

Title	湘南音楽図鑑
Sub Title	Shonan music pictorial book
Author	牧村, 憲一 (Makimura, Kenichi) 藤井, 丈司 (Fujii, Takeshi) 柴, 那典 (Shiba, Tomonori)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2018
Jtitle	Booklet Vol.26, (2018.) ,p.62- [84]
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	mandala musica 3 討論 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000026-0062

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

湘南音楽図鑑

牧村 憲一 × 藤井 丈司 × 柴 那典

1. なぜ「湘南」なのか

牧村：まず、どの時代にも言えることなのですが、僕たちが現在向き合っているポピュラー・ミュージックは、機器の発達やテクノロジーの進化と切り離せない。1969年のウッドストックがそうですね。出演者が、動員が、時代背景が、ヒッピー・ムーヴメントが、というように語り継がれていますが、あれがPA（Public Address の略。放送設備のこと）という技術が生まれたからこそ実現した大規模イベントであるということは見逃せない。そういう風に、機器の発達が、世界の、そして日本のポピュラー音楽を変えていったというテーマを、「湘南音楽」という定点から検証していこうという強引にも思える試みをやりましょう。

柴：そうになると、一つ目の重要な論点は「エレキギターと湘南」ですね。

牧村：はい。それがメインテーマです。そして「シンセと湘南」。つまり「シンセ以降」というのが新たな論点になるでしょう。特に藤井さんにはYMOの出た70年代後半以降、湘南はどのように変化したのか？ サザンオールスターズの『KAMAKURA』を絡めて聞きたいです。それは後にするとして、まずは「エレキギターと湘南」。

柴：他にも論点はありますか？

牧村：欠かせないのは、茅ヶ崎という土地固有の物語についてです。『渋谷音楽図鑑』（牧村憲一・藤井丈司・柴那典 著、太田出版、2017年）でもワシントンハイツが渋谷の音楽にもたらした間接的な影響について語りましたが、横浜、横須賀だけでなく、逗子には弾薬庫があり本牧にも座間にも基地があった。当然FENを聴くことができた。ということは、米軍基地からもたらされたアメリカ的文化の影響は、茅ヶ崎発の湘南音楽にとって見逃せない。国道16号線にリンクして国道134号線もありますから。

柴：国道16号線はとても重要ですね。横須賀、横浜、八王子、福生、狭山と、国道16号線沿いの街が日本の戦後ポップスの担い手を輩出したり、その拠点となったりする。そこにはやはり米軍基地が背景にある。

牧村：また、当時は大船に松竹撮影所があったというのも見逃せない点です。その地の利から加山雄三というスターであり、湘南音楽のプロデューサーが生まれる。そして重要なのが「慶應義塾大学、慶應高校（慶應義塾高等学校）」という存在。

柴：どういうことでしょうか。

牧村：この卒業生には、加山雄三がいて、加瀬邦彦がいて、平尾昌晃がいます。この3人が出てくると、カントリー&ウエスタン、プレスリー、ロカビリー、エレキバンド、さらにGSと50年代から60年代が繋がってしまう。

柴：なるほど。慶應義塾大学は実は湘南音楽の系譜とつながっている。

牧村：そしてもうひとつ、掘り進めたいのが、「山（陸）の音楽と海の音楽の性格の差」。難問ですが。

柴：湘南は「海の音楽」ということですよ。あくまでイメージの話ですが、フォークロックは陸の音楽という感じがします。一方で、ハワイアン、ラテン、マンボは海の音楽というか。

牧村：海の向こうからやってくる、太平洋に面した土地ゆえの音楽です。

柴：なるほど。思うに、湘南にフォーカスを絞るためにはジャズやマンボなどを削ぎ落として、ディック・デイルやサーフィンやハワイアンの話をするといいかもかもしれませんね。サーフィンはハワイが発祥で、1960年代に湘南に入ってくる。その頃にアメリカ人が波乗りしているのをみて、日本のサーフィン文化が始まるんです。おそらくその時期と、加山雄三が慶應高校に通っていた時期が重なるはず。それが音楽にも関連しているはず。

牧村：最大3作で終わる予定だった加山雄三の『若大将シリーズ』がヒットした要因は、横浜、茅ヶ崎での実生活、実像を織り込んだからですね。第1作では茅ヶ崎在住だった中村八大作曲による音楽が使われていましたが、その後は弾厚作、すなわち加山雄三が作曲家として使っていた名義による音楽に変わっている。大学→銀座→日本→ハワイ→海→エレキというタイトルがすべてを語ってますね。

柴：ということは、やっぱりサーフ・ミュージックが重要なんですね。ベン

チャーズ、ディック・デイル、ビーチ・ボーイズがいて、サーフィン文化と一緒に音楽が入ってくる。エレキギターとサーフィンとハワイと湘南というのが、切っても切れない関係になってくるのではないかと。

2. ロックンロール

藤井：そこで、まず最初のテーマの「エレキギター」について話したいのですが、それはロックンロールと呼ばれる音楽が1950年代のアメリカで発展することと切り離せません。だからまずロックンロールのことを話します。

ロックンロールは一つの音楽ジャンルではなくて、当時アメリカの若い世代に流行っていた、いくつかの音楽の総称です。それはロカビリーと呼ばれたり、ジャンプ・ブルースと呼ばれたり、シカゴ・ブルースだったり、ニューオーリンズだったり、ゴスペルを俗化させたソウル・ミュージックなど、いろいろなジャンルが集まって、全体としてロックンロールと呼ばれていくんですね。このことは慶應義塾大学・大和田俊之教授の著書『アメリカ音楽史』に詳しく書いてあります。

ロックンロールの中の重要なジャンルとして、ベンチャーズに代表されるサーフミュージックがあります。『エレキの若大将』の中で加山雄三が始めるバンドも、音楽としてはサーフミュージックがベースにあります。ロックンロールに含まれるジャンルのほとんどは、エレキギターが中心となった編成の音楽です。

加山雄三の大ヒット曲「君といつまでも」はイタリアのカンツォーネに影響を受けていますが、やはり大ヒットしたそのシングルのB面の「夜空の星」はサーフミュージックです。ついでに言えば、加山雄三の次の大ヒット曲「お嫁においで」はハワイアンで、カンツォーネ、サーフ、ハワイアンと、当時の日本のポップス状況がよく反映されたシングル作りです。きっと誰かいいプロデューサーがいたのでしょうね。

牧村：それはギターという、とてつもないプロデューサーのせいでしょう。

柴：ロックンロールはそれまでのポップスやジャズとどういう違いがあったんでしょうか。

藤井：簡単に言えば、ロックンロールはエレキギターの音楽だということです。音楽ジャンルを仕分けする要素は編成とリズムであるというのが僕の持論なんですが、ロックンロール、そしてその後ロックと呼ばれるこのジャンルの音楽の特徴は、エレキギターを中心としたバンド編成とエイトビート、この二つなんですね。

柴：その編成とリズムの形態がその後数十年にわたって定着して進化していくわけですね。

3. エレキギター

藤井：それでは、エレキギターがロックンロールとともに変化していくことについて話させてください。二つの大きな変化があります。まずは形。50年代より前までは、エレキギターといえば、それまでのジャズバンドが使うフォークギターの真ん中の穴を無くして、より大きくしたような形のギターを使っていたんです。大きな木の箱に鉄の弦を張った、埋め込み型マイクで音を拾うエレキギターで、これをフルアコースティックと呼んでいます。

1954年にリリースされたロックンロール初期の有名な曲、ビル・ヘイリー & コメッツの「ロック・アラウンド・ザ・クロック」はカントリーがベースになったロカビリーなんですが、そこでビル・ヘイリーが弾いているのがフルアコースティックですね。この曲が映画『暴力教室』に使われ「若者+学校+暴力」というわかりやすいイメージと、ブルース進行のテンポの速い楽曲で、大きなヒット曲となります。

この50年代の中頃に、ギブソンのレス・ポールやフェンダーのテレキャスターといったソリッドタイプのエレキギターが出てきます。ソリッドというのは穴のない硬い一枚板に鉄弦を張るという構造で、形が小さく、ギターアンプを使うことで大きな音を出せる。形が小さく、大きな音が出て、新しいイメージだから、当時ロックンロールをやるバンドがみんなソリッドギターを使い始めました。これが宣伝にもなって、ソリッドのエレキギターはよく売れたんです。大きな音が出るから、ビッグバンドが17人くらいの編成で出す音量を、6〜7人で出せるようになっていって、そうすると人件費も交通費も含めていろいろとお金がかからなくなります。バンドの編成が小さくなっていく。ここが重要なポイントです。ソリッドのエレキギターの登場によって、経済的な理由で楽器編成が変わっていくことが大きい。

牧村：ジャズのスタイルの変遷、ビッグバンドとコンボのありようにも通じるところがあります。ポピュラー音楽はこうやって縮小することが実は同時に拡散でもあるんですね。

藤井：ロックンロールにおけるエレキギターのもう一つの大きな変化は、音です。ギターの音がクリーンでなく、ひずんでいる音を使い始めます。ひずんでいると言っても、メタリカやONE OK ROCKほどガッツ！ というような音の壁にいきなりなるわけではなくて、今から聞くとちょっと音が汚れているなという程度ですが、それが大きな事だったんです。それまでにない音、ギターの自然な音ではなく電氣的に加工された音、これが誰も聞いたことがなかったということで若者に受ける。この図式は70年代後半のシンセサイザーとテクノや、今世紀ゼロ年代の新しいソフトシンセとEDMのように、いつでも若い世代が待ち望んでいる音楽の本質なのかもしれません。誰も聞いたことがない音を中心に置いた音楽。

柴：まさしくそうですね。後で話そうと思いますが、今も同じ状況にあると思

います。

藤井：でも、この音のひずみ、後にディストーションと呼ばれるようになりますが、これは偶然発見された音なんです。サム・フィリップスという、プロデューサー／エンジニアであり、サン・レコードというインディーズレーベルのオーナーでもあった人が、50年代の初頭に「ロケット88」という曲をレコーディングをしようとしたら、ギターアンプの音がおかしいという事態に出くわす。ギタリストがアンプを車の屋根に乗せて運んでくる途中で、車が揺れたのか、アンプを落としてしまったのが原因で、スピーカーが破れていたそうです。サム・フィリップスはエンジニアなので、自分で直そうとしますが、なかなかうまくいかない。試しに破れたスピーカーに、別の紙を挟んで鳴らしてみたら、ギターなのになぜかサックスみたいな変な音がする。これでいいやって録音したら、この曲が大ヒットするんです。それで、その変な、聞いたことのない音が流行り始めるんです。ここからディストーションギターサウンドというのは始まったと言われてます。三味線で言う「さわり」ですね。ビビリ音というか。

牧村：ただ、海の向こうで起こっていた、そうした偶然を含めてのエレキギターの発達は、今でこそすべて解明されているけれど、それを一方的に受容していた当時の日本のギタリストにとっては謎だらけだったんですね。1965年当時エレキギターグループの先端を切っていたブルージーンズや加山雄三とランチャーズは、ベンチャーズと共演した時にチョーキングというテクニックが細いライトゲージという弦だからできると知る。ブルージーンズの寺内タケシと加瀬邦彦は勘違いして指の筋肉トレーニングを日々訓練していたそう。その頃はまだまだ日本では知ることのできることで、得られるものは限られていたんです。

4. ユース・カルチャー

藤井：ちなみにサム・フィリップスは、のちにエルビス・プレスリーを発見して、サン・レコードからデビューさせたプロデューサーです。サン・レコードはエルビスに限らず、素晴らしいソウルとロックンロールを輩出したレーベルです。だからこの人は、サウンドとアーティストとレーベルの3つの面において、ロックンロールを作った伝説の人物なんですよ。フィル・スペクターやチャック・ベリーと並んで。

牧村：それまでのレコード会社主導の歌手と曲を組み合わせる、アーティスト&レパートリーというビジネスに、加えてサウンドという新しいコンセプトが登場してくる。それが楽器編成とも連動していた。少し遡ってアトランティックレコードでトム・ダウドがレイ・チャールズとともに試行した、モノからステレオ・レコーディングというのも大きなサウンド革命だった。

柴：このあたりのサウンド革命がその後数十年のポップ・ミュージックの動きの基盤になったわけですね。

藤井：話が逸れますが、ビル・ヘイリー&コメッツの曲が使われた『暴力教室』の「若者+学校+暴力」という三題噺は、日本でもよく使われるテーマで、『3年B組金八先生』とか『ビー・バップ・ハイスクール』から『マジすか学園』まで、若者の共感を得るコンテンツ作りなんでしょうね。

柴：たしかに。時代は変わっても若者の嗜好のベースは変わらない。

藤井：でも、この学園映画が作られる背景には、アメリカの雇用形態の変化があります。今から話すのは、ロックンロールが受け入れられたマーケットについてです。戦勝国のアメリカは戦後景気が良くなり、50年代中頃に雇用が溢れ人手不足が生じました。そのため小さい店の売り子などを高校生がやるようになり、彼らがバイト代で買い物するようになります。アメリカ社会では、50年代まで高校生が労働力として動員されることはあまりなかったんですね。

そして高校生はバイト代で自分の好きな洋服を買い、友人と好きな映画を見て、好きなレコードを買うようになる。親から貰ったお小遣いだと買えなかった物を、自分の意思で買い始めるわけです。こうして新しい消費構造が出現します。ロックンロールはパーティーなどで若者に人気で、レコード会社がレコード店に問い合わせると、どうやら親ではなく彼ら自身がそれらのレコードを買っているということもわかり、レコード会社はロックンロールの量産体制に入ります。

柴：なるほど。若者が消費の担い手になることでロックンロールが生まれた。

藤井：そう。そして高校生や大学生が共感できる曲と歌詞を書ける作家が必要になります。それは、それまでのジャズをベースにしたスタンダード曲を書いているベテラン作家にはできない注文だった。なぜなら高校生が共感できる歌詞なんて、自分たちの生活の中にはなかったから。たとえばキャロル・キングは、1957年に当時まだ15歳だった彼女が、人気ロックンローラーであるリトル・リチャードのライブを初めて見たときのことを、彼女の自叙伝（『キャロル・キング自伝 ナチュラル・ウーマン』、キャロル・キング著、河出書房新社、2013）でこんなふうに語っています。「私は彼が体現するゴスペル音楽について何も知識がなかったが、その夜のパワフルな存在感は“魂”そのもの。鍵盤上の指から叩き出される（注：リトル・リチャードはピアニストでした）燃え盛るリズムが、驚異的な声域で歌われるナンセンスな言葉たちを踊らせる……私のようなユダヤ人の女の子にとってこのパフォーマンスは貴重な体験となった。もし自分が作詞家としてやっていこうと思っていたなら、ここで考え直す必要がある。というか、あれ以上の歌詞なんてこの世に存在するのだろうか？ ア　ワ　ワ　ッ　パ　ル　ー　マ　ッ　パ　　ワ　ッ　バ　ー　ム　　ブ　ー　ム　　ト　ュ　ー　ティ　　フ　ル　ー　ティ　　ア　ー　ウ

ルーティ トューティ フルーティ アーウ ルーティ…。これは「トゥッティフルッティ」という当時の大ヒット曲の事をキャロル・キングは言ってるんですが、ちょっと素敵でしょう（笑）？

柴：ですね。そんな原体験があったからこそ、キャロル・キングは成功したのかもしれない。

5. バンド

藤井：ロックンロールの歌詞はこんな風だったので、若いシンガーと同世代の作曲家がロックンロールを作るようになりました。今話したキャロル・キングも、もちろんその一人です。そして、それまでミュージカルを中心に作っていたティン・パン・アレイの職業作曲家たちもロックンロールを手がけるようになるのですが、ポール・アンカが17才で自作曲「ダイアナ」でデビューしていきなりヒットチャートの1位になったり、キャロル・キングなどの20才そこそこの作曲家が多くヒットを飛ばし始めるんです。高校生／大学生世代の彼らを作る、誰でも口ずさめる名曲を作る才能や名声は、多くの同世代の若者の羨望的でした。またエルビス・プレスリーのような大スターも生まれていました。機は熟していました。だから「なんだよ、ポール・アンカやキャロル・キングくらいのことなら俺らでもできる！」と自作を始める若いミュージシャンが出てきます。

簡単な覚えやすい曲と歌詞、スピード感が命の簡単な演奏、魂があればそれでOKの簡単な歌、これだったら自分たちで出来るじゃないか。こうやって「バンド」が生まれます。

バンド形成の必要条件は、今でも変わらないのかもしれない。

柴：その頃の日本はどうでしたか？

牧村：日本での場合は何度か波があって、海外から得た楽曲をヒットさせるために日本語詞を入れて日本の歌手に歌わせる。シンコーミュージックの草野昌一さんの作詞家漣健児としての仕事です。これは明治時代の唱歌と同じで、メロディーは輸入物。そこから和製ポップスが出来た。メロディー、詞とも日本製の歌、童謡と同じ手法ですね。

藤井：というわけで、ベンチャーズより全然下手だけど、ギターが二人でエレキベースとドラムで誰かがボーカルの4人編成のバンドがたくさん生まれます。彼らは、自分たちが住む家のガレージで曲を作ったり演奏したりするのでガレージバンドと呼ばれます。ちょっと日本にはない環境ですよ。

その中でパディ・ホリー、エディ・コ克蘭、ジーン・ヴィンセントといったバンドを従えたシンガーが50年代後半に大ヒットを飛ばし始めて、自作自演、つまり自分たちで曲も歌詞も作り、歌い、演奏も自分たちのバンドでやるというスタイルが、初めて音楽ビジネスに登場します。

4人だけで音楽制作をして、4人だけの社会が形成でき、ビジネスが成立するという雛形が生まれ、その圧倒的な「自由」に当時の若者は皆、たぶん今バンドを組む若者たちも同じだと思うのですが、心から憧れます。自立、自由、金。エレキギターとエレキベースとドラムさえあれば、そして歌を作り歌える才能さえあれば、誰にも邪魔されない我々だけの王国が出来上がる。この真実はアメリカにとどまらず、海を越え、ヨーロッパの、アジアの、あらゆる自由主義の国に届きます。もちろんリパールの若者たちにも届き、その中からビートルズが生まれてきます。1962年にデビューする4人のイギリス人の若者たちは、音楽と言葉とファッションで世界中に強烈な混乱と変化を与えます。

柴：ビートルズの4人に才能があったのは間違いなことだけれど、それ以前に、バンドであること、それで自分たちの歌う音楽を自分たちで作って鳴らすことができるというのが革命的だったわけですね。

藤井：そうです。10代から20代の社会的には未成熟と見られていた世代が、ロックンロールを媒介として生み出された「バンド」というミニマムな社会動物になることによって、音楽ビジネスにとつともなく巨大な力を持つという事実の誕生。これは、20世紀後半の世界にとって、本当に大きな出来事だったと思うんですよ。それはマーケットとバンドと両方の側面から。

6. 二世の作る音楽

藤井：で、やっと話は日本に上陸します。ここまでは、茅ヶ崎出身の加山雄三が1965年の日本で大ヒットを飛ばすまでの、「ロックンロール」と「ギター」と「バンド」という、ちょっと長い前説でした。

ロックンロールは、日本上陸の当初ではカントリーの側面が強調され、「ロックンロール」ではなく「ロカビリー」と呼ばれていた。そしてロカビリーのイベントとして「ウエスタンカーニバル」などが生まれていったんですよね。

牧村：有楽町の日劇（現、有楽町マリオン）で1958年に初めて開催されて、その初日だった2月8日はあとでロカビリーの日と呼ばれることになったらしい。そもそもはそれ以前から有楽町のビデオホールでイベント自体はありましたけれど。

藤井：ウエスタンカーニバルに出るシンガーのバックバンドはブルージーンズが務めていたんですよね。

牧村：そう。ブルージーンズも最初はジャズコンボだったのだけれど、管なしのエレキギターバンドに変わった。リードギター、サイドギター、セカンドギター、六弦ベースギター、コンボオルガン、ドラム。当時としては最先端です。楽器編成だけでなく、演奏力も相当なもので、横浜の駅ビル内に出来たジャズクラブの外側に漏れる音を聴きに、湘南の若者たちが来る。はっぴいえんどの

『ゆでめん』のエンジニア鳥雄一さん、弟の鳥英二さんもそこにいたそうです。寺内タケシが図抜けてうまいのは承知の上だったけれど、サイドギターが凄いと評判になっていた。それが加瀬邦彦。

藤井：そしてビーチ・ボーイズとベンチャーズが出てくる。

牧村：正直なところ、ベンチャーズからビートルズという体験をした後では、ビーチ・ボーイズはアイドル的にしか見ていなかった。大瀧さん、山下君に会うまではそう思っていた。深く反省するところです。

藤井：ビーチ・ボーイズは自分たちが住んでいる西海岸で、水着・女の子・車というコンセプトを打ち出してサーフミュージックを始める。そして一方にビートルズがいるという状態が1962年。彼らがあつという間に世界を席卷し、ロカビリーなどの50年代の音楽を終わらせました。

ビートルズやビーチ・ボーイズが日本に入ってきた時、当時バンドができたのはお金持ちの子供だけだったんじゃないでしょうか。特に加山雄三さん、荒木一郎さん、スパイダースなどにみんな共通しているのは当時のスターの子供たちであること。加山雄三さんは俳優の上原謙さんと小桜葉子さんの息子。荒木一郎さんも女優の荒木道子さんの、ザ・スパイダースのボーカル堺正章さんのお父さんは人気コメディアンの上原謙さん、ギターのかまやつひろしさんのお父さんは当時のジャズ界の第一人者ティーズ釜巻さん。みんなスター、特に映画俳優の二世が音楽を始めるようになるんですよ。

牧村：そこはアメリカも同じです。ビーチ・ボーイズのブライアン・ウィルソンが身体的にも精神的にもダメージを受けていて仕事が出来なかった70年代半ば、RCAレコードの中にあつたイクイノックスというレーベルはブライアン・ウィルソンにプロデューサー料として10万ドル払ったらしい。そのレーベルをプロデュース、出資していたのはドリス・デイ、ディーン・マーチンなどハリウッドセレブの子弟たちだった。当時のLAはそうした光の当たる表面の裏に深い影があつた。

その象徴がビーチ・ボーイズのメンバーも巻き込んだシャロン・テート事件です。ビーチ・ボーイズが歌つた海と太陽の世界、その裏側にあつた闇にいたのもハリウッド俳優の二世たちだった。ビーチ・ボーイズがファミリー・バンドであつたように、ランチャーズもやがて加山雄三の従兄弟の喜多嶋瑛、修が参加することになった。そのきっかけとなつたのが、松竹が蒲田から大船へと撮影所を移転して加山雄三の父、俳優の上原謙も移住したことだった。映画監督小津安二郎もまた、茅ヶ崎館という旅館に長期滞在していたようです。このあたりハリウッドとバーバンクのような関係とでもいうか。

柴：映画産業の盛んな街の近くには必然的に俳優たちの住む街ができるということですね。

藤井：日本にもリトル・ハリウッドみたいなものがあったんですね。そこで加山雄三が始めたことで一番偉大なのは、自作自演、自分たちで演奏して歌って、ランチャーズという自分のバンドもあるということです。日本で加山雄三以前にそういうことをした人はいなかった。作詞は岩谷時子さんですけど。ここから日本の音楽も、がらっと変わったんですね。加山雄三って、自分で曲を作って、自分で歌ってるよ、しかもギターも弾いてるぜ！ バンドも自前かよ！ って。

7. 加山雄三

牧村：加山雄三の初期の曲には、メジャーセブンスのコードを使った曲が多いですね。『渋谷音楽図鑑』でも語りましたが、このコードは大事なキーワードです。

藤井：この前、何かのテレビ番組で野口五郎さんが言っていたんですけど、古賀政男の「影を慕いて」のような曲は開放弦を使わないとギターで弾けないからキーが限定される。でも、加山雄三の曲は全部バレーコードで出来ていてどのキーでも弾ける。フォークギターではなくて、エレキギターで作曲していたことがよくわかると言っていて、なるほどなあと思いました。要するに加山雄三は、最初からバンドを前提に曲を作っている証拠です。

柴：それまでの作曲家と基盤にしているところが違う、と。

藤井：加山雄三は、海、女の子というサーフミュージックやビーチ・ボーイズの雛形を日本に持ってきて、自作自演で日本的に書き換えたところも偉大ですね。もちろん岩谷時子さんの歌詞も素晴らしいんだけど。ロカビリー、ロックンロールっぽい曲調で海の物語を歌うというのは一つの型になって、それからずっと日本のポップスに残っていきます。これをサザンオールスターズの桑田さんが継いで、より大きなものに仕立てていった。

牧村：加えて加山雄三の場合、インストバンドをやっていたということもすごいよね。

藤井：加山雄三の面白いところは、ベンチャーズとビーチ・ボーイズが両方混ざっているところですよ。日本人はインスト曲が好きだし。

牧村：加山雄三とランチャーズ名義のデビュー曲もインストの「ブラック・サンド・ビーチ」だったし。

藤井：だけどインストの話となると、日本は50年代、60年代は映画音楽が流行っているじゃないですか。洋画の映画音楽、たとえばクロード・ルルーシュ「白い恋人たち」とか、ハーブ・アルパートの「ビター・スイート・サンバ」

(オールナイトニッポンのテーマ曲)とか。ああいう外国のインスト曲がちゃんとチャートに入る文化が日本にありますよね。それがYMOの「テクノポリス」「ライディーン」や坂本龍一さんの「戦場のメリークリスマス」までずっと続いているのかもしれない。

牧村：この頃は日本人が作ったインスト曲に、海外でその国の言語による歌詞を入れて、日本人が唱歌でやったことの逆みたいなことが、起きているそうなんです。インスト曲は言語・日本語がないから、ワールドワイドに通じる可能性があるということです。加山雄三がベンチャーズと仲良くなったのも、もしかするとインストという共通言語を持っているからなのでしょうね。

8. 加瀬邦彦

牧村：話を戻すと、エレキギターの出現によってそれまでの大きなバンド編成が小さな編成になり、さらにメインであった管楽器が無くなった。それを体現したのがジャズコンボからエレキギターバンドに変わったブルージーンズです。そうして寺内タケシとブルージーンズの拓いたシーンを、さらに広げた最大の功労者が加山雄三だった。

藤井：そうですね。そしてその裏に、加瀬邦彦という人がいる。

柴：加瀬邦彦さんはどういう役割を果たしたのでしょうか。

牧村：加瀬邦彦は湘南音楽を語る上で重要人物なのは言うまでもありません。ワイルドワンズのリーダーということだけでなく、語るべきことが多くあります。加山雄三との交流もあり、ブルージーンズではオリジナル曲も担当し、プロデューサー、職業作曲家としても大きな役割を果たしました。その才能を最初に見抜いたのが寺内タケシで、宮川泰に伝えたんですね。渡辺プロは、加瀬だけは手放すな、作曲の才能があるって。

藤井：沢田研二さんを昭和の大スターまで持っていったのも加瀬さんですね。沢田研二さんのプロデューサーとして、糸井重里さんに『TOKIO』の歌詞を依頼したり、衣装を担当していた早川タケジさんを連れて来たりもした。

牧村：あと、ズズ(安井かずみ)とのコンビです。ブルージーンズの歌を加瀬邦彦が書いたときには、詞はズズが書いている。早くからプロデューサー的感覚があったのでしょうか。

9. 桑田佳祐、サザンオールスターズ

柴：加山雄三さんや加瀬邦彦さんの下の世代では、70年代から今に至る湘南音楽の担い手としての最重要人物として桑田佳祐さんの名前が挙がると思います。

藤井：加山雄三さんたちの世代はお金持ちの二世が輸入文化を咀嚼して日本の音楽を生み出したんですが、桑田さんは街場の歌謡曲が持つ猥雑さがルーツにある。笠置シズ子さんの「買い物ブギ」や、演歌を歌う前の美空ひばりさんの色気や、そういうものをロックという容れ物に持ち込めた最初の人だと思うんですよ。

牧村：『commons: schola』のシリーズで日本の歌謡曲・ポップスをテーマにしたときに、結局入らなかったんですが、僕は桑田の曲、サザンの曲を入れたいと提案した。その時出た話によると、坂本龍一さんが矢沢永吉のスタジオ仕事をOKしたのは、日本でのビートルズの最高の解釈がキャロルであり、これこそ日本人がやるロックだと思っていたからだそうです。ところができたのは『時間よ止まれ』だった。その時はちょっとがっかりしたそうです。でも日本でロックを取り入れてヒットさせるためには、ああいうやり方しかないのかなと思いついたそうです。そうしたことを前提にすると、あえてロックを歌謡曲まで意識的に引き下げた、確信犯が桑田ってことになるんですかね。

藤井：桑田さんがそれをできたのは、茅ヶ崎という町に加山雄三を象徴とするバンド文化があったっていうのがまず一つだと思います。でも加山雄三は上流階級だけど、桑田さんは普通のお家の出身だから、そこは全然違うと思います。これはつまり60年代のエレキバンド文化と、70年代のロックバンドとの違いの象徴とも言えると思うのですが。

牧村：70年代には、それ以前にはお金持ちにしかできなかったエレキバンドが、町の子でもできるようになった。

藤井：その“町の子”の象徴が桑田さんだと思うんです。デビューシングル「勝手にシンドバッド」の中で「江の島が見えてきた 俺の家も近い」って、自分の家の場所言っただけでどうするっていう人懐っこさ（笑）。これが、それまでのロックバンドになかったもの。

ロックの思索的な部分を広げてローカライズしたはっぴいえんどにも、ダンスミュージックとしてのロックンロールをローカライズしたキャロルにも、どちらにもなかったと思う。

柴：サザンオールスターズのデビューは78年ですよ。1979年に「いとしのエリー」が大ヒットして、80年代に突入していく。そこでバンド文化はどう変わったんでしょう。

牧村：藤井さんに聞きたいのは1985年の話です。その年の6月15日に国立競技場で「国際青年年記念 ALL TOGETHER NOW」というイベントが開催され、はっぴいえんどの再結成があり、ユーミンを入れたサディスティック・ミカ・バンドが出演しました。そして、大瀧さん、細野さんはそれを「ニューミュー

ジックのお葬式の日」と表現した。その3ヶ月後の9月14日にサザンオールスターズの『KAMAKURA』が発売されています。これはとても象徴的なことですね。一方ではニューミュージックの終わりの儀式をやってるのに、一方は本格的にシンセを導入している。

柴：そのアルバムにプロデューサーとして参加されたのが藤井さんですね。

牧村：あの時藤井さんの起用にも驚いたし、それまでのサザンの動向としては考えられないと。

藤井：サザンは1983年に「ミス・ブランニューデイ」という曲で、すでにシンセを導入してるんですよ。ビリー・アイドルみたいなことがやりたいって桑田さんに言われて、テクノ的なアプローチになったんですけど。

牧村：新しい世代のエレキバンドとしての「サザン」が生まれて、その行程の中でも当然楽器や時代の進化が起きている。それまで、湘南とは、サーフィン、加山雄三とされてきたものが、目に見える形で変化した。しかしタイトルは『KAMAKURA』。ご当地ソングの名手だったサザンが、『KAMAKURA』というタイトルで、今までと違うものを作った。

柴：鎌倉も江ノ島と隣り合う湘南エリアの大事な地名ですね。

藤井：湘南で生まれた日本のバンドサウンドが、湘南で生まれた新しい世代のミュージシャンによって更新されたということでしょうか。シンセサイザーやドラムマシンなどの導入、つまりギターじゃない楽器で、ロックが生まれていったという。つまり前述した「誰も聞いたことがない音を中心に置いた音楽」を、湘南の“町の子”が作った。

牧村：60年代から20年近く経った湘南サウンドの変革作業だったんでしょう。

柴：その変革にもテクノロジーが関わっていたということでしょうか。

藤井：そうですね。ちょっと話が大きくなっちゃうかもしれないんですが、容れ物がブルースやスウィング・ジャズから始まったエンタメ音楽であるダンスミュージックが、だんだん編成を変え、ジャンプ・ブルース、ロックンロール、そしてロックへと変わっていく。

柴：ブルースやスウィング・ジャズも、ロックンロールやロックも、すべてダンスミュージックでありエンタメ音楽である。

藤井：そうですね。編成、つまり容れ物が変わっても中身は変わらないんです。

そしてロックの誕生から約10年後にクラフトワークが出てきて、ビーチボーイズの「FUN FUN FUN」のカバーのような「アウトバーン」が1974年に大ヒットする。そのメソッドを、70年代後半にYMOがより思索的に新しい解釈を用いて音楽を広げていった。僕はそんな風に解釈してるんです。

牧村：YMOの解釈をもう少し続けてください。

藤井：YMOの解釈は大きく分けて二つあると思います。一つはピンクレディーなどの一連の日本の歌謡曲をこの容れ物に入れて「テクノポリス」などにしていくというのがあると思います。もう一つは北京交響楽団をテレビで見て、近代クラシックをこの容れ物に入れて「東風」などを作る。この二つが象徴的な曲だと思うのですが。

柴：藤井さんは80年代にシンセサイザー・プログラマーとしてYMOに携わり、その後にサザンオールスターズのプロデューサーを担当されていますよね。両者にはどういふつながりがあったと思いますか。

藤井：60年代に加山雄三がつくったエレキバンドというスタイルを15年後にサザンがより一般化したように、YMOというスタイルも5、6年後にサザンが、というか桑田さんが一般化したと言ってもいいのかもしれませんが。もちろん当時は桑田さんだけでなく、日本のポップス界がこぞってYMOのメソッドを取り入れていったと思います。そこにはエレキギターやドラムという楽器を欧米人ほどうまく演奏できないという、日本人の体格や演奏能力も関係しているのかもしれませんが。

柴：桑田さんにはどんな音楽のルーツがあるんでしょう。

藤井：主に二つの側面があります。一つは映画産業の衰退とテレビの台頭の中で生まれた「シャボン玉ホリデー」や「ヒットパレード」をカギツ子だった頃ずっと見ていて、それをコピーする過程でアメリカンポップスが身体に染みついていたという側面。それと、家が自由で、お姉さんが持っていたロックのレコードを聴かされていたという側面。特にクリームとかそういう渋いものを聴いていた。「レッド・ツェッペリンが出てきた時に、もう自分の好きなロックは終わったと思った」と、どこかのインタビューでおっしゃっていました。歌い方が変わって、自分で歌えなくなった。ビートルズは歌えるけど、ツェッペリンは歌えない。やはり歌えるロックがかっこいいということで、クラブトン、リトル・フィート、レオン・ラッセルの歌い方をコピーしたんです。「シャボン玉ホリデー」や「ヒットパレード」というテレビからみた歌謡曲・アメリカンポップスと、お姉さんから影響された洋楽が染みついて、桑田佳祐という音楽家の体幹はできていると思います。だからYMOも含めて日本人アーティストの影響は少なく、海の向こうからの影響の方が強い人です。

それと萩原健太さんと宮治淳一さんっていう、今でも音楽界で活躍されている方々が桑田さんの同級生で、彼らがどんどんレコードを買って桑田さんに聴かせたことも影響してると思うんですけど。

10. 海の音楽

藤井：最初に「海の音楽」「山の音楽」という話があったじゃないですか。細野さんが1990年くらいに小島美子さんと対談したときにも、「海の音楽」と「山の音楽」は違うって、二人ともおっしゃってました。

柴：どういう違いなんでしょう？

藤井：小島美子さんは東京藝術大学の非常勤講師で、国立歴史民俗博物館の教授だった方、小泉文夫さんのお弟子さんだと思うんですけど。その人との対談では、「海の音楽」、つまり海洋民族の音楽は基本スイングがあるって言うんですよ。漁師は船の上で揺れてるから音楽も揺れていると言って「なるほどな」と思った。櫓をこぐから身体が前後にスイングする感じなのかなって思ってたんですけど、そうではなくて横揺れなんです。沖縄の音楽でも、下半身は絶えず揺れている。上半身はどこの踊りもそんなに変わらないけど、下はとにかく揺れてるっていう話をしていたんですよ。

牧村：なるほど、すごく納得できる。

柴：身体が揺れているのが先なんですね。

藤井：だから、世界の港と島の音楽はみんなそういう揺れがあるっていうわけです。

牧村：だから細野さんが言ったんですね。ロックンロールはスイングだって。

藤井：そういう意味もあるんでしょうね。サザンと加山雄三の話に戻すと、湘南の人たちにはどこか特有の性格がある。簡単に言うとみんな「ノリがいい」ですよ。もしかしたらこれは海に関係あるかもしれない。

牧村：湘南音楽における海というのは、戦後1945年から始まると言っても良いですね。太平洋側には広大な海が広がり、大陸や半島との距離の近い日本海側とは歴史だけでなく様々な面での外圧が違う。遡ってペリーが来航したのも浦賀だった。

柴：ペリー来航は江戸時代ですが、日本の戦後はどうだったんでしょう。

牧村：太平洋側にとっては敗戦後こそ初めての外圧体験でした。そこで海の向

こうに拡がるのではなく海を背にして、異文化が内陸側に入り込んだんです。そうした異文化の魅力に僕らは虜になってしまう。それは主にはFENを通じての音楽であり、TVに映るアメリカの豊かさだった。そのすべてを保持していたのが明るく暖かく、そして見えるけれど見えない影、基地と共存する湘南です。

柴：湘南を通してアメリカが見えるわけですね。

牧村：加山雄三、そしてランチャーズもワイルドワンズも包含する60年代、「さよならアメリカ、さよならニッポン」と歌ったはっぴいえんどの70年代を経て、70年代後半から進み続けてきたサザン、桑田佳祐は、海を見ている側、内陸型の成功だと思うんです。僕にとってはJ-POPとはまさに桑田佳祐です。それはつまり「日本とは何か」という問いに直結しているのではないかと、この頃は思考しています。それもあって改めて神戸の服部良一、浜口庫之助がとっても気になってくるのです。

藤井：浜口庫之助さんのご息子の浜口茂外也さんが言うには、ハマクラさんは戦後2年間くらいジャワ、現在のインドネシアで商社の手伝いをしていらしいんですよ。プランテーションみたいところで多くの人を使ってバナナかなんかを取り扱って、そこでインドネシアのポップスをかなり手に入れたらしいんです。その2年があったから作曲家になれたんだって、息子さんに語ったらしいです。そこでハバネラとかバイヨンっていうリズムも手に入れたのかな。だから「黄色いサクランボ」にしても、ちょっと独特の、ラテンというか海の匂いがする音楽なんですよ。ハワイアンにも通ずるし。

柴：そういった音楽が浜口庫之助さんのルーツになっている。

牧村：もちろんジャズがありますし、ラテンもハワイアンも、東南アジアの島の音楽も、ありますね。

藤井：最初たぶんカントリーから始められたと思うんですけど、ハワイアンの方が需要があったらしく転向したんですよ。

牧村：日本はハワイアンが一番商売できましたからね。カントリーはストイックなんです。どこまでも本物のカントリーを求めちゃう。でもハワイアンはもう少し緩くて、例えばマヒナスターズのように行ったり来たりできて、歌謡曲もOK。カントリーの人が目立って歌謡曲やったことないでしょ。

藤井：なんとなくバタ臭いんですよ、浜口さんの音楽は。

柴：バタ臭い、というのは？

藤井：「バタ臭い」＝「バターの匂いがする」は、日本的洋楽、つまり J-POP の最も重要な要素ですね。日本の中の欧米を指す大事な言葉だと思います。古くは明治時代の宝塚から始まり、戦後の進駐軍がある。海外旅行のブランド品の匂いというか。

柴：ただ、欧米だけじゃなく、ラテンやハワイアンが入っているというのは大事なポイントですよ。だからこそ「海の音楽」になるというか。

藤井：今思い出したんだけど、細野さんがアンビエントを始めた時に「これが海のポップスなんだ」って思ったと言っていました。今までの自分のやってた音楽は陸のポップスだった、つまり浮遊してないと。ドラムとベースがあって、ハーモニーがあってメロディがあって。アンビエントってそうじゃなくて、ベースもないし、ふわっとしてるし構成もないし、すうっと繰り返して波が押し寄せるように来ては返していく。そういうものがある時期すごく魅力的だったそうです。これこそ海のポップスだと。

牧村：これ以上「海の音楽」と「山の音楽」を解析するのは大変になっちゃうからやめるけれど、どこかで「海の音楽」の話をもっと語らなくてはならないかもしれないね。さっきのスイングの話も含めて。

11. 全国区

柴：やはり湘南音楽の重要人物を挙げると加山雄三さんと桑田佳祐さんになるんですね。

藤井：加山雄三とサザンは全国区になった音楽なんですよ。日本全国で売れる。それもやっぱりノリがあることとか含めてなんだろうなあ。このヒットの秘訣がなにか分かったら、今頃もっと一流のプロデューサーになれたんだろうけど（笑）。

牧村：ヒットのことなので、ここは柴さんに分析していただきたいんです。

藤井：僕もなんで Suchmos が抜きんでたのか知りたい。

牧村：Suchmos だけじゃなくて今起きているシティポップス系の一種の共通基盤って何だろう。一致するところもあるだろうし、しないところもあるだろうし。

柴：つまり、僕が話すべきは 00 年代以降の湘南音楽ということですよ。牧村さんと藤井さんから「今につなげる」というお題をいただいた。ただ、そのときに直感で思ったのは、今にはつながらないです、これ。

全員：(笑)

柴：Suchmos の YONCE はたしかに茅ヶ崎の出身なんですが、それを現時点で加山雄三やサザンと繋げるのはちょっと無理があるんですよ。

藤井：それはセールス面で？

柴：そうです。あとは知名度ですね。はっぴいえんどやシュガーベイブと never young beach のようなバンドたちを繋げて語るのとは位相の違う話なんですよ。はっぴいえんどもシュガーベイブも、当時は売れてなかったけれど後々振り返ると重要な作品を作った。今のバンドたちもきっとそうなるでしょう、という語り方ができる。けれど、Suchmos は売れてはいるけれど、少なくとも現時点では加山雄三やサザンに比肩できるような全国区の主流になっているわけじゃない。秋元康さんが言っていたんですけど、鹿児島の漁港のスピーカーで、音が割れるようなひどい音質で田原俊彦の曲を聴いて「これがヒットしたということなんだ」と実感したというエピソードがあるんです。それで言うと Suchmos は鹿児島の漁港のスピーカーに届いてるイメージはない。

牧村：実は Suchmos に関してはエクスキューズが自分の中であって、トラットリアの 93、4 年くらいにアシッドジャズを仕事としていた。その時は、「これは決してメジャーではなく、むしろ新しい潮流、インディーズと仕事やってる」って思いであって、Suchmos が「アシッドジャズが好き」って、結構メジャーじゃない狭い通路にいるなって思った。当時トラットリアが入りにくい細道を作ってたのと同じで、Suchmos も広げてるように見えて、実は閉じてるところがあるって気がする。加山雄三とサザンの「海は広いなでっかいな」というのに対して、Suchmos は海に向かって開いてる感じがなくて、“町”というか、もっと狭いところに入り込んで、そしてその狭さがウケてるんじゃないかなって気がするんですね。今の話はものすごく納得できる。

柴：加山雄三やサザンと比肩させて湘南を語るには、今の星野源くらいの知名度が必要なんですよ。

藤井：ということは、21 世紀の湘南音楽の担い手は誰もいない、ということ？

柴：ただ、ここで一つしなないといけないのは、レゲエの話なんです。それが実は今までのテクノロジーによる音楽の変革の話や「海の音楽」の話と関わっている。

牧村：僕の友人が今世界旅行に行っていて、どの国に行ってもレゲエとラテンにあふれてるって言ってたな。

柴：そうなるに至った重要なポイントも牧村さんが言っていた1985年にあるんですね。サザンが『KAMAKURA』でシンセを取り入れたのもその年でしたが、ちょうど同じ頃、ジャマイカではキング・ジャミーがウエイン・スミスの「(Under Me) Sleng Teng」をプロデュースして大ヒットさせた。これはドラムマシンやサンプラーやシンセを取り入れたサウンドで、レゲエの世界のコンピューターライズド革命と言われていました。ポップ・マーリーやウエイラーズといったそれまでのルーツレゲエはアナログのサウンドだったのが、そこから打ち込みのリズムを使ったダンスホールレゲエが主流になったんですね。そこで編成も変わって、それまではバンドだったのがレコードとマイクになる。

藤井：編成、つまり容れ物が変わったわけだ。

柴：その後もダンスホールレゲエはレゲエの主流で、90年代はビーニー・マンが、00年代にはショーン・ポールが世界的にヒットして「ダンスホールレゲエの帝王」と呼ばれたりしています。で、そのダンスホールレゲエを日本で歌謡曲、J-POPとして誰よりもヒットさせたのが、湘南乃風なんですよ。だから、21世紀の湘南音楽について語る上でまず挙げなきゃいけない名前は、Suchmosよりも湘南乃風ということになる。

牧村：なるほど。すごくいいですね。

柴：湘南乃風の若旦那は、自分の曲作りのルーツがさだまさしだと語っているんですね。そして彼はレゲエ・バーを湘南で経営していて、そうしたところからの出会いがグループ結成の母体になった。つまり、いわば湘南乃風はダンスホールレゲエとさだまさしの融合なんですよ。それがオリコン1位をとり、ある種のヤンキー文化として全国区に届いていった。

藤井：そうか！ だんだん湘南サウンドが、ヤンキー文化になっていくと。

柴：そして彼らが出てきた背景には横浜のレゲエ文化があったと思います。重要な存在にマイティークラウンというバンドがいる。彼らは91年結成なんですけど、94年から横浜レゲエ祭というのを開催している。つまり横浜はレゲエの街だったんです。彼らがアンダーグラウンドな存在だったというのも大きいんですね。ダンスホールレゲエは80年代から日本に入ってきているんですけど、もう少し商業的な動きだったんですよ。当時のレゲエ・サンスプラッシュとかジャパン・サンスプラッシュのような野外レゲエフェスは何万人も集まるイベントとして盛り上がったけれど、当時の日本の時流がバブルだったこともあって、バブル崩壊で協賛企業が手を引いた90年代に入ると途切れてしまう。フジロックのように定着しなかったんです。で、その後にマイティークラウンが小さいクラブで始めたレゲエ祭が、草の根的に広がっていく。そういった横浜レゲエ祭周辺の動きが湘南乃風のバックボーンとなっているはずで

す。

藤井：三木道山も同じ頃にヒットしましたよね。

柴：そうですね。三木道山は大阪出身ですが、大阪にも同じように草の根からのレゲエ文化が根付いている。そこにバックボーンを持っている。そういうレゲエとフォークの融合が全国的なヒットになるという動きが00年代の初頭くらいにあったんです。これって今の時代も有効な方法なんですけれど、あんまり誰もやっていない。思いつきで話しますが、今の日本のミュージシャンがやらなくてはいけないことは、ディプロがやっていることをどう J-POP に落とし込むかという方法論だと思うんです。

藤井：と言うと？

柴：ディプロはもともと DJ として 00 年代のエレクトロニック・ミュージックの世界で活動していた人なんですが、彼が 2009 年にメジャーレイザーというプロジェクトを始めている。これがダンスホールレゲエのサウンドなんですね。ショーン・ボールのようないわゆるテンションが高くてテンポの速いダンスホールレゲエとはちょっと違う曲調になっている。これが 2010 年代のポップスの一つの主流になっている。たとえば DJ Snake と MØ (ムー) という人とやった「Lean On」という曲は 2015 年を代表する全世界的なヒット曲になりました。

牧村：そうですね。

柴：そこに絡んでくるのがジャスティン・ビーバーなんですよ。彼はもともとティーン・アイドルだったんですけど、ディプロをプロデューサー陣に迎えたことでアーティストとして一皮むけて成功した。その後もスクリレックスとディプロの「Where Are Ü Now」にシンガーとして参加したり、メジャー・レイザーの「コールド・ウォーター」にフィーチャリングしたりする中で、かつてのアイドルのイメージを完全に脱却して 2010 年代のポップ・ミュージックの主流の一人になった。

で、彼が参加して 2017 年最大のヒットになったのが、ルイス・フォンシ & ダディ・ヤンキーの「デスパシート」です。これはレゲトンという、00 年代以降にプエルトリコから出てきた新しいラテン音楽のスタイルの曲。これは世界中で流行ったし、日本でも無意識のうちに聴いている若い子たちは沢山いると思います。

藤井：どこでもかかっているものね。

牧村：ラテンが流行るっていうのは 5 年前から大和田さんが言ってますね。ア

アメリカでヒスパニックが人工比率的に一番増えているからというのが論拠で、当然のようにラテンがそこにあるっていう。

藤井：人口論から考えると、ですよ。

柴：ただ、「デスパシート」は世界中に聴かれているんですけど、あれはスペイン語なので、やっぱり日本語の歌詞と節回しで、あの感覚を輸入して翻案する必要があります。たとえば湘南乃風がショーン・ポールとさだまさしを融合したように、メジャー・レイザーやレゲトンと90年代の日本のポップス、たとえば小田和正あたりを融合する人が出てきたら面白い。僕の読みでは、湘南出身のミュージシャンがこれをやることでドカンと売れるはずなんです。

牧村：レゲエとラテンと湘南、全部入った。

柴：これは暴論かもしれないけれど、もし今ジャスティン・ビーバーやメジャー・レイザーがやっていることをSuchmosが上手く翻案して全国区のヒット曲を生んだら、ここで話してきたすべてのパーツが揃うんです。

牧村：そう。それで言いたかったのは、Suchmosには今こそプロデュースが必要だってこと。

柴：もちろん、これはSuchmosじゃなくても、湘南の誰かがこれをやってヒットすれば、このパズルのピースが埋まるんです。そういう意味でも桑田佳祐さんはすごいですね。2016年の「ヨシ子さん」はまさしくダンスホールレゲエのサウンドで、それを歌謡曲の歌いまわしと融合している。なかなか超えられない高い壁だと思います。

牧村：語弊があると思いますが、J-POPっていうのは平和が生んでしまったものなのかもしれないと思いますね。戦いが無い、あるいは戦いを避けるためには閉じていく。

柴：そうですね。江戸時代化していく。

牧村：J-POPが流行るという事は、なんだかんだ言いながらも平和なんです。この視点を持つと、今の話をもっと活きてくる。湘南という狭いところをあえて取り上げたけど、狭くしてよかった。レゲエにおけるラストについてはどう考えていますか？

柴：ラストファリズムですか？ おそらく今のレゲエにはほとんど関係のないものだと思います。もちろんロックにおけるチャック・ベリーやビートルズのようにボブ・マーリーは神格化されているけども、それらを気にしない新しい

世代が引っ張って行ってる感じがします。

牧村：サーフミュージックにしても、今やビーチ・ボーイズじゃなくて、もっと精神的な、meditation（瞑想）のようなものが流行ったわけで。

柴：ジャック・ジョンソンみたいなやつですね。

牧村：もともとそこには「宗教性」と「クスリ」があるけれど、日本には公然とはないんだよね。いつもそこを抜くわけ。それとさだまさしを掛け合わせる面白さだね。クスリじゃなくて「さだまさし」かよ！ っていうところがね。

藤井：同じことかもしれないけど、要するに、湘南＝リゾート地で、そこに引っ掛けたリゾートミュージックが受けるっていうのは、90年くらいで終わるんじゃないでしょうか。

90年前後に日本のポップスがJ-POPと呼ばれるようになった時に、「SURF & SNOW」みたいな音楽は全部、企業CMなどに吸収されていっちゃうから。「冬の女王」なんて言葉が生まれて、お金に変わって行って、湘南・リゾート・音楽っていう構図はだんだん消え去っていったんじゃないかって気がするんですよ。

柴：ただ、湘南という土地が持っている文化的な土壌というか、その時代の「海の音楽」をいち早く取り入れるミュージシャンを輩出してきた伝統は根強いですからね。00年代からはJ-POPが歌謡曲の歴史を参照するようになって、それは自国の音楽文化が豊かになったことの証拠でもあると思うんですが、一方で海外の潮流にアンテナを張って音楽を作る人が減ったということでもある。そのぶん新しい湘南音楽が生まれるチャンスは広がっていると思います。

(まきむら けんいち・音楽プロデューサー)

(ふじい たけし・音楽プロデューサー)

(しば とものり・音楽ジャーナリスト)



牧村氏、藤井氏による「現代芸術」講義風景