

Title	＜翻訳＞ポピュラー音楽のジャンル概念における間メディア性と言説的構築：「ジャパニーズ・シティ・ポップ」を事例に
Author(s)	ソメ, モーリッツ; 加藤, 賢
Citation	阪大音楽学報. 2020, 16・17, p. 15-43
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98476
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ポピュラー音楽のジャンル概念における 間メディア性と言説的構築 ——「ジャパニーズ・シティ・ポップ」を事例に——

モーリッツ・ソメ（ケルン大学）
加 藤 賢 記

0. 概要

大都市・東京における「都会的」で「洗練」されたライフスタイルを具体的に表現し、こんにち主流となっている J-POP のトランスナショナルで消費主義的な特色を先取りするものとして、日本の「シティ・ポップ City Pop」は最初に登場した 20 世紀最後の四半期から現在にかけ、様々な再文脈化を経験してきた。本稿ではこのシティ・ポップを、ポピュラー音楽のジャンル概念が出現し存続していくプロセスにおける、間メディア的（intermedial）な本質を調査するための一例として用いる。まず、もっとも一般的にシティ・ポップとして分類されている音楽製作物に共通する複数の記号的（聴覚、視覚、テキスト）特徴がジャンルとして概念化されていく過程を、間メディア的変換の一例として考察する。そして、1977 年から 2016 年にかけて出版された音楽史の書籍、ディスク・ガイド、新聞、音楽雑誌の記事によって構成される日本語の音楽関連の小規模なコーパスから資料をピックアップし、調査結果と結びつけていく。その上で、本稿はシティ・ポップをジャンルとして言説的に構築していった行為者を特定し、それらが音楽に、あるいは音楽以外の性質に与えていった変化を追っていく。そして現在におけるわれわれの「シティ・ポップ」という用語に対する理解や、この語が指し示すアーティスト認識が、比較的少数の日本人音楽ジャーナリストによる、熱狂的でマニアックな雑誌記事やポピュラー音楽史によって大きく形作られてきたことを明らかにする。このような人々の手によって、多種多様でしばしば正反対の特徴を持つ音楽作品群は、フォーク・ロックバンドのはっぴいえんどを中心に据えた一貫性のある系譜的「語り」へとまとめ上げられていったからである。以上の分析を踏まえ、本稿はイェンツ・シュレーター Jens Schröter のいう「存在論的間メディア性」における言語／記述の根本的な優位性を参照しつつ、ポピュラー音楽ジャンルとしての「シティ・ポップ」の構築において、

イーミック（文化内在的）な音楽的特性や短期的な音楽産業のマーケティング戦略よりも、エティック（文化外在的）なテキストベースの「語り」の方が強い重要性を持つ、ということを示す。

ジャンル理論はふつう、音楽ジャンルを成立させる諸条件や、アーティストやそのオーディエンス、あるいはそれ以外の音楽コミュニティの構成要素へ、ジャンルが果たす機能を問うてゆくものである。本稿では、こうしたジャンルへの問いに対して新たな方法論を提案するべく、ポピュラー音楽の構築におけるメディア、ならびに間メディア性（Intermedialität）へ関心を寄せている。ポップ・ミュージックは通常、聴覚的、視覚的、テキスト的なシニフィアンのメディア横断的な相互作用によって定義されうる。だとすれば特定のポピュラー音楽ジャンルの枠内における、これら記号間の相互作用をどのように説明すれば、ジャンルの境界とその通時的ダイナミクスを明らかにすることができるのだろうか？ いいかえれば、それぞれ異なるメディアの要素は、ポピュラー音楽のジャンル構築において、どのように相互作用するのか？ あるメディアは他のメディアより重要なのか、あるメディアは他のメディアを支配しているのか？ よって本稿における論点は、間メディア的な、そして間芸術（inter-art）的な理論（cf. Caduff et al. 2007, Wolf 2010）において頻発する問題である、間メディア的なダイナミクスとメディア間のヒエラルキーにまで及ぶ。

こうした問いに答えていく最初のステップとすべく、本稿ではポピュラー音楽ジャンル研究における小規模なケーススタディとして、日本の「シティ・ポップ」を取り上げたい。後述するように、シティ・ポップは20世紀の第4四半期に登場して以来、さまざまなリバイバルと再定義を経験してきた。もっとも最近の事例では、2010年代半ばからの復活が、日本のポップ・ミュージックファンの間でかなりの注目を集めている。それによって、自ら「シティ・ポップ」と名乗っている、あるいはジャーナリストやCDショップといったエティックな行為者によってそう呼ばれる、主に東京を拠点とする多くのインディー・ポップ、ダンス、ロック、ファンクミュージシャンたちが現れてきている。この新たなブームは「シティ・ポップ」の名の下に集められたミュージシャンたちの音楽性が明らかに千差万別だったので、「かつての『シティ・ポップ』というジャンルとはいかなる合理的一貫性も存在しておらず、その定義は著しい混乱状態にある」という批判を浴びることになった。日本の英字新聞である『ジャパン・タイムス』は、このリバイバルを2015年に「文字通り、『名前』だけが繋がっているトレンド」と評しさえした（Aoki 2015）。そこで本稿では、近年のシティ・ポップ・リバイバルを取り巻くいくつかの混乱状態を解消するとともに、かつてジャンルの構築・再構築において機能し、そして今もなお影響を及ぼし続けている多様なメディアの役割についても考察を加えていく。そして最後に1977年から2016年にかけて出版された音楽史の書籍、ディスク・ガイド、新聞、音楽雑誌の記事、インターネット記事など、日本語で書かれた音楽についてのインターテキストによって構成される通史的コーパスを調査する。

本稿はこれらのテキストの中でシティ・ポップがジャンルとして言説的に構築されていく過程を分析し、コーパスから集められた情報をジャンル構築における間メディア的な領域と関連付けていく。すなわちシティ・ポップの定義・再定義においては、非＝テキスト的なアーティファクトやメディアが重要な役割を果たしているのである。

1. ポピュラー音楽研究におけるジャンル理論と間メディア性

議論を簡潔にするための出発点として、ファブリ Fabbri による広範囲で社会構築主義的な音楽ジャンルの定義を当てはめてみたい。Fabbri (1999 : 7) は「ジャンルとは何らかの理由、目的、基準によって、コミュニティに承認された音楽の一種である。すなわち、コミュニティによって承認された（あらゆる）約束事によってその方向性が規定された、一連の音楽的な出来事のことである」と定義している。本稿では、メタジャンルやサブジャンル (cf. Shuker 2005) といったさらなる細分化を行わないし、用語上も区別しない。したがってここでは、J-POP (1990 年代に確立された、日本で製作されたほぼ全てのポップ・ミュージック作品を包括できる用語) のような広いメタジャンルと、より小さく具体的な音楽ジャンルを、同じ枠組みと定義の下で議論を進めていく。

そういった広い意味で定義されているときでさえ、ジャンル概念は音楽それ自体が機能するための、そしてわれわれが音楽を理解するための基礎となっている。ジャンルを区別するリスナーの能力は、音楽を処理する上で必須のスキルであり、基本的な認知ツールである。彼／女らによって感じ取られた生の聴覚認識は、この能力によって前述したような意味認識の文化的パターンへマッピングされるのである (cf. Fabbri 1996)。経済的なレベルでは、ジャンルの区別は音楽と音楽マーケット間において必要不可欠なインターフェースとして機能する (cf. Frith 1996 : 76, Negus 2013 : 27)。また社会的なレベルでは、ジャンルは集団的アイデンティティにおける強力なマーカーとしての役割を果たす。これらの機能はとりわけ重要である。なぜなら第二次世界大戦以降のポピュラー音楽は、高度に商業的であると同時に商業化に敵対する、サブカルチャーを含む若者文化 (youth cultures) へ根付いているためである。それゆえ、ポピュラー音楽におけるジャンル概念は「多様な社会集団におけるヴァナキュラーな言説に根ざしており、流行の変遷や資本主義の論理によって不安定化される、きわめて乱雑なもの」(Holt 2007 : 14) となっており、芸術音楽のそれと比べて矛盾や不一致を抱えたものとなっている。ポピュラー音楽のジャンル概念は「ただ『比較的』安定したパターンを持つだけであり、刷新や操作、変化へ常に開かれている」(Hodges 2015 : 46)。そして最終的にジャンルの定義は「ポピュラー音楽においては、時代ごとに異なる目的のために使用されているため、完全な定義をすることはできない」(Weisbard 2013 : 404)。技術的変化や若いオーディエンスへ向けた再パッケージング、商業的利益を見込んだ用語の流

用、あるいは音楽コミュニティによる再使用などを理由として、ポピュラー音楽のジャンル概念はしばしば再文脈化（recontextualizations）と再定義を経験することになる。

一方でポピュラー音楽史の研究は、ジャンルの構築と発展に影響を与えるさまざまな行為者や関連人物にこそ頻繁に光を当てているが、この過程における間メディア性の役割について関心を払うことは少ない。ポップ・ミュージックそれ自体は「間メディア的な芸術形式である」として広く認識されているだけに、これは驚くべきことである。それが「歌」という形式をとる限り、ポップ・ミュージックはたとえばオペラのように、詩的な歌詞と音楽が統合された、複数のメディアが共存するような間メディア性の形式の一つとして分類できるのは明らかである（cf. Wolf 2010:462）。しかし欧米の、あるいは欧米の影響を受けた戦後ポップ・ミュージックの美学は、こうした間メディア性の基本形態からしばしば飛躍し、他の非＝音楽的要素を強制的に取り入れる傾向がある。ディードリッヒ・ディードリッヒセン Diedrich Diederichsen（2014）は、ポップ・ミュージックは音楽のメディア性を前面に押し出すことにより、伝統的に非＝音楽的だと考えられてきたサウンド（ギターのディストーション・ノイズなど）を音楽表現に取り込んだと指摘した。ポップ・ミュージックがスター・システムに依拠し、そのルーツを若者文化に持っていることから、こうした戦後ポップ・ミュージックにおけるアーティストのパフォーマンスや、スターに対するリスナーの心理的同一化についてもひととき注目が集まっている。それを可能にするメカニズムが視覚的メディア要素、たとえばミュージックビデオやカバー・アートなどであり、ポピュラー音楽は他の現代音楽と比較してもこれらをより顕著に用いている。こうしたポップ・ミュージックの間メディア的な本質を概念化するため、オーレ・ペトラス Ole Petras（2011）は入り組んだ間メディア性を持つ「ジグニフィツィーレンデ・アインハイテン Signifizierende Einheiten = 意味する単位」という意味論的モデルを考案した。このモデルは異なる意味（meaning）レベルへ作用し、それぞれの意味作用（signification）を補強・修正することで相互作用し、そのため常にメディアの境界線を超えていく。たとえばアルバムのカバー・アートに用いられているモチーフは、単にリスナーによる「音楽それ自体」の認識へ影響を与えるだけのものではなく、歌詞やキューなど他のシニフィアンたちとの相互作用を通した「総体としての音楽」によって生成される「意味」の、不可欠な部分を形作るのである。そのうえ、この間メディア的な意味生成のプロセスは（曲やアルバムやコンサートといった、あらゆるポピュラー音楽作品の境界のうちに見られるさまざまな要素によって構成される）組成内のレベルにとどまらず、ふつう音楽の一部分とは見なされていないシニフィアンさえも含んだ、物語外部的な（extra-diegetic）方法によっても機能する。ポップ・ミュージックのスター・システムやファン文化の中において、たとえば音楽ジャーナリストによるエティックな語り（narrative）は、イーミックな曲と詞の記号表現を容易に補完し、音楽の生産と受容を形成するのである。

このポップ・ミュージックの間メディア的な性質は、ジャンル構築の問題にとって重要となる。なぜならポピュラー音楽のジャンルは、上述のような間メディア的手段によって、とりわけ「カヴァー・ノートや写真、雑誌、映画」(Holt 2003: 92)を通じた視覚化によって定義され、拡散してゆくと考えられるからである。ユーリ・ロトマン Yuri Lotman (2001)の記号論は、ポピュラー音楽のジャンルを「トランステクスチュアルかつトランスメディアル」な、そして共時的・通時的な次元で機能するような記号的領域 (semiosphere) として概念化する手掛かりとなる。この領域においては、さまざまなタイプの聴覚的、テキスト的、視覚的な記号表現を記号論的変換 (semiotic translation) し、それらを「音楽化」する、つまり多様なメディアの手がかりから音楽的な意味を創造する、音楽生態学的 (musical-ecological) システムが作動する (cf. Marino 2015: 240) のである¹。これらの間メディア的に変換された記号表現をつなぎ合わせて統合し、多かれ少なかれ明瞭な1つのジャンル概念を作り上げるのは、ここで問題になっている「ジャンル名」以外のなにものでもないように思われる。それは「ある特定の音楽のアイデンティティを統合する唯一の要素になるかもしれないほど、意味のあるもの」(ibid.: 252) なのである。

2. シティ&ビーチ：間メディア的変換と1980年代シティ・ポップの生態学

間メディア的変換としてのジャンル、という考え方は、日本のシティ・ポップにも適用することができよう。というのも、今日これらは視覚作品のカノン——これらは1980年代の初めから半ばにかけて、カバー・アートワークや写真、CDブックレットやレコードの歌詞カードのテキストやレイアウト、音楽雑誌の記事、ミュージックビデオなど、多様な形式で現れた——と広く結びつけられているからである。イラストレーターの永井博や鈴木英人といった卓越した一握りのアーティストは独自のスタイルを確立し、真夏のビーチや海沿いのハイウェイ、スイミングプールなどのイメージを通して、1980年代初頭のカノンにおいて支配的となった独自のスタイルを生み出した。ウォーホル、リキテンスタインといったポップ・アートやアメリカ西海岸の情景に着想を得た彼らのイラストは『FMステーション』といったラジオ雑誌の表紙を飾り、山下達郎、大瀧詠一といったシティ・ポップミュージシャンのアルバム・ジャケットにも用いられた。一方で彼らが描いた海岸や海といった典型的なモチーフは、ありのままの自然というよりも「疲れ切った都会人が夢見るレジャー空間」を表象しており、たいてい快適な都市生活のシンボルに囲まれている。その後、1980年代半ばになるとシティ・ポップのジャケットはイラストから、よく似た構図の写真へと置き換えられ、時にはそこへ類型的なポップスターのポートレート写真が組み合わされた。これほど

1 このジャンル領域はもちろん、より広い文化圏からもたらされる他のサブ領域やメタ領域と相互作用する。この相互作用の概念化については Ndalianis (2015) を参照のこと。

特徴的ではないものの、しばしばみられるのは、そのジャンル名が暗示する「大都市」というテーマをより直接的にアピールするとともに、富裕な都市環境を描くことで現代的洗練を表そうとするカバー・アートのスタイルである。当時のシティ・ポップのアートワークは、アメリカ（おおむねカリフォルニアを想起させる）ものか、「トランスナショナル」な大都会を描いたものだが、東京や横浜のビル街の夜景であっても、それら都市景観のうちに日本らしさを示す要素は皆無に近い。このような「都市と海辺」という図像は「シティ・ポップ」というジャンルが最初に誕生してから終焉するまでずっと一貫しており、このジャンルを最も容易に識別する特徴となっている。音楽ジャーナリストのイアン・マーティン Ian Martin（2016：84 f.）はかつて「基本的に 80 年代に出たアルバムでプールの絵を表ジャケットに配したものはなんでも、おそらくシティ・ポップということになるだろう」と述べている。

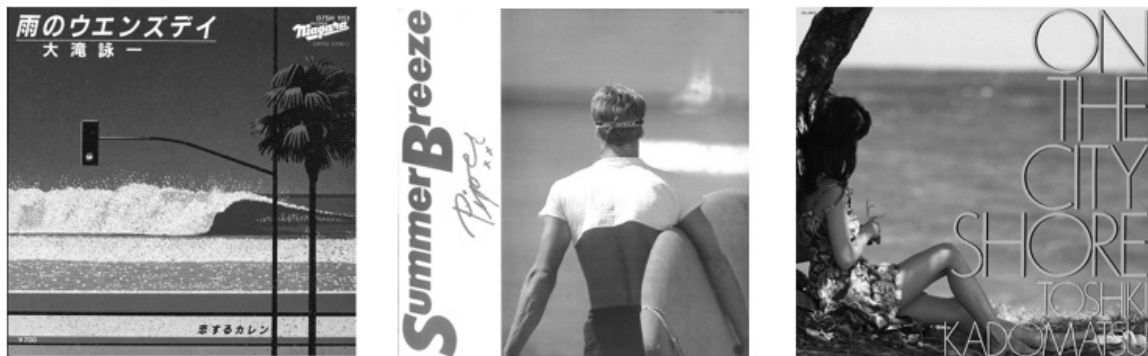


図1 「ビーチ」をテーマにした1980年代シティ・ポップのアルバムジャケット。
左から、大瀧詠一『雨のウエズデイ（カバー・アート：永井博）』（1982）、PIPER『Summer Breeze』（1983）、角松敏生『ON THE CITY SHORE』（1983）。



図2 「シティ」をテーマにした1980年代シティ・ポップのアルバムジャケット。
左から、松下誠『FIRST LIGHT』（1981）、角松敏生『初恋』（1985）、PIPER『LOVERS LOGIC』（1986）。

たしかに、シティ・ポップを識別する上では音楽的な性質よりも、これらの視覚的特徴に頼るほうが簡単なのかもしれない。1980 年代初頭にあらわれたシティ・ポップには（おおむね、より明確に定義されうる）既存の様々なポピュラー音楽ジャンルが混在しており、独自の音楽的アイデンティティをほぼ持っていない。だが大まかに理解するならば、おおむね電子楽器とアナログ楽器を組み合わせたサウンドと制作手法による、明るくクリーンで洗練された音楽ということになるだろう。R&B やフュージョン、ソウル、ライトジャズやスムーズジャズなど、アフリカン・アメリカンの音楽スタイルに影響されたリズム主体の音楽志向や歌唱スタイルを持ち、テンションコードや 16 ビートを多用する。しかしまた、1950 年代・60 年代の「白い」アメリカンポップやロックを想起させるような構造も同じく用いられており、時にはディスコやラテン音楽、シンセ・ポップの諸要素も取り入れられている。シティ・ポップはいかなる「日本的な音楽」の証をも見出し得ない、という点によってこそ、その文化的コンテクストをもっとも明確に定義しうるのである。多くの場合、日本語で歌われる歌詞を除いて、ペンタトニック・スケールや演歌、ないし古い歌謡曲のような歌唱法といった、日本の近代大衆歌謡において「日本的」と通常考えられるような楽理的特徴の痕跡はほとんど見られない。歌詞についても、日本語とヨーロッパ諸言語（もっともよく用いられるのは英語）が頻繁に切り替わり、シティ・ポップの「文化的無臭性」を同じく反映している。英単語は断片的なフレーズがカタカナ、ないしラテンアルファベットで歌詞カードに掲載され、曲のフックやコーラスでしばしば用いられる（高 2011:181）。英語を用いたこのコード・スイッチングは時に脚韻へも用いられるが、これはポピュラー音楽の詩学と日本文学の、どちらの様式とも相容れない発想である。この方法論の一例として、杉山清貴による「ふたりの夏物語」（1985）を取り上げたい。AABB 形式の押韻構成によって成り立つコーラスでは、日本語と英語のヴァースが交互に組み合わせられている。

オンリー・ユー	Onrī yū	<i>Only you</i>
君にささやく	Kimi ni sasayaku	I'm whispering to you
(Memory)	(Memory)	(<i>Memory</i>)
ふたりの夏物語	Futari no natsu monogatari	Our tale of summer

このように、シティ・ポップは 1990 年代の J-POP² におけるトランスナショナルな音楽性を先取りしていたといえよう。じっさい 1980 年代末にラジオ局 J-WAVE によって「J-POP」と呼ばれるジャンルが初めて誕生したときに、そこへ分類されていたアーティストの多くは、現在ではシティ・ポップのベテランとみなされている。この局の「J-POP Classics」という番組名には、もともと「シティ・ポップス」という呼称がそのまま採用さ

2 鈴木（2017：248-264）はこうしたジャンルのトランスナショナルな側面について、伝統的な歌謡曲からニューミュージック、1990 年代の J-POP という大きな連続性の中へシティ・ポップを位置づけるような議論を行っている。

れる可能性すらあったのである（烏賀陽 2005：7-8）。しかし本稿の目的としてより重要なのは、これらの例が先述した、ジャンル定義に関する間メディア性理論と一致していることだ。つまり、シティ・ポップの歌詞が間メディア的にしばしば変換され、アルバムのアートワークや雑誌の表紙、あるいはサウンドの特色等々を反復・強化していくことによって「ジャンルの特徴」を形作ることを示しているのである。上述したような視覚的、聴覚的、ならびにテキスト的シニフィアンはすべて、ある種のトランスナショナルで「アメリカナイズ」された風味を帯びている。シティ・ポップの歌詞は真夏、ビーチやリゾート地、海岸沿いの気ままなドライブといったテーマを取り扱うことが多く、「大都市」というテーマはさほど重視していない。「都市」というテーマを扱った歌詞でさえ、その背景にはしばしばエキゾチックな場面が組み合わされる。このジャンルにおいて最も一般的な2つのモチーフを直接混ぜ合わせることによって、より大きなテーマの首尾一貫性が作り出されるのだ。一例として、中原めいこの「今夜だけ DANCE・DANCE・DANCE」（1982）を挙げてみよう。

常夏の島は discotheque	Tokonatsu no shima wa <i>discotheque</i>	The island of eternal
都会の海に浮かんでる	Tokai no umi ni ukanderu	summer is a <i>discotheque</i> /
		Floating in an urban sea

多くのシティ・ポップの歌詞において「都市」それ自体がさほど目立って描写されない理由の一つは、このジャンルが家で聴かれる音楽というよりも、携帯性を重視した新たなメディア・エコロジーの中ではじめて成立したからなのかもしれない。1979年に発表されたウォークマンはすでに市場へ出回っており、リスナーの行動を変化させつつあった（cf. Hosokawa 1984）。さらに重要なのは、1980年代初頭にかけて急速に普及が進んだカセットデッキ、カーステレオ、FMラジオ局の存在である。これらの多くは、レコードと機器の販売にシナジーを生み出すことによって利益を上げようとしていたソニーによって製造された。ソニーは1960年代後半にはCBSとの合併事業によって音楽出版業界へ参入しており、1978年には日本最大のレコード会社へと成長していた。ソニーの機器を使うことによって、聴衆は『FMステーション』などの専門誌から情報を得てお気に入りの楽曲をエアチェックし、カーステレオでシティ・ポップを聴きながら、海やリゾート地といった目的地をめざしてドライブへ出掛けられるようになった³。のち1982年にはオーディオCDが日本で発売され、もうひとつの主要なドライブ用音楽メディアになっていく。多くのシティ・ポップの歌詞は、車や道路といったモチーフをしばしば参照することによってこのジャンルのドライブBGM的な傾向を反映するのみならず、楽曲それ自体も車をかつ飛ばすためのBGMとしてぴったり合う

3 コンピレーションアルバムの『CITY POP ~ SONY MUSIC edition』（2003）に収録されている佐藤博や大瀧詠一のようなアーティストは、当時ソニーと契約を結んでいた。しかし、ワーナー・ミュージックのような他のレコード会社も1980年代のシティ・ポップをリリースしている。

ように書かれている。それらはドライバー（たいてい男性）と助手席に座るパートナー（たいてい女性であり、ひそかな恋愛対象）の会話を邪魔しない程度に控えめであり、結果的により複雑な物語構造よりも、ムードを盛り上げてくれる美しい風景描写が支持を受けることになった。シティ・ポップの歌詞はまた同時に、ドライバー自身、さらには彼の趣味の良い選曲がもたらすある種の「洗練さ」を誇示することも狙っていた（cf. 斎藤 2011：225）。売野雅勇のような専業作詞家の手によって形作られたシティ・ポップの歌詞の美学は、それを耳にする人々に広告のキャッチコピーを強く想起させるものでもあった。じっさい、シティ・ポップの楽曲はCMソングやスポットCMのテーマに数多く使用されている（鈴木 2017：252）。

このようなシティ・ポップは自家用車を所持し、こうした音楽的環境へ加わるために必要な機器を全て所持する余裕のある、裕福な都会の職業人をメインターゲットにしていた。そういった意味において、シティ・ポップは第一に「都会的な」音楽であったといえよう。またここから、シティ・ポップはティーンエイジャー向けのポップソングではなく、より大人のリリスナーを対象にしていたことがわかる⁴。シティ・ポップを聴いていたのは、1960年代のビートルマニアや和製ポップスと共に育ち、今ではいくぶんの経済的な余裕を持ち始めていた世代、ならびにその弟・妹たちであった。この世代は政治色が極めて薄かったのも特徴である。1970年代のフォーク・ミュージックに依然として残っていた政治的メッセージや社会へのフラストレーションは、シティ・ポップにおいてほとんど見られない。こうしたノンポリ的な政治スタンスは、しばしばシティ・ポップが「バブル期の音楽」、すなわち戦後大量消費社会という価値観が多く日本人に歓迎された、最も経済楽観主義的な時代の音楽と呼ばれる理由の一つでもある。

シティ・ポップは1980年代という環境と共に生まれ、共に消滅していった。まずロック中心主義的な「バンド・ブーム」の勃興が最初の向かい風になった。さらにJ-POPという広範なパラダイムの登場や、シティ・ポップの音楽環境が別の技術的・視聴覚的モデルへ取って代わられることによって存在感をなくしていき、80年代後半には音楽ムーブメントとしての活力を失ったのである（烏賀陽 2005：4-5）。

3. シティ・ミュージックからシティ・ポップへ： 書かれるジャンル、書き換えられるジャンル

けれども上述したような比較的厳密で明確なジャンル定義は、ひとたびそれがメディア

4 コーパスから当時より年少だった、ティーンエイジ・リスナーのノスタルジックな思い出が明らかになっている。シティ・ポップはもちろん、まだ再生機器や車を買うことのできない人々にもアピールしていたのである。こうした心情の稀な表現としては、笹（2015：73-88）による「気分はCITY POP」などがあげられる。

ミックスされたり、エティックな（ジャーナリスティックな）シティ・ポップについての文章に目を向けたりした途端に、がぜん複雑なものとなる。次の議論の基盤となる小コーパスは、1977年から2016年の間に出版された52の日本語テキストから集められたものである。いずれも明確にシティ・ポップについて扱ったものであり、新聞記事、音楽雑誌の記事、ジャンルやアーティストのガイドブック、Webマガジンやブログなどのインターネットソースの4ジャンルに大別できる。

これらのテキストは「シティ・ポップ」というジャンルのコンセプトや名称について、その歴史と発展を考えるヒントを与えてくれる。英語的な意味で用いられ、カタカナないしラテンアルファベットを用いて綴られる現代的な「シティ」のモチーフは、1970年代日本のポップカルチャーの中ですでに現れていた。『ポパイ』（この雑誌は「シティボーイのための雑誌」を自称している）や『シティロード』のようなカタログ型ファッション誌は、若い読者層に向けて新たなアメリカ的消費主義を売り込むために「シティ」という言葉を用いた⁵。ポピュラー音楽では、この用語はアメリカン・ロックやポップスを専門とするミュージシャンたちに支持された。一例としては、1973年に『CITY』というタイトルのベストアルバムをリリースしたフォーク・ロックバンドのはっぴいえんど、A面を「City Boy Side」と銘打ったコンセプトアルバム『火の玉ボーイ』を1976年に発表した鈴木慶一とムーンライダーズなどが挙げられよう。コーパスにおいて、「シティ・ポップ」という音楽ジャンルに関連するいちばん最初のテキストは、熱心な音楽愛好家向けの雑誌である1977年の『ヤング・ギター』によるものだ。「シティ・ミュージック」と呼ばれる（おそらく）新しいタイプの音楽について扱っており、先述したはっぴいえんどにも焦点を当てている。「シティ・ミュージック」もまた極めて曖昧模糊とした概念である。この記事を執筆した音楽批評家の遠野清和は、次のように述べている。

ニュー・ミュージックというコトバ自体もそうなんだけど、シティ・ミュージックっていうのも一種のフィーリング・ワードにすぎないから、別段深い意味も無いのだと思う。何なら試しにシティ・ミュージックを定義してみようか？——都会的フィーリングを持ったニュー・ミュージック——かな。やっぱり解ったようで良く解らない。（遠野 2006：58）

このように、この記事においてシティ・ミュージックは「都会的フィーリング⁶を持ったニュー・ミュージック」として定義されている。ニューミュージックとは1970年代半ばか

5 こうした雑誌の歴史や影響力については小森（2011）や飯田（2013：181）を参照のこと。

6 ニュー・ミュージックのビジネスモデルと音楽スタイルについての簡潔な英語文献としてはStevens（2012：46-48）を参照。このジャンルの発展と定義の変遷、元々はよりフォーク志向のミュージシャンと結びつけられていたことなど、さらに深い議論については富沢（1979）ならびに北中（1995：184-204）を参照のこと。

ら後半にかけて現れた、シンガーソングライターを中心にしたジャンルであり、代表的なアーティストには松任谷由実などが挙げられる。遠野は、シティ・ミュージックの中心にはっぴいえんどのメンバーだった大瀧詠一、鈴木茂、松本隆、細野晴臣らの姿を見出している。松任谷由実、山下達郎、小坂忠、南佳孝といった遠野が言及しているアーティストは、はっぴいえんど（あるいは解散後のメンバーたち）によってプロデュース、ないし様々なサポートを受けている。遠野はまた、はっぴいえんどのコンセプトアルバム『風街ろまん』（1971）をシティ・ミュージックのオリジンとして選び出している。遠野はこのアルバムが彼自身に与えた「フィーリング」と、シティ・ミュージックが具現化したであろう都会人たちの心情との間に関連性を見出している。

この全ての種を撒いたのがあの“はっぴいえんど”だった。“はっぴいえんど”の『風街ろまん』は僕に都市のニュアンスを感じさせてくれた初めてのアルバムだった。70年代に入って都市はすでにあこがれの対象ではなかったし、そんな都市の中に潜む様々なイメージを“はっぴいえんど”は鋭く表現してみせた。（同上：59）

つまり、シティ・ミュージックにおける「シティ」とは、『風街ろまん』のライトモチーフである「ウィンド・シティ」あるいは「風街」を参照するような形で定義されるものである。けれどもはっぴいえんどの「風街」は、1980年代のシティ・ポップが描いた海沿いのきらびやかでトランスナショナルな大都市の風景とは似ても似つかない。音楽的に言えば、『風街ろまん』はバッファロー・スプリングフィールドやモビー・グレイプに着想を得た、概してフォーク色の強いウェストコースト・ロックを志向している。またシュルレアリスティックなその歌詞は、のちのシティ・ポップと全くもってかけ離れている。はっぴいえんどのドラマー兼作詞家である松本隆は、1964年の東京オリンピックによる建築ラッシュによって「失われた」東京に対するノスタルジックかつシュルレアリスティックな追憶として「風街」を夢想した。それは高度経済成長期の日本における「負の側面」と対をなすものであった（cf. 飯田 et al. 2004：208）。具体的に言うと「風街」は青山周辺の住宅街がモデルとなっている。松本が中学生のころ、道路整備のための区画整理事業によって、一家揃って立ち退かされた場所である（松本 1985, 2001）。しかし時が経つにつれ、松本の「風街」とその「大都市」というテーマは、はっぴいえんどやその関係者のための、ある種のブランドと化していった。はっぴいえんどのオリジナルなサウンドは、1980年代のシティ・ポップとは異なっていた。けれども彼らが作り出した「シティ・ミュージック」は、日本音楽史上初めて、同時代的なアメリカン・ポップソングと鮮烈な「都会」のイメージを強く結びつけるものだった（萩原 1998：71）。



図3 1970年代「シティ・ミュージック」アーティストたちのアルバムジャケット。
左から、南佳孝『摩天楼のヒロイン』（1973）、松任谷由実『COBALT HOUR』（1975）、小坂忠『ほうろう』（1975）。

はっぴいえんど関連以外でも、遠野の記事において「シティ・ミュージックを代表する」とされるアーティストたちにはいくつかの共通項がある。その音楽がティーンエイジャーよりも大人のリスナー向けであり、アメリカ的で、かつ極めて洗練されたポップソングである、という点である。小坂忠などそのうちの数人は、1980年代に人気をより高めていくことになる、R & Bのサウンドを早い段階から試していた。幾人かの1970年代シティ・ミュージックのアーティストは、プロデューサーや作詞家としても80年代シティ・ポップのスターたちの作品に関わっている。さらに彼等のうち最も有名な大瀧詠一と山下達郎は1980年代のシティ・ポップブームに直接携わっており、大瀧の『A LONG VACATION』（1981）や山下の『FOR YOU』（1982）は成功を収めた。だが、いくつかの例外を除き、こうしたミュージシャンたちのレコード・ジャケットは1980年代シティ・ポップの訴求力となったヴィジュアル上の美的感覚をほとんど持っていない。

コーパスにおいて、「シティ・ポップ」という用語そのものが登場した最古の例は、1981年10月の読売新聞に掲載された松下誠のアルバムレビュー記事である。ここで読売新聞は、松下のライト・ジャズアルバム『FIRST LIGHT』を「ハイセンスなシティポップ」と評している。この頃になると音楽業界も「シティ・ポップ」という言葉を使い始め、豊かな若者層をターゲットに、洗練された洋楽的サウンドを作り出す若い世代のアーティストを売り込み始めた。それに伴い、このジャンル自体も世間一般から注目を集めるようになった。のちにロックバンドA.B'sへ参加するスタジオ・ギタリストの松下は、はっぴいえんど、ならびに彼等が作り出した1970年代の東京ロックシーン（東京のエリート大学生によるアマチュアバンドが中心）との間にべつだん関係を持っていない。むしろ、1980年代初頭のシティ・ポップシーンを支えたアーティストやプロデューサーは、松下のようなヤマハ音楽院の卒業生たちであった（高 2011：182）。一般的に流通していた出版物のサブコーパスにおいて、

シティ・ポップという呼称は、さまざまな歌手やプロデューサーを紹介する一連の記事や、この「シティ・ポップ」という語によって論じられた新人アーティストのコンサート・レビューのなかで、1982年のあいだ頻繁に登場し続けている。その中には稲垣潤一、中原めいこ、角松敏生といった、今日もシティ・ポップとしてよく知られ、しばしば言及されるアーティストもいる。けれどもコーパスのうちには、後年出版された高度で網羅的な「シティ・ポップ」についての出版物にも載っていないような、山本寛太郎や白鳥順子、佐田玲子といった名前も見られる。この時期に書かれた記事のうち、ジャンルの源流となる重要人物として山下達郎、松任谷由実、大瀧詠一を取り上げたものはただの1つだけであった。「シティ・ポップ」という言葉は、何よりも新世代のアーティストを語るためにあったのである。そして1982年以降、シティ・ポップやその変形である「シティポップス」といったジャンル名が現れることは稀になっていき、1987年以降にはまったく見られなくなった。こうした記事が示すとおり、シティ・ポップはやや短命なトレンドであったようにも思える。

コーパスにおいて、シティ・ポップという用語が再登場するのは2002年になってからだ。それは音楽コレクター向けに特化したディスク・ガイドシリーズの第1作目である。こうしたディスク・ガイドは1970～80年代に発売された洋楽志向の邦楽を、レトロでおしゃれな新しい音楽として蘇らせた。この現象は、1980年代後半に起こったレトロブームの延長線上で捉えることができる。クラブDJや「渋谷系」シーン⁷のミュージシャンたちはファンク、フュージョンといったリズム主体のスタイルを持つ、かつての邦楽たちにサンプリングの可能性を見出しはじめた。英米のヴィンテージ・ビートだけに執着しなかったこれらのミュージシャンによって、こうした楽曲は今や「和モノ」あるいは時に「レア・グルーヴ」と呼ばれるようになった。日本の大手レコード会社は1970年代や80年代のコンピレーションアルバムを発売し、レトロブームをさらに過熱化させていく。上述したような2000年代初頭のディスク・ガイドは、J-POPのジャケットデザイナーをつとめていた木村ユタカのような音楽ジャーナリスト（彼／女ら自身も音楽産業の一員である）の手によって書かれていた。ここにおいて「シティ・ポップ」は1980年代当時と比較して、よりさまざまな様式的影響関係を整理し、このタイプの音楽の領域を包括するような用語として使われはじめた。同時に、シティ・ポップの「先祖」や「源流」としてはっぴいえんどの名がこぞって挙げられるようになった。ここでは本質的に、かつて1970年代後半に遠野が述べた「シティ・ミュージック」のアイデアが蘇っている。だがさらに、ジャーナリストたちはこの用語を再文脈化し、再定義していった。1970年代の「シティ・ミュージック」のアイデアは、80年代の「シティ・ポップ」というよく知られた名称、明確に定義された視覚的イメージや美的感覚と溶け合う形で、ディスク・ガイドの表紙やイラストを飾っている。けれども新たに拡張された「シティ・

7 Roberts (2013) は、主に西洋やラテンを志向する「渋谷系」ジャンルを「トランスナショナルなサウンドスケープ (transnational soundscape)」と位置付けた議論を行っている。

ポップ」というジャンルに各アーティストが属しているかどうか、という判断において、特定の間メディア的な美的コードの遵守や特定のメディア・エコロジーの共有はさほど重視されない。何より大切なのは彼／女の対人関係であり、はっぴいえんどを筆頭とするアーティストたちとの音楽的な影響関係なのである。アイドル歌手の松田聖子はいくつかのガイドブックにシティ・ポップのアーティストとして数えられているが、これは彼女の楽曲やイメージがこのジャンルにぴったり合うからというよりも、おそらく大瀧詠一や松本隆と作品を共同制作したことが理由であろう。こうした最初のシティ・ポップ・リバイバルにおいて出版されたテキストの中には、はっぴいえんど、1970年代のニューミュージック、シティ・ミュージックシーン、そして80年代のアーティストたちの関係性を立証するため、わざわざ系譜図を作っているものもある。この時期から「シティ・ポップ」という用語は、はっぴいえんどやその近しい友人たち、関係者たちによって作られたニューミュージックを指す、単なる「別名」として比較的一般的に用いられるようになっていく⁸。この用語法は今なお現役である。概してこうしたガイドブックは「シティ・ポップ」という用語を、はっぴいえんどを中心に日本のポピュラー音楽史を讀解するための起点として使っている。「シティ・ポップの原風景」について扱ったあるテキストでは、このジャンルのルーツを求めて戦前の作詞家、西條八十（1892-1970）の流行歌にまで遡ろうと試みている（小川 2006）。また、あるテキストでは80年代を飛び越え、ピチカート・ファイヴのような「渋谷系」のバンドをジャンル定義に組み合わせることで、シティ・ポップの影響力を1990年代に見い出そうとしている⁹。

はっぴいえんどの元メンバーたちが、この広大な音楽界における中心人物としてカノン化されたことにより、2000年代初頭の時点ですでに高かった日本ポピュラー音楽史における彼等の位置付けはさらに上昇した（輪島 2004）。この重要かつ名声を得たバンドと関わりをもっていたことは、本来きわめてコマーシャルな音楽的環境の中で製作され、そして短命だったはずの「シティ・ポップ」というジャンルへ、ある種の知的な輝きと歴史的な重要性をもたらすこととなった。対照的に、当時のはっぴいえんどは商業的にさほど成功を収めたわけではなかったにも関わらず、長期的な影響力を持っていたことを証明した¹⁰。バンドが解散したのち、はっぴいえんどの元メンバーたちは作曲家、プロデューサー、スタジオミュージシャン、パフォーマーとしてソロキャリアを商業的に成功させ、ニューミュージックや「シティ・ミュージック」の重要人物となっていた。とりわけセールス的に際立った成功を収めたテクノポップ・バンドであるイエロー・マジック・オーケストラを立ち上げ、エキゾチカ、アンビエントといった、より芸術的な音楽ジャンルにおいても革新的な作品を生み出した細野晴臣と同じく、他のはっぴいえんどのメンバーたちもハイカルチャーとポップの双方へまた

8 例としては、Bourdagh (2012: 166-167) を参照のこと。

9 「渋谷系」はその初期において、はっぴいえんど、特に「細野の血統」とも関連付けられる (Marx 2004)。

10 特に断りがない限り、はっぴいえんどの歴史と影響における本稿の議論は輪島 (2004) ならびに木村 (2008) に基づく。

がって活動し、やがて日本ポピュラー音楽史において「重要人物」とであるという評価を勝ち取っていった。彼等の初期作品における試みは大きく成長していき、今日ではロック・ミュージックのリズムに日本語詞を載せる革新的な方法論の開拓者としてしばしば言及されている¹¹。このバンドの主要な作詞家である松本隆は、このメタ音楽的な話法を自らの手で巧みに推進させていった。松本は1970年代に発表されたいくつかのエッセイやインタビューを通して、ロックのシンコペーションするリズムへ適応するために日本人シンガーが採用せざるを得なかった「歪められた母国語」を問題視している。松本は英米のロック・ミュージックを支持し伝統的な邦楽のスタイルにはほぼ関心を払わなかったが、また一方で単なる「西洋まがい¹²」なミュージシャンたちとも距離をとっていた。彼自身とはっぴいえんどのために、松本は「新しい伝統¹³」、さらにはアメリカのロック・サウンドとぴったり合う「16ビートの日本語¹⁴」を作り上げようと試みるイノベーターとしての地位を築いていった。加えて、松本の初期詩作はファッショナブルでありつつもスマートで、知的なものだった。アイロニーやシュルレアリスティックな実験で満ちたそれらの作品は、宮沢賢治、安部公房、渡辺武信といった日本の作家たちの諸作品を頻繁に参照し、その文学性をはっきりと示していた。遠野が早くから記事の中で『風街ろまん』における「都市のイメージ」について述べている通り、松本の歌詞には他のロックやポップ・ミュージックに欠けている「深み」がある、という認識が1970年代にはすでに存在していたのである。松本は彼の詩や短編、いくつかのエッセイを書籍の形で出版することでこうした認識をより一層促していった。そのうちのいくつかは、謎に満ちたはっぴいえんどの数々の楽曲を解釈する手がかりになっている¹⁵。バンドが解散した後、松本は1970年代から80年代にかけて歌謡曲、ニューミュージック、シティ・ミュージックやシティ・ポップのアーティストたちの作詞を手がけ、プロの作詞家として大成功を収めた。この頃の松本の商業的な歌詞は、彼のはっぴいえんど時代を特徴付けるアヴァンギャルドなスタイルやノスタルジックなイメージの痕跡をほとんど残していない。にもかかわらず「文学的 literary」な作家であるという評判が十分に確立していたため、ディスク・ガイドが2000年代以降「シティ・ポップ」と呼称していく音楽の評価をも高めていった。結果的に、これらのディスク・ガイドは新たに拡張された「シティ・ポップ」というジャンルに対する松本の革新的な貢献、さらには彼のより広い意味での歴史的重要性を概して強調することになった。

11 はっぴいえんどの重要性についての典型的な議論は萩原（1998）を参照。初期の松本の作詞スタイルについては、Bourdagh（2012：173-175）ならびに細馬（2004, 2015）を参照。

12 松本（1971：33）を参照。

13 同上。

14 辛島（2015：30）を参照。1970年代初頭の「日本語ロック論争（Japanese rock debate）」にまつわる記事やインタビューは、木村（2008）に再録されている。

15 松本（1985b, 2016）を参照。わざと多義的に（ハイカラ白痴・肺から吐く血）名付けられた「はいからはくち」が、盲目的に西洋の音楽ばかりを聴き漁る日本のロック・ファンの心境を考察した、（自己）批評性を持った作品として解説される（cf. 松本 2016：158-161）のは、きわめて興味深い。

コーパスは、これらのレトロ志向ではっぴいえんど中心的な出版物に支えられる形で起こった小規模なシティ・ポップ・リバイバルが2010年代に加熱的な盛り上がりを見せ、80年代ノスタルジア全般の復権と結びついていくことを示している。いまや大衆向けの新聞や雑誌でさえ、「シティ・ポップ」という用語を再び用いるようになった。2014年に出版された懐古的な雑誌増刊号『昭和40年男』のように、こうしたテキストの多くは主に1980年代のシティ・ポップミュージシャンを特集しており、それと比べて70年代のアーティストが言及されることはあまりない。だが一方で、ゼロ年代に拡張されたジャンル定義に則って、はっぴいえんどやシティ・ミュージック、ニューミュージックのアーティストたちをシティ・ポップの記述へ加えようとするものもある。シティ・ポップは次第に再び音楽雑誌を賑わすようになっていき、『ミュージック・マガジン』のような音楽マニア向け雑誌は東京インディーズ・シーンの若いアーティストやバンドを「新しいシティ・ポップ（New City Pop）」の担い手として推し立て、種々のインターネット出版物も後に続いていった。この「新しいシティ・ポップ」の担い手もまた、ファンク・ポッパーのジャンク フジヤマ、洗練されたポップ・ディーヴァの一十三十一、Yogee New Waves やジャンル無視の「エキゾチック・ロック」を奏でる cero のようなインディー・ロックバンド、あるいは Awesome City Club のような EDM のアーティストなど、それぞれ多様な音楽性を持つアーティストたちであった。



図4 2006年から2015年にかけて出版された、シティ・ポップに関する書籍や雑誌。
左から、木村ユタカ（2006）『JAPANESE CITY POP（カバー・アート：鈴木英人）』、『ミュージック・マガジン』2015年6月号、『昭和40年男』2014年2月号。

こうした新しいアーティストの中には1970年代や80年代のシティ・ポップの影響を強調し、時には彼らにとってのアイドルの曲をカバーし、パロディさえる者もいる。だがシティ・ポップとの関係性や、直接的な音楽的影響をはっきりと否定しているミュージシャン

もいる¹⁶。アルバム・アートの多様性の視覚的影響からも、「ニュー・シティ・ポップ」の膨大な音楽的バリエーションを見出すことができるだろう。たとえばジャンク フジヤマのようなアーティストは、1980年代を象徴する人物である永井博にイラストレーションを依頼することによって、かつてのシティ・ポップ・アーティストたちと自らの作品を意識的に結びつけようとしている。けれども、そういった特定のアルバムを除けば、かつてのシティ・ポップの様式と「新しいシティ・ポップ」との間に美学的な強い繋がりを見出すことは難しいだろう。こういった段になって、『シティ・ポップ』は意味のあるジャンル区分であることをやめてしまったのではないかと疑う声も現れはじめています。



図5 今日の「シティ・ポップ・リバイバル」アーティストたちのアルバムジャケット。
左から、ジャンクフジヤマ『JUNK SCAPE (カバー・アート：永井博)』(2013)、
一十三十一『THE MEMORY HOTEL』(2015)、Never Young Beach『YASHINOKI
HOUSE』(2015)。

4. シティ・ポップにおけるジャンル修飾語の安定性

だがコーパスの通史的分析は「シティ・ポップ」がジャンルとして解体され、拡張され、再定義される流れを明らかにするだけでなく、シティ・ポップとはどのようなものか、という考えに関する確かな一貫性をも示している。「シティ・ポップ」という用語と頻繁に結び付けられている形容詞、形容動詞といった修飾語のうち、いくつかの重要な用語が1977年から2016年までの期間全体を通し、全てのサブコーパスにわたって明確に繰り返し用いられているからだ。これらの用語は類似する概念と結びつけて整理し、意味論的なクラスターへと分類することができる。「大都市の」「都会的」といった頻出する修飾語は、すべてのケー

16 2010年代のシティ・ポップ・リバイバルについての概要としては渡辺(2015)を参照。彼は cero のファーストアルバム『WORLD RECORD』(2011)のリリースをその起点に置いている。

スではないにしろ「City」、「City Pop」という言葉を、日本人リスナーに向けて単に翻訳したものである。他のクラスターからは「洗練」や「センス」、「おしゃれ」など、このジャンルが体现しようとした諸概念が、歌詞や記事によって常に強調されてきたことがわかる。さらにこのことは、ここまで論じてきた、対応する視覚的、聴覚的記号表現とうまく関連付けられるだろう。数十年に渡る時の中で「シティ・ポップ」というジャンルの中で非＝言語的な記号は大きく変化したが、こうした修飾語の用法は通史的に見てもほとんど変わっていない。1980年代の音楽レビューと2016年のブログ記事を見比べたとき、これらの語句を同じくらい頻繁に見つけることができるだろう——そこで批評されている音楽が、驚くほどに異なっていたとしても。

表1 シティ・ポップの言説的構築におけるジャンル修飾語の安定性（1977-2016）

頻出する修飾語（ならびにその変形）	意味
tokaiteki 都会的 tokai no 都会の tokai kankaku [no aru] 都会感覚 [のある]	urban, metropolitan
senren [sareta] 洗練 [された]	refined, polished
sensu センス haisensu ハイセンス	(refined, good) taste
daitoshi no 大都市の toshi no 都市の toshi seikatsusha no 都市生活者の	urban urban dwellers'
oshare おしゃれ shareta しゃれた	stylish, fashionable, smart
Nihon no 日本の	Japanese
sofistikêto ソフィスティケート	sophisticated

5. 結論：シティ・ポップ、系譜的「語り」と存在論的間メディア性

以上の議論から近年の日本におけるシティ・ポップの歴史、ならびにポピュラー音楽におけるジャンルの言説的な構築について、いくつかの結論を引き出すことができよう。コーパスから読み取れる通り、第一に「シティ・ポップ」の用法には、1980年代以前、1980年代、2000年代、2010年代という4つの時代区分があるということである。前述した通り「シティ・ポップ」が何を意味するかは時代ごとに違っており、それぞれ異なる響きを持つものであった。また同時に複数の時代にまたがった山下達郎・大瀧詠一といったアーティストの経歴や、蓄積されていく聴覚的・視覚的な手がかりといったイーミックな資料は、エティッ

クなジャーナリズムの記述においても時代区分同士を繋げ、通史的な首尾一貫性を仮定するためにもっともらしく用いられていった。また、このジャンルのエティックな記述に用いられる修飾語には、明確に通史的な一致が見出される。第二に「シティ・ポップ」というジャンルの構築は、日本ポピュラー音楽史において輪島（2004）が呼称した「はっぴいえんどの神話」の一例として捉えられるということである。はっぴいえんどの注目度上昇に関するこの記事において、輪島は主に日本語ロックとニューミュージックの事例を参照し、様々なポピュラー音楽の歴史において、いかにしてはっぴいえんどがジャーナリストや批評家、音楽ライターたちの間で重要性を高めていったのかを論じている。そして、この「はっぴいえんどの神話」はシティ・ポップにも同じく当てはまるのである。はっぴいえんどは、シティ・ポップという言葉が最初に現れた際には部分的にしか関連付けられていなかったが、遡及的にこのジャンルの唯一の祖となっていく。それ自体は、あまり注目すべきことではない。スター文化を扱うメディアが少数のバンドやアーティストにばかり焦点を当てるように、ジャンルにおける「ルーツの探求」はポピュラー音楽評論においてありふれた取り組みである。アメリカ風で、けれども日本語の「洗練された」都会的なポップ・ミュージックのパイオニアを探しているならば、はっぴいえんどや解散後のメンバーたちは、おそらくそれ以外の1970年代ミュージシャンたちよりも期待に沿うことだろう。

現在主張されているような明確な系譜や通史的な連続性のうちには、容易に亀裂を見つけることができよう。けれども、このことは日本のポピュラー音楽におけるジャンル構築において、音楽演奏についてのエティックな記述が大きな役割を果たしていることを示してくれる。また、音楽ジャンルにおける記述語が長期にわたって生き残り続けるために必要な「語り」の重要性についても強調されることになるだろう。すでに見てきたように、シティ・ポップという概念の生命力は、このジャンルが1980年代初頭において表象していたような間メディア的感性と音楽の生態学の両者を超えて拡張され、持続してきた。今日のシティ・ポップが単なるノスタルジアに基づく、わりあい短命な音楽ブームという域をとくに超えているとすれば、それはいつもバラバラで、時に全く矛盾しさえする特徴を持つ音楽作品を一貫性のある系譜的な「語り」へと纏め上げた、比較的少数の日本人音楽ジャーナリストの著述によって、意味と連続性が構築されたことによるところが大きいだろう。

本稿では、シティ・ポップが間メディア的変換の一例というだけでなく、メディア史家のイェンツ・シュローター Jens Schröter (2011) が提唱する「存在論的間メディア性 (ontological intermediality)」という概念でも捉えうることを主張したい。簡潔に言うと、存在論的間メディア性とは「メディアは初めから他のメディアとの関係性の中に存在しており、元からある個々のメディアが間メディア的に寄り集まるのではなく、間メディア性が最初に存在しており、明確に分離された『モノメディア monomedia』なるものは、意図的・制度的に引き起こされた封鎖、切断、排除のメカニズムの帰結に過ぎない」ということを示

唆するモデルである。つまり、新しいメディアは既存のメディアとの差異に基づいて自分自身を定義する、ということである。だがこの自己定義の過程において、新しいメディアの定義にはいつも既存のメディアの「痕跡 traces」が再び取り込まれていく。よって存在論的間メディア性の原理は新しいメディアに先行する。なぜなら、新しいメディアを記述する用語は既存の言語からの借用でしかありえず、また既存の用語からの造語によって構成されるほかないからである。このことはさらに言語の優位性、ならびに長期的・通史的なメディア定義における特定の「書記言語 (written language)」の存在へとつながる。なぜなら書記言語はメディアの差異化、あるいは（デリダが「差延 [différance]」と呼称したような）反復による新たな意味の生成が現れる事実上唯一のメディアであるからだ。ポップ・ミュージックのように、その起源から間メディア的なメディアにおいては、これはジャンル定義についても当てはまる。ジャンルを記述するために用いられる「言葉」が同じものであったとしても、新たな聴覚的・視覚的シニフィアンにおける間メディア的關係性の確立・再確立や、安定した「語り」への同化といった過程を通してそれらは新たな意味を獲得し、また生成している。こうした絶え間ない再文脈化は音楽ジャンルの命脈を保たせ、時に長らく埃をかぶっていたジャンルを蘇らせることすらある。

もし間メディア的な音楽ジャンル構築の過程におけるメディアのヒエラルキーを特定しようとするならば、書かれたもの——特に「エティックな」もの——を、その上位におくべきであろう。「名前」それだけでは、ジャンルを纏めることができない。むしろ、ジャンルの長期にわたる存続のためには、文脈と外見上の通時的・一貫性が存在論的に必要とされるのである。少なくとも日本のシティ・ポップという事例において、これは事実であろう。このジャンルはもともと終わりのなき夏の瞬間を祝福するものであり、国内外におけるポピュラー音楽史の何物にも劣らないほど、知的に理解されることを拒むものであった。だが後年のエティックな記述がもたらした知識化は、「シティ・ポップ」という名前をそのままに、この用語を新たなジャンル概念へと生まれ変わらせたのである。

6. コーダ：西洋におけるシティ・ポップ受容

日本本国のシティ・ポップ・リバイバルとほとんど無関係に現れてきたように見える平行現象として、欧米においても2010年代以降、この「シティ・ポップ」というジャンルに関連するアーティストたちへの評価が高まっている¹⁷。このジャンルはあらゆる「アメリカ的」

17 以下の議論は英語圏の欧米諸国における、インターネットを中心とした反応に焦点を当てている。日本以外の東アジアや、東南アジア諸国においても類似した動向が観察できる。欧米における受容と重なる部分もあるが、こうしたアジアのコミュニティは（英語圏と比べて）もともと日本のポップカルチャーに親しんでいるために、シティ・ポップについても理解を示しているように思われる。紙幅の都合上、筆者はアジアにおけるシティ・ポップ受容の特筆性については取り扱わない。

なるものに執着しており、多くのシティ・ポップのアーティストが1970年代から1980年代にかけてアメリカで録音を行ったり、欧米のミュージシャンと共同制作を行ったりしていた事実がある¹⁸。にもかかわらず、アメリカの聴衆たちはそれまでシティ・ポップに対してほとんど無関心だった。

だが、インターネットを中心に展開したマイクロジャンルである「ヴェイパーウェイヴ Vaporwave」が出現したことによって、こうした状況は一変した¹⁹。ヴェイパーウェイヴは、「古いポップ・ミュージックを再評価的に取り上げる」という以前から行われてきた行為にアイロニカルな見方を付加するものだった。ヴェイパーウェイヴのアーティストたちは、古い楽曲を幅広くサンプリングして、電子音のトラックに落とし込む。だが彼らはそこに、トラックのテンポを落としたり、ストップタイムのパターンへと寸断したり、短いサンプルを延々とループさせたりといった、異化的に歪ませる効果を加える。こうした効果によって、オリジナルの文脈においては楽天的、ないしメロウに聴こえていたサンプルの一節は典型的に、悪夢のような色合いを帯びることになる。ヴェイパーウェイヴのミュージックビデオにおいても、よく似た視覚効果が用いられる。荒っぽい草創期のようなWebのグラフィック、擦り切れたVHSテープの映像やその他のグリッチ・アート様式に似せて歪ませた動画などだ。こうしたアイロニックな屈折に満ちたヴェイパーウェイヴには、次のような美学的批評としての解釈も許されよう。つまりヴェイパーウェイヴは、ノスタルジアをみだりに振りかざす、空虚で大量消費主義的な行為に対する美的批評であって、このような搾取は後期資本主義という状況下においてポップ・ミュージックを苦境に追いやったか、でなくとも何かしらこの種の批評を喚起してきた²⁰。

その草創期から、ヴェイパーウェイヴは日本のポップソングやシティ・ポップの間メディア的な美学的要素を取り入れてきた。セイント・ペプシ Saint Pepsi は、2013年に発表したアルバム *Hit Vibes* において、マイケル・ジャクソンと共に山下達郎をすでにサンプリングしている。このジャンルのアルバムジャケットには、1980年代のアニメ・アートワークやシティ・ポップにインスパイアされたポップアート、いくつかの日本のコンピューター・システムで使用されていた全角ローマ字などがしばしば用いられる。ヴェイパーウェイヴのアーティストの中には、自身やその欧米の聴衆の多くが日本語をあまり読めないにも関わらず（あるいは、おそらくそれゆえに）、自らのアーティスト名や楽曲名に漢字を付け加える者さえいる²¹。こうした文脈において、日本のシティ・ポップは主に、ブレイクのいう「異

18 よく知られているように、はっぴいえんどの3枚目にして最後のスタジオアルバムである『Happy End』（1973）は、ヴァン・ダイク・パークスの手によってカリフォルニアで録音された。

19 ヴェイパーウェイヴおよび、ソーシャルメディア上におけるその視覚的・聴覚的表現の拡散についてはBorn（2017）を参照。このような「オンライン限定」ジャンルの一時性についてはFleetwood（2017）を参照。

20 Grafton（2016）、Nowak/Whelan（2018）を参照。

21 この種のコード・スイッチングの例として、オレゴン州ポートランドを拠点に活動するアーティスト、ヴェクトロイド（Vektroid）の『札幌コンテンポラリー』（2012）がある。この日本語で記されたアルバム名の音訳・翻字は提供されておらず、またアーティスト名も「情報デスク Virtual」というペンネームによって公開されている。

化 (alienation)」装置の機能を果たしているように見える。80年代の欧米ポップとは、よく似ていても視覚的・聴覚的に異なっており、同時にレトロなポップが通常作り出そうとするノスタルジックな効果を混乱させる役割を果たす。

そもその意図は皮肉めいたものだったが、欧米で活動するヴェイパーウェイヴのアーティストや聴衆たちの多くは、ほどなくしてシティ・ポップの音楽的資料に対して本物の愛情を育むようになり、日本の古いレコードやカセットテープなどを蒐集するようになった。さらに、よりアップビートなヴェイパーウェイヴの分派「フューチャーファンク Future Funk」が2015年に登場したことは、日本の音楽に対する評価を、斜に構えることのないノスタルジックなものへと好転させるきっかけとなった。フューチャーファンクもシティ・ポップのサンプルを多用しているが、これらのサンプルを歪ませたりすることはなく、現代のハウスやラウンジ・ミュージックのサウンドに適合させることを狙いとする。

シティ・ポップの「日本らしい」雰囲気をもたらす距離感は、すでに自国内のレトロなポップで飽和状態にある欧米の聴衆たちにとっても新鮮に響くため、そのノスタルジアを妨げることがなく、むしろそれを助長するようだ。シカゴを拠点に活動するDJであり、アメリカの聴衆にこのジャンルを広めるために多大な貢献を行ってきたヴァン・パウガム Van Paugam は、次のように説明する。

シティ・ポップは、ほどよく欧米の音楽に影響されているんだよ。かつて僕たちの手にあった音楽がそのまま、汚れることなく残っているように聴こえるくらい。でも過剰に商業化されているわけじゃない。こういう、音楽の純粋さが人々を惹きつけるんだと思う。自分たちのものじゃない時間や場所に追憶を覚えることができ、懐かしく感じさえする、って事実は多くの人々にとって新鮮なことなんだ。(Winkie 2019)

ヴェイパーウェイヴとフューチャーファンクはどちらのジャンルもニッチな聴衆を対象とするものだが、そのインターネットに特化した性質によって、この音楽はYouTubeのようなオンラインプラットフォームにおいて不釣り合いなほど多くの再生数を稼いでいる。YouTubeの提供する「関連動画 (recommendation)」アルゴリズムの気まぐれな挙動を通して、ヴェイパーウェイヴとフューチャーファンクのコミュニティで高く評価されていた古いシティ・ポップの楽曲群は、欧米の聴衆たちのもとに姿を晒すことになった。もっとも顕著な例は、竹内まりやのディスコ曲「プラスチック・ラブ」(1985)のリミックス版だろう²²。この楽曲は2017年夏から2019年初頭にかけて、2200万回以上の再生数を積み重ねた。同じようなルートをたどって、近年では高田みどりのアンビエントアルバム『鏡の向こ

22 Calkins (2019) を参照。

う側／Through The Looking Glass』(1983)のような、より周縁的な日本の作品も欧米のリスナーに知られるようになった²³。2019年現在、英語圏が中心ではあるが、実に多様なファンコミュニティがフォーラムサイトやYouTubeチャンネル、Facebookグループに集っている。その参加者は「シティ・ポップ」の名の下に、1970年代から2010年代にかけての幅広い日本の音楽について議論を重ねており、他のアジア諸国の音楽にまで関心をいっそう広げている。このオンラインコミュニティは、アニメやテレビゲームといった他の日本のポップカルチャー製品のファンダムといくらかの範囲で重複しており、日本の音楽メディアで一般的に見られるようなジャンルの「系譜」にはあまり関心を示さない。それゆえこの文脈において、はっぴいえんどや彼らと密接に関連する1970年代のアーティストたちは、さほど人気を得ていない。時には、おそらく日本では「都会的」ないし「洗練された」ものとしては認められないであろう、1980年代のアニソン（アニメソング）やアイドルパフォーマンスの二番手に甘んじることすらある。

それでも、このインターネットを発火点とするシティ・ポップブームは、多くの人々にとって日本ポピュラー音楽史への入り口になっている。シアトルに拠点を構えるレコードレーベル「ライト・イン・ジ・アティック Light in the Attic」から最近リリースされた、細野晴臣の初期ソロアルバムの売り上げに傷をつけるはずも断じてなかっただろう。このレーベルは、1970年代日本のフォークロックを掘り下げたコンピレーションアルバムも発売している²⁴。

日本のメディアもまた、シティ・ポップに対する欧米の新たな評価に着目している。このブームを契機に、シティ・ポップはここきて「外国人にもアピールできる希少な邦楽」として日本国内の聴衆向けに再パッケージされ、再発されることになった——それは、このジャンルがもともと備えていたトランスナショナルなイメージともきっちり結びつくものである²⁵。2018年後半から2019年の初頭にかけてのたった数ヶ月間で、歌手の田中裕梨やDJのtofubeatsを含む複数人の日本人アーティストが「プラスティック・ラブ」のカヴァーバージョンを製作した。平成を超えてなお、シティ・ポップがジャンルとして進化を続けていくとすれば、それはきっと「逆輸入品」としての進化になるだろう。

参考文献

Aoki, Ryōtarō. 2016. "City Pop Revival Is Literally a Trend in Name Only." *The Japan Times*. Accessed August 18.

²³ Beta (2018) を参照。

²⁴ V/A, *Even A Tree Can Shed Tears : Japanese Folk & Rock 1969-1973* (2017)。

²⁵ 近年発売された2冊の雑誌『レコード・コレクターズ』特集号(2018年3月号、4月号)では、シティ・ポップを「日本国外だけでなく海外でも高まる再評価熱」を受けているジャンルとして扱っている。

- <http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/07/05/music/city-pop-revival-literally-trend-name/> [last accessed on August 28, 2017].
- Beta, Andy. 2018. 'How a Digital Rabbit Hole Gave Midori Takada's 1983 Album a Second Life'. *The New York Times*, 9 June 2018, sec. Arts.
<https://www.nytimes.com/2018/05/21/arts/music/midori-takada-through-the-looking-glass.html>. [last accessed on August 28, 2019]
- Born, Georgina, and Christopher Haworth. 2017. 'From Microsound to Vaporwave : Internet-Mediated Musics, Online Methods, and Genre'. *Music and Letters* 98(4) : 601–647.
- Bourdagh, Michael. 2012. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon : A Geopolitical Prehistory of J-POP*. New York : Columbia University Press.
- Caduff, Corina, Sabine Gebhardt Fink, and Florian Keller. 2007. *Die Künste im Gespräch : Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*. München : Fink.
- Calkins, Thomas. 2019. 'Algorithms and Aura : The Curious Case of Mariya Takeuchi's Plastic Love'. *Musical Urbanism* (blog). 5 June 2019.
<https://pages.vassar.edu/musicalurbanism/2019/06/05/the-curious-case-of-mariya-takeuchis-plastic-love-guest-blog-by-thomas-calkins/>. [last accessed on August 28, 2019]
- Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Pop-Musik*. Köln : Kiepenheuer & Witsch.
- Fabbri, Franco. 1999. "Browsing Music Spaces : Categories and the Musical Mind." *IASPM (UK) 1999 conference proceedings*.
<https://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html> [last accessed on September 5, 2019]
- Fleetwood, Paul. 2017. 'The Rise and Fall of Vaporwave : Resistance and Sublimation in on-Line Counter-Cultures'. *Granite : Aberdeen University Postgraduate Interdisciplinary Journal* 1(1) : 20.23.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites : On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Hodges, Adam. 2015. "Intertextuality in Discourse." In *The Handbook of Discourse Analysis*, edited by Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton, and Schiffrin, Deborah, 2nd edition, 42–60. Malden, MA : Wiley.
- Holt, Fabian. 2003. "Genre Formation in Popular Music." *Musik & forskning* 28 : 77–96.
- . 2007. *Genre in Popular Music*. University of Chicago Press.
- Hosokawa, Shuhei. 1984. "The Walkman Effect." *Popular Music* 4 : 165–180.
- Iida, Yumiko. 2013. *Rethinking Identity in Modern Japan : Nationalism as Aesthetics*.

- Routledge.
- Lotman, Yuri M. 2001. *Universe of the Mind : A Semiotic Theory of Culture*. London : Tauris.
- Marino, Gabriele. 2015. “‘What Kind of Genre Do You Think We Are?’ Genre Theories, Gene Names and Classes within Music Intermedial Ecology.” In *Music, Analysis, Experience : New Perspectives in Musical Semiotics*, edited by Constantino Maeder and Mark Reybrouck, 239–254. Leuven : Leuven University Press.
- Martin, Ian F. 2016. *Quit Your Band! Musical Notes from the Japanese Underground*. New York : Awai Books. (=2017, 坂本麻里子訳, 『バンドやめようぜ! あるイギリス人のディープな現代日本ポップ・ロック界探検記』, 株式会社Pヴァイン.)
- Marx, W. David. 2004. “The Legacy of Shibuya-Kei Part One (Néojaponisme Blog Archive)” November 15.
<http://neojaponisme.com/2004/11/15/the-legacy-of-shibuya-kei-part-one/> [last accessed on August 28, 2017]
- Ndalianis, Angela. 2015. “Genre, Culture and the Semiosphere : New Horror Cinema and Post-9/11.” *International Journal of Cultural Studies* 18(1) : 135–151.
- Negus, Keith. 2013. *Music Genres and Corporate Cultures*. London, New York : Routledge.
- Nowak, Raphaël, and Andrew Whelan. 2018. “‘Vaporwave Is (Not) a Critique of Capitalism’ : Genre Work in An Online Music Scene’.” *Open Cultural Studies* 2(1) : 451–462.
- Petras, Ole. 2011. *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld : Transcript.
- Roberts, Martin. 2013. “‘A New Stereophonic Sound Spectacular’ : Shibuya-Kei as Transnational Soundscape.” *Popular Music* 32 (Special Issue 01) : 111–123. doi:10.1017/S026114301200058X.
- Schröter, Jens. 2011. “Discourses and Models of Intermediality.” *CLCWeb : Comparative Literature and Culture* 13(3). doi:10.7771/1481-4374.1790.
- Shuker, Roy. 2005. *Popular Music : The Key Concepts*. Psychology Press.
- Stevens, Carolyn S. 2012. *Japanese Popular Music : Culture, Authenticity and Power*. London, New York : Routledge.
- Tanner, Grafton. 2016. *Babbling Corpse : Vaporwave and the Commodification of Ghosts*. Winchester : Zero Books.
- Weisbard, Eric. 2013. “Beyond Category? Never! The Game of Genres in Popular Music.” *Journal of Popular Music Studies* 25(3) : 401–405. doi:10.1111/jpms.12039.

- Winkie, Luke. 2019. 'City Pop, the Optimistic Disco of 1980s Japan, Finds a New Young Crowd in the West'. Chicago Reader, 11 January 2019.
<https://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2019/01/11/city-pop-the-optimistic-disco-of-1980s-japan-finds-a-new-young-crowd-in-the-west>. [last accessed on August 28, 2019]
- Wolf, Werner. 2010. "Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet." In *Der neue Wettstreit der Künste : Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*, edited by Uta Degner, 241-259. Bielefeld : Transcript.
- . 2015. "Literature and Music: Theory." In *Handbook of Intermediality : Literature – Image – Sound – Music*, edited by Gabriele Rippl, 459-74. Berlin, Boston : De Gruyter.
- 飯田豊、石川茂樹、大里俊晴(2004)「35年目のファンレター ―はっぴいえんど全32曲解説」『ユリイカ』第36巻第9号, 204-216。
- 烏賀陽弘道(2005)『Jポップとは何か:巨大化する音楽産業』東京:岩波書店。
- 小川真一(2006)「シティ・ポップ前史:戦前―70年代前半」, 木村ユタカ監修『ジャパニーズ・シティ・ポップ―クロニクル・シリーズ』東京:シンコーミュージック・エンターテイメント, 26-30。
- 辛島いづみ(2015)「松本隆企画会議議事録」『ブルータス』7(2015):28-30。
- 北中正和(1995)『にほんのうた:戦後歌謡曲史』東京:平凡社。
- 君塚太(2016)『東京ロックビギナーズ:アマチュアバンドとユースカルチャーの誕生』東京:河出書房新社。
- 木村ユタカ(2008)『はっぴいえんどコンプリート』東京:シンコーミュージック・エンターテイメント。
- (2014)「俺たちの青春音楽がいかにして生まれたか:シティ・ポップ系譜図」『昭和40年男』23:14-15。
- 高護(2011)『歌謡曲―時代を彩った歌たち』東京:岩波書店。
- 小森真樹(2011)「1970年代若者雑誌にみる日本の「アメリカナイゼーション」の変容——『宝島』,『Made in U.S.A. catalog』,『ポパイ』,『ブルータス』を事例に」『出版研究』第42号, 47-68。
- 斎藤美奈子(2011)「もっとも『実用的』な流行歌, シティ・ポップスの時代(J-POP文学論第8回, 1980年代(3))」『SIGHT』第48号, 224-227。
- 笹公人(2015)『念力ろまん』福岡:書肆侃侃房。
- スージー鈴木(2017)『1984年の歌謡曲』東京:イースト・プレス。

遠野清和 (2006) 「シティ・ミュージックって何? (『ヤング・ギター』77年2月号からの再録)」, 木村ユタカ監修『ジャパニーズ・シティ・ポップ—クロニクル・シリーズ』東京: シンコーミュージック・エンターテイメント。

富沢一誠 (1979) 『ニューミュージックの衝撃』東京: 共同通信社。

萩原健太 (1998) 『はっぴいえんど伝説』東京: シンコーミュージック。

細馬宏通 (2004) 「金属の肺、のびあがる体—松本隆の詞とドラマーの生理」『ユリイカ』第36巻第9号, 63-73。

—— (2015) 「『なんです』と『なのです』のあいだ: はっぴいえんどの歌詞の文末を捉えなおす」『レコード・コレクターズ』第34巻第1号, 42-47。

松本隆 (1985) 『微熱少年』東京: 新潮社。

—— (1985a) 「小説『微熱少年』(『ブルータス』1985年12月号より)」『成層圏紳士』東京: 東京書籍, 82-96。

—— (1985b) 『風のくわてつと』東京: 新潮社。

—— (2016) 『エッセイ集 微熱少年』東京: 立東社。

輪島裕介 (2004) 「『はっぴいえんど神話』の構築—ニューミュージック・渋谷系・日本語ロック」『ユリイカ』第36巻第9号, 180-192。

渡辺裕也 (2015) 「ceroの登場で復権、拡散する『シティ・ポップ』」『ミュージック・マガジン』2015年6月号, 32-37。

ディスコグラフィー

Saint Pepsi. *Hit Vibes*. Digital release, 2013.

V.A. *Even A Tree Can Shed Tears : Japanese Folk & Rock 1969-1973*. CD. Light in the Attic, 2017.

荒井 (松任谷) 由美 『COBALT HOUR』LP. Express, 1975.

大瀧詠一 『A LONG VACATION』LP. NIAGARA/CBS/SONY, 1981.

—— 『雨のウェンズデイ』7" Single. NIAGARA/CBS/SONY, 1982.

角松敏生 『初恋』7" Single. Air Records, 1985.

—— 『ON THE CITY SHORE』LP. Air Records, 1983.

小坂忠 『ほうろう』LP. マッシュルーム・レコード, 1975.

ジャンク フジヤマ 『JUNK SCAPE』CD. Victor Entertainment, 2013.

情報デスク Virtual. 『札幌コンテンポラリー』CD-R. Beer on the Rug, 2012.

高田みどり 『鏡の向こう側／Through The Looking Glass』LP. RCA Red Seal, 1983.

- 竹内まりや『プラスチック・ラブ』12" Single. Moon Records, 1985.
- 杉山清貴&オメガトライブ『ふたりの夏物語—NEVER ENDING SUMMER—』7" Single.
バップ, 1985.
- 鈴木慶一とムーンライダーズ『火の玉ボーイ』LP. エレクトラ, 1976.
- 中原めいこ『今夜だけ DANCE DANCE DANCE』7" Single. 東芝／EMI, 1982.
- Never Young Beach『YASHINOKI HOUSE』CD. Roman, 2015.
- はっぴいえんど『風街ろまん』LP. URC, 1971.
- 『CITY／はっぴいえんどベスト・アルバム』LP. Bellwood/KING, 1973.
- 『Happy End』LP. Bellwood/KING, 1973.
- PIPER『LOVERS LOGIC』LP. Moon Records, 1985.
- 『Summer Breeze』LP. Yupiteru Records, 1983.
- 一十三十一『THE MEMORY HOTEL』CD. Billboard Records, 2015.
- 松下誠『FIRST LIGHT』LP. Air Records, 1981.
- 南佳孝『摩天楼のヒロイン』LP. Showboat, 1973.
- 山下達郎『FOR YOU』LP. AIR/RVC, 1982.
- V.A.『CITY POP ～ SONY MUSIC edition』CD. Sony, 2003.

謝辞

本論文の邦訳にあたっては、原著者であるモーリッツ・ソメ氏本人、本学音楽学研究室の輪島裕介准教授、および現在は京都大学職員を務める研究室同期生の八谷誠人氏の3名に、多大なる御助力をいただきました。心より感謝申し上げます。

Intermediality and the discursive construction of popular music genres : the case of ‘Japanese City Pop’

Moritz SOMMET, translated by KATO Ken

Commonly said to embody the ‘urbane’ and ‘refined’ lifestyle of metropolitan Tokyo and to prefigure the transnational and consumerist characteristics of today’s mainstream J-Pop, Japanese City Pop has undergone several recontextualizations since it first surfaced in the last quarter of the 20th century. I use City Pop as an example to interrogate the intermedial qualities of the processes at work in the emergence and sustenance of popular music genres. I first examine some common multi-semiotic (aural, visual and textual) characteristics of the musical products most commonly classified as City Pop, conceptualizing the genre as an example of intermedial translation. I then relate the results of this examination to select material from a small diachronic corpus of Japanese-language musical intertexts built from music history books, disc guides, and newspaper and music magazine articles published between 1977 and 2016. I identify actors in the discursive construction of City Pop as a genre and trace changes in the musical and extra-musical qualities attributed to it. Our contemporary understanding of the term ‘City Pop’ and our perception of the artists it points to are shown to have been strongly shaped by enthusiast press articles and popular musical histories written by a relatively small number of Japanese music journalists who integrated disparate and often contradictory artistic productions into a coherent genealogical narrative centered on the folk-rock band Happy End. My findings indicate the comparatively strong importance of etic text-based narratives over emic musical properties or short-term music industry marketing strategies in the construction of City Pop as a popular music genre, pointing to the fundamental primacy of language/writing in what Jens Schröter has termed ‘ontological intermediality.’