

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

Moritz Sommet, Universities of Cologne and Fribourg (moritz.sommet@unifr.ch)

Revised and expanded version of a paper presented at the 15th EAJS International Conference 2017 (Lisbon, Aug. 30 – Sept. 2, 2017). A Japanese version of this manuscript (translation: Katō Ken 加藤賢) has been published as:

Some, Mōrittsu モーリッツ・ソメ [Sommet, Moritz]: Popyurā ongaku no janru gainen ni okeru kan-media-sei to gensetsuteki kōchiku: 'japanīzu shiti poppu' wo jirei ni 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 —, *Handai ongaku gakuhō* 阪大音楽学報, 16/17 (2020): 15-42.

This documents contains both the English manuscript of the paper and a post-print of the published Japanese translation.

Abstract

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.'

Key words: intermediality, musical genre theory, discourse analysis, City Pop, Japanese popular music, Happy End

Contents

Genre theory and intermediality in popular music studies.....	2
The city and the beach: intermedial translation and the 1980s City Pop ecology.....	4
From City Music to City Pop: writing and rewriting a genre	7
Stable genre attributives of City Pop.....	13
Conclusion: City Pop, genealogical narrative and ontological intermediality.....	15
Coda: Between irony and nostalgia: City Pop in the West.....	16
Bibliography.....	18
Discography.....	21

Genre theory typically asks after the conditions that cause musical genres to come into being, and after the function they fulfil for artists, their audience or other parts of musical communities. This paper proposes a new way to look at these questions: I am interested in the role of media and intermediality in the constitution of popular music genres. If pop music can commonly be defined as a media-crossing interplay of aural, visual and textual signifiers, then how can we describe this interplay within the confines of a specific popular music genre to illuminate the boundaries and diachronic dynamics of said genre? In other words: how do elements from different media interact in the constitution of popular music genres? And are some of these media more important than others - do they dominate others? The focus of this paper thus extends to the question of intermedial dynamics and media hierarchies, a frequent problem in intermedial and inter-art theory (cf. Caduff et al. 2007, Wolf 2010).

As a first step towards answering these questions, I propose a small case study of a particular musical genre, Japanese City Pop. City Pop, as will be shown, has gone through several revivals and redefinitions since its inception in the last quarter of the 20th century. Most recently, its latest revival in the mid-2010s has garnered considerable media attention among pop music fans in Japan. It has led to the emergence of many, mostly Tokyo-based indie pop, dance, rock or funk acts that are now either calling themselves City Pop artists or are being labelled so by etic actors such as music journalists or CD vendors. The apparent musical diversity of the acts partaking in this boom has prompted complaints that the definition of City Pop has become so muddled that there are few reasonably coherent links anymore between older and newer forms of the genre. The English-language newspaper Japan Times went so far in 2015 as to call the revival 'literally a trend in name only' (Aoki 2015). I propose to clear up some of the confusion surrounding this recent revival of City Pop while examining the role of diverse media that were and still are active in the construction and reconstruction of the genre. To this end, I examine a diachronic corpus of Japanese-language musical intertexts built from music history books, genre guides, newspaper and music magazine articles and Internet publications dating from between 1977 and 2016. I will analyze the discursive construction of City Pop as a genre within these texts and relate the information gleaned from the corpus to the intermedial dimension of genre construction, i.e. the importance of non-textual artifacts and media that can be said to have played a role in the definition and re-definition of City Pop.

Genre theory and intermediality in popular music studies

As a starting point and for the sake of simplicity, we may adopt Fabbri's broad and social-constructionist definition of musical genres. Fabbri (1999: 7) holds that "a genre is a kind of music, as it is acknowledged by a community for any reason or purpose or criteria, i.e., a set of musical events whose course is governed by rules (of any kind) accepted by a community". I will not make a terminological distinction between smaller or larger subdivisions such as metagenres or subgenres (cf. Shuker 2005). Thus, I will discuss broad meta-genres such as J-Pop (an umbrella term established in the 1990s to describe almost all kinds of pop music produced in Japan) and smaller and more specific musical genres under the same framework and definition.

Genres, even defined in such broad terms, are fundamental to our understanding of music as well as the functioning of the music itself. A listener's ability to distinguish between genres is a necessary skill and a basic cognitive tool in the processing of music, allowing him or her to map raw aural perceptions to cultural patterns that imbue said perceptions with meaning (cf. Fabbri 1999: 6). On the economic level, the genre distinction works as an essential interface between the music and its market (cf. Frith 1996: 76, Negus 2013: 27), while on the social level genres can serve as strong markers of collective identity. Both of these latter functions are especially important in modern popular music after the

Second World War, which is simultaneously highly commercial and anchored in youth cultures, including subcultures that are hostile to commercialization. Thus, in popular music, genres can be said to be more conflictual than in art music since they are 'particularly messy [...] rooted in vernacular discourse, in diverse social groups, [...] destabilized by shifting fashions and the logic of modern capitalism' (Holt 2007: 14). They are 'only "relatively" stable patterns' and always 'open to innovation, manipulation and change' (Hodges 2015: 46). And finally, genre definitions 'can never be fully defined in popular music because different eras use them for different purposes' (Weisbard 2013: 404). Popular music genres frequently undergo recontextualization and redefinition as they adapt to technological change, as they are repackaged to younger audiences or otherwise appropriated for commercial interests, or as musical communities reappropriate them in turn.

While popular music historiography has frequently focused on these diverse actors and interests that influence the construction and development of genres, the role of intermediality in this process has so far garnered comparatively little interest. This is surprising when one considers that pop music is widely regarded as an intermedial art form in itself. Insofar as it adopts the song format, pop music can obviously be classified as a form of plurimedial intermediality that, like the opera, synthesizes lyrical writing with music (cf. Wolf 2010: 462). But the aesthetics of Western or Western-influenced post-war pop music often tend to go beyond this basic form of intermediality and emphatically embrace other non-musical elements. Diedrich Diederichsen (2014) has pointed out that pop music integrates conventionally non-musical sounds into its repertoire of musical expressions that foreground the mediality of the music (such as distortion noise in guitar play). Through its dependence on the star system and its roots in youth culture, it also puts a particular focus on both the artist's performance and the listener's psychological identification with their star; and it makes more prominent use of visual media elements that enable these mechanisms, such as music videos and cover art, than do other forms of modern music. Conceptualizing this intermedial nature of pop music, Ole Petras (2011) has developed a semantic model of a web of intermedial 'Signifying Units' that operate on different levels of meaning, interact by mutually reinforcing or modifying their respective signification, and continually cross media borders to do so. Read this way, the motifs used e.g. in the cover art of an album do not just 'influence' a listener's perception of 'the music itself', but rather form an integral part of the meaning generated by the music as a whole through their interaction with other signifiers such as song lyrics or musical cues. Pop music thus signifies intermedially and is typically received intermedially as well by its listener communities and fans. Moreover, this intermedial process of meaning-making does not just work at an intra-compositional level (i.e., by the diverse elements that can be identified within the boundaries of any given work of pop music: a song or album or concert), but also by extra-diegetic means, including even signifiers that are not conventionally considered part of music. Within pop music's star system and fan culture, etc narratives developed e.g. by music journalists can easily complement emic musico-poetic signifiers to mold the music's production and reception.

This intermedial nature of pop music becomes relevant to question of genre construction when we consider that popular music genres are defined and spread through the very same intermedial means that have been sketched out above, but especially through visualization, 'via cover notes, pictures, magazines, movies' (Holt 2003: 92). Taking inspiration from Yuri Lotman (2001), a popular music genre can be conceptualized as a semiosphere that is 'transtextual and transmedial' and operates in both a synchronic and a diachronic dimension. Within this sphere operates a musical-ecological system that engages in 'semiotic translation' between various types of aural, textual and visual signifiers and

'musicalizes' them, creating musical meaning out of medially diverse cues (cf. Marino 2015: 240).¹ What holds these intermedially translated signifiers together and forges them into a more or less distinct genre is supposedly sometimes nothing but the name of the genre in the question: something 'which is so meaningful that it may become [...] the unique element capable to synthesize the identity of that particular music' (ibid.: 252).

The city and the beach: intermedial translation and the 1980s City Pop ecology

We can apply this concept of genre as intermedial translation to Japanese City Pop, which today is broadly associated with a canon of visual productions from the early to mid-1980s that come in various media forms: cover artwork, photographs, the text and layout of CD booklets or record lyrics sheets, music magazine articles, or music videos. A handful of artists, most prominently the illustrators Nagai Hiroshi 永井博 and Suzuki Eijin 鈴木英人, have founded the art style that governs this canon in the early 1980s with their images of summery beaches, seaside highways and swimming pools. Their illustrations, inspired by the pop art of Warhol and Liechtenstein and the landscapes of the American West Coast, dominated the covers of radio program magazines such as *FM Station* and could also be seen on the covers of albums by City Pop artists like Yamashita Tatsurō 山下達郎 or Ōtaki Eiichi 大滝詠一. While they typically show beaches and the sea, these motifs appear not as natural environments, but rather as places of leisure seen from the perspective of weary urbanites, mostly framed by symbols of the comforts of civilization. Later City Pop covers from the mid-1980s typically make use of photographs of similar motifs instead of illustrations, and sometimes combine them with more conventional pop star portrait photography. Less iconic, but still present, was a style of cover art that appealed more directly to the big city theme implied by the genre name and sought to portray a sense of modern sophistication by depicting affluent urban environments. As in almost all City Pop art of the time, these urban settings look either US-American (typically evoking California) or 'transnationally' metropolitan, showcasing the skylines of cities such as Tokyo or Yokohama, but giving few or no hints towards the Japanese origin of these cityscapes. This iconography of the city and the seaside remained remarkably consistent throughout the genre's original lifespan and serves as its most easily identifiable characteristic. As music journalist Ian Martin (2016: 84 f.) once put it, "basically any 80s albums with pictures of swimming pools on the front are probably city pop."

¹ This semiosphere of genre of course interacts with other sub-semiospheres, and with the meta-semiosphere provided by the wider culture, etc.; for an example of how this interaction, which is not the focus of this paper, could be conceptualized, see Ndalianis 2015.



Figure 1: Beach-themed 1980s City Pop cover art. From left to right: Ōtaki Eiichi, Ame no uenzudei 雨のウエズデイ(1982) – art by Nagai Hiroshi ; Piper, Summer Breeze (1983); Kadomatsu Toshiki 角松敏生, On the City Shore (1983)

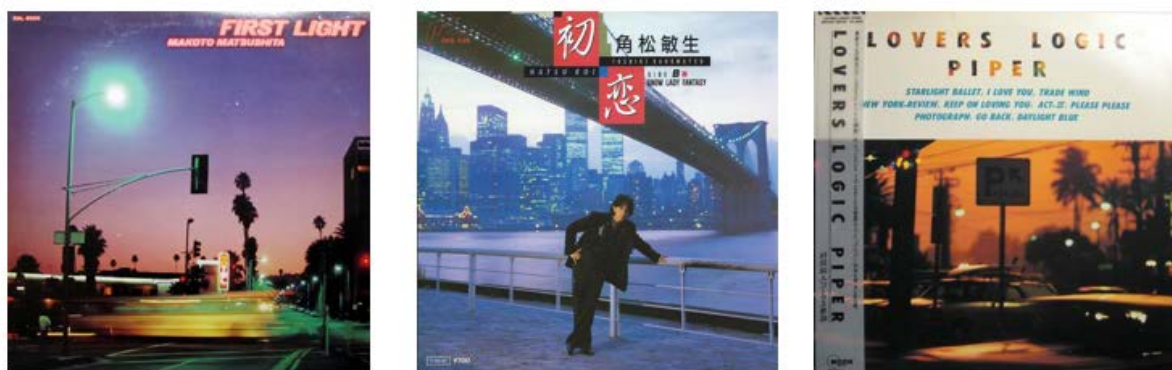


Figure 2: City-themed 1980s City Pop cover art. Matsushita Makoto 松下誠, First Light (1981); Kadomatsu Toshiki 角松敏生, Hatsukoi 初恋(1985); Piper, Lovers Logic (1986)

Indeed, it might be easier to identify City Pop by these visual characteristics than by its musical qualities. City Pop as it emerged in the early 1980s blends elements from so many various existing (and often more clearly defined) popular music genres that it has hardly developed a musical identity of its own. Broadly speaking, the music typically features a bright, clean and polished sound, resulting from a particular mixture of electronic and analog instruments and production methods. It tends towards rhythm-oriented musical patterns and vocal expressions influenced by African-American musical styles such as R&B, (light or smooth) jazz, fusion and soul, often employing tension chords and 16-beat rhythms. But it also makes use of structures more reminiscent of the ‘white’ American pop and rock of the 1950s and 1960s, and it sometimes uses elements of disco, Latin music or synth-pop. What defines City Pop most clearly in its cultural context is the absence of any obvious markers of a Japanese musical identity. Other than its mostly Japanese-language lyrics, it usually contains no traces of the musical characteristics that are conventionally thought to be ‘Japanese’ in modern popular music: no pentatonic scale, and none of the singing techniques associated with *enka* 演歌 and other types of older *kayōkyoku* 歌謡曲. The lyrics, too, reflect the culturally odorless nature of City Pop through frequent code-switching between Japanese and European languages, most commonly English. English words or fragmentary phrases, written in either *katakana* or Latin characters on the lyrics sheets, are often employed on the hook or the chorus of a song (cf. Kō 2011: 181). In some cases, code-switching with English is even used to introduce end rhymes, a concept usually alien to the poetics of both

popular music lyrics and literary lyrical writing in Japanese. Sugiyama Kiyotaka's 杉山清貴 song *Futari no natsu monogatari* ふたりの夏物語 (1985) is an example of this method, combining alternating Japanese and English verses into a chorus with an AABB rhyme scheme:

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)	(Memory)
ふたりの夏物語	Futari no natsu monogatari	Our tale of summer

In these ways, City Pop can be said to prefigure the transnational musical qualities of 1990s J-Pop.² Indeed, most of the artists that were associated with the genre moniker J-Pop when it originally emerged in the late 1980s as a creation of the radio station J-Wave are also considered veterans of City Pop. The station originally even considered simply adopting the City Pop label for its program 'J-Pop Classics' (cf. Ugaya 2005: 7-8). But more importantly for the purpose of my argument, these examples show that, consistent with an intermedial theory of genre definition, the lyrics of City Pop often intermedially translate and thus reproduce and reinforce the characteristics of album and magazine covers and musical sound to create genre characteristics. The visual, aural and textual signifiers discussed above all share a certain transnational and 'Americanized' flavor. City Pop lyrics often deal with summertime, beaches, holiday resorts and leisurely drives along the coast, with a lesser emphasis given to big city themes. Even city-themed lyrics often incorporate exotic locales into their metropolitan background, creating even greater thematic coherence by directly blending the genre's two most common motifs, as exemplified by Nakahara Meiko's 中原めいこ song *Kon'ya dake DANCE DANCE* 今夜だけ DANCE・DANCE・DANCE (1982):

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

One reason the city by itself does not figure very prominently in many City Pop lyrics might be that the genre first rose to prominence in a media ecology that newly emphasized mobile over stationary music. The Walkman had already been on the market for some time since its introduction in 1979 and had begun to change listener behavior (cf. Hosokawa 1984). More importantly, cassette decks, car stereos and FM radio stations were rapidly gaining in popularity in the early 1980s. Much of this equipment was produced by Sony, which sought to generate profit by creating synergies between record and equipment sales. In the late 1960s, the company had entered the music publishing business through a joint venture with CBS and had emerged as Japan's largest record company by 1978. Using Sony equipment, audiences would now record their favorite music on the radio, often receiving information on what would air when from specialized magazines such as *FM Station*, and then drive to the beach, to a holiday resort or similar destinations while listening to City Pop on their car stereos.³ In later years

² Suzuki (2017: 248-264) discusses this transitional aspect of the genre, situating City Pop at the nexus of the larger stream of traditional *kayōkyoku*, 1970s style New Music and 1990s J-Pop.

³ Cf. the compilation album *CITY POP~SONY MUSIC edition* (2003) for a selection of relevant music by artists like Satō Hiroshi 佐藤博 or Ōtaki Eiichi that were signed to Sony at the time. However, other record companies such as Warner Music also published 1980s City Pop.

audio CDs, which were introduced in Japan in 1982, would become another major source for these driving music tapes. The lyrics of many City Pop songs reflect the genre's driving BGM leanings with frequent references to cars and roads, but also by being written in ways that make them fit to be used as background music to a joyride. They were unobtrusive enough not to disturb the conversation between the driver (typically male) and his passenger (typically female, and a potential love interest), and consequently favored mood-setting and scenic descriptions over more complex narrative structures. Simultaneously, they aimed to show off a certain sophistication that the driver could hope reflected on him and his tasteful choice of music (cf. Saitō 2011: 225). The aesthetics of City Pop lyrics by writers such as Urino Masao 売野雅勇 strongly remind some observers of advertisement slogans, and many City Pop songs were indeed used as *CM songu* CM ソング, or theme music for TV commercial spots (cf. Suzuki 2017: 252).

Thus, City Pop is 'urban' music primarily in the sense that the main intended audience consisted of affluent urban professionals who had their own cars and could afford all the technical equipment that was necessary to partake in this musical ecology. From this, we can also see that City Pop was geared mostly towards an audience that was older than that of teenage pop.⁴ City Pop was what the generation listened to that had grown up with the Beatlemania and *wasei poppusu* 和製ポップス of the 1960s and had by now come into some money, along with their younger siblings. This was also a generation that had largely left politics behind. We find little traces, if any, in City Pop of emphatic political messaging or expressions of frustration about society that had still been present in 1970s folk music. This apolitical nature is another reason why City Pop is often called the sound of the bubble era, an age of economic optimism when the values of the post-war consumer society were fully embraced by many Japanese.

A product of this 1980s environment, City Pop also died with it. It lost vitality as a musical trend in the latter half of the decade, first giving way to a rock-centric 'band boom' and then losing any remaining visibility as the broad paradigm of J-Pop emerged and the musical ecology of City Pop was replaced by other technological distribution and listening models (cf. Ugaya 2005: 4-5).

From City Music to City Pop: writing and rewriting a genre

The relatively narrow and specific genre definition laid out above becomes more complex, however, once we add the written word to the media mix and look at etic (journalistic) writing about City Pop. The small corpus that forms the basis of the following discussion was compiled from 52 Japanese-language texts originally published between 1977 to 2016 that explicitly deal with City Pop in one way or another and can largely be subdivided into four textual genres: newspaper articles, music press articles, genre and artist guide books, and Internet sources such as magazines or blog posts.

These texts can first provide us with some hints to the history and development of the genre's concept and its name. The motif of the modern 'City', in English and spelled using either *katakana* or the Latin alphabet, had already been making an appearance in Japanese pop culture throughout the 1970s. Catalogue-type fashion magazines like *City Road* or *Popeye* (the self-styled magazine for 'City Boys')

⁴ As nostalgic recollections by then younger, teenage listeners from the corpus reveal, City Pop of course also appealed to people who could *not yet* afford the equipment, or the cars. For a rare lyrical expression of this feeling, see the *tanka* poem *Kibun wa CITY POP* 気分は CITY POP by Sasa (2015: 73-88).

were using it to sell a new kind of Americanized consumerism to a youthful audience.⁵ In popular music, the term was championed by acts specializing in US-style rock and pop, such as the folk-rock band Happy End はっぴいえんど, whose 1973 best-of album was titled *CITY*, or by Suzuki Keiichi and his Moon Riders 鈴木慶一とムーンライダーズ, who named the A side of their 1976 concept album *Hi no tama boy* 火の玉ボーイ its 'City Boy side.'

The earliest text in the corpus that mentions something close to the *musical genre* called City Pop focuses on the above-mentioned band Happy End and is a 1977 article in the music enthusiast magazine *Young Guitar* about a supposedly new type of music called 'City Music' (*shiti myūjikkū* シティ・ミュージック). City Music is an exceedingly vague concept, as the author of the article, music critic Tōno Kiyokazu, admits:

I think that just as with the word New Music itself, City Music is nothing more than a "feeling word" and doesn't hold any particularly deep meaning. Should I try defining it for you? Maybe it's something like "New Music that has an urban feeling". As expected: something that looks like you understand it, but you don't⁶

City Music is thus defined in this article as an offshoot of 'New Music' (*nyū myūjikkū* ニューミュージック), a singer/songwriter-based genre that had emerged in the mid- to late 1970s and was championed by artists like Matsutōya Yumi, but with an "urban feeling."⁷ At the center of City Music, Tōno sees the former members of Happy End: Ōtaki Eiichi, Suzuki Shigeru 鈴木茂, Matsumoto Takashi 松本隆 and Hosono Haruomi 細野晴臣. Almost all the other artists he mentions, such as Matsutōya Yumi, Yamashita Tatsurō, Kosaka Chū 小坂忠 or Minami Yoshitaka 南佳孝, have been produced or otherwise supported by Happy End or their former members. Tōno also singles out Happy End's concept album *Kazemachi roman* 風街ろまん ('Wind City Romance', 1971) as the point of origin of City Music. Tōno sees a connection between the 'feeling' this album gives him and the attitude of long-time urban dwellers that City Music was supposed to embody:

The ones that sowed the seeds for all this were Happy End. Happy End's *Kazemachi roman* was the first album that made me feel all the nuances of the city. Going into the 1970s, the city was already no longer an object of yearning, and Happy End shrewdly expressed the various images that lay hidden in this city.⁸

The 'City' in City Music is thus framed as a reference to the 'Wind City' or *kazemachi*, the leitmotif of the album. Happy End's *kazemachi*, however, has few similarities with the glitzy, beach-adjacent transnational metropolis of 1980s City Pop. Musically, *Kazemachi roman* offers mostly folk-tinged American West Coast rock inspired by bands such as Buffalo Springfield or Moby Grape, and surrealistic

⁵ Cf. Komori 2011 and Iida 2013: 181 for the history and influence of these magazines.

⁶ Tōno 2006: 58.

⁷ Cf. Stevens 2012: 46-48 for a concise discussion of the business model and musical style of New Music in English. For more in-depth discussions of the development and changing definition of the genre, which originally incorporated more folk-oriented artists as well, see Tomizawa 1979 and Kitanaka 1995: 184-204.

⁸ Tōno 2006: 59.

lyrics that are quite removed from anything that would later be called City Pop. Matsumoto, the band's drummer and main lyricist, conceived of the Wind City as a nostalgic and surrealistic re-imagination the 'lost' Tokyo before the building boom set off by the 1964 Olympic games, and contrasted it with the darker aspects of Japan's high-growth period (cf. Iida et al. 2004: 208). Specifically, the Wind City refers to a residential area around Aoyama that city planners had levelled to make room for a large street, forcing Matsumoto's family to abandon their home when he was still in middle school (cf. Matsumoto 1985, 2001). Over time, however, Matsumoto's *kazemachi* and the big city theme in general turned into a brand of sorts for Happy End and their associates. While the band's original sound was different from that of 1980's City Pop, the 'City Music' they produced was the first in Japanese music history that was strongly associated with both contemporary American pop and a strong 'urban' image (c.f. Hagiwara 1998: 71).



Figure 3: Cover art for albums by 1970s 'City Music' artists. From left to right: Minami Yoshitaka, *Matenrō no hiroin* 摩天楼のヒロイン (1973); Matsutōya Yumi 松任谷由実, *Cobalt Hour* (1975); Kosaka Chū 小坂忠, *Horo* (1975)

Other than their connection with Happy End, the artists representing City Music in Tōno's article have several things in common: their music is American-style and highly polished pop, generally oriented towards adult listeners rather than teenagers. Some of them, like Kosaka Chū, experiment early on with R&B sounds that would become more prominent in 1980s City Pop. Some of the artists in 1970's City Music also work on collaborations, as producers or lyricists with 1980s City Pop stars, and a few of them, most famously Yamashita Tatsurō and Ōtaki Eiichi, would directly partake in the early 1980s City Pop boom with the success of albums like Ōtaki's *A Long Vacation* (1981) and Yamashita's *For You* (1982). With some exceptions, record covers by these acts show yet little traces of the visual aesthetic that would fuel 1980s City Pop.

The earliest occurrence of the *actual term* 'City Pop' in the corpus dates four years later and can be found in a newspaper article from October 1981, a *Yomiuri shinbun* review of an album by Matsushita Makoto 松下誠. The *Yomiuri shinbun* calls Matsushita's light jazz album 'First Light' an example of '*haisensuna shiti poppu*' ハイセンスなシティポップ, or 'City Pop with a refined taste.' It is around this time that the music industry begins to use the term City Pop to market a young generation of artists that produce polished, Westernized pop geared towards affluent young adults. Matsushita, a professional studio guitarist who would later join the rock band A.B.'s, had no obvious relation to Happy End or the 1970s Tokyo rock scene they stemmed from, which had mostly developed out of amateur bands at elite Tokyo universities (cf. Kimizuka 2016). Rather, he and many other artists and producers

of the early 1980s City Pop scene were graduates of the Yamaha music school (Yamaha ongakuin ヤマハ音楽院) (cf. Kō 2011: 182). In the general press sub-corpus, the name City Pop continues to turn up frequently over the course of the year 1982 in a series of articles on various singers and producers and reports of concerts that use the term to discuss these new artists. Some of them are still well-known and frequently mentioned in connection with City Pop today, such as Inagaki Jun'ichi 稲垣潤一, Nakahara Meiko or Kadomatsu Toshiki 角松敏生. Others however, like Yamamoto Kantarō 山本寛太郎, Shiratori Junko 白鳥順子 or Sada Reiko 佐田玲子 make barely an appearance in later dated texts in the corpus, even in highly specialized and otherwise exhaustive publications on City Pop as a genre. Only in one article from this period are New Music veterans Yamashita Tatsurō, Matsutōya Yumi and Ōtaki Eiichi mentioned in passing as important figures at the 'origin' (*genryū* 源流) of the genre; the clear focus of City Pop discourse of this time is on a new generation of artists. City Pop, as these articles define it, also appears to be a rather short-lived trend: mentions of the genre name or variations such as City Pops (*shiti poppusu* シティポップス) are sparse after 1982, and the term completely vanishes after 1987.

The term City Pop resurfaces in the corpus only in 2002, in the first of a series of specialized publications for music collectors ('disc guides'). These publications rediscover both 1970s and 1980s western-oriented Japanese music as a new kind of retro chic. In this, they can be read as an extension of a retro boom that had started in the late 1980s, when club DJs and some of the musicians active in the Shibuya-kei music scene⁹ had begun to discover the sampling potential of older Japanese music that incorporated elements from funk, fusion or otherwise rhythm-oriented styles. These musicians, otherwise mostly obsessed with European and American vintage beats, now increasingly turned to songs they called *wamono* 和モノ (literally, 'Japanese things') or sometimes 'rare grooves' (*rea grūvu* レア・グルーヴ). Japan's big record companies put out compilation albums of their 1970s and 1980s music, further fueling the retro boom. The disc guides of the early 2000s, typically written by either music journalists or creators who are themselves part of the music industry like J-Pop cover designer Kimura Yutaka 木村ユタカ, begin to use City Pop as an umbrella term for this spectrum of music, which is an array of even more diverse stylistic influences than 1980s City Pop had been. At the same time, they all mention Happy End as the 'forefathers' (*senzo* 先祖) or the 'origin' (*genryū* 源流) of City Pop. In doing so they essentially revive Tōno's idea of City Music from the late 1970s, but they also recontextualize and redefine it. The idea of 1970s City Music gets fused with the better-known name and the better-defined visual image and aesthetics of the City Pop of the 1980s, which is exploited for the cover art and illustrations that the disc guides use. Whether an artist belongs to the newly expanded genre of City Pop, however, now depends less on adherence to a specific intermedial aesthetic code or sharing in a specific media ecology than it does on his or her interpersonal or artistic relations to other artists, most importantly Happy End. Idol singer Matsuda Seiko 松田聖子 counts as a City Pop artist in some guide books - not, one suspects, because her music or image are a particularly good fit for the genre, but rather because of her collaborative work with Ōtaki Eiichi and Matsumoto

⁹ See Roberts 2013 for a discussion of the typically Western and Latin oriented Shibuya-kei genre as a 'transnational soundscape'.

Takashi. Some texts published during this first City Pop revival create elaborate genealogies that sometimes go out of their way to establish such connections between Happy End, the 1970s New Music and City Music scene and 1980s artists. From this time on, it becomes relatively common to use the term City Pop simply as an ‘alternative name’ for the kind of New Music that Happy End and their close friends and associates were producing, a type of usage that is still common today.¹⁰ Some guides use the term as a point of departure for a Happy End-centric reading of Japanese pop history in general. One text about ‘Proto-City Pop’ even attempts to trace the roots of the genre back to the pre-war *ryūkōka* of Saijō Yaso 西條八十 (1892-1970) (cf. Ogawa 2006). Other texts look beyond the Eighties and try to find influences of City Pop in 1990s music, incorporating Shibuya-kei bands like Pizzicato Five into their definition of the genre.¹¹

This canonization of Happy End’s former members as the central figures of a now very vast musical field served to further heighten their status in Japanese music historiography, which had already been high by the early 2000s (cf. Wajima 2004). Conversely, the connection to an important and established band lent a sort of intellectual sheen and historical importance to this genre which had been the product of a very commercial musical environment and had not survived for very long. Happy End, by contrast, had originally commercially only been modestly successful, but proved influential in the long term.¹² After disbanding, their former members had gone one to pursue successful solo careers as composers, producers, studio musicians and performers that would make them important figures in New Music and City Music. Similarly to Hosono Haruomi, who both founded the commercially extremely successful Technopop band Yellow Magic Orchestra and produced innovative music in more arty genres like Exotica or Ambient, Happy End’s other members straddled the line between high culture and pop and soon acquired a reputation as seminal figures in the history of Japanese popular music. Their earlier work grew in stature, and today the band is frequently credited for having pioneered an innovative way to fuse Japanese-language lyrics to the rhythms of rock music.¹³ Matsumoto Takashi, the band’s main lyricist, skillfully promoted this metamusical discourse himself. In several essays and interviews published throughout the early 1970s, he problematized the ‘twisted mother tongue’ that Japanese singers were forced to adopt in order to accommodate the syncopated rhythms of rock. While Matsumoto championed American and British rock music and had little regard for traditional Japanese musical styles, he also distanced himself from musicians who were attempting a mere ‘imitation of the West’ (*seiyō magai* 西洋まがい).¹⁴ For himself and Happy End, Matsumoto carved out a position as innovators who sought to create a new Japanese tradition (*atarashii Nihonteki naru mono* 新しい日本的なるもの)¹⁵ and even a new Japanese language tailor-made to fit the American rock sound, a ‘16-beat Japanese’ (*16-bīto no Nihongo* 16 ビートの日本語).¹⁶ Moreover,

¹⁰ See, for instance, Bourdaghs 2012: 166-67.

¹¹ Shibuya-kei in its early form was also associated with Happy End or more specifically ‘the Hosono lineage’ (Marx 2004).

¹² In my discussion of the band’s history and influence, I base myself on Wajima (2004) and Kimura (2008) unless indicated otherwise.

¹³ See Hagiwara 1998 for a typical discussion of the band’s importance. For discussions of Matsumoto’s early poetic style, see Bourdaghs 2012: 173-175 and Hosoma 2004, 2015.

¹⁴ Matsumoto 1971: 33.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Cf. Karashima 2015: 30. Some of the other articles and interviews that made up the ‘Japanese rock debate’ (*Nihongo rokku ronsō* 日本語ロック論争) of the early 1970s have been reprinted in Kimura 2008.

Matsumoto's early lyrics were smart and intellectual in a fashionable way: steeped in irony and experimenting with surrealistic techniques, they displayed a certain literariness and frequently referenced the works of Japanese writers and poets like Miyazawa Kenji 宮沢賢治, Abe Kōbō 安部公房 or Watanabe Takenobu 渡辺武信. As Tōno's assessment, discussed earlier, of the 'image of the city' on *Kazemachi roman* attests, there already existed a perception in the 1970s that Matsumoto's lyrical work contained layers of depth that other rock and pop music seemed to lack. Matsumoto helped this perception along by publishing his lyrics in book form, along with his poetry, short stories, and some essays in which he offered helpful interpretations of Happy End's most cryptic songs.¹⁷ After the break-up of the band, he would go on to become a highly successful professional lyricist, providing words to the songs of *kayōkyoku*, New Music, City Music and City Pop artists throughout the 1970s and 1980s. Even though his commercial lyrics from this period barely show any traces of the avant-garde style and nostalgic imagery that characterize his early work, his well-established reputation as a 'literary' writer could only serve to elevate the reputation of the music that the disc guides published past 2000 were now calling City Pop. These guides consequently stress his innovative contribution to the newly expanded genre, and his historical importance in general.

As the corpus further shows, the small City Pop revival supported by these retro-oriented and Happy End-focused publications intensifies in the 2010s and combines with a general resurgence in 1980s nostalgia. General interest magazines and even the newspapers now begin to use the term City Pop again. Many of these texts, such as a special issue of the nostalgic men's magazine *Shōwa 40-nen otoko* 昭和40年男 from 2014, focus on 1980s City Pop artists and make comparatively little mention of 1970s artists. Others follow the expanded genre definition and include Happy End and many 1970s City Music/New Music artists in their portrayal of City Pop. City Pop gets more and more frequently mentioned in the music press again, and several younger artists and bands from the Tokyo indie scene are being put forward by enthusiast press publications such as *Music Magazine* as flagbearers of a 'new City Pop' (新しいシティ・ポップ); various Internet publications follow suit. These 'new City Pop' artists include acts as musically diverse as funk-popper Junk Fujiyama ジャングフジヤマ, polished pop diva Hitomi Toi 一三十一, various indie rock bands such as Yogee New Waves, genre-defying 'exotic rock' act CERO and EDM artists such as Awesome City Club.

¹⁷ Cf. Matsumoto 1985b, 2016. Most interestingly, the purposefully ambiguous *Haikara hakuchi* はいからほくち gets decrypted as an (auto)critical work examining the minds of Japanese rock fans that blindly collect only Western music (cf. Matsumoto 2016: 158-161).



Figure 4: Magazines and books about City Pop from 2006-2015. From left to right: Kimura Yutaka, *Japanese City Pop* (2006) – cover art by Suzuki Eijin; *Music Magazine*, No. 6/2015; *Shōwa 45-nen otoko*, Vol. 23 (2014)

Some of these newer artists have emphatically embraced 1970s or 1980s City Pop or both, sometimes covering the songs of their idols from these periods, or even parodying them; but others have not, and still others have explicitly rejected any relation or direct musical influence.¹⁸ The great musical variation in this ‘New City Pop’ scene finds a visual reflection in the diversity of the album art. Artists like Junk Fujiyama have commissioned illustrations from 1980s figures like Nagai Hiroshi, consciously seeking to link their work to that of earlier City Pop artists. With other albums however, one would be hard pressed to make a strong aesthetic connection to earlier forms of the genre. It is at this point that some begin to suspect that City Pop has ceased to be a meaningful genre distinction.



Figure 5: Cover art from the most recent City Pop revival. From left to right: Junk Fujiyama ジャンクフジヤマ, *Junk Scape* (2013) – art by Nagai Hiroshi; Hitomi Toi 一十三, *The Memory Hotel* (2015); *Never Young Beach*, Yashinoki House (2015)

Stable genre attributives of City Pop

A diachronic analysis of the corpus, however, reveals not just ruptures, expansions and redefinitions of City Pop as a genre, but also a certain consistency in the idea of what City Pop is supposed to be about. Controlling for attributive adjectives (*keiyōshi*, *keiyōdōshi*, *meishi* linked with *no* or adjectival phrases) that frequently accompany the term City Pop, it becomes apparent that throughout all sub-corpora and across the whole time span from 1977 to 2016, several key terms get repeated over and over again. These terms can be grouped into semantic clusters that form an array of linked similar

¹⁸ See Watanabe 2015 for an introduction to the 2010s City Pop revival, which according to him originates with the release of Cero’s first album *World Record*.

concepts. Prominent among these attributives are terms like *daitoshi no* 大都市の ('of the big city') or *tokaiteki* 都会的 ('urban' or 'metropolitan'), which in some but not all cases a look at the concordances reveals to be simple translations of the word 'City' in 'City Pop' for the convenience of a Japanese readership. Other clusters reveal that writing about City Pop has consistently stressed the polishedness (*senren* 洗練), the refined taste (*sensu* センス), and the fashionable stylishness (*oshare* おしゃれ) that the genre is supposed to embody - and that can reasonably be linked to corresponding visual and aural signifiers that have been discussed above. It bears note that while non-linguistic signifiers in the genre have changed greatly over the years and decades, these verbal attributives are diachronically stable; they appear in early 1980s music reviews just as often as in 2016 blog posts, even if the music they describe shows great variation.

Frequent attributives (and variations)	Meaning
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
sofistikēto ソフィステイケート	sophisticated

Figure 6: Stable genre attributives in the discursive construction of City Pop (1977-2016)

Conclusion: City Pop, genealogical narrative and ontological intermediality

From these findings, we may draw several conclusions that shed some light both on the history of City Pop and on the discursive nature of popular musical genre construction in the recent Japanese context.

First, textual evidence from the corpus suggests that the vernacular historiography of City Pop can be subdivided into four distinct periods: the pre-1980s, the 1980s, the 2000s, and the 2010s – the earliest of which precedes even widespread usage of the genre name itself. As outlined above, City Pop meant something different in each of these periods, and it sounded and looked different as well. At the same time, there is a shared emic history of some artists, such as Yamashita Tatsurō or Ōtaki Eiichi, across some of these periods, and a reservoir of emic aural and visual cues that etic journalistic writing sometimes convincingly uses to establish links and postulate diachronic coherence. There is also a remarkable diachronic consistency to the attributives ascribed to the genre in etic writing.

Second, we can look at the discursive construction of City Pop as a genre as another example of the centrality of what Wajima (2004) has called the ‘Happy End myth’ (*Happii endo no shinwa* はっぴいえんどの神話) in Japanese popular music historiography. In his 2004 article on the band’s rise to prominence, Wajima mainly refers to the examples of Japanese-language rock music and to New Music to show how Happy End have gained ever more importance for the history of various types of popular music in the eyes of music journalists, critics and other writers – but we can see that their myth holds true for City Pop as well. Happy End have been retroactively constructed as the sole forefathers of a genre that at its first emergence to the general public in the early 1980s was only partially connected to them. By itself, this does not seem very remarkable; the ‘search for the roots’ of a genre is a common practice in popular music history writing, as is the focus on single acts and artists in a medium dominated by star culture. If one is looking for pioneers in American-style, but Japanese-language ‘polished’ urban pop music, Happy End and its former members probably fit the bill better than any other single act of the 1970s.

However, this insistence on clear genealogies and historical continuity where breaks could just as readily be established tells us something about the general role that etic writing *about* music plays in the construction of genres in popular music in Japan. It highlights the importance of narratives for the long-term survival of musical genre descriptors. As we have seen, the vitality of the concept of City Pop extends beyond both the intermedial aesthetic and the musical ecology that first brought the genre to the forefront in the early 1980s. If City Pop today is more than just a simple case of nostalgia for a relatively short-lived musical boom, this is largely thanks to the construction of meaning and continuity in some publications written by a relatively small number of Japanese music journalists who integrated often disparate and sometimes contradictory artistic productions into a coherent genealogical narrative.

I argue that we should thus read City Pop not just as an example of intermedial translation, but also of the principle that media historian Jens Schröter (2011) has termed ‘ontological intermediality’. Put simply, ontological intermediality is ‘a model suggesting that media always already exist in relation to other media... is not individual media that are primal and then move towards each other intermedially, but [...] it is intermediality that is primal and [...] the clearly separated "monomedia" is the result of purposeful and institutionally caused blockades, incisions, and mechanisms of exclusion.’ (ibid.). In other words, new media depend on pre-existing media to define themselves through differentiation to these pre-existing media. But through this definition process, new media definitions invariably also

incorporate 'traces' of these existing media into themselves. Thus, the principle of ontological intermediality also 'precedes [new media] since the terms for the description of a new medium can only be borrowed from already existing language or can be composed from existing terms into neologisms' (ibid.). This in turn leads to a primacy of language and specifically written language in long-term diachronic media definition, since written language is the only medium in which such medium-differentiation and the generation of new meaning out of the same repeating terms (in the sense of what Derrida has termed *différance*) can effectively take place. In a primordially intermedial medium such as pop music, this holds true for genre definitions as well. While the *words* used to describe a genre may stay the same, they both acquire and generate new meaning through a process of establishing and re-establishing intermedial relations with new aural and visual signifiers and integrating them into a stable narrative. It is this constant recontextualization that can help to keep a musical genre alive, or even revive it after a long dormant period.

If we were to identify a media hierarchy in the process of the intermedial construction of musical genres, I would thus argue that *writing*, specifically: *etic writing*, should be placed highly in that hierarchy. A *name* alone is not enough to hold together a genre. Rather, there is an ontological need for context and the semblance of a certain diachronic coherence to ensure its long-term survival. At least this holds true in the case of Japanese City Pop, a genre that originally celebrated the endless now of summer and looked as averse to intellectualization as anything in popular music history, Japanese or otherwise.

Coda: Between irony and nostalgia: City Pop in the West

In a parallel movement that appears to have emerged largely separate from the revival of City Pop in Japan proper, the 2010s have also seen a growing Western appreciation for artists associated with the genre.¹⁹ Despite the genre's obsession with all things American and the fact that many City Pop artists have recorded songs in the USA or collaborated with Western musicians throughout the 1970s and 1980s²⁰, American audiences had until then largely ignored City Pop. This changed with the advent of the Internet-based microgenre Vaporwave, an ironic take on earlier retro appropriations of old pop music.²¹ Vaporwave artists extensively sample old music into electronic tracks; but they add alienating distortion effects that involve slowing down the tempo of a track, fragmenting it into stop-time patterns, or looping short samples endlessly. Through these effects, sampled passages that sound optimistic or mellow in their original context typically take on a nightmarish tinge. Vaporwave music videos use analogous visual effects: crude early Web graphics, moving images distorted to look like footage on worn VHS tapes or other forms of glitch art. Replete with such ironic refractions, Vaporwave may be interpreted as an aesthetic critique of the vacuous consumerist exploitation of nostalgia that plagues pop music under the conditions of late capitalism, or has in any case inspired such critiques.²² From its early days, Vaporwave has borrowed elements of Japanese pop songs and the City Pop intermedial aesthetic. On his 2013 album *Hit Vibes*, Saint Pepsi already samples Yamashita Tatsurō

¹⁹ The following discussion focuses on the Anglophone, Internet-centered reception in Western countries. In East Asian and South East Asian countries other than Japan, a similar trend can be observed that partially overlaps with the Western reception but seems informed by a generally greater familiarity with Japanese popular culture. For reasons of space, I will not focus on the particularities of the Asian reception of City Pop.

²⁰ Famously, Happy End recorded their third and final studio album *Happy End* (1973) in California with Van Dyke Parks.

²¹ On Vaporwave and its spread through visual and aural representations on social media, cf. Born 2017. On the ephemeral nature of such 'online-only' genres, cf. Fleetwood 2017.

²² Cf. Grafton 2016, Nowak/Whelan 2018.

alongside Michael Jackson. Album covers in the genre frequently make use of 1980s anime artwork, City Pop-inspired pop art, or the fullwidth latin alphabet characters used by some Japanese computer systems. Some Vaporwave artists even put *kanji* into their artist names or into track titles even though (or maybe because) neither they nor most of their Western audience can read much Japanese.²³ In this context, the function of Japanese City Pop mainly appears to be that of a Brechtian alienation device. Similar to yet at the same time visibly and audibly different from Western 80s pop, it serves to disrupt the nostalgic effect that retro pop usually strives to create.

However ironic the original intention, many Western Vaporwave artists and their audience soon developed a genuine love for their musical source material and started collecting old Japanese records and cassette tapes. The emergence of Future Funk in 2015, a more upbeat Vaporwave offshoot, marked a shift towards an unironic nostalgic appreciation of Japanese music. Future Funk too makes extensive use of City Pop samples, but aims to adapt these samples to the sound of modern house and lounge music instead of adding distortion effects. The distancing effect engendered by City Pop's Japaneseness apparently can help nostalgia along instead of hindering it, since it makes the music sound fresh to Western audiences already oversaturated with domestic retro pop. As Van Paugam, a Chicago-based DJ who has done much to popularize the genre with an American audience, explains it,

City Pop has just enough Western influence to sound like untouched, untainted versions of what we once had, but without being hyper-commercialized. I think the music's purity is what draws people in. The fact that they can reminisce about a time and place that aren't their own and still feel nostalgic is something new for a lot of people.²⁴

Although both genres address a niche audience, the heavily Internet-focused nature of Vaporwave and Future Funk allows for a disproportionate representation of this music on online platforms such as YouTube. Through a quirk in YouTube's recommendation algorithm, old City Pop songs appreciated by the Vaporwave and Future Funk community thus gained exposure with Western audiences. Most prominently, a remix of Takeuchi Mariya's 竹内まりや disco song *Plastic Love* (1985) accumulated over 22 million views on YouTube between the summer of the 2017 and early 2019.²⁵ By the same route, even more marginal Japanese productions such as the ambient album *Through the Looking Glass* (1983) by Takada Midori 高田みどり have recently found their way to Western listeners.²⁶ As of 2019, a mostly Anglophone but quite diverse fan community gathers in in web forums, YouTube channels and Facebooks groups to discuss a wide variety of Japanese music and increasingly also music from other Asian countries from the 1970s to the 2010s under the City Pop label. This online community overlaps to a certain extent with fandoms of other products of Japanese pop culture such as anime and video games and shows less interest in the genealogy of the genre than is commonly exhibited in the Japanese music press. Consequently, Happy End and the 1970s artists closely associated with them are less popular in this context and sometimes take a backseat to 1980s *anison* アニソン (anime song) or idol acts that probably would not pass muster as 'urbane' or 'sophisticated' in Japan. Still, this Internet-fueled City Pop boom has served as an entry-point to the history of Japanese popular music for many people. It certainly cannot have harmed the sales of the recent

²³ As an example for this kind of code-switching, cf. the album 札幌コンテンポラリー (2012) by Vektroid, an artist based in Portland, Oregon. No transliteration or translation is provided for the Japanese name of the album (*Sapporo kontemporarī* or 'Sapporo Contemporary'), and the artist published it under the pseudonym '情報デスク Virtual' (*Jōhō desuku Virtual*, or 'Information Desk Virtual').

²⁴ Quoted from an interview in a local newspaper article (Winkie 2019).

²⁵ Cf. Calkins 2019.

²⁶ Cf. Beta 2018.

American release of Hosono Haruomi's early solo albums on Seattle-based record label Light in the Attic, which has also put out a compilation that explores 1970s Japanese folk-rock.²⁷

The Japanese media have also noticed the West's newfound appreciation for City Pop. This has triggered yet another round of repackaging and reselling City Pop to a domestic Japanese audience, this time as the rare kind of Japanese music that appeals to foreigners—which neatly ties into the genre's original transnational image.²⁸ Over the space of just a few months in late 2018 and early 2019, several Japanese artists produced cover versions of *Plastic Love*, among them the singer Tanaka Yūri 田中裕梨 and the DJ tofubeats. If City Pop seems set to continue its evolution as a genre even beyond the Heisei era, it will likely do so as a reimported product.

Bibliography

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

Bourdaghs, Michael. 2012. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*. New York: Columbia University Press.

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/>.

Caduff, Corina, Sabine Gebhardt Fink, and Florian Keller. 2007. *Die Künste im Gespräch: Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*. München: Fink.

Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Fabrizi, Franco. 1999. "Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind." *IASPM (UK) 1999 conference proceedings*.

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*. Harvard University Press.

Hagiwara, Kenta. 1998. *Happii endo densetsu*. Tōkyō: Shinko myūjikkū.

²⁷ V/A, *Even A Tree Can Shed Tears: Japanese Folk & Rock 1969-1973* (2017).

²⁸ Recently, two special issues of *Record Collectors' Magazine* (3/2018 and 4/2018) have treated City Pop as genre that attracts a "mounting reappraisal boom, not just in Japan, but also abroad" (*Nihon kokunai dake denaku kaigai demo takamaru saihyōka netsu* 日本国内だけでなく海外でも高まる再評価熱).

- Hodges**, Adam. 2015. "Intertextuality in Discourse." In *The Handbook of Discourse Analysis*, edited by Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton, and Deborah Schiffrin, 2nd edition, 42–60. Hoboken (NJ): Wiley Blackwell.
- Holt**, Fabian. 2003. "Genre Formation in Popular Music." *Musik & forskning* 28: 77-96.
- . 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hosokawa**, Shuhei. 1984. "The Walkman Effect." *Popular Music* 4: 165–80.
- Hosoma**, Hiromichi. 2004. "Kinzoku no hai, nobiagaru karada - Matsumoto Takashi no shi to doramā No Seiri." *Yurīka* 36 (9): 63–73.
- . 2015. "'Nan desu' to 'nano desu' no aida: Happii Endo no kashi no bunmatsu wo toraenaosu." *Record Collectors' Magazine* 34 (1): 42–47.
- Iida**, Yutaka, Shigeki Ishikawa, and Toshiharu Ōsato. 2004. "35-nenme no fanretā - Happii Endo zen 32-kyoku kaisetsu." *Yurīka* 36 (9): 204–16.
- Iida**, Yumiko. 2013. *Rethinking Identity in Modern Japan: Nationalism as Aesthetics*. London: Routledge.
- Karashima**, Izumi. 2015. "Matsumoto Takashi kikaku kaigi gijiroku." *Burūtasu* 7 (2015): 28-30.
- Kimizuka**, Futoshi. 2016. *Tokyo rock beginnings: amachua bando to yūsu karuchā no tanjō*. Tōkyō: Kawade shobō shinsha.
- Kimura**, Yutaka. 2008. *Happii endo konpurīto*. Tōkyō: Shinko Music Entertainment.
- . 2014. "Oretachi no seishun ongaku ga ika ni shite umareta ka: shiti poppu keifuzu." *Shōwa 40-nen otoko* 23: 14-15.
- Kitanaka**, Masakazu. 1995. *Nihon no uta: sengo kayōkyoku shi*. Tōkyō: Heibonsha.
- Kō**, Mamoru. 2011. *Kayōkyoku - jidai wo irodotta uta-tachi*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Komori**, Masaki. 2011. "Wakamono zasshi to 1970-nendai Nihon ni okeru 'Amerikanaizēshon' no hen'yō: 'Takarajima', 'Made in U.S.A. Catalog', 'Popai', 'Burūtasu'" *Shuppan kenkyū* 42 (2011): 47–68.
- 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, Genre Names and Classes within Music Intermedial Ecology." In *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*, edited by Constantino Maeder and Mark Reybrouck, 239–54. Leuven: Leuven University Press.
- Martin**, Ian F. 2016. *Quit Your Band! Musical Notes from the Japanese Underground*. New York: Awai Books.
- 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].

- Matsumoto**, Takashi. 1971. "Boku-tachi ni totte dentō no mondai: bokura no Nihon wo mitsukeyō" *New Music Magazine*, No. 12/1971: 33.
- . 1985. *Binetsu shōnen*. Tōkyō: Shinchōsha.
- . 1985a. "Shōsetsu 'Binetsu Shōnen' [Reprinted from] Burūtasu, 1985-12." In *Seisōken Shinshi*, 82–96. Tōkyō: Tōkyō shoseki.
- . 1985b. *Kaze no kuwarutetto*. Tōkyō: Shinchōsha.
- . 2016. *Binetsu Shōnen essei-shū*. Tōkyō: Rittōsha.
- Ndalianis**, Angela. 2015. "Genre, Culture and the Semiosphere: New Horror Cinema and Post-9/11." *International Journal of Cultural Studies* 18 (1): 135–51.
- 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.
<https://doi.org/10.1515/culture-2018-0041>.
- Ogawa**, Shin'ichi. 2006. "Shiti poppu zenshi: senzen - 70-nendai zenhan." In *Japanese City Pop: history, interviews, columns...all the aspects of Japanese City Pop*, edited by Yutaka Kimura, 26–30. Tōkyō: Shinko Music Entertainment.
- 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.
- Saitō**, Minako. 2011. "Mottomo 'jitsuyōteki' na ryūkōka, shiti poppusu no jidai [J-Pop bungakuron, 8-kai, 1980-nendai (3)]." *SIGHT* 8 (2011): 224–27.
- Sasa**, Kimihito. 2015. *Nenriki roman*. Fukuoka: Shoshikankanbō.
- 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*. London: Routledge.
- Stevens**, Carolyn S. 2012. *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity and Power*. London: Routledge.
- Suzuki**, Suzie. 2017. *1984-nen no kayōkyoku*. Tōkyō: Īsuto puresu.
- Tanner**, Grafton. 2016. *Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts*. Winchester: Zero Books.
- Tomizawa**, Issei. 1979. *Nyū myūjikkū no shōgeki*. Tōkyō: Kyōdō tsūshinsha.

Tōno, Kiyokazu. 2006. "Shiti myūjikkū tte nani?" In *Japanese City Pop: history, interviews, columns...all the aspects of Japanese City Pop [originally published in: Young Guitar No. 2/1977]*, edited by Yutaka Kimura, 58–61. Tōkyō: Shinko Music Entertainment.

Ugaya, Hiromichi. 2005. *J poppu to wa nani ka. Kyōdaika suru ongaku sangyō*. Tōkyō: Iwanami shoten.

Wajima, Yūsuke. 2004. "'Happii endo shinwa' no kōchiku - nyū myūjikkū, Shibuya-kei, Nihongo rokku." *Yurīka* 36 (9): 180–92.

Watanabe, Yūya. 2015. "Cero no tōjō de fukken, kakusan suru 'shiti poppu.'" *Music Magazine* 6 (2015): 32–37.

Weisbard, Eric. 2013. "Beyond Category? Never! The Game of Genres in Popular Music." *Journal of Popular Music Studies* 25 (3): 401–5.

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, 241–59. 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.

Discography

Arai [Matsutōya], Yumi: *Cobalt Hour*. LP. Express, 1975.

Fujiyama, Junk. *Junk Scape*. CD. Victor, 2013.

Happii endo. *Kazemachi roman*. LP. URC, 1971.

———. 1973. *Happy End*. LP. Bellwood Records.

———. *CITY/Happii endo besuto arubamu*. LP. Bellwood / KING (LP:OFL-15), 1973.

Hitomi, Toi. *The Memory Hotel*. CD. Billboard Records, 2015.

情報デスク Virtual [Jōhō desuku Virtual]. 2012. *札幌コンテンポラリー [Sapporo Kontemporari]*. CD. Beer on the Rug.

Kadomatsu, Toshiki. *Hatsukoi*. 7" Single. Air Records (RAS-536), 1985.

———. *ON THE CITY SHORE*. LP. Air Records (RAL-8805), 1983.

Kosaka, Chū. *Horo*. LP. Mushroom, 1975.

Matsushita, Makoto. *FIRST LIGHT*. LP. Air Records (RAL-8506), 1981.

Minami, Yoshitaka. *Matenrō no hiroin*. LP. Showboat, 1973.

Nakahara, Meiko. *Kon'ya dake DANCE DANCE DANCE*. 7" Single. Toshiba/EMI, 1982.

Never Young Beach. *Yashinoki House*. CD. Roman, 2015.

Ōtaki, Eiichi. *A LONG VACATION*. LP. NIAGARA/CBS/SONY, 1981.

———. *Ame no uenzudei*. 7" Single. NIAGARA/CBS/SONY, 1982.

PIPER. *LOVERS LOGIC*. LP. Moon Records, 1985.

———. *Summer Breeze*. LP. Yupiteru Records (YV27-1003), 1983.

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

Sugiyama, Kiyotaka, and **Omega Tribe**. *Futari no natsu monogatari -NEVER ENDING SUMMER-*. 7" Single. Pappu, 1985.

Suzuki Keiichi to Mūnraidāzu. *Hi no tama bōi*. LP. Elektra (L-4031E).

Takada, Midori. 1983. *Through the Looking Glass*. LP. RCA Red Seal.

Takeuchi, Mariya. 1985. *Plastic Love*. 12" Single. Moon Records.

V.A. *CITY POP ~SONY MUSIC edition*. CD. Sony, 2003.

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

Yamashita, Tatsurō. *FOR YOU*. LP. AIR / RVC (RAL-8801), 1982.

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、さまざまに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・タイムズ』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/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 Diederich 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(ギターのエディストーション・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じた「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「カバー・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。

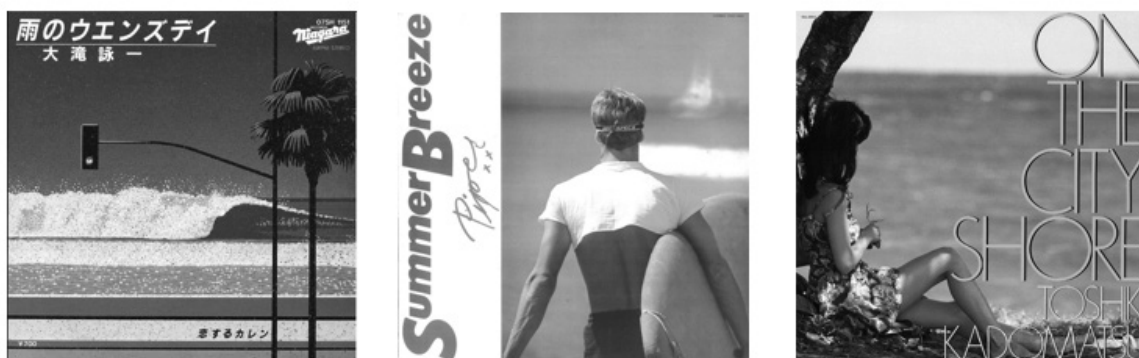


図1 「ビーチ」をテーマにした1980年代シティ・ポップのアルバムジャケット。
左から、大瀧詠一『雨のウエズデイ（カバー・アート：永井博）』（1982）、PIPER『Summer Breeze』（1983）、角松敏生『ON THE CITY SHORE』（1983）。

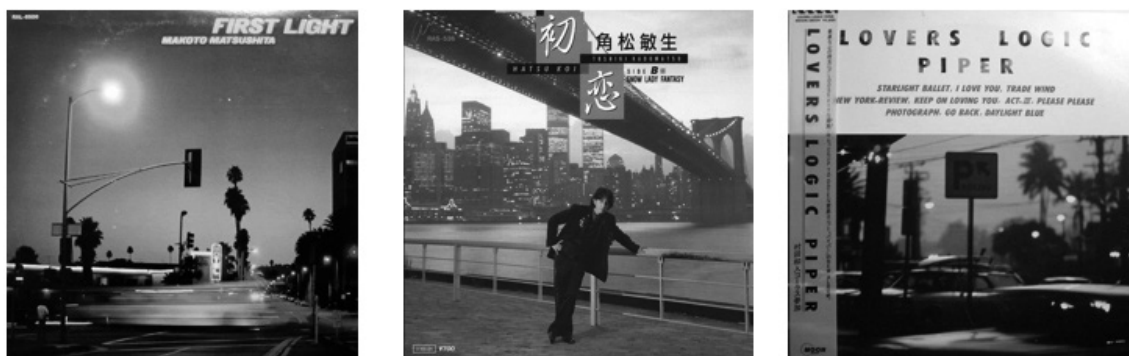


図2 「シティ」をテーマにした1980年代シティ・ポップのアルバムジャケット。
左から、松下誠『FIRST LIGHT』（1981）、角松敏生『初恋』（1985）、PIPER『LOVERS LOGIC』（1986）。

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、楽曲それ自体も車にかっ飛ばすための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の人に歓迎された、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）、松任谷由美『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）は成功を取めた。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、本来きわめて商業的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」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、このメタ音楽的な語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ン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読される（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る。



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、このジャンルが体現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 ソフィステイケート	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う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。はっぴいえんどうは、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った。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、はっぴいえんどう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的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う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

峻するモデルである。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、プレヒトのいう「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・ポップはここに来て「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.
- Bourdaghs, 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。
- 北中中和(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) 『風のくわるとつと』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

- 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.’

阪大音楽学報 第16・17号 (合併号)

発行日：令和2(2020)年9月30日発行

発行所：大阪大学文学部・大学院文学研究科
音楽学研究室

〒560-8532 豊中市待兼山町1-5
Tel 06-6850-5124
Fax 06-6850-5124
<http://www.let.osaka-u.ac.jp/ongaku/>

編集委員会：伊東信宏、輪島裕介、鈴木聖子、
藤下由香里

編集補助：木村颯、近祥伍、佐藤馨、張佳能、吉村汐七

印刷：株式会社 ケーエスアイ
〒557-0063 大阪市西成区南津守7-15-16

©2020 大阪大学大学院文学研究科 音楽学研究室
不許可複製 ISSN 1348-0456

HANDAI ONGAKUGAKUHŌ vol.16・17
(Journal of HANDAI Music Studies)

Published September 2020

Publisher:

Osaka University (=HANDAI), Musicology Division
1-5 Machikaneyama-cho, Toyonaka-city,
Osaka 560-8532, Japan
Tel: +81-(0)6-6850-5124
Fax: +81-(0)6-6850-5124
Homepage: <http://www.let.osaka-u.ac.jp/ongaku/>

Editors: ITO Nobuhiro, WAJIMA Yusuke, SUZUKI Seiko,
FUJISHITA Yukari

Assistant Editors: KIMURA So, KON Shogo, SATO Kaoru,
CHOU Kanou, YOSHIMURA Sena

Printer: KSI Co., Ltd.
7-15-16 Minamitsumori Nisinari-ku,
Osaka-city, Osaka 557-0063, Japan

©2020 Osaka University, Musicology Division
All right reserved. ISSN 1348-0456
