

日本における黎明期のロックコンサートとフェスティバル

—— 1950～70年代前半を中心に ——

Rock concert and festival in Japan 1950's – the first half of 1970's

永 井 純 一

キーワード：コンサート、ライブ、イベント、フェスティバル、ポピュラー音楽

1. はじめに

現在の日本では、ポピュラー音楽のコンサートやライブが日常적におこなわれている。本稿は日本におけるロックミュージックを中心としたポピュラー音楽のコンサートおよびライブ、そのなかでも特に複数のアーティストが出演するイベント形式のものに関する文化史的な考察を目的としている。

ポピュラー音楽の定義としてしばしば参照されるフィリップ・タグの公理は音楽を「民俗」「芸術」「大衆（ポピュラー）」の3つに区別したうえで、ポピュラー音楽の特徴を「おもな保存と配給の様式」が「録音」によるものであり、そしてそれが商品として大量配給されることにあると指摘している（Tagg=1990）。その意味では、ポピュラー音楽の歴史は音楽を配給するメディアの歴史であり、さまざまな音楽とメディアに関する研究がなされてきた。しかし人びとがポピュラー音楽に接する機会はメディア体験に限られているわけではない。アドルノが、ポピュラー音楽によって退化した聴衆像としてレコード収集家やラジオ愛好家など個室でメディアに耽溺する人びととともに、ダンスホールなどで我を忘れて踊る人びと——「ジターバグ」を描いたように、ポピュラー音楽にはその成立当初から、生演奏を体験するというスタイルも存在しているのである（Adorno 1938=1998）。

しかしながら、コンサートやライブに関しては、いくつかの芸術音楽に関するものをのぞけば、まとまった研究は多くない。それらがもうひとつのポピュラー音楽を受容する方法であるとするならば、その歴史をまとめることは重要であるし、音楽と人の関わりを知るうえで欠かせない作業といえるだろう。

以下では雑誌資料や文献をもとに50～70年代前半におこなわれた音楽イベントを精査・分析することによって、ポピュラー音楽研究におけるライブ文化研究の端緒を示したい。

2. 研究の射程

2-1. メディア文化とライブ文化

コンサートやライブに関する研究としては、芸術音楽を扱ったいくつかの歴史研究があげられる。統計資料を駆使し、演奏会が成立した19世紀当時のヨーロッパの社会的あるいは文化的状況を描き出すウィリアム・ウェーバーや、それ以前からおこなわれていた実にさまざまな形式の演奏会の様子を記すヴァルター・ザルメン、現代に至るまでの聴衆とコンサートでの彼らの聴取構造を分析した渡辺裕などの研究は貴重な先行研究であり、本研究においても大いなる示唆を与えてくれる。さらに音楽祭を扱った研究としては、やはり芸術音楽を題材とした小宮正安の著作や、高崎保男・黒田恭一の編著などがあげられる。

しかし、ポピュラー音楽を扱った研究となると、ライブハウスを扱った宮入恭平の『ライブハウス文化論』や東谷譲のフォークジャンボリーや進駐軍クラブに関する研究などのほか、いくつかの論考を除いてまとまったものは多くない。

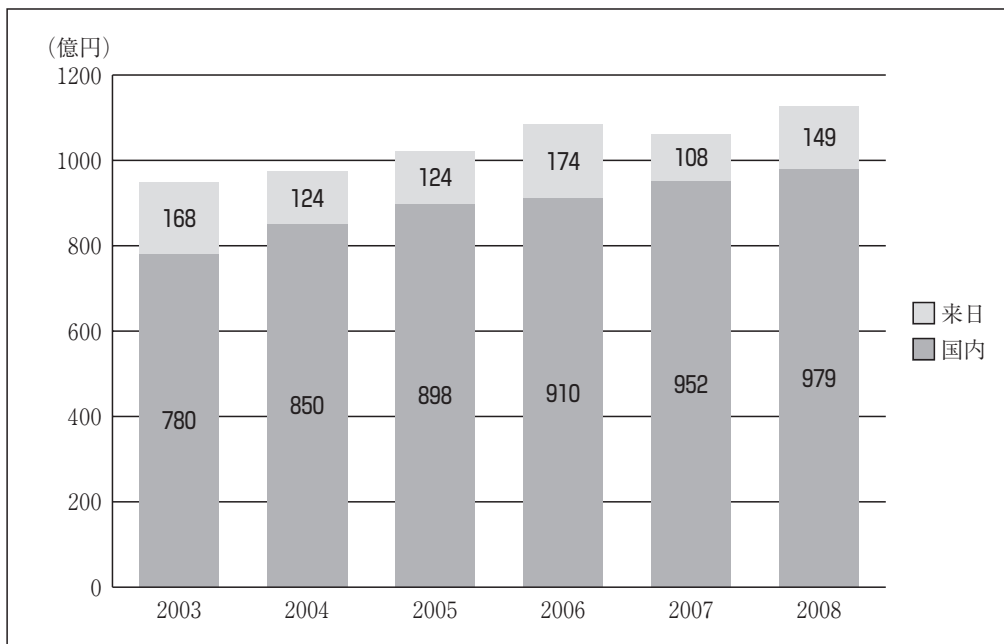
小川博司は「社会的コミュニケーションの中で、音楽の占める部分が増大する」こと、つまり日常生活において音楽に接する機会が多くなることを社会の「音楽化」と呼んだが、そうした環境の多くはメディアによって形成されている。また小川はそうした状況でコンサートには独自の「ノリの構造」があることを指摘している。小川によるとコンサートでは「①聴衆はレコードによって演奏曲目を十分『予習』してくるのであり、②緊張感の源泉はレコードでの演奏とライブでの演奏との対立にある。レコードで知っている曲がどのように演奏されるかが関心の焦点となる」（小川 1988：87）。またブライアン・ロングハーストは音楽消費に関して「『純然たる』聴衆の研究」にはまだ余地があり、ここでは「ロック・コンサートといったライブの催しに行く聴衆が問題となる」と指摘する一方で、一般的には「音楽は…メディアによって構成されていく…日常生活の一部だと見られている」（三井徹編訳 2005：50）としている。こうした議論が示唆するのは、現代社会ではポピュラー音楽の受容はまずメディアを介しておこなわれ、コンサート／ライブは二義的なものとして認識されているということである。また近年の音楽産業や音楽受容に関するトピックは、CD不況や iPod などのデジタルモバイル機器に関するものが多いが、それは一般認識だけにとどまらない。ポピュラー音楽研究もまたメディア文化としてのポピュラー音楽研究に傾倒しているのである。

ただし、コンサート／ライブ文化の研究が、あまりおこなわれてこなかった背景にはコンサート／ライブそのものの捉えにくさがあることを指摘しておかなければならないだろう。ぴあ総研では2002年の創立以降、コンサート／ライブに関するデータを収集し『ライブ・エンタテイメント白書』などに成果を発表しているが、それ以前のものとなると、まとまった統計資料はみつけにくい。そもそもライブ文化に関しての統計資料が少ないことが、研究上のひとつ障害となっているのである。さらに『情報メディア白書』が、「イベントは、一般的には行事や催し物の総称として用いられているが、メディアとして捉えると明確な定義の難しい産業であ

る。実際、総務省統計局による『日本産業標準分類』では『イベント業』と区分される産業は存在していない。そのためイベント専門事業者数や従業員数など産業規模を示すデータがなく、つかみどころのない産業ともいえるだろう」（電通総研編 2008：216）としたうえで、各種のデータを取り扱っているようにイベントもまた捉えにくい概念だといえる。また西田浩が70年代から90年代前半にかけておこなわれた日本の音楽イベントを概観したうえで、それらが「続いてもせいぜい2回程度で、定着するには至らなかった」（西田 2007：26）ことを指摘しているように、こうしたイベントは雑誌や新聞記事の一部とはなりえても、一過性のものとして人びとの記憶から遠ざかり、記録も散逸する傾向にある。

しかし、各種の統計や白書の登場は、近年コンサート／ライブやフェスティバルへの関心が高まっていることを物語っている。図1はコンサート／ライブの市場規模を表したものである。数値は横ばいであるが、CDをはじめとするパッケージ市場が衰退していることを考えれば、相対的に音楽文化においてその地位は向上しているといえる。先に述べたように、人びとがポピュラー音楽に接する機会はメディア体験に限られているわけではない。重要なはいくらメディアが普及し、変容しようとも、コンサートやライブは今日までおこなわれ続けており、状況に応じてその内容や意義が変容しているということである。

図1 コンサート市場規模の推移：ポップス



出典：『ぴあライブ・エンタテインメント白書2009』

2-2. 歴史的視点の欠如

コンサート／ライブを文化的な視点からとらえる研究の欠如は、そのまま歴史的な視点の欠如にもつながっている。たとえば「日本のロックを変えたフェス名シーン BEST30」をとりあげた音楽誌の特集記事（『ムジカ』2007年7月号、FACT）では、ピンク・フロイドが出演した「箱根アフロディーテ」（71年）を除いた29のトピックスが、今日的なロックフェスティバルの先駆けに位置づけられる「フジロックフェスティバル」が初めて開催された97年以降のものから選ばれている。

こうした状況把握および歴史認識には異論をはさむ余地がないと考える音楽ファンがいる一方で、どこか違和感を覚える者もいるだろう。なぜなら過去にもフェスティバルや音楽イベントは開催され、そのなかには野外でおこなわれるものも多く存在したからである。対象をロックに限定してみても、海外では「モンタレー国際ポップフェスティバル」（67年）を筆頭に60年代にすでにフェスティバル形式のコンサートは成立していた。なかでも69年におこなわれた「ウッドストック」は、当時のカウンターカルチャーの「頂点」としていまなお語り継がれている。また日本の場合でもウッドストックと同年の69年にすでに「中津川フォークジャンボリー」が開催されており、71年の第3回には約25,000人を動員している。その他にも「ワンステップフェスティバル」（74年）をはじめ、近年「発掘」される野外ライブの資料や、商品化される映像作品は、過去にもフェスティバル形式のコンサートが多数おこなわれていたことを証明している。

ただしその一方で、70年の創刊以降多くのイベントやフェスティバルを取り上げ、自らもかかわってきた『ミュージック・マガジン』誌において評論家の小野島大が「フジ・ロックはほくたちに何をもたらしたのか」（『ミュージック・マガジン』2002年9月号、ミュージック・マガジン）について言及しているように、今日のフェスティバルが過去のものと同様に区別されるべき「新奇」なものであるという認識は根強い。97年以前にもフェスティバルは存在していたのだが、それらは現在のものに結びついておらず、「フジロックフェスティバル」を境として歴史的な断絶が存在するのだといえよう。

だとすれば、97年以前と以降では何が違い、違わないのか、印象論として述べるのではなく、より客観的な視点から、相対的に把握することが必要であろう。それぞれの社会的あるいは文化的状況において、フェスティバルは独自の社会的意味を持つのである。

2-3. 音楽シーンとコンサート／ライブ

本稿ではロックやフォークといった5～70年代のそれぞれの音楽シーンとライブの関係について論じる。というのも、音楽はジャンル毎にセグメント化されており、それぞれのシーンによってライブの位置づけや意義が異なるからである。そもそも煩雑になることを承知で、ここまで「コンサート」や「ライブ」、「フェスティバル」や「イベント」という言葉の定義をせず

に、必要に応じて使い分け、並記してきたが、それがコンサートなのかライブなのかといったことも、ジャンルやシーンなどの文脈によって異なる。それぞれの音楽シーンにおいて、異なる意義を持ってそれらは企画され、位置づけられるのである。

また時代によってもコンサートやライブの持つ意義は異なる。たとえば、今日では日常会話で「ライブに行った」と言えば「誰の？」と問い返されるように、インディーズやマイナーなアーティストをのぞけば、単独アーティストによる、いわゆるワンマンライブが主流である。そうしたなかでフェスティバルやイベントが存在感を増し、注目を集めているといえよう。しかしこのような状況や認識は必ずしも普遍的ではない。資料によると、少なくとも6～70年頃の日本のロックにおいては「コンサート」と銘打った、複数のアーティストが出演するイベント形式のものが多数おこなわれていたことがわかる¹。単独アーティストによる公演は「リサイタル」といわれるように希少なものであり、それをおこなうことのできるアーティストは多くなかったのである。ただしアーティスト単独の名前を冠した企画であっても、実際には前座を含めて複数のアーティストが出演することが多かった²。当時と現在ではワンマンライブとイベントの位置づけが逆転しているのである。

こういったことをふまえて、それぞれの音楽シーンにおける文化実践としてイベントやフェスティバルを捉えなおしたとき、5～70年代のコンサートには興行としておこなわれていたもの、音楽の発展のためにおこなわれていたもの、ある種のメッセージ性を持っておこなわれていたものの3つが少なくとも混在していたといえる。それらはグループサウンズ、ニューロック、フォークという音楽シーンと密接に関わっている。ピエール・ブルデューの社会学理論を援用して、ロック〈場〉の理論を展開する南田勝也によると、ロック〈場〉参与者たちの実践は一方向に向かうのではなく、〈アウトサイド〉〈アート〉〈エンタテインメント〉の3つの指標に従って正統性を獲得しようとするのだが（南田 2001）、ライブ文化に関わる実践もこれに付合する形（〈アウトサイド〉－フォーク、〈アート〉－ニューロック、〈エンタテインメント〉－グループサウンズ）でおこなわれていたことが指摘できる。以下ではより詳細にそれぞれのシーンについて論じていくこととする。

3. 興行としての音楽イベント

3-1. 若者音楽の台頭

今日的な観点からみれば、音楽フェスティバルおよびイベントとは第一に、単一のアーティストによるコンサート／ライブではなく、複数のアーティストが出演するコンサート／ライブであることが必要条件となろう。会場の屋内／野外を問わないのであれば、国内におけるその起源はカントリー&ウェスタンの祭典として1954年に有楽町ビデオホールではじまった「ウェスタン・カーニバル」に求めることができる。

普段ジャズ喫茶などで演奏していたミュージシャンが一堂に会したウェスタン・カーニバル

は毎年春と秋の2回開催され盛況を博した。やがてロカビリーが人気を博すと、それがプログラムにも反映されるようになった。57年5月5日におこなわれた同イベントには山下敬二郎やミッキー・カーチス、平尾昌章、小坂一也ら7バンド48名のプレイヤーが出演し、約2000名の観客を動員したとされる。オムニバス形式のコンサートスタイルは、この時すでに成立していたといえよう。

やがて「ウェスタン・カーニバル」の名は渡辺美佐が手がける「日劇ウェスタン・カーニバル」へと引き継がれることとなる。57年11月、ビデオホールでの「ウェスタン・カーニバル」においてロカビリーが若者に熱烈な支持を受けているのを目にした渡辺は、ロカビリー歌手を一堂に集めたイベントを企画する。そうして58年におこなわれた第1回（2月8日～14日）ではのべ4万人の観客を動員している。その熱狂の冷めやらぬまま同イベントはこの年計4回おこなわれ、8月26日から9月2日までおこなわれた第3回では64,923人の観客動員を記録している³。

数千人のファンが早朝から列をなし、若い女性がスターに熱狂し、嬌声をあげる様子はマスコミにとりあげられ、『ニュース・ウィーク』誌にもとりあげられるほどの社会現象となった。若者文化として注目された音楽がロカビリーであり、現象として注目された最初のイベントが「ウェスタン・カーニバル」であったといえるだろう。

3-2. ウェスタン・カーニバル

同イベントは71年までに合計で57回開催されるのだが、規模を拡大しただけでなく、たとえばもう一人の仕掛け人である堀威夫が、「興業的に不安もあって、各バンドに割り当てで切符の販売を依頼していた」（堀 2005：85）とビデオホールから日劇へと会場を移した第1回を述懐しているように、興行としての方法論を確立したことがその大きな要因といえる。

また、この成功を機に渡辺プロは多くのロカビリアンと契約し、芸能界とのつながりや映画やテレビなどのメディアを利用しながら、そこから幾多の新たなスターを生み出していった。さらに出演者のラインナップに注目してみると、当初のカントリー&ウェスタンからロカビリーへ、さらに66年にワイルドワンズと契約、同イベントに出演させたことを皮切りにして、グループ・サウンズ（以下GS）へと主流が移っていく。当時の流行とリンクする形で音楽ジャンルの変遷をたどることができよう。とりわけ沢田研二を擁するタイガースは67年1月に同イベント初出演を果たすと、瞬く間に絶大な人気を得ることになる。翌年には「ウェスタン・カーニバル」の出演者もGSが主体となった。69年までに100あまりのバンドがレコード・デビューを果たしたとされるGSブームの先鞭をつけたといえるだろう。日劇の取り壊しに伴い幕を下ろすまで、「ウェスタン・カーニバル」はさまざまな音楽とスターを世に送り出したのである。

こうした「日劇ウェスタン・カーニバル」における渡辺プロの手法は、音楽を商業化した点において批判されることがある。しかし、音楽興行を近代化させた点と若者文化としての音楽

に社会的注目を集めた点において、このイベントの示した方法論の影響は大きい。とくに各出演者の集客力を足し算的に増やす発想と、新しい音楽を聴衆に紹介する役割はその後の音楽イベントの雛型となったといえるだろう。そしてそれはとりわけマイナーな音楽ジャンルにおいて有効な手段であった。はからずも、GSの後に登場したニューロック・シーンは、このイベントという方法論を採用する。

4. 音楽を発展させるためのイベント

4-1. 日本のロック——70年前後

60年代は日本の音楽シーンにとって大きな転機となった。英米に比べると数年のタイムラグがあったものの、先にも述べたようにロカビリーをはじめロックやフォークなどが若者文化において重要な位置を占めるようになるのである。そのなかでも特に社会の大きな注目を集めたのはGSであった。66年にビートルズが来日するのと前後して数多く登場した、エレキギターを導入したボーカルスタイルのバンド達はすぎやまこういちや筒美京平、村井邦彦、鈴木邦彦、なかにし礼、橋本淳といったプロの作詞家・作曲家の作品でレコードデビューを果たし、人気を獲得していった。ただしそれらの楽曲はリズムやハーモニーなどのサウンド面ではロック的ではあったものの、歌詞やメロディー・曲調は歌謡曲然としていた。バンドやミュージシャンなど当事者たちはこうした状況に満足していたわけではない。ステージではこれらのヒット曲を演奏しないグループも少なくなかった。

しかしながらこのフラストレーションが、GSのミュージシャン達をオリジナル曲の創作に向かわせることはあまりなかった。そもそもこうしたバンドの多くはデビュー以前、都市部のジャズ喫茶やディスコなどで、ビートルズやローリング・ストーンズなど洋楽のカバーを演奏していたのだが、レコードデビュー後も同様の行為を繰り返していたのである。

やがてブームが終焉に向かう69年頃にはバンドの解散が相次ぎ、そのメンバーから新たなバンドが再編成された。ニューロックと呼ばれたこれらのバンド達は芸能界から距離を置き、「本物のロック」を志したのであった。

4-2. 布教活動としてのフェスティバル

69年にアメリカのニューヨーク州郊外において、現在でも最も有名なロックフェスティバルのひとつである「ウッドストック」がおこなわれた。最終的には30万人とも40万人ともいわれる若者が一堂に会したこの出来事は世界中に知れ渡り、日本にも大きな衝撃を与えた。『ニューミュージック・マガジン』誌ではGSバンド、ザ・フィンガーズのギタリストであった成毛滋による熱のこもったレポートがウッドストック開催直後の10月号・11月号の2か月にわたって掲載され、その様子を伝えている。さらに同フェスティバルは後日、記録映画として公開され、世界中の人々に若者文化の盛り上がりと存在感を示し、さらに多くの若者を触発した。69年末

にはローリング・ストーンズがカリフォルニア州で野外コンサートを開き40万人を動員し、翌70年には「ワイト島音楽祭」(イギリス)や「フェスティバル・エクスプレス」(カナダ)をはじめ、大規模な野外イベントが注目を集めた。

こうしたうねりは日本でもロック・フェスティバルを開催しようという流れになっていった。成毛は帰国後の69年9月に日比谷野外音楽堂で「ニューロック・ジャム・コンサート」(通称「10円コンサート」)を手掛けている。さらに同じく9月に『ニューミュージック・マガジン』誌は第1回、翌年1月には第2回「日本ロック・フェスティバル」を開催している。こうしたイベントに共通しているのは、商業主義に対する批判と、「日本に(本物の)ロックを根付かせよう」という気概である。

歌謡曲化されたGSとは違った本当の新しいロック・ミュージックを日本に根づかせるための運動を早急に起こす必要がある…。これまでの日劇ウエスタン・カーニバル的なものとはまったく異なった、音楽家と評論家の協力による自主的な演奏会がもたれるのは、日本のロックにとっては画期的なことであり秋に向けて日本でもアメリカ、イギリスに負けないニュー・ロックのパワーを盛り上げるための第一歩と期待されている。(『ニューミュージック・マガジン』69年9月号=ニューミュージック・マガジン増刊 1994『スペシャル・エディション [パート1] 1969-1974』、ミュージック・マガジン)

ビジネスライクな興行主ではなく、「音楽家」と「評論家」が主催者として期待され、また新しい文化の担い手として位置づけられているのは実に興味深い。ただし「運動」という仰々しい言葉を掲げているものの、こうしたイベントは思ったような成果をあげられたわけではない。というのは、当時の日本の若者にとって、そもそもロックが大多数に支持されるようなポピュラリティを得た音楽ではなかったためである。そのためフェスティバルによってロックの「理念」や「精神」を実践する以前に、「ロックとは何か」ということを聴衆に教育しなければならなかった。成毛は自身が手掛けた10円コンサートを以下のように述懐している。

結局10円コンサートを始めた動機というのは、その頃、タイガース、テンプターズ、オックスが人気があって…ロックっていうのはそういうもんじゃないんだというのを紹介したいけど日本にそんなのいないから、あくまで向うの代用品としてね、信輝とか仲間を集めて紹介しようというつもりで、10円コンサートやったわけ。…代用品として、向こうのコピーに徹底するっていうことでね。コピーして得意になるというんじゃないくて、向こうを紹介するための代用品として(『ニューミュージック・マガジン』72年11月号、ミュージック・マガジン)。

表1 69～70年にかけておこなわれた主なイベント

年	月	イベント名	会場
69	9	10円コンサート	日比谷野外音楽堂
		第1回日本ロック・フェスティバル	厚生年金会館大ホール
	10	第2回10円コンサート	日比谷野外音楽堂
70	1	第2回日本ロック・フェスティバル	厚生年金会館大ホール
	4	ロック反乱祭	東京文教公会堂
		第3世界のヘッド・ロック	神田共立講堂
	5	第3回ロック・フェスティバル	日比谷野外音楽堂ほか
		第2回ヘッド・ロック・コンサート	日比谷野外音楽堂
	8	第3回全日本フォークジャンボリー	岐阜・枕の湖湖畔
		ロック合同葬儀	大阪城公園
		サマージャズ・イン・トーキョー	日比谷野外音楽堂
	9	円山オデッセイ	京都・円山野外音楽堂
		ろくとふおーくのコンサート	日比谷野外音楽堂
		100円コンサート	日比谷野外音楽堂
	10	ニューポート・ジャズ・フェスティバル・イン・ジャパン	全国4か所
12	ロック・カーニバル#1	東京・日劇ほか	

この時に「ロック」という言葉の含意として英米のそれを指すのであって、日本のものは含まれていないのである。

他方で内田裕也は世界に通用する日本人バンドによる「日本のロック」を標榜し、やはり多くのイベントを手掛けている。ロックをめぐる「洋楽／邦楽」差異は強く意識され、多くの矛盾や軋轢をはらみながらも多くのイベントが開催された。ただし「ロックを普及させる」という一点において彼らは協同しており、そのための手段がイベントであったといえるだろう。

4-3. フェスティバルの理念

当時のイベントではロック教育と同時にフェスティバルの理念も聴衆に訴えかけなければならなかった。成毛や内田をはじめとするミュージシャンだけでなく、中村とうようなどの評論家達は海外のフェスティバルを憧憬し、その理念を紹介しようとしてつとめた。そうしたイベントには「日本ロック・フェスティバル」のような美辞麗句を並べた立てたスローガンが掲げられていることが多い。たとえば桜井ユタカはアメリカで実際に見たフェスティバルでの「自由」な雰囲気重要視し、そのオーディエンスが必ずしも音楽だけを目的に集まってきているのではないことに言及し、以下のように読者に呼び掛けている。

だから、もしかりに日本で、モンタレーとかウッドストックのようなロック・フェスティ

バルが行われるようなことがあったとしても、その時は、少なくとも NMM 誌の読者だけは、心して“ロックを聞きに来ただけではないのだ”と思っていたいただきたいもの。その方がずっと楽しいはずである……。 (『ニューミュージック・マガジン』69年11月号=ニューミュージック・マガジン増刊 1994『スペシャル・エディション [パート1] 1969-1974』、ミュージック・マガジン)

フェスティバルは自由を象徴するものだったのである。しかしながらこうしたイベントは必ずしも大きな成果をあげたわけではなく、その理念が実現されていたとは言い難い。出演ミュージシャンは自分たちのスキルを誇示するあまり、観客をおきざりにした自己満足な演奏に終始することがしばしばあった。イベント会場をみても、既存のホールや音楽堂が多く利用されているが、椅子席が固定されたこれらの会場はウッドストックにおいて理想化されたユートピアには程遠く、制約の多い中でなんとかイベントを開催していたことがうかがえる。また野外では音響設備の不備により、きわめて劣悪な音環境でコンサートがおこなわれることも多かった⁴。その結果、こうしたイベントが多く聴衆を惹きつけることはなく、聴衆の一部はシンナーやボンダを吸って乱痴気騒ぎを起し、ステージに乱入したり、それによってコンサートが中断されることもたびたびあった。また頻繁に利用された日比谷野外音楽堂の収容人数が3144人（座席2664 立見席450⁵）であり、これが満員にならないことが少なくなかったことを考えれば、こうしたイベントは小規模で繰り返しおこなわれていたのであり、その影響力も限られていたといえよう。それでも「日本のロック」を聴く、ほとんど唯一の機会であったため、頻繁にコンサートやイベントは開催されたのだが、ニューロックの衰退とともに下降線をたどることとなる。同じような出演者で繰り返され、一部の若者にしか受け入れられず、マンネリ化したコンサートは停滞しはじめるのである。72年には「ロック・イベント72夏の問題点」と題された特集が音楽誌に掲載されている⁶。

しかしながら「ウッドストック」が与えた影響は大きく、自らイベントを立ち上げるという行動に出るものは決して少なくなかった。この頃から学園祭や大学内においてロック・コンサートがおこなわれるようになった。京都大学西部講堂では木村栄輝らが中心となった「MOJO WEST」（70年～）など、若者による若者のためのイベントが数多く開催されている。また関西大学の学生であった福岡風太らは「Be-in LOVE ROCK」（70年）や「春一番」（71年～）を手掛け、大学内にとどまらない音楽シーンの活性化に大きく貢献した。福岡は当時を振り返って以下のように語っている。

69年秋に「ウッドストック」のライブLPを手に入れた私は心のアッチコッチをハンマーでガンガンどつかれました。音楽はもとより、どこかで見た素っ裸の男女が写っている写真にまさしく「ウッソー！」の心境でした。「こんなオモロイコンサートがあるんや。こ

れはなんとかしなアカン」とワケもなく思ってしまったのでしょう。(朝日新聞社 2006: 20)

福岡はこの春一番を、80～94年の空白があるものの、今日まで手掛けている。こうしたイベントには聴衆を集め、ジャンルの規模を拡大するだけでなく、アーティストの他にイベンターを育てる側面もあったといえよう。

ただし当時の野外イベントのなかで、よりポピュラーだったのはマニア向けのロックではなく、すでに一般的に認知されていたフォークであった。

5. イベントのメッセージ性

5-1. フォークとカウンターカルチャー

60年代後半から70年代前半にかけて日本でより多くの若者の支持を集めたのはロックではなく、フォークであった。アコースティックギターを中心とした編成で、簡素なアレンジで演奏されることが多かった当時のフォークソングは、高度な音楽的素養を必要とせず、また安価に楽器を入手できることもあって、多くのアマチュアシンガーやグループを生み出した。アメリカのフォーク・シンガーにならって海外の民謡やトラッド・ソング、ピート・シーガーやボブ・ディランらの楽曲をコピーすることから始まった日本のフォークはやがて「自分のメッセージを自分の言葉で歌う」ことを信条とし、オリジナル曲を早い段階から創作している。商業主義を嫌い、アマチュアリズムに重きを置く彼らの活動や音楽は、芸能界のそれとは一線を画するものであった。いわゆる歌謡曲がレコードやラジオなどのメディアを介して普及したのに対し、フォークはまずコンサートなど対面形式のコミュニケーションを通じて広まっていったのである。

フォークのフェスティバルはアメリカでは、59年に「ニューポート・フォーク・フェスティバル」が開催されている。レコード会社が開催した同イベントは観客の不入りにより、一旦中止となるが、63年にミュージシャンが主体となり政治色を強めて再開された。日本では61年に銀座ガスホールで大沢保の企画・構成による初の「フォーク・フェスティバル」が開催されるなど、この頃からコンサートにフォークシンガーやグループが出演しはじめる。ただし、当時フォークのコンサートを手掛けていた花岡農夫が「フォーク・ソングをやっているのは、みんなが自分ひとりだけだと思っていた。後にマイク真木、小室等に会った時も、あのころはほかにそんなグループがあるとは知らなかったとってたぐらいいだ」(富澤 1979: 25)と語っているように、演奏の場は限られており、シーンと呼べるものはまだ存在していなかった。

5-2. フォークシーンとコンサート

63年に大沢がフォークを中心においたコンサート「フーテナニー'63」を開催すると、小規

模ながらも好評を博し、翌年の「フーテナニー12-25-64」は当時としては異例の1200人の観客を動員した。この頃からフォークのコンサートは急激に増え、富澤誠によると65年には東京だけで100ほどのコンサートが開催されている（同：46）。これらの多くは学生が主体となった団体や労音によって主催されていた。彼らが企画した手作りのコンサートや学園祭などがフォークシンガーやグループの主な演奏の場となったのである。

ただしこれらのコンサートは、今日われわれがイメージするような、演奏者をスターとしてあがめ、崇拜する儀礼のようなものではない。フーテナニー⁷の言葉が表わすように、むしろ歌手と聴き手の垣根をなくした聴衆参加型のコンサートであった。またフォークは歌声運動とも連動していくのだが、いずれの場合も、フォークは彼らの仲間内の歌として若者の間に広がっていったのである。68～9年にかけて新宿駅西口広場でおこなわれていたフォークゲリラはこのことを象徴しているといえよう。

そうした草の根的な活動のなかから、やがてスター視されるシンガーが現れる。初期フォークの代表格、高石友也は秦政明とともに高石友也事務所を67年に設立した。同事務所が高石だけでなく岡林信康や高田渡など多数のミュージシャンのマネージメントを手掛けると、日本のフォーク・シーンは大きな転機を迎えることとなる。高石らはマネージメントだけでなく、野外イベントの「フォークキャンプ」（67～70年）などを企画した。さらに会員制の自主制作レコードレーベルURCを設立すると、フォークはより大きな注目を集めるようになり、一大ムーブメントとなったのである。そうした当時の盛り上がりを象徴するのが、岐阜県栂の湖湖畔にて開催された全日本フォークジャンボリーである。

5-3. 中津川フォークジャンボリー

ウッドストックと同じく69年に開催されたフォークジャンボリーは、野外フェスティバルとして、今日でも日本のポピュラー音楽史ならびに若者文化史において重要な位置を占めている。野外コンサートやイベントとしては必ずしも「日本初」ではないのだが、それでもやはりいくつかの点においてフォークジャンボリーは画期的であり、当時の音楽とそれをめぐる状況を象徴しているといえる。東谷護はフォークジャンボリーの要点を以下のようにまとめている（東谷 1995）。

1. 観客動員
2. 出演者が、プロに限らずアマチュアも参加できた
3. 出演者の層の厚さ
4. いわゆる「関西フォーク」と東京を中心に活動していたアーティストが会した
5. 野外コンサート。しかもオールナイト形式
6. 地元の青年による手作りのコンサート

中津川芳音と高石事務所が協力したこのコンサートには高石友也、岡林信康、五つの赤い風船、中川五郎、高田渡ら、いわゆる関西フォーク系のアーティストとジャックス、遠藤賢司らが出演し、約3000人の聴衆を集めた。ウッドストックには及ばないものの、既存のホールや野外音楽堂ではない野原に、若者たちが数カ月にわたって手作りでステージをつくりコンサートを成功させたことは、後日報道された海外での大規模ロック・フェスティバルの成功とともに大きなインパクトを与え、翌70年の第2回では約8000人を動員した。さらにウッドストック同様に記録映画やレコードが制作されると、フォークジャンボリーはそれらを介してより多くの人々に広まり、71年の第3回では約25000人の観客を集めた。

しかしこれもまた海外の事例と同じく、理想化されたフェスティバルは現実には引き裂かれることとなる。第3回のフォークジャンボリーは多くの若者を惹きつけたものの、一部の聴衆はこれを「商業主義だ」と批判し、ついにはステージを占拠し、コンサートを中断させてしまった。カウンターカルチャーの失速とともに、フェスティバル幻想はもろくも崩れ去っていくのである。

しかしながら、フォークジャンボリーはまた新たなスターを排出している。一部の聴衆がステージを占拠し岡林を糾弾するなか、サブステージにおいて熱演をつづけた吉田拓郎は、世代交代を強く印象づけた。政治的なメッセージではなく、日常に根ざした叙情的な歌をうたう吉田は、カウンターカルチャーを超えてさらに多くの若者の共感を得た。そして後にライブアルバムの積極的なリリース、日本初の全国ツアーの敢行、かぐや姫と合同でおこなった「吉田拓郎・かぐや姫オールナイトコンサート in つま恋」(75年)などコンサートにおいても新たな道を切り開いたのである。

6. おわりに

ここまでの議論を整理しておこう。複数のアーティストが出演する形式のコンサートは70年代頃までにおこなわれており、そのうちのいくつかはフェスティバルと銘打っていたことが確認できる。少なくともロックやフォークなどの若者の音楽文化、マイナーな音楽では単独コンサートではなく、イベントが主だったといえよう。一部のスターを除いて、「リサイタル」と冠する単独コンサートをおこなうことができるほどの集客率を持ったアーティストはまれであり、ニューロックにおいては皆無に近かったといってよいだろう。フォークにせよロックにせよ、当時はまだマイナーな存在であり、音楽そのものを広めるためにもフェスティバルはおこなわれていたのである。

ウェスタンカーニバルは興行的な成功をおさめたが、ロックやフォークのイベントは反商業主義的姿勢をとっており、その背景には若者による新しい文化を築こうとするなどカウンターカルチャーの精神が大きく存在していた。若者のイベントそのものが意味を持っていたのであ

り、若者文化の象徴と位置付けられるものだったのである。

ただしその会場となったのは既存の音楽堂やホールであり、特設会場を設けることはまれであった。既存の会場、とくに固定座席のあるホールでは、当時のフェスティバルとその支持者たちが求めた「自由」や「解放感」は望むべくもなく、掲げた理想を体現していたとは言い難い。また特設会場での野外コンサートでは音響を含めたインフラの不備や技術的な未熟さがしばしば問題となった。当時のコンサートやイベントは往々にして理念が先行しがちであり、聴衆を置き去りにすることが多々あったといえよう。そうした意味でフォークジャンボリーは当時としては出色のイベントだったが、その後の顛末も含めて当時の状況を象徴している。

はじめに述べたように、本稿は1950～70年代前半のそれぞれの音楽シーンでおこなわれたイベントに注目して、日本のポピュラー音楽におけるコンサート／ライブへの文化史的なアプローチを試みたものである。その意味では議論は十分ではない。なぜなら70年代以降も、イベント形式のコンサートは繰り返しおこなわれているからである。特に「ブルース・フェスティバル」(74年)や「琉球フェスティバル」(74年)など新しい音楽や文化を紹介し、根付かせようとする手法としてそれらは定着している。また洋楽のコンサート／ライブについて本稿は扱っていない。これらのトピックやより精緻な議論や分析が必要な点については、稿を移して、引き続き課題に取り組んでいきたい。

注釈

- 1 たとえ「フェスティバル」ではなく「コンサート」と名前のつくものであっても、自費出版のレコードレーベルであるアングラ・レコード・クラブ (URC) の所属アーティストが出演した「URC コンサート」のようにオムニバス形式のものが多かった。
- 2 たとえば岡林信康は1970年10月に日比谷野外音楽堂で「岡林信康ロックコンサート」と題したライブをおこなっているが、これには岡林のほか遠藤賢司やはっぴいえんどうが出演している。
- 3 (月刊「ON STAGE」編集部 1990) 参照。
- 4 和田正樹は『ニューミュージック・マガジン』72年10月号に「音響装置がこれからの問題」と題した原稿を寄せている。また成毛は前掲のインタビュー記事において、自身が日本でロック活動を停止する理由のひとつとして、コンサート現場スタッフのPAシステムに対する理解のなさをあげている。
- 5 日比谷公会堂・大音楽堂公式HP (<http://hibiya-kokaido.com/>) より
- 6 (『ニューミュージックマガジン』72年10月号、ミュージック・マガジン)
- 7 富澤によると「みんなでフォーク・ソングを楽しく歌いましょうの会」(富澤 1979:28)。

参考文献

- Adorno, Theodor W., 1938=1998 三光長治・高辻知義訳『不協和音』平凡社。
朝日新聞社 2006『AERA in FOLK あれは、ロックな春だった!』朝日新聞社。
ビリー諸川 2005『昭和浪漫ロカビリー—聞き書き: ジャズ喫茶からウエスタン・カーニバルへ』平凡

社.

- Cope, Julian 2007=2008 奥田祐士訳『ジャップロック サンプラー』白夜書房.
電通総研 2008『情報メディア白書2008』ダイヤモンド社.
月刊「ON STAGE」編集部 1990『日本ロック体系〔上〕〔下〕』白夜書房.
堀威夫 2005『わが人生のホリプロ いつだって青春』小学館.
木村英輝 2007『MOJO WEST』第三書館.
北谷賢司 2007『ライブ・エンタテインメント新世紀』ぴあ総合研究所.
小宮正安 2001『祝祭の都ザルツブルク——音楽祭が育てた町』音楽之友社.
黒沢進 1992『日本フォーク紀』シンコー・ミュージック.
前田祥丈・平原康司編 1993a『ニューミュージックの時代』シンコー・ミュージック.
—— 1993b『60年代フォークの時代』シンコー・ミュージック.
松下治夫 2007『芸能王国渡辺プロの真実. ——渡辺晋との軌跡』青志社.
三橋一夫 1979『フォークってなんだ』日本放送出版協会.
南田勝也 2000『ロックミュージックの社会学』青弓社.
宮入恭平 2008『ライブハウス文化論』青弓社.
難波弘之・井上貴子『証言!日本のロック70's ニュー・ロック/ハード・ロック/プログレッシヴ・ロック編』アステルパブリッシング.
西田浩 2007『ロック・フェスティバル』新潮社.
小川博司 1988『音楽する社会』勁草書房.
恩蔵茂 2001『ニッポンPOPの黄金時代』KKベストセラーズ.
ぴあ総研 2009『ぴあライブ・エンタテインメント白書』ぴあ.
坂崎幸之助 2003『坂崎幸之助のJ-POPスクール』岩波書店.
Salmen, Walter 1988=1994 上尾信也・網野公一訳『コンサートの文化史』柏書房.
篠原章 1996『J-ROCK ベスト 123 1968~1996』講談社.
Tagg, Philip 1990「ポピュラー音楽の分析——理論と方法の実践」三井徹編訳『ポピュラー音楽の研究』音楽之友社.
宝島編集部編 1992『日本ロック大百科・年表編(1955~1990)』JICC 出版局.
高崎保男・黒田恭一編 1994『ヨーロッパの音楽祭』朝日新聞社.
富澤一誠 1979『ニューミュージックの衝撃』共同通信.
東谷譲 1995『日本におけるフォークソングの展開——社会史的側面より』日本ポピュラー音楽学会.
—— 2005『進駐軍クラブから歌謡曲へ——戦後日本ポピュラー音楽の黎明期』みすず書店.
渡辺裕 1989『聴衆の誕生』春秋社.
Weber, William 1975=1998 城戸朋子訳『音楽と中産階級——演奏会の社会史』法政大学出版局.