

ヒット曲に関する一考察

- 《レット・イット・ゴー》の楽曲分析を通じて-

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学情報コミュニケーション学研究所 公開日: 2018-03-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 宮川, 渉 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/19283

ヒット曲に関する一考察 — 《レット・イット・ゴー》の楽曲分析を通じて—

宮川 渉*

Study on the Hit Songs: The Case of *Let It Go*

by Wataru MIYAKAWA

今日ポピュラー音楽におけるヒット曲のあり方が大きく変わり、以前のように誰もが耳にしていたヒット曲というものは減ってきていると言われている。そのような中で《レット・イット・ゴー》は、世界的に幅広い世代から支持された今日では比較的珍しい古いタイプのヒット曲と考えられる。本稿の目的はこの曲がヒットした理由を楽曲分析に基づいて論じることである。この分析の結果、サビの構成をはじめとして、平凡な曲になることを避ける様々な努力がなされていることが認められた。しかし、その一方で、これらの工夫は常識的範囲内に留まるものでもあり、それは、ポピュラー音楽の枠組み、または調性音楽の枠組みの中で創作される曲としての限界なのか、ということも論じた。

There have been dramatic changes in the form and style of hit songs of popular music over the years. The kind of hit songs that were extremely popular in the past is becoming increasingly rare in the present times. In this context, the song *Let It Go*, which had been endorsed by all generations across the world, can today be considered a relatively rare, old-style hit song. The aim of this paper is to analyze its music and discuss why this song became a hit. The result of the analysis revealed that numerous efforts were made to avoid making it a commonplace song, beginning with the composition of the hook. However, the ideas used were all within the range of common practices, whether they were the limitations of song creation in the framework of popular music or the limitations in the framework of tonal music.

キーワード：楽曲分析, レット・イット・ゴー, ヒット曲, ポピュラー音楽, 調性音楽
Keywords: music analysis, *Let It Go*, hit songs, popular music, tonal music

はじめに

近年ポピュラー音楽におけるヒット曲のあり方が大きく変わってきたと言われている。「昔のようにお父さんもおじいちゃんも小学生も一つのヒット曲に夢中になっていた時代にはもう戻らない」(柴 2016: 128), 「『ヒット』というもの

自体が成立しなくなっている」(柴 2016: 100)と音楽関係者たちは指摘している。2000年代以降、インターネットの普及によりメディアとの関わり方に変化が生まれたことがその大きな原因の一つであることは言うまでもない。一方、日本では2016年にテレビドラマ『逃げるは恥だが役に立つ』の主題歌《恋》や『君の名は。』のサウンドトラック《前前世》のようなヒット曲が

* 明治大学情報コミュニケーション学部 特任講師

「本論文は、情報コミュニケーション学部紀要編集委員会により指名された複数の匿名レフェリーの査読を経たものである。This paper was duly reviewed and accepted by the anonymous referees who were appointed by the editorial committee of the School of Information and Communication」

生まれたり、世界レベルにおいても《江南スタイル》(2012)のようなヒット曲が最近でも存在するので、当然のことながらヒット曲がなくなったわけではない。しかし、1980年代や1990年代のように国内外に関係なく大物アーティストがヒット曲を生むという構図が明らかなものではなくなりつつあることは事実のようだ。確かにジャスティン・ビーバーやアデルのような世界的スターは今日も存在するが、彼らの曲が一般に知られているかという疑問が残る。人気のあるアーティストの曲が、そのファン層には熱狂的に支持される一方、「その熱が外側に伝わらない」(柴2016:47)傾向が強くなっているのが現状のようである。

このような状況の中で『アナと雪の女王』(2013)で用いられたサウンドトラック《レット・イット・ゴー》は、世界的に幅広い世代から支持された、今日では比較的珍しい古いタイプのヒット曲と考えられるだろう¹。それがヒットした理由として、ディズニーというブランド、宣伝効果、映画のヒットなど様々な理由が考えられるが、やはりこの曲自体の音楽性を無視して語ることはできない。全てのディズニー映画の曲がヒットしているわけではない上に、映画自体がヒットした理由には《レット・イット・ゴー》の貢献度が極めて大きいという調査結果も出ている。これは、明治大学情報コミュニケーション学部の田中洋美ゼミによって2014年11月12日から18日にかけて明治大学の133人の学生を対象に行なわれたアンケート調査に基づくものであるが、その調査結果によると、この映画の魅力の理由を劇中歌のみと答えた人の割合が半数近くと最多数を占めていることが判明した(田中、内藤 2016:150)。さらにこの調査によると、《レット・イット・ゴー》が好

まれる理由として、その歌詞のメッセージ性以上にメロディのインパクトの方が大きいという結果も出ている(田中、内藤 2016:171)。

本稿の目的は《レット・イット・ゴー》のヒットの理由を楽曲分析に基づいて論じることである。この曲の最もインパクトのある部分が、サビの「ありの～ままの～」であることには疑う余地がないであろう。従ってこのサビを中心に分析する必要は当然あるが、その一方で、この曲には製作者による様々な工夫があらゆる面で見られる。そこで本稿では、まずどのようにこのサビへ導かれるかという点から曲の構成を分析し、次にサビを中心に検討し、最後に様々な工夫がどのようになされているかを検証する。そして、この分析結果に基づいて、近年のヒット曲の傾向とはどのようなものか、論じたい。

ヒット曲に関する先行研究はテオドール・アドルノの論文を筆頭に数多く存在するが、それらの大部分が「音楽に関するディスコース(言説あるいはディスクール)についての研究であり、音楽そのものについての考察は、ほとんどなされてこなかった」(高増 2013:240)と高増明は指摘している。一方、高増自身が述べているように(高増 2013:240)ヒット曲の特徴や傾向を分析した研究が存在しなかったわけではないが、これらの研究ではヒット曲のコード進行、メロディの特徴、曲構成などにおける共通点を述べることに留まっているものが多い。本稿であえて《レット・イット・ゴー》一曲のみの楽曲分析を中心に研究を進めたのは、コード進行やメロディの特徴などの要素だけを部分的に取り出して他の曲との共通点を見出す方法の有効性は認めるものの、その方法はヒットした理由を説明する上では不十分であると考えられるからだ。なぜならパターン化

1 この曲のヒットを示すランキング調査などはインターネットなどで簡単に調べられるため本稿においては割愛する。

したコード進行などの使用はどの曲でもよく見られることであり、それらをただ用いたことがヒット曲を生んだことに繋がるわけではなく、これらの要素がその曲の流れ、意図するものとどのような関係があるかを検証する必要があるからだ。一方、一曲だけの分析から一般的なヒット曲の傾向を見出すことには当然限界があるのは明らかであり、その点を踏まえて本研究を進めた。

1) 曲の構成：「暗闇」から「光」へ

まず《レット・イット・ゴー》が歌われるのは映画の中でどのような場面であるのか確認する。主人公の一人、の王女エルサは、それまでずっと隠していた自分の魔法を人々に知られてしまい、その結果王国から逃げ出すが、これからは「ありのまま」の自分でいよう、と決心し、魔法が使えることを肯定的に捉える、という場面で、この曲がエルサ自身によって歌われる。従ってこの曲は歌として聴かれるためだけでなく、ストーリーに絡んだ歌詞の内容や視覚的要素も重要なミュージカルの特徴をもった歌であることを踏まえて分析する必要がある。歌詞の内容からは、暗い過去から解放され、「ありのまま」の自分であることを決心する、という「暗闇」から「光」へ向かう方向性がはっきり読み取れ、このシンプルな構図をどのように音楽にするか、ということがこの曲の重要な焦点のひとつと言えるだろう。

まず《レット・イット・ゴー》の構成に関して述べると、それは次の五つのセクションから成っている：

- イントロ²：曲の始めの楽器だけのパート
- A メロ：最初の歌のメロディ

- B メロ：サビの準備
 - サビ：曲の盛り上がり（ありのままの～）
 - 間奏：曲の途中の楽器だけのパート
- これらの五つのセクションが曲の中でどのように配置されているか歌詞と関連して見てみよう：

- イントロ（1～8小節）
- A メロ（9～24小節）：
降り始めた雪は 足跡消して
真っ白な世界に ひとりのわたし
風が心にささやくの
このままじゃ ダメなんだと
- B メロ（25～34小節）：
とまどい 傷つき
誰にも 打ち明けずに 悩んでた
それももう やめよう
- サビ（35～50小節）：
ありのままの 姿見せるのよ
ありのままの 自分になるの
何も怖くない 風よ吹け
少しも寒くないわ
- A メロ（51～60小節）：
悩んでたことが うそみたいね
だってもう自由よ なんでもできる
- B メロ（61～69小節）：
どこまでやれるか
自分を試したいの
そうよ変わるのよ わたし
- サビ（70～83小節）：
ありのまま 空へ風に乗って
ありのまま 飛び出してみるの
二度と 涙は流さないわ
- 間奏（84～87小節）

2 ここでは日本のポピュラー音楽で多用される楽曲構成の用語を使用する。イントロはイントロダクションの略であり、AメロはAのセクションで用いられるメロディを意味し、サビはここではCメロに当たるが、一般的に曲の最も盛り上がるセクションのことを指す。

・Bメロ (88～104小節)

冷たく大地を包み込み

高く舞い上がる 思い描いて

花咲く氷の結晶のように

輝いていたい もう決めたの

・サビ (105～123小節)：

これでいいの 自分を好きになって

これでいいの 自信じて

光あびながら 歩きだそう

少しも寒くないわ

曲の流れとしては、ポピュラー音楽で見られる構成と大して変わらないが、上に記した歌詞のもつ「暗闇」(Aメロ)から「光」(サビ)に向かうドラマティック性を生かすことを重視した構成とも読み取れる。なぜならAメロ・Bメロ・サビという三部形式は、ABやABAといった形式では歌詞の展開に限界があり実現が難しいところの「起承転結が可能になる」(マキタスポーツ 2014:43)ため、《レット・イット・ゴー》のようなストーリー展開が重要な曲では特に効果的だと考えられるからだ。

この曲全体の流れの理解を深めるためには、具体的に各パートの特徴を把握し、それぞれを比較検討した上で、全体的な構成の中でそれらがどのような役割を果たしているかを検証する必要がある。

イントロとAメロ：

イントロは、主にピアノのアルペジオで静かに

始まり、そこに打楽器のウィンドチャイムの音が雪の透明感を出すためと思われる効果音として加わる。ここではへ短調という「悲しい」、「暗い」雰囲気を出す時によく使われる調が用いられている。「長調は明るく、短調は暗い」という考えはあまりに単純な見方で議論の余地は当然あるが、ここでその問題を扱うことはテーマから外れてしまうため割愛する。しかし、基本的にこの考えが浸透している西洋の調性音楽の流れを汲むポピュラー音楽にもこの手法がよく取り入れられていることは事実である。そして、《レット・イット・ゴー》の構造は、まさにそのケースに当てはまる。なぜならここでは「暗闇」から「光」へという曲全体の構成が、短調から長調への移行というかたちで明らかに表れているからだ。具体的にはピアノによって弾かれるこのへ短調に基づいたコード進行は以下の通りである(譜例1)。

4小節ごとにほぼ同じコード進行が繰り返されていることが指摘できるが、これは多くのポピュラー音楽で見られる4小節単位で分けられる8小節の構造に基づいていることがこのイントロにも当てはまることを意味している。さらに、このコード進行における最初の3つのコードは、多くの音楽、特にポピュラー音楽で最も好まれるもののひとつと言っても過言ではない。芸人のマキタスポーツがJ-POPでよく使用されるコード進行の中で「ドラマティックマイナー」(マキタスポーツ 2014:150)と呼んでいるものがあるが、それがAm-F-G-C(Im-VI-VII-III)である。マキタスポーツが指摘するように、このコード進行は

譜例1. イントロのコード進行

The image shows two musical staves representing a chord progression. The top staff has five measures with chords: Fm, D^b, E^b, B^bsus4, and B^bm. The bottom staff has five measures with chords: Fm, D^b, E^b, B^bsus4, and B^b. Vertical bar lines separate the measures, and a double bar line is at the end of the second staff.

譜例 2. A メロ

Fm D^b E^b B^bsus4 B^bm

ふ り は じ め た ゆ きー はー あ し あ とー け し てー ま

Fm D^b E^b B^bsus4 B^b

っ し ろ なー せ かー い に ひ と り の わ た しー

Fm D^b E^b B^bsus4 B^bm

か ぜー が こー こ ろー に さー さ やー く のー

Fm E^b B^b

こ の ま ま じ ゃー ダ メ な ん だー とー

サザンオールスターズなどがよく使用しているが、最初の3つのコードだけを用いた作品も非常に多い。例えば、コードの順番は異なるが、ボブ・ディランの《見張塔からずっと》では、Im-VII-VI-VIIのコード進行が曲全体で使われている。この「ドラマティックマイナー」の最初の3つのコード進行が《レット・イット・ゴー》のAメロのものと同じであり、「売れ線コード進行」を使用しているとも捉えられる一方、暗い過去から「ありのまま」でいようと決意するエルサの強い意思を「ドラマティック」に伝えるためには、とても効果的なコード進行とも考えられる。特に4つ目のコード³には、そのような意味合いがある。上に記したようにイントロは4小節単位の構造に基づいているが、始めの4小節と後の4小節を比較すると、それぞれの4小節目のコードに唯一の違いが生まれている。つまり前者が短三和音で終わ

るのに対し、後者は長三和音で終わる。これは、「暗闇」と「光」に向かおうとする間の揺れのようにも読み取れるのではない。

Aメロの特徴としては、上記のコード進行が基本的に使用され、弦楽オーケストラが加わってくるもののピアノの静かな伴奏が中心であることから、イントロの流れの延長線上にあると考えられる。そして、このAメロの歌は、「暗闇」を象徴するような性格のものであり、特に次の4点を指摘することができる（譜例2）：

- 低い音域が中心（F3 - F2）
- 音量が小さい
- 歌詞が多い、短い音が多い
- 歌詞の内容が否定的：「このままじゃだめなんだと」

3 ここではB^b sus4とB^b mまたはB^bをひとつのコードと捉えている。なぜならB^b sus4の中のミ^bは倚音であり、B^b mかB^bに解決する、と考えるのが自然だからである。

譜例3. Bメロ

とまどい - きず - つき だれにもう ちあけ - ずに
なやんでた それ - ももう - - やめ - よう -

Bメロ：

Bメロは、Aメロの「暗闇」からサビの「光」への移行の中間的役割を果たす。Aメロよりは肯定的であり、サビへの準備的パッセージと捉えられるが、それに伴って様々な変化が見られる(譜例3)：

- 歌詞の内容が少し前向き：「・・・悩んでた。それももうやめよう。」
- 音量が大きくなってくる
- ピアノの伴奏がよりリズム感を出し、それをマラカスのようなものが支える
- 声域がAメロに比べ高くなっている (B♭3 - A♭4)
- Aメロは、音程の小さい音からなるメロディが多いのに対し (ド - シ♭ - ラ♭・・・), Bメロは跳躍して上がる音程が多い (シ♭ - ミ♭, シ♭ - ファ)
- メロディの終わり方が、Aメロは下がり気味なのに対し Bメロはあまり下らない

このようにBメロでは、音楽的にも、よりダイナミックで上向きになっていることが明らかである。しかし、メロディの終わり方が、Aメロでは下がり気味なのに対し Bメロではあまり下らないのは、それだけの理由ではないだろう。調性音楽のメロディは、主和音の中のひとつの音に解決されるかたちで終わることが多い。しかし、このBメロのそれぞれのメロディの終わり方は

解決感ではなく、これから何かに繋がっていく期待感をもたせる。これはまさにサビに繋がる期待感であり、それ故このBメロがサビへの準備過程と捉えられる理由でもある。この特徴は、コード進行にも表れている。

Bメロでは、E♭とD♭のふたつの長三和音しか用いられていない。これがAメロの短調の暗さからより明るい印象を与えることになる重要な理由のひとつであることには間違いないが、これらのコードの配置にも注目しなくてはならない。譜例3では、コードチェンジが2小節ごとに行なわれ、最後のD♭に関して言えば4小節もの間ずっと同じコードが使用されていることが読み取れる。これは、イントロのコード進行において1小節ごとにひとつのコードが用いられていることに比べると、随分長いことは明らかである。その結果、メロディが上昇する傾向にあるのに対し、和声は停滞している印象を与える。さらにふたつのコードだけが使用されていることも停滞感を深めるのは明らかである。これはサビのメロディのインパクトを高めるために、聴き手を「じらし」ているようにも受け取れる。また、このふたつのコードは両方とも主和音ではないこともあり、安定感に欠ける側面がある。そのため安定感のあるサビに対する聴き手の期待感がより高まることは言うまでもない。

譜例4. サビ

ありの - ままの - すが たみせるのよ - ありの
 - ままの - じぶん - に な - る - の -
 な に - も - こわ く な - い - かぜ
 よ ふ - け - す こ し も さ む く な い わ

2) サビの特徴

Aメロの「暗さ」からサビの「明るさ」への流れが短調から長調に転調することは上に記したが、サビではイントロとAメロで使用されたへ短調の平行調である変イ長調が用いられている。これからサビの分析を行なうが、最も重要と思える疑問は、なぜこのサビがこのように耳に残るインパクトのあるものになりえたのだろうか、という一点に集約される。ミュージシャンの亀田誠治は、「サビに欠かせない3要素」として次の3点を挙げている⁴：

- ・高い音
- ・長く伸びる音
- ・リフレイン（繰り返し）

これらの3要素は《レット・イット・ゴー》のサビにもあてはまる（譜例4）。

音高に関して見ると、Aメロの低音域からBメロの中音域に移り、サビでは曲中の最高音のミ♭（E♭5）を含めた高音域を中心に歌われる。基本的に低音域は音量が小さいのに対し、高音域では身体的にもある程度の音量が必要になる。これは一番の聴かせどころのサビで音量が必要になるという音楽的理由とも一致する。音の長さという点においても、歌詞が多く、短い音の多いAメロと比較すれば一目瞭然だが、サビの方が歌詞も少なく、長い音が多い。3つ目の要素であるリフレインに関しては、「ありの～」の繰り返しがあがるが、それ以外では文字通りの繰り返しはない。ここで注目すべき点は、「ありの～」の音型を変形させていく変奏が最大限に活用されている点であろう。

この「ありの～」の音型の特徴として、音の高さが上昇し、短い音ふたつの後に長い音が来る、ということが挙げられるが、この構造が次の「ま

4 亀田誠治『亀田音楽専門学校』、「第12回サビサビ大作戦」、NHK Eテレ、2014年12月18日放送。

譜例 5. サビのメロディの構造



譜例 6. ベートーヴェンの《運命》のテーマ



譜例 7. 順次進行に基づく音型の展開



まの～」で繰り返され、3回目の「すがたみせるのよ～」において違ったものになる、というパターンは多くの音楽でも見られる（譜例5）。例えば、ベートーヴェンの有名な《運命》のテーマも同じような構造を持っている（譜例6）。

この構造では、ひとつの音型に多少の変化を加えて繰り返すことにより、聴き手の記憶に残りやすく、3度目には違ったかたちで原型の音型を展開することにより、今度は聴き手を飽きさせない、という意図があると考えてよいだろう。さらに、メロディのつくり方においても注目すべき点がある。はじめのファ・ソ・ラ♭は順次進行であり、歌いやすく覚えやすいメロディであるのは明らかである。次のミ♭・ミ♭・シ♭は、それ自身は跳躍進行であるものの、ファ・ソ・ラ♭の順次進行の延長線にあるとも捉えられる（譜例7）。

また「すがたみせるのよ～」のメロディにおいては、最初ファ・ソ・ラ♭だけの音を使い、その終わり方はリズムは違うもののファ・ソ・ラ♭の順次進行が再度用いられている（譜例5）。このサビの最初の4小節が次の4小節では全くの同型ではなく、少し音域を高く変化させた変奏を取

り入れたかたちで表れる。ここで特に注目したいのはミ♭・ド・ド・シ♭という最初の4小節の中で用いられたミ♭・ミ♭・シ♭から変奏された音型である。この音型にはドという新たに高い音が先ほどの順次進行で音域を広げる方法から取り入れられていると捉えられるが、この音が次の「じぶんになるの～」の音型の準備とも考えられる（譜例4）。この音型はラ♭・シ♭・ド・レ♭の4つの音で構成されているが、その音域がサビの始まりの音型の音域からは高くなっている。先ほどのドにはサビのメロディを徐々に高音域に移行させる役割があると言えよう。そして「じぶんになるの～」の音型の後にこの曲の最高音であるミ♭が現れるが、この音もやはり先ほどの順次進行で音域を広げるという考えに基づいたかたちで現れているのは言うまでもない。このような変奏を用いることによって、ただ単に反復する音型を使用するのではなく、より豊かで自然なかたちで高音に達することができる。このことが歌いやすさ、覚えやすさにつながることは明らかであろう。

サビの全体構成としては、大きく8小節ごとに分けることができる。これまで見てきたはじめての

8小節は基本的に音が上がる傾向があるのに対し、後の8小節は最高音のミ♭から下降する傾向にある。このかたちに緊張と解決という音楽でよく見られる構図を当てはめることができる。さらにこの緊張と解決の関係は歌詞においても見られる。

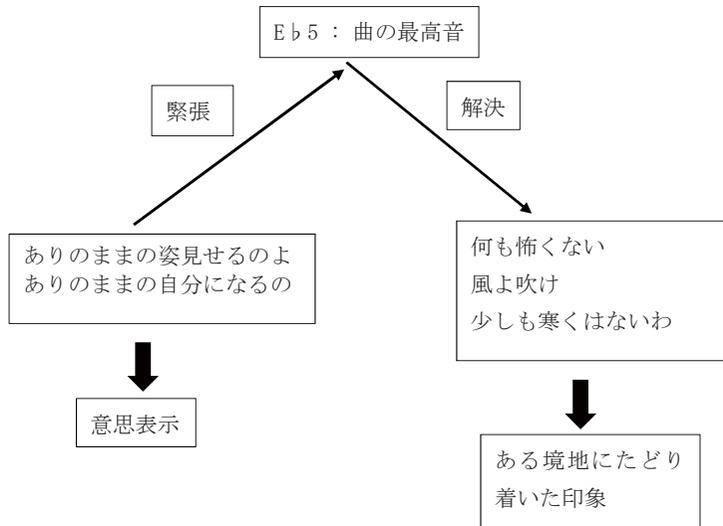
始めの8小節の歌詞には、意思表示があり、上向きな緊張感があるのに対し、後の8小節にはある境地にたどり着き、解決に向かう要素がある。このように、このサビのメロディは、シンプルだが全く無駄のない効果的なかたちでつくられていることが理解できる。

このサビのメロディを支えるコード進行は、主にA♭ - E♭ - Fm - D♭の4つのコードで構成されている。これは、いわゆるビートルズの《レット・イット・ビー》のコード進行(I-V-VIm-IV)と同じもので、非常にポピュラーなコード進行の

ひとつである(例えば、スピッツの《チェリー》のイントロ)。しかし、《レット・イット・ゴー》ではサビの最後の4小節に工夫が加えられている。Cm-C♭ - D♭のコード進行のことは、特にC♭という変イ長調に属さないコードが上に記したよくあるコード進行とはまた違った効果を生む(譜例8)。

このコード自体は同主調からの借用和音と考えられ、C♭・D♭はIII♭ - IVというロック等でよく見られるコード進行であるが(小川 2012: 98)、上記のI - V - VIm - IVという安定したコード進行に異質なコードを挿入したかのように聞こえ、意外性を生んでいると言えるだろう。このように我われが非常に聴き慣れているポピュラーなコード進行を使用しながらも、そこにひとつの工夫を加えることによって、ありきたりの響きに留

図1. サビにおける緊張と解決の構図



譜例8. サビの最後の4小節

まらないものが生まれている。この点においては、イントロにおいて「ドラマティックマイナー」に近いながらもB♭mとB♭の違いをつけることによって通常の響きと異なるコード進行を構築したことと共通性を見出すことができる。この点が《レット・イット・ゴー》の最も重要な特徴のひとつと捉えられる。曲の構成、コード進行、メロディなど、あらゆる面でこれまで聴き慣れているものを使用しながらも、それだけに留まらない様々な工夫が模索されている、ということだ。

3) 様々な工夫

では具体的にどのような工夫がなされているのだろうか。まず曲の形式面に関してだが、これまで見てきたAメロの「暗闇」からサビの「明るさ」へ向かう構成にはドラマティック性を高める要素があり、映画の内容とも一致するが、その一方で、それは平凡なものとも言える。静かに始まり、サビで盛り上がるのは多くの音楽に共通する特徴だ。単純にこの構造をそのまま応用してもよいが、多くの音楽を耳にする機会のある現代人の「肥えた」耳を満足させるには、「予想と裏切り」という要素がある程度必要になってくるのではないか。「予想」というのは、聴き手が曲の流れを予想できることを指している。静かなイントロの場合には、「後にこのような盛り上がりがあるだろう」といったことや、あるコード進行を聴いて次のコード進行が予想できる、というようなことを意味する。全く予想不可能になると、聴き手は目印のようなものを失い、聴く意欲を失う傾向がある。一方、全てが予測可能になってしまうのも逆効果だ。これは映画や小説などにも通ずるこ

とであるが、《レット・イット・ゴー》のような構成がはっきりしている曲では、この「予想と裏切り」の要素が重要になってくると考えられる。次に、この曲の中で見られるふたつの予想を裏切る例を紹介しよう。

まず最初の例は、サビが初めて表れたときだ。AメロからBメロに移り、リズム感、音量、メロディの構造などの面でダイナミックになったことはすでに記したが、当然この流れからサビにおいてもさらにダイナミックなものが期待される。しかし、この最初のサビは、ピアノの高音域での音量の小さい伴奏が示しているように、比較的静かなかたちで演奏される。これにはサビの盛り上がりの効果を最初から使い切るのではなく、最後にとっておく意図があるのだろうが、このようなかたちでの「裏切り」のケースは珍しいことではない。

ふたつ目の例は、間奏から最後のサビに向かう部分だ。この間奏は2度目のサビの後に始まるのだが、この2度目のAメロ、Bメロ、サビでは、ピアノ、弦楽オーケストラ、さらにギター、ベース、ドラムといった楽器が歌を支えている。それが間奏ではこれまでの曲の中で聴くことがなかったホルンのような金管楽器やマリンバやヴィブラフォンのような鍵盤打楽器も使用されている⁵。これは聴き手がこれまで馴染んできた響きとは一線を画し、これからどこに進むのかわからない予測不可能な要素と期待感を生む。この間奏の後のBメロは、それまでのBメロと随分違ったものであることは明らかであり、そもそもこの部分をBメロと呼ぶことにも疑問があるかもしれない。しかし、この部分が最後のサビの準備的役割をもっていることとこれまでのBメロで使用されてい

5 編成は録音資料に基づいての著者の推測のため、正確な情報ではない。

譜例 9. 間奏後の B メロの最初の 4 小節

つめ - たく だ - い ち - を つ - つ み - こ み -

譜例 10. 100～103 小節

か が - や い て - い た い - も う き め - た の -

た D \flat と E \flat のふたつのコードに基本的に基
 いていることから⁶、やはりそれは B メロと呼ぶ
 ことが妥当と考えられる。この間奏後の B メロは、
 ミュージカルの要素がとても強い。歌においては、
 ほぼ順次進行で上がり下がりするメロディとシン
 コペーションの 4 分音符が主となっていて、音楽
 的には決して豊かなものとは言えないが、歌詞を
 理解させることを重視したミュージカルの特徴を
 強調することに繋がるとも考えられる（譜例 9）。

この音型が三回繰り返されるのだが、三度目は
 全音高く始まる（ミ \flat ）。さらに音型を支えるのが、
 主にリズムを強調したピアノと弦楽オーケストラ
 の伴奏、太鼓のリズムであるのだが、これらの伴
 奏や音型の反復が間奏からの盛り上がりを強める。
 それが「かがやいていたい」が歌われる時に、こ
 れらの伴奏が止むことによって、一瞬この盛り上
 がりが断ち切られるような印象を与える。「裏切
 り」といったのはこの点のことだ。盛り上がり
 が直線的にサビに繋がるのでは容易に予想でき
 まうので、一度それを断ち切り、そこから再度サ
 ビへ向かうことによってドラマティック性がより

高まる。さらに注目すべき点は、この「かがや
 いていたい」からの 4 小節のコード進行である（譜
 例 10）。

この F-D \flat M7-E \flat -B \flat m というコード進
 行は、最初のコードが長三和音か短三和音かとい
 う違いはあるが、イントロや A メロで使用され
 たコード進行と非常に似ている。B メロからサビ
 への流れの中で突然 A メロのコード進行が挿入
 されたようにも見え、そこからのサビへのクレ
 シェンドがよりドラマティックで効果的になる。
 そして、最後のサビが始まると、一転してそれま
 での間奏と B メロを特徴づけたものが全て排除
 され（金管楽器や鍵盤打楽器、リズムを重視した
 伴奏法・・・）、以前のようにピアノ、弦楽オー
 ケストラ、ギター、ベース、ドラムといった楽器
 が歌を支える。この間奏からサビまでの流れにお
 いて「緊張と解決」という構図がここでも巧みに
 用いられているが、この部分はミュージカルの要
 素をうまく取り入れたディズニーらしさが曲の中
 で最も現れた場面であると言えよう。

《レット・イット・ゴー》における工夫は、こ

6 ここでは厳密には D \flat や E \flat というコードとしてではなく、このふたつのコードの根音、レ \flat とミ \flat だけが低音域でピアノや弦楽オーケストラなどによって弾かれる。最初のレ \flat は、間奏から 12 小節もの間ずっと弾かれるが、これは当然それまでにはないことであり、予測不可能な面をより高める重要な要素となっている。

れらにとどまらない。例えば、曲全体の構造をそれぞれのパートの小節数から見てみよう：

- イントロ：8小節
- Aメロ：16小節
- Bメロ：10小節
- サビ：16小節
- Aメロ：10小節
- Bメロ：9小節
- サビ：14小節
- 間奏：4小節
- Bメロ：17小節
- サビ：19小節

このリストはふたつのことを示している。まずAメロ、Bメロ、サビが厳密なかたちで繰り返されることはない、ということだ。次に多くのポピュラー音楽で見られる4小節単位で分けられる8小節の構造がこの曲のイントロでも指摘できることを先に記したが、曲全体としては決して8小節や16小節の構造には収まらないことを示している。最後にコードチェンジについても注意を引く点がある。それは、コードチェンジは1小節の1拍目や3拍目の強拍で行なうことが基本だが、《レット・イット・ゴー》では、1拍目の少し前にコードチェンジされることがよく見られる。例えば、二度目のサビの後半部分では、コードチェンジが4拍目に行なわれることが多い（譜例11）。

これは多くの音楽でよく使用されるものであるが、強拍でコードチェンジをすることでは得られ

ない、より柔軟な響きを生む。

終わりに

《レット・イット・ゴー》を以上のように分析してきた結果として、この作品が多くの音楽で見られる曲構成やコード進行などを使用しているもの、そこには様々な工夫が見られ、よくありがちな曲になることを避ける努力がなされていることが認められる。特にサビのメロディの効果的なつくり、また間奏から最後のサビへ向かう流れから生まれる意外性がサビの再提示をよりドラマティックにする点など、楽曲としての完成度は非常に高い。多くの人に馴染みやすいものでありながらも、他の音楽とはまた違った要素がいかに取り入れられているかがヒット曲につながる可能性を高めるということは、あまりにも当然の事実かもしれないが、《レット・イット・ゴー》はまさにそのケースに当てはまる。音楽プロデューサーの島崎貴光はプロとしてやっていくための必要条件として「王道」をつくることを挙げているが、その「王道」をつくる上で、それを感じさせない曲作りの重要性を強調している（島崎 2017：103）。《レット・イット・ゴー》はその良い例と言えるだろう。

一方で「王道」のつくりであるためか、この曲に見られる工夫は決して革新的なものではなく、全て常識内に収まっていることも事実であ

譜例 11. 二度目のサビの後半部分

The musical score is written on a single staff in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat major). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: Ab, Eb, Fm, Db, Cm, and Cb. Below the staff, the lyrics are written with hyphens indicating syllable placement: に - ど - と - な - み - だ - は - な - が - さ - な - い - わ -

る。ディズニー映画という明確な枠組みがあり、そこでは革新的な音楽ではなく、聴きやすく覚えやすいものを第一に目指してつくられているから当然かもしれない。しかし、この「王道」や枠組というものは、テオドール・アドルノを筆頭に多くの人がヒット曲について指摘する「規格化」(アドルノ 2002:138)、「パターン化」(高増 2013:268)といった傾向にもつながりやすい。マキタスポーツは、特にJ-POPにおける曲作りが「まるで工業製品のように部品の組み合わせで音楽をつくるのが可能になる」(マキタスポーツ 2014:44)と考え、ヒット曲の法則を打ち出している。その法則とは、定番のコード進行、三部形式(Aメロ・Bメロ・サビ)、歌詞(一般に好まれる「桜」、「希望」といった言葉)などの要素があることを指しているが、それは上に記した「王道」や枠組と同じことと考えられる。アドルノはポピュラー音楽に対して否定的な立場をとったことで知られているが、ヒット曲に関して厳しい意見を述べている:「たとえどんな逸脱が発生しようと、ヒット作品はいつものお馴染みの経験という安全地帯へと戻って行け、根本的に目新しい(novel)何かに出会うことは決してない。」(アドルノ 2002:139) アドルノのこのような断定的な見解は、ビートルズやジェームス・ブラウンなどのヒットした曲がもつ革新性がその後の音楽界に与えた影響を考えたとき、決して正しいとは言えないだろう。しかし、《レット・イット・ゴー》を耳にするときに、その完成度の高さを理解しつつも、このアドルノの見解に近い印象も抱いてしまう。アドルノが以下で指摘するように、これはヒット曲の原理が膠着化しやすいものだからかもしれない。

「大きくヒットした作品ではそれ自体が、またそこに^{タイプ}ある歌の型とか、構成諸要素を混ぜ合わせる

『比率』(ratios)がすぐに模倣され、いわゆるスタンダードとして結晶化され、こうした過程は頂点を迎える。しかも集中的な管理の下で、今日もしっかり存続されているのだが、こうしたスタンダード曲が『冷凍保存^{フローズン}』されている。」(アドルノ 2002:149)

しかし、音楽制作者側からの観点で考えた場合、《レット・イット・ゴー》のような「暗闇」から「光」へ向かうドラマティックでストーリー性の高い作品が要求される時、他に音楽の選択肢はあったかということも考慮しなくてはならない。結論から先に述べると、他の選択肢はなかったであろう。なぜなら今日において、このようなドラマティック性を最も効果的に視聴者に伝える方法は長調や短調に基づく調性音楽を使用するかたちでしか見当たらないからである。

この西洋で長年培われた調性音楽は、コード進行が不協和音から協和音へ解決に向かう機能と和声の枠組で成り立つ。このシステムはドラマティックなストーリー展開を表現する上で極めて効果的であるのだが、このシステムとは異なる新たなシステムを構築しようとした流れが現代音楽やジャズなどで見られた。これらのジャンルの音楽家たちが新たな音楽表現を生み出していったものの、調性音楽に取って代わる音楽システムは未だに生まれていない。殊更ドラマティックなストーリー展開を表現する上で調性音楽の右に出るものはない状態が今日も続いている。ジャズ・ミュージシャンの菊池成孔と大谷能夫は、調性音楽が基づく機能と和声の根幹となるドミナント・トニックという関係が今日決して絶対的なものではなくなりつつあることを指摘しながらも、その効果がポピュラー音楽においても依然強く残っていると述べている(菊池, 大谷 2004:152)。我われ自身、幼少の頃から最も馴染んでいるのがこの調性音楽

なので、今後もこの状態が続くことが予想される。しかし、調性音楽は数ある音楽のシステムのひとつでしかないことを考えた場合、このシステムが絶対的なものでないことは明らかであり、このシステムに基づかなくても新たなドラマティック性が表現できるヒット曲を耳にしたい願望も捨てられない。「Frozen」する傾向にあるヒット曲のかたちが、映画のストーリーのように「雪解け」する日がいつか来るだろうか。

参考文献

- アドルノ、テオドール 2002 『アドルノ 音楽・メディア論集』 渡辺裕（編）、村田公一、船木篤也、吉田寛（訳） 平凡社.
- 小川悦司 2012 『DVD 初歩から始める！作曲の本』 西東社.
- 菊池成孔、大谷能夫 2004 『憂鬱と官能を教えた学校』 河出書房新社.
- 柴那典 2016 『ヒット曲の崩壊』 講談社.
- 島崎貴光 2017 『作曲・編曲・作詞でプロになりたい人が成功する方法 挫折する理由』 リットーミュージック.
- 高増明（編） 2013 『ポピュラー音楽の社会経済学』 ナカニシヤ出版.
- 田中洋美ゼミ、内藤まりこゼミ 2016 『『アナ雪』現象を読み解く！』 明治大学情報コミュニケーション学部.
- マキタスポーツ 2014 『すべての J-POP はバクリであるー現代ポップス論考』 扶桑社.