

ももいろクローバーZの楽曲における〈わけのわからなさ〉の美学

稲田 隆之

1. 問題の所在

2015年の現在、アイドルブームやアイドル戦国時代といわれるようになって久しい。そしてそれはアイドルについて語るブームでもある。ブームとは、それまで無関心だった者が関与することによって起こるものだとすれば、アイドルをめぐるブームは、これまでアイドルに興味をもたなかった世代の大人たちが関与することによって起きたともいえるだろう。それについて香月2014は次のように書く。「すなわち、アイドルというジャンルはハイコンテクストな、あるいはごく一部の受容層だけに支えられるジャンルとして社会的認知を受けているが、同時に「アイドル」という言葉自体は、社会全般にその定義がある程度了解されたものとして、つまり専門知識が不要な、ポピュラーなイメージを託せるものとしても認知されているということだ」¹。言い換えれば、それまでアイドル文化に特に親しんでいなかった語り手が、とりたててアイドルシーンに明るくないにもかかわらず、ももクロの特異性を強調しても不思議ではない時代になったということである。

こうしたブームは学術的な研究においても同様である。現在アイドルをめぐるのは、経済学、社会学、宗教学、文学などの視点から考察がなされている。だがその一方で、音楽学から真面目にアイドルの楽曲について研究しようとするものは、いまだに見られないと思われる。というのも、アイドルという存在と楽曲分析との間に深い断絶があるからだだろう。確かに、アイドルの歌うJ-POPや日本のポピュラー音楽が流行歌であることと、あたかも作品の自立性・自律性を明らかにしようとするかのような楽曲分析が、相容れないもののように思われることは当然かもしれない。しかし本論は、そのような流行歌を楽曲分析することによって見えてくることを考察し、音楽学がJ-POPの楽曲そのものと向き合う可能性を考察しようとしている。

この問題についても香月2014が次のように指摘している。若干長くなるが引用しよう。

「アイドル」というジャンルが帯びている「音楽性の低さ」のイメージは、このジャンルが一般的な意味での歌唱などの技術的裏づけを第一条件としてこなかったこと、また一般にパフォーマーの自作自演に価値が置かれるなかで、アイドルが非自作自演であることなどによって保持されてきた。それらが形成するのは、「アイドル」というジャンルの楽曲は「低級」であるといったステレオタイプなイメージである。

一方で「アイドル」というカテゴリーは、様々な音楽ジャンルや楽曲制作者の趣味・嗜好を投影できる場として生まれ、その音楽的多様性が近年ますます目立つようになってきている。

¹ 香月2014：25。

そこでは、ステレオタイプな「低級」イメージとアイドルに提供されている楽曲とのギャップが、「アイドルの枠を超えて」クオリティが高いという、驚きまじりの称賛をもって語られる。このギャップによる驚きや称賛は、アイドルに明るくなかった層を振り向かせるフックにもなっているだろう。²

つとに指摘されるように、日本のアイドル(男性アイドルは除く)はその特性として、「アイドル」の本来の意味である偶像性が排除されており、かわいさにつながる諸要素、すなわち未成熟さ、下手さ、素人っぽさが必要条件とされている。だからこそ、ファンは彼女たちの成長を応援できるわけである。当然ながら、彼女たちが歌う楽曲に低級なイメージが付帯することは否定できない。今や、アイドルの低級イメージと楽曲とのギャップが、新しいアイドルブームを作っているというわけである。

しかし、香月の研究の問題点は、結局のところ音楽そのものには深入りしておらず、楽曲にとつての「高いクオリティ」が意味するものが示されていないことである。果たして、楽曲のクオリティが高いとはどのようなことをいうのだろうか。だが、本論が論じたいのはそこにはない。というのも、ももクロが注目されるようになった2011年頃までの楽曲は、必ずしもクオリティが高いものとは言い難いものだからである。ある時点までのももクロの楽曲は、ももクロでなければ成立していないものと言わざるを得ない。それは、楽曲としての統一性やまとまりよりも、彼女たちのキャラクター性を活かすことを重視したものというべきだろう。そのような楽曲が意味をもったことに意味がある。

改めて本論の目的を確認しよう。本論は、ももいろクローバーZ(以下、ももクロ)の楽曲の分析を行い、彼女たちが楽曲を歌い踊ることによって生まれた「新しい」音楽的な意味を明らかにし、アイドルにおける楽曲の意味を考察することを目的とする。またそれによって、J-POPが日本の音楽文化に果たすべき意義について提言することを目的としている。

本題に入る前に、ももクロについて最低限の情報を確認しておきたい。ももクロは、百田夏菜子・玉井詩織・佐々木彩夏・有安杏果・高城れに、の5名による女性アイドルグループである。デビューは2008年で、この5名に固定されるまでには何度かメンバーの加入と脱退が繰り返されている。最もよく知られているのは、2011年4月の早見あかりの脱退だろう。ももクロは彼女の脱退前まで「ももいろクローバー」のグループ名で活動していたが、彼女の脱退後に「Z」の文字がグループ名の最後に加えられたといういきさつがある。

さらにももクロの特徴として、早見あかりを含めた6名の段階から、各メンバーにはテレビ番組の戦隊ヒーローになぞらえて固定した色が設定されている。現メンバーの百田夏菜子・玉井詩織・佐々木彩夏・有安杏果・高城れには、それぞれ赤・黄・ピンク・緑・紫の色が与えられている。デビュー当時はメンバーの多くが高校在学中ということもあり、「週末ヒロイン」として活動した。彼女たちの活動が多くの人々の心を捉え、「今会えるアイドル」とのキャッチフレーズでデビューしたものの、今では「もう会えないアイドル」となってしまったことはよく指摘されることである。そのほかにもももクロの特徴として「女性性」を売り物としていないことが挙げられる。AKB48のメンバーが水着のグラビア写真をごく当たり前のように公にしているのに対して、ももクロは水着そのものを異化する。

では話を元に戻そう。なぜ彼女たちのパフォーマンスが多くの人々の心を捉えたのか。美学者の

² 香月2014: 128-129。

安西信一は『ももクロの美学』のなかで、それを〈わけのわからなさ〉というキーワードで整理した。ももクロの楽曲とそのダンスには、脈絡のなさで溢れている。とりわけダンスでは、プロレス（武藤敬司の決めポーズ）、ドリフターズ（「8時だヨ！全員集合」のエンディングの振り）、土俵入り、動物の真似（にわとりや犬など）などが盛り込まれており、なぜそれが用いられなければならないのか、意味不明だとする。その意味不明さを意味あるものにするのが、ももクロの一生懸命さということになろう。ばかばかしいもの、くだらないもの、普通の女の子であれば恥ずかしくてやらないようなポーズなどが、楽曲と結び付く。彼女たちの魅力は楽曲そのものや歌唱そのものにあるのではなく、以上のものが結び付いたライブでこそ花開く。こうした現象を、安西2013は「総合芸術」と評し³、清家2013はミハイル・バフチンを援用して「カーニヴァル」と呼ぶ⁴。ももクロの楽曲が、楽曲のみで成立し得ないことはもはや自明のことだろう。もし楽曲のみで楽しめるのだとしたら、それはまず「総合芸術」として受け入れたものから、楽曲のみを採り出したにすぎない。

では、その〈わけのわからなさ〉とは何か。安西2013は、ももクロの楽曲における〈わけのわからなさ〉の魅力の秘密を抽出するに当たり、意表をつく転調（遠隔調への転調）に注目しようとしているが、残念ながら分析には成功していない。当人も言及しているように、ももクロの楽曲において遠隔調の転調がなされるものも確かにあるが、むしろそれは例外に当たるためである。結局、楽曲における〈わけのわからなさ〉は「ハイブリッド性」と言い換えられる。さまざまな音楽的要素の寄せ集めを肯定的に「ハイブリッド性」と言い換えても、ももクロの楽曲がもつ意味には辿りついていない。そのような楽曲の特徴をマキタスポーツ2014は「ジャンクさ」と呼び、特に前山田健一によるももクロの楽曲が「サビだらけ」でできていると言う⁵。しかし、サビだらけという評価は極端に過ぎよう。確かにももクロの楽曲のなかではさまざまな要素が脈絡なくまた音楽的な必然性もなく連結されることが少なくなく、どれがサビなのか判定しにくいことがある。もちろんその現象に意表をつく転調が関与していることは疑いないのだが、そのような楽曲をサビだらけと捉えるべきなのかについては、実際に楽曲分析することで考察したい。

ここであらかじめ結論を示しておく。ももクロの楽曲の特徴は、「ハイブリッド性」や「ジャンクさ」で評されるような楽曲構成を含めた、音楽的な「遊び」にある。ここで重要なのは、作曲者の意図はさておき、楽曲がどのようにできているのかということ、そしてその楽曲がどのような意味をもつようになったのかということである。例えば、前山田健一は「行くぜっ！怪盗少女」について、次のように述べている。「よく中毒性があるとか、何度でも聴きたくなると言っていただけでありますが、そこも狙いだったのでありがたいですね。いろいろな要素を詰めこむことで、何度でも聴きたくなる。こういった楽曲はアニメでは採用されやすいんですけど、アイドルだと難しいんですよ」⁶。

では、なぜいろいろな要素を詰めこむと何度でも聴きたくなるのか。ヒントとなっているのは、このような楽曲はアニメでは採用されやすいが、という発言にある。そこには、アニメをみる視聴者（≒子ども）にとってはそうだが、という実態が隠れている。言い換えれば、いろいろな要素を詰めこんだ楽曲は、本来ならばアイドルに関心を示してこなかったような大人にとっては、何度でも聴きたくなる楽曲ではないはずなのだ。では、なぜこのようなブームが起こったのか。

³ ただしヴァーグナーのいう狭義の「総合（綜合）芸術」とは別ものであることは言及されている。

⁴ 清家2013：147以降を参照。

⁵ マキタスポーツ2014：86-87。

⁶ 『Quick Japan 95：ももいろクローバー全力特集』における記事（取材・構成：小島和宏）、p. 57。

それを読み解く鍵が「音楽の遊戯性」である。以下、ももクロの楽曲に仕掛けられた音楽的な遊びを抽出することにしたい。おそらくそれは、楽曲制作者やプロデューズ側の意図を越えて、大きな意味をもち始めている。

2. 分析と分析方法

分析は以下の手続きを踏む。①楽曲全体の構成の分析、②各セクションの音楽的特徴を抽出、③各セクション間の音楽的〔非〕関連性・〔不〕統一性を洗い出す。④楽曲のもつ音楽的〔非〕関連性・〔不〕統一性という本来ネガティブな側面が、どのようにポジティブな意味を獲得しているのかを考察する。⑤以上の現象のなかに、どのような音楽的な遊びが仕掛けられているのかを抽出する。

分析の上で、前提となる現象について確認しておこう。ポピュラー音楽(≒J-POP)の楽曲は、クラシック音楽における歌曲の用語でいえば、有節形式をとるのが基本である。つまり「1番→2番→3番」という構成をとり、音楽的には1番も2番も3番も同じかたちをとる。しかしクラシック音楽の場合と大きく異なるのは、多くの場合、1番より2番、2番より3番が圧縮されたかたちをとる。これは聴き手を飽きさせないように、同じ構造の音楽が連続することを回避し、かつクライマックス形成を行うためである。じっくり耳を傾けてくれるクラシック音楽の聴衆とは異なり、ポピュラー音楽ではすばやく聴衆の耳を捉えることが求められる。とにかく聴衆が飽きないように、常にさまざまな工夫を施さなければならない。

次に確認しておく現象は各節の構成である。一般的なJ-POPは「AメローBメローサビ」からなり、これをひとまとまりとして1番となる。一番の聴かせどころは「サビ」であり、AメロとBメロはサビを効果的に聴かせるための布石ともいえる。J-POPの楽曲はこの3部構成を基本として組み立てられる。これを定型として、たいていの楽曲では、「サビの前にさらにCメロを挿入する」、「楽曲の冒頭をサビで始める」、「2番以降ではAメロやBメロの小節数を圧縮する」、などのヴァリエーションがなされる。先に取り上げたマキタスポーツ2014によるももクロの楽曲に対する「サビだらけ」とは、聴かせどころだらけであることを意味する。またサビ始まりは、視聴者の関心を瞬時にひくための有効な手段である一方、そういった楽曲の氾濫によってかえって視聴者に飽きられてしまう危険性も生じている。

そもそもサビ重視の楽曲作りはCMやテレビ番組とのタイアップとの関係性が強い。そのためサビ重視の楽曲作りに対してなされる批判として、AメロやBメロがつまらないや魅力がない、AメロやBメロにサビとのつながりがなく、というものがある。実際、サビだけが際立っている楽曲は少なくなく、それが流行歌たるJ-POPの流行サイクルの短期化に拍車をかけたともいえるだろう。

このほかみられる楽曲構成上の特徴としては、大サビとエピソードが挙げられよう。大サビはサビのあとに現れるフレーズで、サビに至るまで現れなかった音楽素材による部分を指す。通常それが再度サビに連結されることで、さらにサビが盛り上がるという効果をもつ。マキタスポーツは大サビの例として、H Jungle with tの「WOW WAR TONIGHT～時には起こせよムーヴメント」における「Wow Wow War War tonight～」の部分やAKB48の「会いたかった」における「好きならば 好きだと言おう～」の部分を紹介している⁷。

⁷ マキタスポーツ2014：60-61。

もうひとつ挙げた「エピソード」は筆者による名称である⁸。大サビと同様に、楽曲を構成する3つの基本ブロックとは別に挿入される音楽素材のことを指す。大サビはサビを際立たせるために、歌詞もクリシェ⁹でできておりある程度短いブロックであるのに対して、エピソードは楽曲全体のなかであたかも独立した位置付けにあり、ある程度長いブロックのことを指そうとしている。たとえば、絢香の「三日月」における「今度いつ会えるんだろう～」の部分、あるいはアンジェラ・アキの「手紙 ～拝啓 十五の君へ～」における「人生のすべてに意味があるから～」の部分⁹が挙げられる。なおこのエピソードと大サビの厳密な区別は楽曲によって難しいことがある。本論では、「労働讃歌」においてエピソードに当たるセクションを認めた。

さて、こうした楽曲の構成において遊びの要素が盛り込まれることもあるが、われわれが音楽を楽しむ際にはもっと音楽のディテールを聴いているはずである。J-POPの楽曲をかたち作る常套手段として指摘できるのが、旋律形と拍節の関係性である。クラシックのオペラや歌曲でも多くみられる現象であり、西洋系音楽に共通する手法といえるだろう。それは、旋律が4小節フレーズを形成することを前提とし、そのフレーズが音楽の拍節のどの拍から始まるのかが、歌詞の内容と密接な関係をもっていることである。

西洋系の4拍子においては、「強・弱・中・弱」（または重・軽・中・軽）という拍節感が内包されており、われわれは意識的にも無意識的にもこの拍節感を感じとっている。その拍節感に対応して言葉のアクセントを乗せていくのが、クラシックの歌曲の作曲法の基本となるが、西洋語のポピュラー音楽でもそうした手法が基本となっている。日本語は西洋語と比べて強弱の差がそれほどないため、音楽の拍節感とそれほど密接な関係性が形成しにくいという特徴がある。

西洋系音楽の拍節感に旋律をおく場合、最も強いアクセントをもった1拍目で旋律を始める、というのが音楽の基本となる。これを基準として、旋律がアウフタクトで始まる場合は、音楽の拍節よりも旋律が音楽を先取りすることから、音楽的にポジティブなニュアンスが生じていると考えられる。これに対して、旋律が1拍目よりも遅れて始まる場合には、ネガティブなニュアンスが生じているとみなせる。したがって、ポジティブな内容の歌詞とアウフタクトで始まる旋律が結びつく場合、およびネガティブな内容の歌詞と拍遅れで始まる旋律が結びつく場合、言葉と音楽が一致していると感じられるだろう。ただし、われわれがJ-POPをそこまで分析的に聴いているわけでもないし、音楽の構造や手法に対して自覚的なわけでもないが、そのような全体的な印象は感じとっているといえる。

クラシックの場合は、通常言葉（詩）が先にあって作曲するが、日本のポピュラー音楽の多くの場合、曲が先にあって歌詞をあとから付けることがよく知られている。それでもなお、言葉と音楽の関係が一致しているとすれば、それは先に作られた音楽における旋律のかたちやコード、アレンジなどに、明らかにポジティブな、あるいはネガティブな音楽的意味が生じているからである。本論では、アウフタクトで始まる旋律を「拍前」、1拍目で始まる旋律を「拍頭」、拍遅れで始まる旋律を「拍遅」と表記することにする。

ポピュラー音楽における旋律と拍節感の関係については、次のことが指摘できる。すなわち、曲の終わりに向けて音楽のクライマックスを形成させるため、「Aメロー-Bメロー-サビ」のそれぞれの

⁸ 「エピソード」の名称はバロック音楽のリトルネッロ形式から借用した。リトルネッロ形式ではリトルネッロ部分とエピソード部分が反復交代しながら現れるが、リトルネッロ部分は基本的に単一の音楽素材（ないしその変形）が統一的に現れるのに対して、エピソード部分は常に新しい異なる音楽素材が現れる。

⁹ クリシェについては石原2008を参照。

旋律形は、「拍遅—拍頭—拍前」となることが極めて多い。言い換えれば、Aメロはネガティブな歌詞とネガティブな旋律形をとり、Bメロでやや前向きなかたちに向かい、聴かせどころのサビでポジティブな歌詞とポジティブな歌詞で歌いあげる、という次第である。先に挙げた絢香の「三日月」はその典型である（ただし「拍前」になるのはサビの後半）。これを定型として、さまざまな工夫がなされていく。AKB48の「恋するフォーチュンクッキー」は、定型を逆手にとった好例である。Aメロ「あなたのことが好きなのに」は拍前、Bメロ「カフェテリア流れるMusic」が拍遅、そしてサビ「恋するフォーチュンクッキー！」もまた拍遅をとる。不安気持ちを抱きながら占いをしようとする女の子の気持ちが、こうした拍遅の旋律形とよく合致している。

旋律のかたちにおけるポジティブ／ネガティブな意味は、すでに指摘した拍節感との関係のほか、旋律形が重要である。すなわち、上行すればポジティブな意味をもち、下行すればネガティブな意味をもつことは、西洋系の音楽である以上、常識といえるだろう。ここでも、そのような音楽的意味を聴き手がどこまで意識的・自覚的に聴いているのかについてはあやしいだろうし、作り手もどこまでそれを理論化し、意識的に用いているのかについても詳細は不明である。しかし、音楽がそのようにしてできていることは間違いない。そのほか、実際の楽曲においてコードがもっている意味は極めて大きい。本論では詳細に触れることは避ける。というのも、一般の聴き手が機能と和声を意識して音楽を聴くことは極めて稀なためである。

以上整理した音楽的現象が、ももクロの楽曲ではどのように起きているのかを次節で検討したい。基本的に分析の対象とするのはデビュー曲から2012年までの楽曲とする。というのも、ももクロの存在が広く認知されるようになる以前と以後では楽曲のあり方も大きく変わってきており、本論ではなぜももクロの楽曲にこれまでアイドルとは縁のなかった世代の大人たちが惹かれていったのかを考察するためである。その一方で本論の問題意識から外れる楽曲、すなわち各メンバーのソロ曲、インディーズ・シングルとメジャー・シングルのB面曲のいくつか、およびカバー曲（ももクロのオリジナル曲ではないもの）は分析の対象から外す。

3. 分析

3.1 「ももいろパンチ」と「未来へススメ！」

まずインディーズ・シングル2枚のそれぞれ1曲目を分析する。「ももいろパンチ」は、2009年8月5日に発売されたインディーズ・シングル1枚目の1曲目に当たる（作詞：tzk、作曲・編曲：斎藤悠弥）。このときの収録は、高城れに・百田夏菜子・早見あかり・玉井詩織・佐々木彩夏・柏幸奈の6名で、有安杏果はまだ加入していない。有安杏果の加入はCD発売前の7月26日で、相前後して柏幸奈が脱退している。PVは高城れに・百田夏菜子・早見あかり・玉井詩織・佐々木彩夏の5名で収録されている。

前奏が始まってすぐに分かるように、この楽曲は和テイストで作られている。続く2009年11月11日発売の2枚目シングルの「未来へススメ！」（作詞：yozuca*、作曲・編曲：黒須克彦）もまた和テイストで作られており、ももクロが「和」をコンセプトにプロデュースされたアイドル・グループであることが分かる。それがどの程度長期的なビジョンをもって仕組まれたものであるかは、ここでは問題にしない。重要なのは、本来女性アイドル・グループと和テイストは必ずしも相性がよくない、ということである。

さやわか指摘するように¹⁰、この時点でのももクロは、和テイストを除けば、その他大勢のアイドルグループと何ら突出した特徴を備えていない。むしろ和テイストであることは、女性アイ

ドルグループにとって長所となりにくいと思われる。これについては、難波江2004のJ-POPの定義が意味をもって来る。まず難波江は、「Jポップは洋モノを取りこむことで「日本らしさ」を表面から消そうとして、かえって「日本らしさ」を誇張することになった音楽である。いい換えれば、日本で新しい音楽をつくるために、西洋で流行している音楽（ユーロビート、R&B、ファンク、トランス、ラップ／ヒップホップ……）を引用・援用・奪取・没収・領有して、輸入品を素材としながら「日本らしさ」を取り除く方法そのものが、逆に「日本らしさ」の証明にもなっている」¹¹と、J-POPを皮肉に定義する。もちろんこうした現象はJ-POPに限ったものではなく、亜周辺国である日本ではすべてにおいて指摘できるものである¹²。

ここで重要なのは、J-POPはその宿命として、取り除こうとして残った「日本らしさ」という、ある種のかっこ悪さを内包していることである。そこに和テイストを取り入れるというコンセプトはさらにかっこ悪いと言わざるを得ず、アイドルの楽曲に付帯する低級イメージからは逃れられない。同じく難波江は「見方を変えれば、Jポップは音楽（曲）のレベルで洋楽のサウンドから浮力を得ながら、言語（詞）のレベルで日常生活の重力に引っ張られて、現実性（リアリズム）の大地に引き戻されている」¹³と述べているが、和テイストの楽曲では、音楽までもが聴き手を現実性に引き戻してしまう。

「ももいろパンチ」の楽曲構成は次の図の通りである。

【楽曲構成図1:「ももいろパンチ」】

【序奏】	【前奏】	[Aメロ]	[Aメロ]	[Bメロ]	[サビ]	……	1番
	【間奏】	[Aメロ]	[Aメロ']	[Bメロ]	[サビ]	……	2番
				【間奏】	[サビ]	……	終結部

特徴的なのはややゆっくりめの序奏で始まることと和テイストの響きだろう。ただし、和楽器の響きを前面に押し出すような前奏ではない。Aメロ（拍頭）はいわゆるヨナ抜き音階で、Bメロ（拍頭）もヨナ抜き音階を基本としながら、サビに向かってiv音を用いていく。サビは再びヨナ抜き音階によるが、拍遅というのが特徴的である。全体に和テイストのアレンジがなされており、統一感がある楽曲といえよう。全体に「トニック→ドミナント」を感じさせないコード進行も和テイストに関与していると思われる。

その一方で、特徴的な現象も2点指摘できる。第1に、サビ終わりで同音反復のあとに半音階上行が用いられることで、こうした音の動きはこのあとのももクロにもみられる。第2に2番の2回目のAメロ'（網かけ部分）の一部で拍節がスイング（4/4拍子が12/8拍子化）することである。このスイング部分で、あからさまに三味線風の響きが聞こえてくる。ジャズ様式を象徴するスイングと和の響きを象徴する三味線が融合するところに音楽的な「遊び」がみえるともいえるが、むしろここは音楽的に遊んだわけではなく、さりげなく和テイストを前面に押し出そうというその作りそのものが、押しつけがましい戦略となってしまっている。

続いて「未来へススメ!」をみてみよう。

¹⁰ 『Quick Japan 95：ももいろクローバー全力特集』におけるさやわかの記事、325頁を参照。

¹¹ 難波江2004：20。

¹² 柄谷行人2006における「亜周辺のゆくえ」（60頁以降）は、音楽現象を考える上でも参考になる。

¹³ 難波江2004：67。

【楽曲構成図2:「未来へススメ!」】

【前奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ] …… 1番
[Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ] …… 2番
【間奏】 [サビ] ……終結部

楽曲の構成は「ももいろパンチ」とほぼ同様である。Cメロの存在がサビへの盛り上がりをかたち作る。和テイストは前奏や間奏のみでみられるだけで、楽曲内部では後退する。Aメロは拍頭、Bメロも拍頭、Cメロも拍頭、サビで拍前をとる。各旋律は厳密なヨナ抜き音階ではないが、一部音型がヨナ抜き音階を強調していると箇所もある。とりわけサビ終わりのフレーズはその好例で、こうした音型では和テイストを感じさせる。

とはいえ、和テイストは前奏や間奏の枠組をかたち作っているだけで、楽曲内部との関係性は希薄である。各セクションにはおおよそ統一性が指摘できるものの、全体に音楽的な遊びはみられず、サビだけが印象に残る楽曲ともいえる。

3.2 「行くぜっ!怪盗少女」と「走れ!」

続いて登場する「行くぜっ!怪盗少女」がももクロ楽曲のひとつの道筋を示したといえるだろう。2010年5月5日発売のメジャー・シングル1枚目の1曲目で、作詞・作曲・編曲いずれも前山田健一による。和テイストは完全に払拭されている。楽曲構成は次の通りである。

【楽曲構成図3:「行くぜっ!怪盗少女」】

【前奏】 [Aメロ] [Aメロ'] [Bメロ] [サビ] …… 1番
【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [サビ] …… 2番
【間奏】 [大サビ] [サビ] ……終結部

まず、アップテンポで始まる前奏にはももクロメンバーによるラップが加わる¹⁴。Aメロ「チャイムが鳴ったら 急いで集合!～」は拍頭入りで、長2度を何度も上下する音型および短3度を何度も上下する音型を基調とする。途中「狙った獲物は逃がさない～」という台詞が入る。ここからをAメロ'とした。いずれにせよAメロはヨナ抜き音階をとる。続くBメロ「ピカピカのダイヤモンド～」もヨナ抜き音階の拍頭入りで、Aメロとは対照的に音階を一気に駆け下りる旋律形をとる。特に1オクターヴを超過する旋律は珍しいといえるだろう。そして、Bメロ終わりでイ短調にとってのドミナント=属七和音(E₇のコード)をとり、トニック(Am)への解決を期待させて裏切る。この裏切りこそ遠隔調への転調である。結果的に転調するのは、イ短調から減5度(増4度)離れた調であり、言い換えれば5度圏上最も遠い調に当たる、変ホ短調ないし嬰ニ短調である。しかし聴覚上は、E上の属七和音が半音下にスライドし、歌唱旋律の導音が半音下行することの方が違和感を感じさせる。つまりここで、クライマックスに上るはずのサビで階段を踏み外したような感覚が生まれるわけである。

サビの旋律も拍頭入りで、また長2度を上下する音型が特徴的な前半と完全5度を上下する音型

¹⁴ ラップの本来の定義からすれば、一定のフレーズごとに(脚)韻を踏むことを特徴とするはずだが、日本語で歌われるももクロの楽曲では韻を踏むことは基本的にない。ここでは広い意味でのラップが用いられているとみなす。

が特徴的な後半でできている。したがって音型の面でいえばAメロとの共通点が指摘できるかもしれないが、リズムの違いのため共通点には感じとりにくい。このあとの楽曲でも指摘できることだが、このようにももクロの楽曲ではいわゆる旋律線を作ろうとせず、音型反復的な動きがみられるのが特徴といえるだろう。これについては後述する。そのほか楽曲の最中に台詞が入るなど、すでに雑多な印象である。

楽曲は2番に入るが、間奏ではやはりラップが入る。ポイントは網かけをかけた部分の間奏と大サビである。ここで初めて、音階の順次上行を基調とする旋律が現れる。ここまでの音楽展開を一気に裏切り、楽曲の統一感を壊す。しかし、この間奏がこの楽曲のもうひとつの見せ所(!)となっている。というのも、ここで百田夏菜子のエビぞりジャンプが見られるためである。この間奏の旋律がそのまま大サビ「無限に広がる～」となる。この大サビはイ長調をとり、最後のサビで再び変ホ短調に転調する。ここにも音楽的な連続性はやはりない。

Aメロ、Bメロ、サビはおおよそヨナ抜き音階に基づくものの、網かけ部分の間奏と大サビは通常の7音音階をとるように、この楽曲は統一性を排除するかたちでできあがっている。そして、統一性を排除する最大の要素が、ラップと台詞だと考えられる。ラップが洋楽の重要なジャンルのひとつとなっていることは確かとしても、ラップの特性として歌のリズム性は強調される一方で、歌の旋律性は後退していることは疑いない。したがって、旋律線が歌謡性を備えていなければいざいほど、ラップの歌唱とは相容れないことになる。本曲をはじめとして、ももクロの楽曲の多くでラップが使用される。これが、楽曲における非統一感を生み出す。台詞はさらにその最たるもので、楽曲はいい意味でお祭り騒ぎ、悪い意味では雑多、という印象につながる。

もうひとつ「行くぜっ! 怪盗少女」のB面に当たる「走れ!」をみておこう。作詞はINFLAVA、作曲がKoji Oba・michitomo、編曲がmichitomoである。

【楽曲構成図4:「走れ!」】

[サビ] [間奏] [Aメロ] [Bメロ] [サビ]	…… 1 番
[間奏] [Aメロ] [Bメロ] [サビ]	…… 2 番
[大サビ] [サビ] [サビ]	…… 終結部

楽曲構成図からも明らかなように、典型的なJ-POPのかたちをとる。とりわけBメロはサビを活かすための機能をきっちり果たす。歌詞の内容もポジティブなもので、典型的なアイドル曲ともいえる。このほか、大サビでラップ調になること、最後のサビ(網かけ)で強引な転調が起こること、以外に特筆すべきことはない。

3.3 「ピンキージョーンズ」、「ココ☆ナツ」、「キミとセカイ」

続いて分析する3曲は、2010年11月10日発売のメジャー・シングル2枚目に収録されている。その1曲目「ピンキージョーンズ」は、作詞が村野直球、作曲・編曲がNARASAKIである。

【楽曲構成図5:「ピンキージョーンズ」】

[前奏] [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [Dメロ] [サビ]	…… 1 番
[間奏] [Eメロ] [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [Dメロ] [サビ]	…… 2 番
[大サビ] [サビ] [サビ] [後奏]	…… 終結部

前奏冒頭で分かるように、この曲は和テイストをはるかに超越して、アジアンテイストの楽曲と

なっている。冒頭は半音階上行を基調として始まり、続いてシタール（を模した音）がジブシー音階風（増2度音程をもつ独特の音階）の音階を上下する。続いて現れる前奏の旋律は、ヒポリディア旋法とみなせよう。いずれも非西洋を象徴するときに用いられる音楽素材である。

Aメロ「冒険 ツアーだ 青春だ」は5音音階的だが、どちらかというとも2度を上下する音型が特徴的。拍前で始まる。このあと中国語で数を数える。続くBメロ「かわいいだけじゃ〜」も5音音階で、こちらは拍頭始まり。本論ではCメロを「あっちへこっちへ旅して」のラップとする。そしてDメロが「夢は 咲かせてなんぼのもんさ」で、拍前始まり、5音音階による。サビ「逆境こそが チャンスだぜい」は7音音階で、むしろ必要以上に導音を強調する旋律形となっている。

1番の時点でさまざまな音楽素材が詰めこまれており、統一感はない。サビ以外が5音音階による響きが多いが、ラップが挿入されたり、背景ではシタールの響きが鳴っているなど、まとまりを感じるの難しい曲といえるだろう。またサビで導音を強調することも、これまでの音楽の響きと対象的なものとなっている。

間奏を挟んで2番に入るものの、冒頭はAメロではなくEメロ「サフラン タイム オレガノ」である。2度音程を上下するのはももクロ楽曲では恒例のもので、背景はインド風の響きとなる。本来2番に入ったのならAメロが回帰しなければならないが、ここではそれが裏切られる。続くAメロ「オトナセカイの 中で」が回帰するものの、こちらはラップ調でをとり、かつ背後ではケチャ風の掛け声がなされることから、Aメロの回帰を感じとることは難しいかもしれない。このあと、Bメロ、Cメロ、Dメロと続き、サビとなる。さまざまな要素がこの楽曲でも詰めこまれ、統一感犠牲にされている。というよりも、統一感を排除することが意図された楽曲であることは間違いない。

大サビ「アカリ 照らせ」から、メンバーの名前を用いた歌詞が歌われる。この冒頭は、この時点でまだメンバーだった早見あかりの名前から取られている。再度サビが回帰し、最後の後奏で前奏の音楽素材が戻ってきて、フレームワークをかたち作る。ももクロ楽曲のジャンク性がよく現れている好例であり、ももクロのメンバーとそれぞれのキャラクターがなければ、成立し得ない楽曲のひとつとなっている。

続いて2曲目「ココ☆ナツ」である。作詞・作曲・編曲すべて前山田健一による。楽曲構成の解釈はいろいろあるだろうが、本論では次のようにみなした。

【楽曲構成図6：「ココ☆ナツ」】

【前奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ]	…… 1番
【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ]	…… 2番
【間奏】 【間奏】 [Cメロ] [サビ] 【後奏】	…… 終結部

冒頭「どこ？ そこ？ あそこ？ みつからないぜい？」で始まるが、これはサビではない。続く前奏部分はラップが入る。網かけの間奏は新しい素材。この楽曲の特徴は全体の非統一性ということよりも、サビのばかばかしさだろう。ココナツを歌っているはずが、「コココ コーコ」と「コ」を連呼し、ついでににわたりのふりまねをすることで有名である。なぜここでにわたりの真似をしなければならないのか。わけのわからなさの典型といっている。このようなばかばかしくも意味不明な楽曲を、いい年をした大人がなぜ楽しめるのか。その答えこそ「音楽の遊戯性」である。

アイドルの楽曲に限らず、現在日本のポピュラー音楽にとって、売れることが最大の命題となっている。このとき、楽曲が売れることは必ずしも目標にされない。いわゆるAKB商標が暗示しているように、現在はCDやDVD、Blu-rayディスクが売れることが大事なのであって、必ずしも聴

かれることが目標とされない時代だと言わざるを得ない。もちろん楽曲そのものも売れなければならないため、売れるための方法論が最大に駆使されて、次々と新しい楽曲が生みされていく。しかしそれは、いくつかの例外を除けば、ほとんど模造品の乱造としかいえず、日本の音楽文化に寄与するものといえないのではないか。このようなばかばかしい楽曲が、実は新しい役割を果たしている（もしくは果たした）のだが、これについてはのちに整理したい。

3曲目「キミとセカイ」（作詞：松田綾子、作曲・編曲：AKIRASTAR）もラップ始まりである。続いて印象的なフレーズ「私の中 覗いてみて」が登場する。これが印象的なのは、伴奏含めてユニゾンであること以上に、A音・C音・D音のテトラコードによる。テトラコードは日本人にとって童謡や民謡における旋律の基本構造であり、だからこそ耳に残る。そしてこれがサビではないことも特徴的である。ここを耳にフックをかけるセクションということで、とりあえず〔フック〕と記すことにしよう。以上を含めて、楽曲構成は次のようになる。

【楽曲構成図7:「キミとセカイ」】

【前奏】	〔フック〕	〔Aメロ〕	〔Bメロ〕	〔Cメロ〕	〔サビ〕	……	1番
	〔フック〕	〔Aメロ〕	〔Bメロ〕	〔Cメロ〕	〔サビ〕	……	2番
		〔大サビ〕	〔ラップ〕	〔Cメロ〕	〔サビ〕	……	終結部

構成上異質なのはやはりラップ部分だが、楽曲を構成する音楽素材は全体に統一されている。ただしサビは遠隔調に転調する。

3.4 「ミライボウル」、「Chai Maxx」、「全力少女」

2011年3月9日発売、3枚目のメジャー・シングル収録曲を取り上げる。1曲目「ミライボウル」は、作詞が村野直球、作曲が前山田健一・大隅知宇、編曲がNARASAKIである。結論からいえば、こちらも統一性を排除することが意図された楽曲となっている。

【楽曲構成図8:「ミライボウル」】

【前奏】	〔Aメロ〕	〔Aメロ〕	〔Bメロ〕	〔サビ〕	……	1番
	〔Aメロ〕	〔Aメロ〕	〔Bメロ〕	〔サビ〕	……	2番
	【間奏】	〔大サビ〕	〔サビ〕	〔サビ〕	……	終結部

上記の楽曲構成図だけでは何も判断できないが、ここでの特徴はAメロがすべてラップでできていること、Bメロが半音階下行～半音階上行すること、サビで突然テンポアップすることである。それぞれをかたち作る音楽的素材に何ら共通性はない。とりわけサビでテンポアップし、2番でテンポを落とすところは、音楽的な不統一性以外のなにものでもない。なお間奏部分はサビのテンポのまま激しいダンスが繰り広げられ、大サビ「ねえ、一億何千万分の一の出逢いだね」でまたテンポを落とす。

2曲目「Chai Maxx」は作詞が只野菜摘、作曲・編曲が横山克で、ももクロの楽曲のなかでも特に言及されることが多い曲といえるだろう。前述のような奇抜なダンスや身振りが駆使される。しかしながら、奇抜なのは振り付けやダンスだけではない。具体的に検討する前に、まずは楽曲構成図を確認しておこう。

【楽曲構成図9:「Chai Maxx」】

【序奏】	〔フック〕	〔Aメロ〕	〔Aメロ〕	〔Bメロ〕	【間奏】	〔サビ〕	……	1番
		〔Aメロ〕	〔Aメロ〕	〔Bメロ〕	〔サビ〕	……		2番
		【間奏】	〔大サビ〕	〔サビ〕	〔サビ〕	……		終結部

冒頭は和音のみ（若干ベースの動きあり）で、すぐにももクロの掛け声「頑張っChai Maxx～」が入る。すでに特徴的なのは半音階上行だろう。これをここでも「フック」と名付けておく。続くAメロは拍頭始まり、同音反復を基調としたフレーズで、これを反復する。その2度目の「Dance or Die、星をつかむまで」の箇所では半音階下行がみられる。すでに前述の楽曲でもたびたび現れたように、この半音階の使用が、このあとももクロ楽曲の共通項としてみられることになる。半音階の使用もまた歌謡的な旋律からは逸脱する音楽素材であり、音楽的な遊びに深く関与しているのである。Aメロ全体もまた繰り返されるが、このときはほぼラップ調に変化する。

Bメロ「手強すぎる夢は」冒頭は同音反復と2度音程が基調で、拍遅で入る。しかし「ライバル」の歌詞で半音階下行が、「勝負（する）」の歌詞では減5度の跳躍上行が、「Gong、Chime、MAX」では2度音程の上下反復が、というように、短いフレーズのなかにさまざまな音楽的要素が詰めこまれる。サビ前に間奏が挿入され、ここで奇妙な振り付けがなされる。

サビの振り付けはドリフターズやプロレスの煽りポーズなどがみられる。サビもまた同音反復や2度音程の上下を基調とする。そして「Milkyでクセもの Chai Maxx」ではまたもや半音階を下行と上行する。1番の終わりで、属七和音の和音構成音を根音から上に向かって順番に積み重ねていく。以下分析は省略するが、この楽曲ではこのセクション内部で不統一な音楽素材が詰め込まれていることが明らかである。とりわけコード進行に関与しない半音階の使用は際立ってしよう。

もう1曲の「全力少女」は簡単にみておく。作詞は琴織・前山田健一、作曲は千葉直樹・michitomo、編曲がmichitomoである。全体にアイドル楽曲の典型のような作りをしている。各セクションはサビをひき立てるために機能し、特筆すべきことは起こらない。本論ではCメロとしたが、Cメロとサビを合わせてサビともみなせよう。ただし音楽的にはまったく異なる素材によるため、別に分けた。楽曲構成上特徴的なことは特にない。サビは5音階である。また網かけのCメロは百田がソロで歌う。なお周知のように、「ももいろクローバー」名義で発表されたのはこの楽曲までであり、このあと早見あかりが脱退する。

【楽曲構成図10:「全力少女」】

【前奏】	〔サビ〕	〔Aメロ〕	〔Aメロ〕	〔Bメロ〕	〔Cメロ〕	〔サビ〕	……	1番
	【間奏】	〔Aメロ〕	〔Aメロ〕	〔Bメロ〕	〔Cメロ〕	〔サビ〕	……	2番
		【間奏】	〔Cメロ〕	〔Cメロ〕	〔サビ〕	……		終結部

3.5 「Z伝説 ～終わりなき革命～」、「D'の純情」

ここでは4枚目と5枚目のメジャー・シングルそれぞれ1曲目を分析する。早見あかりが脱退し、「ももいろクローバーZ」名義で発表された最初の楽曲が、2011年7月6日発売のメジャー・シングル4枚目に収録された「Z伝説 ～終わりなき革命～」である。作詞・作曲・編曲いずれも前山田健一による。新たな出発を余儀なくされたももクロの自己紹介の意味が強い。だからこそ、ももクロ楽曲の特性がよく現れた楽曲にもなっている。

楽曲構成図は以下の通りである（スペースの関係上、「メロ」の文字を省略）。

【楽曲構成図11:「Z伝説 ～終わりなき革命～」】

【前奏】 [A] [A'] [A''] [A'''] [A''''] [B] [サビ] [C] …… 1 番
【間奏】 [A] * [A] 台詞 [B] [サビ] [C] …… 2 番
【間奏】 [サビ] [C] 【後奏】 …… 終結部

楽曲冒頭はナレーションで始まる。前奏ではももクロの紹介が引き続きナレーションされる。このあとの展開についてはさまざまな解釈が成り立ちうるどころだが、各メンバーの自己紹介部分をAメロおよびそのヴァリエーションとした。[A]は百田夏菜子、[A']は玉井詩織、[A'']は佐々木彩夏の順番で歌われ、[A''']の有安杏果になるとAメロの原形は後退する。[A'''']では3連符の使用が特徴的である。続く[A''''']の高城れにではもはやAメロではなくなっているともみなせよう。Bメロ「わたしたち 泣いている人に」は拍頭始まりで、7音音階のやや歌謡的な旋律をとる。サビ「われらは アイドル!」も拍頭始まりで4小節×4のフレーズ構造をとるものの、各小楽節に統一性はない。通常の楽曲ならばサビで1番を閉じるはずが、Cメロとなる。Cメロと設定したセクションでは、メンバーの台詞が入り、「絶対 あきらめない～」とグループ名が改めて名乗られる。

間奏でもナレーションによる説明が入り、2番となる。2番は1番の短縮バージョンだが、音楽的な遊びとして指摘できるのが、2つのAメロの間に挿入される「あ…」の1小節(図の「*」の箇所)だろう。ここで、すでに脱退した早見あかりへのオマージュが挿入される。通常の楽曲ではあり得ない遊びである。以下の分析は省略する。

この楽曲でもさまざまな要素が詰めこまれていることが分かる。ただし、テンポは一定しているし、遠隔調への転調があるわけでもない。それでもなお支離滅裂感やジャンク性が前面にでている楽曲となっている。

「D'の純情」(作詞:只野菜摘、作曲・編曲:横山克)は、2011年7月6日発売の5枚目のメジャー・シングル of 1 曲目に当たる。

【楽曲構成図12:「D'の純情」】

【前奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ] …… 1 番
【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ] …… 2 番
【間奏】 [大サビ] [サビ] 【後奏】 …… 終結部

前奏では弦楽器の響きが前面に出ており、クラシック風な印象を与える。Aメロは拍遅で7小節フレーズをとるのが特徴的。続くBメロは歌なしの2小節のあとに4小節の歌が入るが、こちらも拍遅となっている。一方Cメロは拍頭で旋律が入り、サビも拍頭入りとなる。細かい音楽的な工夫は見られるが、全体にはスタンダードな構成をとっており、統一もとれている楽曲となっている。最も特徴的なのはやはり伴奏の弦楽器の響きで、リズムの面でもクラシック的に、拍頭にアクセントをもつ響きが際立っている。

3.6 アルバム『バトル アンド ロマンズ』

続いて2011年7月27日発売のアルバム『バトル アンド ロマンズ』に収録された楽曲をみていくが、すでにシングルでリリースされたものについては省略する。したがって対象となるのは、「CONTRADICTION」、「ワニとチャンプー」、「キミノアト」、「天手力男」、「オレンジノート」、「スターダストセレナーデ」、「コノウタ」、「ももクロのニッポン万歳!」の8曲である。ただし、本論の問題意識から外れる楽曲、すなわち、楽曲構成上定型にのっとって作曲されており、楽曲の統一

性が目論まれているもの——「CONTRADICTION」、「キミノアト」、「オレンジノート」、「スターダストセレナーデ」、「コノウタ」——は本論の詳細な考察からは除外し、楽曲構成図のみ乗せることとする。その一方で、J-POPの定型から大きく逸脱するものの、それが当該の楽曲特有の特殊な現象であるもの——「ももクロのニッポン万歳！」——もまた考察から外す。なお、本アルバムに収録された「行くぜっ！怪盗少女」は、早見あかりが抜けたことによる改変バージョンである。

【楽曲構成図13:「CONTRADICTION」】

【前奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ]	…… 1 番
【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ]	…… 2 番
【間奏】 [大サビ] [サビ] [大サビ] [サビ] 【後奏】	……終結部

【楽曲構成図14:「キミノアト」】

【前奏】 [サビ] 【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [サビ]	…… 1 番
【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [サビ]	…… 2 番
【間奏】 [サビ] 【後奏】	……終結部

【楽曲構成図15:「オレンジノート」】

[サビ後半] 【前奏】 [Aメロ] [Bメロ] [サビ全体]	…… 1 番
【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [サビ全体]	…… 2 番
【間奏】 [大サビ=ラップ] [サビ全体]	……終結部

【楽曲構成図16:「スターダストセレナーデ」】

【前奏】 [Aメロ] [Bメロ] [サビ]	…… 1 番
【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [サビ]	…… 2 番
【間奏】 [大サビ] [サビ]	……終結部

【楽曲構成図17:「コノウタ」】

【前奏】 [Aメロ] [Bメロ] [サビ]	…… 1 番
【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [サビ]	…… 2 番
[大サビ=ラップ] [サビ]	……終結部

以上5つの楽曲構成図からも明らかなように、これらの楽曲はJ-POPの基本的なかたちをとり、いかにもアイドルという楽曲になっている。また意表を付くような転調や独特の音型なども特に指摘できる楽曲とはなっていない。したがって、特にももクロが歌わなければならない楽曲とはなっていない。ただし、音楽的な必然性がないままラップを導入される現象はももクロの楽曲における特徴であることも確かだろう。「オレンジノート」と「コノウタ」におけるラップは、せっかく統一性をもって書かれている楽曲にノイズのような存在として混入されている。このようなラップは、見方を変えれば、本論が問題にしたい〈わけのわからなさ〉とは別種のものと言わざるを得ない。結果的に本論の分析対象となる楽曲は2曲のみ、すなわち「ワニとシャンプー」、「天手力男」である。

3.6.1 「ワニとシャンプー」

作詞・作曲・編曲はいずれも前山田健一による。歌詞の内容は、女子高生たちが夏休み終わりにあたふたと宿題を片付けるさまをおかしく歌ったもので、J-POPによくみられるクリシェ（決まり文句）は聞かれない。ワニとシャンプーというまったく無関係なものが結びつけられたタイトルそのものが、楽曲の不統一性やジャンク性を暗示しているだろう。まず楽曲構成図をみてみよう。

【楽曲構成図18:「ワニとシャンプー」】

【前奏】 [Aメロ] [Aメロ] [Bメロ] ☆ [サビ] …… 1 番
【間奏】 [Aメロ] [Aメロ] [Bメロ] ☆ [サビ] …… 2 番
【間奏】 [大サビ] [サビ] …… 終結部

前奏は2種類の音楽素材でできている。前半は台詞、後半は「ラララ…」で歌われる。Aメロは拍頭入りで順次下行を基調とする旋律で始まる。Bメロは台詞というべきか掛け声というべきか、非旋律的な素材でできているセクションに当たる。構成図中「☆」で示したのは短い間奏で、規則的な4小節フレーズが壊されるところでもある。サビ「終わらない～」は拍前始まりで、「導音→主音」という音型が何度も現れる。西洋系音楽では和声的な解決を端的に示す音の動きであり、すなわち「終止」を暗示しているわけだが、これが「終わらない（宿題）」と結びつけられているところに遊びがある。

楽曲構成図では分かりにくいだが、各セクションがまったく異なる素材でできており、統一性が排除されていることが重要である。そして、それがクリシェとも無関係であること、女子高生の宿題といい年齢を重ねた大人とは無関係なことが重要である。これについては後述する。

3.6.2 「天手力男」

曲名は「あめのたちからお」と読む。作詞は中村彼方、作曲・編曲はNARASAKIによる。アルバム収録曲では、最も複雑な構成をとり、かなり凝ったものとなっている。通常作曲者が凝るのは複雑ななかの統一感であるはずだが、この楽曲では何よりも不統一感が際立っている。楽曲構成図は次の通りである。

【楽曲構成図19:「天手力男」】

【前奏<リフ】 [Aメロ] × 2 [リフ] [Aメロ] × 2 [Bメロ] [サビ] [リフ] …… 1 番
[Aメロ] × 2 [Cメロ] [Bメロ] [サビ] × 2 [リフ] …… 2 番
【後奏<リフ】 …… 終結部

まず前奏とリフについて説明しておかなければならない。そもそもリフとは反復されるコード進行、音型、旋律などを指す。この楽曲では前奏で現れる旋律形がたびたび登場することからリフとした。このリフの旋律が楽曲内部でもクロによって歌われることもあるのだが、かなり特殊な現象といえるのは、このリフが楽曲構成上サビとは認めにくいことである。以下具体的にみていこう。

楽曲冒頭は前奏で始まる。ギター（の響き）がリフを奏する。構成図の「前奏<リフ」は前奏がリフの音楽素材に基づいていることを意味している。この旋律が耳につくのは、これが5音音階のひとつである民謡音階（ラ・ド・レ・ミ・ソ）に基づいているためである。見方によれば、ラ・ド・レとミ・ソ・ラという2つのテトラコードが重なりあった音階ともいえる。ももクロの楽曲のなか

では際立って和テイストが前面に出ているともみなせよう。

和テイストについてはすでに「ももいろパンチ」のところで検討した通りである。しかし「ももいろパンチ」とこの「天手力男」では、和テイストの存在の仕方が大きく異なっている。ここで、ロック&ジャズ系音楽の構成要素の特性について確認しておかなければならない。ロック&ジャズ系音楽も、旋律は基本的に全音階（5音音階を含む）に則り、規則的なフレーズ構造と拍節感をもっている。その意味ではクラシック音楽と同様である。というよりも、そもそもロック&ジャズ系音楽の起源を黒人音楽に辿ったとしても、以上の特徴は基本的に西洋近代の音楽が導入されたものに過ぎない。

ロック&ジャズ系音楽がクラシック音楽と大きく異なるのは、その裏拍リズムにほかならない。そもそもロック&ジャズ系音楽の特徴や魅力は、アフリカ系の裏拍リズムの文化と西洋近代ないしクラシックの表拍の旋律とのせめぎあいにある。楽曲内部において、伴奏リズムは基本的に裏拍リズムをとりながら、ときに主旋律のもつ表拍の論理に同調したり、緊張関係を形成したりする。旋律もまた、基本的に表拍の論理でできている一方で、楽曲のなかで裏拍リズムに対して同調したり、反発的なリアクションを起こす。

「ももいろパンチ」は基本的にロック&ジャズ系音楽のリズムを基調にしているなかに、和テイストの響きだけを取り入れたものであるために、J-POPのもつ宿命的なかつこ悪さが表立ってしまう。それに対して「天手力男」では、響きの面で主旋律の個性、すなわち民謡音階の響きを前面に押し出しており、裏拍リズムの存在感はかなり後退している。つまり、和テイストのかつこ悪さを逆手にとってそれを茶化し、音楽的にも異化しているのである。ダンスの奇妙さとも相俟って、ももクロなくして成立し得ない音楽となっている。なお、前奏中に挿入される「イガイト カンタン」も表拍を強調するラップになっている。

この前奏で用いられる音楽素材はのちに「アメノタヂカラオ〜」の歌詞で歌われるわけだが、楽曲構成図でも示したように、その位置付けは決してサビの位置付けにはない。というのも、最初のAメロのあとに挿入されるのは、間違いなくサビではないためである。そこで本論では便宜上「リフ」とした。

さて、続くAメロ「アチチってなっても大丈夫かな」はラップ調だが、背後で鳴っている伴奏はインド音楽の響きを基調としている。シタールの響きだけでなく、タブラ（インドの太鼓）が駆使されているのが特徴的である。ラップとインド音楽という不統一感もさることながら、前奏とAメロの間の不統一感も異常なものというべきだろう。そしてすでに触れたように、Aメロのあとにリフが続く。ここで「アメノタヂカラオ〜」と謳われる。リフのあと再びAメロが続く。

Bメロとしたのは「ときに弱虫隠しながら」からで、わずか4小節である。ここは2度の上下反復が基調で、拍遅で入る。そしてサビ「熱い 熱い 熱い 熱い 思い」となる。ここでは、インド調も和テイストも排除されており、明るいポップス調となる。その一方で、旋律は3連符をとり、異質なものが同居するかたちとなっている。旋律は7音音階で拍頭入りである。ここで再びリフが登場し、1番が終わる。一応本論ではこれを1番とみなしたわけだが、かなり長いことは間違いがない。そこで、リフを反復主題とした Rond 形式のようなかたちとみなすことも可能だろう。

2番は1番を圧縮したかたちをとるが、1番と異なるのはCメロ「靴かたっぽ失くしたって」が挿入されることである。7音音階により、拍頭入りをとる。このあとBメロが続き、サビが2回繰り返され、リフとなる。最後はリフに基づく後奏がやや長々と奏されるなか、前奏と同様にラップ調で「イガイト カンタン」が挿入される。以上のようにサビよりも音楽的個性の強いリフを用いているという点で、極めて独特の楽曲となっているし、そのリフが民謡音階に則っているというのも極めて印象深いものになっている。何よりも不統一性が際立った好例でもある。

3.7 「労働讃歌」と「BIONIC CHERRY」

2011年11月23日発売のメジャー・シングル6枚目の1曲目収録曲、すなわち「労働讃歌」と3曲目「BIONIC CHERRY」を取り上げる。おそらくこのシングルが、このあとももクロ楽曲のあり方に変化をもたらすきっかけとなったと考えられる。まず「労働讃歌」をみてみよう。作詞は大槻ケンヂ、作曲と編曲がIan Partonとなっている。楽曲構成は次の通りである。

【楽曲構成図20:「労働讃歌」】

【前奏=ラップ】 [Aメロ] [Bメロ] [Aメロ] [Bメロ] [サビ]	…… 1 番
[Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ] × 2	…… 2 番
【間奏】 [エピソード=ラップ] [サビ] × 2 【後奏】	……終結部

楽曲全体でラップが多用されているのが特徴だが、楽曲構成は統一的になされている。伴奏の響きや音型も統一的といえるだろう。用いられる音階も通常の7音音階に限定される。なお構成図上では「エピソード」と認定したのは、このセクションが大規模なラップとなっているためである。

Aメロ「今や運命は」は拍遅、Bメロ「立場だなんだありゃ」も拍遅、サビ「働こう」は拍前というのは、J-POPの定型ともいえるかたちである。2番はCメロが挿入される。このCメロ「難しいことは掘り下げないとさ」は拍前をとり、サビに自然に連結する。ここで指摘できるのは、歌詞内容からして、楽曲の享受者に一定の年齢を重ねた大人たちが想定されている、ということである。

3曲目「BIONIC CHERRY」(作詞：只野菜摘、作曲・編曲：AKIRASTAR)もまた、前奏や間奏、後奏といった部分でラップが使用されて楽曲の枠組をかたち作っている以外は、全体が統一的に構成されている。唯一の特徴としては、大サビを2種類用いていることだろう。

【楽曲構成図21:「BIONIC CHERRY」】

【前奏=ラップ】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ]	…… 1 番
【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ]	…… 2 番
【間奏】 [大サビ①] [サビ] [大サビ②] [サビ] 【後奏】	……終結部

ラップを用いていることが一見不統一感を生んでいるものの、この不統一感は見せかけだろう。というのも、これまでの楽曲における不統一感はいくまでもAメロ、Bメロ、サビという楽曲を構成する主要部分間で起きたものだからである。なお2曲目「サンタさん」(作詞・作曲・編曲：前山田健一)は明らかにさまざまな要素を詰め込むことでできている楽曲であるため、分析は省略する。

3.8 「猛烈宇宙交響曲・第七楽章「無限の愛」」

ここでは2012年3月7日発売、メジャー・シングル7枚目の1曲目「猛烈宇宙交響曲・第七楽章「無限の愛」」を検討する。テクノポップを取り入れた2曲目「LOST CHILD」(作詞：岩里祐穂、作曲・編曲：NARASAKI)および3曲目「DNA狂詩曲」(作詞：前田たかひろ、作曲：大隅知宇、編曲：横山克)では、とりたてて特徴的な現象が起きていないため分析対象から外す。

「猛烈宇宙交響曲・第七楽章「無限の愛」」は作詞・作曲・編曲すべてが前山田健一による。もともとはテレビアニメ『モーレツ宇宙海賊』のオープニングテーマであった。楽曲のタイトルにある「第7楽章」は、実際に7番目の楽章を意味するわけではない。いずれにせよ、クラシックの交響曲をイメージしているのだろう。この楽曲では大編成の合唱が用いられている。まずは楽曲構成図

を示しておく。

【楽曲構成図22:「猛烈宇宙交響曲・第七楽章「無限の愛」】

【前奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] * [サビ]	…… 1 番
【間奏】 [Dメロ] [Bメロ] [Cメロ] * [サビ]	…… 2 番
【間奏①】 【間奏②<サビ】 [大サビ] * [サビ] 【後奏<サビ】	……終結部

前奏はロック調が前面に出た曲調で、拍頭入りのAメロ「宇宙の 果ての果てでも」から行進曲調が続く。Bメロ「遠くて(近くて)逢いたくて(逢えなくて)」も拍頭入りで行進曲調のままであるが、これが次のCメロへの布石なのだろう。網かけのCメロ「ボクの全て 捧げるから」で突如3拍子となる。露骨に意図された不統一感である。構成図で示した「*」で掛け声が入り、サビ「星屑のクズとなりて」となる。

サビがJ-POPの最大の聴かせどころであることはもはや繰り返すまでもないだろうが、この楽曲のサビは4小節×8という極めて大規模なものになっている。これがタイアップとなったアニメのイメージとつながっているし、交響曲やクラシックをイメージさせる楽曲のタイトルともつながっている。

間奏①は台詞中心の箇所(「燃えさかる 太陽よ」)、間奏②はサビの音楽素材に基づき、マーティ・フリードマンによるギターの活躍が聴ける箇所となっている。大サビ「ボクのこと キライですか?」のさびしげな響きが挿入され、「*」を挟んで、サビとなる。後奏では合唱の響きが前面に来て、ここまで基調となっていた短調の響きが最後突如長三和音となって終わる。クラシックの作品であれば、楽曲において支配的だった短調が音楽的な脈絡もなく突如長調に転調するとき——たとえばシューベルトの《冬の旅》の第1曲〈おやすみ〉やドヴォルザークの交響曲第7番の終楽章の結尾、同じくドヴォルザークの交響曲第9番《新世界から》の終楽章の結尾など——、その長調が必ずしもポジティブな意味のみをもっているわけではないことは明らかだろうが、ももクロのこの楽曲ではそこまで深読みする必要はなかろう。しかし、そのような必要がないはずにもかかわらず、こうした言及をせざるを得ないことに意味がある。これについても最後に考察する。

3.9 「Z女戦争」

次の分析は、2012年6月27日発売、メジャー・シングル8枚目を取り上げる。ここでもあらかじめ確認するならば、2曲目「PUSH」はサビで遠隔調に転調する以外は特に特徴的な現象は起こっておらず、3曲目「みてみて☆こっちっち」はアニメとのタイアップ曲であるため省略する。

問題となるのが1曲目「Z女戦争」である。曲名は「おとめせんそう」と読む。作詞・作曲はティカ・α、編曲は近藤研二による。ちなみに作詞・作曲の「ティカ・α」は、やくしまるえつこが作詞・作曲する際の別名義である。

【楽曲構成図23:「Z女戦争」】

【前奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ①] [サビ②] [サビ③]	…… 1 番
【間奏】 [Aメロ] [Bメロ] [Cメロ] [サビ①] [サビ②] [サビ③]	…… 2 番
【間奏<新素材】 [大サビ] [サビ①] [サビ②] [サビ③]	……終結部

楽曲構成図からもこの曲の異様さが分かるだろう。すなわちこの曲の1番および2番は、前奏や間奏を含めてまったく異なる音楽素材が7つ連結されることで構成されている。戦略的に不統一性

が図られている楽曲であることは疑いない。その一方で、遠隔調への転調はみられない。以下詳しく分析しよう。

まず冒頭「3時の方向に敵機発見&デストロイ&乙女の祈り」のユニゾンで始まる。耳に付くのは同音反復と半音階進行だろう。統一感のないモットー動機ともいべき素材である。続く前奏部分の冒頭はテトラコードに基づき、終わりで冒頭の動機が回帰するが、何より特徴的なのは「リンリン」「ワンワンワン」「ドドド」といった響きの使用だろう。すでに触れた「ココ☆ナツ」同様の効果や意味をもつ。また台詞も使用される。

Aメロ「全校生徒の非難は緊急」とBメロ「正体不明の未確認生命体」はともに拍頭入りで、非旋律的なラップ調、かつ歌唱旋律における4小節フレーズが壊されている。AメロとBメロにリズム上の統一感も排除されている。Cメロ「ねえ委員長」は拍前入りでヨナ抜き音階をとる。

続くサビ①「巻き起こせミラクル」は7音音階で拍前入りとなっている。本来ならばここで1番が終わるはずだが、この楽曲ではサビが3つ設定されているとみなせるだろう。サビ②とみなせるのが「淡く色づくIFの心」の箇所、やや寂しげな曲調となるものの、拍前入りのフレーズとなっている。そしてサビ③とみなせるのが「どこかであのこを見ていたい」で、こちらも拍前入りなのだが、サビ①→②→③と続くにつれてアフタクトのタイミングが早くなっていく。これはクライマックス形成の常套手段といえるだろう。ともあれ、1番の音楽的な情報量は極めて多く、不統一感やジャンク性が際立っている。2番は1番と同様であるため分析を省略する。

最後のセクションで新しい素材による間奏が挿入され、大サビ「出会いと別れ」となる。こちらは7音音階、拍頭入りである。ここではクラシック音楽がイメージされており、讃美歌風の響きや管楽器、チャイムなどが聞こえてくる。以下3種のサビが再現されて終わる。

3.10 「サラバ、愛しき悲しみたちよ」

最後に2012年11月21日発売、メジャー・シングル9枚目の1曲目「サラバ、愛しき悲しみたちよ」を取り上げよう。作詞は岩里祐穂で、作曲・編曲を布袋寅泰が担当したことで注目される。日本テレビ系ドラマ『悪夢ちゃん』主題歌になっている。楽曲構成は次の通りである。

【楽曲構成図24:「サラバ、愛しき悲しみたちよ」】

【前奏<リフ】	[Aメロ]	[リフ]	[Aメロ]	[Bメロ]	[Cメロ]	[サビ]	……	1番
【間奏①】	[Aメロ]	[Dメロ]	【間奏②=ギター】	【間奏③=ラップ】	……挿入部			
	[リフ]	☆[Bメロ]	[Cメロ]	[サビ]	[リフ]	……2番		

こちらも戦略的にさまざまな要素が詰め込まれた楽曲となっているため、その解釈もさまざまとなるだろう。本論では、前奏で現れる音型や音程が楽曲全体において統一的に反復されるため、リフとみなした。そのリフは、テレビドラマの内容とも関わって、増4度音程が多用されるものとなっている。クラシック音楽では悪魔の音程として知られるものである。

前奏に続くAメロ「行くの？ 行かないの？」は拍遅で、同音反復のみでできている。ここで一旦リフを挟む。このとき「Ah-Ha Dig it, Dig it」といった言葉が繰り返される。伴奏がとる主音と「Ah」の言葉がとる音程もまた増4度音程という特徴的なものとなる。再度Aメロが繰り返され、Bメロ「こころの声が木霊する」は7音音階で拍遅となる。当然ながらAメロとBメロの不統一感が際立つ。さらに不統一感を生むのがCメロ「行かないで… 行かないで…」のセクションだろう。伴奏は突然チェンバロの響きが前面で出てきて、バロック的な雰囲気や包まれる。サビ「サラバ、昨日をぬぎすてて」からロック調に変化するため、なおさらCメロの異質な印象は拭えない。しか

しながら、注目すべきはCメロの音型である。全体の響きはバロック音楽風の異質なもののだが、そこでとる音型はリフの音型を変形したものである。この統一性を聴き取れる者は、おそらくよほど音楽を分析的に聴く能力や習慣のある者に限定されるだろう。

さて、この曲はこのまま2番となるのではなく、挿入部とみなさざるをえないセクションに入る。2番でないのは、このセクションでサビが回帰しないことによる。まず間奏①ではチェンバロの響きが回帰して、やはりバロック音楽風の響きが支配的となる。続くAメロではチェンバロの響きが継続しており、1番のAメロとは性格がかなり異なるため、Aメロ'とした。このままりフなりBメロが現れればここは2番ということになるが、現れるのは新しい音楽素材、すなわちDメロである。

このDメロもまた意表をつく。というのも、旋律の入り方が4.5拍遅れだからである。クラシック音楽ではたまにみられる手法だが、ポピュラー音楽では極めて珍しい。このままサビが来ないまま、新しい間奏となる。構成図では間奏②がそれに当たる。ここで新しい音楽素材により、ギターが活躍する。さらに間奏③が続く。ここでもギターが活躍するが、何といても耳につくのはやはり増4度ないし減5度の跳躍下行音程である。この間奏②では英語によるラップ「1, 2 and 3, 4, 5」が入る。

ここでようやくリフが現れるため、それに続く展開としてAメロなりBメロが予期されるだろうが、2小節の挿入句が入り、音楽的な遊びがなされている。以下はBメロ、Cメロ、サビと続き、音楽的な内容は1番と同様である。最後はリフで終わる。

この楽曲で指摘できるのは、戦略的な不統一性と、その背後にある統一性という高度な音楽的な遊びである。なぜこのような遊びが駆使されるのだろうか。次節において、ここまで分析してきた結果について考察したい。なお、同シングルに収録されている2曲目「黒い週末」(作詞:只野菜摘、作曲・編曲:NARASAKI)および3曲目「Wee-Tee-Wee-Tee」(作詞・作曲:CHI-MEY、編曲:大久保友裕)は紙数の都合もあり分析を割愛する。

4. 考察

ももクロの楽曲における〈わけのわからなさ〉とは、すでに多くの指摘がなされているように、音楽的なジャンク性であり、ハイブリッド性である。それは本来、音楽的な不統一性というネガティブな美的価値でしかない。ではなぜももクロの楽曲ではそれがポジティブな意味を獲得したのだろうか。ここで、先に引用した前山田健一の発言にヒントがある。もう一度引用しよう。「よく中毒性があるとか、何度でも聴きたくると言っていたらいいんですが、そこも狙いだったのでありがたいですね。いろいろな要素を詰めこむことで、何度でも聴きたくなる。こういった楽曲はアニメでは採用されやすいんですけど、アイドルだと難しいんですよ」。

ここで検討しなければならないのは、なぜいろいろな要素を詰めこむと何度でも聴きたくなるのか、ということである。前山田健一がアニメ云々と言及しているように、当初このようなジャンク性が意図された際の聴き手の対象は若者だったはずである。「Aメロー—Bメロ—サビ」とじっくり音楽の流れを追うような余裕のない時代において、いかにして聴き手の関心を惹きつけるのか。その手段が飽きさせないことにほかならない。そして重要なのは、ここにはある程度年齢を重ねた大人の聴き手は想定されていないことである。

ももクロのパフォーマンスには、意味不明なものが溢れている。その最たるものがダンスや身振りだった。ダンスや身振りならば、意味不明なものとして、面白がり楽しむことができる。しかし

音楽は違う。西洋近代の音楽のロジックに基づく音楽は、音（すなわち単音の連続）でできているのではなく、音と音の関係性でできている。音楽をある程度聴いてきた人間であるほど、その音楽のロジックを意識的にしろ無意識的にしろ、聴いているし感じとっているのである。言い換えれば、われわれが音楽を聴いて何らかの統一感やまとまりを感じたり、ある曲をいい曲だと思えるのは、それぞれの思考のなかで音と音の関係性がみえているからにほかならない。

そのように音と音の関係性がある程度みえている大人が、不統一感で溢れている楽曲を聴いたとき、まず起こるのは異和感や拒否感だろう。実際筆者が初めてももクロの楽曲を耳にしたときに起こったのが、まさにそれであった。なぜこのような楽曲が成立しうるのか、まったく不可解だった。もし成立し得るとしたらその根拠はももクロというキャラクター性以外にない。そうであれば、このような楽曲は2度と聴く必要はないかもしれない。しかし、ある程度年齢を重ねた大人たちが、結局は不統一感に溢れた楽曲を何度も聴いてしまうのは、そこに関連性を見出してすっきりしたいという欲求があるからだろう。だがいくら探しても、そこには音楽的な統一性はないし、クラシック音楽に対するように深読みする必要もないのである。そこには、当初前山田健一が想定したものとは別の意味が生じている。

その一方で、J-POPの楽曲たちのほとんどが定型によって生み出されており、そのアイディアはほぼ汲み尽くされてしまっているといっている。このときのアイディアは、基本的に音と音の間に密接な関係性を構築することが前提となっている。しかしももクロの楽曲は違った。というよりも、ある種の音楽的な遊びは昭和のある時期まで——すなわち、「Aメロ—Bメロ—サビ」という定型がまだ当たり前ではなかった時代まで——は、普通に行われていたものなのである。

楽曲が売れること、いや、楽曲が売れなくてもCDが売れることを至上命題としてしまった日本のポピュラー音楽業界に、音楽を聴くことやパフォーマンスに接することに意味をもたらしたももクロの楽曲がもつ意味は大きい。もちろんももクロの楽曲のすべてが不統一性によって作られているわけではない。定型に則った楽曲やいかにもアイドルといった楽曲があることで多様性が生まれ、本論で主に取り上げたような楽曲がさらに意味をもつ。

やや余談めくが、本論の題目は当初「音楽の遊戯性」を前面に出すつもりだった。しかし、英語の題目を設定するに当たり、「遊戯性」に当たる英語が見当たらなかったことで、改めて考えさせられた。そもそも英語の概念では、musicとはplayするものであり、音楽においてあらためて「遊び」を強調するものではないことを突き付けられたのである。つまり、ポピュラー音楽を論じるに当たり、音楽における「遊び」の意味を強調しなければならないほど、今の日本のポピュラー音楽業界が陥っている閉塞に危機感を覚えざるを得なかった。とはいえ、見方を変えれば、音楽の遊戯性は日本のポピュラー音楽のみならず、音楽のあり方そのものを救済するキーワードともいえるのではないか。

最後に、すでにポピュラー音楽研究者が発している問題をももクロに当てはめて考察したい。毛利嘉孝は『ポピュラー音楽と資本主義』のなかで次のように書いている。

それは、趣味の均質化を意味しているかもしれませんが。けれどもここで強調したいのは、実際の音楽の視聴者はそれを趣味の均質化として認識しているわけではありません。GLAYやラルク、浜崎あゆみ、SMAP、Mr.Children、B'z、宇多田ヒカルのファンたちは、それぞれ自分の趣味が確立しており、その趣味にしたがって音楽を聴いていると信じて疑ってはいません。その趣味の範囲は、驚くほど少ない選択の趣味の類型化がなされているのですが、その類型化の外側の選択肢を探す必要をあまり感じていないようです。¹⁵

おそらく多くのももクロのファンが、ももクロの楽曲とその他のアイドル（たとえばAKBグループ）の楽曲との差異を聴き取っていると思っているだろう。本論では、音楽の遊戯性という観点から他グループとの差異をはっきり見出し、そこにポジティブな意味を見出そうとした。もちろん毛利が指摘するように、ももクロの楽曲とその他のアイドル（たとえばAKBグループ）の楽曲との差異を過大評価すべきでないことはいうまでもない。ともあれ、ももクロの存在がメジャーになるにつれ、その楽曲も均質化されていく傾向にあるようだ。それに反発するかのように、他のアーティストとのコラボレーションが行われる。それについては、次の指摘が参考になる。

その結果、特定のアーティストが、カリスマ的に消費されるという現象は、いくつかの特定の例を除いてなくなり、タイアップを中心とする「欲望の編集」によって提示された音楽あるいは音楽の組み合わせが消費される。¹⁶

いまやももクロでも「欲望の編集」によって消費される現象がみられる。たとえば、KISSとのコラボレーションはその好例だろう。また、ライブでは生バンドとの共演が常態化しており、ももクロ楽曲における遊びが大人の遊び化しているとみなせる。だがこうした売り方は過激化するしかなく、やがて破綻することは目に見えている。J-POPの救世主となったももクロが、今後どのように自己救済するのかが問われている。とはいえ、女性アイドルに消費されているのが楽曲だけでなく、若さや容姿といった側面があることはつとに指摘される所であり、その意味ではももクロのアイドル生命もいつか終わりを迎える。

しかし、たとえアイドル生命が終わったとしても、そこで生まれた意味は消えない。それについては、次の小沼純一の指摘が重要だろう。

「音楽的消費」というものを想定したとき、それは、経済とはちがったありようを打ちだしてもいいはずだ。消費という概念が、端的に「なくなってしまうこと」を指すというとき、それを消費した側の内側については宙吊りになっています。どれほど豊かになっても、豊かになった末に空しくなっても、一律に宙吊りのままです。経済はあくまで現象を客観的に捉えるものですからそれでもいい。しかし音楽はそうしたところだけで見ていったところで、あまり生産的ではないのではないのでしょうか。

[...] そうした消費の後にも、何かが残るのです、少なくとも聴き手のなかのわずかな部分であっても。¹⁷

音楽を聴くという行為のあとに、何かが残る。それが音楽の力である。そして、あの日あの時という情景と音楽とのつながりは深い。とりわけ流行歌は、それを聴き歌ったあの日あの時と密接に関わっている。したがって、聴かれもしないCDが売れることに音楽的な意味はまったくないのである。流行歌は流行し消えることに意味がある。だがそこで意味が生じるためには、その音楽が聴かれ、歌われ、喜ばれ、面白がられ、楽しまれなければならない。そのような楽曲こそがJ-POPを救う。

¹⁵ 毛利2007：166。

¹⁶ 山田2003：44。

¹⁷ 小沼2000：266-7。

参考文献

- 安西信一 2013 『ももクロの美学：〈わけのわからなさ〉の秘密』、廣済堂。
- 石原千秋 2005 『Jポップの作詞術』、東京：NHK出版（生活人新書）。
- 烏賀陽弘道 2005 『Jポップとは何か：巨大化する音楽産業』、岩波新書。
- 香月孝史 2014 『「アイドル」の読み方：混乱する「語り」を問う』、青弓社。
- 柄谷行人 2006 『世界共和国へ：資本＝ネーション＝国家を超えて』、岩波新書。
- 清家竜介&桐原永叔 2013 『ももクロ論：水着と棘のコントラディクション』、実業之日本社。
- 小沼純一 2000 『サウンド・エッセイ：これからの「音楽文化論」入門』、平凡社新書。
- 難波江和英 2004 『恋するJポップ：平成における恋愛のディスクール』、冬弓舎。
- マキタスポーツ 2014 『すべてのJ-POPはバクリである：現代ポップス論考』、扶桑社。
- 毛利嘉孝 2007 『ポピュラー音楽と資本主義』、せりか書房。
- 山田晴通 2003 「ポピュラー音楽の複雑性」、東谷護編著『ポピュラー音楽へのまなざし：売る・読む・楽しむ』、勁草書房、3-28頁。
- 『Quick Japan 95：ももいろクローバー全力特集』、2011、太田出版。