



Title	〈書評論文〉「シティ」たらしめるものは何か？：シティ・ポップ研究の現状と展望
Author(s)	加藤, 賢
Citation	阪大音楽学報. 2020, 16・17, p. 45-62
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98477
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

〈書評論文〉「シティ」たらしめるものは何か？： シティ・ポップ研究の現状と展望

加 藤 賢

0. はじめに

本論文は、筆者が上に訳出したモーリッツ・ソメの論文「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——」に基づいて、ソメの議論をさらに文脈化しつつ、「シティ・ポップ」に関わる言説と研究動向について検討するものである。以下、当該論文については「ソメ論文」と呼称する。

翻訳元となった原論文は、ソメが2017年に開催されたヨーロッパ研究協会（European Association of Japanese Studies, EAJJS）の第15回 EAJJS 会議に提出した英語論文“Intermediality and the discursive construction of popular music genres : the case of ‘Japanese City Pop’”である。このオリジナル論文の全訳に加え、ソメが2019年に書き下ろした新規原稿を「6章」として追加収録した。また、ドイツ語圏の人名や学術用語の日本語表記については、原則としてソメ自らが提案したものを採用した。

モーリッツ・ソメは、スイスのフリブール大学に勤務するドイツ国籍の日本学研究者である。2005年から2006年にかけて上智大学への留学を経験し、ケルン大学で修士号（Magister Artium）を取得した。これまでの研究成果の集大成として、ケルン大学へ2019年に提出された博士論文“Mediale Interferenzen : Literatur und Popmusik in Japan (1955-2005)”は既に口述試験を通過し、2021年に刊行される予定となっている。日本における近現代文学とポピュラー音楽の相互作用をテーマとしたこの博士論文においては膨大な事例研究に基づく多層的・多角的な議論が展開されているが、なかでも石原慎太郎、五木寛之、町田康、そして松本隆の4名については「作家と作詞家の双方で活躍した文筆家」とであるとして、中心的に論じられている。このような日本文化史に対するソメの深い理解は、たとえばソメ論文3章における、松本隆の歌詞論からも窺い知ることができるだろう。

きらびやかなシティ・ポップのイメージに惹かれてソメ論文を手にとった読者は、冒頭から数ページに渡って続く難解なジャンル論に面食らうかもしれない。しかし、現在発売されている様々な「シティ・ポップ」史やディスク・ガイドに触れた経験があるならば、この間

いの重要性和困難さにすぐさま気付くのではないだろうか。シュガー・ベイブから南佳孝、吉田美奈子などのほっぴいえんど周辺人物に始まり、キャラメル・ママ(のちティン・パン・アレー)参加作品群を経て大滝詠一『A LONG VACATION』(1981)、松下誠『FIRST LIGHT』(1981)、山下達郎『FOR YOU』(1982)、佐藤博『awakening』(1982)、角松敏生『ON THE CITY SHORE』(1983)、竹内まりや『VARIETY』(1984)などの傑作群がひしめくシティ・ポップ黄金期を過ぎ、そして1990年代の「渋谷系」への目配せや、2000年代に登場したクニモンド瀧口によるユニット「流線形」への言及を経て、ceroやSuchmosなどに代表されるネオ・シティ・ポップ¹(シティ・ポップ・リバイバル)へたどり着く近年のシティ・ポップ史に触れたとき、次のような疑問を抱いた者は数多いのではないだろうか。すなわち、この“系譜”は、いかなる基準によって選別されたものなのだろうか? ここで「シティ・ポップ(ス)」や「都市型音楽」(大和田 2019)、あるいは「ライト・メロウ(Light Mellow)」として紹介されている膨大な作品群には共通の要素が——「都会的」と普遍的にみなされる本質的特徴が——存在しているのだろうか? ソメ論文は、こうした問いを解きほぐすための重要な視点を与えてくれる。

1. ジャンル定義における間テクスト性

続いて、各章ごとにソメ論文を概説していこう。まず0章「概要」および1章「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(原題: Genre theory and intermediality in popular music studies)」においては、ポピュラー音楽のジャンル構築における間メディア性(独: Intermedialität)の役割に焦点を当てる。原論文においては英語の“Intermediality”という表記が取られているが、ソメ自身はドイツ語圏における研究史を踏まえる形でこの語を用いているため、翻訳にあたってはドイツ語表記を採用した。ソメは、メールを介した訳者とのやり取りにおいて、次のような解説を寄せてくれた。

論文中に引用した間メディア性理論は主に Wolf や Schröter など、ドイツ語圏の学者によって提唱されたもので、ドイツ語の Intermedialität もまた intermedial artなどを指すことの多い英語の intermediality という表現とはちょっとニュアンスが違います。簡単に言えば、Intermedialitätとは元々、Paul Scherなどが基礎付けた interartes theory(間芸術理論…かな?)の流れから生まれた用語で、Rajewsky や Wolf では文学、音楽、映画、美術などの、ここでは「メディア」として捉えられている各芸術が交差・衝突する瞬間における現象のすべてを指します。例を挙げると、文学の

1 ソメ論文では主に「新しいシティ・ポップ(New City Pop)」が用いられているが、本論文ではより日本国内で定着している「ネオ」の表記を採用する。

中における絵の細密描写（ekphrasis）や、映画の中の（文学から借りた）語り手という概念や、音楽と文学（詩）の間から生まれる歌（Lied）という新しい芸術。例えば歌の中には文学的表現と音楽的表現が働いている——その各メディアの表現が相互にどう作用するか、どちらがある歌の表現を支配するか、等々という質問に答えを出そうとするのも間メディア性理論です。[原文ママ]

この「間メディア性」の視点を踏まえてソメは、楽曲の構造や演奏方法など「楽曲」それ自体のイーミック（emic、文化内在的）な特徴以上に、アートワークのデザインやミュージシャンのファッション、帯に書かれたキャッチコピー、広告とその掲載媒体、そして音楽ジャーナリストによる雑誌記事などといった、エティック（etic、文化外在的）な記号群の相互作用が、ポピュラー音楽のジャンル同定に強い影響を及ぼすことを指摘する。すなわち1970年代の「シティ・ミュージック」と1980年代のオリジナル「シティ・ポップ（ス）」、2000年代にディスク・ガイドやDJたちの実践を通して再定義された「シティ・ポップ」、そしてceroなどに代表される2010年代の「ネオ・シティ・ポップ」は同一のジャンルとして、そうでなくとも地続きのファミリー・ツリーとしてこんにち強く認識されているが、楽曲それ自体だけを見れば音楽性は多種多様である。にもかかわらず「シティ」というキーワードのもと、それらが統合されている（ように理解される）のは、楽曲をとりまく視覚的、聴覚的、テキスト的記号が、外部からそれらを「シティ」の文脈へ組み入れる役割を果たしているからにほかならない。とりわけ音楽ジャーナリストによる系譜的な語り（narrative）は、その亀裂や矛盾、相違点、例外的要素などを巧みに補修し、ときに隠蔽することによって、こうした作品群を1つのジャンルへ統合する。また、商品ヘラベルを貼り付けるように「シティ・ポップへと作品をジャンル分けする」行為それ自体もまた、事後的にジャンルが同定されていく典拠の1つとなりうる。極端な例を挙げれば、ショップ店員があるレコードを「シティ・ポップ」の棚にとりあえず並べておくことすらも、いずれその作品が「シティ・ポップ」へ正式に分類されていく契機になりうるだろう。

2. 1980年代「オリジナル」シティ・ポップ

こうしたジャンル論に馴染みがない読者は、まず2章の「シティ & ビーチ：間メディアの変換と1980年代シティ・ポップの生態学（原題：The city and the beach：intermedial translation and the 1980s City Pop ecology）」から読み始めるとよい。ここでは大瀧詠一や

山下達郎、角松敏生²、松下誠、杉山清貴 & オメガトライブ³、中原めいこといった、1980年代に「シティ・ポップ」と呼称された作品群が紹介されている。ソメ論文でも言及されているとおり「シティ・ポップ」という固有名詞がメディア上に現れるのは1981年頃なので、この章で紹介されている作品群はシティ・ポップの「オリジナル」と考えて差し支えない。また、ここで紹介されている以外にも稲垣潤一や山本達彦、寺尾聰、セッション・ミュージシャンのグループであるパラシュートなどが含まれる。これらの作品には大都市の摩天楼やリゾートの風景を描いたジャケットや、男女の出会いと別れをテーマにした歌詞、AOR (Adult Oriented Rock、英語圏でいう Adult Contemporary や Quiet Storm) やソウル、フュージョンの技法を取り入れた16ビートとテンションコードの導入など、ある程度の構造的共通性がみられる。こうしたサウンドは部屋備え付けのステレオのみならず、大学生や新卒社会人にも手が届く価格になっていた自家用車で、あるいはラジカセ、ウォークマンといった携帯可能なガジェットを通して視聴されることが多かった。とりわけ1979年にソニーが発売した初代ウォークマン「TPS-L2」は、「歩行という『家』では一般に不可能な行為に伴って、選択的に音楽を聴くというこれまでにない一つの体験」(細川 1981: 35)を可能にしたことによって若者からの熱烈な支持を集め、1981年に登場した2号機「WM-2」は250万台を出荷するヒット商品となった。

この1980年代において「シティ・ポップ」とはジャンル概念というよりも、単なる商業的なラベルの一つにすぎなかった。小説家の田中康夫が、1984年に発表した短編集『たまたまなく、アーベイン』において「すべての体験が、みんな擬似体験になっていってしまう都会生活の中で、僕たちが信じられるものといったら、それは、宗教とか政治とか哲学とか、或いは疎外論的発想の『志の小説』といった類の、観念的な代物ではなくて、デザインの素敵な洋服や、おいしい食べ物、雰囲気の良いレストラン、スタイリングの良い自動車、ハンサムなボーイ・フレンド、チャーミングなガール・フレンドのように、商品化された具体的な品物でしかないのだから気がします。アダルト・コンテンポラリーやブラック・コンテンポラリーの音楽も、僕らが信じられる物のひとつです」(2015:10)と表現したように、「シティ・ポップ」もまた消費物としての音楽を指し示す記号の一つでしかなかった。

-
- 2 角松敏生は幼少期より熱心なはっぴいえんどのフォロワーであり、彼らから受けた影響を随所で語っている。一方、彼が商業的成功を収めていた1980年代当時、その関係性が強調されることは少なかった。これはRCA/RVCレコードからデビューした際に、山下達郎や大貫妙子が在籍していた第三製作部(ニューミュージックセクション)ではなく第二製作部(歌謡・芸能セクション)に所属していたこと、ならびにファン層の世代的なズレによるところが大きい。
 - 3 ヤマハの主催するボブコン(ポピュラーソングコンテスト)に出場していたロックバンド「きょうていばんちよす」が、プロによる楽曲提供を受けることを条件として1983年にデビューしたバンド。レコーディングは杉山のボーカルを除き、基本的にすべてスタジオミュージシャンが手掛けていた。またバンドのイメージやコンセプトも、所属事務所のトライアングル・プロダクションや、楽曲の多くを手掛けた作曲家の林哲司、作詞家の康珍化らが構築していた。トライアングル・プロダクションはグループ・サウンズ「アウトキャスト」出身の藤田浩一によって設立された芸能事務所、同時期には角松敏生や菊池桃子も在籍していた。より詳細な記録については、梶田・田淵(2018)を参照。

3. 「シティ」の系譜学

3-1. 1970年代「シティ・ミュージック」

しかし、3章の「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（原題：From City Music to City Pop：writing and rewriting a genre）」において、シティ・ポップの前史ともいえる1970年代「シティ・ミュージック」の概念が紹介されることで、議論は込み入ったものとなる。ソメ論文中でも紹介されているとおり、1977年の『ヤング・ギター』誌上で「都会的なフィーリングを持ったニュー・ミュージック」として「シティ・ミュージック」という概念が紹介されているからである。さらに、この「都会的」な感覚のルーツとしてはっぴいえんどの『風街ろまん』を位置付ける、という認識までもが、70年代の後半にはすでに存在していたことが示されている。

『ミュージック・マガジン』誌のライターである村田健人は、自身の卒業論文をベースにした論考（村田：2019）の中で、このシティ・ミュージックとはっぴいえんどの繋がりに関する興味深い事実を指摘している。それは、「シティ・ミュージック」という語の活字上における初出が、渋谷・百軒店周辺に集っていた音楽制作集団「風都市」が立ち上げた原盤制作会社「シティ・ミュージック」の法人名であるということだ。より正確に補足すれば、この「風都市」は、はっぴいえんどの4人（大瀧詠一、細野晴臣、松本隆、鈴木茂）とそのマネージャーであった石浦信三⁴を中心に、はちみつばい、乱魔堂、あがた森魚などが所属していた集団のブランド名である（北中 2004：135）。その法人格としてライブ・ブッキング会社の「ウィンド・コーポレーション」が1971年より存在していたが、それと並行して原盤制作を行うため1973年に立ち上げられた別法人の名前が「シティ・ミュージック」であった。この法人「シティ・ミュージック」は、音響会社のトリオ・レコードと組んで「ショーボート・レーベル」を発足させたが、風都市自体が1974年には雲散霧消したこともあって1年足らずで消滅している（ショーボート・レーベル自体は1981年まで存続した）。

「ウィンド」と「シティ」という名前からも分かるように、この「風都市」という集団それ自体も松本隆と石浦信三の2人によって形作られた「風街」というコンセプト⁵を共有するものだった。1973年9月にショーボートの新譜第1弾として発表された吉田美奈子『冬の扉』、そして南佳孝の『摩天楼のヒロイン』の2枚のアルバムもまた、こうした美意識を

4 石浦信三は小学校時代からの松本隆の親友であり、その鋭敏な才覚をもって松本のプレーンとしての役割を果たした。はっぴいえんどの活動を支え、その「日本語でロックを歌う」試みを理論武装したことから、「5人目のはっぴいえんど」とも呼ばれる。1971年には「風都市」創設者の1人となったが、1974年以降は音楽の世界から離れた。

5 はっぴいえんどのアルバム『風街ろまん』などで見られる詞世界のこと。松本隆は東京都港区に生まれ、東京五輪に伴う都市開発によって慣れ親しんだ風景の喪失を体験することになった。「風街」は、その過程で喪われた街並みを詞世界で再現しようと試みるもので、ノスタルジックでシュルレアリスティックな世界観をもつ。石浦信三は、このコンセプトの形成においても重要なアドヴァイザーとなっていた。なお、『風街ろまん』のタイトルはもともと『風都市』になる予定であったが、石浦が先んじて事務所の名前にしてしまった、という逸話がある。

強く受け継いでいた。とりわけ『摩天楼のヒロイン』では、松本は作詞のみならずプロデュースまで行っている。この作品が制作された当時、松本は次のような手記を残している。

はじめてぼくがプロデュースしたレコードのミックス・ダウンがやっと終わった。タイトルは「摩天楼のヒロイン」で、主なテーマは変わることなく〈都市〉だ。フォークもロックもジャズもクラシックもない。ジャンルなんぞより、〈都市〉というワイン・グラスに注ぎ込まれたラブ・ソングが出来たら素敵だ……などと思い描いていた。それにしてもハリウッド時代の煌めくような〈都会の夢〉を音で描きたくてたまらない。（松本 2016：146）

こうした背景に鑑みたとき、南佳孝は「シティ・ミュージック」というコンセプトを体现し、最初期の人物であったことがわかる。じっさい、南は1980年代に入ると、「シティー・ミュージックの貴公子」として広くプロモーションされるようになった（村田 2019）。それ以外にも荒井（松任谷）由実や吉田美奈子、山下達郎などが同時代的に「シティ・ミュージック」と呼称されることがあった。これらの事実を踏まえると、「シティ・ミュージック」という概念は、「はっぴいえんどと結びつくもの」として理解されていたと考えてもよさそうだ。もっとも1970年代当時ははっぴいえんどそれ自体の知名度が低かったので、より漠然とした「周辺・人脈」として認識されていた、と考えるのが妥当であろう。

しかし一方で、この1970年代「シティ・ミュージック」と1980年代「シティ・ポップ（ス）」が、地続きのジャンル概念として同時代的に認識されていた形跡はあまり見られない。1980年代に「シティ・ポップ」と呼称されたミュージシャンの中には、はっぴいえんどの関連人物が多かったが、かといってそれがジャンルの弁別における必須条件であったわけでもない。もっとも最初期に「シティ・ポップ」とされたミュージシャンの1人である松下誠は静岡県に生まれ、高校卒業後にヤマハ・ネム音楽院⁶（三重県・志摩市）で音楽の専門教育を受けている。また同じく静岡県生まれの作曲家で、こんにちシティ・ポップと呼ばれる楽曲を数多く手掛けた林哲司は、ヤマハ音楽振興会（東京都・恵比寿）の作編曲教室出身であった。彼らははっぴいえんどと繋がりがないわけではないものの、地理的、文化的、人脈的に見てやや距離がある。

また、ノスタルジックな「風街」の情景と、摩天楼やリゾートを描いたアートワークの間に繋がりを見出そうと試みる者も、1980年代当時はほとんど存在しなかったといつてよい。繰り返しになるが、1980年代において「シティ・ポップ」はさほど強固なジャンル概念で

6 1970年に財団法人ヤマハ音楽振興会（1966年発足）が設立したポピュラー音楽の専門教育機関。1983年に「ヤマハ音楽院」に改名。あらゆるジャンルの音楽指導者を育成する1年制の全寮制学校で、バンドコースとキーボードコースがあり、楽譜にまつわるあらゆる基礎訓練を行う「ソルフェージュ」や、コード進行法、指揮法、作・編曲などがカリキュラムに組み込まれていた（梶田・田淵 2017）。

はなかったし、そう称されることが価値を持つわけでもなかった。大瀧詠一、細野晴臣、松本隆、山下達郎、松任谷由実、大貫妙子といったミュージシャンや作詞家は、シティ・ポップという小さな枠に収まらない、コマーシャルな同時代のポップ・スターとして認知されていた。そして1990年代以降、この語は「死語」としてしばし忘却されていく。

3-2. 2000年代「シティ・ポップ・リバイバル」

3章の中盤以降では、2000年代以降に出版されたディスク・ガイドやDJたちの活動を通して、「シティ・ポップ」というジャンル概念が蘇り、再定義されていく過程が描かれる。ソメ論文では「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」と述べられているが、これはシンコー・ミュージック社から発売された『THE DIG PRESENTS DISC GUIDE SERIES ジャパニーズ・シティ・ポップ』のことである。この本の監修を務めた音楽ライターの木村ユタカは、巻頭で次のように述べている。

当時使われていた“シティ・ポップ”という言葉には、“都会的な”とか“洗練された”といった意味が含まれていましたが、今回僕はそれを、“都市生活者のための都市型ポップス”と捉え直して、その言葉に相応しい作品ばかりを集め、時代毎に分けて提示してみました。この500枚のリストをご覧になれば、はっぴいえんどの時代から脈々と受け継がれてきた日本のシティ・ポップ史の大きな流れが俯瞰できると同時に、それが2002年の現在も変わらず流れ続けていることがお分かり頂けると思います。(木村 2002: 2)

磯部・九龍(2014: 182)らも指摘しているとおり、本書は1970年発売のはっぴいえんどの1stアルバム『はっぴいえんど』に始まり、2002年発売のトリビュート・コンピレーション『HAPPY END PARADE』に終わるという、はっぴいえんど中心的な構成をとっている。さらに巻末には詳細な自作のファミリー・ツリーを——主要人物は出生地まで併記して——掲載している(図1)。つまり木村は「はっぴいえんどの歌詞に見られる東京人の心象風景こそ、シティ・ポップの原点」(木村 2002: 5)という着想のもと、シティ・ポップを「はっぴいえんどを始祖とする通史的な音楽ジャンル概念」として再定義したのである。

この木村の著作と並んで重要な役割を果たしたのが、音楽ライターの金澤寿和が2004年に出版したディスク・ガイド『Light Mellow 和モノ 669』である。この本も同じくはっぴいえんどの周辺人物を中心に据えているが、こちらは「和モノ」のタイトルのとおり、よりDJ向けにフォーカスした内容となっている。そのためはっぴいえんどというバンドそれ自体は「ROOTS OF CITY POP」という位置付けとなっており、1970年代の「シティ・ミュージック」や1980年代の「シティ・ポップ」が中心的に紹介されている。その巻頭では、山

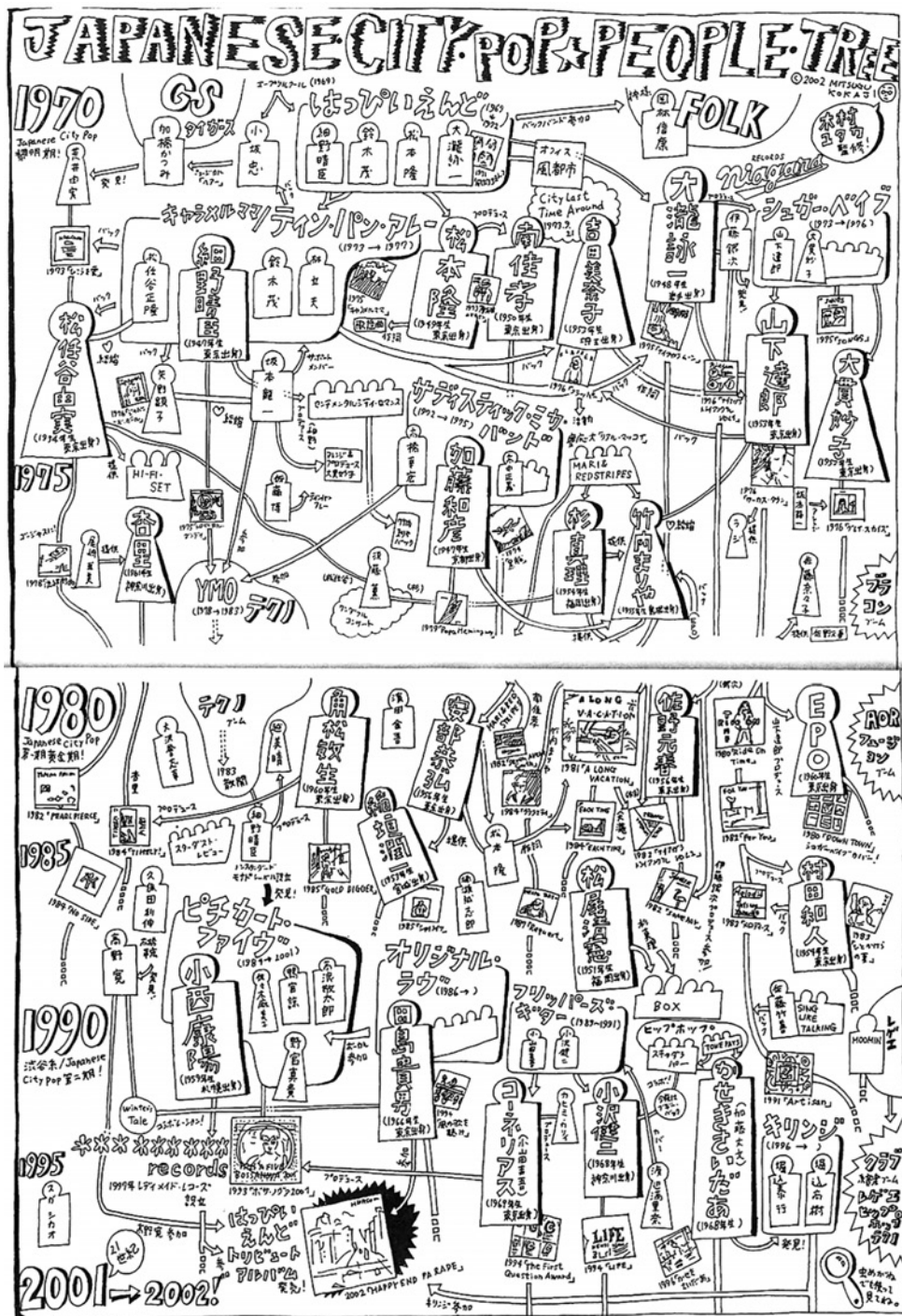


図1 再定義された「シティ・ポップ」のファミリー・ツリー(木村 2002: 180-181)

下達郎、大貫妙子らによって結成され、大瀧詠一がプロデューサーを務めたシュガー・ベイブ『SONGS』（1975）が大きく紹介されている。

日本のクラブ・カルチャーにおいて、レア・グルーヴの一つとして邦楽をプレイする「和モノ」の音楽実践は、2000年代に入る頃から徐々に市民権を獲得するようになった。その前史と言えるのが1990年代半ばに興隆した「渋谷系」と称される音楽的傾向で、HMV 渋谷店ではシュガー・ベイブ『SONGS』の再発版（1994年）がヒット商品になり、公園通りのクラブ「DJ バー・インクスティック」ではジャンル越境的なレア・グルーヴイベントである「Free Soul Underground」や、もっとも最初期の「和モノ」イベントとも考えられる「自由に歩いて愛して」が開催されるなど、メディアと実践空間を提供する役割を果たした。またECD、MURO、スチャダラパー、クボタタケシなど、博覧強記なヒップホップのトラック・メイカーたちによる発掘作業（ディグ）も、過去の音盤をコンテンポラリーなものとして蘇らせていった。こうした認知度の高まりを受けて、二見裕志によるティン・パン・アレー参加作品のコンピレーション『キャラメル・パパ ～PANAM SOUL IN TOKYO～』（1996）が、2003年には山下達郎直系のファンク・サウンドを志向したユニット流線形の1st アルバム『シティ・ミュージック』がリリースされており、2005年頃にはのちにイルリメらと(((さうんど)))を結成するDJ CRYSTALによるミックステープ『Made In Japan Classics』がクラブ界隈で流通するという現象も起こっている⁷。

ソメ論文にも指摘があるとおり、このようなはっぴいえんど中心的テキストが受容されるようになった背景として、1990年代半ばから顕在化した「はっぴいえんど神話」の存在がある。「渋谷系」の文脈から現れたサニーデイ・サービスやかせきさいだあは、J-POPに象徴されるマスな音楽文化への対抗として、さらには周囲の「渋谷系」フォロワー達に対する差異化戦略として「はっぴいえんどを仮想的なルーツとして創出・権威化し、その系譜へ自らを連ねることによって文化的真正性を獲得する」という戦略をとった（輪島 2004：190）。はっぴいえんどに対するこうした真正性の高まりは2000年代に入ると一般的なものとなり、ママレイド・ラグのように世代を跨いだフォロワーも現れるようになっている。木村ユタカ⁸や金澤寿和らのディスク・ガイドが受容された背景にも、この「はっぴいえんど神話」の浸透が深く関わっている。この「神話」は、シュガー・ベイブ、竹内まりや、大貫妙子、加藤和彦、フリッパーズ・ギターなどの作品に多数関わった伝説的プロデューサー、牧村憲一の個人史が広く読まれるようになった2010年代以降、より一般的な形で定着を見せるようになっている（飯田 2018：207）。

7 こうした2000年代半ばの「和モノ」ミックステープは、それ以外にもやけのはら『Summer Gift For You』やMr.Melody『City Pop Mix』などが流通していた。

8 木村ユタカ自身、1990年代当時は外資系レコード・ショップのバイヤーとして働いていた（木村 2006：161）。この時期を経験したDJや音楽ライターに、「渋谷系」の影響を受けている者は少なくない。また、1990年代に「渋谷系」の潮流の中ではっぴいえんどをサンプリングしていたラッパーのかせきさいだあは、2012年に『ミスターシティポップ』というアルバムをリリースした。これは2010年代におけるシティ・ポップ再浮上のなかでも早い事例である。

3-3. 2010年代「ネオ・シティ・ポップ」

2010年代に入ると、2011年にリリースされたceroの1stアルバム『WORLD RECORD』が、「現代のシティ・ポップ」と称されるようになる(渡辺 2015: 32-33)。アートワークや歌詞が持つ「架空の街を舞台にした物語」というコンセプトや、鈴木慶一(ムーンライダーズ)との人的・美学的な繋がり、細野晴臣が1970年代半ばに手掛けていた「エキゾチカ」を志向した音楽性⁹などから、この作品は2000年代以降に再定義されたシティ・ポップのジャンル概念に連なるものとして聴衆に認識されるようになり、cero自身も段階的にその呼称を受け入れていった¹⁰。また、彼らが所属するインディー・レーベル「カクバリズム」は、それ以外にもSAKEROCK、(((さらうんど)))、スカートなどの作品を送り出すことによって、この「ネオ・シティ・ポップ」の中核的な役割を担った¹¹。また、2000年代にいち早くシティ・ポップの再評価を行っていたクニモンド瀧口は、かつて「江口ニカ」という名義で活動を共にしていた一十三十一の作品にプロデューサーとして参加し、『CITY DIVE』(2012)、『THE MEMORY HOTEL』(2015)などの作品を送り出した。

こうして新たに「シティ・ポップ」を冠されたミュージシャンは、8ビートを基調にしたパンクやオルタナティブ・ロックが中心的だった日本のインディー・ロック界隈に、ソウルやR&Bのマナーに則った16ビートの復権¹²をもたらし、Yogee New Waves、Never Young Beach、Nulbarich、そしてSuchmosなどのミュージシャンは大型音楽フェスティバルの常連へと成長していった。そして2020年現在も「シティ・ポップ」は、比較的好意的なジャンル名称として有効であり続けている。

-
- 9 バンド名「cero」は「Contemporary Exotica Rock Orchestra」の略称。また3rdアルバム『Obscure Ride』(2015)においては、この頭文字を「Contemporary Eclectic Replica Orchestra」へ読み替える試みが行われている。
- 10 2015年に行われたインタビューにおいて、ceroは「自分たちの音楽がいつの間にかシティ・ポップと名付けられたからには、更新されたシティ・ポップってあとで定義づけられるようでないと思えないと思って、(中略)シティ・ポップと言われて思い付くのは、やっぱり山下達郎さん、吉田美奈子さん、南佳孝さんだったりの世界観がまずぱつと浮かぶから、音楽のジャンルとしての違和感があって、そうかな？って首かしげるところはあったんですよ。でも、自分たちの街のことを歌っているからただシティ・ポップっていうそれだけのことかって、なんとなく合点が言って、ならばそれをもう少し意識的にやって枠を広げるのは有意義なことだと思って受け入れたところはありますね」(『ミュージック・マガジン』2015年6月号、30-31。)と述べている。
- 11 カクバリズムに所属するソウル・バンド、思い出野郎Aチームは楽曲「Magic Number」(2017)のなかで「シティポップで／行進するファシスト／ぶっとばすビート／恋人たちは踊る」と歌っている。この歌詞についてメンバーの高橋一は「どこで切るかでダブルミーニングになる仕掛けはしてるんです。『シティポップでファシストをぶっとばす』とも受け取れるし。シティポップを批判してるわけではぜんぜんないんですよ。なんならこの曲がアルバムのなかで一番シティポップだし。でも、自分たちが愛するそういう音楽が政治的にいやな使われ方をすることもあつし、ディストピア的な世界にもなりうるかもというヴィジョンが僕にはちょっとあって」(オフィシャルインタビュー、〈https://kakubarhythm.com/special/oyat_thatnight/〉、2020/09/01最終アクセス)と語っている。ここからは、2010年代以降におけるシティ・ポップの「順調に過ぎる」伸長に対する、ミュージシャン側の葛藤を見出すことができよう。
- 12 米国におけるホセ・ジェイムスやケンドリック・ラマーなどのジャズ色の強いラッパーの登場や、Jデリラ、ディアンジェロをはじめとするネオ・ソウル勢への再注目、この傾向に拍車をかけた。また、米国の自主制作コメディ番組「ヨット・ロック(Yacht Rock)」に始まるアダルト・コンテンポラリーの復権や、フランスのハウス・ユニット、ダフト・パンクによる『Random Access Memories』(2013)、マーク・ロンソンとブルーノ・マーズによる『Uptown Funk』(2015)などによる1980年代ディスコの同時代的な解釈もまた、シティ・ポップの再評価に影響を与えた。

4. 通史の一貫性をもたらす「語り」

4章「シティ・ポップにおけるジャンル修飾語の安定性（原題：Stable genre attributives of City Pop）」における指摘は、我々に興味深い事実を提供してくれる。1970年代の「シティ・ミュージック」と1980年代のオリジナル「シティ・ポップ」、そして2010年代の「ネオ・シティ・ポップ」は、部分的な影響関係こそ見出されるものの、楽曲構造や音楽の要素は同一のジャンルとは思えないほどにかけ離れている。にも関わらず、これらの楽曲を評するエティックな修飾語は、40年近い時間的断絶を経てなお共通しているのである。

これらの事象を踏まえることで、5章「結論：シティ・ポップ、系譜的『語り』と存在論的メディア性（原題：Conclusion：City Pop, genealogical narrative and ontological intermediality）」における帰結が導かれる。すなわち、現在において「シティ・ポップ」と分類される1970年代から2010年代の楽曲は、それ自体が「シティ」的なものの本質主義的（essentialism）な特徴を有しているというわけではない、ということだ。むしろ、今なお時折見受けられる「東京育ちのミュージシャンの楽曲は、それがどのような形態を取ろうとも本質的に都会的なものが内在している」というような短絡的言説は、ほとんど与太話の域にあると言ってよい。「シティ」なるもののジャンルの一貫性は、音楽の内部でなく、そのうちの部分的な要素をつなぎ合わせて一つの通史的な「語り」へと統合する、外部のジャーナリストや批評家たちによってはじめて形成されるのである。ソメが述べているように、このような事実は間テクスト的な相互作用に基づくジャンル定義の過程における、楽曲それ自体と強く結びついた視覚的・聴覚的記号よりも、それらを評するテキスト的記号がより優位にあるということを示している。

系譜的「語り」を試みたジャーナリストたちによる一連の作業は、たいした重みもないまま打ち捨てられていた「シティ・ポップ」というラベルを拾い上げ、歴史的背景と文化的真正性を新たに付与し、コンテンポラリーなジャンル概念として再生させるまでに至ったのである。

5. WEBプラットフォームとシティ・ポップ

6章「コーダ：西洋におけるシティ・ポップ受容（原題：Between irony and nostalgia：City Pop in the West）」においては、海外におけるシティ・ポップ人気の高まりが説明されている。この現象は日本国内における2000年代以降のリバイバルとは無関係に、YouTubeやSoundcloudといったプラットフォームに（違法で）アップロードされたファイルが視聴される形で形成されたものである。それは結果的に、日本国内における「シティ・ポップ」

の文化的真正性をさらに高めることになった。

時折誤解されることがあるが、2010～2012年頃に形成されていたオリジナルのヴェイパーウェイヴ（Vaporwave）シーンや、その前史にあたるエコージャムズ¹³（Eccojams）にシティ・ポップが引用されていた形跡はあまりない。そこで引用されている「日本」のモチーフは、1980～90年代の日本製家電やコマーシャル、あるいは北米圏において任天堂以上の人気を誇っていたセガのゲーム機など、このシーンの担い手であったミレニアル世代に馴染みのある文化的記号が主であった。その中心人物である Vektroid ことラモーナ・アンドラ・ザビエルの作品にはしばしば無意味な日本語が挿入されていたが、これも「ノスタルジーを掻き立てる記号」の一つであった。

実際に「シティ・ポップ」とこうした英語圏のアンダーグラウンドな音楽シーンが結びつくのは、こうしたオリジナルのヴェイパーウェイヴが、後発のプレイヤーたちによってブギー／ファンク色の強いフューチャーファンク（Future Funk）へと派生して以降の話である。その先鞭をつけたのがソメ論文中でも紹介されているミュージシャンのセイント・ペプシで、彼が2013年に公開した楽曲「Skylar Spence」では山下達郎の「LOVE TALKIN'」（1982）がそのままサンプリングされている。また同時期にメキシコのプロデューサー、マクロス MACROSS 82-99 がリリースした『SAILORWAVE¹⁴』（2013）においても、山下達郎「メリー・ゴー・ラウンド」（1983）や大友克洋原作のアニメーション作品『AKIRA』（1988）の台詞などが用いられていた。フューチャーファンクについてはすでに難波（2019）による秀逸な論考が存在するため詳述は避けるが、これらは「80年代の日本の邦楽やシティ・ポップが、アートワークやサウンドにおいて日本的アニメーションやサブカルチャーの意匠をまといつつ、フレンチ・ハウスなどの影響を受けながら、2010年代のダンスミュージックとして生まれ変わった音楽」（同上：202）であり、アニメのワンカットをループし続ける GIF 風クリップは視聴者に蠱惑的なノスタルジーを与える。中でも、韓国のフューチャーファンク・シーンの立役者である DJ のナイト・テンポ（Night Tempo）はその知識量と来日頻度の高さから知名度が高く、2019年には日本の6都市を巡る「昭和グルーヴ・ツアー」を成功させるまでに至っている¹⁵。

13 Oneohtrix Point Never 名義の活動で知られるダニエル・ロバティンが、2010年に発表した音楽作品『Chuck Person's Eccojams vol.1』で表現したサウンド・コンセプト。サンプリングによって構築された楽曲に、テンポを極度に落とすスクリューや、偏執的なディレイ、リバーブ、ループなどの加工を行ったもの。初期のヴェイパーウェイヴに見られる楽曲の特徴の多くは、エコージャムズから継承されたものである（imdkm 2019）。

14 このアルバムのアートワークや曲名は、武内直子原作のアニメーション「美少女戦士セーラームーン」がモチーフになっている。

15 ナイト・テンポは、YouTube や SoundCloud 上に数多くのシティ・ポップのフューチャーファンク・リミックスを発表するのみならず「ザ・昭和グルーヴ」と第14公式リエディット・アルバムを発表しており、これまでに WINK、杏里、オメガトライブ、Babe、斉藤由貴をピックアップしている。こうした活動は、日本のシティ・ポップファンの間で相対的に評価が低かった1980年代のデジタル・サウンドの再発見を促した。数多くのインタビュー記事が公開されているが、もっともクリティカルな批評を行っているのは『ユリイカ』2019年12月号に収録されたものであろう。ここでは2000年代初頭における韓国のWEB音楽プラットフォーム事情や、現在のJ-POPを取り巻く相対的後進性についても踏み込んで語られている。

ソメ論文においては、竹内まりやの楽曲「プラスチック・ラブ」(1984)がYouTubeを介して海外の視聴者から注目を集めた現象も紹介されている。この楽曲はもともと竹内まりやの6枚目のアルバム『VARIETY』(1984)に収録されていたもので、作詞・作曲は竹内自らが、プロデュースは山下達郎が担当している。1985年3月には12インチシングルも発売されているが、チャート1位の常連である彼女のキャリアの中では例外的に売れ行きが芳しくなく、その後は「和モノ」の文脈における隠れた名曲として知られていた。しかし2017年上旬、「SWEETEST MUSIC」(1980)のシングル盤アートワークに差し替えられたこの楽曲がYouTube上へアップロードされると、Redditや4chanといった英語圏コミュニティで話題となり、再生回数が上昇し始める。さらに2018年の上旬から、YouTubeのAIアルゴリズムの関係で、何を再生しても「プラスチック・ラブ」が関連動画に表示される、という現象が発生した。この頃から「プラスチック・ラブ」はシティ・ポップのアンセムとして認識されるようになり、多数のカヴァーやマッシュアップ、コラージュを生み出した。その後複数回の削除と再アップロードを経て、YouTube上のオリジナル「プラスチック・ラブ」は同一音源の動画2つの合計で6000万回以上の再生回数を記録するまでになっている(2020年7月現在)。

WEBプラットフォームの偶然にも助けられながら、シティ・ポップは思わぬ形で海外における知名度を獲得した。しかし、こうした現象を「日本の洗練された音楽が、ついに海外でも正当に評価された」と単に理解するべきではない。ソメ論文に引用されているヴァン・パウガムのインタビューでも述べられているとおり、そこにはノスタルジ的な心情が深く横たわっている。ここで想像されている「日本」とは、我々がいま生きているこの国というよりも、いまや遠い歴史の1ページとなってしまった「ジャパン・アズ・ナンバーワン」の、豊かで満ち足りた虚構的なイメージであろう。むろん、その虚構性の中から新時代を切り開くプロダクトが現れる可能性もまた、十分すぎるほど存在するのだが。

6. 今後の「シティ・ポップ」研究展望

ここまで、モーリッツ・ソメの論文構成に則し、それを補足する形で「シティ・ポップ」を取り巻く歴史や言説、現象を概観してきた。シティ・ポップについて論ずる機会が飛躍的に増えている現在、この論文は信頼するに足る重要なレファレンスとして、今後とも参照され続けてゆくだらう。

本稿を終える前に、ソメ論文で扱われなかったトピックについて紹介しておきたい。2000年代には「はっぴいえんどの系譜」として再定義されたシティ・ポップだが、近年では1980年代的な音作りに対する評価の高まりや、「系譜」を重視しない海外リスナーの人気の後押しされる形で、松原みき、菊池桃子、杏里、亜蘭知子といった女性アイドルや、林哲司、

新川博、清水信之、鷺巣詩郎といったプロデューサーたちにも注目が集まるようになっていく。こうした人々ははっぴいえんどを祖とするファミリー・ツリーにおいては枝葉の部分に追いやられることが多かったが、今後はさらなる見直しが進んでいくだろう。また、同様に大村雅朗、松下誠、松原正樹、向谷実(カシオペア)、メルティング・ポットなどを輩出したヤマハ・ネム音楽院や、林哲司、大橋純子、佐藤健などがキャリアをスタートさせたヤマハ音楽振興会、あるいはヤマハが主宰していたポップコンやEast Westなどのコンテストとの関連性についても、より一層の調査が為されることを期待したい。

また矢野(2018)が指摘しているように、ネオ・シティ・ポップと称されるアーティストが描写する「シティ」のイメージは、フィクショナルな摩天楼やリゾートの情景というよりも、よりローカルな生活圏としての「都市」へ根ざしたものになっている。西東京で活動するceroだけでなく、神奈川県をホームとするSuchmosやLUCKY TAPES、大阪在住のユニット Avec Avec、石川県金沢市に店舗を構えるラリー・レーベルなど、ネオ・シティ・ポップと称される現在のミュージシャンやレーベルの一部は東京都心ではなく、より周縁から「シティ」を描こうと試みる。そういった点においてエポックメイキングだったのは、現在も神戸のニュータウンを拠点に活動を続けるtofubeatsだろう。彼が2012年にリリースした「水星」は、テン年代のアンセムとしてこれまでに膨大なカヴァーやリミックスを生んできたtofubeatsの作品を初期から数多くリリースしているネットレーベル「マルチネ・レコーズ」とシティ・ポップとの共振については日高(2017)に詳しいが、WEBプラットフォームを発信源として「都市」を描写しようとする逆説的なそのスタンスは、鳥根県出雲市在住のヴェイパーウェイヴ愛好家、捨てアカウントが運営するレーベル「ローカル・ヴィジョンズ」などへ発展的に継承されているように映る。こうした「シティ」像の変遷についても、歌詞やアートワーク、周辺テキストなどを介した間メディア的な読解が可能であろう。

終わりに、2003年生まれのフィンガー・ドラマーであるSASUKEが2019年に発表した楽曲「J-POPは終わらない」を紹介しておきたい。渡邊直が監督したこの楽曲のMVには、「シティハンター」や「気まぐれオレンジ☆ロード」といった80年代のアニメーションを思わせるカット、擦り切れたVHSテープを思わせるグリッチ・ノイズ、PC-98を描いたチープな3DCGなど、シティ・ポップやヴェイパーウェイヴを想起させる演出がいくつも盛り込まれている。この4つ打ちを基調にしたフィルター・ハウスのポップスに、SASUKEは次のようなコメントを寄せている。

80年代から90年代はじめの日本のポップスの感じが好きなので、今のポップスからその感じが無くなってしまったら悲しいなと思っていました。最近の邦楽の多くは海外の音楽に影響され過ぎてるような気がして。今までの日本の音楽の良い部分を吸収しながら再構築していった良いものを作れるんじゃないか、と思って作った曲

です！（『SASUKE、1980～90年代の懐かしさ感じられる「J-POPは終わらない」MV』「音楽ナタリー」〈<https://natalie.mu/music/news/342715>〉2020年7月1日最終閲覧。）

だが烏賀陽（2005：11）などが指摘しているとおおり、J-POPという語はもともと1988年に開局した「洋楽しか流さないFM局」であるJ-WAVEにおいて「例外的に放送される邦楽」を指すための呼称であったはずである。よって、その基準も「世界と肩を並べる日本のポピュラー音楽」というファンタジーを満たすような、洋楽により近いサウンドでなければならなかった。それは、「あらゆる『アメリカ的』なるものに執着」していたとソメが評しているシティ・ポップについても同様のことが言えるだろう。にも関わらず、ここではJ-POPという用語が「海外の音楽に影響されていない」ジャンル名として、それもヴェイパーウェイヴやフューチャーファンクを経由したシティ・ポップ理解に対応する形で用いられている¹⁶。これはYouTubeなどが可能にした歴史並列的な音楽聴取の、もっともラディカルな一例であるといってもよい。しかし、その楽曲的・テキスト的な「ラディカルさ」を踏まえたとき、その歌詞はよりいっそう痛切な響きを持つ。この楽曲のサビは以下のようなものだ。

日本＝J-POP／まだ続くイメージ
日本人は／まだ終わらない
栄光を捨て去って黙っていても
つまらない

わずか16歳の才能あふれたトラックメイカーが、なぜ「まだ終わらない」と歌うのか。「続く」ように願われているのはどのようなイメージなのか。「栄光を捨て去っ」た人々は、ほんとうに沈黙しているだけなのだろうか。無批判のままシティ・ポップの甘いノスタルジーへ耽溺するその前に、彼の声へ耳を傾ける必要があるような気がしてならない。

参考文献

Sommet, Moritz, 2015, “Framing the Tokyo Cityscape Japanese Post-War Urbanism in the Poetry of Matsumoto Takashi.” in *Proceedings of Environments : landscapes and the*

16 筆者とのやり取りの中で、ソメはGoogleトレンドにおいて国外ユーザの「City Pop」検索件数が、今や「J-POP」を逆転していることを踏まえ、「広い曖昧な意味で使われている『City Pop』はいつか『J-POP』に代わって一般的に日本のポップス主流を指す用語になるのではないか」という見解を示した。本論文は未来予測を目的とするものではないが、ソメの指摘は現在もおこなわれている「シティ・ポップ」概念の全方位的な定義拡大を鋭く捉えていると言えよう。

- mind : Goldsmiths University, London, 1-15.
- , 2017, “Intermediality and the discursive construction of popular music genres : the case of ‘Japanese City Pop’” in Proceedings of 15th EAJS International Conference 2017 : Universidade NOVA, Lisbon, 1-19.
- , 2019, *Mediale Interferenzen : Literatur und Popmusik in Japan (1955-2005)*. Ph.D. thesis, Universität zu Köln.
- 飯田豊 2018「ポスト渋谷系の戦略と憧憬 90年代のサニーデイ・サービス、その語られ方の移ろい」『ユリイカ』1月号, 第50巻第1号, 青土社, 205-214。
- 磯部涼, 九龍ジョー 2014『遊びつかれた夜に——10年代インディ・ミュージックをめぐる対話』株式会社Pヴァイン。
- imdkm 2019「空間ならざる空間の響き エコージャムズと零度の空間」『ユリイカ』12月号, 第51巻第21号, 137-144, 青土社。
- 鳥賀陽弘道 2005『J ポップとは何か——巨大化する音楽産業』岩波新書。
- 大和田俊之 2019『『洋楽の音』の追求と都市型音楽(シティ・ポップス)——牧村憲一氏インタビュー』, 南田勝也(編)『私たちは洋楽とどう向き合ってきたのか——日本ポピュラー音楽の洋楽受容史』花伝社, 122-134。
- 梶田昌史, 田渕浩久 2017『作編曲家 大村雅朗の軌跡 1951-1997』DU BOOKS。
- 2018『杉山清貴 & オメガトライブ 35年目の真実』DU BOOKS。
- 金澤寿和(監著) 2004『Light Mellow 和モノ 669』株式会社毎日コミュニケーションズ。
- 株式会社メディアム(編) 2006『JAPANESE CLUB GROOVE DISC GUIDE』株式会社宙出版。
- 北中正和(編著) 2004『風都市伝説 1970年代の街とロックの記憶から』株式会社音楽出版社。
- 木村ユタカ(監著) 2002『THE DIG PRESENTS DISC GUIDE SERIES ジャパニーズ・シティ・ポップ』株式会社シンコー・ミュージック。
- (監著) 2006『クロニクル・シリーズ ジャパニーズ・シティ・ポップ』株式会社シンコー・ミュージック。
- 柴崎祐二 2020「AI アルゴリズムがRecommendする『プラスチック・ラブ』: ヨット・ロック、ヴェイパーウェイヴ、フューチャー・ファンク…ネットの流行が準備したシティ・ポップの世界的な再評価の流れ」『ミュージック・マガジン』2020年6月号, ミュージック・マガジン社, 37-40。
- 田中康夫 2015『たまらなく、アーベイン』河出書房新社。
- 動物豆知識 bot 2019「インターネットのPlastic Love」『新蒸気波要点ガイド ヴェイパーウェイヴ・アーカイブス 2009-2019』DU BOOKS, 106-107。

- 難波優輝 2019「Future Funk とアニメーション ふたつの夢の分析」『ユリイカ』12月号, 第51巻第21号, 201-213, 青土社。
- VANDA (編) 2001『林哲司全仕事』株式会社音楽之友社。
- 日高良祐 2017「インターネットと2010年代東京の『ポップ』」『ユリイカ』8月号, 第49巻第14号, 233-238, 青土社。
- 細川周平 1981『ウォークマンの修辞学』朝日出版社。
- 松本隆 2016『エッセイ集 微熱少年』立東舎文庫。
- 村田健人 2019「シティ・ポップ卒論①『日本のポピュラー音楽をめぐる“シティ”の移り変わり』」〈<https://note.com/kentomuratacom/n/n1688660f6387>〉, 2020/07/01 最終アクセス。
- 矢野利裕 2017「渋谷系から井の頭線で少し離れて cero と武蔵野シティの音楽」『ユリイカ』8月号, 第49巻第14号, 133-138, 青土社。
- 若林幹夫 2016「なめらかで均質な空間が顕在化し始めた時代」, 斎藤美奈子, 成田龍一 (編)『1980年代』河出書房新社, 277-289。
- 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』9月号, 第36巻第9号, 青土社, 180-192。
- 渡辺裕也 2015「cero の登場で復権、拡散する“シティ・ポップ”:80年代とは形を変え、続々登場する「現代の都市を描いたポップス」が表現するもの」『ミュージック・マガジン』2015年6月号, ミュージック・マガジン社, 32-37。

<Review Paper> What makes City Pop, City Pop?

— The Current State and Prospects of City Pop Studies —

KATO Ken

This essay aims to provide additional information and further discussion for Moritz Sommet's "Intermediality and the discursive construction of popular music genres : the case of 'Japanese City Pop,'" which I translated into Japanese. The concept of City Pop, which emerged in the 1980s as mere a commercial catchphrase, has been recontextualized since the 2000s as if it could be traced back to the legendary Japanese rock band HAPPY END. This revival is due not so much to the City Pop musicians themselves as to substantial contributions of music writers who produced exhaustive disc guides on the genre and DJs who rediscovered and organized old recordings.

Through this process, "City Pop" has been resurrected as a culturally authentic name for the genre. Today in Japan, secondhand vinyl records produced by those who were referred to as "City Pop" musicians are now fetching high prices, while "Neo City Pop" bands such as cero and Suchmos are also gaining popularity with the public and recognition from critics. Furthermore, in recent years, City Pop has attracted international listeners through YouTube and has been forming a stronger connection with Future Funk, which is an Internet-based dance music scene derived from Vaporwave.

Finally, this essay presents further research possibilities for City Pop in light of Sommet's paper.