

## J-POP バンド “スピッツ” の旋律構成に関する研究

### On the Melodic Outline-Structure of the “Spitz” in the Japanese Popular Music

長 野 俊 樹

Toshiki NAGANO

音楽教育講座

(平成24年10月11日受理)

#### 1. 序論

スピッツというバンドが、現代日本におけるポップ・ミュージック、いわゆる J-POP 界において、とびぬけた人気と実力をもった存在の一つであることはあらためて言うまでもない。しかし、このバンドの〈音楽〉について詳細に試みられた研究は、まだ皆無と言ってよい。それは、スピッツ以外の、またこれと劣らず重要ないくつかのバンドと同じ状況である。

スピッツについての優れた論考がないというわけではない。まっさきに挙げなければならないのは、烏賀陽弘道著『J ポップの心象風景』の第4章に相当する「死を見つめて——草野マサムネ(スピッツ)」である(烏賀陽, 2005)。これは、スピッツの楽曲の作詞作曲者であり、メイン・ヴォーカルである草野(ヴォーカリストとしては「マサムネ」、作詞作曲者としては「正宗」)に対して直接に行ったインタビューなどを手がかりとしながら、草野の詞を『『まるいもの』に託したメタファー』と『『死』を暗示する表現』という二つの角度から分析したものであり、きわめて示唆的で刺激的なスピッツ論である。

しかし、筆者が音楽の研究者として不満に思うのは、これがあくまでも詩的メッセージに関する論であって、音楽に関するものではないということである。現代日本のポピュラー・ミュージック(筆者は「ポップ・ミュージック」を含む、より広い概念としてこの言葉を使っている)を論じる場合、一般には詩論に著しく傾きがちであり、詩的表現を考察すれば、そのミュージシャンを研究

したことになるかのような状況が見られる。現代のポピュラー・ミュージックにおいて歌詞がより直接的で重要なメッセージになっていることは筆者も否定しないが、もし歌詞の分析をもって足るのであれば、なぜミュージシャンは詩人ではなくてミュージシャンなのかという存在意義が失われてしまうように思うのである。

音楽的側面に話を移せば、ポピュラー・ミュージックに関する詳細な分析を目指した研究は、様々なかたちで試みられつつある。例えばフィリップ・タグの「ポピュラー音楽の分析——理論と方法と実践」は、日本語で読むことのできる、そうしたテーマの論文の優れた例である(タグ, 1990)。しかし、こうした彼の方法に難があるとすれば、それは、彼が一つの作品の分析にあまりにも多くのパラメーターを持ち込み、現代社会の複雑な状況の全体を研究するのと同様に、長くはない作品の中に多様な側面を見ようとしすぎるように思われることである。このような多面的な研究の成果は、確かに一つの楽曲の思いもかけない特質や実像を浮かび上がらせることに成功するかもしれないが、その楽曲に対して日常的に魅力を感じている受容者の実感とはかけはなれたものになりかねない。

わが国の研究者による優れた実例を挙げれば、矢向正人の「ポピュラー音楽のリズムの研究——その方法論をめぐって」がある(矢向, 2003)。矢向は、音楽言語の一般理論や様々な分野の音楽の研究に関する方法論に関して、すばらしい成果をあげてきている研究者である。しかし、上掲の

論文は、あくまでもポピュラー音楽全体を見渡したりリズム研究の可能性を探る論であって、あるバンドの楽曲研究のための方法ではない。

ポピュラー音楽の受容者の素直な実感に近く、しかも洞察力に富む業績として高く評価されるのは、何と言っても佐藤良明の『J-POP 進化論 「ヨサホイ節」から「Automatic」へ』であろう（佐藤，1999）。しかしこれは、音階ということに焦点を絞って組み上げられた日本大衆音楽史であり、個々の楽曲を詳細に論じるための研究書ではなく、積み残した楽曲も少なくないが、この著作のテーマから見て、それを欠点と考えることはできない。

拙稿は、こうした研究成果に比するような高度なあるいは体系的な研究を旨とするものではない。J-POP の個性あふれる人気バンドの代表的な楽曲を対象とし、その歌の旋律の組み立てや全体的な構成という視点から、そこに見られる特性を明らかにするための方法、それもできることなら受容者の実感に近く、学生たちが自身の音楽的経験を検討し深めるために応用可能な方法を、実例として示すことを目的とする。

## 2. 対象

スピッツというバンドの楽曲数は決して少ない。そのすべてを短い論考の中で、いっぺんに扱うことはできない。そのため、対象曲を極端に限定することにする。

本稿で対象とするのは、2006年にこのバンドのデビュー15周年として2枚同時に発売されたシングル・コレクション・アルバム『CYCLE HIT 1991-1997 Spitz Complete Single Collection』と『CYCLE HIT 1997-2005 Spitz Complete Single Collection』に収録された30曲である。このアルバムは、スピッツのメンバーが公式に認めた最初のシングル・コレクションであり、それまでに発売されたすべてのシングル・ディスクのA面相当楽曲のみを網羅している。限定された曲数で一つの研究をまとめるためには、これを対象とするのがもっとも適切と判断される。具体的な曲名と発売年月を以下に掲げる。

《ヒバリのこころ》	1991年3月
《夏の魔物》	1991年6月
《魔女旅に出る》	1991年10月
《惑星のかけら》	1992年8月
《日なたの窓に憧れて》	1992年11月
《裸のまま》	1993年7月
《君が思い出になる前に》	1993年10月

《空も飛べるはず》	1994年4月
《青い車》	1994年7月
《スパイダー》	1994年10月
《ロビンソン》	1995年4月
《涙がキラリ☆》	1995年7月
《チェリー》	1996年4月
《渚》	1996年9月
《スカーレット》	1997年1月
《夢じゃない》	1997年4月
《運命の人》	1997年11月
《冷たい頬》	1998年3月
《楓》	1998年7月
《流れ星》	1999年4月
《ホテル》	2000年4月
《メモリーズ》	2000年6月
《遙か》	2001年5月
《夢追い虫》	2001年10月
《さわって・変わって》	2001年12月
《ハネモノ》	2002年8月
《水色の街》	2002年8月
《スターゲイザー》	2004年1月
《正夢》	2004年11月
《春の歌》	2005年4月

## 3. 方法

本稿では上掲の30曲の旋律について、それらの形式、調、和音、旋律音の運動の特性、音域という面に着目して論じる。歌詞については、あえて扱わない。歌詞を音楽的側面と同時に扱うことは、短い論文の中ではきわめて困難であることと、前述のように多くのJ-POP関連論考には歌詞に偏向したものが多く、その主な理由である。

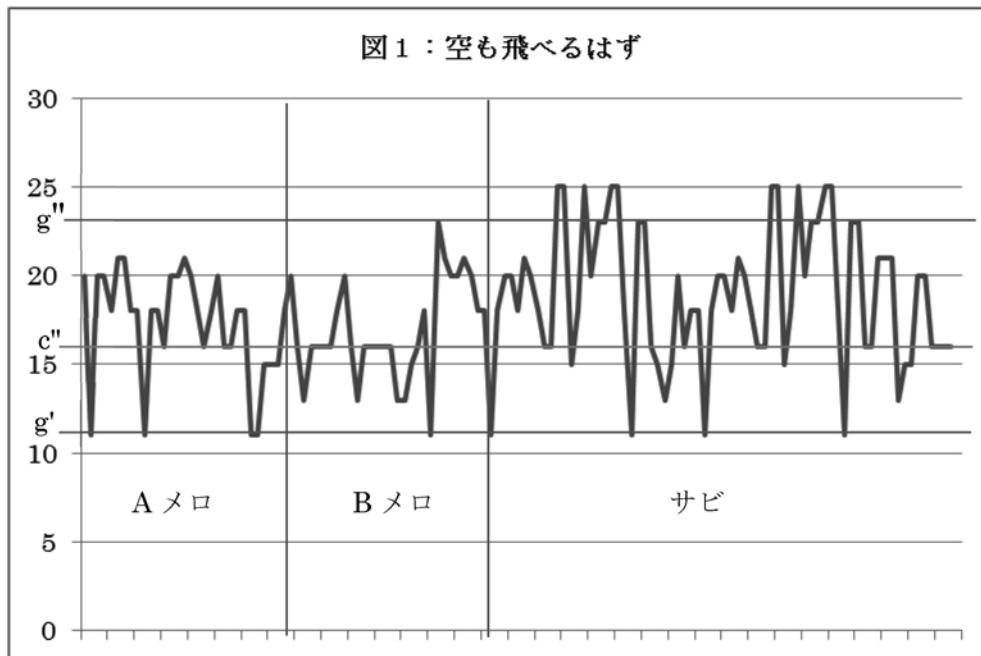
また、本研究に当たっては、旋律の全体的な流れを俯瞰するため、一つの特殊な方法を使ってみることにした。それは以下の通りである。

①全30曲の旋律の音域をカバーするため、点なし音～2点二音の音域を設定する。②点なし音を1とし、異名同音は同じ音として半音ごとに整数列を割り当てる。この結果、例えば1点嬰ハ音が5、1点嬰ヘ音が10、1点口音が15、2点ホ音が20、2点イ音は25、最高音の2点二音は30となる。③対象曲はすべて4分の4拍子であるため、1拍を単位とし、旋律の主要音を数値化する。主要音とは、まず和声的・構造的に重要な音であるが、非和声音であっても旋律輪郭を把握するうえで欠かせない音は主要音と見なす。例えばもっとも一般に知られた《空も飛べるはず》のサビ（後述）の旋律（譜例1）は、譜例2のよ



表（罫線の細い実線は拍，太い実線は小節線を示す。）

11	18	20	20	18	21	20	18	16	16	25	25	15	18	25	20	23	23	25	25	18	11	23	23	16	15	13	15	20	16	18	18
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----



うに要約され、表のように数値化される。④これを折れ線グラフのかたちで視覚化する。《空も飛べるはず》全体は図1のようになる。⑤後述する形式区分をグラフに縦線で書き入れる。⑥主音と属音、必要に応じて平行調の主音や属音などを横線で書き入れる。

これはきわめて初歩的で単純な方法かもしれないが、何小節にも及び、したがってバンドスコアでは何ページにもわたる旋律を一望し、その輪郭や音運動のパターンを捉えるには有効であると考えた。この図には、本稿では必要に応じて触れることになる。

#### 4. 分析

##### 4.1. 形式

以下の記述では、現代日本のポップ・ミュージック界における一般的な理解にしたがい、いわゆる「A メロ」を「A」, 「B メロ」を「B」, 「サビ」を「S」と略記する(大角, 2000)。さらに後述するように、これらに該当しない間奏的・エピソード的な部分を「E」とする。

少なくとも現代日本のポップ・ミュージックにおける多くの楽曲は、「サビ」と呼ばれる楽節を中心として——もう少し突っ込んだ言い方をすれば、〈売り〉として構成されている。これは、ここであらためて指摘し直す必要もないほど、よく知

られた事実である (大角, 2000, p.7)。

このサビには、それを導く前段となる楽節が付属し、その数によって2つの基本形式が存在する。すなわち ABS 型と AS 型である。

ABS 型では、まず歌の滑り出し、メッセージ全体の前提を提示する A 部分があり、次にこの A をサビへ接続し、しばしばサビにおいて歌い上げられる情緒を準備し、サビへ向う感情的な高まりを形成する B がくる。そして最終的に S (サビ) の到来となるのである。また、この ABS 型の構成では、あらかじめ A に先行して、S から楽曲が始まるタイプも少なくない。

一方 AS 型では、A が ABS 型における A と B を兼ねる、圧縮された部分となる。この AS 型においても S が A に先行することがあるが、その場合に結果する SAS という構成では、A が S に比べて表現上控えめな傾向をもつため、中間部の弱い三部形式のようなかたちになる。

こうした基本形式の存在を前提として対象となる楽曲を分類すると、以下のようなことを指摘することができる。

先ず対象 30 曲中、明確な ABS をとるものが 11 曲、全曲数の 3 分の 1 を占める。これに対して、明確な AS は 5 曲にすぎない。

しかし、残り 14 曲を検討すると、《惑星のかけら》の ASES や《スカーレット》の SBS などは、AS 型の変化形と見なすことができる (ここで E とは、中間部的・間奏的な楽節を指す)。他方、《裸のまま》の ABABS は明らかに ABS 型に属し、《夢追い虫》の ASEaE は、E が重要な一楽節を形成し、全体が 3 部分の交替からなると判断できることから、ABS の変形と考えた (e は短い二つめの挿入楽句であり、他の曲には登場しない)。

このような再検討を進めると、明確な ABS 型あるいは AS 型ではなくても、明確な ABS 型あるいは AS 型以外の 14 曲は、このどちらかの系列に属する変化形であり、ABS の変化形が 6 曲、AS の変化形が 8 曲であることがわかる。結果的に全 30 曲は、ABS 系 17 曲と AS 系 13 曲に分類されうるのである。

#### 4.2. 調と和音

次に調について見ていくことにする。

対象 30 曲中、いちおう長調と見なすことができる楽曲は 28 である。ここで「いちおう」と言う理由については、後に述べる。選択されている長調は 8 種類である。長調は異名同音を同じと考えれば 12 だから、選択されていない調は 4 であり、

具体的には変ニ長調、変ホ長調、嬰へ長調、ロ長調である。頻度が高い順では、イ長調 6 曲、ハ長調とへ長調がそれぞれ 5 曲ずつ、ト長調が 4 曲、ニ長調とホ長調がそれぞれ 3 曲ずつ、残りは 1 曲ずつになる。

一曲全体が短調と見なされうる楽曲は 2 曲にすぎず、《ホタル》のホ短調と《遙か》の嬰ハ短調が見られるだけである。これらの短調はいずれも、基本的には旋法的に、すなわち自然短音階として扱われている。ごく部分的には第 7 音が半音高められた和声短音階の動きも出てくるが、特に旋律にあからさまに現れることは稀である。《遙か》では、ほぼ一貫して平行長調の V 度和音 (V<sub>7</sub> を含む) を代理ドミナントとして用いており、絶えず嬰ハ短調がホ長調への揺れを内包している。他の楽曲において借用的に現れる短調においても、多くは自然短音階を用いており、第 7 音が半音高められることによって生じる鋭い短調色を回避する傾向があるように思われる。

一つの楽曲の中で明確な転調が行われることは、きわめて稀である。30 曲中 16 曲では、主調以外の特徴はほとんど認められないか、せいぜい借用和音の範囲内に留まる。

明らかな転調あるいはそれに類する現象が見られるのは、4 曲のみである。《楓》は ABSSES という形式 (ABS 系) であり、主調は変イ長調であるが、その B において明確な下調への転調が見られ、B 部分の最後から S 部分の始めにかけては平行調になる。《ヒバリのこころ》、《ロビンソン》、《冷たい頬》の 3 曲は、長調の特徴をもって始まり、曲のほとんどの部分で長調の特徴を示すため、「いちおう」長調として扱ったが、最終楽節あるいは最後の一音符において平行短調へ転じ、終止する。

これほど明確な転調ではないが、他の調の特徴や傾向をかなり強く示す楽曲は 4 曲あり、やや弱く示す楽曲は 6 曲ある。いずれにしても、主調以外の調への揺れが現れる場合、その大部分は平行調関係であり、属調や下調はほんのわずかに留まり、それ以外の調への傾きは少ない。

調の問題に関連して、開始和音と終止和音について触れておきたい。

歌の旋律の開始和音 (アウフタクトは含まず、最初の強拍に現れる和音という意味) が I 以外である楽曲は、30 曲中 6 曲《ヒバリのこころ》《スカーレット》《運命の人》《ホタル》《遙か》《スターゲイザー》である。ところがこのうち 4 曲はサビから歌い始める楽曲であるから、音楽的な意味での

第1楽節、すなわち A あるいは A に相当する部分が主和音以外で始まるのは2曲、《ヒバリのころ》と《運命の人》だけにすぎない。

終止和音に関しては、歌の旋律の最後の和音が I でない楽曲が8曲見られるが、ここからフェイドアウトするものや最後の瞬間に平行短調へ転じるものを除くと、主和音で終わらないと言えるのは1曲、《惑星のかけら》だけだということになる。

#### 4.3 旋律音の運動音域と主音・属音

前述のような形式を前提として、また様々な調を基礎として、旋律がどのような構成をつくっているかを全体的に把握するためには、「方法」の項で記述したグラフに、それぞれの形式の区分線と、調の主音と属音の位置を示す線を書き入れて、比較検討することが有用である。その結果、対象全30曲は、およそ三つのグループに分類されることがわかる。

第一に、一つの楽曲の旋律全体が、ほぼ主音を基準としてその上下に広がるかたちで運動しているものであり、全部で11曲ある。具体的には《ヒバリのころ》《日なたの窓に憧れて》《空も飛べるはず》《チェリー》《夢じゃない》《運命の人》《冷たい頬》《ホタル》《メモリーズ》《水色の街》《スターゲイザー》がこれに当たる。

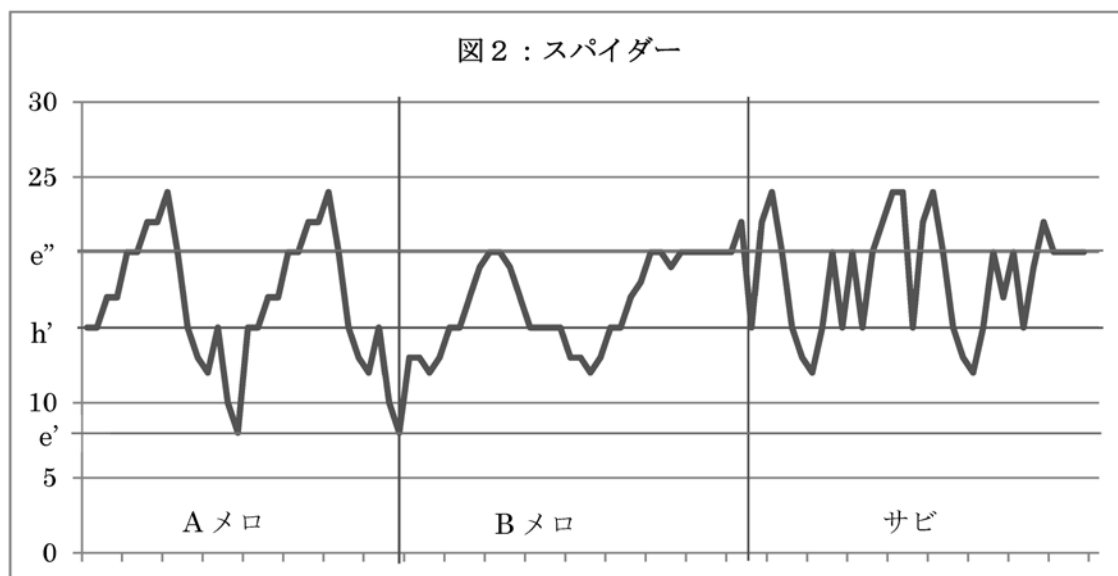
一例として《空も飛べるはず》を見てみよう。図1を見るとわかる通り、この楽曲は ABS 形式であり、形式各部を通じて最低音は常に1点ト音であるが、A から B そして S へと進むにつれ、各部の最高音が2点ヘ音から2点ト音、2点イ音

へと高まり、使用音域が広がって、表現も豊かさを増す。しかし、楽曲全体としては主音である2点ハ音の上下に広がるようにして、旋律が動いていることがわかる。

第二に、旋律全体が、ほぼ属音を基準としてその上下に広がるかたちで運動しているものであり、全部で10曲ある。具体的には《夏の魔物》《魔女旅に出る》《惑星のかけら》《裸のままで》《青い車》《スパイダー》《渚》《スカーレット》《ハネモノ》《正夢》がこれである。

この例として《スパイダー》を見てみる(図2)。形式は ABS であるが、3部分とも属音である1点ロ音の上下に広がって動いていることがわかる。各部分の最低音が、A から B、S へと上がっているのは(後述するように)各部分の性格や機能により、若干の差が出ているのである。

第三に、形式の区分ごとに音運動の基準が変化する場合は6曲ある。例えば《涙がキラリ☆》は形式 ABS であるが、A が主音=2点ニ音を基準としてほぼその上下で動いているのに対し、B と S は属音=2点イ音の上下で動いている。《春の歌》もこのタイプである。これと似ているが、《君が思い出になる前に》は A と B で主音=1点イ音の上下、S で属音=2点ホ音の上下になっている。《ロビンソン》は同じ ABS であるものの、S で平行短調へ転調しており、A と B で主音=1点イ音の上方へ広がり、S では転調前の主音=2点嬰ヘ音の上下で動いている。《さわって・変わって》は1オクターヴ隔たった低い位置の主音=1点ト音と高い位置の主音=2点ト音の両方を旋律全音



域の中に含み、形式 AS の A が低い主音の上方、S が高い主音の上下で運動している。《楓》は A が主音=1 点変イ音の上下、B が下屬音=2 点変ニ音の上下、S が音階第 6 音=2 点へ音の上下になっており、形式の各部分ごとに、しだいに旋律の音域が高まっていることがわかる。この第三のタイプからわかる通り、対象楽曲のほとんどでは、形式区分が使用音域の相違によって差別化されていて、音域という要素が構成上・表現上の手法として活用されているのである。

話が前後するが、この音域と旋律構造の関連は、第一のタイプや第二のタイプでも指摘することができる。第一のタイプと調選択の関係を見ると、ハ長調がもっとも多く 5 曲、次いでニ長調とホ長調が 2 曲ずつである。一方、第二のタイプについてはハ長調が 5 曲、ト長調が 3 曲である。つまり、これらの調では（第一のタイプにしる第二のタイプにしる）旋律運動の基準が、2 点のハ音、ニ音、ホ音のいずれかであることがわかる。

#### 4.4 旋律の音域の問題

そこで、次に音域を検討してみることにしよう。

まず対象 30 曲について最高音を調べてみると、2 点のイ音である楽曲が 11、変口音の楽曲が 3、口音の楽曲が 8 あり、以上で計 22、対象曲数の 3 分の 2 を超える。一方、最低音は、1 点の嬰へ音が 8、ホ音とト音がそれぞれ 6、へ音が 5、以上の合計は 25 にのぼる。つまりこれは、対象曲では旋律の最高音と最低音のピッチがかなり意識されて作曲されているということを示しており、それはおそらくメイン・ヴォーカル草野の声の特性と関連していると見るができる。

個々の楽曲における旋律全体がどのような音域にわたっているかを見ると、対象 30 曲中 28 曲が 1 オクターヴを超える。1 オクターヴを超える度数は長 2 度から短 7 度までの各度数にそれぞれ 1 曲は当てはまるものがあり、頻度の高い順に 1 オクターヴプラス完全 4 度の 8 曲、プラス完全 5 度の 6 曲、プラス長 2 度の 5 曲である。例外は《メモリーズ》の長 6 度と《遙か》の 1 オクターヴであるが、もっとも狭い音域の《メモリーズ》は、対象 30 曲の中できわだって特殊なスタイルの楽曲である。

上に示した最高音でもっとも頻度の高い 2 点イ音と最低音でもっとも頻度の高い 1 点嬰へ音がなす音域は 1 オクターヴと短 3 度であり、これは我が国におけるポピュラー音楽のミュージシャンの楽曲と比べても、とりたてて広いというわけで

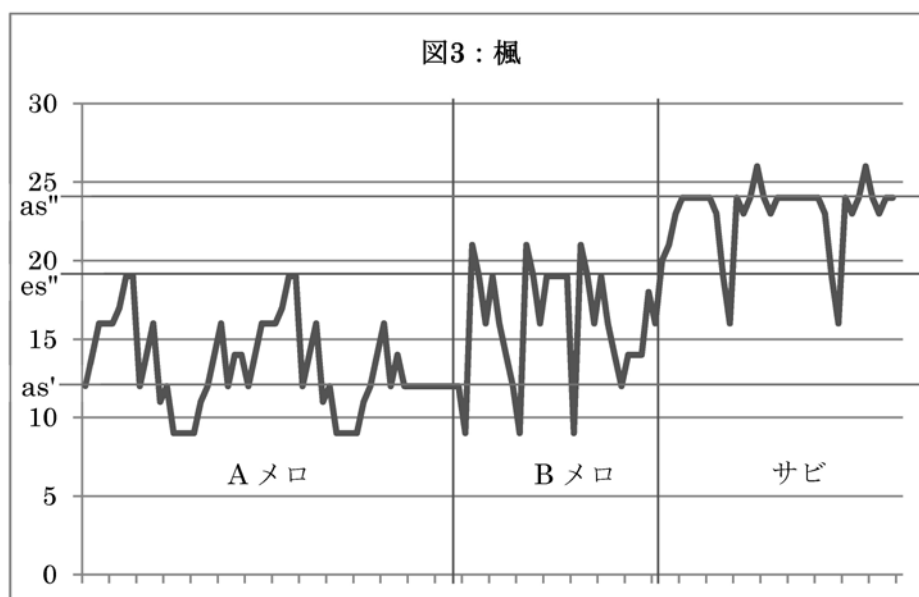
はない。しかし、2 点イ音～1 点嬰へ音という音域は、ピッチとしてはかなり高い方に属する。

しかも、これは歌手としての草野の最高音と最低音ではない。対象 30 曲中の最高音は 3 点ニ音（草野は 3 点ハ音から上では裏声を使うが、もしこれが裏声でなければオペラの一流テノール歌手並みである）、最低音は点なし口音である。つまり、この 2 オクターヴと短 3 度にわたる声域から、2 点イ音～1 点嬰へ音前後という音域を選択して使用しているということに、むしろ注目すべきである。

音域という要素が構成上・表現上の手法として活用されているということは、歌の旋律において基準となる音が形式各部ごとにどう変化しているかということに関連してすでに指摘したが、このことは形式各部の音域に着目することによっても明らかになる。まず各部の音域の〈狭さ〉を見ると、形式区分 A が存在する楽曲 29 曲中、A 部分で音域が 1 オクターヴを下回るものは 14 曲、すなわちほぼ半数ある。これに対して、B では 18 曲中 6、S は 28 曲中 5 であり、A よりも B、さらにそれらよりも S において、幅広い音域の使われる傾向が強いことがわかる。

次に形式構成部分 A・B・S・E 相互の関係を音域という面から比較すると、S が他の諸部分より特に音域が高くなっている楽曲は、28 曲中 20 というかなり高い比率になることがわかる。これに加えて、《水色の街》は AEA という形式であるが、中間部 E がほとんど S と等しい性格であるため、A よりも高い音域に設定されている。《スターゲイザー》は BABCA という形式であり、B と C が最高音に関しては同じ 2 点口音であるものの、最高音の出現頻度は C の方が高いが、サビ的性格の部分は B であり、C はむしろ中間部的であるため、音域の幅においては B が 1 オクターヴと長 2 度であるのに対し、C は短 7 度になっている。

以上のように、楽曲の進行、表現の高まり、形式区分などと音域の高さや広さが連動し、例えば ABS という形式において、A から B へ、そして S へと音域の使用が明確に変化する典型的な例の一つとして、《楓》を挙げることができる（図 3）。ここで、A は 1 点へ音～2 点変ホ音の短 7 度の音域で、主音の上下に広がって動くのに対し、B は 1 点へ音～2 点へ音の 1 オクターヴに広がり、事実上変ニ長調に転調して 2 点変ニ音の上下に広がり、S は主調に戻って、2 点ハ音～2 点変口音の短 7 度、属音 2 点変ホ音と高い主音 2 点変イ音



を挟み込む音域で動く。Sは音域の幅こそ広がっていないものの、最高音域に限定してつくられた部分としての性格を明瞭にしている。

このようにABS系あるいはAS系の形式において、形式部分が進むにしたがって音域が広がったり高くなったりして、いわばプラス指向で変化する構成の楽曲は、対象30曲中24、すなわち8割にのほり、さらにそのうち13曲ではこの特性が著しく明確である。

これとは逆に、Aに比べてBやSの音域が狭くなったり低くなったりする楽曲もわずかながら存在する。《日なたの窓に憧れて》《スパイダー》《流れ星》がこれである。例えば《スパイダー》では、Aが1点ホ音～2点嬰ト音（これがこの楽曲の最高音）の1オクターヴと長3度の音域、Bが1点嬰ト音～2点嬰ヘ音の短7度、Sが1点嬰ト音～2点嬰ト音の1オクターヴである。

こうした特性がほとんど目立たない楽曲としては、《夏の魔物》《魔女旅に出る》《冷たい頬》を挙げることができる。

## 5. 結び

以上のような様々な観察結果をまとめると、次のようなことになる。

対象とした30曲は、形式面では、現代日本の多くのポピュラー・ミュージックに準じて、ABS系あるいはAS系の旋律形式を基礎として構成されている。このこと自体はとりたてて個性的なこととは言えないが、明らかにこうした二つの系列に基づく変化形がいくつも存在することは注目できる。こうした変化形については、歌詞と関連さ

せながら、表現意図に照らした検討を加える必要がある。

調的には、短調を主調とする楽曲が著しく少なく、しかも短調であっても自然短音階、すなわち音階の第7音の半音上昇を避けたり、平行長調のVを代理ドミナントとして使用したりするなど、短調の特徴を隠そうとする傾向が見られる。しかしその一方、長調を主調とする旋律の終止において短調に転じたり、旋律的には長調であっても終止和音として平行短調のIを用いている楽曲が見られた。

楽曲の調選択のレベルでは長調が圧倒的に多いのにもかかわらず、主調からの調的な揺れのレベルでは、平行短調への傾きがしばしば見られることも顕著な特徴である。烏賀陽は前に取り上げた著書の中で、草野の「歌の大半が（中略）無邪気なラブソングとは著しく異なる独特の陰影を帯びて」（烏賀陽，2005，p.138）おり、その「歌を聴く人の多くが『切ない』『かなしい』という印象を漏らす」（烏賀陽，2005，p.157）ということを指摘したが、その原因の一端は、音楽的にはこのような短調への微妙な傾きにあるのではないかと考えられる。

音域という要素が形式的構成と連動して活用されているということは、本稿で行った様々な検討の中でも、もっとも強調しなければならないことである。音域は、形式上の各区分を特徴づける手法として用いられているばかりでなく、各部が全体の中で果たす機能を明確にし、音楽的表現に広がりを与える重要な手段となっている。

さらに、旋律の全体をグラフ化した図を観察し

てわかることだが、草野の作曲する楽曲では、その多くにおいて、サビやサビに準じた部分における最高音あるいは最高音グループが効果的に響くように、全体の構成が考えられているということ指摘することができる。そしてそのような瞬間において、ヴォーカリスト草野がもっとも得意にしている音——もっともよく響き、表現の密度が高まり、楽曲に込めようとする〈想い〉の載る音が、2点イ音あるいは2点口音なのである。また、先に触れた鳥賀陽の指摘する「独特の陰影」や「印象」を生み出している源の一つは、この草野の高音域の声にあると筆者は判断している。

このように、楽曲の構成や特質が楽譜上における抽象的な音の組み合わせに留まらず、特定の、その楽曲を歌うと想定されている歌手の個性と連動していることは、ポピュラー・ミュージックの重要な性格の一つであり、分析の際に見すごすことのできない問題である。

もちろん本稿は、現代のわが国のポピュラー・ミュージックの楽曲に関する、現在ほとんど手つかずの状況にある、音楽的に詳細な研究の端緒にすぎない。スピッツだけに限っても、ここで対象とした30曲はごく一部である。また今回の研究対象はシングルのみであり、特にアルバムだけの収録を意図してつくられた楽曲とは、ねらいも性格も異なっている可能性が考えられる。

また、ここで指摘した様々な特性が、はたしてスピッツの個性であるのか、現代日本のポピュラー・ミュージック全体に共通するものであるのかは、明らかではない。こうした問題を解明するには、さらに膨大な量の検討が必要になるだろう。

さらに本稿では議論を音符上の問題に限定し、歌詞と音楽の関連にまで広げなかった。これは、最初に指摘したように、現代日本のポピュラー・ミュージックに関する論考では、歌詞の分析に偏りがちであることを考慮した結果であるが、もちろん歌詞と音楽の問題を看過できるということではない。

しかしいずれにしても、そうしたさらに一歩踏み込んだ研究については、今後の課題とすることにしたい。

## 引用・参考文献

大角欣也 (2000) 「宇多田ヒカルの《Automatic》」  
『宇多田ヒカル “Automatic” の学際・総合・研究 90年代売れ筋日本語ポップスの総決算』(JASPM ワーキング・ペーパー・シリーズ No.8) 日本ポピュラー音楽学会: 6-15

佐藤良明 (1999) 『J-POP 進化論 「ヨサホイ節」から「Automatic」へ』(平凡社新書) 平凡社

鳥賀陽弘道 (2005) 『J ポップの心象風景』(文春新書) 文芸春秋社

タグ、フィリップ (三井徹編訳) (1990) 「ポピュラー音楽の分析——理論と方法と実践」『ポピュラー音楽の研究』音楽之友社: 7-51

矢向正人 (2003) 「ポピュラー音楽のリズムの研究——その方法論をめぐって」『ポピュラー音楽へのまなざし 売る・読む・楽しむ』: 153-180

## 参考楽譜

『バンド・スコア スピッツ／ベスト・コレクション』(2007) ドレミ楽譜出版社

『BAND SCORE スピッツ・シングル・コレクション』(2009) ケイ・エム・ピー

## 参考 CD

『CYCLE HIT 1991-1997 Spitz Complete Single Collection』(2006) ユニバーサルミュージック

『CYCLE HIT 1997-2005 Spitz Complete Single Collection』(2006) ユニバーサルミュージック