

CONSTRUCTION OF BASS LINE

# ベースラインの構築法

## 非和声音と開放弦

村井 俊夫 著



## はじめに

本書「ベースラインの構築法～非和声音と開放弦～」はクラシック音楽理論の和声学における一項目である「非和声音」を根拠として軽音楽でのベースラインを形成しようとするものです。そしてその成果が十分に発揮されるために「開放弦」の有効な使用方法を解説致しました。

基本的な素材としてジャズの4Beatウォーキングラインを用い、それを原型として8Beat・16Beatへの転化を示しました。

軽音楽におけるベースライン形成にクラシック理論を引用する理由は、その発想が最も簡潔にベースラインのバリエーションを解説しようと判断したからです。

ご存知のとおり軽音楽は非常に多岐にわたり色々な面において「自由」です。「コード進行の自由」「リズムの自由」「音程関係の自由」など許容範囲がとても広いものです。それゆえ学習者にとっては基本的な発想を得ることが困難になります。またジャズにおいてはプレイヤー単位における「コード進行のリハーモニーゼーション」が譜面に現れない状況で行われるために、その発想根拠を把握しにくい場合が頻繁にあります。

それらの状況を踏まえ、「感性や自由」を謳歌する前に音楽の根幹を成り立たせる音の流れのパターンを習得することが、その後のパーソナリティを発揮させるためにも早道であろうと考えます。

そして最も重要なことは「整理された発想を用いることによって弾きやすいラインを獲得できる」という点です。具体的には、開放弦を有効活用できる範囲が広がることです。弾きやすい運指であればこそ良いリズムを出せることは明らかです。

素材としてジャズの4Beatウォーキングラインを用いた理由は、そのスタイルがベースの動きを最も明快に示し得ると考えるからです。

一般的に「ジャズベース」の印象は「難しい」と思われがちですが、その基本的な構造は意外にシンプルであることが本書によってお伝えできれば幸いです。そしてそのラインを8Beatや16Beatに転化しても有効に活用できることを解説致しました。

本書をお読み頂くにあたっては、音階やコードに関する初歩的な知識はお持ちになっているとの前提で解説させて頂きました。

本書を手にとって下さった方々のクリエイティブな音楽の一助になれば幸いです。

2008年執筆にあたり

村井 俊夫

# 目次

<b>第1章</b>	<b>いくつかの用語解説・予備前提</b>	<b>5</b>
1.	用語解説	5
2.	予備前提	6
<b>第2章</b>	<b>和声音と非和声音</b>	<b>8</b>
1.	和声音のみの可否	8
2.	非和声音の全般について	11
3.	経過音および半音階的経過音	12
4.	刺繍音(ししゅうおん)	15
5.	逸音(いつおん)	19
6.	倚音(いおん)	20
7.	掛留音(けいりゅうおん)	23
8.	先取音(せんしゅうおん)	26
9.	導音(どうおん)	28
10.	非和声音の合成(連続非和声音)	32
11.	変質音のジャズの解釈	35
<b>第3章</b>	<b>ルート以外からのライン</b>	<b>37</b>
1.	ルート以外の和声音からのラインの作法	37
2.	非和声音からのラインの整理	43
<b>第4章</b>	<b>開放弦</b>	<b>46</b>
1.	開放弦の効用	46
2.	基本範囲と拡張範囲	46
3.	開放音に対する視点	48
4.	基本範囲における開放音の考察にあたっての備考・前提	50
5.	12種のMajor Keyにおける基本範囲の考察	51
6.	基本範囲の実例	62
7.	拡張範囲への置き換え	65
8.	総合範囲の実例	70
<b>第5章</b>	<b>8Beat・16Beatへの転化</b>	<b>73</b>
1.	ルートの出現頻度およびシンコペーションの考察	73
2.	4Beatから8Beat・16Beatへの転化	76
<b>第6章</b>	<b>補足事項</b>	<b>83</b>
1.	同じラインの流用	83
2.	同じ音が繰り返される場合の配置	86
<b>第7章</b>	<b>実践譜例</b>	<b>88</b>
	あとがき	100

# 第1章 いくつかの用語解説・予備前提

## 1. 用語解説

### 和声音

クラシック理論における「和声」を軽音楽に置き換えると「コード」もしくは「コード進行およびボイスニング」「コードトーンの連結作法」といった意味合いになります。本書においてはコード進行のテクニックやボイスニングは扱いませんので、和声音とは「和音に含まれる音」、つまり「コードトーン」と捉えて下さい。

### 非和声音

非和声音とは「和音に含まれない音」、つまり「ノンコードトーン」と捉えて下さい。非和声音は用途によって「その場での音階（スケール）に存在する音」と「その場での音階（スケール）に存在しない音」を使い分けます。

### 順次進行

ある音が次の音へ「長2度・短2度・増1度」のいずれかで動くこと、つまり「音階もしくは半音」で動くことを順次進行といいます。「増2度」は順次進行に含まれません。

### 跳躍進行

音の動きが順次進行でない場合、つまり「短3度以上の音程の動き」を跳躍進行といいます。「増2度」は跳躍進行に含まれます。

### 原音

ある旋律やベースラインから非和声音を取り除くと和声音（コードトーン）がいくつか残ります。それらの和声音がそのフレーズの骨格を成しており、それらをそのフレーズの原音といいます。そしてそれら原音の動きを「原進行」といいます。

### 解決

ノンコードトーン（非和声音）が「順次進行してコードトーン（和声音）へ入ること」を解決といいます。もしくは不安定なコード（V7など）が安定したコード（Iなど）へ到達する際も、解決する、といいます。

### 音の重力

音の動きの本質的な性質は、物理的な「重力」「引力」と非常に似ている面があります。音が動くためにはエネルギーが必要であり、そのエネルギー量によって聴こえ方が違う、ということなのです。

エネルギー量の少ない動き…なめらかな響き・穏やかな響き

エネルギー量の多い動き…鋭い響き・インパクトのある響き

本来、音は下行の動きが自然な欲求であり、エネルギー量も少なく済みます。動きの距離（音程）についても近い距離ほどエネルギー量は少なく済みます。半音の動きが最もエネルギー消費が少なく、音階の動きがそれに次ぐものになります。つまり「半音階下降」が最もエネルギー消費を節約した動き、自然欲求に従った動き、ということです。

このような「音が本来持っている動きの欲求」が音の重力です。しかしながら決して「エ

エネルギーの節約＝良い旋律」ではありません。下行だけで旋律が成り立つわけもなく、また、順次進行だけの旋律ではあまりに退屈なものになります。音本来の欲求を把握したうえで、それに従うべき部分とそれを裏切る部分を使い分けることで緩急のコントラストや躍動感が生まれます。

## 変質音

臨時記号によって変化した音を変質音といい（調号による変化は含みません）、上る目的をもって変質した音を「上行変質音」、下る目的をもって変質した音を「下行変質音」といいます。

## 2. 予備前提

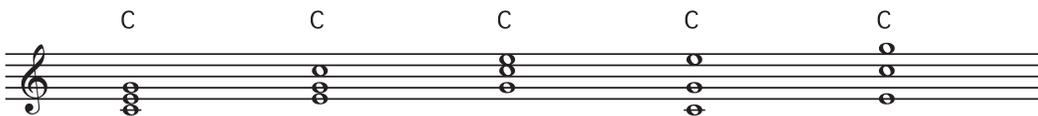
### 非和声音の拡大解釈

クラシックにおける「和声学」はかなり厳格に音の動きや配置を定めています。しかしながら本書はあくまで「軽音楽でのベースライン」に役立てて頂くことを目的にしていますので、非和声音の定義についてもかなり拡大的な解釈をしています。具体的には「その非和声音が置かれるべきタイミング（強拍・弱拍の区別）」や「動きの方向の規定」「置かれるべき音域」などについて、本来の和声学の定めよりも拡大・自由に取り扱っている部分があることを明記しておきます。

### コードネームが示す範囲

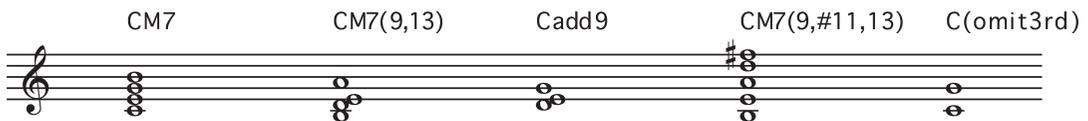
ここに「C」というコードネームが記されているとします。この「C」というコードネームが示すコードトーンは「ド・ミ・ソ」であり、配置は様々あり得るでしょう（Sample 1-2-1）。

Sample 1-2-1



しかし実際にギタリストやピアニストが「C」というコードネームをみて和音を鳴らす場合、その内訳は「ド・ミ・ソ」だけとは限りません（Sample 1-2-2）。

Sample 1-2-2



このようにジャンルやプレイヤーによってテンションが加えられたり逆にコードトーンが省略されたりすることが頻繁にあります。その状況下においてはコードネームに対する「和声音」の範囲、つまり「和音に含まれる音」の設定も流動的になってしまいます。本書においては、コード進行状態を必要不可欠に示す範囲をコードトーンとし、4声体（通常はルート・3度・5度・7度）をもってその範囲とします。トニックについては7度を付加するかどうかはジャンル・曲調・好みによって別れるところなので3声体（トライアド）としました。

## 第2章 和声音と非和声音

### 1. 和声音のみの可否

和声音がコードに対して安定した親和性を持つことは明らかですが、その「安定感」や「協和感」だけでベースラインを構築した場合の可否を考察していきます。

#### 縦 (Vertical) と横 (Horizontal)

音楽における音の存在意義は縦 (Vertical) と横 (Horizontal) に分けられます。縦とは「全体のアンサンブルにおいてその瞬間のコードサウンドを表現するためにそのパートが担うべき音」、横とは「そのパート自身が次の音へ進むための音、言い換えれば、ある瞬間の縦と次の縦をつなぐ役割」となります。次の2パートのアンサンブルを例にしてみましょう (Sample 2-1-1) (「V」は縦、「H」は横を示します)。

Sample 2-1-1

The image shows a musical score for two parts, Treble and Bass clef, in 4/4 time. The Treble clef part consists of chords: Dm7, G7, and C. The Bass clef part consists of a sequence of notes: D, F, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. Vertical movement (V) is indicated by notes that are part of the chord being played in the Treble clef. Horizontal movement (H) is indicated by notes that are not part of the chord being played in the Treble clef. The notes in the Bass clef are: D (V), F (V), A (V), G (H), F (H), E (V), D (V), C (H), B (H), A (V), G (V), F (H), E (H), D (V), C (V).

どちらのパートも音価の長い（音の長い）部分は表記されているコードを表現するために鳴らされており、低音部はルートを弾いています。双方のサウンドが相まってコード表現をしています。それに対して音価の短い部分はパート間の関連性は希薄で、個々のパートが次の縦へ進むための「つなぎ」になっています。

このように、縦でしっかりコード表現をしながら横を使ってそのパートの流れを作る、という構造になっています。ちなみに縦と横の配分はジャンル・曲調によって違いますが、おおまかにいえば、ロックやポップスは縦の表現割合が多く、ジャズは横の配分がかなり増えます。

#### 和声音のみのベースライン

それではまず和声音のみでベースラインを作ってみましょう。結論を先に記しておきます。

和声音のみで形成されたベースラインは流れに乏しい。

和声音のみ、ということは縦の要素だけでラインを作ることになります。コード表現は充分にできるかもしれませんが「流れ」や「推進力」の面で劣ります。あくまで参照例として「和声音のみのライン」を説明していきますが、この項にはNGなライン例もいくつか挙げていきますので、解説に注意しながらお読み下さい。

## 2. 非和声音の全般について

この項では非和声音の全般に関わる事柄を記します。

### 非和声音とは

あるコードが表記されている範囲においてそのコードに親和する「コードトーンのみ」を使っている旋律では音楽的に非常に乏しい状態になる、ということを前項で述べました。かといってコード外の音、さらにはスケールにさえ含まれない音などを無秩序に使ったのでは「コード無視」になってしまい楽曲は崩壊してしまいます。つまりコードを尊重しながらコード外の音を使える方法を獲得する、それが非和声音です。

### 非和声音のバリエーション

非和声音のバリエーションは以下の6つです。

1. 経過音（けいかおん）および 半音階的経過音（はんおんかいてきけいかおん）
2. 刺繍音（ししゅうおん）
3. 逸音（いつおん）
4. 倚音（いおん）
5. 掛留音（けいりゅうおん）
6. 先取音（せんしゅうおん）

そして和声学における非和声音の範疇には入らないのですが「導音（どうおん）」という音使いを併せて説明致します。

### 全てのパートに有効

本書はベースに関する理論書なので題材としてベースラインを用いていますが、非和声音は全てのパート（楽器）に共通な理論です。管楽器であれ弦楽器であれ鍵盤楽器や歌であれ、音楽に関わる全てのパートのフレーズが同様に成り立っています。もちろんベースソロに関しても同様です。本書においてはバックイングのベースラインを説明しているために、非和声音を散りばめるターゲットとして「ルート」が頻繁に取り上げられますが、これも「ベースライン」だからこその話であって、他のパートの旋律であれば殊更にルートがターゲットになるわけではありません。

### 非和声音が成立する瞬間

次の譜例（Sample 2-2-1）をご覧ください。いずれもドミソの和音である「C」のコードの中で「レ」の音が使われています。

Sample 2-2-1



それぞれが何がしかの非和声音として成り立っているのですが、それらの「レ」は「レ」が鳴った瞬間に非和声音として成り立つのではなく、「レ」の前後で「どう入ったか」と「どう出たか」のセットでキャラクターが決まります。つまり非和声音が成立する瞬間は、それが鳴った時ではなく「非和声音の次の音が鳴った時」です。音の動きを理解する上で重要な事柄です。

## 4. 刺繍音 (ししゅうおん)

### 刺繍音の定義

「ある和声音から2度音程 (上もしくは下) でとび出して、再び同じ和声音に戻る非和声音。上にとび出す場合 (上部刺繍音) は音階の音を使い、下にとび出す場合 (下部刺繍音) は音階の音、もしくは変質音を使う。」

### 刺繍音の実例

まず、上にとび出す上部刺繍音の例を見てみましょう (Sample 2-4-1) (「刺」は刺繍音を示します)。

#### Sample 2-4-1(C Major keyにて)

① C  
R 刺 R 5

② C  
R 5 刺 5

③ C G7  
R 3 5 刺 R

④ C Em7  
R 5 3 刺 R

①②はひとつのコード内で完結する例で、③④はふたつのコードにまたがる上部刺繍音です。

①を例にして定義にあてはめてみましょう。

ある和声音…ド (ルート)

2度上にとび出す…レ (上部刺繍音)

再び同じ和声音に戻る…ド (ルート)

次に③を例にして定義にあてはめてみましょう。

ある和声音…ソ (5th)

2度上にとび出す…ラ (上部刺繍音)

再び同じ和声音に戻る…ソ (ルート)

この場合には戻った時の「ソ」は次のコードのルートになっています。同じ「ソ」でも3拍目の「ソ」とは立場が変わるのですが、上記の定義はそのままあてはまることをご確認下さい。

このように上部刺繍音はターゲットとなる和声音の「音階での2度上の音」を使います。次の2例を比較して下さい (Sample 2-4-2)。

#### Sample 2-4-2

##### ① C Major Keyにて

Em7

R 刺 R 5

##### ② G Major Keyにて

Em7

R 刺 R 5

## 5. 逸音 (いつおん)

### 逸音の定義

「ある和声音から2度音程（上もしくは下）でとび出して、解決することなく、別な和声音に跳躍進行して進む非和声音。上下共に音階の音を使う。」

### 逸音の実例

次の例をご覧ください (Sample 2-5-1) (「逸」は逸音を示します)。

#### Sample 2-5-1 (C Major Key にて)

① C  
R 逸 5 3

② C  
R 3 逸 5

③ C FM7  
R 経 3 逸 R

④ C Dm7  
R 3 5 逸 R

①②はひとつのコード内で完結する例で、③④はふたつのコードにまたがる例です。

①を例にして定義にあてはめてみましょう。

ある和声音…ド (ルート)

2度とび出す…レ (逸音)

跳躍進行して別な和声音へ…ソ (5th)

次に③を例にして定義にあてはめてみましょう。

ある和声音…ミ (3rd)

2度とび出す…レ (逸音)

跳躍進行して別な和声音へ…ファ (ルート)

逸音は「解決音」を持たず、直前の和声音との関連性のみで存在します。よって「変質音」の根拠はないので上部・下部共に音階の音を使います。解決音を持たないために独特の浮遊感がありますので、頻繁に使いすぎると若干ラインの安定感が欠けてしまいます。しかしながら適度かつ的確に使うことで、広がりのあるラインのエッセンスになります。

逸音は「解決音を欠いた経過音」と定義することができます。例えば前記実例 (Sample 2-5-1) ①において逸音「レ」のあとに「ミ」を仮定すると「レ」は経過音になります。他の例についても同様です。「変質音を使わない」という点も経過音と共通です。

### 備考

クラシックの和声学における逸音の厳密な定義は以下の2例 (Sample 2-5-2) のように「原進行が順次進行している中に挿まれる」ものとしていますが、本書においては拡大解釈を用いて前述の範囲において「逸音」と定義しています。これは「クラシックとして許容できるサウンド」と「軽音楽として許容できるサウンド」の範囲の違い、を根拠としています。

## 7. 掛留音 (けいりゅうおん)

掛留音は以下の定義のように「2つのコードにまたがって現れ、2つめのコードのスタート時に非和声音として存在する」ものです。この時点で、コード進行の根幹を成すベースラインとしては扱いにくい非和声音であるといえます。さらに、厳密な定義としての掛留音は「前のコードの最後の音がタイで引き継がれて次のコードに入ってもそのまま伸びている」状態を作るのでなおさらベースラインには扱いにくいものです。そこで本書においては掛留音は主に「応用的な形」をもってベースラインのアイデアとします。

本来の掛留音の説明にはベースラインではなく「メロディー」の例としてト音記号を用いて解説し、ベースに応用できる例についてはこれまでどおりにヘ音記号を用いてベースラインの例として示していきます。

### 掛留音の定義

「前のコードの和声音をそのまま次のコードまで鳴らし続け、次のコードに入って非和声音になったのちに解決に進む。」

これが厳密な意味での掛留音の定義です。

### 掛留音の実例

メロディー例として見てみましょう (Sample 2-7-1) (「掛」は掛留音を示します)。

#### Sample 2-7-1 (メロディー例)

C Dm7

3 5 掛 3

これを定義にあてはめてみましょう。

前のコードの和声音…ソ (5th)

次のコードに入って非和声音になる…ソ (掛留音)

解決する…ファ (3rd)

「ソ」という音がずっと伸びていますが、コード「C」の間は和声音 (5th) ですが、伸び続けている音がコード「Dm」に入った瞬間に掛留音という立場になります。

掛留音はこの例のように下行の解決が一般的なのですが、上行解決したい場合には半音経過のワンクッションを置くことがよく見られます。例を示してみます (Sample 2-7-2)。メロディー例です。

#### Sample 2-7-2 (メロディー例)

C Dm7

3 5 掛 半 5

いずれの例にしても小節線にまたがっていることにかわりはなく、もしこの定義のままベースラインに採用すると、コードチェンジのタイミングを示す要素が在りません。

## 8. 先取音（せんしゅおん）

先取音は以下の定義のように「2つのコード間にまたがって同じ音が使われる」ものです。従ってコードチェンジを明示する役割であるベースラインにとっては扱いにくい非和声音です。ベースラインとして使うにはひと工夫が必要です。

### 先取音の定義

「後続のコードの和声音を先行のコードの最後に鳴らし、次のコードに入った時に打ち直す。原則的には順次進行で現れる。」

### 先取音の実例

まずメロディー例として見てみましょう（Sample 2-8-1）（「先」は先取音を示します）。

#### Sample 2-8-1（メロディー例）

C FM7

3 5 先 3

これを定義にあてはめてみましょう。

後続のコードの和声音…ラ（3rd）

先行のコードの最後に鳴らす…ラ（先取音）

次のコードに入った時に打ち直す…ラ（3rd）

「ラ」は「ソ」から順次進行で現れている。

もしこの定義のままベースラインに採用すると小節線をはさんで前後で同じ音を鳴らすことになってしまい、コードチェンジのタイミングが不明瞭になってしまいます。そこで先取音をベースラインに採用するには他の非和声音との合成を作り、同じ音がコードチェンジにまたがることを避けます（Sample 2-8-2）。ベースライン例です。

#### Sample 2-8-2（ベースライン例）（C Major keyにて）

① C Am7

R 3 5 先 倚 半 R

② Dm7 G7

R 7 5 先 倚 掛 R

非和声音の合成についてはこの章第10項「非和声音の合成」にて解説しますので現時点でこの譜例は難解かもしれませんが、ポイントを述べます。「掛留音」の項でも述べたように、ある合成された非和声音の立場を判断するには、その前後にある非和声音を取り除き、前後

## 10. 非和声音の合成（連続非和声音）

これまでも掛留音や先取音の項で少し触れてきましたが「非和声音の合成」について述べていきます。

非和声音は和声音に挟まれる形で存在しますが、1つだけではなく、2つ、もしくはそれ以上の数の非和声音が連続して挟まれる場合があります。これを「連続非和声音」といいます。例えば以下のルート進行があるとします（Sample 2-10-1）。

Sample 2-10-1 (C Major keyにて)

C Am7

R R

先行するコード「C」に非和声音を付け加えてみると以下のようなバリエーションができます（Sample 2-10-2）。

Sample 2-10-2

① C Am7  
R 経 R

② C Am7  
R 刺 R R

③ C Am7  
R 刺導 R R

④ C Am7  
R 逸 R

⑤ C Am7  
R 倚導 R

⑥ C Am7  
R 導 R

これらを組み合わせてみます（Sample 2-10-3）。

Sample 2-10-3

①+④ C Am7  
R 経 逸 R or C Am7  
R 逸 経 R

①+⑤ C Am7  
R 経 倚導 R or C Am7  
R 倚導 経 R

# 第3章 ルート以外からのライン

## 1. ルート以外の和声音からのラインの作法

縦 (Vertical) なサウンドの安定やコードチェンジの明確な提示においては、その瞬間に鳴らすべきベース音はルートに他なりません。しかしながら他の価値観・効用を求めた場合にはその限りではありません。たとえば旋律としてのベースラインの可能性、つまり横 (Horizontal) の可能性を求めたり、あえて力強さよりも浮遊感を求めたり、場合によっては弾き易さを求めるため、というケースもあります。ことジャズにおいてはコードチェンジの1拍目をルート以外の音 (和声音・非和声音ともに) で始めるラインが多用されます。これはジャズというアンサンブル形態が横 (Horizontal) の価値観を非常に重視しているからです。

ただしルート以外からのラインを多用しすぎるとコードチェンジが不明瞭になってしまうことに注意して下さい。とくにポップスやロックにおいては控えめにするほうが望ましいです。これらのジャンルは縦 (Vertical) の音楽表現を重視するからです。

コードチェンジの1拍目をルート以外の和声音 (コードトーン) で始める場合には、以下の作法を用います。

直前の和声音から順次進行で入ること (原進行が順次進行であること)

「ルート」というのは低音部において非常に説得力のある、かつ、そのアンサンブルのボトムにおいて非常に必然性のある音です。ですからコードチェンジの1拍目にルートを弾くのであれば跳躍進行で入ってもかまいません。ルート音にはそれがそのタイミングで鳴るべき説得力と必然性があるからです (もちろんラインの流れになめらかさを求めるならば、その場合にも順次進行が望ましいです)。しかし1拍目にルート以外の音を鳴らすのであれば、その音がそこで鳴るべき必然性を伴うべきです。ルートほどの説得力を持たない音が何の脈絡もなく1拍目のボトムで鳴る価値は見あたりません。そこで、順次進行をもってその必然性とします。順次進行でその音に至ることによりその音の「ボトムとしての音楽的価値」が表現されます。

非和声音がからむ場合には「原進行が順次進行になっている」事が要件です。

それではルート以外の和声音からのラインを度数別に見ていきましょう。

### 3度音からのライン

コードサウンドにおいて特徴的な音である3度音からのライン例です (Sample 3-1-1)。

Sample 3-1-1 (C Major key にて)

① C FM7

R 経 3 5 3 経 R 3

② C Dm7

R 3 5 逸 3 倚導 R 5

## 第4章 開放弦

### 1. 開放弦の効用

ベース演奏時における最優先事項はリズムであると考えます。「どれだけ高尚な音を弾くか」よりも「どれだけ良いリズムを出すか」を優先すべきです。本書における理論展開の目的は「高尚な音を選ぶ」ことではなく「理論を知ることで音の選択範囲を拡げて、より弾き易いラインを獲得する」ことに重点を置いています。

では「弾き易い」状態とはいかなる点を重視すれば良いのでしょうか。これについては決定的な答えはありません。各個人の手グセや指の長さのバランス、テンポやグループのニュアンスなど、様々な要素に左右されるからです。

その中においても「開放弦」の使用は注目に値するものと考えます。あるフレーズのある音を開放弦で弾くか押弦で弾くかの選択は音色・ジャンル・前後関係などにより分かれますが、少なくとも開放弦の音色で遜色が無いのであれば、開放弦の使用には以下の利点があります。

#### ①ポジション移動がし易い

開放弦を鳴らしている間は左手のポジション移動が楽に取れるため音のつながりがスムーズであり、かつ、大きなポジション移動も可能になりダイナミックな跳躍のラインを獲得できる。

#### ②左手の疲労を軽減できる

適宜に開放弦を使用することで左手を休息させる時間が得られる。これにより疲労によるグループの衰えを防ぐことができる。ことにジャズのファーストスイングにおいては常に押弦状態で10分以上ウォーキングラインを弾ききるのは大変な重労働であるはず。

前述したように、常に開放弦を選択することが得策というわけではなく、また、連続して開放弦を用いるとミュートのわずらわしさが生じたりもします。しかしジャズのウォーキングラインについては開放弦の音色は何ら遜色はありませんし、的確な左手のフォームを身につけていれば、かつ、連続して用いなければ、さほどミュートに神経質になる必要性もありません。

以上の事柄により開放弦を充分に利用する発想を非和声音にからめて解説していきます。

### 2. 基本範囲と拡張範囲

#### 基本範囲

本書においては、各弦の開放から4フレットまでを「基本範囲」と定義します。12半音を連続的に取るための最少範囲であるからです。各弦の開放から4フレットまでを用いることで、以下の音域内 (Sample 4-2-1) の全ての半音階が連続的に演奏可能です。

#### Sample 4-2-1



開放から3フレットまでにおいても12半音のうちのはほとんどは取れますが、「連続的」には取れません。

## 7. 拡張範囲への置き換え

前項までの考察により、基本範囲において「どんなコード進行でも」ライン構築が可能であり、かつ開放弦を有効活用できることがおわかり頂けたと思います。その発想を基にしてポジションの範囲を広げてみましょう。

拡張範囲を用いることで音域の広い華やかなラインが得られます。そこで問題になってくるのが、シフティング（ポジション移動）が頻出する、という点です。

シフティングを滑らかに行えるように練習することはもちろん大切ですが、四六時中シフティングをしているようなポジション構成では必然的に左手は疲労します。特に速いテンポのラインにおいてはグロウが損なわれます。

前項での開放弦の用法を用い、押弦音を別なポジションに置き換えることで、拡張範囲においても左手に無理のないライン構築が可能になります。

拡張範囲における開放弦の効用は以下の2点になります。

### ①大きな跳躍音程を採ることが可能になる

開放音を鳴らしている間に、離れたポジションへの移動がし易くなります。

### ②順次進行においても開放音を挿みながらポジションを大きく移動し、その前後のレンジ（音域）を拡大する

ある一部分だけを見れば、基本範囲でも拡張範囲でもかまわない流れでも、拡張範囲と開放弦を用いることで、その前後の展開の可能性が広がります。

ではこの2点について考察してみましょう。

なお、この項から「ポジション設定」が重要なポイントになりますので、譜例にタブ譜を付記していきます。

大きな跳躍をするための手段としての開放弦の用法を見ていきます。

ここでは開放音を「音階上の音」と「変質音」に分けて考察してみましょう。

### 開放音を音階上の音として使用し大きな跳躍をする場合

次の例を見てみましょう（Sample 4-7-1）。

#### Sample 4-7-1 (C Major Keyにて)

	C	Am7	Dm7	G7
	(ア)		(イ)	
	R 逸 5 半導	R 3 R 倚導	R 7 R 導	R 7 5 R
T	3 0 5 6	7 5 7 6	7 5 0 13	12 10 12 10
B	3			

## 第5章 8Beat・16Beat への転化

### 1. ルートの出現頻度およびシンコペーションの考察

この章では、今まで学習してきた4Beat ウォーキングラインを8Beat や16Beat へ転化させるアプローチについて見ていきます。

その前にいくつかの点について考察を加えておきます。

#### ルートの出現頻度の考察

以下の2例をご覧ください (Sample 5-1-1)。

##### Sample 5-1-1

①

R R R R R R R R R

②

R 5 R 5 R 5 R 3 R

2分音符のベースラインを2種、提示しました。

アンサンブルとしては、4Beat・8Beat・16Beat のいずれをイメージして頂いても構いません。ここで注目すべきは「ルートの出現頻度」です。

どちらのラインもコード進行に対するラインとして十分に成り立っています。

①のラインは全てがルート、つまりルートの出現頻度としては「2拍ごと」です。②のラインはルートと、5度もしくは3度を用い、ルートの出現頻度は「1小節（4拍）ごと」です。

全く同じテンポでありながらも、ルートの出現頻度によってグルーブのイメージは変わります。ルートは非常に力強い安定を示す音なので、アンサンブルの中でそれをどの程度の頻度で聴かせるかによって、土台の強固さが変化します。

ルートの出現頻度の違いによってもたらされるイメージの違いを言葉で表してみると、以下ようになります。

出現頻度が多い…力強い・スピード感がある・締まりのあるサウンド感

出現頻度が少ない…おだやか・ゆったり・広がりのあるサウンド感

例えばロック系の8分音符連打のベースパターンがあるとします (Sample 5-1-2)。

##### Sample 5-1-2

①

②

## 第6章 補足事項

この章では、ライン構築のヒントとなるいくつかの補足事項を述べていきます。

### 1. 同じラインの流用

ある1つのラインを異なるコード進行に流用するアプローチについて考察します。

あるラインがいくつかのコード進行のラインとして成り立つのは、以下のいずれかの解釈を持ち得る場合です。

- ・ルート進行が同じでコードタイプに左右されない音使いをしている場合。
- ・ルート進行が同じで和声音・非和声音の解釈を替えることで成り立つ場合。
- ・ルート進行は異なるが和声音・非和声音の解釈を替えて成り立つ場合。

では1つずつ見ていきましょう。

#### ルート進行が同じでコードタイプに左右されない音使いをしている場合

以下のラインをご覧ください (Sample 6-1-1)。

Sample 6-1-1



1小節目は「ド」をルートとし、完全5度をコードトーンに持つコードであれば何でも構いません。そして2小節目は「ファ」をルートとする何がしかのコードです。以下のようにキーに関わらず成り立ちます (Sample 6-1-2)。

Sample 6-1-2

#### ① C Major Key

C FM7

R 倚 5 半導 R

#### ② F Major Key

C7 F

R 倚 5 半導 R

#### ③ B♭ Major Key

Cm7 F7

R 倚 5 半導 R

ラインを構成している音がルート、完全5度、そして変質音だけなので、そこで使うべき音階 (Available Note Scale) の影響がありません。そのためにラインの汎用性が広がります。

## あとがき

「理論」はオールマイティーではありません。かつ、使い方を誤れば諸刃の剣になりかねません。

ジャズの理論、クラシックの理論、ロックの手法、それぞれの理論はそれが目指す音楽スタイルを形作るためのものです。ですからその理論が「良し」とする音楽的な色合いを理解した上で用いなければ、かえってご自身の音楽を損なう結果になってしまいます。ある理論においては Good なサウンドが、別な理論においては NG、という事柄がたくさんあります。

その逆もしかり、です。あるコード進行に対して、あえて出鱈目なラインを弾いたとします。しかし、あらゆる理論・解釈を駆使すれば、そのラインを「理論的に正しい」ものとする説明が成り立ちます。そのラインに音楽的な意義が見あたらないとしても。

さらには、現代の音楽は「Fusion（融合）」という要素なくしては語れないでしょう。ラテンとジャズの融合、クラシックとロックの融合、エスニックとハウスミュージックの融合など数え上げればきりがありません。それらの音楽が、特定の理論で制御されるはずはありません。

理論に支配されて音楽を作り出すのではなく、ご自分の望む色彩感を得るためにどのような理論・手法が有効かを知ることが、理論の学習における重要点と考えます。例えて言えば、絵を描こうとする時に絵の具の種類や色を考えるように。

決して、本書に書かれている内容がジャズベースラインの全てではありません。むしろ、本当のジャズベースの醍醐味は本書を越えたところにあるのかもしれませんが。コードの解釈範囲が広く、かつ、良い意味での不協和音が多く盛り込まれるジャズであるからこそそのフレキシブルなライン展開が無限にあります。しかし、少なくともジャズベース・ビギナーにとっては、そのフィールドはあまりに広大で、どこから手をつけたら良いのかさえ迷うジャンルだと思います。

「はじめに」で述べたように、本書においてクラシック寄りの発想である「非和声音」をジャズのベースライン解説に用いた理由は、両者の最大公約数的な部分に限定すればベースラインを考察する最も簡潔な理論体系であると判断したからです。

本書はあらゆる絵を描くほどのポテンシャルは持てない絵の具ですが、「都合の良い絵の具」にはなり得ると考えます。

お読み下さった方々に感謝を込めて。

村井 俊夫

◆ 著者プロフィール  
村井 俊夫 (むらい としお)

ベーシスト。1963年生まれ。  
ジャズを中心に活動しつつ、ブラジル系や  
キューバ系の演奏にもたずさわる。  
ドラマやCMの作曲にも従事する。  
<http://www.maroon.dti.ne.jp/muray/>



◇ 作曲に行き詰まってしまったら ◇

# 人≡作曲非常口≡人

平凡な私達のためのメロディー技法

この本は天才ではない、一般の凡人たる我々が、作曲するのに助けになる様に書かれた「作曲に行き詰まった時の非常口本」です。

理論に基づいた、理論から導き出すメロディーやコード。頭の中でスラスラ思いついたものでなくとも立派な作曲法です。作曲に行き詰まったらこの本を読んでみてください。きっと目から鱗です！

## ■ 目次 ■

- 第1章：メロディーが動くしくみ
- 第2章：コードが動くしくみ
- 第3章：ちょっと気になる非常口～いろいろなヒント～
- 第4章：作曲通用口～勉強を掘り下げたかたへ～
- 第5章：重箱の隅
- 第6章：作曲に便利なコードチャート



村井 俊夫：著・B5判／104頁  
定価 (本体1,700円+税)

## ベースラインの構築法 非和声音と開放弦

PJ14C120229-4(1.0x)

2008年 10月31日 初版発行  
2012年 2月29日 第4刷発行

著 者：村井 俊夫  
印刷・製本：美研プリンティング



発 行 者：吉開 狭手臣  
発 行 所：GAD 中央アート出版社  
〒101-0031 東京都千代田区東神田1-11-4  
TEL 03-3861-2861 (代表)  
FAX 03-3861-2862  
振替口座 00180-5-66324

小社への御意見・御希望は E-mail : [info@chuoart.co.jp](mailto:info@chuoart.co.jp)  
ホームページ : <http://www.chuoart.co.jp>

ISBN978-4-8136-0512-6

本書の無断複製・転載を禁じます。  
落丁・乱丁の際はお取替え致します。