケールでは (b6, 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\*16、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
- bIIIΔ7
- IVm7
- Vm7, V7
- bVIΔ7
- bVII7

\*16 さらに、ドリアンスケールやフリジヤ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\*17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)
- IIIm7 (Dm7)
- IIIIm7 (Em7)
- IVΔ7 (FΔ7)
- V7 (G7)
- VIm7 (Am7)
- VIIφ7 (Bφ7)

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

\*17 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  $I\Delta 7$  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 $II m7$ : ドリアンスケール



図 15 D ドリアンスケール

$Dm7$  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  $II m7$  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 $III m7$ : フリジアンスケール



図 16 E フリジアンスケール

$Em7$  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  $III m7$  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 $IV \Delta 7$ : リディアンスケール



図 17 F リディアンスケール

<sup>\*18</sup> これはメジャースケールと同じものである。

<sup>\*19</sup> 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, Ab, Bb, C, D, Eb, 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(=♯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, ♯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 VIIm7 : 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(♭6) が足され、このスケールが出来上がる。この VIIm7 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, ♭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(b5), 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(b6) 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ンスケールと呼び、構成音は「1, m2, m3, 4, b5, b6, 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。

- Im7 (Cm7)
- II $\phi$ 7 (D $\phi$ 7)
- bIII $\Delta$ 7 (Eb $\Delta$ 7)
- IVm7 (Fm7)
- Vm7 (Gm7)
- bVI $\Delta$ 7 (Ab $\Delta$ 7)
- bVII7 (Bb7)

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ってくる。メジャーキーの時と同様に考えればよく、結果だけ示す。

- Im7 (Cm7) : エオリアンスケール
- II $\phi$ 7 (D $\phi$ 7) : ロクリアンスケール
- bIII $\Delta$ 7 (Eb $\Delta$ 7) : アイオニアンスケール
- IVm7 (Fm7) : ドリアンスケール
- Vm7 (Gm7) : フリジアンスケール
- bVI $\Delta$ 7 (Ab $\Delta$ 7) : リディアンスケール
- bVII7 (Bb7) : 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ってくることになる。

### 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, Eb, F, G, A, B であったから、追加される中間音は A(=M2), C(=4), Eb(=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。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る、そのために分析が必要になる。

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, VIIm7 がトニック、V7, VII♭7 がドミナント、IIIm7, 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                      BbΔ7                      EbΔ7

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)

\*<sup>22</sup> ダイアトニックコード以外のコード

\*<sup>23</sup> 「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。

\*<sup>24</sup> 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。

- $\flat\text{III}\Delta 7$  ( $\text{B}\flat\Delta 7$ )
- $\text{IVm}7$  ( $\text{Cm}7$ )
- $\text{Vm}7$  ( $\text{Dm}7$ ),  $\text{V}7$  ( $\text{D}7$ )
- $\flat\text{VI}\Delta 7$  ( $\text{E}\flat\Delta 7$ )
- $\flat\text{VII}7$  ( $\text{F}7$ )

もう一度リードシートを見ると、最後の  $\text{G}7$  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**

$\text{IVm}7$ $\text{Cm}7$	$\flat\text{VII}7$ $\text{F}7$	$\flat\text{III}\Delta 7$ $\text{B}\flat\Delta 7$	$\flat\text{VI}\Delta 7$ $\text{E}\flat\Delta 7$
-------------------------------	-----------------------------------	--	---

key of G minor

$\text{II}\Phi 7$ $\text{A}\Phi 7$	$\text{V}7$ $\text{D}7$	$\text{Im}7$ $\text{Gm}7$	$\text{G}7$
---------------------------------------	----------------------------	------------------------------	-------------

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  $\text{G}7$  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、 $\text{G}7$  の次にくるコードはダイアトニックコードである  $\text{Cm}7$  だ。これは  $\text{IVm}7$  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ドミナントコードと呼び、 $\text{V}7/\text{IV}$  で表記する。この例では、ダイアトニックコード  $\text{IVm}7$  に向かうセカンダリドミナントコードであるから、 $\text{V}7/\text{IV}$  と書く。

**A**

$\text{IVm}7$ $\text{Cm}7$	$\flat\text{VII}7$ $\text{F}7$	$\flat\text{III}\Delta 7$ $\text{B}\flat\Delta 7$	$\flat\text{VI}\Delta 7$ $\text{E}\flat\Delta 7$
-------------------------------	-----------------------------------	--	---

key of G minor

$\text{II}\Phi 7$ $\text{A}\Phi 7$	$\text{V}7$ $\text{D}7$	$\text{Im}7$ $\text{Gm}7$	$\text{V}7/\text{IV}$ $\text{G}7$	次のコード： $\text{IVm}7$ $\text{Cm}7$
---------------------------------------	----------------------------	------------------------------	--------------------------------------	---

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、これまでのようにダイアトニックコードと捉えてもよいし、Cm7→F7→BbΔ7 を BbΔ7 に向かう II-V-I 進行と捉えてもいい。(その場合は、F7 を BbΔ7 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。)

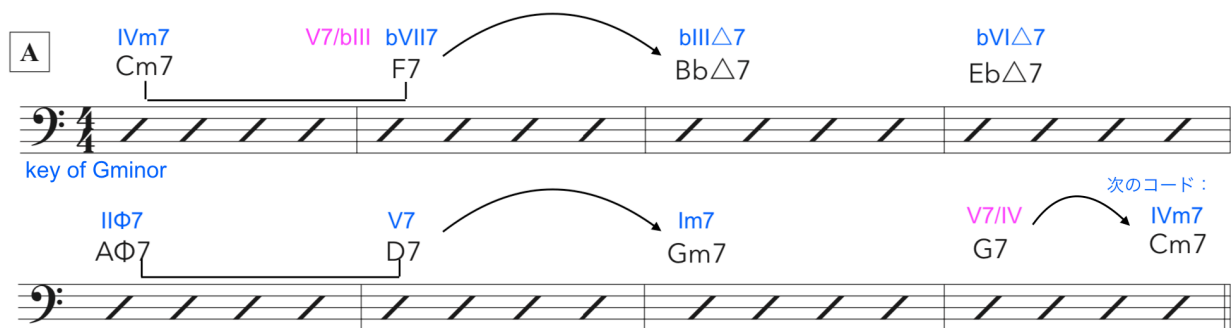


図 25 II-V-I、V-I 進行を書き込んだ

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パッと弾けるように、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：BbΔ7 (bIIIΔ7) → Bb アイオニアンスケール
- 4 小節目：EbΔ7 (bVIΔ7) → Eb 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：EbΔ7 (IVΔ7) → Ebリディアンスケール
- 5-7小節目：Gm7に向かうマイナー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、Bbアイオニアンスケール、Eb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 ルートレスボイスシング：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スシングが使われる。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からだ<sup>\*27</sup>。考えなくて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、 $Dm7 \rightarrow G7 \rightarrow C\Delta7$  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ス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、ルート有りのボイス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\*30。

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\*31。

ここで注目したいのは、このボイスリングは指の動きが小さく抑えられていてスムーズに行進できることだ。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。

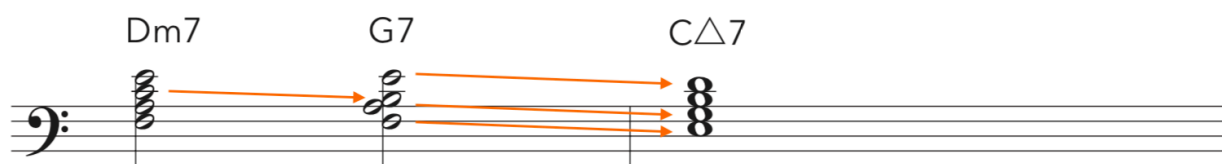


図 27 指の移動量が少ない

もしルート有りボイスリ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\*32

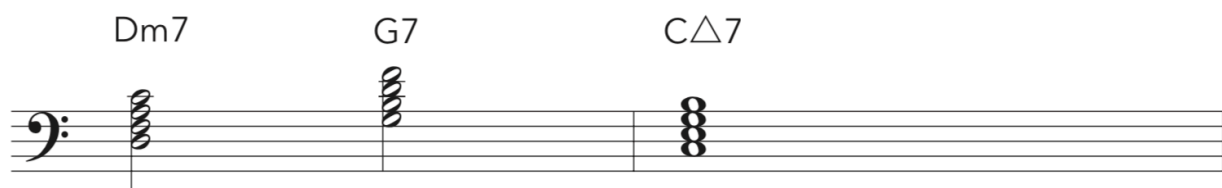


図 28 ルートボイスリングを愚直に並べると移動量が多くなる

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

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

\*32 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スリ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)

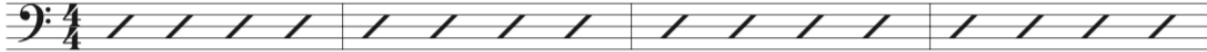


Exercise : 「落ち葉」を A ポジションで弾く

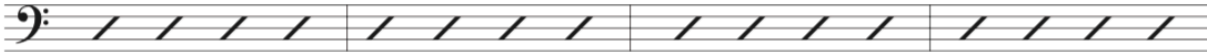
## 落ち葉

**A**

Cm7                      F7                      BbΔ7                      EbΔ7

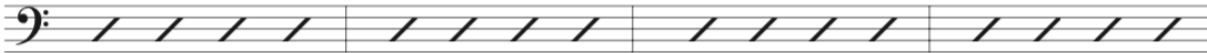


AΦ7                      D7                      Gm7                      G7

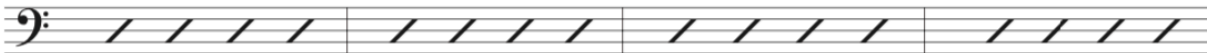


**A**

Cm7                      F7                      BbΔ7                      EbΔ7

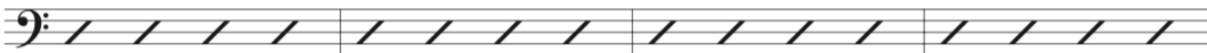


AΦ7                      D7                      Gm7

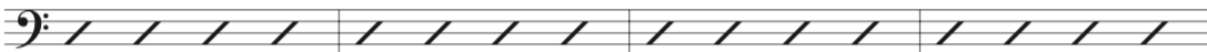


**B**

AΦ7                      D7                      Gm7                      G7

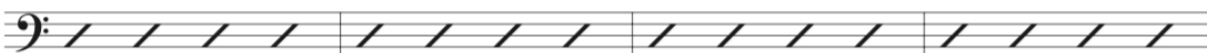


Cm7                      F7                      BbΔ7

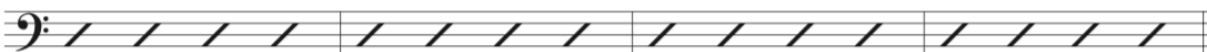


**C**

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

The musical notation is presented in nine rows of four measures each, using a bass clef and 4/4 time signature. Chords are indicated by symbols above the staves and represented by note clusters on the staves.

- Row 1: Cm7, F7, Bb $\Delta$ 7, Eb $\Delta$ 7
- Row 2: A $\Phi$ 7, D7, Gm7, G7
- Row 3: Cm7, F7, Bb $\Delta$ 7, Eb $\Delta$ 7
- Row 4: A $\Phi$ 7, D7, Gm7, G7
- Row 5: A $\Phi$ 7, D7, Gm7, G7
- Row 6: Cm7, F7, Bb $\Delta$ 7, (empty)
- Row 7: A $\Phi$ 7, D7, Gm7, C7
- Row 8: A $\Phi$ 7, D7, Gm7, Fm7
- Row 9: A $\Phi$ 7, D7, Gm7, Bb7

1-3 小節、9-11 小節、21-23 小節は、B $\flat$  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  $E\flat\Delta 7$  であるが、これは  $E\flat$  キーのメジャー II-V-I の最後の I コードのボイス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  $Fm7 \rightarrow B\flat 7$  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

ボイスシングを覚える、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裏にリズム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。

<sup>\*33</sup> 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。

<sup>\*34</sup> Youtube にもたくさん動画が上がっている所以他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。



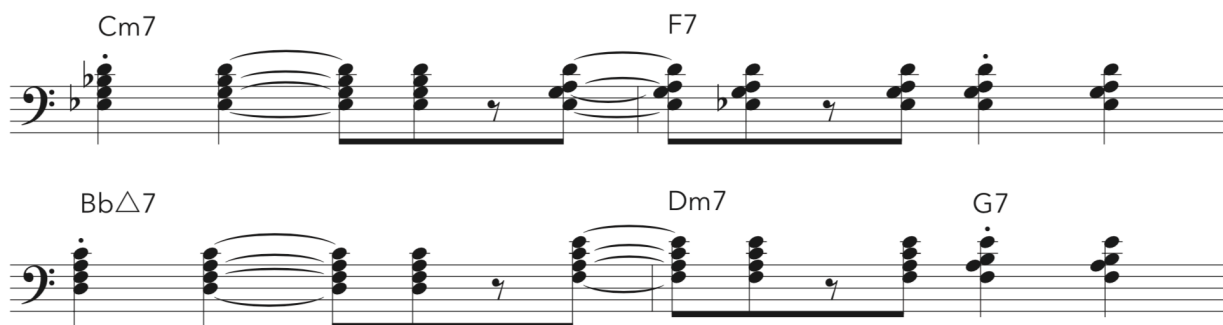


図 31 Bossa スタイルの例

## 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。



<sup>\*35</sup> 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<sup>\*36</sup>。



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。

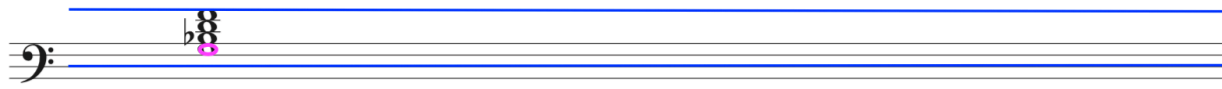


図 35 青線の間が一番低い音がとどまるように A/B ポジションを使い分ける

**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**

<sup>\*36</sup> 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 ボ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

The musical score for 'Fallen Leaves' (落ち葉) is presented in a 4/4 time signature, using the bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is organized into six systems, each containing four measures. The chords used are: Cm7, F7, BbΔ7, EbΔ7, AΦ7, D7, Gm7, and G7. The first system shows the chords with their respective notes. The second system shows the chords with their respective notes. The third system shows the chords with their respective notes. The fourth system shows the chords with their respective notes. The fifth system shows the chords with their respective notes. The sixth system shows the chords with their respective notes.

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  $E\flat\Delta 7$  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。

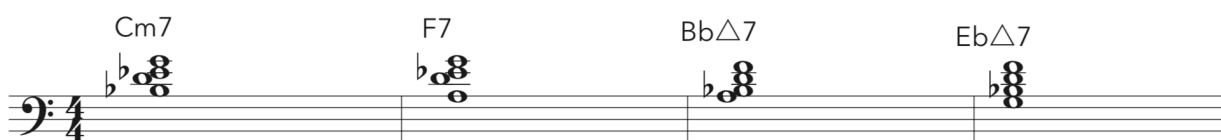


図 36  $E\flat\Delta 7$  を A ポジションに変えるとボイスニングがスムーズにつながる

### 12.3 マイナー II-V-I での A ポジション

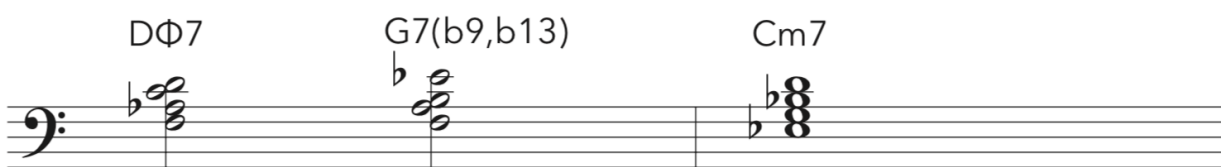


図 37 マイナー II-V-I (key of C) での A ポジション

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 ポジションボイスニングを弾く

<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)



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

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。以下のようなになる。

# 落ち葉

マイナーII-V-I Aポジションを使って

Chord progression for "落ち葉" (Autumn Leaves) using the minor II-V-I A position.

Chords: Cm7, F7, BbΔ7, EbΔ7, AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, G7(b9,b13).

Chord progression 1:

Cm7 F7 BbΔ7 EbΔ7

Chord progression 2:

AΦ7 D7(b9,b13) Gm7 G7(b9,b13)

Chord progression 3:

Cm7 F7 BbΔ7 EbΔ7

Chord progression 4:

AΦ7 D7(b9,b13) Gm7 G7(b9,b13)

Chord progression 5:

AΦ7 D7(b9,b13) Gm7 G7(b9,b13)

Chord progression 6:

Cm7 F7 BbΔ7

Chord progression 7:

AΦ7 D7(b9,b13) Gm7 C7 Fm7 Bb7

Chord progression 8:

AΦ7 D7(b9,b13) Gm7

8-9, 22-23 小節目の  $G7(b9, b13) \rightarrow Cm7$  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

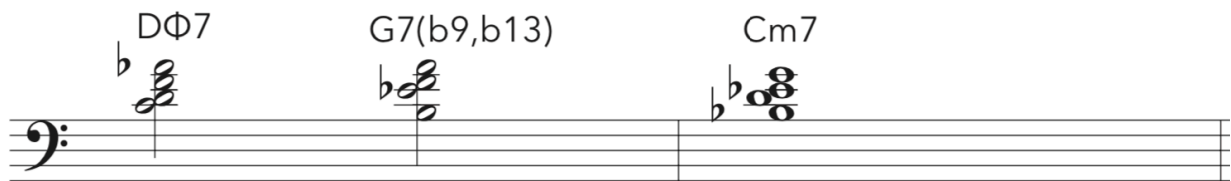


図 38 マイナー II-V-I (key of C) での B ポジション

続いて B ポジション。II コードすなわち  $Dm7b5$  では  $m7(=C)$ ,  $root(=D)$ ,  $m3(=F)$ ,  $b5(=A)$  を弾く。V コードすなわち  $G7(b9, b13)$  では  $M3(=B)$ ,  $b13(=Eb)$ ,  $m7(=F)$ ,  $b9(=Ab)$  を弾く。I コードすなわち  $Cm7$  では  $m7(=Bb)$ ,  $9(=D)$ ,  $m3(=Eb)$ ,  $5(=G)$  を弾く。

メジャーの時と同様、B ボイシングは A ボ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

これまでと同様に考えて使ってみると以下のようなになる。

# 落ち葉

マイナーII-V-I Bポジションを使って

Cm7 F7 BbΔ7 EbΔ7

AΦ7 D7(b9,b13) Gm7 G7(b9,b13)

Cm7 F7 BbΔ7 EbΔ7

AΦ7 D7(b9,b13) Gm7

AΦ7 D7(b9,b13) Gm7 G7(b9,b13)

Cm7 F7 BbΔ7

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(b9,b13) → 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。

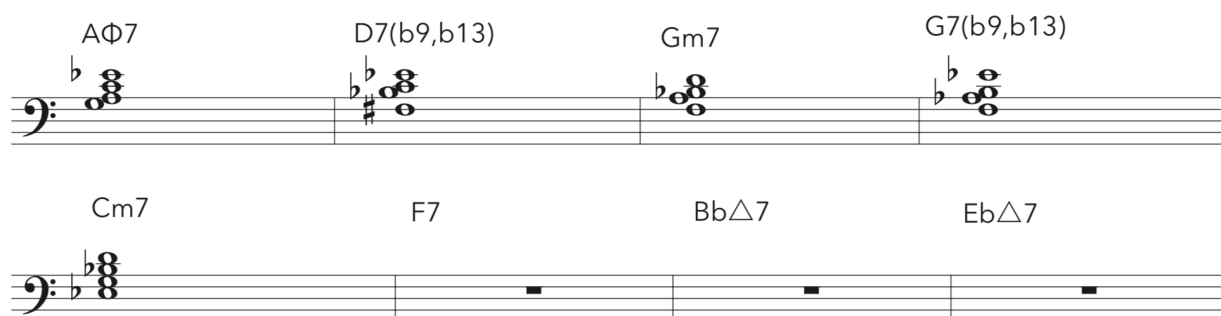


図 39 G7(b9,b13) → Cm7 を A ポジションに変えるとボーシングがスムーズにつながる

## 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」のスムーズなボーシングを考える。

**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

Chord progression for 'Fallen Leaves' (Bass line):

- Measures 1-4: Cm7, F7, BbΔ7, EbΔ7
- Measures 5-8: AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, G7(b9,b13)
- Measures 9-12: Cm7, F7, BbΔ7, EbΔ7
- Measures 13-16: AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, (rest)
- Measures 17-20: AΦ7, D7, Gm7, G7(b9,b13)
- Measures 21-24: Cm7, F7, BbΔ7, (rest)
- Measures 25-28: AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, C7, Fm7, Bb7
- Measures 29-32: AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, (rest)

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ボーシ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きてしまうが、それをどこに持っ

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。



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  $b5th$  すなわち  $\sharp C$  (もしくは  $bD$ ) 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。

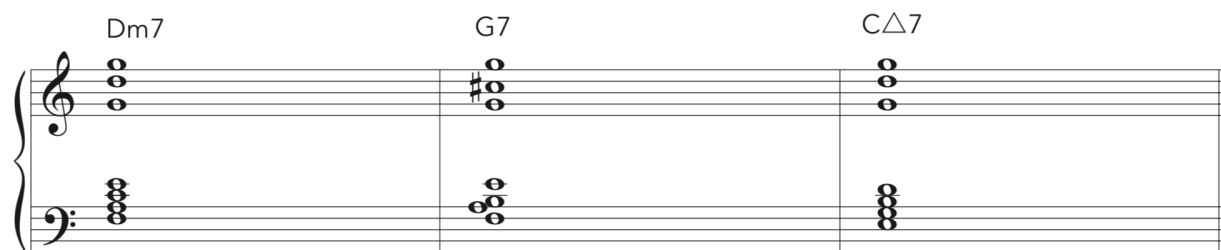


図 41 Inverted Dominant Pedal with tension (key of C)

\*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) のボイスイングを使うことで、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った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。

ボー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 b5th 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 (リズム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イヤーに自由を持たせるコンピング)

このようにボイス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」で試してみる
- (2) アイディアを 3 つ作り、「落ち葉」で試してみる

<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リッシュなサウンドが UST の魅力だ。

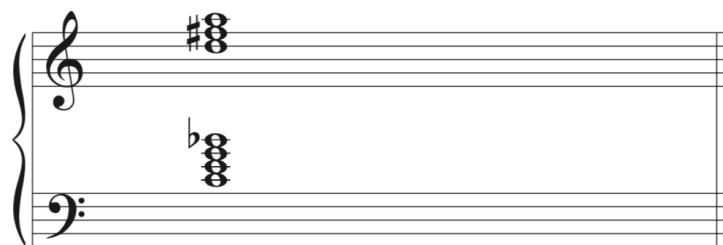


図 42 C7 コード + D メジャートライアド

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スシングにしておく<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。よりスパ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> 両手を使ったボイスシングでは、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 #4 トライアド

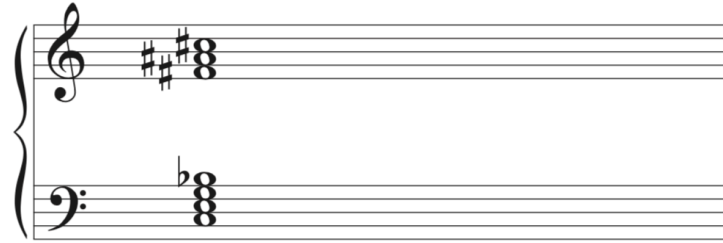


図 43 C7 コード + F# メジャートライアド

この UST はベースコード C7 に対して #4th(=#11th=F#), m7(=#A), b9th(=#C) からなるトライアド。m7 はコードトーンで、b9th と #11th 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

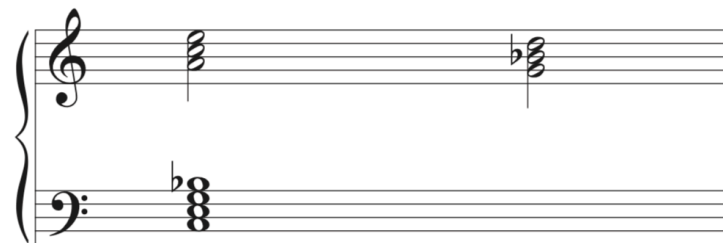


図 44 C7 コード + A マイナートライアド / G マイナートライアド

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(=bB), 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 #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 #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。

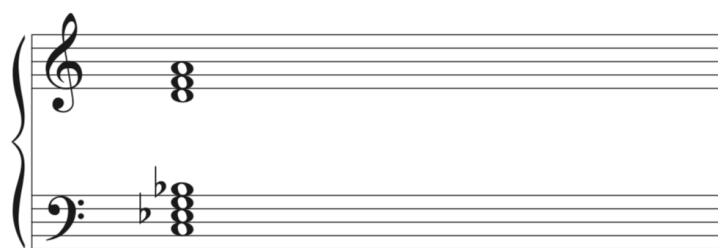


図 45 Cm7 コード + D マイナートライアド

この UST はベースコード Cm7 に対して 2=9th(=D), 4=11th(=F), 6=13th(=A) と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 IVΔ7 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。

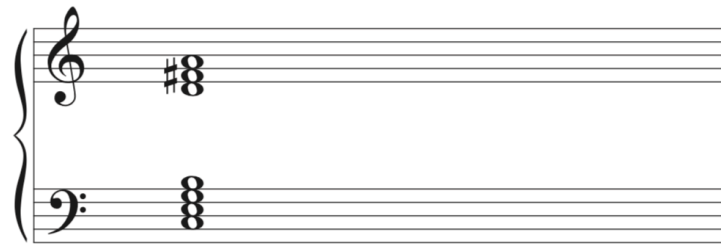


図 46  $C\Delta 7$  コード +  $D$  メジャートライアド

この UST はベースコード  $C\Delta 7$  に対して  $2=9\text{th}(=D)$ ,  $\sharp 4=\sharp 11\text{th}(=F\sharp)$ ,  $6=13\text{th}(=A)$  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( $b5$ ) 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( $b5$ ) 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。

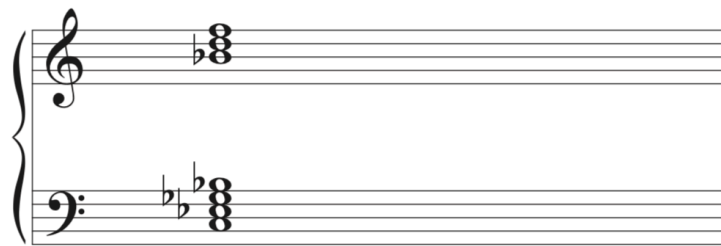


図 47  $Cm7(b5)$  コード +  $Bb$  メジャートライアド

この UST はベースコード  $Cm7(b5)$  に対して  $m7=(bB)$ ,  $9\text{th}(=D)$ ,  $11\text{th}(=F)$  からなるトライアドである。 $m7$  はコードトーンで、 $9\text{th}$  と  $11\text{th}$  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

<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、グルーブの追求、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、コードトーンの確認を確実に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。しかしその前に「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る、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。

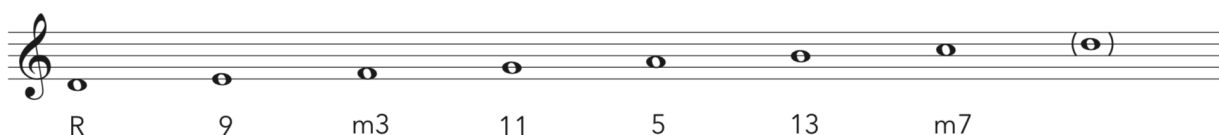


図 57 D ドリアンスケール

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。

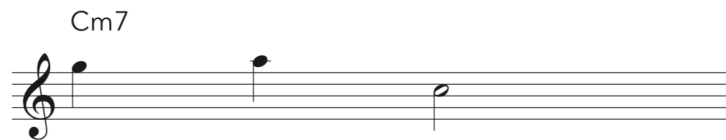


図 58 Cm 上で C ドリアンスケールから作ったフレーズ

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。

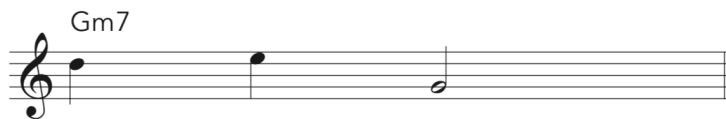


図 59 Gm 上のフレーズに変換した

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\*51

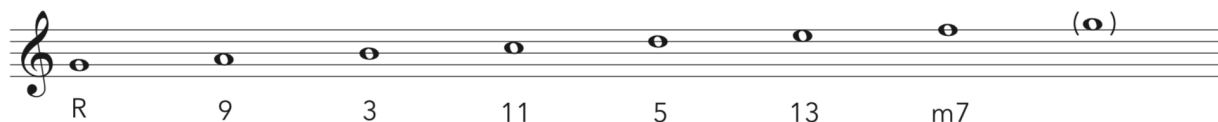


図 60 G ミクソリディアンスケール

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

\*51 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、おかしい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( $b5$ ) 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( $b5$ ) 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(=A $\flat$ ), m7(=C) を含み、b9th(=B $\flat$ E), 11th(=G), b13th(=B $\flat$ B) 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

<sup>\*53</sup> 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、それそれぞれに対応するスケールを挙げておく。

- $I\Delta7$  コード：アイオニアンスケール
- $IIIm7$  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

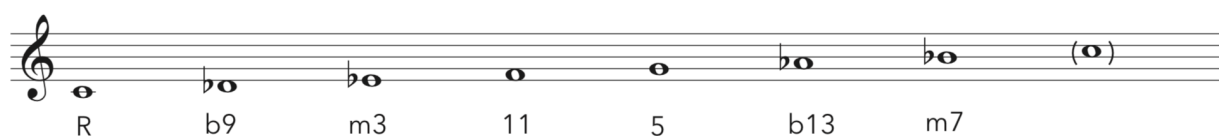


図 64 C フリジアンスケール

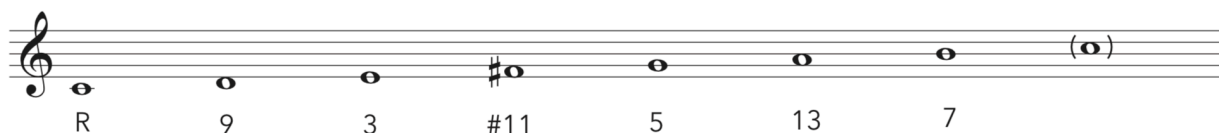


図 65 C リディアンスケール

他にも Tritone 代理コードではリディアン b7th 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 スケールトーンのみ

ここまででは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

<sup>\*54</sup> 「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かった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 度になる。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  $b9$  度に、3 度は m3 度に、5 度は  $b5$  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 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 ( $b9, b13$ ) (対応コードは  $C7(b9, b13)$ ) に展開すると、9 度は  $b9$  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。

\*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)

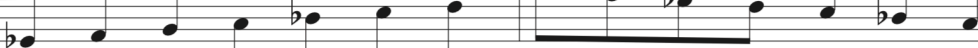
\*56 マイナー II-V-I の I コードはマイナー 7th コードであるが、対応するスケールはエオリアンスケールである



Cm7 F7



BbΔ7 EbΔ7



Detailed description: The image shows four musical staves in treble clef. The first staff contains two measures: the first measure is for Cm7 (C minor 7) and the second for F7 (F major 7). The second staff contains two measures: the first for BbΔ7 (B-flat major 7) and the second for EbΔ7 (E-flat major 7). Each measure contains a sequence of notes: Cm7 (C4, E4, G4, Bb4), F7 (F4, A4, C5, Eb5), BbΔ7 (Bb4, D5, F5, Ab5), and EbΔ7 (Eb4, G4, Bb4, Db5). The notes are beamed together in pairs.

## 18.10 (Optional) ビバップスケール

- 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



65



図 75 C ビバ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 ビバ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) : ビバップドリアンスケール
- V コード (ドミナント 7th コード) : ビバップドミナントスケール
- I コード (メジャー 7th コード) : ビバ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 ビバ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、…、Bb 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 ビバップドミナントスケール・C ビバ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ってくるのが良い。

準備ができたな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<sup>\*57</sup>。

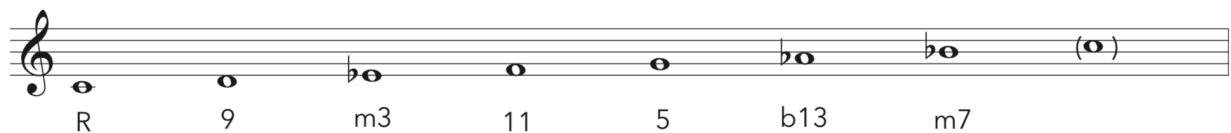


図 76 C マイナースケール (エオリアンスケール)

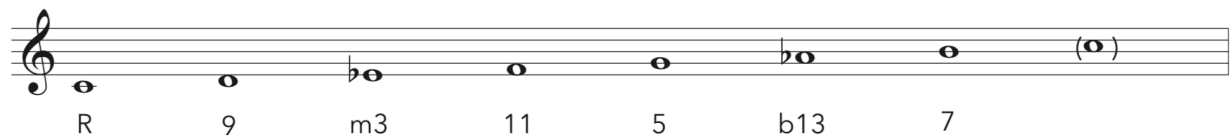


図 77 C ハーモニックマイナースケール



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。

<sup>\*57</sup> 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 小節は以下のようなになる。

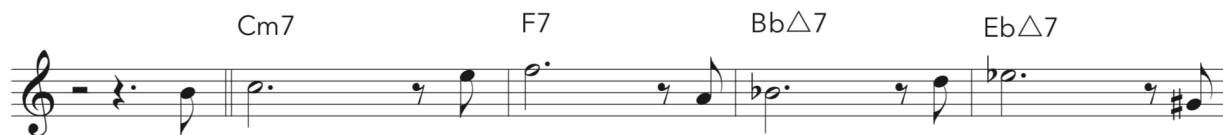


図 84 (1) 半音下からルート音に向かうアプローチ



図 85 (2) 半音上からルート音に向かうアプローチ

**Exercise :**

(1) ターゲットノートに 3 度、5 度、7 度と変えて弾く

(2) ターゲットノートに 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  $C\Delta 7$  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。

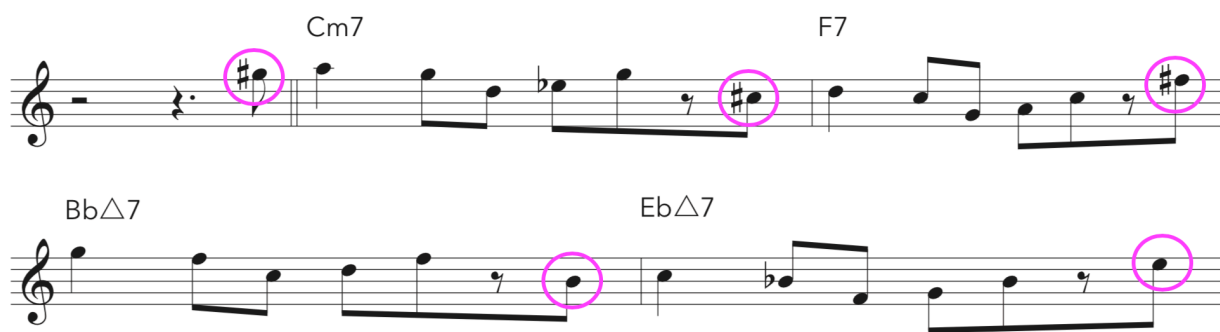


図 89 C ドリアンスケール上のフレーズ



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で「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ずつ変化させて繰り返し使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、ネタ切れを防げること<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。常に頭拍から始め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。

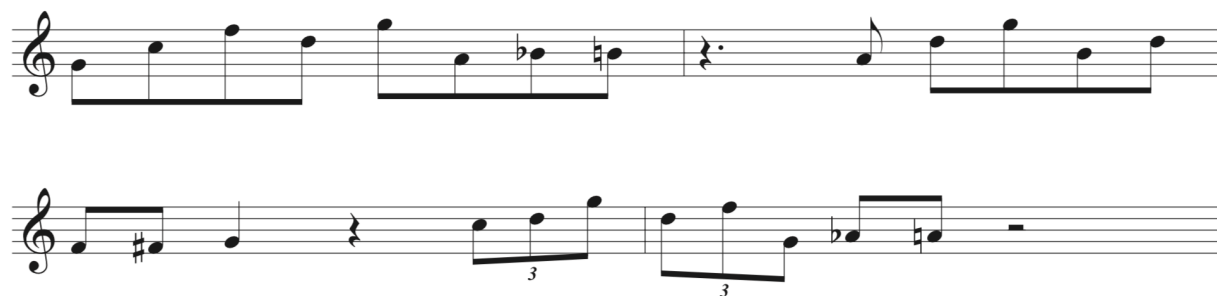


図 95 フレーズを拡張する

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。

The musical score consists of four staves of music in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains measures 1-2 with chords Cm7 and F7. The second staff contains measures 3-4 with chords BbΔ7 and EbΔ7. The third staff contains measures 5-6 with chords AΦ7 and D7(b9,b13). The fourth staff contains measures 7-8 with a Gm7 chord and triplet markings over measures 7 and 8.

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。

The diagram shows a single staff with four measures. The first two measures are labeled 'Play' and contain diagonal slashes representing notes. The next two measures are labeled 'Rest' and contain a horizontal line representing a whole rest.

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いでいい。

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小節目にくるの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2 Play - 1 Rest で弾いてみる
- (2) 「落ち葉」を3 Play - 2 Rest 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部分はモチーフ1、2度目のA部分はモチーフ2、B部分はフリー、最後のC部分はモチーフ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。

The musical score is divided into two main sections, A and B, each with two staves of music. The chords and melodic lines are as follows:

**Section A (Top):**

- Staff 1: Cm7, F7, BbΔ7, EbΔ7
- Staff 2: AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, G7

**Section A (Bottom):**

- Staff 1: Cm7, F7, BbΔ7, EbΔ7
- Staff 2: AΦ7, D7(b9,b13), Gm7

**Section B (Top):**

- Staff 1: AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, G7
- Staff 2: Cm7, F7, BbΔ7, EbΔ7

**Section A (Bottom):**

- Staff 1: AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, C7, Fm7, Bb7
- Staff 2: 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有効な練習を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をリストする。



#### 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 小節はこのような弾くことができる。<sup>\*60</sup>



## 22.2 N 音グループ練習

例えば、 $C\Delta 7$  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  $C\Delta 7$  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。



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。



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。



图 102 N=5

(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

81

(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。

The musical score shows the first 8 measures of the A section of 'Fallen Leaves' (落ち葉) in G minor, adapted for an N=5 exercise. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems of four measures each. The first system contains the chords Cm7, F7, BbΔ7, and EbΔ7. The second system contains the chords AΦ7, D7(b9,b13), Gm7, and G7(b9,b13). The melody is written in the right hand, and the bass line is in the left hand. The exercise involves ascending and descending scales for each chord group.

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<sup>\*62</sup>。

- *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

<sup>\*62</sup> 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
- $E\flat\Delta 7$  :  $E\flat$  リディアン
- $F7$  : F ミクソリディアン

6 小節目では  $b9, b13$  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 ( $b9, b13$ ) 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  $G7(b9, b13)$  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 ( $b9, b13$ ) 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「ここに入ってください!」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、周り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なのであるが、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誰も弾かないので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。ポ

イントロは、メロディが入る直前に十分な空間を作るなどして「さぁ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。

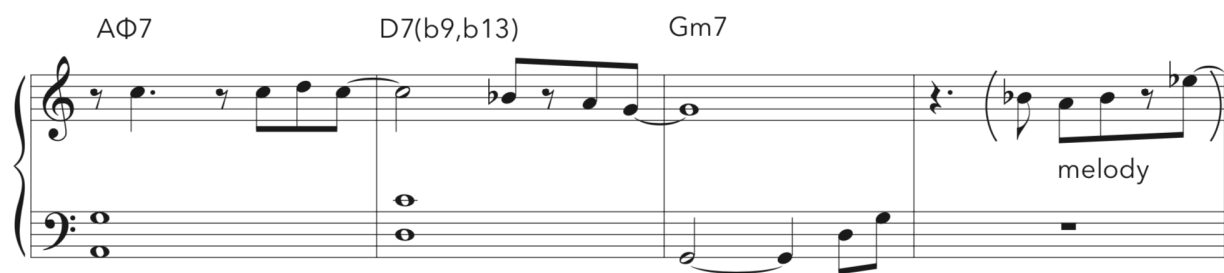


図 105 最後の4小節を使った「落ち葉」のイントロ

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。



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返された後、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。

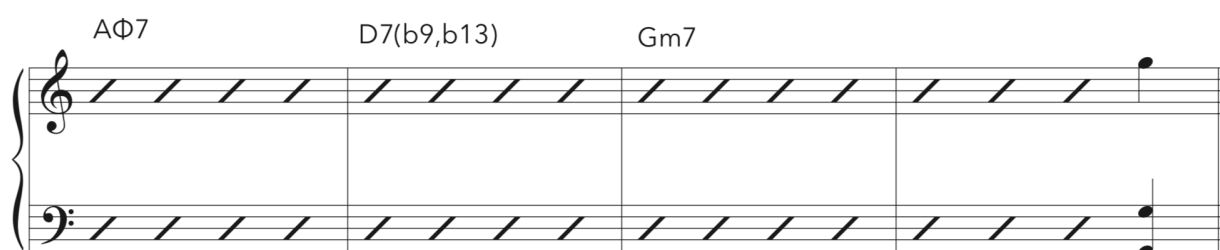


図 109 最後の最後の音だけは弾く

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は多い。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、 $A \phi 7$ ,  $D7(b9, b13)$  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、前で見たとように、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。



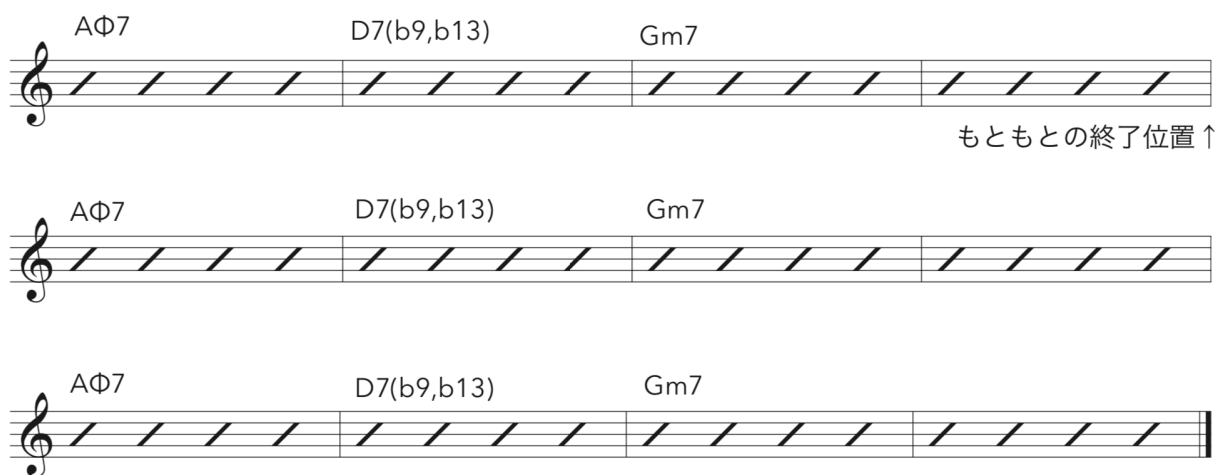


図 111 II-V 進行を繰り返して終わる

## 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で重宝する。



図 112 メジャー II-V-I でよく用いられるパターン 1



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
  - － スウィングフィールドの探求
- 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、バイトーンナル、etc
  - － リハーモナイゼーション
  - － 4th ボイシング

- 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