

## バリー・ハリス・ビバップ・メソッドの実践と応用

Practice and application of the Bebop method by Barry Harris

坪口 昌恭  
TSUBOGUCHI Masayasu

### [Abstract]

The method of Barry Harris is based on the chromatic scale of the 12-note average scale, a wholetone scale that divides it into two, a method from the view that the three diminished chords are DNA in bebop jazz. Start. This is the most fundamental and simple rule to capture the dominant 7th chord, which is an indispensable element in expressing the jazz sound until the 1950s. On the other hand, learning diatonic chord with open voicing makes it easier for jazz-specific sounds and approaches. It is also a feature of Mr. Barry to capture the main chord as the 6th chord, and by combining it with the diminished chord, it is possible to create a tasteful sound movement that can not be expressed only by a chord name or a scale. Here, I will introduce the way to move various sounds mainly for the chord assuming performance at the piano.

### [抄録]

バリー・ハリスのメソッドは、平均律 12 音のクロマチックスケールを大前提とし、それを二つに分けたホールトーン・スケール、三つに分けたディミニッシュ・コードがビバップ・ジャズにおける DNA だという考えからスタートする。これはドミナント 7th コードを捉える上でもっとも根源的かつシンプルな法則であり、1950 年代までのジャズ・サウンドを表現する上で欠かせない要素である。一方ダイアトニックコードはオープン・ヴォイシングで習得することで、ジャズ特有の響きやアプローチがしやすくなる。また、主要なコードを 6th コードとして捉えることもバリー氏の特徴であり、ディミニッシュ・コードと組み合わせることにより、コードネームやスケールだけでは表現できない、味わい深い音の動きを作り出すことができる。ここでは主にピアノでの演奏を想定したコードに対する様々な音の動かし方を紹介する。

### キーワード：

BeBop、Chromatic、Wholetone、Diminished、6th Chord

### はじめに

バリー・ハリス氏は、デトロイト出身ニューヨーク在住の現役ジャズ・ピアニストで 2018 年 1 月時点で 88 歳。1960 年頃からメインストリームで活躍し、セロニアス・モンク

やバド・パウエルを継承したビバップ伝道師として、時代の流行に流されずそのスタイルを貫き通してきた。バリー氏は、チャーリー・パーカーをはじめとするビバップの方法論やとらえ方を、バルセロナのクラシック教師の発想をヒントに独自に考察しメソッド化し、演奏活動のみならず私塾を開き指導に携わってきた。彼のメソッドは極めてシンプルな法則から無限の創造性を引き出すことが可能であり、'60年代にはビル・エバンスやジョン・コルトレーンもバリー氏の元を訪れ、そのメソッドを学んだそうである。晩年のセロニアス・モンクと共同生活をした（ジャズ界のパトロン、パノニカ男爵婦人より提供されたキャットハウスに住むバリー氏がモンクを養っていた）ことでもメソッドの裏付けができたようだ。筆者はバリー氏と1999年に出会い、本学やNY研修ツアー時のワークショップ、加えてご自宅での勉強会等にて15年間にわたり指導を受け、学生指導や自身の演奏活動に活用してきた。そのメソッドはクラシック音楽から脈々と続いているものであり、古典的なビバップを充実させるだけでなくコンテンポラリーなスタイルの音楽にも生かすことができる普遍的で無限の可能性を秘めているものである。ジャズのメソッドと言えばバークリー・メソッドが世界的に普及しているが、バリー・メソッドはご本人自ら開催するワークショップに参加する方法でしか得られない（ワークショップを収録したビデオとその解説書は自主販売されている）。今回、バリー・メソッドの概要を紹介すると共に、それを習得する上での解釈、演奏や指導上の実例を記してゆく。

## 1. バリー・ハリス・メソッドの導入

### §1. ホールトーン

ジャズに傾倒した音楽の基礎を教える順序として、長音階、短音階から導入する従来のアプローチではなく（そこは既に慣れ親しんでいるという前提で）、半音階（クロマチック・スケール）→全音音階（ホールトーン・スケール）→減七和音（ディミニッシュ7th）からスタートするのがバリー・ハリス流である。

クロマチックから導入するのは、全てのキー（調性）を平等に捉え、キーによる得手不得手をなくすためである。半音階は当然1種類しか存在しない。それを2つに分けるとホールトーン・スケールが2種類生じる。



【譜例1】 Chromatic Scale Adam Wholetone Eve Wholetone

バリー氏はこれをアダムとイヴと呼ぶ。3つのトライトーン（減5度音程）の集合体ともいえるホールトーンは第一音、第三音、第六音を取り出しただけでも（5thを抜いた）ドミナント7thコードであるが、音階全てならば9th、#11th、b13thを含んでいることがわかる。この2種類のホールトーンはお互いドミナントの関係にあるとも言える。例えばG7が属するホールトーンとC7が属するホールトーンは別であるように、ドミナントモーションとは、1つ目のホールトーンから2つ目のホールトーンに移行する作用とも言える。ホールトーンスケールの第二音と第四音を間引くと、オーギュメント7thコードに

なり、ジャズのドミナント 7th コードとして多用される形となる。ホールトーンに慣れるためには次のように練習すると効果的である。

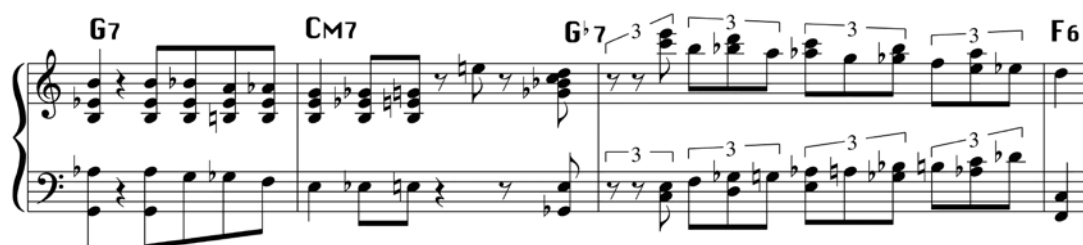


【譜例 2】 Wholetone Scale に慣れるためのミラー奏法（運指番号付き）

ドミナント 7th 上でホールトーンを活用する場合、単にスケールとして使用できるのはもちろんだが（セロニアス・モンクが多用する）、コードのアプローチとしても有効である。ホールトーンを長三度の重音で左右どちらの手でも弾けるようにする。それを先ほどのミラー奏法に基づき対称に演奏する。更に、間に半音を入れて複雑に聴かせることもできる。



【譜例 3】 Wholetone 長三度重音での Dominant Motion // Chromatic を含めた形



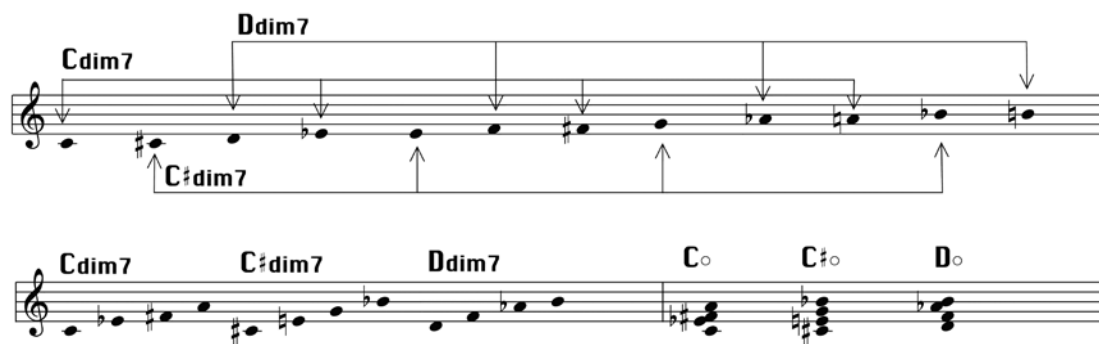
【曲中での使用例 1】 Like Someone In Love



【曲中での使用例 2】“All The Things You Are”

## §2. ディミニッシュ

次に半音階を 3 つに分けると、3 種類のディミニッシュ 7th コードが生じる（バリー氏はアダムとイヴから 3 人の子供が産まれたと例える）。ディミニッシュ 7th は最下音が変わっても 4 つずつ同じコードになるため（Cdim7 = E ♭ dim7 = G ♭ dim7 = A dim7、C#dim7 = Edim7 = Gdim7 = B ♭ dim7、Ddim7 = Fdim7 = A ♭ dim7 = Bdim7）以下概ね C、C#、D のみで示す。



【譜例 4】Chromatic Scale から得られる 3 つの Diminished Chord

ディミニッシュ 7th（以降コード表記は dim7 → ° とする）は、それぞれ別々のホールトーンからなるトライトーンを 2 つ持ち、構成音のいずれか一つを半音下げるとドミナント 7th になる（半音下の音をベースとして加えると、ドミナント 7th ♭ 9th となる）という特性から、1 つのディミニッシュが 4 つのドミナント 7th の役割を果たす。それら 4 つのドミナント 7th は一つおきに裏コード（代理ドミナント、Substitute Chord）の関係にあり、形の覚えやすいディミニッシュを 3 種類覚えれば、全てのドミナント 7th を網羅したことになる。早い時期にこの点に気づかせることは、教育上非常に効果的である。

A musical score showing the relationship between diminished and dominant 7th chords. The top staff shows a sequence of chords: C°, B7, C°, D7, C°, F7, C°, A♭7, B7<sup>-9</sup>, D7<sup>-9</sup>, F7<sup>-9</sup>, and A♭7<sup>-9</sup>. The bottom staff shows the bass line. Below the staff, a text box explains the relationship: C 音を半音 ↓ / E ♭ 音を半音 ↓ / F# 音を半音 ↓ / A 音を半音 ↓ (Diminished と Dominant7th との関係)

更に理解を深めるために次のことも認識しておくべきである。ディミニッシュ 7th の任意の一音を半音上げた場合 m6 コード (=ハーフディミニッシュ) となる。

C音を半音↑ / Eb音を半音↑ / F#音を半音↑ / A音を半音↑

また隣り合わせの2音を半音上げ下げするといずれもメジャー 6th コード (=マイナー 7th) となる。

一つおきの2音を半音上げ下げすると、いずれも 7th (b 5) というコードになる。

【譜例 5】Diminished の Family Chord

これらのことは、ディミニッシュという響きが様々な解決和音の前兆となっている証拠である。以下、ディミニッシュ隣り合わせの2音を上下させた曲例。

【曲中での使用例 3】“Strollin” (隣り合わせの2音を上下)

【曲中での使用例 4】“Lady Bird” (隣り合わせの2音を上下)

アドリブの組み立てにおいても、ディミニッシュからの発想は効果的である。ディミニッシュ 7th コードを半音ずらして 2 つ組み合わせる（もしくはそれぞれ半音下又は上の音を足したスケールを作る）と、それはコンビネーション・オブ・ディミニッシュ・スケール（単にディミニッシュ・スケールと呼ぶこともある。以下コンディミ）と呼ばれるものとなる。音程は半全半全～を繰り返し（というとらえ方をバリー氏は好まないが）、ディミニッシュから派生している特性上 3 種類しかない（C-D ♭ -E ♭ -E-F#-G-A-B ♭、C#-D-E-F-G-A ♭ -B ♭ -B、D-E ♭ -F-G ♭ -A ♭ -A-B-C）。つまり、1 種のコンディミが 4 つのドミナント 7th に対応することから、3 種類のコンディミを覚えてしまえば、全キーのドミナント 7th に対応できる。ここを体得するといきなりジャズ的なアドリブがしやすくなる。

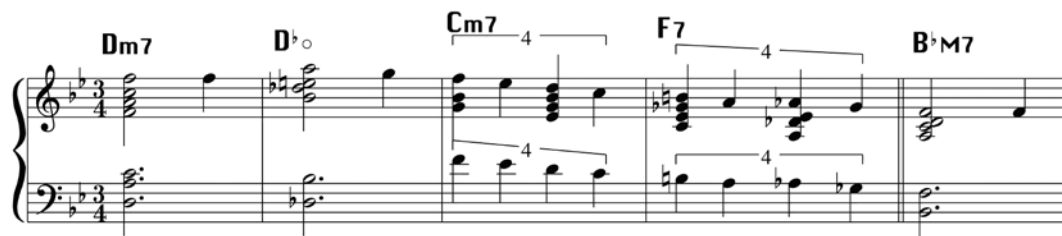
コンディミには ♭ 9、#9、#11、13 といったテンションノートが含まれているが、ディミニッシュの形で捉えればルートから数えることなくそれらの音を発することが容易い。有名フレーズを闇雲にコピーするだけでなく、ジャズ的に使える音の法則を知っておくことは、よりクリエイティブなアプローチにつながると思う。



C7、E ♭ 7、F #7、A7 で使用可 // C #7、E7、G7、B ♭ 7 で使用可 // D7、F7、A ♭ 7、B7 で使用可

【譜例 6】 3 Combination of Diminished Scale

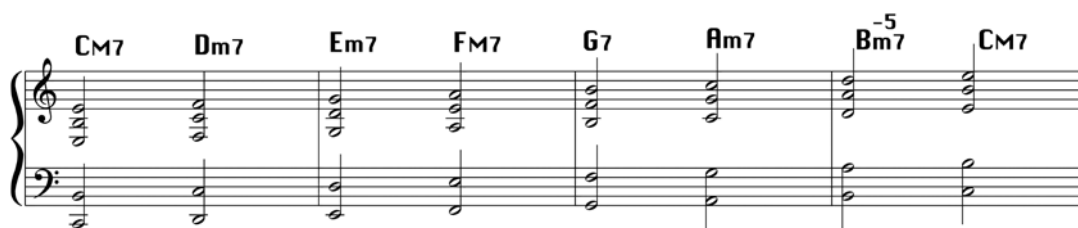
コンディミはスケールとしてはもちろん、コードを伴う形でも使うことができる。



【曲中での使用例 5】 “Someday My Prince Will Come”

## 2. ダイアトニックコードのとりえ方

これまで、ホールトーンとディミニッシュがバリーメソッドの重要な導入部であることを説明してきたが、一方で豊かなハーモニーを得るための基盤としてダイアトニックコードの使い方についても習得すべき事がある。C メジャー上のダイアトニックコードを、左手 Root-7th、右手 3rd-7th-3rd というボーシングで平行に演奏する。



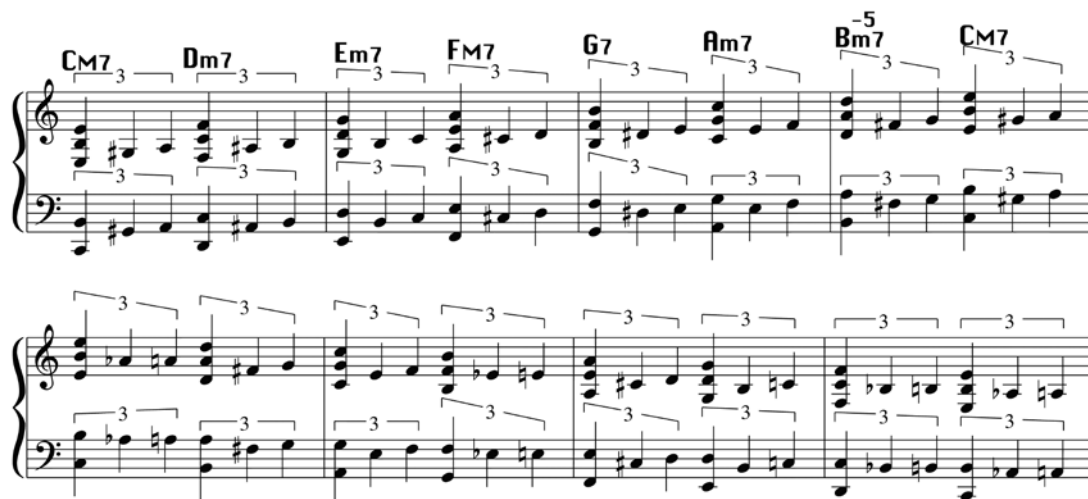
【譜例 7】 Open Voicing Through the C major Scale

これだけでも初歩的な3度重ねより荘厳に響くが、次に7th音→6thという動きをさせる。



【譜例 8】 Moving (7 → 6) a Voicing Through the C major Scale

より情感のこもった進行ができる。そのままだでも実際の曲に使用できるが、更に6thに対して下からクロマチックアプローチの動きを作る。特に長和音のところでオーギュメントの響きが得られ美しい音型となる。



【譜例 9】 Moving (7 → 6+Chromatic Approach) a Voicing Through the C major Scale

ダイアトニック・オープンボイスイングの形はそのままスタンダード演奏に活用できる。



【曲中での使用例 6】 “All The Things You Are”

クロマチック・アプローチも活用した例。



【曲中での使用例 7】“What Is This Thing Called Love?”

### 3. ダイアトニックコードのとりえ方

#### § 1. ドミナント 7th スケール (Descending the 7th Scale)

ここでは、最もプレーンなドミナント 7th スケールを元に、主に単音楽器でのアドリブをおこなう際の音使いを考える。C7 の場合、ダウンビートにコードトーン (Root、3rd、5th、7th) が来るようにスケールを作ると、ドレミファソラシb “シ”ドという風にルートと 7th 音の間に半音を加える必要が出てくる。II-V 進行をバリー氏は V7 だけで捉え、曲中では下降フレーズとして使われることが多い。スタート音は以下のように 7 つの場合が考えられるが、いずれにしてもダウンビートにコードトーンが来るように配慮するとフレーズが安定する。そのための法則を C7 上の場合で一覧にする。

1. Root、3rd、5th、7th から下降する際は、Root と 7th の間に Half-Step (半音)



2. もしくは、3rd、5th、7th から下降する際、3rd と 2nd、2nd と Root、Root と 7th の 3ヶ所に Half-Step



3. 2nd、4th、6th から下降する際は Half-Step なし





#### 4. もしくは 2nd と Root、Root と 7th の 2 ヶ所に Half-Step



【表 1】 Descending the Dominant 7th Scale Half-Step Rules

## § 2. オルタード・スケール

モダンジャズのみならず近年のポップスでも多用されるドミナント 7th オルタード (♭9、♯9、♭13 を含む) を演奏する際、バリー氏は「半音上の m6」というとらえ方をしていいる。m6 もしくは m△7 というコードはメロディックマイナー・スケールに含まれており、オルタード・スケールはメロディックマイナー・スケールの 7 番目の音から捉えたものであるから (G7alt = A ♭ m6/G : G-A ♭ -B ♭ -B-D ♭ -E ♭ -F) これは理にかなっている。さらに考察すると、例えば Dm7 - G7 - C6 というツーファイブワン進行の際、裏ドミナントを加えるならば Dm7 - G7 - A ♭ m7 - D ♭ 7 - C6 というリハーモナイズがおこなえる。この A ♭マイナーの音階を G7 上で使ってしまうのがオルタードだと捉えることができる。ここで、メロディックマイナー・スケールから派生する 4 つのスケールを、G7alt の場合で考える。

D ♭7 #11	リディアン (♭) 7th・スケール : D ♭ -E ♭ -F-G-A ♭ -B ♭ -B
Fm7 (♭5)	スーパーロクリアン・スケール : F-G-A ♭ -B ♭ -B-D ♭ -E ♭
G7alt	オルタード・スケール : G-A ♭ -B ♭ -B-D ♭ -E ♭ -F
A ♭m6、A ♭ m△7	メロディック・マイナー : A ♭ -B ♭ -B-D ♭ -E ♭ -F-G

【表 2】 Melodic Minor Scale から派生する 4 つの Scale

以上 4 種のコードに対して、結局はひとつのメロディックマイナー・スケールで対応できることを理解しておく必要がある。オルタードが元々はメロディックマイナーであることを認識しておくことで、コードの型で覚えるのではなくスケールの中から自由に選択してボーシングできるようになる。この音階がもたらす長調と短調が混ざり合った趣こそがジャズらしい響きを担っていると言えよう。

#### 4. トゥルー・メジャー (マイナー) スケール (6th コードとディミニッシュ)

メジャースケールを考える際に、アメリカのポピュラーミュージックに頻出する 6th コードを認識する必要がある。C メジャーの場合ドミソラという構成音になるが、先ほどの

ドミナント 7th スケール時と同様、この音がダウンビートにくるようにスケールを作ると、ドレミファソ“ラ♭”ラシドと、第5音と6音の間に一音加える必要が出てくる。こうして導き出された音階をバリー氏は「True Major Scale」と呼ぶ。



「True Minor Scale」の場合は第3音がフラットし、他は同様である。



ここではメジャーに絞ってバリエーションしてゆく。この音階を Root 以外の 3rd、5th、6th の各音からも上昇させる。



さらにこれら4音を同時に演奏する。



【譜例 10】 Major 6 & Diminished Scale with Chord Voicing in C for Piano

このように、6th コードと diminish コードが交互に登場するブロックコードの動きが作られる。ここに出てきた4つのディミニッシュコードは転回しているだけで同じものである (Fdim7 = A♭dim7 = Bdim7 = Ddim7)。そしてこれら4つの dim7 は G7 (♭9) の転回形と捉えることもでき、この細かいドミナントモーションとも言える動きこそが古き良きジャズのサウンドを感じさせる。さらにドロップ2、ドロップ3といったボイスニングのバリエーションも必要となってくる。マイナーの場合は3rd音を半音下げればよいが、演奏上の習得には根気良く練習する必要がある。



【譜例 11】 Major 6 & Diminished Scale with Chord Voicing in C Drop2



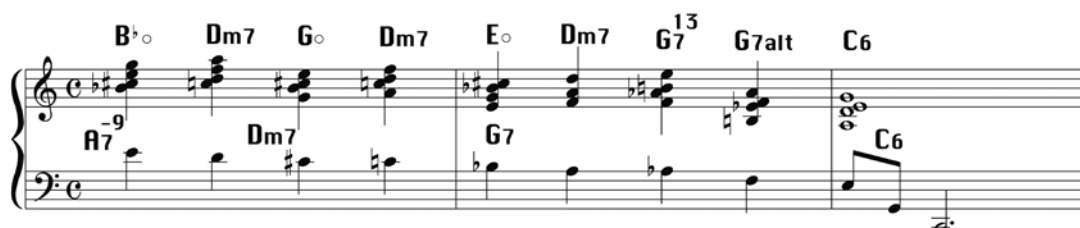
【譜例 12】 Major 6 & Diminished Scale with Chord Voicing in C Drop3

有名なデューク・エリントンの楽曲に使われる、ホーンセクションによるリフの音型がまさにこのタイプである。



【曲中での使用例 8】 “Take The A Train”

また、特定の曲に限らず、II-V-I 進行上で活用できる動き。右手と左手が反行していることで味わいが深まる。



【曲中での使用例 9】 Barry Harris 氏からの提示ドリルより

バド・パウエル楽曲に大いに活用されている（※原曲は E ♭ Major）



【曲中での使用例 10】 “Strictry Confidential”

同じくバド・パウエルの曲だが、マイナー上では m6 と diminish の連結となる。



【曲中での使用例 11】“Bouncing with Bud”

また、バリエーションとしてメジャー 7th コードを出発点とすると、多彩なテンションノート、4 度マイナーや平行調 A マイナーへのドミナントモーションを含む動きになる。



【譜例 13】Major7 & Diminished Scale with Chord Voicing in C

ダイアトニックの時と同様に 7th → 6th の動きを加える。



C マイナー（E ♭メジャー）の曲中で活用した場合。



【曲中での使用例 12】“My Funny Valentine” (Key C minor)

更に難易度の高い例を紹介しておく。同じ発想ではあるが、メジャースケール 7 音全てに対し、ダウンビートにスケール音、アップビートに半音を挟み、第三音と第七音のところではダイアトニック上の上音からアプローチすると、



というスケールができる。二ヶ所折り返しのようにするのが独特である。これを C6 の構成音である他の 3 音（ミ、ソ、ラ）を起点とすると、



となり 4 つの音階が出そろう。これらを同時に演奏すると以下のようなになる。実用を考えドロップ 2、ドロップ 3 で弾く。



【譜例 14】 Difficult Major Scale in C Drop2



【譜例 15】 Difficult Major Scale in C Drop3

このような、コードネームでは表しづらい、それでいて進行感のある高度な音列を表現することができる。これを曲中で使うのは至難の業であるが、Dm7-G7-C6 の場面で使った例を紹介する。



【曲中での使用例 13】“Like Someone In Love”

## 5. 6th コードによるコード解釈

これまでバリー氏のワークショップに参加した中で、彼の発言から膨大なヒントを得た。中でも△7 コードを5度上の6th と捉える発想（9th を加えた形）、また先ほどのドミナント 7th オルタードは Root 半音上の m6 という発想が重要である。それらを考慮し、Autumn Leaves を例に、リアルブックなどに記載されている汎用コードシンボルと、バリー氏の解釈がどのように異なっているかを示す。

### 「Autumn Leaves」の汎用コードシンボル

| Cm7 | F7 | B b △7 | E b △7 | Am7 ( b 5 ) | D7 | Gm6  
| G7 ||

### バリー・ハリスの解釈

| E b 6/C | F#m6/F | F6/B b | B b 6/E b | Cm6/A | E b m6/D |  
Gm6 | A b m6/G ||

いわば一般的なコードシンボルはベーシストのために存在しているようなもので、コード楽器やメロディ楽器はそれをより有効な形にとらえて実際の音にすべきである。バリー氏によるとセロニアス・モンクはハーフディミニッシュのことを Minor on 6 Bass と言っていたそうである。1950 年代頃までのスタンダードソングはこのようにメジャーやメロディックマイナーなどシンプルなスケールだけでハーモニーを捉えることができ、各コードに対応する多様なスケールを 12 キーで覚えるというような煩雑な学習をしなくても、音楽的な域に近接できるのである。

## 6. ドミナント 7th コードのアップーストラクチャー解釈

ドミナント 7th コードを、コンディミやオルタードその他のスケールでとらえるということを頭で理解しても、とっさに実際の曲中で使えなければ意味がない。そこで、学習の段階としては、ボイスイングのアプローチを分数コードの形で覚えさせる。以下に、一般的なテンション表記と分数コードの形を併記する (G7 を例に)。

### <オルタード系>

- ・ G7 (b 9, b 13) = A b m6/G (半音上のマイナー 6th)
- ・ G7 (#9, b 13) = E b /G7 (長 3 度下のメジャートライアド)

### <コンビネーション・オブ・ディミニッシュ系>

- ・ G7 (b 9) = A b dim7/G (半音上のディミニッシュ 7th)
- ・ G7 (b 9,13) = E/G7 (短 3 度下のメジャートライアド)

### <オルタード、コンディミ共通>

- ・ G7 (b 9,#11) = D b /G (裏ドミナント音程上のメジャートライアド)

### <フリジアン系>

- ・ G7sus4 (b 9) = Fm6/G (全音下のマイナー 6th)

### <ミクソリディアン系>

- ・ G7sus4 (13) = FM7/G (全音下のメジャー 7th)

なお、上部コードに 7th 音程を含まないものに関しては、本来垂直に分数表示すべきだが、便宜上 /G7 と記した。

The image displays seven musical staves, each representing a different dominant 7th chord. Above each staff is its fractional notation. The chords and their notations are: 1. A b m6/G, 2. A b dim7/G, 3. D b /G, 4. E /G7, 5. E b /G7, 6. Fm6/G, and 7. FM7/G. The notation uses various accidentals (flats, sharps) and chord symbols (m6, dim7, /G7, Fm6, FM7) to specify the exact voicing of each dominant 7th chord.

【表 3】様々な Dominant 7th Chord の分数解釈

上記のように、ドミナント 7th のアプローチの中から、最も頻繁に出てくるとされるボイスイングのいくつかを分数コードに置き換えることにより、実際の演奏に素早く対応できるようになる。ドミナント 7th コードは、モード以前のジャズやポピュラーミュージックにおいて欠かせない和音である上に、m7 コードや M7 コードに比べると、テンションノートの加え方などバリエーションの幅が遙かに広い。極論するなら、スタンダード・ジャズの醍醐味は「ドミナント 7th をいかに魅力的に響かせるか」にあると言えよう。

筆者はドミナント上で使い分けるスケールの説明時、野球の投球に例え、通常のドミナント 7th スケール（ハーフステップ入り）を直球、オルタードスケールをカーブまたはスライダー、コンディミをシュート、ホールトーンをフォーク、くらの位置づけで使うとバランスが良い、と指導している。

## 7. ブルース即興演奏の実例

これまでに述べたバリー・ハリス氏のメソッドもしくはそこから導き出されたセオリーを基に筆者が即興演奏したブルース（in F）のアドリブを 2 コーラス記し、音使いのポイントを解説する。

まず 1 コーラス目の 1 小節目、2 拍目の裏でソ # 音がアプローチノートとして使われているが、ビ・バップの初歩的な手法である。2 小節目は、B ♭ 7 であることを希薄にし F7 のフレイズを弾いている。注目は 2 拍目頭のシ ♯ 音で、これは F7 の #11th (または ♭ 5) である。#11th はビ・バップの特徴的な音で、F に対して B はトライトーンの音程である。最後のラ ♭ は、次の小節 F7 の 3rd ラ ♯ に行くためのアプローチノートである。4 小節目は、ホールトーンを一音おきに使い下降している。この F7 は、B ♭ 7 へ解決するためのドミナントの役割を担ったコードであり、F7aug-B ♭ 7 という動きがドミナント・モーションである。それ以前の F7 は、本質的には F6 であって、ブルースの場合 7th の音を使うため F7 となっているだけで、ドミナントの役割を担ったコードではない。6 小節目の注目は、2 拍目のアタマで再び #11th のミ・ナチュラルの音を使っていること。8 小節目は、Am7 のコードは無視して、ファ #・ラ・ド・ミ ♭ という D7 (♭ 9) の音列のディミニッシュを弾いている。この D7-Gm7 という動きがドミナント・モーションである。9 小節目は、チャーリー・パーカーが多用するフレーズで、ここから 10 小節目にかけて、ファ・ミ・レ・ドという大きな動きがあり、その動きを複雑に聴かせるために、1 音下からレ・レ #・ミ・ド・ド #・レ・シ ♭・シ・ドというような飾りを付けたフレイズにしてある。10 小節目の 3 拍 4 拍目は、またホールトーンの 1 音飛ばし、つまりオーギュメントで下降。11 小節目 3～4 拍目の D7 から 12 小節目にかけては、それぞれのディミニッシュを使ったフレイズ。

2 コーラス目に入り、14 小節目の 2 拍目裏にレ ♭ を使っている。これは B ♭ m つまり 4 度マイナーの 3rd。F7 に対して B ♭ m は 4 度マイナーであり、トニックに戻りやすいという性質がある。前の小節からミ ♭・レ・レ ♭・ドという下降する音の動きを軸とし、間にファの音を入れたことで躍動感が出る。15 小節目 3 拍目裏のミ ♯ はバリー氏が「Desending the 7th Scale」のルールで提示している half step の音。ダウン・ビートに F7 のコード・トーンが来るように Root と 7th の間にミ ♯ を入れてやることで、バップらしいフレイズになる。

17 小節目のポイントは、伸ばしている音が 3 拍目裏から始まっている点。音楽をリズムミックスするためのシンコペーション。18 小節目は B ディミニッシュのアルペジオ。19～20 小節目は、チャーリー・パーカーに頻出する、ハーモニーを前倒しにする手法。



19 小節 3 拍目から次の小節の D7 のハーモニーを前倒して使っている。21 小節 3 拍目から 22 小節目頭への動きは、クリシェ（ファ # - ファ - ミ）を生かしたクロマチック・リゾルブと呼ばれるアプローチ。24 小節目は、C7 のコンディミを使っている。

【譜例 16】Improvisation on Blues in F by Masayasu Tsuboguchi

## 8. バリー・メソッドにおける用語についての提案

これまで述べてきたように、バリー・メソッドには複数の重要な音型が存在し、それらを習得するためには認識しやすい名称が必要なわけだが、このメソッドが普及しづらい原因があるとするれば、いくつかの重要な音の動きに対して用語が確立されていない、もしくは複雑すぎることはないだろうか。どんなに有効な理論体系も、それを現すシンプルな

用語を設定しておかないと共有しづらい。ツー・ファイブやナポリ六、コンディミ、リズム・チェンジに習って、例えば、Moving (7 → 6) a Voicing Through the Major Scale は「Barry-76」「バリー七六」、Major 6 & Diminished Scale with Chord Voicing for Piano は「Dimi-6」「ディミ六」、Desending the Dominant 7th Scale Half-Step Rules は「Half-Step 7th」「七半ダウン」など、シンプルで象徴的な音楽用語を確立することで、より多くの学習者が共有できることになるのではないかと推測する（バリー氏は用語が増えることを本意に思わないかもしれないが）。

## 終わりに

目的としては、最も効果的で本質的なジャズ教育を行うために、バリー氏から得たメソッドを理解／分析し実演しながら体得した。それを咀嚼し現代におけるジャズとの接点や相違を意識しながら、キーボード演習、総合演習、実技レッスン等へ活用した。教育上のノウハウだけでなく自身のジャズ演奏のレベルアップを図るためにも大いに役立った。ただ、この紙面だけではメソッドの全貌を紹介できておらず、独自の解釈といった面でも発展途上である。大学4年間のカリキュラムとしては十分かもしれないが、芸術性といった面ではやはり実際の演奏現場、作曲の上で新たな試みをおこない、その中でメソッドを生かしてゆくことが肝心である。

なお、今回述べた内容の中で、基本形として提示したものはほとんどCメジャーである。従って実際の演奏で難なく活用するためにはいずれも12キーで練習しておく必要がある。特に最後のDifficult Major Scale（仮称）などは至難の業である。とはいえ、ホールトーンは2種類、ディミニッシュやそこから派生するコンディミは3種類しかないということを理解して臨めば、随分と習得が容易であろう。

このように15年にわたりジャズ界のレジェンドから直接学ぶ機会を持てたことは、自身の音楽活動、教育活動に携わる上で、そのノウハウにおいても歴史と繋がるといった意味でも宝物のような位置を占めている。NY在住でもなければ得られない機会を、初代ジャズ&ポップスコース主任霧生トシ子先生の企画力、ご息女でNY在住ジャズボーカリスト霧生ナブ子氏の献身的なアテンドと通訳、サクソ奏者三木俊雄氏の頭脳明晰な通訳、バリー氏と親交の深いビバップ・ピアニスト太田寛二氏の協力があったからこそ得られた財産である。ここで改めて感謝の意を表したい。もちろん今後もNYを訪れる際はバリー氏のワークショップ等に参加し、引き続きビバップの真髄を学び続けていく所存である。

## <参考文献、記事>

- ・ THE BARRY HARRIS WORKSHOP VIDEO's WORKBOOK (Howard Rees)
- ・ THE BARRY HARRIS WORKSHOP VIDEO's WORKBOOK Part2 (Howard Rees)
- ・ JAZZ LIFE 2006年12月号 (三栄書房)  
バリー・ハリス・ピアノ・テクニク (尚美学園大学主催レクチャーの取材記事)
- ・ JAZZ LIFE 2008年4月号 (三栄書房)

- ビバップ特集（尚美学園大学主催レクチャーの取材記事）
- ・ JAZZ LIFE 2009 年 3 月号（三栄書房）  
コンサート・レポート（尚美学園大学主催レクチャーの取材記事）
  - ・ JAZZ LIFE 2010 年 3 月号（三栄書房）  
バリー・ハリス単独インタビュー（尚美学園大学主催レクチャーの取材記事）
  - ・ JAZZ LIFE 2011 年 3 月号（ジャズライフ）  
バリーハリスに聞くビ・バップの真髄（バリーハリス&坪口昌恭 対談記事）
  - ・ JAZZ LIFE 2012 年 3 月号（ジャズライフ）  
バリー・ハリス・レクチャー  
（尚美学園大学主催レクチャーの取材記事。協力：坪口昌恭、三木俊雄）
  - ・ JAZZ LIFE 2013 年 2 月号（ジャズライフ）  
僕にとってのビバップおやじ（坪口昌恭）
  - ・ JAZZ LIFE 2014 年 3 月号（ジャズライフ）  
坪口昌恭が語るバリー・ハリス入門
  - ・ キーボードマガジン 2004 年春号（リットーミュージック）  
連載：超パノラマ的コード・ワーク発想法（第 26 回 坪口昌恭）
  - ・ キーボードマガジン 2012 年春号（リットーミュージック）  
連載：コード着せ替え自由自在（第 12 回 坪口昌恭）
  - ・ ジャズ批評 2014 年 11 月号（ジャズ批評社）これがビバップだ！  
（菊地成孔×坪口昌恭 対談）

