

メディアによる文化的公共圏の再編成
— 戦後における音楽祭の日米比較を中心に —

森山 貴仁

(京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程)

川本 彩花

(京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程)

野島 那津子

(京都大学大学院人間・環境学研究科 修士課程)

2010 年 9 月



京都大学グローバル COE

「親密圏と公共圏の再編成をめざすアジア拠点」

Global COE for Reconstruction of the Intimate and Public Spheres in 21st Century Asia

〒606-8501 京都市左京区吉田本町 京都大学大学院文学研究科

Email: intimacy@socio.kyoto-u.ac.jp URL: <http://www.gcoe-intimacy.jp/>

目次

- 1 問題の所在と視角 森山貴仁
- 2 事例研究の紹介
 - 2.1 大阪国際フェスティバル 川本彩花
 - 2.1.1 はじめに
 - 2.1.2 分析の方法
 - 2.1.3 分析結果——大阪国際フェスティバルの経緯
 - (1) 開催に至るまで
 - (2) 第1回の開催(1958年4月10日～5月10日)
 - (3) 改革と全盛期
 - (4) その後の動向
 - 2.1.4 考察
 - 2.2 ウッドストック音楽祭 森山貴仁
 - 2.2.1 はじめに
 - 2.2.2 分析結果
 - (1) 音楽祭の準備
 - (2) 外部との葛藤
 - (3) 音楽祭の開催
 - (4) 祭りのあと
 - 2.2.3 考察
 - 2.3 日本ロック・フェスティバル 野島那津子
 - 2.3.1 はじめに
 - 2.3.2 先行研究
 - (1) ロック・フェスティバル
 - (2) 公共圏と空間
 - 2.3.3 事例研究
 - 2.3.4 分析方法
 - 2.3.5 分析結果
 - (1) 第1回ロック・フェスティバル
 - (2) 第2回ロック・フェスティバル①
 - (3) 第2回ロック・フェスティバル②
 - (4) 第3回ロック・フェスティバル
 - (5) 第3回ロック・フェスティバル以降——日本のロック・フェスティバル
 - 2.3.6 考察
- 3 結語 森山貴仁

1 問題の所在と視角

現在の音楽をめぐる環境は変化している。音楽産業において、レコードや CD など複製メディア産業の売上が減少する一方、フェスティバルを含むライブ音楽産業のそれは増加傾向にある。今でも記録メディアの売上は音楽産業全体の 7 割ほどを占めているものの、将来はその数字が低下していくと予想されている (Williamson and Cloonan 2007: 314)。音楽研究においても全体的に、研究対象となるのはレコードなど複製メディアであることが多く、音楽祭の学術研究が増えてきたのは最近といえるだろう (宮本 2002; 山本 2003; 岡田 2003, 2004; 永井 2006)。そうした研究は現代において音楽文化を構成する 1 つの要素として音楽祭を論じるが、文化の表象としての音楽、演奏者の行動や意識、演奏者と観客の相互関係、観客の参加者としての主体性や動員、既存メディアの影響力などを主な問題としてとり上げてきた。

本稿の音楽祭に対するアプローチには 4 つの特徴がある。第 1 に、フェスティバルを歴史的に研究することである。そもそも音楽に特化したフェスティバルは、比較的新しいイベントとされる。宗教的な暦にもとづき、地域社会に強く指向していた従来の祝祭 (festival) は産業化と都市化の流れのなかで一旦は埋没していった。そこから 20 世紀初頭に伝統の復活が試みられ、宗教団体が祝祭を蘇らせることもあれば、しかしまったく新しく再発明されることもあった。現在の音楽祭は近代化と大衆社会を背景に現れたのであり、したがってそのような音楽特化のフェスティバルは 20 世紀の現象とされる (Shepherd, et al 2003: 281)。この近代音楽祭が世界的に広がったのが 1950 年代から 60 年代だった。ドイツのバイロイト音楽祭をモデルとするクラシックの音楽祭がアメリカや日本など各国に普及し、ポピュラー音楽においてはジャズやロックの音楽祭が始まり世界各地で開催されていった。第二次世界大戦後における豊かな社会や大衆文化の出現を背景とした、これらの音楽祭の出現と普及を振り返るのは、現在のライブ音楽産業の隆盛を考える上で重要だろう。

第 2 に、本稿は音楽祭における主催者 (promoter) に注目している。従来の音楽祭研究 (Deschênes 2000; Duffy 2000; Witts 2005) では、フェスティバルにおける演奏者か観客について、あるいは両者の関係についての考察がしばしばなされ、イベントを準備し主催したスタッフを中心に音楽祭を研究するものは多くない。従来の研究はいわば、音楽祭内部のダイナミズムへの注目だが、本稿は主催者を主に考察することによって、音楽祭と外部との接線におけるダイナミズムを考えたい。その利点は 2 つある。一方では、音楽祭を開催するにあたって異なる文化の衝突と協力を観察することができる。音楽祭は音楽愛好者だけによって自然に作り出されるわけではなく、その開催にあたっては経済的な利害や地域的な対立が主催者の意図と絡み合っていく。そうした相関関係が、音楽祭の活性化につながることもあるのである。他方で、音楽祭と外部との関係を考察することによって、文化と社会とのあり方がより明白に見えてくる。たとえばロック音楽は反社会的な文化と

して始まったとされるものの、その後の商業化によってその特質が失われたとされる。だが 60 年代の初期ロック音楽祭を見れば、当初からロック音楽と既存メディアは深く関わっていたといえる。21 世紀現在の音楽祭が半世紀前の音楽祭といかに関わっているかは、頻りに語られる問題だが、近代音楽祭を歴史的な観点からとらえ、主催者の考察によって音楽祭と外部との関係を考察することから、音楽祭と文化の脱神話化を試みることができるのではないだろうか。

第 3 に、本稿は文化的公共圏の概念によって音楽祭をとらえている。ユルゲン・ハーバーマスによれば、文化を論じるサロンや喫茶店、読書会、劇場、音楽会などの〈文芸的公共圏〉は、公権力の外にいる私人の自己啓蒙の場であり、「通人」とは異なる「啓蒙された素人」という不定形の公衆の社会的カテゴリーとして、政治的な〈市民的公共圏〉の前駆となった (Habermas 1962= 1994: 48-64)。しかし実質的にブルジョワ階級の公共圏であるハーバーマスの概念に異論が提起され、中産階級の男性に限定されない、より広範囲の人々が参加できる公共空間の概念が示されてきた (Fraser 1992; Roberts and Crossley: 2004)。本稿では特にオルタナティブなライフスタイルや文化を目指した 1960 年代の若者や、文化ヘゲモニーを持たなかった地域によって形成された音楽祭の考察を通して、大衆文化が急速に広まった時代の〈文化的公共圏〉をみていく。

最後に、ここでは音楽祭を文化の大衆化の中でとらえている。先述したように音楽祭と音楽は豊かな社会を基盤にして広まっていったが、文化の普及はしばしば批判的にみなされる。その古典的研究はホルクハイマーとアドルノの「文化産業」批判であり、彼らは 1940 年代の映画やジャズを見ながら、文化産業は観客の想像、思考、自発性を萎縮させ、批判精神を奪うことによって均質な大衆を生み出すと考えた (Horkheimer and Adorno 1947= 2007)。ハーバーマスもある程度、大衆社会への懸念を引き継いでいる。〈文芸的公共圏〉が〈文化消費〉へと移り変わるにつれて、公共的コミュニケーションの連関は孤立化された受容行為へと墮落した、とハーバーマスは主張し、批判精神を持つ公衆が受動的に消費する大衆へと変化することを危惧する (Habermas 1962= 1994: 216-21)。しかしそれらの研究に対して、ここでは大衆レベルで文化が広まった社会において音楽やその 1 要素を構成する音楽祭のあり方をより積極的にみている。たしかに音楽祭は、クラシックにせよロックにせよ、当初から巨大なメディアと緊密な関係であり、操作的な側面もあったが、それ以前の文化のあり方とは異なる要素も持っており、新旧の葛藤から文化の活性化が進んだ側面も無視できない。新たな複製技術や音楽に危険性というより可能性を認める研究のように (Benjamin 1936= 1999; Frith 1981= 1991)、ここでは音楽祭という近代の現象になんらかの意義があると考えている。

以下、本稿では 3 つの音楽祭を具体的事例としてとり上げる。1 つ目は、1958 年に始まった〈大阪国際フェスティバル〉で、日本・アジアで初めてのクラシック国際音楽祭である。この音楽祭は朝日新聞社が主導して開催されたが、当初においては各新聞社間の議論、大阪と東京との文化的対立が見られた。それらを通して展開していった〈大阪国際フェス

ティバル)は、いまや日本における国際音楽祭として定着した。2つ目は、1969年の〈ウッドストック音楽祭〉である。〈ウッドストック〉は、1960年代のアメリカの若者に広まった対^{カウンターカルチャー}抗文化の、理想的な実践として語られてきた。しかしここでも地域的な反発や経済的な利害が見られる。地域住民からの反発は開催地を二転三転させ、主催者の抱えた負債は映画からの収益がなければ返済不可能だった。対抗文化の「理想」は、逆説的だが、対抗文化の敵が存在しなければ実現されなかったといえる。3つ目は、1969年と1970年に開かれた〈日本ロック・フェスティバル〉である。これは日本初のロック音楽祭であり、準備不足がありながらも当初は一定の成功を収めた。その背景には当時の日本社会における受容と供給の幸運な一致があったからだが、この音楽祭の考察から明らかなのは、音楽祭という斬新なイベントへの雑誌など既存メディアの大きな影響力である。これは現在の〈フジロックフェスティバル〉にも通底する重要な点だろう。

2 事例研究の紹介

2.1 大阪国際フェスティバル 川本彩花

2.1.1 はじめに

現代社会において、音楽文化を構成している要素のひとつに〈音楽祭〉がある。一般的に、近代の音楽祭の典型はドイツ・ワーグナーの〈バイロイト音楽祭〉に求められるが、20世紀以降、とりわけ第2次世界大戦後は、日本にも普及し隆盛をきわめている。

そのなかで、日本をはじめアジアにおいて最初に開催された国際音楽祭は、〈大阪国際フェスティバル〉(Osaka International Festival)である。大阪国際フェスティバルとは、高度経済成長期の1958年に始まり、2008年に第50回を迎えて現在に至っており¹⁾、I.ストラヴィンスキーや山田耕筰、H.v.カラヤン、小澤征爾、そしてバイロイト音楽祭の日本公演など、日本のクラシック音楽演奏史に深く刻まれる数々の一流芸術家を紹介してきた。また、1966年以降、東アジアにおける唯一の国際フェスティバルとして〈ヨーロッパ・フェスティバル連盟〉(European Festivals Association)に加入している。

本節では、この大阪国際フェスティバルについて、それを取り巻く様々なモノやコト—コンサートホール、主催団体、オーケストラ、音楽事務所、各種マス・メディアなど—を広義の〈メディア〉と捉える視点から、大阪国際フェスティバルが誕生して開催され、様々な批判を浴びながらも次第に受け入れられ定着してゆく様子を検証する。

もちろんこれまでも、ロック・フェスティバル研究ほどさかんではないものの、クラシック音楽を主体とする音楽祭の研究(井関 2000; 山本 2003; 伊志嶺 2006)はなされてきた。これらは総じて、現代に照準を合わせて、音楽祭による町づくり/人づくりといった文化政策の議論を展開しているといえよう。しかし、「音楽祭」というヨーロッパから

の輸入品が、とりわけ「クラシック音楽」の「音楽祭」という 2 重の意味での輸入品が、そもそも日本に導入され受容されるには、様々な文化的葛藤や対立が生じたのであり、その様子をいま一度歴史的にふり返ることは重要であろう。というのも、こうした葛藤・対立が、その後の音楽祭の進展・発展を促したとも考えられるからである。

そこで本節では、日本で最初に開催された大阪国際フェスティバルの経緯を、当時の音楽雑誌の記事を手がかりに詳しく観察・記述する。その際、前述のような広義のメディアが相互にネットワーク化し重層する様子を描いていくが、これは本稿全体の、音楽祭内部にとどまらない外部との接線におけるダイナミズムを検証する目的につながっている。そして、大阪国際フェスティバルそのものが〈メディア〉と化し、文化的公共圏を再編成するひとつの契機となったことを論じていく。

2.1.2 分析の方法

本節では、『音楽芸術』（1946～98年）『音楽の友』（1946年～）『藝術新潮』（1950年～）の3つの音楽雑誌を対象に、1958～67年の最初の10年間とその後5年毎を調査して大阪国際フェスティバルに関する記事を収集し、分析・考察を行なう。収集結果は表のとおりであり、合計56件の記事を入手した。具体的な記事の一覧については、本節末の〔資料〕を参照していただきたい。

なお、ここでは大阪国際フェスティバル全体のいきさつをみることに主眼があるため、総評を含む記事に注目して、演奏／作品批評のみの記事は含んでいない。

表 大阪国際フェスティバル関連記事の収集結果

	第1～10回 (1958-67年)	第15,20回 (72,77年)	第25,30回 (83,88年)	第35,40回 (93,98年)	第45,50回 (2003,08年)	計 (件)
『音楽芸術』	7件	0件	0件	0件	0件	7
『音楽の友』	14件	0件	1件	0件	—	15
『藝術新潮』	29件	3件	0件	1件	1件	34
計 (件)	50	3	1	1	1	56

2.1.3 分析結果——大阪国際フェスティバルの経緯

ではさっそく、大阪国際フェスティバルの経緯をみていこう。

(1) 開催に至るまで

まず、誕生のきっかけとなったのは、朝日新聞社の新社屋（新朝日ビル）に入る〈フェスティバルホール〉の建設計画であり、その柿落としのイベントとして開催された²⁾。フェスティバルホールは客席数約 3000 の「マンモス・ホール」で、当時「設備、規模、デザインどれも東洋一」であったという（小倉 2003: 23）。

また、1957 年 2 月には主催団体〈大阪国際芸術祭協会〉も設立される。朝日新聞社をはじめ、毎日、読売、産経新聞各社、そして大阪府、大阪市、大阪商工会議所、関西経団連がその構成員となる。とくに毎日新聞社は、フェスティバルホールと同時期に〈毎日ホール〉を完成させて第 1 回の会場として提供するなど、重要な役割を果たすことになる。しかし実際には、朝日新聞社社長夫人の村山藤子と長女の未知（未知子／美智子）が中心となって運営を進め、「朝日色がかなり濃く、発言力も強かった」（『藝術新潮』1958.2）ようである。

では、大阪国際フェスティバルの目的とは何であったのか。これに関して、「趣意書」には次のような記述がある。

わが国の香り高い伝統芸術を世界に紹介し、あわせて欧米およびアジア地域を代表する芸能文化の粋をあつめ、その交流をはかるとともに海外の観光客を誘致、外貨獲得に協力する目的をもって、わが国初の国際芸術祭を毎年、桜花の季節を期して 1 ヶ月間、大阪中心に開催します。（『音楽の友』1958.4）

すなわち、①文化交流、②海外観光客の誘致、③外貨獲得、が目的であったのだが、とくに後二者への期待は大きく、その最適の地として「大阪」を選んだことを、村山未知は次のように説明する。

大阪を開催の地として選んだ理由は、外国の各地のフェスティバルの事を思っても、奈良、京都等大きさから云っても丁度よいのですが、観光客誘致がこの事業の大きな目的ですから、その受入態勢即ち、ホテル、劇場等が整わないので、それらの観光都市を両袖に持っている大阪を選んだのです。昼間に奈良、京都その他周辺の地を見物して、夜は大阪でフェスティバルにのぞむ、これが一番観光客の足を長く止められる場所だと考えたからです。（村山 1958: 265）

一般的に、戦後ヨーロッパの音楽祭の隆盛は観光旅行のそれと関係があるといわれるが、ここには、大阪国際フェスティバルを開催するに当たってザルツブルグとエディンバラの音楽祭視察を行なった（1956 年）彼女の、ヨーロッパを模倣しようとする姿勢がうかがえる。

(2) 第 1 回の開催（1958 年 4 月 10 日～5 月 10 日）

このように、国外志向を打ち出して開始された大阪国際フェスティバルだが、第1回ではこれが多くの批判を喚起することになる。まず、海外観光客をターゲットとした当然の帰結として、地元住民との遊離が生じていることが次のように指摘される。

貴重なドルにしる貴重な大阪府・市のお金にしる、それを使いながら、大阪府・市民はほとんどフェスティバルというものを知らないんですね。音楽ファン以外の人にはよそ事のように考えられている。(桜井ほか 1958: 93)

また、国外志向は聴衆レベルのみならず音楽家レベルにも及んでおり、日本の伝統芸能を別にすると演奏家・作品のほとんどが外国人であることに対して、次のような強い批判がなされる。

フェスティバルは毎年やるつもりだなどときかされては、日本の演奏家は無用だともいうのでしょうか。日本の音楽界を封じこむつもりなんのでしょうか。(『音楽の友』1958.4)

この種の批判は、日本の創作オペラ《ききみみ頭巾》(團伊玖磨作曲)が赤字のため公演間近に中止されるとさらに強まり、「日本軽視の傾向がはっきりみえている」(桜井ほか 1958: 91)「植民地根性を臆面もなくさらけ出した」(桜井ほか 1958: 94)と非難されたのである。

さらに、こうした志向は日本の音楽界との遊離も生み出したようで、初の国際音楽祭であったにもかかわらず、(東京の)音楽評論家はほとんど参加せず関心も払わなかったという。ただし、ここには、大阪国際フェスティバルを越えた構造的な要因、すなわち「文化的ヘゲモニーをめぐる東京と大阪との対立関係」(渡辺 2002: 153)もあったと考えられる。たとえば、ある座談会では次のような議論がなされている。

この芸術祭を大阪でやり東京でやらなかったそのことについて、ぼくは最初から東京の方で冷淡であったのではないかという気がする。大阪でやるんだ、きっと失敗するだろうというような意地のわるい期待をもって……。〔柴田発言〕

それを逆に考えてみれば大阪は何か東京に対抗して一と泡ふかしてやろうというふうな根性もある。〔上野発言〕(桜井ほか 1958: 99)

こうして第1回は、当初の目的も達成できず、そもそも「大阪に2つの会館〔フェスティバルホールと毎日ホール〕ができるということ、そのコケラ落しのために、国際的な芸

術祭をやるということが、背伸びであり無理であった」(『藝術新潮』1958.2)と総括されて終わったのである。

(3) 改革と全盛期

しかし、その後回数を重ねるなかで、次第に肯定的な評価もなされて「春の恒例行事」として定着し、芸術家のあいだでも知名度が高まってくる。たとえば、未知のよると、「フェスティバルに出演したいという申込は沢山ありますが、ご希望に添えるのはそのうちのごくわずかなもの」(村山 1961: 52)であるという。また、意味づけにも変化が生じ、日本における国際フェスティバルとは「国際行事」ではなく「国内行事」であり、「日本のお客さんに外国の音楽を聞かせる」(辻井ほか 1966: 161)ことに目的があるとみなされるようになる。

この変容の背景には、主に次の2つの改革があったと考えられる。

まず第1に、主催団体の再組織化(1959年)である。大阪国際芸術祭協会では、朝日新聞社を中心とする前述のようなフェスティバルの取り組み方・あり方に対して、毎日新聞社を中心に反発が生じ、解散へと追い込まれる。そこで、新聞社とは(形式上)独立して〈財団法人大阪国際フェスティバル協会〉が設立され、未知を専務理事に、関西交響楽団(現大阪フィルハーモニー交響楽団)や梶本音楽事務所といった地域組織の協力を得て運営されることになったのである³⁾。

そして第2に、新制度の導入(1961年)である。これは〈フェスティバル友の会〉(シーズン・メンバー制)という月賦積立でその年の全プログラムを鑑賞できる制度であるが、これによって地元住民も含めてチケットの予約購入者が増加し、全体を通して客入りも安定することになった。ここに至って、フェスティバルの主な聴衆動員源とは、海外観光客ではなく地域住民であることが明確化されてきたのである。

また、軌道に乗る大阪国際フェスティバルに刺激を受けて、毎日、読売、産経新聞社なども独自に芸術祭を開催し、互いに競合するようになる。とりわけ毎日新聞社は、前述の協会内での対立も影響してか、大阪国際フェスティバルとは対照的な「全部日本の芸術、芸能でゆく」芸術祭を企画する。そうした様子は、次のように描写される。

大阪では、そのおかげで、4月ともなれば、現在も、大阪芸術祭〔毎日新聞社〕、なにわ芸術祭〔産経新聞社〕、大阪祭〔読売新聞社〕などが、にぎやかに競合する。もちろん府や市も対抗して、秋には「大阪文化祭」を共催するので、祭の種類、祭の歴史といった面では、日本のその他の都市に例を見ないはなやかさ、ということが出来るのかもしれない。(松本 1988: 100)

こうして、大阪国際フェスティバルは、「大阪に1つの音楽的雰囲気と運動をつく」っ

て大阪の音楽界を始動させ（野村 1967: 57）、「関西の人々の音楽熱を高め」（渡辺ほか 1962: 54）で音楽文化の東京偏重を是正したとして、高く評価されていたのである。

とかくいままでの日本文化は中央集権的で、明治以後の文明開化の恩恵が、東京にかたよりすぎていたのが、大阪でもああいう催し物ができて、地方と東京との落差をせばめる一助になっているということはひじょうにけっこうなことだと思います。（野村ほか 1963: 55）

このフェスティバルによって、どれ程多くの大阪市民、その周辺の関西地区住民が音楽の美しさに触れ、その魅力にひき入れられたかを思えば、その効果、役割の大きさを評価しないわけにはいかないでしょう。（横溝 1977: 245）

このようにして振りかえってみると、この大阪国際フェスティバルが、我が国の音楽界にはたした役割は少なからぬものであったと思わずにはられません。簡単にいえば、このフェスティバルがもし存在していなかったならば、日本の音楽界はかなり淋しく、また海外での日本音楽界に対する評価も今日ほど高くはなっていなかっただろうと想像されるのです。（横溝 1977: 245）

ただし、ここで留意したいのは、大阪や関西の地元住民らは、音楽への興味の有無をこえて「規則的な年中行事」（渡辺ほか 1962: 55）のようにして通っていた側面もある点である。たとえば、座談会にて次のようなやりとりが見受けられる。

ふだんあまり音楽を聞かないような人までみんなフェスティバルという出かけて行って楽しもうと、そういう気風ができてきたらしいですね。〔佐川発言〕

そういう雰囲気はできましたね。〔……〕それほど音楽が好きでなくても、1年に1回、それも大阪のフェスティバル・ホールというのは、関西では近代的な集会場としてはいちばん豪華なところですから、そこへ遊山のつもりで、お祭気分で聞きに行こうという習慣が生れてきたのですね。〔野村発言〕（野村ほか 1963: 55）

つまり音楽祭とは、その祝祭性ゆえに、個々の作品・演奏のみならず音楽祭そのものも人々の関心のまなざしという「舞台」に上げられ「鑑賞」されるものなのであり、それが通常のコンサートやライブとは異なる点なのであろう⁴⁾。

(4) その後の動向

さて、大阪国際フェスティバルは1958年から1970年頃までが「もっとも輝かしい時代」（宮本 2002: 23）であったといわれる。それ以降は、来日音楽家の増加、〈パイロイト音楽祭〉の日本公演（1967年）による協会の赤字、石油ショックによる大阪経済力の低下、同種の音楽祭の増加などを受けて、その存在意義にゆらぎが生じ、入場者数の減少・高齢化が進行するのである。

2.1.4 考察

以上の分析を通して明らかになった点をまとめておこう。

まず、大阪国際フェスティバルとは、まさに「大阪的な」イベントだということができる。なぜなら、一般的に、西洋芸術音楽の導入に際して、東京では行政が主導した（例 日比谷公会堂、東京文化会館）のに対し、関西では近世以降の町人文化の伝統もあって、民間企業が主導した（例 朝日放送のザ・シンフォニーホール、住友生命のいずみホール）と指摘されるが（小川・木村 1996: 304-5; 渡辺 2002: 181-2）、朝日新聞社を中心とする大阪国際フェスティバルも、まさしくこの構図に則っているからである。

そして、大阪国際フェスティバルは、コンサートホールの建設、主催団体の組織化と既存の地域組織を巻き込んでの再組織化、新聞・雑誌・テレビでの報道（とくに開幕前後の4～6月に集中）などというように、メディアが相互にネットワーク化し重層するなかで、国外志向から国内志向へと変化し、進展してきた。その過程には、ヨーロッパに起源をもつ音楽祭を受容することへの葛藤や、文化的ヘゲモニーをめぐる大阪と東京の音楽界の対立、コンサートホールの建設や芸術祭の開催を通じての新聞各社の競合などが見受けられた。しかし、結果的には、これらの文化的葛藤や対立が、大阪国際フェスティバルやその他の芸術祭を発展させ、ひいては従来文化的ヘゲモニーをもたなかった大阪の音楽界を活性化させたといえよう。

さらに、こうした活性化は、音楽祭の特性、すなわち音楽への興味の有無をこえて人々を音楽（祭）に引きつける特性とも関係している。前述のように大阪国際フェスティバルは、コンサートホールや主催団体、オーケストラ、音楽事務所といった様々なメディアが重層して進展していったが、さらには、その祝祭性が多元的な聴衆（観衆）を引きつけ、フェスティバルそのものが新たな〈メディア〉となった様子がうかがわれた。この点も、大阪の音楽界の活性化や文化的公共圏の再編成にとって重要であったと考えられるだろう。

[資料]

1. 『音楽芸術』

菅野浩和, 1958, 「ルポルタージュ 大阪国際芸術祭」『音楽芸術』16(6): 77-88.

桜井武雄・柴田仁・上野晃, 1958, 「座談会 フェスティバル批判」『音楽芸術』16(7): 90-102.

柴田仁, 1959, 「音楽ルポルタージュ 大阪国際フェスティバル」『音楽芸術』17(7): 77-82.

- 中島健蔵, 1959, 「大阪国際フェスティヴァル」『音楽芸術』17(7): 83-4.
- 渡辺護, 1959, 「大阪に於けるウィーン国立オペラ」『音楽芸術』17(7): 84-7.
- 野村光一, 1959, 「大阪国際フェスティヴァル見物」『音楽芸術』17(7): 88-9.
- 上野晃・小野亘・柴田仁・松本勝男・渡辺佐, 1960, 「大阪国際フェスティバル批判」『音楽芸術』18(7): 38-41.
- 大野敬郎・小野亘・上野晃・柴田仁・松下真一・松本勝男・馬場健, 1961, 「座談会 大阪国際フェスティヴァルをめぐって」『音楽芸術』19(6): 50-5.
- 伊奈一男・遠山一行・矢野純一・吉田秀和, 1961, 「座談会 音楽祭の理念と実際」『音楽芸術』19(7): 5-13.
- 渡辺護・上野晃・高崎保男・松本勝男・小石忠男・岩渕竜太郎・角倉一郎, 1962, 「大阪国際フェスティバルに来日した人たち」『音楽芸術』20(6): 54-63.
- 渡辺護・ヒューエル・クータイ・小石忠男・松本勝男・佐川吉男・辻井英世・寺西春雄・角倉一郎, 1963, 「第6回大阪国際フェスティヴァルを聴いて」『音楽芸術』21(6): 70-88, 62.
- 吉田秀和・渡辺護・辻井英世・松本勝男, 1964, 「座談会 第7回大阪国際フェスティヴァル総評」『音楽芸術』22(8): 49-54.
- 辻井英世, 1965, 「第8回大阪国際フェスティバルの華」『音楽芸術』23(6): 14-5.
- 野村光一, 1967, 「大阪国際フェスティバルの10年を語る」『音楽芸術』25(4): 55-7.
- 松本勝男, 1988, 「30周年を迎えた大阪国際フェスティバル」『音楽芸術』46(4): 99-101.

2. 『音楽の友』

- 1958, 「大阪国際芸術祭の全貌」『音楽の友』16(4): 54-7.
- 菅野浩和・柴田仁・渡辺佐, 1958, 「座談会 大阪フェスティバルきき歩き」『音楽の友』16(6): 118-23.
- 渡辺佐, 1958, 「大阪に生れた2つの会場——フェスティバル・ホールと毎日ホール」『音楽の友』16(6): 124-6.
- 1959, 「今年の大阪国際フェスティバル」『音楽の友』17(4): 70-1.
- 1959, 「大阪国際フェスティバル雑感」『音楽の友』17(4): 80.
- 遠山一行, 1959, 「音楽祭——大阪フェスティバルを中心に」『音楽の友』17(5): 50-1.
- 1959, 「大阪国際フェスティバル評判記」『音楽の友』17(5): 122-3.
- 野村光一, 1959, 「大阪国際フェスティバル総決算」『音楽の友』17(6): 44-5.
- 1959, 「大阪国際フェスティバルへの希望」『音楽の友』17(7): 70.
- 1960, 「1960年大阪国際フェスティバル」『音楽の友』18(3): 74-7.
- 1960, 「大阪国際フェスティバル開幕——フェスティバル第一報」『音楽の友』18(5): 54-5.
- 1961, 「春をかざるふたつの国際フェスティバル」『音楽の友』19(3): 76-9.
- 渡辺佐・長良碧, 1961, 「大阪国際フェスティバル」『音楽の友』19(6): 80-5.

- 村山未知, 1961, 「大阪国際フェスティバルのこと」『音楽の友』19(7): 51-3.
- 野呂信次郎, 1962, 「第5回大阪国際フェスティバル——アーティスト紹介と全国公演日程」『音楽の友』20(5): 68-70.
- 野村光一・寺西春雄・高崎保男・佐川吉男, 1963, 「春は大阪へ行こう——第6回大阪国際フェスティバルの前批評」『音楽の友』21(5): 50-5.
- 中島健蔵・野村光一・菅野浩和・中村浩介・大木正興, 1963, 「フェスティバルをぜんぶきく」『音楽の友』21(7): 52-7.
- 樋本栄・桜井武雄・木川田誠・角地正純・菅野浩和, 1963, 「関西在住の音楽家の生活と意見」『音楽の友』21(7): 66-9.
- 吉田秀和, 1963, 「大阪国際フェスティバル——ある私感」『音楽の友』21(7): 70-1.
- 渡辺佐, 1964, 「楽界時評 人気のパリ、ソヴィエト、シフラ」『音楽の友』22(4): 147.
- 渡辺佐, 1964, 「楽界時評 チクルスに演奏家の意欲」『音楽の友』22(5): 145.
- 菅野浩和・中村浩介・大木正興, 1964, 「音楽会きき歩き ほしい個性と主体性」『音楽の友』22(6): 70-5.
- 渡辺佐, 1964, 「楽界時評 多すぎる『芸術祭』の意義」『音楽の友』22(6): 149.
- 大木正興・菅野浩和・松本勝男・佐藤義則, 1965, 「大阪ゆえに育ったフェスティバル」『音楽の友』23(6): 106-9.
- 柴田仁, 1966, 「大阪国際フェスティバル10周年への布石——目だつ日本人の進出〈第9回フェスティバルの傾向〉」『音楽の友』24(4): 82-5.
- 佐藤義則, 1966, 「大阪国際フェスティバル10周年への布石——日本で成功した唯一の音楽祭」『音楽の友』24(4): 86-9.
- 辻井英世・渡辺佐・松本勝男・佐藤義則, 1966, 「第9回大阪国際フェスティバル評 定着した大阪国際フェスティバル——話題の中心はカラヤン」『音楽の友』24(6): 160-5.
- 渡辺佐, 1967, 「大阪製バイロイト・オペラただいま製作中」『音楽の友』25(4): 100-3.
- 團伊玖磨, 1967, 「村山未知さん——大阪国際フェスティバルをそだてて10年」『音楽の友』25(4): 140-5.
- 1977, 「今年度大阪国際フェスティバル日程決まる」『音楽の友』35(6): 108-9.
- 横溝亮一, 1977, 「楽壇の眼 フェスティヴァルの意義」『音楽の友』35(8): 244-6.
- 河塚順一郎, 1978, 「第20回のカラヤンは特例——大阪国際フェスティバルを見つめる」『音楽の友』36(1): 122-5.
- 小石忠男, 1998, 「第40回記念『大阪国際フェスティバル』を聴いて」『音楽の友』56(7): 200-1.
- 日下部吉彦, 2008, 「『大阪国際フェスティバル』の50年——その功績と、今後への期待」『音楽の友』66(4): 122-4.

3. 『藝術新潮』

- 1958, 「怪談・大阪國祭藝術祭」『藝術新潮』9(2): 272-77.
- 村山未知, 1958, 「民間外交のむずかしさ——大阪國際藝術祭への誤解に應えて」『藝術新潮』9(3): 264-66.
- 吉田秀和, 1958, 「國際藝術祭滑稽譚」『藝術新潮』9(6): 262-9.
- 1958, 「藝術祭の収支決算」『藝術新潮』9(6): 270-8.
- 1960, 「特別レポート 大阪國際フェスティバルの玉と石」『藝術新潮』11(6): 266-75.
- 吉田秀和, 1962, 「音楽フェスティバル総見記——音楽」『藝術新潮』13(6): 156-61.
- 吉田秀和, 1966, 「大阪フェスティヴァルとカラヤン」『藝術新潮』17(6): 82-4.

2.2 ウッドストック音楽祭 森山貴仁

2.2.1 はじめに

1969年8月15日から17日に開催されたウッドストック音楽祭(the Woodstock Music and Art Fair)は、ロックフェスティバルの歴史の中で1つの伝説となっている。誰でも無料で入れる野外フリーコンサートとして推定50万人もの観客を集めた動員力もさることながら、その開催中に当時のロック音楽祭では恒例ともいえた暴力事件は報告されず、大量の若者たちは礼儀正しくお互いに助け合って、当時のヒッピー文化を理想的なかたちで現実化させたと言われる⁵⁾。音楽祭に参加しなかった人々も、ウッドストックを撮影したドキュメンタリー映画によって「愛と音楽の祭典」のイメージを共有し、一種の神話が形成されてきた。そしてその後のロックフェスティバルでは、ウッドストックを含めた60年代の音楽祭の精神が喪失あるいは変化したとたびたび指摘される⁶⁾。

本節の意図は、第1に、ウッドストック音楽祭の脱神話化にある。たしかにウッドストックは対抗文化を志向したイベントであり、これを主催したのも観客として参加したのも多くの若者だった。しかしこの音楽祭はロック音楽を楽しむ若者だけによって発生したわけではなく、保守的な地域住民や警察を巻き込み、彼らとの葛藤なくしては成立しなかった。さらに、逆説的だが、ロックフェスティバルに抵抗する敵の存在があったからこそ、ヒッピー文化の理想的体現が達成されたといえることができる。

それを踏まえて第2に、ロックフェスティバルを1つの文化が形成する親密なコミュニティではなく、様々な文化が交差する公共空間としてとらえることが、ここでの試みである。ウッドストックは一般的に、多くのヒッピーや若者のためのイベントとされ、実際に観客たちもまたそう考えていた。多くの参加者たちは、この音楽祭が自分の生き方に大きな影響を及ぼしたと追憶する(Makower 1991)。しかし主催者や演奏者、聴衆など音楽祭の内部だけでなく、音楽祭の外部との衝突をみれば、フェスティバルがヒッピー文化だけでなく、異なる文化によって成り立っていたことがわかる。ハーバーマスによれば音楽会など文芸的公共圏は、市民の自己啓蒙を育み、市民的公共圏の前駆となる空間だが、単な

るヒッピーのイベントとしてとらえる限り、ウッドストックはあくまで1つの文化を共有するコミュニティとなってしまう。そうではなく、複数の文化が対話をへて対立と協働を示した公共的な空間としてみなすことによって、ロック音楽祭最初期のこのイベントに、そしてその後のロック音楽祭にも異なる観点を与えられるのではないだろうか。

以上の関心から、本節ではウッドストックを企画・準備した主催者たちに焦点を当て、音楽祭の開催期間だけでなく、準備段階やその後を見ていきたい。主催者はフェスティバルに反対する地域住民や、警備を担当する警察官との交渉を行う立場であり、彼らの活動を追うことによって音楽祭と外部との接線における葛藤を考察することができる。その交渉は開催直前まで続けられ、開催後も終わらなかったのであり、開催に限らない視野が必要となる。主に分析したのは、ロック雑誌『ローリング・ストーン』と有力紙『ニューヨーク・タイムズ』の1969年を中心とする記事、ウッドストック20周年・40周年の年に出版されたインタビュー集や他の二次文献である。

2.2.2 分析結果

(1) 音楽祭の準備

ウッドストック音楽祭の主催は4人の若者によって始められた。1969年2月にジョン・ロバーツ、ジョエル・ローゼンマン、マイケル・ラング、アーサー・コーンフェルドが、ウッドストック・ヴェンチャーズ (the Woodstock Ventures) と名づけられた企業を立ち上げ、ニューヨーク州のウッドストックという小さな芸術家村でスタジオと音楽祭を作ろうと考えたのである。会社創設者の1人ジョン・ロバーツは若き富裕者で、21歳の誕生日に40万ドルの遺産を相続し、その後3回に分けて300万ドルを受け取ることになっていた。ロバーツとローゼンマンは1967年に2人で会社を設立したが、その2年後にラングとコーンフェルドを紹介され、ラングが数万人規模のロックフェスティバルというアイデアを持ってきたのだった。彼らは数回の話し合いの結果、同年の8月15～17日の音楽祭開催を目指すことになった。

しかし音楽祭を開くにあたって課題は多かった。そもそもロック音楽祭はアメリカで1967年から始まったばかりで、主催者の4人もフェスティバルを開くノウハウはほとんどなかった。ラングは一度マイアミで音楽祭を主催しており、そこでの人脈などから経験あるスタッフを集めていった。彼らは山積する問題に直面したが、ここでは開催地、警備問題、食料、広報を見ていきたい。これらはウッドストックを構成する者たちを最も明確に反映しているからである。最初の問題は開催地の選択だった。当初はウッドストックの村が第一候補だったが、数万人を集めるイベントを開くには場所が狭すぎ交通も不便だったうえに、地域住民から反発もあった。そのため3月30日、主催者たちはウッドストックから30マイル南にあるウォールキルという町で農地を借りて、ウッドストック音楽祭

の会場とすることに決めた。しかし後に見るように、新たな開催地でも地域住民からの激しい反対運動が起こることになる。

別の問題は会場における警備問題だった。新しいイベントだったロックフェスティバルでは大量の若者やヒッピーが集まり、多くの場合、麻薬の使用が見られ警察と観客との暴力が起り、社会から問題視されていた。ウッドストックの主催者たちは麻薬を認めてはいたが、イベント中は暴力を起こさないよう努め、特殊なかたちで警備を行うことにした。約 300 人の非番のニューヨーク州警察官を雇い、彼らには武器は持たせず、制服ではなくラフな格好をさせることによって権威的な雰囲気もなくそうとした。あくまで「観客に気づかれないが、感じられる」警備を目指したのである。そしてこの警備を担当したのが、ウェス・ポメロイという人物だった。彼はカリフォルニア州の保安官として勤務したあと、連邦政府司法省の法執行調整特別補佐官として首都で働いてきた経験を持つ、永年警察機構のなかに身を置いてきた人物だった。主催者スタッフの 1 人が国際警察署長連盟の紹介をへて、56 歳のポメロイに警備担当を依頼した。

開催中の食料も問題だった。3 日間のフェスティバルに参加するとなれば、観客に食料をすべて自前で用意させるわけにはいかず、数万人に食べ物を提供するための準備もしておかなければならなかった。原材料は業者に依頼することになったが、実際に調理をする役目はホッグ・ファームというヒッピーたちの集団が担うよう主催者は決めた。これは観客にヒッピー的な雰囲気を感じさせる工夫であると同時に、予想される麻薬の摂取に経験のあるヒッピーたちを配置しておくことで会場の混乱を抑える方策でもあった。

最後に、ウッドストック音楽祭の広報はアンダーグラウンドに依存するかたちで進められた。ロック音楽祭が新聞など既存メディアでは批判されることが多かったこともあり、またアンダーグラウンドを通じた宣伝によって、やはりここでもヒッピーのイベントとして音楽祭を演出しようとした。この意図は、主催者の名前に会社創設者 4 名のうちマイケル・ラングとアーサー・コーンフェルドの 2 人だけが広報で現れたことにもうかがえる。彼ら 2 人はウッドストックと「体制との関係を見せたくない」という理由から、出資者のジョン・ロバーツとジョエル・ローゼンマンの名を削除したのだった。他方で、宣伝にはアンダーグラウンドだけでなく、ラジオなど既存メディアも利用し、4 月半ばボストンの WNEW-FM で宣伝を開始して主に東部一帯でウッドストックの名が放送された。また西海岸でも広告を出し、20 万ドルの費用を使ってアメリカ全国で宣伝活動を展開していった。6 月 26 日にニューヨーク市で行った記者会見では、予想以上に多い約 200 人の記者や、DJ、リポーター、ストリートリーダーたちが集まり、開催前からウッドストックに対する社会的関心が大きいことがうかがえた。主催者たちはチケット販売によって収益を上げようと考えていたが、高すぎる価格は批判を招くことを考慮して、1 日分 7 ドル、2 日分 13 ドル、3 日分 18 ドルと低価格に抑えられた。

広報における興味深い点は、「フェスティバル」という言葉の意味が様々だったことである。ロックフェスティバルは 1967 年から急速に広まったイベントだったが、ヒッピーや

運動活動家にとってフェスティバルは多数の若者を集め、政治を全面に押し出すべき場だった。特に 1969 年ではヴェトナム戦争反対の問題をウッドストックでも取り上げるべきだ、と主張するアビー・ホフマンなどの活動家がいた。それに対して、主催者たちはウッドストックを純粋に芸術の空間とすることを目指し、政治の問題をフェスティバルに持ち込むことを嫌った。政治的アジテーションは暴動を扇動することもありえたため、会場の安全に支障をきたす恐れもあった。なにより社会一般において、ロックフェスティバルは否定的な意味でとらえられていた。警察と観客との衝突を伝える新聞記事を読むことで多くの人々は、音楽祭とは暴力と麻薬がはびこる混沌の空間だと考えていた。基本的に、既存メディアはロック音楽祭とそこに群れる若者を「病理的な」ものとして伝えていたからである (Jenson 1992: 11-3)。そしてこうした偏見を強く持ちながら、それでも音楽祭に関与せざるをえなかったのが、開催地の地域住民と警察官だった。以下では、地域住民からの反発と警察官の非協力という 2 つの問題を通して、音楽祭とその外部との葛藤について見ていきたい。

(2) 外部との葛藤

先述したように、ウッドストック音楽祭の開催地は 1969 年 3 月 30 日にニューヨーク州オレンジ郡のウォールキルに決まった。人口 1 万人ほどの町で、ハワード・ミルズの農地を借りて会場を設営する準備が始まった。法的な承認を得る必要もあったので、主催者のジョン・ロバーツは 4 月 18 日ウォールキル・ゾーニング (土地用途指定) 委員会に出席し、音楽祭開催の了承を得た。ただし、どのような音楽をやるのか、という質問に対し、ロバーツは「フォークやジャズ」と答えてロック音楽は伏せていた。これはロックに対する偏見を招いてイベントが失敗するのを避ける配慮だったと考えられる。ともかく夏に大規模な音楽祭が開かれるというニュースは、地域の新聞である『タイムズ・ヘラルド・トリビューン』によって伝えられた。

ところが若者の大群が集まると予想される音楽祭の開催は、地域住民に不安を抱かせた。さらに、会場準備のために現地で作業を始めた若いスタッフたちが麻薬を吸っているところを見た住民たちは、音楽祭がヒッピーのイベントであると知り、急速に反対姿勢を強めていった。会場の土地を貸したミルズには脅迫電話がかかってくるようになり、ウッドストック・ヴェンチャーズのスタッフたちはたびたび嫌がらせや脅しを受けた。やがて、地元の警察官を中心に〈ウォールキルを憂う市民の会〉という団体が組織され、過激な右翼団体として有名な〈ジョン・バーチ協会〉の存在もあって、警備体制を整えるウェス・ポメロイは暴力沙汰さえも懸念し始めた。

こうした地域住民の反発を背景に、町行政は当初の態度をひるがえして、ウッドストックへの抵抗姿勢を強めていった。6 月 12 日、タウンミーティングは「ゾーニング委員会は擬似公式団体」であるとして 4 月の許可を無効にした。そして 6 月 23 日にカリフォルニ

ア州ノースリッジで開かれた音楽祭は、警察と観客が例のように衝突して 165 名の逮捕者と 402 名の怪我人を出し、ウォールキルの住民の不安をいっそう高めた。その直後、6 月 26 日にウォールキルでは、5000 人以上の集会をこの地域で開くことを禁止する法案が提出されたが、これが実質的にウッドストック音楽祭を禁止する措置だったことは明らかだった。7 月 2 日、町政執政官が集会禁止の条例を制定し、最終的にゾーニング委員会がウォールキルでのウッドストック開催禁止を了承したのが 7 月 15 日、音楽祭開催予定日の 1 ヶ月前のことだった。

しかし、新しい開催地は翌日 7 月 16 日に見つかった。地域の新聞の『タイムズ・ヘラルド・トリビューン』でウォールキルの出来事を知った人物が、ニューヨーク州サリバンプ郡ベセルという町にある、マックス・ヤスガーの農場を紹介したのである。ベセルは人口 2366 人、ウォールキルから北西 15 マイル、ニューヨーク市から北西 98 マイル離れた町だった。ここでもウォールキルと同じような反対運動が一部で起きたものの、町はおおむね協力的だった。町政執政官のダニエル・アマトウッチは「法を順守する者なら誰でも歓迎する」と、ウッドストック・ヴェンチャーズに対して好意的な態度を見せ、町の実業家団体も「できるだけのことをする」と全面的な支援の姿勢をとった。これは、音楽祭が小さな町に多くの観光客を呼ぶことを期待したためだったと思われる。その一方で 7 月 28 日に音楽祭に対する反対集会が開かれ、29 日に訴訟が起こされたが、音楽祭開催まで時間がなかったためにフェスティバルを中止させる恐れはなかった。

ベセルでの会場設営は急ピッチで進められたが、時間が限られていたため、十分に準備ができなかった部分もあった。その 1 つが会場のゲートとフェンスだった。人員はそれらより優先度の高い準備に割かれ、「自分たちが正気だっていうことを示すジェスチャー」にすぎなかったフェンスは、会場の境界という機能を果たしていなかった。開催の数日前から観客が集まりだしていたので、観客が敷地に入ってからフェンスが建てられる始末だった (Makower 1991: 249-59)。

しかし音楽祭直前になって主催者が直面したなにより大きな問題は、警察の非協力だった。主催者は警備の問題に取り組み始めたときから、ニューヨーク州の非番警官を雇用する方針を決め、ウェス・ポメロイの下で着々と準備を進行させてきた。警察との協力関係が重要だったのは、ウォールキル住民に対してウッドストック音楽祭の信用力を強調する意味があったからだが、地域の反発が高まるにつれて、若者の群衆から地域を守るためだけでなく、逆に地域住民から聴衆を守る必要が出てきた。そのため警備問題はウッドストックの主催者にとって、最大級の労力を払うべき課題だったのである。

6 月、ポメロイはニューヨーク市の警視総監ハワード・リアリーから約束を得て、ニューヨーク警察の協力をとりつけることに成功した。その後、7 月後半に 1400 名余りの応募者の中から慎重な面接をへて 325 名の非番警官を警備として採用し、順調に警備体制が整えられていた。しかしながら開催直前の 8 月 13 日に、ニューヨークの全ての警察分署に警察職務以外の仕事を禁止する通達が出される。これはヒッピーの過激な一派の言動に

対応した警察の動きだった。ニューヨーク市のローワー・イーストサイドの第9分署の分署長だったジョー・フィンクによれば、そこでのヒッピー・コミュニティの一派である〈崖っぷちの野郎ども〉とアビー・ホフマンは、「ウッドストックへ行って、丸腰のポリ公にご挨拶してやろうじゃないか」というビラをまいた。それを見止めた警察は、ロック音楽祭でヒッピーによる報復を予想し、警官たちにウッドストックの警備を禁じようとしたのである（マッコワ 1991: 219-24）。後に新聞記者のインタビューで、警察のスポークスマンは、ウッドストック・ヴェンチャーズとの「約束は一切なかった」と協力の約束を否定している⁷⁾。ウッドストックの主催者たちは、急きょ〈ホッグ・ファーム〉など約100名を警備にあてたが、警備人員の不足は深刻な問題だった。ところが警察の通達が出された翌日14日にニューヨーク警官数名がベセルに現れ、交渉の結果、給料の倍額を条件に「非公式」の警官276名が警備を担当することに決まった。

地域住民や警察とウッドストックとの交渉は、音楽祭という空間とその外部との葛藤を表している。ウッドストック音楽祭はロックの祭典を目指し、自らを若者によるヒッピー文化の芸術イベントとして位置づけていた。こうした音楽祭に対して、住民や警察の多くは偏見を持ち、暴力的で病的な若者の群衆としてウッドストックに抵抗姿勢を見せた。しかし重要なのは、地域住民や警察と音楽祭とは対立に終始しただけでなく、結局のところ協力することになったことである。この対立と協働は、音楽祭の準備期間だけでなく開催中にも続いた。

(3) 音楽祭の開催

ウッドストック音楽祭が開催される頃までに、10万人以上の若者が集まりつつあり、会場までの道は15~30マイルもの渋滞が起き「ナポレオンのモスクワ遠征」のような混乱状態だった。聴衆として集まった若者たちの大部分は17~20歳で、その数は主催者の推定では15万人、警察によれば50万人ほどだったという。しかしながら主催者も警察も、聴衆が驚くほど礼儀正しくおとなしいと指摘し、暴力事件は最後まで報告されなかった。最終的に4000人の患者（多くはドラッグ過剰摂取）、交通事故や虫垂炎での死者3名が出て、2名の出産が確認されている。

しかし地域の交通は完全に麻痺し、水や食料、衛生、医療の不備が深刻な問題となりつつあった。主催者が準備した警備では不足とみて、地域から州警察や赤十字が動員され、サリバン郡保安官の要請で軍のヘリコプターまでも監視や、出演者の移動、食料搬送に用いられた。地域住民もまた協力し、地域団体がヴォランティアで3万個のサンドウィッチを作って配り、宿泊施設の不足を補うために公園を臨時のキャンプ場として提供した。ただし住民の一部からは、自分の庭で勝手にキャンプを張られ、あるいは農作物を荒らされて不満の声が出ていた。

しかしなにより大量の観客に被害を受けたのはウッドストックの主催者自身だった。予

想以上の来客数と、聴衆によるフェンスの破壊のため、初日午後 2 時から音楽祭は無料イベントになった。発起人の 1 人であるマイケル・ラングは準備段階からフリーコンサートを考えていたようだが、出資者のジョン・ロバーツなどはあくまでチケット販売によってイベントの収益を得ようと考えていた。無料化まで 150 万ドル弱の売上があったものの、最終的にウッドストック・ヴェンチャーズ社は 140 万ドルもの赤字を抱えることになり、ロバーツは「財政的に言えば、大失敗だ」と『ニューヨーク・タイムズ』の記者に語った⁸⁾。

ともあれ、ウッドストックには大きな意義が認められた。「自分と同じ人たちとここにいるのは無駄じゃない。僕のライフスタイルや信念は強くなった」と観客の 1 人は語り、ロック雑誌『ローリング・ストーン』は「聴衆そのものが祭典だ」、「ウッドストックとは君だ」と、大量の若者たちが平和なかたちで集まった事実を称賛した。また、学生運動の隆盛や既存の価値観に対して若者が疑問を持ったことを背景として、1960 年代において世代間対立が深まったが、ウッドストックを「世代対立の橋渡し」として『ニューヨーク・タイムズ』紙は伝えた。ロバーツは「若者による文化の展覧は、ギャップを埋めるのに計り知れないほどの価値があると思う」と述べ、会場を提供したマックス・ヤスガーは「世代ギャップを埋めるとすれば、われわれ年寄りが今まで以上のことをしなければならない」と語り、地域住民や警備の協力も含めて、若者と成人双方の歩み寄ったように見えた。

こうして、ウッドストック音楽祭は紆余曲折をへて、大きな「成功」として第 1 回の開催を終えることになった。準備の時間が短く予想以上の反響を呼んだこともあって、主催者の意図した形とは大きく変わったが、ウッドストックは新しい可能性を指し示していた。それは暴力的でない方法で若者の理想を具現する可能性であり、他方で音楽産業にとっても新しいビジネスチャンスでもあった。実際、あらかじめ映画の撮影がなされ、主催者はその利益によって赤字を埋めようと考えていた。そして音楽祭の終了直後には来年の第 2 回ウッドストックが計画され、農場主のヤスガーもこれに協力的だった。しかしながら、開催前と同じように、開催後も主催者は多くの困難にぶつかることになった。

(4) 祭りのあと

1969 年ウッドストック音楽祭が終わってから、主催者は大きく 4 つの問題に直面した。1 つは数々の訴訟だった。開催中に大渋滞を巻き起こして交通を麻痺させたことに対する訴訟、食料供給の会社による訴訟、農業畜産の被害の訴訟、地域行政からの訴訟など、一説では 80 もの訴訟がウッドストック・ヴェンチャーズ社に対して起きた。実際に示談となったケースは少なかったが、イベントの巨大さのために様々な方面から反感を持たれたことがうかがえる。

第 2 に、莫大な借金とその返済の問題があった。140 万ドルの負債を背負ったウッドストック・ヴェンチャーズだったが、映画や、レコード、出版物の著作権を所有しており、

特に映画の収益によって借金の返済を主催者は考えていた。映画はマイケル・ウオドレイ監督、マーティン・スコセッシ編集、ワーナー・ブラザーズ社配給によるもので、この映画は破産寸前だったワーナー社にとっても大きな助けだったといわれる。結局のところ、ウッドストックが収支ゼロになるには11年の歳月を要するが、映画は借金返済のために不可欠の存在だった。ここで観察される重要な変化は、フェスティバルとメディアとの関係である。ウッドストックは開催前の段階ではアングラの広報に大きく頼っていたが、開催後には映画など既存メディアに依存するようになる。ウッドストック以外にも、1970年代半ばには大規模なフェスティバルやコンサートが開かれたが、それらはそれ自体で収益は期待されず、その後のレコードや映画などの利益を見こしており、音楽のプロモーションの場として位置づけられるようになる。このようにロック音楽祭と既存メディアは初期から緊密に結びついていたのである。

第3の問題は、主催者の分裂だった。4人の発起人であるジョン・ロバーツやジョエル・ローゼンマンと、マイケル・ラングやアーティー・コーンフェルドは「思想の違い」から仲違いして、ラングとコーンフェルドはウッドストック・ヴェンチャーズから独立し、2つのグループはそれぞれ独自に「ウッドストック」の名で音楽祭を主催しようとした。最後に、開催地ベセルで高まった不満が、ウッドストック開催をいっそう困難にした。地域から訴訟が起り、農場主のマックス・ヤスガーも第1回開催直後の態度を変えて、彼の農場は「50万人には狭すぎる」として次回のウッドストック開催を拒否するようになった。結局、1970年のウッドストックは開かれず、音楽祭は単発に終わったのである。第2回が開催されるのは25年後の1994年のことだった。

2.2.3 考察

ヒッピー文化の理想的具現とされたウッドストック音楽祭を詳細にみていくと、必ずしもこのフェスティバルがヒッピーの若者だけによって開催されたわけではないことがわかる。たしかにスタッフの多くは経験の少ない若者であり、ウッドストックは対抗文化的な芸術イベントとして準備され、アングラのメディアによって報道されたが、スタッフには警察機構で長年勤務したウェス・ポメロイのような人物が何人もおり、地域住民や警察の協力が開催には必要であり、既存メディアは音楽祭の収益と存続に不可欠だった。ロック音楽祭は若者文化だけの現象ではなく、より保守的な文化や利害との対立および協働があってこそ成立したのである。

フリーコンサートという誰もが参加できた音楽祭の形態も、一見ヒッピー文化の理想の帰結のように思えるが、重複する文化の交渉の結果といえる。たしかにこの空間を企画し準備してきたのは主催者たちだった。しかし彼らはチケット販売から利益を得ようと考え、フェンスやゲートも構えていたが、これが聴衆の大群によって突き破られ、なし崩し的にウッドストックは無料で開放されたのである。聴衆としての参加者がイベントをフリーに

したと考えても間違いではないが、フェンスが脆弱だったのは準備期間の短さのためであり、会場設営を遅らせたのは前予定地ウォールキルでの激しい抵抗運動だった。ある意味、万人に開かれた「愛と音楽の祭典」を現実にもたらしたのは、ロックフェスティバルに反対した保守的な人々だったとも考えられる。このように、1969年ウッドストック音楽祭というロックの祭典は、若者と大人、都市と地方、ヒッピーと保守派、新旧メディアの対立がある一方で、彼らの協働もあって初めて成立した、いくつかの文化が交差する公共空間だったと呼ぶことができるのである。

[資料]

New York Times

Rolling Stone

2.3 日本ロック・フェスティバル 野島那津子

2.3.1 はじめに

日本初と謳われて催されたロック・フェスティバル、その名も「日本ロック・フェスティバル」が行なわれてから今年で41年になる。その生誕から半世紀が経過しつつある今日のロック・フェスティバルの盛況ぶりは、山崎の調査にあるように、乱立しながらも着実に回を重ねているフェスティバルが相当数あること、大規模なフェスティバルだけでなく中小規模のものも合わせれば、偏りはあるものの全国各地でフェスティバルが行なわれていること、演奏者が発表される前にもかかわらず高額な前売り券が売り切れる事態があることなど、様々な現象が示している（山崎 2009）。特に多くのフェスティバルが行なわれる夏には、音楽雑誌だけでなくあらゆるメディアがロック・フェスティバルを取り上げるが、昨年の朝日新聞では3つのフェスティバルが取り上げられ（そのうち1つは正確にはロック・フェスティバルではなかったが）、「盛況 ロック列島」と見出しが打たれ、日本列島があたかもロック・フェスティバルに覆われていたかのようにその盛況ぶりを伝えている（『朝日新聞』2009.8.14 夕刊）。今やロック・フェスティバルは、ロックという一音楽ジャンルのファンのみならず、広く大衆に開かれたイベントとして商業的成功をおさめている。このことは別言すれば、芸術性乃至は政治的・社会的メッセージ性を多分に帯びたロックというその音楽的性格への共感や理解よりも、楽しさや面白さといった娯楽的性格が人々の興味を喚起しているのだとも言えよう。そういった意味でロック・フェスティバルは、各々の閉じられたジャンルの中だけで完結しがちな芸術・文化の閉鎖性を越えるのとしてわれわれの前に現象している。このことは、肯定的に捉えられるべきであると考えるが、大衆が感じる楽しさや面白さといった娯楽的側面の前景化は、アドルノ＝ホルクハイマーがいう規格化と表裏一体であり、過度の同一化や共感の人々に促し、ファシ

ズム的感覚を醸成する契機となりかねない。また、フェスティバルが醸し出す祝祭的な雰囲気は、根源的な人々の共同性が音楽によって招来されるような感覚を人々にもたすが、そもそもフェスティバルが商業的につくられたものであることを考えれば、ユートピア的共同性の文化的実現は、資本主義の手助けなしには現れ得ないといえる。これらのことを鑑みれば、われわれは現在のロック・フェスティバルにおいて、音楽のもつ「純粋性」や音楽祭のもつ「祝祭性」が人々を誘引するのだとはとても言えない。仮に、ロック・フェスティバルを広く大衆に開かれた文化的公共圏として捉えようとするならば、「文化的」であることを可能にする「教養」や、公共圏を貫くコミュニケーションの「規則」や「コード」があらかじめインストールされているという前提なしには成立しえないことを自覚しなければならない。公共圏は理想的には万人に開かれていながらも、実際には多くの資源を身に着けていない限り、言論のアリーナの中では非存在者として扱われるからである。

本節では文化的公共圏を、文化と商業の不可分な関係をそれが整備された時代に遡ることで、そこに集う人々がなぜそこに集うのか、またなぜそこに集うことを可能にするのかを、時代的制約における限定的な要因とともに、それを超越するような一般的要因を明らかにしたい。重ねて言うならば、文化的公共圏が人々の現われる場となる理由、またそこへの参入を可能にする条件を、メディアとの関係から明らかにしたい。

2.3.2 先行研究

(1) ロック・フェスティバル

ロック・フェスティバルに関する研究は、その現象自体 40 年以上も前に現われていたにもかかわらず、研究対象として真面目に考えられてきた蓄積が多くあるとは言えない⁹⁾。しかしながら近年、ロック・フェスティバルの盛況と比例するようにそれに関する研究・調査の数も徐々に増え、加えて趣味的傾向、個人的嗜好に陥りがちな研究テーマであるにもかかわらず、様々な角度からロック・フェスティバルを捉えようとする研究も存在する。特に、ロック・フェスティバルの「ポピュラー化」と聴衆の主体化を論じた塗木 (2005)、ロック・フェスティバルにおいて聴衆が「参加者」として、すなわち主催者とともにフェスティバルを作り上げる積極的な存在として捉えられていることを明らかにした永井 (2005, 2006)、そして 60～70 年代と現在との比較から野外ロック・フェスティバルの主催者と聴衆に共有される文化と経済のコードを解き明かし、フェスティバルに出現する秩序を考察する岡田 (2004) らは、必ずしも多いとは言えないロック・フェスティバルに関する研究の中で参照されるべき論考である。中でも岡田論文は、ロック・フェスティバルにおける聴衆とメディアの関係を考える上で本節の研究に大きな示唆を与えてくれた。

しかしながら、上に挙げたものを含む多くの先行研究は、山崎も指摘するように、フジ・ロック・フェスティバルを対象としているものが殆どである (山崎 2009)。フジ・ロック・

フェスティバルは、現在行なわれているロック・フェスティバルの中でもとりわけドラマティックな歴史をもっているし、日本で最も成功したフェスティバルであることなどから非常に魅力的な研究対象であるが、フジ・ロック・フェスティバルに注目するあまり、他のフェスティバルとの比較や過去のフェスティバルとの比較が十分になされてきたとは言えない。また比較する際には、ロック・フェスティバルの金字塔とされるウッドストック・ミュージック・アンド・アート・フェスティバル（1969年、米国）や、フジ・ロックのモデルとなったグラストンベリー・フェスティバル（1970年、英国）が用いられることが多いが、日本の過去のロック・フェスティバルが用いられる事は殆どない。これは規模や動員数といった量的な面、また雰囲気や聴衆の態度といった質的な面で比較しやすいという事情によるところが大きいと、ともすれば日本独自の文脈を捨象した形骸化した比較になりかねない。短絡的に海外の巨大フェスと日本の巨大フェスを比較すれば、誰でも指摘できるような類似性を挙げたり、指摘したりするまでもない相違点を挙げて何かを言ったような気になるという事態に陥るだろう。たとえば、ロックやロック・フェスティバルという音楽やそれに関する諸々の現象が浸透する過程において、西欧中心主義的イデオロギーに支配されることへの怒りと恐れを抱きながらも受容していくという輸入文化ならではの葛藤は、日本（もちろん日本だけではなく非西欧諸国においては大なり小なりこの問題を抱えている国は多いと思われる）が置かれている（た）状況を把握すること、日本の文脈を疎かにせずに捉えることなしには記述し得ない心的機微であり、単純な国内外の比較では捉えきれない部分である。

以上のような理由から、日本ロック・フェスティバルを取り上げることで、ロック・フェスティバルにおける日本固有の歴史性を浮かび上がらせ、メディアとフェスティバルの不可分な関係の変遷を線的に捉えることができるものとする。そこに本節の独自性があると主張したい。

(2) 公共圏と空間

本節を貫く重要な概念は、言うまでもなく文化的公共圏である。ここで文化的公共圏とは、ハーバーマスの言う文芸的公共圏をより広範に捉えたものとして提示したい。ハーバーマスが言うところの文芸的公共圏とは、市民的公共圏の萌芽となる「公共の関心事」や「共通の利害関心」といった問題について議論する自由で平等な市民（「私人」）が集合する公共圏であった。具体的には読書をするサロンやカフェが想定されている。しかし、その西欧ブルジョワ中心主義的な言説の空間は、フレイザーや齋藤が指摘するように、「人びとがある程度の資源を手にはしていることは半ば自明の前提となっており（齋藤 2000: 64）、実質限られた人間しか出入りできない公共圏である。ハーバーマスは、『公共性の構造転換』第2版「1990年新版への序言」で、マイノリティや資源をもたない人びとにも公共圏は開かれており、公共圏の構造それ自体を内側から転換するための様々な運動が顕現可能であ

り、市民的公共圏の言説はつねに内部からの批判を免れえない点でなんびとも「排除」していないと主張する。ここでハーバーマスが長らく批判されてきた公共性の排除の側面についてはこれ以上触れないが、文芸的公共圏が膨大な文献サーヴェイに基づく歴史的な事実の一つとして現われていたブルジョワ的文化圏だとすれば、文化的公共圏とは、資本主義の発展とともに存在感を増した大衆によって可能となった多様な文化の、多様な形式と内容をもつ場であると提示しておきたい。

公共圏に関しては、あらゆる分野で様々な議論が交わされているが、ロック・フェスティバルと公共圏を接合させて論じたものは少ない。また、社会空間に関する議論も膨大であるが、ロック・フェスティバルとの関連でいえば公共圏のそれよりは少し多いといった程度の印象である。しかしながら重要な研究は既に幾つかあり、なかでも栗谷（2008）の論考は示唆に富んでいる。栗谷は、主にカルチュラル・スタディーズの知見やメディア論を駆使しながら、メディアや文化、権力などが織り成す領域である「社会空間」における「ユーザー」の存在について様々な角度から考察している。たとえば、「メディア空間や音楽イベントの空間で、文化はアイデンティティとコミュニティをつなぐものとして機能し、それらの媒介機能を果たすのが「空間」であると述べる（栗谷 2008: 96）。また、空間と公共圏を関連させて論じる花田（1999）の議論を紹介し、空間概念に公共圏論を接合し包括的な「場」の概念を提示している（栗谷 2008: 30-1）。

しかしながら、ロック・フェスティバルに関する研究の多くは、公共圏論や社会空間論的なアプローチよりもメディア・イベント的なアプローチによって論じられてきたように思う¹⁰。また、ロック・フェスティバルという現象以前に、ロックという音楽そのものに焦点が当てられることが多く、ロックのもつ政治性・社会性、テクノロジーと不可分なその音楽構成の技術的側面、主に黒人音楽（ブルース）を起源にもちつつも、ジャズ、ポップ、カントリーなど様々な音楽的背景をもつ雑種の音楽性、さらには「若者」の興隆と同時に勢力を増していったその娯乐的・消費的性格などから、アドルノ＝ホルクハイマー的な伝統的図式を受け継いだ大衆文化論や若者文化論でその研究は盛んであった（Frith 1981=1991; 渡辺 2000; 大山 2003 など）。その中でロック・フェスティバルは、僅かに言及されるものの、議論の中心に置かれることはなかった。これらをふまえ本節では、ロック・フェスティバルをひとつの文化的公共圏と捉え、その文化的公共圏の生成過程をメディア（ここでは雑誌メディア）を通して考察し、主催者と聴衆の公共圏への関与についてみていきたい。

2.3.3 事例研究

本節では、日本のロック音楽祭として1969年から70年にかけて計3回開催された日本ロック・フェスティバル（主催：ニューミュージック・マガジン社）を事例として取り上げる。日本ロック・フェスティバルを取り上げる理由は主に3つある。1つは、「日本初の

ロック・フェスティバル」と大々的に銘打って行なわれた点である。これは、主催者が勝手に「日本初」と冠したわけではなく、量的（規模など）・質的（「ロック」であるかどうかなど）両面ともに初のロック・フェスティバル足るものであったことは、当時の新聞からも推察される（『読売新聞』1969.9.9 夕刊）。無論、現在行なわれているロック・フェスティバルや海外のロック・フェスティバルとは規模も影響力も異なるが、本節で重要なのはメディアを通じた文化的公共圏としてのフェスティバルの把握であり、単純にロック・フェスティバルを音楽イベントとして把握することではない。また、メディアと文化的公共圏としてのロック・フェスティバルとの関係が重層的に発展していく端緒は 60～70 年代にあり、中でもその初源に注目することは後の変遷をみる上でも意義のあることだと考える。2 つめは、音楽誌が主催したフェスティバルのため記録が多く残っている点である。3 つめは、雑誌記事から読み取り可能なオーディエンスの反応や主催者側の開催前後の準備・反省などをみることによって、フェスティバルが行なわれたという歴史的事実（記録の面）だけでなく、当事者（主催者側・参加者）によるフェスティバルの捉え方（記憶の面）の両面を考察しうると考えられる点である。以上の理由により日本ロック・フェスティバルを事例として取り上げるのであるが、蛇足として、上に述べたように現在のロック・フェスティバルが研究される際、過去の日本のロック・フェスティバルの事例を用いて比較検討することや、過去のロック・フェスティバルを参照・言及することが活発でない状況があることも付け加えておきたい。

日本ロック・フェスティバルは、音楽雑誌『ニューミュージック・マガジン』を発行するニューミュージック・マガジン社が主催し、1969 年 9 月 28 日（於：東京厚生年金会館ホール）に第 1 回が行なわれ、動員数は推定 2400 人であった。その後、第 2 回が 1970 年 1 月 6 日・7 日（於：東京厚生年金会館ホール、動員：推定 4500～4700 人）、第 3 回が同年 5 月 5 日～10 日（於：東京サンケイ・ホール、日比谷野外音楽堂、横浜公園野外音楽堂、大阪厚生年金ホール、動員数不明）に行なわれた。屋内開催や規模の問題などから、後に成功する全日本フォーク・ジャンボリーや現在のロック・フェスティバルとは比肩しようもないが、同年に行なわれたウッドストックの日本版になることを企図する主催者の熱い思い、遠い海の向こう側で行なわれた前代未聞のフェスティバルへの憧れを抱く音楽ファンの高い期待とともに、日本初のロック・フェスティバルは誕生した。

しかし、このフェスティバルは決して綿密に計画されたものではなく、もともと海外アーティストが公演する予定が急遽キャンセルになった日に、その穴埋めとして考えられた催しで、多分に偶発的・突発的な事情によるところのものであった。開催僅か 1 ヶ月前（1969 年 8 月）に決定されたにもかかわらず、主催者側は当初から長期的な開催を視野に入れており、第 3 回終了の際には「ウッドストックの日本版」という壮大な展望を公表している¹¹⁾。しかしながら、差し当たりは当時流行の兆しを見せていたニュー・ロックの定着を図るための、より広範囲の周知が目的であった。

上記のような突発的な事情で開催が決まったにもかかわらず、第 1 回の入場券は 1 週間

前に完売し、会場は満席であった。会場の規模や入場者数といった量的な面、主催者側の運営や聴衆の態度など質的な面ともにウッドストックとは比較しようもないが、全国紙には「絶叫する歌声、超満員の会場」という見出しが踊り（『朝日新聞』1969.10.1 夕刊）、主催者側も第1回が成功であったとの報告記事を掲載している（『ニューミュージック・マガジン』1969.11）。この「成功」を受け、主催者側は即座に第2回開催を決定した。

公演回数を倍増（1日公演から2日公演に）した第2回は、両日満席とはいかなかったものの（初日は「やや空席があったが7日は満席」）、開催後の報告記事で「盛況」という言葉が用いられるなど、第1回と遜色ない成功を収めたことがうかがえる。

第3回は、前2回よりも規模を拡大し、開催地を3都市・4ヶ所に増やした。特に東京と横浜では、念願の野外開催を実現した。しかしながら、第3回が目玉であった海外グループ（米国のスピリット）の招聘は来日直前でキャンセルとなり、結局第1回から第3回まで全て国内アーティストのみの公演となった。

長期的且つ壮大な目標を抱いていたにもかかわらず、3回で終わってしまった理由は定かではないが、第3回フェスティバルでフラワー・トラベリン・バンドの演奏中に数人の男がいきなり駆け上がり、メンバーに殴りかかるという事件が起きたことが理由の一つと推測される。このような事件は、同時期に国内外で行なわれていたフェスでも多発しており、世界的にロック・フェスティバルが沈滞するきっかけとなった。また、日本ロック・フェスティバルでは目立った事件は起きなかったが、当時多くのフェスティバルにおいて、LSDの使用やフリー・コンサートを強硬に求める等の一部暴徒化する聴衆の問題もフェスティバルの存否に大きな影響を与えた。日本ロック・フェスティバルは、フェスティバルの誕生と死——ウッドストックに始まりウッドストックに終わった69年、そしてフェスティバルの祝祭性と暴力性が反転し腐食した70年——の中で、静かに幕を閉じた。

2.3.4 分析方法

日本ロック・フェスティバルを分析するにあたって用いたのは、日本ロック・フェスティバルを主催したニューミュージック・マガジン社が発行していた音楽雑誌『ニューミュージック・マガジン』である。1969年に創刊された『ニューミュージック・マガジン』は、音楽雑誌の発行部数では同時期に刊行されていた『ミュージック・ライフ』に劣るものの、ジャズや今でいうワールド・ミュージックなど幅広い音楽的背景から繰り出されるロック理論と、独特の文体で綴られたロックという音楽の枠におさまらない思想的な記事、さらにはそれを書く編集者中村とうよう氏をはじめとする執筆陣のカリスマ的人気などから、音楽ジャンルとしてのロックや、ロックという音楽と不可分の歴史的・政治的・思想的性格を余すことなく伝える雑誌として少なからぬ読者に支持されており、ロックの芸術性と政治性を積極的に掲げる点で他の音楽雑誌とは一線を画していた。特に、他の音楽雑誌と『ニューミュージック・マガジン』を分ける最大の特徴は批評精神であった。当時、『ミュ

ーミック・ライフ』に代表されるような多くの音楽雑誌は、音楽を「紹介」したり海外アーティストの情報を「伝え」たりするものが多かったが、『ニューミュージック・マガジン』は音楽を「批評」すること、音楽を言葉で「表現する」ことに傾注していた点で他とは全く別の読み物であったといえる。

本節では、創刊された1969年から1979年までの『ニューミュージック・マガジン』を調査し、日本ロック・フェスティバルに関する記事や読者投稿欄における主催者側と聴衆（読者）の思考・態度の機微に注目し、フェスティバルをめぐる双方のコミュニケーションを分析することによって、文化的公共圏としてのロック・フェスティバルがどのように現象していたのかを考察する。

2.3.5 分析結果

(1) 第1回ロック・フェスティバル

『ニューミュージック・マガジン』において、日本ロック・フェスティバルならびにロック・フェスティバルについては、10年間の記事の中でもコンスタントに書き続けられているトピックである。1969年11月号では、記念すべき第1回を「総括9・28——第1回ロック・フェスティバル」と半ば大袈裟に振り返っており、フェスティバルに対する批判・賛同記事を同時掲載するなど、読者に論争を仕掛けるような構成になっている。この号以降、雑誌・読者双方の思考に底流することになる記事を書いたデイヴィッド・グッドマンは、次のように日本ロック・フェスティバルを批判した。

ぼくらはまったくただの見物人にすぎなかった——単にその場に居あわせたという以外には、なんの関りももてなかった。(中略) あのロック・フェスティバルはコンサートにすぎなかった。もし演奏される音楽とミュージシャンたちがぼくら聴衆となんらかの関りをもたないとしたら、ぼくらもかれらとかれらの音楽に対してどんな関係ももつことはできない。(グッドマン 1969: 24-5)

まず彼は、日本ロック・フェスティバルが演奏者と聴衆のコミュニケーションを欠いた空疎なフェスであったことを指摘した。これをひとまず“関係性の問題”と呼んでおこう。次に彼は“場所性の問題”を指摘する。

ロックは、現代という舞台全体の不可欠の一部にならなければならない。(中略) 厚生年金ホールのような巨大な建物からでて、往来へ、公園へ、ぼくらの生活のなかへ入って行くことだ。日本のロック・ミュージシャンたちは、新鮮な演奏形態の可能性について考えてみるべきだ。(グッドマン 1969: 26)

巨大な建物などロックには相応しくなく、野外こそロック・フェスティバルに相応しい場であるとグッドマンは主張する。そして、日本語でなく英語で歌うグループに対して、次のような言葉を投げかける。

聴衆のうちのひとりとして理解できない言語をつかって、あるべつの人人の生活のなかから生まれたうたをうたうこと、その人人の経験、精神性、感性といったものが、まったく聴衆によって理解されているものではないのに、その人人の生活から生まれたうたをうたうなどというのは、どういうことか。[……] 模倣はやめてほしい。模倣は、ロックのまさにその概念を崩壊させてしまう。(グッドマン 1969: 23)

輸入文化であるロックならびにロック・フェスティバルが、日本で“正しく”受容されていない点をグッドマンは嘆いている。ロックというのはパッケージではなく、運動であり精神であり概念である。それゆえ、わざわざ日本で英語の歌を歌う必要はなく、模倣でなく日本人なりのロックを表現すればよい。しかしそれが全く出来ていない、ロックの概念を理解していない、とグッドマンは言いたいのだろう。このことは、単純にロックという新奇な音楽ジャンルの受容の問題というよりも、“文化の問題”として捉えられうる。グッドマンはほかにも重要な論点を提起したが、概ねこの3点がフェスティバル主催者と聴衆が後々まで囚われ続けることになる論点となっている。

他方、同号で賛同記事を書いた西山正は、主催者側に「使命感」や「内発的」なものを感じ、フェスティバルが商業主義的動機によってではなく、個人的・革命的動機によって行なわれたと判断する(西山 1969: 30-1)。いささか主催者側への傾倒が過ぎるが、ロックグループにとって体制のシンボルであったテレビではなく、ラジオが中心的なメディアであった当時、フェスティバルという聴衆と彼らをつなぐ“メディア”を新たに整備した主催者側に、商業的動機以外のものを見いだそうとしても不思議ではない。また、野外でなく屋内で行なわれたことを、ロック・フェスティバルの真正性を損なうものとして捉えたグッドマンとは違い、西山は次のような見解を示す。

空間の変質はすでに始まっている。ここはもう厚生年金ホールじゃない。ここはもうロック・フェスティバルなのだ。この空間の変質が、その空間においてもたれている集会の参加者にある種の共有感覚をもたらしはじめる。(西山 1969: 31)

重要なのは物理的な場ではなく、空間を物理的な場以上のものとして捉えることを可能にする共有感覚であることを彼は強調する¹²⁾。同様に、斎藤次郎も「共通の世界を創り出すことにフェスティバルの特権的作用を見出している。

〈音楽〉をきくためだけなら、すてきな再生装置のあるリスニング・ルームで、あったかいコーヒーでものみながら聴いていた方が、どれほど快適だろう。少なくとも、既成の音楽ならばだ。しかし、若ものたちは、あえて 40 万人のうちのひとりになることを選ぶ。なぜなら、ロックは、いまそこで試みられているからではないのか。(中略) ロックは、聴かせる音楽ではないし、うけたまわる音楽ではましてない。する音楽であり、見いだす音楽なのだ。その場とともに居合わせることによって、共通の世界を創り出し、受けとめ、確認する音楽だといってもいい。(斎藤 1969: 23)

グッドマンに代表される批判記事においては、“大成功”を収めたウッドストックを理念型として日本ロック・フェスティバルをそれと比較し、二者間の差異を問題として提示しているのに対し、西山・斎藤らの賛同記事では、フェスティバルという場がもたらす共有感覚・共通世界に、比較による差異の問題をはじめとするさまざまな問題が問題とならないような契機を見いだしている。

おそらくこれらの批判・賛同記事は、日本ロック・フェスティバルの一面を夫々の確に捉えている点でともに正しい。上記の記事は、日常性、文化、西欧中心主義、祝祭性、共同性といった、フェスティバルを社会的に考察する上での重要な視座を提供している。しかし驚くべきは、現在のロック・フェスティバルとは規模も時代性も大きく異なるにもかかわらず、第1回フェスティバルが終わった時点で既に、現在のロック・フェスティバル研究に通じる論点が提示されている点である。

(2) 第2回ロック・フェスティバル①

第2回フェスティバルは、第1回終了後僅か4ヶ月足らずのうちに開催され、上述の通り盛況をもって終了した。その模様は TBS ラジオの音楽番組「パック・イン・ミュージック」で放送され、その感想の一部が誌面に掲載されている。そこには「楽しかった」という肯定的な意見や、特定のグループに騒ぎ立てる聴衆への批判、コマーシャル・グループはいらないといった意見、さらにはニュー・ロックとは関係のないグループを出した主催者側に対する不満など様々な感想が述べられている。これを受けて主催者側は、演奏者選定に関して弁明と主張を行なったが、多様な感想を寄せた聴衆を次のような高みの見地から評価している。

しかし、前回エディ藩のみに圧倒的な人気が出たのとくらべると、今回はひとりひとり違った感想が出ている点が多いことは聴衆側のひとつの進歩といえるだろう。
(『ニューミュージック・マガジン』1970.2)

また、感想のあとには出演者の対談が続き、主に次の3点が重要なトピックとして議論

の俎上に挙がっている。1つは、聴衆との関係性に関するもどかしさなり不満である。

成毛「お客さんもカチンカチンで聞いているからね。われわれとの対話がないんだ。あれじゃロックのコンサートといえない。」

藩「すごく感じたんだけど、ぼくがミスるのを、お客さんが待ってるみたいだ。弾いてると、そんな空気がよくわかる。」

成毛「間違えたら頭をかいて、客も明るく笑ってくれるようなフレイキがほしいんだな。今のロック・フェスティバルだと、ミスでもやったら気まずくてしょうがない。」

(『ニューミュージック・マガジン』1970.2)

次に、他ジャンルと比べたときのロック・フェスティバルの独自性について、反省的に述べられている。

内田「やはりニュー・ロックを聞かせないと単なるショーだったら日劇に行ってしまう。」

藩「ニュー・ロックかどうかよりも、本当のロックのよさをみんなに知ってもらえるようなコンサートでなきゃダメなんじゃないか。」(『ニューミュージック・マガジン』1970.2)

そして、フェスティバルの感想、反省といった目的を離れて、以下のような対談が続く。

成毛「12月にずいぶんニュー・ロックのコンサートがあって、ぼくのところも出演の依頼が沢山きたけど主催者がいい加減なんだ。先にポスターにぼくの名前を出したあとで“出しちゃったから……”なんて頼みにきたり、出演の前夜になって急に電話で断ってきたり、これじゃロック衰退をもたらすだけだね。」

吉野「音楽のためでなくて金もうけのためのコンサートが多すぎるんだ。」

成毛「あとで送ります…といって出演料を送ってこなかったりね。われわれが同盟でも結んで、そういうのはボイコットしなきゃ……。」

内田「でも最近ジャズ喫茶が3軒つぶれたし仕事をする場所がなくなって行く……。」(『ニューミュージック・マガジン』1970.2)

最後の内田の「……」には、利益追求型の傾向にあるコンサート、衰退していくジャズ喫茶など、演奏者にとって厳しい状況が続く中で、ロック・フェスティバルが新しい表現の場となることへの期待感が滲み出ている。このように、第2回フェスティバルへの不満と反省、今後への期待等が聴衆・演奏者側双方から述べられ、ロック・フェスティバルがまだまだ発展途上であることが伺える誌面となっている。

第2回フェスティバルに関する記事は以上であるが、率直な意見が述べられている読者投稿もまた重要である¹³⁾。1970年2月号の「われらのロック・フェスに！」と題された投稿は、フェスティバルが1回目に比べて既に違和感あるものに変貌してしまっていること、ロック・フェスティバルに必要なのは主体的・能動的なフェスティバルへの参加であり、そうしなければ“反体制側”の主催者をも権威化してしまう可能性があることが主張されている（引用一覧1）。これに牽引されて、次号もフェスティバルに対する批判が投稿されている（引用一覧2）。このような批判・不満が噴出すると同時に、今後回を重ねる中で改善・向上を期待している様子が読者投稿の端々からうかがえる。

(3) 第2回ロック・フェスティバル②

読者から厳しい批判を受けつつも、主催者側はフェスティバルの成功に自信を深めていた。1970年4月号「ロックをあなたに」の記事には、日本ロック・フェスティバルが日本のロック状況を変えたと書ききっている。

第1回、第2回のロック・フェスティバルは日本のロック状況推進のうえに重要な役割を果たしてきたと自負しています。ロック・フェスティバルの成功をみて、類似のロック・コンサートがあちこちで行なわれるようになってきたこと、これもこの1年の大きな情勢の変化でしょう。（『ニューミュージック・マガジン』1970.4）

そして、日本の音楽土壌を耕しつつある主催者側の矛先は、聴衆の態度にも向う。

レコードにせよ、コンサートにせよ、放送にせよ、出版物にせよ、本当にロックの発展にプラスになるものか、それともロック・ブーム（？）に便乗する商業主義の産物にすぎないかを厳しく判断し、選別して行くことがロックを愛するあなたにとって必要になりつつあるのではないででしょうか。（『ニューミュージック・マガジン』1970.4）

主催者側はロック・フェスティバルの成功によってシーンに質的な向上をもたらしたと考え、その受け手である聴衆にも同じような向上を求めている。読者に対して“偽者のロック（＝商業主義の産物）”と“本物のロック”を見分けることのできる“判断力”を身につけることを促しているのである。第2回フェスティバルでみられた、特定のグループに対してのみ黄色い声をあげて応援するような態度は不適切であり、テレビに出ているようなコマーシャル・バンドは不適切であると自ら判断できる聴衆を主催者は求めているのである。

(4) 第3回ロック・フェスティバル

第3回フェスティバルは残念ながら開催前についての記事しかなく、フェスティバルが“成功”したのか、何ゆえ第3回が最後になったのかが、記事からは直接的に読み取ることとはできない（推察は2.3.3で書いた通りである）。開催1ヶ月前の号には、横浜と大阪の前売り券の売れ行きが良くないことが記されているが、たとえ赤字運営であったとしてもそれだけが原因ではあるまい。と言うのも、同年8月に予定されていた大規模野外ロック・フェスティバル「富士オデッセイ」が金銭的な理由により直前で中止になって以降、多くのロック・フェスティバルが中止・延期する事態となり、盛り上がりつつあったロック・フェスティバルのムーブメントが沈滞し始めたからである。既に海外では「オルタモントの悲劇」¹⁴⁾と呼ばれる殺人事件によってフェスティバルの負の側面が現出し始めており、その暴力性や肥大する産業イベントとしての性格にフェスティバル自身が耐えられなくなっていた。このように、既に60年代末に綻びを見せていたウッドストック的なフェスティバルのユートピア性や祝祭性は、暴力と金という現実的な問題によって一気に崩壊し、ロック・フェスティバルの主催者が期待していたムーブメントが現実化することはなかった。この事態に関して『ニューミュージック・マガジン』編集長の中村とうようは、次のような発言をしている。

今年の夏は、ロックが大きく爆発するんじゃないか…という一部の甘い期待にもかかわらず、結局、何も起らなかった。あたり前だ。そんなにカンタンに行くもんじゃない。だからこそ、ぼくたちはメンドウ臭い雑誌作りを地道につづけている。わけもわからず無責任に騒いでいる連中のためにロックはあるんじゃない。音楽としてのロックを愛する人たちが、まず、存在すること——その基本につねに立ちかえりながら、持続力をもって状況を作り上げて行こうじゃないか（中村 1970: 128）

日本ロック・フェスティバルは、高まる期待の中で何も起らなかった時代の変り目の内にその幕を閉じた。

(5) 日本ロック・フェスティバル以降——日本のロック・フェスティバル

第3回以降も、編集部と読者は他のフェスティバルに関して、引き続き批評や感想を誌面上で繰り広げていた。特に聴衆の態度に関する話題が多く、“正しい聴衆像”をめぐって読者間でも激しい論争となっていた。ロックの聴衆として自分は不適格ではないかと不安を吐露する者がいる一方（引用一覧 3）、ロックを感覚的に捉える事でそのような不安から逃れている者もいる（引用一覧 4）が、いずれにしろ何らかの規範的聴衆像が彼らの内に共有され、そこからの距離の取り方の違いが投稿に表れている。また編集部では、当時フ

リー・コンサートを求めて暴徒化する一部聴衆が問題になっていたことから、その牽制としてか、いまやロック・フェスティバルが“正しくない聴衆”の出入りする場となっていることを嘆いている（引用一覧 5）。

しかし、1971年11月号の特集「ロックのコミュニケーション」では、聴衆の問題が単独のものとして捉えられるのではなく、聴衆同士、また演奏者と聴衆とのコミュニケーションの問題として、その規範性の作用がより広範に捉えられている。斎藤は、ロックの〈場〉はイベントとしてでもフェスティバルあるいはコンサートとしてでもなく、演奏者と聴衆がその場に居合わせ、興奮を共有することにおいてのみ現われうるものだとし、そこにロック・イベントのコミュニケーションの本質をみる（引用一覧 6）。ここでロックのコミュニケーションとは、何か目的（政治的・社会的運動、ユートピア的共同体の構築等）を措定して行なわれるものではなく、そこに居合わせることを、言い換えればそこに居合わせることでしかできないもの、そこに居合わせたものでなければなしえないものとされている。このような斎藤のいうコミュニケーションとは、文化的公共圏が開かれていると同時に閉じているような、公共性の中において親密性が特権的な位相をもって顕現してくることを可能にする力であり、その力はその場にいるものたちによってのみ可能となる場所のものである。しかし、物理的な場以上に固定された観念的な場を生み出すこのコミュニケーションは、逆に言えば、それを可能にする興奮の共有がなければ成立しない。しかも、興奮は誰にでも共有されるものではなく、少なくとも聴衆側においては“正しい聴衆”のみ有することのできるものである。フリー・コンサートを求めて暴徒化する聴衆の興奮や、ロック・グループをアイドル視する聴衆の興奮は、実体的な対象によってもたらされる興奮であるが、フェスティバルにおける“正しい興奮”は、人々が居合わせる中で立ち上ってくる明確な対象をもたない別種の興奮である。ここでフェスティバルは、“正しい聴衆”だけでなく、その集合が可能にするコミュニケーションの規則（＝“正しく興奮すべし”）の必要を伴うものと帰結される。

ところで、72年以降になると読者投稿欄に『ニューミュージック・マガジン』の権威化に対する批判的な投稿が目立つようになる。もちろん、それまでも雑誌に対する批判は相当数寄せられていたが、72年以降は取り上げるグループの選択基準、批評記事、あまりにも玄人的な思想的文体に対してそれまでよりも具体的な批判が寄せられている。たとえばある者は、ロックを聴いている人々が『ニューミュージック・マガジン』に翻弄されていることを嘆き（引用一覧 7）、ある者は卓越化の手段として雑誌が機能していることに抵抗感を示している（引用一覧 8）。また、雑誌のおかげでロックの審美眼が養われたことは認めつつも、ロックを批評的に聴くのではなく楽しんで聴こうと読者全般に呼びかける者もいる（引用一覧 9）。このような意見は総じて創刊当初からの読者に多く、ここに至って嗜好や知識の範囲をメディアによって規定されることへの危機感を示す投稿が増加している。

以上に見てきたことから、日本ロック・フェスティバルなき後、編集部と読者の関係は、

夫々分離されているにもかかわらずフェスティバルという実体的な空間においてその場を分かち合う共時的関係から、音楽情報を提供し、批評を提示し、圧倒的な音楽的・思想的知識によって生み出される独自の理論を規範性にまで高めていくメディアと、それに対して抵抗を試みつつもメディアの啓蒙なしには不可能であったところの受動性の上に成り立つ“主体的”読者という時差的关系（メディアが主体の趣味や知識の選択・取り込みに関して常に先行している関係性）へと漸次的に変容を遂げていったといえる。いみじくも、『ニューミュージック・マガジン』ならびに日本ロック・フェスティバルの創始者である中村は後のインタビューで、日本の音楽状況に与えた影響について次のように述懐している。

日本のロックを育てるという気持ちはあまりなかったですね。おこがましいし。ただ、ロックフェスティバルみたいなイベントもよくやったけど、ミュージシャンよりむしろ聴衆のほうに働きかけることのほうが、意図の中心だった。そのためにはレコードだけではなく、ライブも必要だし、本場から一流アーティストを呼ぶの必要、そういう本物のロックの聴衆を増やしたいというような意図はありました。（篠原 2005: 120）

中村の意図が実現したかは定かではないが（「本物のロックの聴衆」が増加したかどうかなど、誰も計ることはできない）、ただロックを聴くだけ、ただフェスティバルに行くだけではなく、ロックを、ロック・フェスティバルを体験することの意味を読者に考えさせ続けたことは、数々の読者投稿の傍証により否定し得ない事実であろう。

2.3.6 考察

日本ロック・フェスティバルは、その規模の小ささと短命に終わったことなどから、ロック・フェスティバル研究の中で省みられることなく歴史に埋もれたままの存在であった。しかしながら上に見てきたように、日本ロック・フェスティバルはその始まりと終わりにおいて、既に現在のフェスティバルに共通するさまざまな問題を提起していた。とりわけ聴衆の主体化を促すメディアとフェスティバルの関係は、時代にかかわらず不可分のものとして抽出されよう。読者を啓蒙し、誘導し、調教するメディアの存在なしには、ロック・フェスティバルの「成功」はありえない。メディアは常に聴衆に先行し、フェスティバルに関するあらゆる規範を準備する資格を備えている。音楽的知識、演奏者との関係、情報発信など、様々な面においてメディアは聴衆よりも優位に立っている。このようなメディアと聴衆の先後関係は、フェスティバルの「成功」を支える要因の一つとなっている。しかしながら、フェスティバルの「成功」は権威の誕生でもあり、それによって聴衆はこの先後関係に対して複雑な思いを抱えることになる。読者投稿欄には、フェスティバルの

内容を批判するものだけでなく、雑誌の内容やその方針に対する批判も投稿されている。また、雑誌の記事に左右されない“主体的な”読者になる意思を表明する投稿や、それを呼びかける投稿も散見される。このような読者の投稿は、それを可能にしたのがメディアであることを差し引いたとしても、抵抗の試みとして捉えられよう。ロック・フェスティバルや、ロック・フェスティバルに集う聴衆像、さらにはロックの真正性など、直接的にも間接的にも規範的モデルを創出し続けてきたメディアは、権威化すると同時に読者によって脱権威化が図られる媒体となった。それは、たとえ脱権威化を可能にする知識や思考力が権威であるメディアによるものだとしても、抵抗が無意味であることにはならない。抵抗は、既存の体制に新たな編成なり解体を迫るものであり、志を同じくするものの集合を可能にするものでもある。事実、読者投稿において、雑誌記事に対する意見だけではなく、読者同士で“投稿に対する投稿”が行なわれている。そこでは、雑誌は本来の意味で単なる“メディア”であり、読者同士の“主体的”なコミュニケーションが実現している。しかしながら、このような読者同士のつながりも、それに至ることとなった議論の母体であるメディア、そして議論される問題が問題となるために必要とされる、実体的な1つの場である日本ロック・フェスティバルなしには実現されなかったことは本節全体を通してみれば明らかなことであろう。文化的公共圏としてのロック・フェスティバルは、新たな思考の可能性を開く場として、そこに関与する人びとの間に現象していたのである。

[資料]

グッドマン, デイヴィッド, 1969, 「破局 I ——日本ではじめてのロック・フェスティバル」『ニューミュージック・マガジン』1(8): 24-5.

征木高司, 1971, 「第2回 日本語のろっくとふおーく」『ニューミュージック・マガジン』3(7): 68.

中村とうよう, 1970, 「編集後記」『ニューミュージック・マガジン』2(9): 128.

西山正, 1969, 「ロック・フェスティバルをのぞいたひとりのジャーナリストが感じたり考えたりした若干のこと」『ニューミュージック・マガジン』8(11): 28-32.

斎藤次郎, 1969, 「ああ、それでもロックはバリケードをめざす!」『ニューミュージック・マガジン』1(9): 21-4.

———, 1971, 「ロックの〈場〉を作る想像力——ロックは聴覚文化か?」『ニューミュージック・マガジン』3(11): 36-9.

[引用一覧]

1. 「(略)でも第2回のロック・フェスは、なんだか気持悪かったヨ。とっても恐くなってしまった。若者がこんなに集まっているのにずいぶんと整然としておとなしいことにもあるんだ。そう治安維持に努力をなさっている方方になぜか何トカ言いたくなるようなお行儀のいいコンサートでしたね。ロック・フェスには、一回目からなにかす

ごく期待して、このフェスは今までのコンサートとは何か、どこかが違うんじゃないか、違わなきゃならないんじゃないかと思っていたんですがね……。何か、とつても大事なことが、すり変えられてしまっているんだ。このことはもう言いふるされたことかもしれないけど、ロック・フェスだからこそ何度でも言わなければならないことだと思う。それは、まさに自分自身をかんにロック・フェスに組み込むかってことだと思う。これを怠ると、今までと何も、どこも変りないし、もっとおそろしいのは、せつかく一生懸命やっている実行委員を我々の敵、「権威」にしたててしまうことになるんだ。[……] 近頃は、ロック、ロックと言って「週刊朝日」などの週刊誌までがロックのことを扱っている。しかし、これらと NMM とは本質的に違うし、違わなければならないのは、今日の我々の文化、「ロック」をクリエイティブしてゆく中にだけ NMM の存在価値はあるんだ、ということ。この点が今までの音楽雑誌と根本的に違うところじゃないだろうか。そこにこそ、正に我々が存在しているのだ。それじゃどうやってロック・フェスに自分自身をかかわらせてゆくかが問題となる。(中略) フェスには直接関係なくても、フェスを機会にロック・ムーブメントにくわわってゆくということにしてもいいのではないか。我々ひとりひとりがロック・ムーブメントのない手になろうではありませんか。」(『ニューミュージック・マガジン』1970.2)

2. 「9月28日と1月6日、1月7日のロック・フェスティバルは、いったい誰のためのものだったのだろうか？ 本当にロック・ファンのために開かれたものなのだろうか。(中略) 結局、あれは出演者のために開かれたものだったのではないか。僕には聴衆が演奏者と一体となって楽しんだとは思えない。2回のフェスティバルを通して、僕はこれが前もって非常に細かく計算されつくした催しなのではないかと感じた。計算された要素以外のものを認めない催し。これは僕の独断かもしれない。だが、演奏者は約30分演奏すると決められた通り交代し、聴衆はおとなしく(?)それを聞いていて、ときどき拍手をする。これではクラシックのコンサートとたいして変りないではないか。集まった人たちは確かにロックに何かを求めて全国からかけつけたのだろう。でも僕には、彼らが主体的に参加していたとは思われず、またフェスティバル自体にそれを拒否する要素があったように思う。」(『ニューミュージック・マガジン』1970.3)
3. 「ロックのコンサートへ行くと、聴衆の多くは、流行の先端をいく、きばつなかつこの若者達です。そんな中にさえないワンピースを着て立っている自分を見る時、私は思います。ここは私のような子の来るところじゃないんじゃないかって。(中略) ロック論とかいうものを読むと、なんだか、ロックがひどく高尚なものに思えてきて、悲しくなります。ロックが社会的な意味を持って私にせまってきたら、私は逃げ出したいくなります。こんな私はロックの愛好者としては失格なのかって思えてきます。」(『ニューミュージック・マガジン』1970.10)
4. 「[……] コードなんて知らない、フィード・バックとかアドリブとか、なんとかマイナーとかエイトビートとか、そんなこと何も知らない。ジョン・メイオールもスペン

サー・デイビスも知らない。アル・クーパーって株式屋さん？ウッド・ストックって何のこと？ドラッグってなあに？クリス・スペディングってノーベル賞もらった人だったっけ。グランド・ファンク・レイルロードってひょっとして信越線の事かしら。私、日本語しかわからないの。私、感じることはできる。ロックって知識や言葉で聴くものじゃないよネ。」(『ニューミュージック・マガジン』1971.5)

5. 「[……] 最近の日比谷野外音楽堂のロック・フェスを見ていると、チョット首をひねってしまう、確かに日比谷のフェスは毎回何千人かの人を集めて盛況のようだが、あまりにもたくさん人のフェスが日比谷でおこなわれるため、ステージと客席の緊張関係が失われつつあるようだ、このことは、数字の上にも現われてくる、この“日本語のロックとフォーク”のコンサートには5千人ほどの人が集まった、だが、入場券を買って入った人は2千人位しかいないと聞く。もちろんこの日は、フリー・コンサートではなかった。悪くいえば、最近の日比谷ロック・フェスは、ロック・ピープルなどとおだてられた人間のサロンになっている、これは、日本のロックにとって悲しむべきことだろう。」(征木 1971: 68)
6. 「ツェッペリンの至近距離にいることが、必ずしも最良のことではなかったという事実は、〈ロックの場〉の本質に迫り得るひとつの切り口であろう。その場において演奏者と聴き手が相対であることはいうまでもないけれど、それだけでは充分ではないのだ。ぼくたちはアーティストに対してばかりでなく隣や前後の聴き手同士で一種の暗黙の合意を形成していなければならず、それは、たったいま演奏されている音楽との同時性に媒介されて結合する興奮をかもし出す。自分にとって、官能的なとしかいいようのない戦慄となって貫いてくるジミーのギターを、そのとき自分でない無数の人々も近似の感情で受けとめているのに違いない、という発見が興奮の根拠なのだ。お互いがお互いの興奮の刺激となって、空間に放電しはじめる。そのような体験が人にとってイベントでないとすれば、いったいイベントとはなんであろうか。ロックは、ひとりで聴いても1万人で聴いても、全く同じように聴こえる音楽では決して無い。そこに居合わせた人々が、居合わせたことを唯一の根拠とする連帯をつむぎはじめたとき、ロックはロックとしてのコミュニケーション機能を果たした、といえるのだ。」(斎藤 1971: 39)
7. 「[……] ロックを聞いていれば程度が高いと思っているのですね。狂態とか大悪乗りとか、いかにも卑下したように書いていらっしやるが、これもみなNMMやその他音楽雑誌やウッドストックの影響なんでしょうね。ロックをかけて騒いでいればいいものと思っているのですね。ほほえましいよ。ニール・ヤングやJ・テイラーを聞いているからといってうぬぼれるなよ。趣味が違うからといって人を馬鹿にするなんて人間のすることじゃないよ。ロックが浸透したからといって、みんなが『21世紀の…』を聞くわけじゃあるまいし、「テルミー・ホワイ」に答えてくれるわけじゃないし、ポール・モーリアは絶対聞かなくなるわけでもないでしょうに。これだけうぬぼれてい

たら立派ですね。あなたは NMM とかなんとかの犠牲者ですね。近頃とみにこんな人が多くて僕は気が滅入っているのです。「CCR は南部的だ」とか「ツェッペリンはもうだめだ」とか言っている人のことをよく聞くとみんな NMM あたりに書いてあること。NMM も大変なもんです。ここまで若者の脳を侵していれば水俣病なみです。そろそろ補償のことでも考えといたらいいんじゃないかな。もちろん、うけたる側にも大いに責任はあるのですけれど。」(『ニューミュージック・マガジン』1972.2)

8. 「[……] ニール・ヤングや J・テイラを聞いているから他の人とちがうんだというように、誰を聞いているから俺は普通の奴らとは違うんだというように、考え方は本当にいやな思いがする。この頃のロック・ファンの人の中には、そういう人が多いような気がする、でもそういつている自分も、その感は多分にあるような気がして少々狼狽しました。だからこそ、ショッキングなものでした。[……] もっと見栄はるのをやめて、人への押しつけはやめて、自由にリラックスして音楽を楽しもうよ。それから、僕も NMM 誌に対して批評めいたものを一言、言わせてもらいます。それは、この本は僕達のような若手層、ハイティーンにはちょっとしんどいような気がします。受けとる方がよほどしっかりした意見を持っていないと僕みたいに毎月、読む度に自分が好きと思っている音楽がどれだけわからなくなってしまうみたい。それからもうひとつ、レターズにあった「ウェストコースト・サウンドをぶっころせ」を読んでみて、僕なんかむずかしすぎて、何で音を楽しむのにぶっころせとか革命とかいう言葉が出てくるのかと思って、しまいには「ええかげんにさせ！」といたくなりました。」(『ニューミュージック・マガジン』1972.4)
9. 「昔はそうじゃなかったのだけれど何か最近、ニュー・ロックという言葉が言われはじめてから、ロックがわからなくなっちゃった。むしろ音楽の一種さ、とえばそれまでだけど昔のビートルズやビーチ・ボーイズの頃とは違うんだ。[……] でも最近、僕、ロックやフォークを聞いているということからエリート意識を持ってね、嫌いなやつにはみんな「イモ」って言ってやるんだ。それだけなら別にこんな手紙書くことないんだけど皆に聞いて欲しいのはこれから書くような事なんだ。僕の友だちにもロックやフォークなんかが好きでいる奴がいてね。僕ともいろんな話をするんだ。こないだなんかある奴が僕に、この頃、ジェファーソン・エアブレインやカントリー・ジョーを聞いているというので、フン、フンとあいづちをうったりしていたけれど、心の中では「なんだい、あいつ、家にベッタリでゲバ棒もふったことないくせにさ…」となんやかんや思っていた。[……] こういう最近のニューがつくロックのイメージってだれが決めたんだろう？ NMM だと思ふな。僕、創刊から読んでいるんだけど、「ロックはバリケードをめざす」とか「アメリカ文化革命におけるロック」だとか、その頃読んだ時はびっくりした。なんで革命とか運動に関係あるんだろうなんて思ったりしたものだ。でもこの頃は、NMM の力のおかげか、僕の変化のせいかわからないけれど、ニューがつくロックはただのロックとは違うんだと思うようになった。ジェファーソ

ンやデッドを聞いて、僕もゲバ棒振ったり、国や家を認めないようにしよう！なんてホントにイキがっていた。しかし、しかしです。今、この手紙を書いている時に至っては〔……〕ニューがつくロックも、ビートルズのレボリューションもジェファーツンのボランティアーズも、ダンス・ミュージックなのだという具合になってきた。ダンス・ミュージックという言葉はおかしいけれども要するに楽しむための音楽という風に認めるようになった。ホントにああいう風にして聞いていると肩こるしね。ようするに言いたいことは、本当に自分が好きな音楽を聞こうじゃないか。ニュー・ロックなんて、もう流行のものじゃなく、どっぷりと音楽の一種につかっているのだから、ニュー・ロックを聞かなくても別にイモでもなければヤングでもないよ。」(『ニューミュージック・マガジン』1972.6.)

3 結語

本稿では1958年からの〈大阪国際フェスティバル〉、1969年8月の〈ウッドストック音楽祭〉、1969年・70年の〈日本ロック・フェスティバル〉の3事例をとりあげ、文化における新たなメディアとして音楽祭の空間をとりあげた。それぞれの研究の観点は必ずしも一致していないが、以下のことを指摘できるだろう。

第1に、文化の大衆化が進むなかで旧来のメディアに主導・支援されながら、音楽祭はつくられた。〈大阪国際フェスティバル〉は朝日新聞社の影響下で企画されたイベントであり、〈ウッドストック音楽祭〉も当初は旧メディアとは異なるアングラに支えられながらも、開催後は映画などに収益を依存することになった。〈日本ロック・フェスティバル〉もまた、ニューミュージック・マガジン社によって主催され、聴衆の啓蒙に雑誌というメディアが大きな影響力を持っていたことを示している。これらは、旧メディアと関係を持ちながら、それ自体で人々を引きつける新たなメディアとしてフェスティバルが発展していった、メディアの重層性を物語っているといえるだろう。

第2に、主催者の活動に注目することによって、音楽祭という空間が文化の葛藤のなかから生み出され発展したことである。〈大阪国際フェスティバル〉においては、新聞各社のせめぎ合いや大阪と東京の間の文化ヘゲモニーをめぐる対立がみられ、そのなかで1950年代の日本のクラシック音楽祭が国外志向だけでなく国内志向を持ちながら成熟していったことが認められる。同時に、東京を中心とする行政主導とは異なる大阪における民間主導の文化事業は、音楽祭における行政と市民のパートナーシップを論じる研究に1つの事例を提供している(伊志嶺 2006; 井関 2000)。〈ウッドストック音楽祭〉は対抗文化のイベントとして一般にとらえられるが、実際には若者と成人、都市と地方、新旧メディアの対立と協働が存在した。それらの相互作用の結果として、開放されたフリーイベントとして世代間の緊張を解くように見えた、理想的なロックフェスティバルが出現したのだった。また、〈日本ロック・フェスティバル〉では、音楽祭の「関係性」「場所性」「文化」の3

つの問題をめぐって、雑誌や批評者、読者のあいだで意見が交わされていった。雑誌の強い影響力が認められるが、しかしフェスティバル開催以後は、編集部が提示する規範性に対して読者から批判が寄せられるようになった。

最後に、音楽祭という空間が音楽のコアな聴衆だけでなく、幅広い人々を引きつけるようになり、文化的公共圏に貢献したことである。日本のクラシック音楽祭は、日本的な文化要素も取り込みながら、それまでにクラシックに興味を持たなかった人々にとっても魅力的なイベントになっていった。〈ウッドストック音楽祭〉は50万人の若者を動員したが、重要なことに、観客の多くは演奏そのものを記憶しておらず、自分のライフスタイルとウッドストックを関連づけている。それは演奏を目的に集まったのではなく、音楽を超えた文化的現象としてこの音楽祭をとらえていたからだ。ニューミュージック・マガジン社が主催した〈日本ロック・フェスティバル〉は、いまだ小規模だった日本ロック音楽界に刺激を与えた。聴衆への働きかけを主催者たちは意図しており、ロック聴衆を増やしていくためのイベントとして音楽祭を開いたのだった。

こうして成立した最初期の音楽祭を考察することによって、音楽祭の空間を歴史的にとらえることを本稿は目指した。新たなメディアとしてのフェスティバルを出発点から見直すことは、現在も増加傾向にあるライブ産業の性質をみる際に重要だろう。今後はそれぞれの個別研究の考察を深め、論文のかたちにしていきたい。

[注]

- 1) 2009年から、フェスティバルホールを含む新朝日ビルの建て替えに伴って大阪国際フェスティバルは休止している。新ビル〈中之島フェスティバルタワー〉の完成後(2012年秋予定)、再開する予定である(2010年3月現在)。
- 2) 音楽祭がホールの建設を契機に開催されて「お披露目式」の様相を呈するのは、戦後ヨーロッパの音楽祭とは大きく異なる日本特有の点である(宮本 2002: 23)。
- 3) 財団法人大阪国際フェスティバル協会は、第2回から第39回までフェスティバルの運営を担った後1999年に解散し、第40回からは新たに〈財団法人朝日新聞文化財団〉が運営を引き継いでいる(小倉 2003など)。
- 4) コンサートとは異なる音楽祭の特性については、宮本(2002: 45-6)に示唆を得ている。
- 5) たとえば *New York Times*, Aug. 16, 1969, 31; Aug. 16, 1989, B1-2; Lang 2009.
- 6) 岡田 2004; *New York Times*, Jul. 24, 1999, A1, B5; Aug. 15, 2009, A19.
- 7) *New York Times*, Aug. 15, 1969, 22.
- 8) *New York Times*, Aug. 17, 1969, 80.
- 9) むしろ、ロック・フェスティバルやロックという音楽ジャンルを「真面目に」考えてきたのは研究者ではなく音楽雑誌のライターたちであり、本節で扱う『ニューミュージック』

ジック・マガジン』や『ロッキング・オン』を筆頭とする、いわば文学的・思想的に音楽現象を捉えるような媒体によって「真面目」で「高尚」な議論は担保され続け、ロックをめぐる言説の水準が良くも悪くも現在まで保たれ続けてきたものと筆者は考える。

- 10) たとえば、栗谷がいう音楽イベントによるつながりの感覚の招来は、永井においては、近代以降のイベントは共同体を創造するとして、メディア・イベントの議論をベースに考察が進められていく（永井 2005: 32）。
- 11) 「この第3回が成功すれば、その次はいよいよ夏、アメリカ、イギリスからも幾つかのグループを招き、広大な高原かどこかで、1週間程度、数万人の若者を集める…といった、ウッドストック日本版の大きな抱負もあるのだが…」(『ニューミュージック・マガジン』 1970.2)
- 12) しかしながら、記事の終わりには「ぼく自身の要望としていえば、こうだ。やっぱり、フェスティバルは既成のホール・劇場でなく野外で、広場で、たとえばサーカスのような巨大なテント小屋をたてて、そこでやれたら、すごく、いい」(西山 1969: 32)と、フェスティバルの理想型を野外に求めていることは記しておきたい。
- 13) 読者投稿の多くは、主催者側（メディア）と聴衆の関係、ロック・フェスティバルにおけるアイデンティティの獲得と主体化の作用を考える上で重要な論点を幾つも含んでいる。そのため、長文ではあるが多少の省略を加え、章末に引用一覧を設けた。また、重要だと思われる主催者側（編集部）の記事も引用一覧の対象とした。
- 14) オルタモント・フェスティバルでローリング・ストーンズの演奏中に、警備に当たっていた暴走族ヘルス・エンジェルスの一人が、18歳の少年を刺し殺した事件。

[参考文献]

- Adorno, Theodor W., 1963= 1971, 三光長治・高辻知義訳『不協和音——管理社会における音楽』音楽之友社。
- Benjamin, Walter, 1936= 1999, 佐々木基一編『複製技術時代の芸術』晶文社。
- Berland, Jody, 1993, “Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction,” Simon Frith, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg, eds., *Sound and Vision: The Music Video Reader*, New York: Routledge, 25-43.
- Deschênes, Bruno, 2000, “The Montreal International Jazz Festival,” *Popular Music* 19(2): 253-5.
- Duffy, Michelle, 2000, “Lines of Drift: Festival Participation and Performing a Sense of Place,” *Popular Music* 19(1): 51-64.
- Fraser, Nancy, 1992, “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy,” Craig Calhoun, ed., *Habermas and the Public*

- Sphere*, Cambridge, MA: MIT Press, 109-42.
- Frith, Simon, 1981= 1991, 細川周平・竹田賢一訳『サウンドの力——若者・余暇・ロックの政治学』晶文社.
- , 1996, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Garofalo, Reebee, 1999, “From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century,” *American Music* 17(3): 318-53.
- Gelatt, Roland, 1977=1981, 石坂範一郎訳『レコードの歴史——エディソンからビートルズまで』音楽之友社.
- Habermas, Jürgen, 1962= 1994, 細谷貞雄・山田正行訳『公共性の構造転換——市民社会の一カテゴリーについての探究』未来社.
- Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno, 1947= 2007, 徳永恂訳『啓蒙の弁証法』岩波書店.
- 畠山兆子, 1996, 「大阪朝日新聞社における子どものための文化事業」津金澤聰廣編『近代日本のメディア・イベント』同文館出版, 271-96.
- 井上俊編, 1998, 『現代文化を学ぶ人のために』世界思想社.
- Inside the Recording Industry*, 1985, New York: Recording Industry Association of America.
- 井関隆, 2000, 「行政・市民パートナーシップ時代のフェスティバル——別府アルゲリッチ音楽祭の運営を中心に」『文化科学研究』11(2): 31-41.
- 伊志嶺絵里子, 2006, 「日本の音楽祭の活動状況とマネジメントに関する一考察——市民参加、協働のあり方について」『文化経済学』5(1): 83-93.
- Jenson, Joli, 1992, “Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization,” Lisa A. Lewis, ed., *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, New York: Routledge, 9-29.
- 梶本尚靖, 2001, 『音と人と——回想の50年 音楽家、聴衆と共に歩んだ道』中央公論事業出版.
- Kirkpatrick, Rob, 2009, *1969, the Year Everything Changed*. New York: Skyhorse Publishing.
- Krasilovsky, M. William and Sidney Shemel, 2003, 9th ed. *This Business of Music: The Definitive Guide to the Music Industry*. New York: Watson-Guptill.
- 栗谷佳司, 2008, 『音楽空間の社会学——文化における「ユーザー」とは何か』青弓社.
- Landy, Elliott, 2009, *Woodstock Vision: The Spirit of a Generation*. New York: Backbeat Books.
- Lang, Michael, 2009, *The Road to Woodstock: From the Man Behind the Legendary Festival*. New York: Ecco.

- Makower, Joel, 1989= 1991, 寺地五一訳『ウッドストック——1969年・夏の真実』新宿書房.
- Marshall, Lee, 2003, “For and Against the Record Industry: An Introduction to Bootleg Collectors and Tape Traders,” *Popular Music* 22(1): 57-72.
- Mayes, Elaine, 2002, *It Happened in Monterey: Modern Rock’s Defining Moment, the Monterey International Pop Festival, Monterey, California, June 16, 17, 18, 1967*. Culver City, CA: Britannia Press.
- 南田勝也, 2001, 『ロックミュージックの社会学』青弓社.
- 宮本美紀(山本), 2002, 「聖化する音楽祭——グロカリゼーションとしての祝祭研究」大阪大学大学院文学研究科平成14年度博士論文.
- 毛利嘉孝, 2007, 『ポピュラー音楽と資本主義』せりか書房.
- 永井純一, 2005, 「イベント参加と自己実現——ロックフェスティバル事例として」『関西大学大学院人間科学——社会学・心理学研究』62: 17-36.
- , 2006, 「〈参加〉する聴衆——フジロックフェスティバルにおけるケーススタディ」『ポピュラー音楽研究』10: 96-111.
- 塗木学, 2005, 「可能性としてのロック・フェスティバル——生成する祝祭空間とその行方——」『大阪大学日本学年報』24: 173-98.
- 小川博司, 1988, 『音楽する社会』勁草書房.
- ・木村篤子, 1996, 「戦前における新聞社の音楽文化事業」津金澤聰廣編『近代日本のメディア・イベント』同文館出版, 297-323.
- 小倉孝, 2003, 「朝日会館からフェスティバルホールへ——洋楽史画す中之島の殿堂」『大阪の歴史』大阪市史編纂所, 61: 1-32.
- 岡田宏介, 2003, 「イベントの成立、ポピュラー文化の生産——『(悪) 夢のロック・フェスティバル』への動員はいかにして可能か」東谷護編『ポピュラー音楽へのまなざし』勁草書房, 102-24.
- , 2004, 「音楽／貨幣／ハビトゥス——現代日本における『野外ロック・フェスティバル』の秩序」『ソシオロゴス』28: 185-201.
- 奥田恵二, 2005, 『「アメリカ音楽」の誕生——社会・文化の変容の中で』河出書房新社. 大阪音楽大学, 1975, 『大阪音楽界の思い出』.
- Roberts, John Michael and Nick Crossley, 2004, “Introduction,” Nick Crossley and John Michael Roberts, eds., *After Habermas: New Perspectives on the Public Sphere*, Oxford: Blackwell/Sociological Review, 1-27.
- 齋藤純一, 2000, 『公共性』岩波書店.
- 編, 2003, 『親密圏のポリティクス』ナカニシヤ出版.
- Savan, Leslie, 1993, “Commercials Go Rock,” Simon Frith, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg, eds., *Sound and Vision: The Music Video Reader*, New York:

- Routledge, 25-43.
- 世相風俗観察会編, 1986, 『現代風俗史年表』 河出書房新社.
- Shepherd, John, et al., eds., 2003, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, vol. I: Media, Industry and Society*. London: Continuum.
- 篠原章, 2005, 『日本ロック雑誌クロニクル』 太田出版.
- Spitz, Bob, 1989, *Barefoot in Babylon: The Creation of the Woodstock Music Festival, 1969*. New York: W. W. Norton.
- Stokes, Martin, ed., 1994, *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. Providence, RI: Berg.
- 鈴木あかね, 1999, 『現代ロックの基礎知識』 ロッキング・オン.
- 東谷護編, 2003, 『ポピュラー音楽へのまなざし』 勁草書房.
- , 2008, 『拡散する音楽文化をどうとらえるか (双書音楽文化の現在)』 勁草書房.
- 鶴見俊輔, [1984] 2001, 『戦後日本の大衆文化史』 岩波書店.
- 渡辺裕, 2002, 『日本文化 モダン・ラブソディ』 春秋社.
- 渡辺潤, 2000, 『アイデンティティの音楽』 世界思想社.
- Williamson, John and Martin Cloonan, 2007, “Rethinking the Music Industry,” *Popular Music* 26(2): 305-22.
- Witts, Richard, 2005, “I’m Waiting for the Band: Protraction and Provocation at Rock Concerts,” *Popular Music* 24(1): 147-52.
- 山本美紀, 2003, 「戦後の日本における国際音楽祭の受容に関する一考察」『文化経済学』 3(3): 65-75.
- 山崎翔, 2009, 「ポピュラー音楽と場所の関わり：国内音楽フェスティバル調査報告その1」『北海道大学文化資源マネジメント論集』 15: 1-6.
- ヨーロッパ・フェスティバル連盟ホームページ (<http://www.efa-aef.eu/en/festivals/>, 2010.1.5).

2009年度次世代研究「メディアによる文化的公共圏の再編成—戦後における音楽祭の日米比較を中心に—」（研究代表：森山貴仁）による成果である。

【メンバー】（ ）内は2009年度プロジェクト時点

森山 貴仁（京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程）

園 知子（京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程）

川本 彩花（京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程）

野島那津子（京都大学大学院人間・環境学研究科 修士課程）