

ジャズ エレクトリック ベース の機動力

エレベならではのジャズプレイを探る

村井 俊夫 著

JAZZ
ELECTRIC
BASS

まえがき

ジャズにおけるベースプレイは「エレクトリックベースではなくアコースティックベースで為されるべき」という風潮が、確実に存在します。

たしかにアコースティックベースならではの音色が非常に有益な要素を持っていることは事実です。

しかし、ジャズという、いわば「自由」と同義語にさえなり得るジャンルにおいて、エレクトリックベースがそのポテンシャルを存分に発揮する余地はないのでしょうか。

本書は、エレクトリックベースとアコースティックベースの構造的な特徴に基づき、ジャズ、ことにウォーキングライン、そしてソロにおいても、エレクトリックベースならではのアプローチを考察しています。

エレクトリックベースならではのジャズプレイ、これが本書の目論見です。

執筆にあたり
村井 俊夫

目 次

まえがき

第 1 章 楽器構造から見る両者の有利・不利 ————— 5

1. 弦振動
2. 押弦・打弦
3. リズミックアプローチ
4. 総合判断

第 2 章 ライン編 ————— 15

1. ポジションと運指についての考察
2. 実践アプローチ
3. 練習方法
 - ・ワンポジションでのライン練習
 - ・弦を限定したライン練習
 - ・シンコペーションでのライン練習
 - ・実用的なスケール練習
4. 実行例

第 3 章 ソロ編 ————— 49

1. アンサンブルにおける利点
2. 練習方法
 - ・ハイポジションラインを基にしたソロ構築
 - ・アルペジオ練習の方法
 - ・ボイスリーディングによるソロ構築
3. 実行例

第 4 章 ワンポジションリックス ————— 75

1. ラインリックス
2. ソロリックス

第 5 章 ライン構築理論の要旨 ————— 93

あとがき

この章ではエレクトリックベースとアコースティックベースの楽器構造の違いに着目し、ジャズアンサンブルにおける両者の有利・不利について考察していきます。

1. 弦振動

この項では両者の周波数特性とエンベロープ（音量減衰）について見てみましょう。

まず周波数特性です。

エレクトリックベースの音色は130Hz～500Hzあたりが強調されるのに対して、アコースティックベースの音色は60Hz～200Hzあたりが強調されます。

各周波数帯域について音色のイメージを整理すると次のようになります。

60Hz…地を這うような、空気感としての低音域。

130Hz…聴覚的に認識しやすい低音域。

250Hz…輪郭を伴う低音域

500Hz…音程感としての中音域

1KHz…硬質な中音域

2KHz…金属感を伴う中音域

4KHz…きらびやかな高音域

8KHz…空気感としての高音域

これらの要素を両者の周波数分布にあてはめると次のような特徴が現れます。

エレクトリックベース

130Hz～500Hzあたりの強さにより、低音の輪郭、そしてアンサンブルのボトムとしての音程感が明確に出る。

アコースティックベース

60Hz～200Hzあたりが充実しているため、アンサンブル全体を包み込むような低音の空気感をかもし出す。

4Beatのウォーキングラインは、その存在自体が旋律的な動きをするため、リズム要素と旋律要素の塩梅が重要な考察点になります。どちらかが突出しすぎてはいけない、ということです。

概していえば、エレクトリックベースは旋律が聴こえやすく、アコースティックベースは旋律がオブラートに包まれたようになることで、リズム面のほうが前面に出ます。また、エレクトリックベースでは高音域においても音程感がはっきりしているので、ハイポジションでのソロパッセージの際にもくっきりとした旋律が聴こえます。

最終的には、そのバンドアンサンブルの中での楽器構成やコード楽器奏者（ピアノやギター）がどのようなコンピングをするか、によってベースの聴こえかたが変化します。

エレクトリックベースは「旋律強調型」であるため、そのアンサンブルの中には充実したコードコンピングが存在しているほうが良いバランスになります。コードコンピングの薄いアンサンブルの中ではエレクトリックベースのウォーキングラインは旋律が聴こえすぎて、ソロイストのフレーズを浸食してしまう可能性があります。

エレクトリックベースにおいて、そのバランスが取りやすいアンサンブルを考えると、やはり「ピアノが入っているほうが良い」と感じます。ギターもコードコンピング楽器ですが、構造的にピアノのほうが、より、芳醇なコードサウンドを出し得る楽器です。また、周波数的にも、ピアノのコードサウンドはエレクトリックベースの「聴こえすぎてしまう周波数」をマスキング（隠す）してくれる感があります。

アンプ調整で、あまりに偏ったEQ操作をしても、さほど良い結果は得られません。その楽器が本分とする音色からかけ離れてしまっただけは、その楽器が持つ「良い音」にはなり得ないからです。それよりも、その楽器が生かせるアンサンブル状況を考慮するほうが得策です。

では次にエンベロープ（音量減衰）について見てみましょう。

次のグラフをご覧ください（Sample 1-1-1）。

Sample 1-1-1

①エレクトリックベース



②アコースティックベース



上記の波形は、打弦してからの音量減衰を示しています。

エレクトリックベースは、打弦後もしばらくはスタート時に近い音量を維持し、やがて減衰していきます。それに対してアコースティックベースは、打弦後、すぐに音量減衰が始まります。エレクトリックベースはサステーンが長く、アコースティックベースは短い、ということです。

アコースティックベースにおいては、打弦時のエネルギーがその大きなボディー空洞を振動させることに消費されるため、サステーンが短くなります。エレクトリックベースは振動伝達の消費が少ないので、打弦エネルギーの消費がゆるやかになり、サステーンが長くなりま

す。それに加えて、フレットッドのエレクトリックベースであれば、押弦の両端が金属（フレットとブリッジ）で挟まれますが、アコースティックベースの場合は、指板側は指と指板、ブリッジは木製、という硬度の低い状態になるため、なおさらのこと、アコースティックベースのサスティーンは短くなります。

リズムのパルスを聴かせる、という観点に立てば、サスティーンは短いほうが有利です。サスティーンが短い、ということは次の音が鳴る直前には前の音は小さな音量になっており、次のアタックを目立たせることができる、という利点があります。エレクトリックベースにおけるパームミュート（ブリッジ部を右手の側面でミュート）は、この効果を狙ってのものです。

エレクトリックベースよりもアコースティックベースのほうがアタック感が強く聴こえるのは、「アタック以外の部分の音量が小さいから」なのです。

加えて、アコースティックベースはハイポジションになるにつれサスティーンが一層短くなります。エレクトリックベースにおいても同様の傾向はありますが、アコースティックベースほどの極端な変化は現れず、指板全体に渡って比較的安定したエンベロープを持っています。

これらのエンベロープの特性と先程の周波数特性とが相まって、アコースティックベースのライン演奏は言わば「ファットな足音」のようなイメージをかもし出し、まさに「ウォーキング（Walking）」です。エレクトリックベースの場合には、もう少し軽やかで躍動感があり、硬質で粒立ちのクリアーなアタックを持つラインになり、言わば、ウォーキングというよりも「スキッピング（Skipping）」といったイメージでしょう。

エンベロープはリズム面だけではなく、アンサンブル全体のコードサウンドにも大きな影響を与えます。

アンサンブルのボトム、という観点に立てば、あるコードの設定時間（拍や小節）の間、安定したエンベロープで音程を聴かせられるのは長いサスティーンです。ことにコンテンポラリーなジャズにおいてはハイブリッドコードなど複雑なコードサウンドが多用され、その際にボトムが何の音を聴かせるのか、を明確に提示することは重要なポイントです。

この「エンベロープの違い」こそが、エレクトリックベースとアコースティックベースの最も大きな違いであり、エレクトリックベースでのジャズプレイにおいて認識しておくべきポイントです。また、タッチやニュアンスを作るうえでも、自身の楽器がどのようなエンベロープを持っているのかを把握しておくことは重要です。

弦振動のまとめです。

エレクトリックベース

- ・音程感が明確な周波数特性
- ・硬質でクリアーなアタック
- ・長いサスティーン
- ・躍動感のあるスキップ（Skip）のイメージ

アコースティックベース

- ・低域振動の空気感がある周波数特性

- ・ファットなアタック
- ・短いサスティーン
- ・ステディーなウォーク（Walk）のイメージ

2. 押弦・打弦

以下のスペックをご覧ください（Sample 1-2-1）。

 Sample 1-2-1

	エレクトリックベース	アコースティックベース
弦長	86.5cm	106cm
弦直径	G・・・1.14mm D・・・1.65mm A・・・2.16mm E・・・2.67mm	G・・・1.40mm D・・・1.76mm A・・・2.27mm E・・・2.82mm
弦張力	G・・・19.2kg D・・・22.4kg A・・・21.2kg E・・・17.6kg	G・・・28.7kg D・・・30.0kg A・・・31.0kg E・・・31.6kg
弦間（ブリッジ弦芯位置）	G to D・・・19.0mm D to A・・・19.0mm A to E・・・19.0mm	G to D・・・27.0mm D to A・・・28.0mm A to E・・・29.0mm
弦高（12 フレット位置）	G・・・1.20mm D・・・1.30mm A・・・1.50mm E・・・1.50mm	G・・・3.50mm D・・・4.50mm A・・・5.50mm E・・・6.00mm

いくつかの楽器・弦の平均的な値を記しました。

弦高は、エレクトリック、アコースティックともに低めのセッティングのものをサンプルにしました。

まず、弦を押さえる左手の動きについて見てみましょう。

弦の長さの違いから弦張力にはかなりの差が現れます。そして弦高についてもエレクトリックベースよりもアコースティックベースのほうがはるかに高いセッティングになるので弦張力の実感はより大きな差になります。

弦の太さについては、アコースティックベースのほうが太い、とはいえ、他の要素ほどの大きな差はありません。

横に構えるエレクトリックベースと縦に構えるアコースティックベースでは、左手の運指状

1. ポジションと運指についての考察

4Beat ウォーキングラインの基本的、かつ重要なアプローチは、エレクトリックベース・アコースティックベースを問わず、ローポジション（0～4フレット）の音の配置と開放弦の有効利用です。この把握を確実なものとしたうえで、より広いポジションの活用へと進むべきものです。

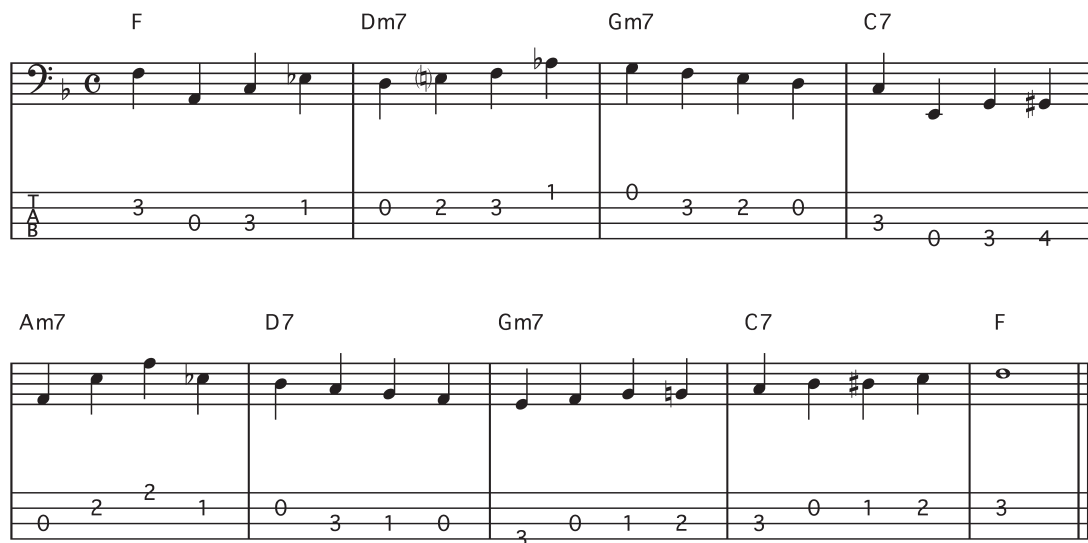
エレクトリックベースでは、より早い段階においてポジション拡張の意図を持つことが必要です。エレクトリックベースとして「良い音」を得るためにはアコースティックベースと同じポジション設定ではいけない、ということです。ローポジションと開放弦の有効利用を踏襲したうえで、それをエレクトリックベースとして「音が活きる」ポジションへの置き換え作業をします。

エレクトリックベースにせよアコースティックベースにせよ、最終的には指板全体のポジションを使いますが、その各部分の使用頻度が両者では異なります。

以下のふたつのポジション設定をご覧ください（Sample 2-1-1）。

Sample 2-1-1

①アコースティックベース



Sample 2-1-1 shows two staves of music for Acoustic Bass. The first staff contains four measures with chords F, Dm7, Gm7, and C7. The second staff contains five measures with chords Am7, D7, Gm7, C7, and F. The notation includes fingerings (0-4) for each note.

②エレクトリックベース

The image displays two musical staves for bass guitar. The first staff, labeled ②, is in E-flat major and 4/4 time. It shows a 4-beat walking line with the following chords and fingerings: F (8 5 8 6), Dm7 (5 7 8 6), Gm7 (5 8 7 0), and C7 (3 0 3 4). The second staff shows a similar pattern with chords Am7 (0 7 7 6), D7 (5 8 6 0), Gm7 (3 0 1 2), C7 (3 5 6 7), and F (8). The fingerings are indicated by numbers 0-8 on the strings.

①と②は同じラインです。

①はアコースティックベースを前提としたポジション設定、かつ、4Beat ウォーキングラインとして基本的に習得すべきローポジションと開放弦の有効利用を示しています。このポジション設定のままエレクトリックベースに置き換えたとなると、2弦や1弦を弾いた時のサウンドが若干細く感じられてしまいます。そこで、エレクトリックベースにおいて全く同じラインを弾くとなると、②のようなポジション設定のほうが楽器として「良い音」が得られます。

もちろんエレクトリックベースにおいても1弦や2弦のローポジションは当然に用いるので、あくまで「頻度」の問題です。例えば、アコースティックベースで2弦3フレットの「ファ」や1弦開放の「ソ」が出てくる頻度は、エレクトリックベースでは3弦8フレットの「ファ」や2弦5フレットの「ソ」などに置き換えられる頻度が高くなる、ということです。3弦や4弦のローポジションについては両者とも同様に用いて差し支えありません。

そしてもうひとつの注目すべき重要点は、エレクトリックベースらしいサウンドを得られるミドルポジションに際しても開放弦をはさみ込むことができる、という点です。②の3小節目や6小節目に注目して下さい。ウォーキングを意図しなければ押弦とシフティングによって演奏しそうな部分ですが、このような形で開放音を加えることでポジション移動が円滑になり、左手の疲労が軽減される効用があります。これはアコースティックベース的な開放弦の利用方法をエレクトリックベースのミドルポジション以降に応用したものです。

このように、基本の踏襲、という点においては両者に違いはなく、エレクトリックベースにおいてはポジションに関する応用を加える、ということです。

では次に運指について考察してみましょう。

指板全体を、ローポジション・ミドルポジション・ハイポジション、の3つに区分して考察していきます。

■ローポジション

開放音から4フレットまでの一帯が4Beat ウォーキングラインの根幹を成すポジションで

す。このポジションだけで全ての半音階が含まれ、かつ、それらを開放音を介しながら連続的に弾けるからです。

このポジションに関しては、4Beat ウォーキングラインであれば、エレクトリックベース、アコースティックベースを問わず、同じ運指を用います。以下、解説を加えておきます。

開放音から4フレットまでを連続的に弾く、とします。エレクトリックベース、アコースティックベース、それぞれあり得る運指をまとめると、次のとおりです（Sample 2-1-2）。

Sample 2-1-2

エレクトリックベース

①	②	③	④
人 中 小 小	人 中 中 小	人 人 中 小	人 中 薬 小
0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4

アコースティックベース

①	②	③
人 中 小 小	人 中 中 小	人 人 中 小
0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4

▼はシフティングを示しています。

両者とも①、②、③は、1回の手は「人差指・中指・小指」の割り振りで、シフティングをはさんで弾いています。それに対してエレクトリックベースの④は各フレットに「人差指・中指・薬指・小指」を配置して、1回の手で全てを弾こうとしています。

この④のような配置はエレクトリックベース特有であり、かつ、もう少し高いポジション、つまりフレット幅がもう少し狭くなったあたりであれば実用できるのですが、このローポジションにおいては、単に「指が届く」にすぎず、余裕を持ったグルーヴを演奏するには至らない、と考えます。

良いグルーヴを出すためには、右手のリズムはもとより、左手の動きに良いリズムを持たせることが必須です。指を届かせることができてもリズムに動かせる余裕がなければ本末転倒です。ですからエレクトリックベースといえどもフレット幅の広いローポジションにおいてはアコースティックベースと同じ運指で臨むのが妥当です。4Beat ウォーキングライン以外の場合はその限りではないケースもあります。

■ミドルポジション

人差指が5フレットや6フレットに位置するあたりからミドルポジションが始まります。このあたりのポジションは個人差（手の大きさやバランス、手癖など）が出る場所でもあります。

アコースティックベースであればローポジションと同様に「人差指・中指・小指」の割り振りで事が進みますが、エレクトリックベースの場合にはそれに加えて以下のような指の割り振りの可能性があります（Sample 2-1-3）。

Sample 2-1-3

エレクトリックベース

①	②	③
人 中 薬 小	人 中 小	人 中 薬
T A B		
5 6 7 8	5 6 7	5 6 7

このあたりのポジションまでくると①のように「1つのフレットに1本ずつ」の割り振りが実用性を帯びてきます。②は、手の小さい人であればローポジションと同じ運指でもかまわない、ということです。

さて③です。フレット幅的に薬指の単独使用が十分に実用可能なのですが、①のように小指までフルに配置するには少々小指の動きにツッパリ感が出る、という場合です。つまり、薬指を単独使用しますが、小指は積極的には配置しない形です。ローポジションの小指を薬指に置き換えたものですが、エレクトリックベースらしく薬指を使うことで、ハイポジションでの運指に移行する際の円滑な連結に役立ちます。

人差指が7フレットあたりまでくれば、もう4本単独の割り振りで十分に実用性があります。ちなみにアコースティックベースでは尚もローポジションと同じ割り振りを uses ので、このあたりの積極使用がエレクトリックベースとアコースティックベースの色合いが分かれてくるポイントのひとつになると考えます。

例えば次のようなラインが、エレクトリックベースであればワンポジションで演奏可能です（Sample 2-1-4）。人差指が7フレットの位置です。

Sample 2-1-4

The image shows two systems of musical notation for Sample 2-1-4. Each system consists of a bass staff and a guitar staff. The first system has four measures with chords F, Dm7, Gm7, and C7. The second system has five measures with chords Am7, D7, Gm7, C7, and F. Fingerings are indicated by numbers 7, 8, 9, 10 on the strings. The bass staff uses a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The guitar staff uses a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

ワンポジションで弾ける、ということ自体に意味があるわけではありません。ポジションと運指に関して重要な見地は『シフティングの頻度』と『そのポジションで何個の音を弾くか』のバランスです。どちらかに片寄ってはいけません。やたらと頻繁にシフティングが入っているとスピードについていけなくなってしまうし、かといってひとつのポジションに滞りすぎていては、ラインのレンジ（音域）が狭くなったり、最適な音色が得られなかったりします。その練習方法についてはこの章の第3項にて解説しますが、シフティングとワンポジションのバランスを整えるにあたって、ワンポジションでどれだけ弾けるか、を把握しておくことが大切です。

この、4本が独立した運指スタイルはエレクトリックベースならではのものであり、第1章第2項で考察したとおり、ダイアトニックスケールがワンポジションでとれることが大きなメリットになります。4本独立の形をどのあたりのポジションから使用するか、は、その人の手の大きさや熟練度、加えて曲のテンポなどによっても左右されますが、目安のひとつとして、7フレットに人差指を置くポジション以上であれば十分に実用域ですし、左手の感覚に余裕があれば5フレットに人差指を置くポジションでも実用できます。自分なりに「このあたりから」という目安を把握しておきましょう。あくまで余裕をもってリズムカルに左手を動かせる範囲で。

■ハイポジション

エレクトリックベースにおいてミドルポジションで4本独立運指を用いた以降は、ハイポジションにおいても同様の運指になり、前述したようにダイアトニックスケールの動きやアルペジオの押弦が可能であり、特にソロにおいては十分な威力を発揮します。

アコースティックベースの場合には12フレットを越えてくると「親指ポジション」という独特な押弦方法を用いますが、押弦の安定感、ピッチの安定感の両面から見ても、運動能力ではエレクトリックベースに軍配が揚がります。

エレクトリックベースでのライン演奏で特筆すべきは、太い弦、つまり4弦や3弦において

もハイポジションのラインに実用価値が高い、という点です。

アコースティックベースでは4弦や3弦のハイポジション、10フレット以上のあたりは、すでにラインの安定感としては使いにくい位置ですが、エレクトリックベース、ことにフレットドの楽器であればピッチや振動も安定しており、かつ、低音弦であるがゆえ、音色の太さも得られます。

以下の譜例をご覧ください (Sample 2-1-5)。人差指が10フレットの位置です。

Sample 2-1-5

Sample 2-1-5 is a musical notation example for bass guitar. It consists of two staves. The first staff has four measures with chords Dm, Em7(b5), A7, and Dm. The second staff has six measures with chords Gm7, C7, F, Em7(b5), A7, and Dm. Fingerings are indicated by numbers 10, 12, 13, 11, 10, 11, 12, 13, 12, 11, 10, 13, 11, 12, 13, 12, 11, 10.

このポジション設定の演奏はアコースティックベースでは運指、ピッチ共に安定しにくいので、あまり実用的ではありません。しかしエレクトリックベースであれば、フレット幅も狭い一帯ですので4本独立運指が可能であり、かつ、音色の太さも望める実用的なポジション設定です。

このようなポジションアプローチもエレクトリックベースの有利性として取り入れるべき、と考えます。

エレクトリックベースにおける4beatウォーキングラインの運指についてまとめてみます。

- ローポジションにおいてはアコースティックベースと同じ運指（同じ割り振り）を用いる。
- ミドルポジションにおいては薬指の独立使用が現れる。薬指の独立使用は「4本の独立使用」と「ローポジションの小指にあたる代理使用」があり、どのあたりのポジションから充分に4本独立が行えるか、は個人差がある。
- ハイポジションにおいては4本独立の運指が充分に発揮される。また、低音弦のハイポジション使用はエレクトリックベース独自の有効なアプローチとなる。

2. 実践アプローチ

いくつかの短いラインを題材にして、エレクトリックベースでのポジションアプローチを見

1. アンサンブルにおける利点

エレクトリックベースでのソロを考察するにあたって、まず、ジャズのサウンドについて考えてみましょう。

ジャズのサウンドは、ひとことで言えば「不協和の操作」と言えるでしょう。

ジャズのコードサウンドはプレーンなコードトーンのみでは成り立たず、またフレージングにおいてもピュアなダイアトニックスケールだけではありません。その色彩感、テンションの効用であったり、フレキシブルなアベイラブルノートスケールの選択であったり、つまりは「良い意味での不協和要素」を加えることです。

次のベースソロのフレージングをご覧ください（Sample 3-1-1）。

 Sample 3-1-1



ベースソロのフレーズと、ピアノのコンピングを想定したボーシングです。

ジャズサウンドの特徴であるテンションノートやノンダイアトニックなアベイラブルノートスケールの選択は、全体のアンサンブルの中で中音域以上に位置するほうが良いサウンドになります。不協和度の高い音を低い音域で鳴らすと音が濁ってしまい、その効果は現れません。概して言えば中央の「ド」（ト音記号下第1線）よりは上にあることが望ましいです。

上記のベースソロは、音域的にはかなり低い、もちろんピアノのコンピングよりもかなり低い音域にあるフレーズです（ベースの実音は記譜音の1オクターブ下であることに注意して下さい）。しかしながら、このベースソロは基本的なスケール選択であり、アプローチノートもコードトーンに完結する音使いです。音価の長い音もコードトーンを選択しています。非常に安定感の高いフレージングと言えますが、「不協和を操作する」という要素はあまりありません。

では次の例をご覧ください（Sample 3-1-2）。

Sample 3-1-2

1小節目の前半はコードFをFM9と拡大解釈したアルペジオを用いていますが、M7thという、言わば、かなり当たり前なコードトーンは、実はかなりの不協和度をもつ、繊細な音です。2小節目では#9thのテンション「ファ」からb9th「ミb」に下りて伸ばしています。スケール的にはCombination Of Diminish Scaleを想定しています。3小節目の前半Gm7では9thの「ラ」を、そして後半のC7ではAltered Dominant 7th Scaleを用いています。4小節目のFではコードトーン「ラ」に解決したのちに9th「ソ」を伸ばしています。

このように書き連ねると、あたかもジャズサウンドを表現したフレーズのように見えますが、残念ながらこのフレーズの意図を表現するためには音域が低すぎます。テンションノートや不協和度の高いアベイラブルノートスケールの良さを聴かせるためには、もっと高い音域で演奏されなければなりません。

では、このフレーズを1オクターブ上げてみましょう (Sample 3-1-3)。

Sample 3-1-3

ベースの実音は記譜音より1オクターブ低いので、この音域でもまだテンションノートを効果的に聴かせるには低いくらいなのですが、さきほどよりはだいぶ意図が伝わる状態です。

このような高音域での演奏は、アコースティックベースではかなりの技術を必要としますが、エレクトリックベースではむしろ低い音域よりも容易に演奏できます。つまり、ジャズサウンドらしい、良い意味で不協和度の高い音を、それに見合った音域で演奏することに有利である、これがベースソロに関してエレクトリックベースが持つ最大のメリットです。

2. 練習方法

ソロを演奏する際に大切なことは、それまでのライン演奏と同じ気持ち（グルーヴ感）でソロを弾くこと、と考えます。ソロにおいてもなお、一番大切なことは「何の音を弾くか」よりも「どんなグルーヴで弾くか」です。

そして、前項で述べたように、エレクトリックベースのメリットを活かすためには、高い音域を有効に活用してジャズサウンドを表現することです。

それらを達成するために、以下の3つの練習方法を提案します。

- ハイポジションラインを基にしたソロ構築
- アルペジオ練習の方法
- ボイスリーディングによるソロ構築

ではひとつずつ見ていきましょう。

■ ハイポジションラインを基にしたソロ構築

この練習の具体的な方法は「ローポジションのウォーキングラインを1オクターブ上げて弾く」というものです。ハイポジションに移動したそのラインを基にしてソロへと変化させていく、というアプローチです。

この練習により見込める効果は次の2点です。

- ハイポジションにおいてもスイング感を維持できるように。
- その時のポジションがカバーする範囲を把握することにより、ソロにおいてもグルーヴを損なわない有効な運指を身に付ける。

次のライン譜例をご覧ください（Sample 3-2-1）。

Sample 3-2-1

Sample 3-2-1 is a bass line in C minor, 4/4 time. It consists of 12 measures. The chords are Cm (measures 1-2), C7 (measures 3-4), Fm7 (measures 5-6), Cm (measures 7-8), Dm7(b5) (measures 9-10), G7 (measures 11-12). The bass line uses a 'one position' (1 fret) pattern, starting from the open string (0) and moving up to the 3rd fret (3). Fingering is indicated by numbers 0, 1, 2, 3 below the staff.

C Minor Key のブルース進行ですが、ローポジション、それもワンポジション（1フレット位置）のみの典型的なバックラインです。開放から3フレット目までを用いています。

このラインを1オクターブ上げて弾いてみましょう（Sample 3-2-2）。用いる位置は12フレットから15フレットまでのワンポジション（12フレット位置）、運指は各指独立です。

Sample 3-2-2

Sample 3-2-2 is a bass line in C minor, 4/4 time, one octave higher than Sample 3-2-1. It consists of 12 measures. The chords are Cm (measures 1-2), C7 (measures 3-4), Fm7 (measures 5-6), Cm (measures 7-8), Dm7(b5) (measures 9-10), G7 (measures 11-12). The bass line uses a 'one position' (12 fret) pattern, starting from the 12th fret (12) and moving up to the 15th fret (15). Fingering is indicated by numbers 12, 13, 14, 15 below the staff.

オクターブが変わり、弦の振動の様子が変わる結果、グルーヴ感が出しにくくなりますが、これをできるだけ元のグルーヴ感に近づけるように練習して下さい。あくまでソロの練習方法としてのライン課題ですが、そうすることで実際にこの高い音域でソロを弾く時にも、バックイングと同じグルーヴ感のままソロを弾けるようになります。

そして運指についても同様です。ラインの運指とソロの運指は「同じ」です。あくまでラインの延長線上にソロがあります。このように高い音域でのラインの運指に慣れることによって、ソロの運指も同時に養われます。

では、このハイポジションラインに十分に慣れたのちに、次のソロフレーズを弾いてみて下さい（Sample 3-2-3）。

Sample 3-2-3

Sample 3-2-3 is a bass line exercise in C minor. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The bass staff contains fingerings (1-5) and the treble staff contains notes and chords. Chords are indicated above the staff: Cm, C7, Fm7, Dm7(b5), (D7), G7, and Cm. The exercise consists of 12 measures in 4/4 time.

Sample 3-2-2 のハイポジションラインの運指状況を基にして、非和声音を加えてソロの体裁を整えてみました。ラインを基にしているの、音使いはあまりに安定的すぎる感がありますが、ここで感じ取って頂きたいのは、ライン時とソロ時の運指・押弦の感覚の共通性、そしてその時のポジションがカバーしている範囲をどちらも有効に使っている、という2点です。

では、もう1題、見てみましょう（Sample 3-2-4）。次はポジション移動を含んでいます。

Sample 3-2-4

Sample 3-2-4 is a bass guitar piece in C minor. The score is divided into three systems, each containing four measures. The first system begins with a Cm chord and includes a double bar line with a repeat sign. The second system starts with an Fm7 chord and also includes a double bar line with a repeat sign. The third system begins with a Dm7(b5) chord and concludes with a final Cm chord. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings, and slurs are used for phrasing. Chord changes are marked above the staff.

では、このラインを1オクターブ上げてみます (Sample 3-2-5)。

ローポジションのシフティングは主に開放音を介して行われますが、ハイポジションに移した場合には押弦からの移動になりますので、シフティング設定の選択範囲が増えます。譜例にはポジション設定を記していますが、その限りではありません。自分の得意なシフティングパターンや、シフティング後にカバーできる範囲などを無駄のないように組み合わせて、シフティングとワンポジションのバランスを整えて下さい。

1. ラインリックス

この章では、ラインやソロのリックス（短いフレーズ）をあげていきます。

ジャズにおいてはインプロビゼーションが中心になるため、単にラインやソロのフレーズを「知っている」だけでは事は足りず、そのフレーズをその時の状況（テンポ、色合い、など）に合わせて、音楽的に仕上げなければなりません。

リックスの習得の際には、常に「もしテンポがとても速かったら演奏可能か」「もしテンポがとても遅かったら譜割りをどう変えるか」「リズムカルに弾くには」「叙情的に弾くには」などの状況変化を想定してみてください。

これからあげていくリックスはエレクトリックベースを前提としたものです。

ワンポジション内の活用と適正な位置へのシフティング、この2点が重要であることを見ましたが、この章でのリックスは全てワンポジションで演奏可能です（ソロリックスのいくつかは複数ポジションを使用）。ワンポジションで弾くこと自体に意義があるわけではなく、活用の可能性、および覚えやすさ、を鑑みました。

では、まずラインのリックスです。

Major Key II m7- V7- I

Sample 4-1-1

Fm7 Bb7 Eb

Cm7 F7 Bb

Sample 4-1-2

Dm7 G7 C

Am7 D7 G

Sample 4-1-3

Cm7 F7 Bb

Gm7 C7 F

Sample 4-1-4

Gm7 C7 F

Dm7 G7 C

Sample 4-1-5

Dm7 G7 C

Am7 D7 G

Sample 4-1-6

Dm7 G7 C

Am7 D7 G

Sample 4-1-7

Fm7 Bb7 Eb

Cm7 F7 Bb

Sample 4-1-8

Dm7 G7 C

Am7 D7 G

Sample 4-1-9

Fm7 Bb7 Eb

Cm7 F7 Bb

Sample 4-1-10

Gm7 C7 F

Dm7 G7 C

Minor Key II m7 (b5) -V7- I m

Sample 4-1-11

Am7(b5) D7 Gm

Em7(b5) A7 Dm

Sample 4-1-12

Dm7(b5) G7 Cm

Am7(b5) D7 Gm

Sample 4-1-13

Bm7(b5) E7 Am

F#m7(b5) B7 Em

Sample 4-1-14

Gm7(b5) C7 Fm

Dm7(b5) G7 Cm

Sample 4-1-15

Em7(b5) A7 Dm

Bm7(b5) E7 Am

本書は実技面に主旨をおいているため、ベースライン構築の理論的根拠については触れていません。しかし、実技と理論は常にリンクして考察すべきであり、そのリンクがなされていなければ実践において良い結果が得られません。

ライン構築理論の詳細は拙著「ベースラインの構築法 ～非和声音と開放弦～」(中央アート出版社)にて述べていますが、ここではその中から「音の動き」の主だったものの要旨を記しておきます。音の動きのパターンを意識することで、本書の実技課題も習得しやすくなります。

4Beat ウォーキングラインの理論的根拠は、得てして「譜面上に現れないコード進行を盛り込む発想」が要求されます。それも重要な方法なのですが、よりシンプルに「譜面に記されているコードとベースラインの旋律」のみに注目してライン発想を整理するべく、「非和声音」という把握方法の要旨を解説します。

「非和声音」とは、クラシックの音楽理論である「和声学」の中の一項目であり、その概要は「旋律を作るにあたり、コードサウンドを尊重しながら、いかにしてノンコードトーンやスケール外の音を旋律に使用するか」というものです。

一般的なジャズ理論書に見られる「譜面上に現れないコード進行を設定」するアプローチと、この非和声音を根拠とするアプローチ、結果として導かれるベースラインはその大部分が両者共通のものになりますが、実際に譜面に書かれているコードのみに注目してラインを発想できる、という面において、非和声音を理論的根拠とするアプローチは、理路を整然とする有用性があります。

非和声音には次の6種類があります。

- ・経過音(けいかおん) および半音階的経過音
- ・刺繍音(ししゅうおん)
- ・逸音(いつおん)
- ・倚音(いおん)
- ・掛留音(けいりゅうおん)
- ・先取音(せんしゅうおん)

ここではこの中からベースライン構築に利用しやすい「経過音および半音階的経過音」「刺繍音」「逸音」「倚音」、加えてそれら非和声音の合成、そして非和声音の範疇ではありませんが「導音」の解説を例示します。

備考

- ①和声学における非和声音は、それが入るタイミングなどを厳格に規定していますが、これを軽音楽であるジャズに流用する場合には幾分の拡大解釈をとまっています。
- ②非和声音は、ベースのみならず、旋律を持つすべてのパート(楽器)に共通の理論です。本書での例示は非和声音がコードのルートに関わるケースが多々見られますが、これはベースだからこそのことであり、他のパートでの非和声音であればことさらにルートがターゲットになるわけではありません。
- ③用語の解釈です。
和声音…コードトーン
非和声音…ノンコードトーン(スケール内外を問わず)
順次進行…音階、もしくは半音で音が動くこと。

跳躍進行…3度音程以上で音が動くこと。

変質音…臨時記号によって変化した音。上る意思を持つ場合は上行変質音、下る意思を持つ場合には下行変質音、という。

■経過音（けいかおん）

定義

「ある和声音と、別な高さの和声音を、双方に順次進行でつなぐ非和声音。音階の音を使う。」

Sample 5-1-1

① C
R 経 3 5

② C
R 5 経 3

③ C Am7
R 5 R 経 R

④ C G7
R R 3 経 R

「R」はコードのルート、「3、5…」等はコードトーン（3rd、5th…）、「経」は経過音を示しています。

①は、ルート（ド）と3rd（ミ）を音階でつないでいます。定義の「双方に順次進行で」とは、経過音に入る時も（ド～レ）、経過音から出る時も（レ～ミ）、その両方が順次進行である、ということです。

②もコード「C」の5th（ソ）と3rd（ミ）を音階の音（ファ）でつないでいます。ソとミの間にはファとファ#がありますが、キーがC Major Keyであるとすれば、使うべき「音階の音」はファです。もしこのコード「C」がG Major Keyの中で現れたものであったら「音階の音」はファ#になります。

③はふたつのコードにまたがっています。コード「C」3拍目のルート（ド）と、コード「Am7」のルート（ラ）を音階の音（シ）でつないでいます。ふたつのコードにまたがっても、定義がそのままあてはまることに注目して下さい。④も同様にふたつのコードにまたがっています。

■半音階的経過音（はんおんかいてきけいかおん）

定義

「すでに成り立っている全音音程は、無条件に半音分割できる。」

Sample 5-1-2

① C: R (C) 経 (D) 半 (D#) 3 (E)

② Am7: R (A) 7 (B) 半 (B#) R (C)

③ C: R (C) 3 (D) 5 (E) 半 (F) R (G)

④ C: R (C) 3 (D) 5 (E) 半 (F#) R (G)

「半」は半音階的経過音を示しています。

①は、経過音によって作られた「ド～レ～ミ」というラインの「レ～ミ」の全音音程を半音階的経過音によって半音分割しています。半音階は最も小さな単位であるため、音の移動に抵抗がありません。このように、すでに理論的に成立している音の動きの中であれば、そこに含まれる全音音程を半音分割しても、そのまま理論的に成り立ちます。②③④についても同様に、半音階的経過音を取り除いても音の動きが成立していることに注目して下さい。

■刺繍音（ししゅうおん）

定義

「和声音から2度音程とび出して、再び同じ和声音に戻る非和声音。上にとび出る場合には音階の音を使う。下にとび出る場合には、音階の音、もしくは上行変質音を使う。」

Sample 5-1-3

① C: R (C) 刺 (D) R (C) 5 (E)

② C: R (C) 5 (G) 刺 (F) 5 (G)

③ C: R (C) 経 (D) 3 (E) 刺 (F) R (G)

④ C: R (C) 3 (D) 5 (E) 刺 (F#) R (G)

上部刺繍音（上にとび出る）の譜例です。「刺」は刺繍音を示しています。

①は、ルート（ド）から音階で2度音程で上にとび出し、3拍目で再び同じ和声音（ド）に戻っています。②も同様に、5th（ソ）から上にとび出し、再びソに戻っています。

③はコード「C」の3rd（ミ）から音階ひとつ上のファにとび出し、コードチェンジとともに再びミに戻りますが、その時このミはEm7のルートになっています。刺繍音をはさんでこのミの立場は変わりますが、定義はそのままあてはまります。④の動きも同様です。

上部刺繍音はこうにキーに従った音階の音をそのまま使いますが、下部刺繍音（下にと

び出す) の場合には、以下のように、音階、もしくは上行変質音を使うことができます。

Sample 5-1-4



① a は 3rd (ミ) から音階で 2 度音程下がり (レ)、再びミに戻ります。それに対し① b は、音階であるレを使わずに、半音音程のレ#を使っています。これは、音階的には全音音程のレでありながら、元の音 (ミ) に戻る距離をあらかじめ短くする、つまり「戻りやすく」しているものです。① a と① b、ともに理論的に正しく、どちらを使うかはその効果 (サウンド) の違い、です。上行変質音にする場合、戻りのエネルギー消費が少なくなり、なめらかなサウンドになります。音階の全音音程のまま使えば、アタック感が明確になります。概して言えば、ジャズやクラシックでは上行変質音を使う機会が多く、ポップスやロックでは音階のままの使用が一般的です。

②も同様に 5th (ソ) をターゲットとした下部刺繍音で、音階の音と上行変質音のふたつを例示しています。

③と④はふたつのコードにまたがって下部刺繍音が使われています。それぞれ a は音階の音そのままにアタック感を出し、b は上行変質音を使ってなめらかにコードチェンジを導いています。

⑤ a は一見すると刺繍音のように見えますが、ルート (ラ) と 7th (ソ) の行き来なので非和声音ではありません。⑤ b はそれを上行変質音にして刺繍音化しています。このように短 7 度を持つコードにおいて、7th を上行変質音にすることで刺繍音のラインにするアプローチはジャズでは頻繁に用いられますが、ロックやファンクなど、アタック感を重視するジャンルにおいては用いるべきではありません。アタック感が減ってしまいます。

あとがき

『アコースティックベースは弾かないのですか?』

演奏で知り合ったミュージシャンやライブのお客様からひんばんに訊かれる質問です。

私も以前はアコースティックベースとエレクトリックベースの両方を弾いていました。しかし、弾けば弾くほどに両者の楽器特性の違いを痛感し、どっちつかずの自分の運指にもどかしい思いをしていました。

このまま両方を弾き続けるべきか、それともどちらかに専念すべきか、長い期間にわたり迷っていました。

そんな折に聴いた1枚のアルバムが背中を押してくれました。

エレクトリックベース奏者がジャズピアニストと共演したアルバム、その演奏が素晴らしく、エレクトリックベースならではのジャズサウンドが聴こえてきました。そして私はアコースティックベースを手放しました。

「ジャズはアコースティックベースでなければ」という風潮は、プレイヤー、リスナー、ともに根強く、冒頭のような質問が枕詞のようについてまわります。それと同時に、エレクトリックベース奏者の側にもジャズに対するあきらめのようなものが存在します。

しかし、ジャズを「とある音楽」としてのみとらえてみれば、アコースティックベースとエレクトリックベースの棲み分けがあり得ると思います。アコースティックベースは素晴らしい、しかしエレクトリックベースならではのジャズもあり得る、と。どちらも、ただ「音楽」である、と。

そんな思いで、今日も弾き続けています。

2011年6月
感謝をこめて
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。
著書に
「ベースラインの構築法 ～非和声音と開放弦～」
「作曲非常口 ～平凡な私達のためのメロディー技法～」
(いずれも中央アート出版社刊)がある。



著者ホームページ

<http://www.maroon.dti.ne.jp/muray/>

ジャズエレクトリックベースの機動力

C111130-1(1.0x)

2011年 11月30日 初版第1刷発行

著 者: 村井 俊夫
表 紙: あーむ巧芸
印刷・製本: 美研プリンティング株式会社



発 行 者: 吉開 狭手臣
発 行 所: **BAD** 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
ホームページ: <http://www.chuoart.co.jp>

ISBN978-4-8136-0672-7

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。