

# 『ニューミュージック・マガジン』の時代

山 崎 隆 広

The Times of *New Music Magazine*

Takahiro YAMAZAKI

キーワード：アメリカ、出版、雑誌、サブカルチャー、平準化された大衆社会

## ポップの波——〈アメリカ〉という問題

1985年に刊行されたエッセイ集の中で、作家・村上龍は自身の創作に〈アメリカ〉が落とした影について以下のように綴っている。

……現代は、本来ずっと貧乏人であった大衆が快楽を欲する時代である。特殊な社会的成功以外にも、大衆が快楽に接近した時代というのがアメリカには確かにあった。それがアメリカン・ドリームと呼ばれたのだ。

ポップの波は日本に押し寄せ、それは今も変わらない。今は特に強い。私は基地の町で育ったから、特に強くポップの波にもまれた。具体的に言うと、祖父が浪花節を聞いている自分の家よりも、「ビ・バップ・ア・ルーラ」でジルバを踊る GI とパンパンのオンリーハウスの方が楽しそうだ、と思いながら育ったのである<sup>1</sup>。

ここで言われている〈ポップ〉とは当時の村上がこのエッセイ以外でも頻繁に用いていた概念系で、戦後世界を経済的、物質的、精神的に席卷したアメリカの大衆文化全般をシンボル化した用語だが、米軍基地の町・佐世保で生まれ、1975年に東京の基地の街・福生の周辺で GI 達とドラッグと乱交に明け暮れる若者達の姿を描いた『限りなく透明に近いブルー』でデビューして以来10年、自身とアメリカとの距離を様々に測りながら創作を続けてきた村上にとっては、初期の活動におけるキータムと言っていいものであった。この時期の村上は、ナショナリスティックな日本人主人公がアメリカの多国籍企業に挑む近未来長編経済小説『愛と幻想のファシズム』の連載執筆にあっていたが、冒頭のエッセイにあとがきとして収められた「夢のアメリカ・アメリカの夢」と題された一章では、次のように記して当時の村上にとってのポップ、すなわち〈アメリカ〉を総括している。

原風景と呼ばれるものは誰にでもある。私にとってのそれは、アメリカ軍基地内の美しい芝生にデッキチェアで寝そべる金髪の女だ。そんな光景を実際に見たのかどうか、はっきりしない。写真か、絵で見たのかもしれない。

ステロタイプな光景だ。(中略)

私は、私の中の夢のアメリカについて語っているにすぎない。私が想うアメリカは、実は、どこにもありはしないのだ<sup>2</sup>。(傍点引用者)

ここにおいて村上は、デビュー以来自身の小説やエッセイのモチーフとして描き続けてきた〈アメリカ〉の存在を「実は、どこにもありはしな」かったものとして対象化し、小説家として次のフェーズに向かうべく一区切りをつけることを宣言する。処女作の発表からちょうど10年をへた1985年の村上が、日本経済が前年のプラザ合意を受けてまさに「幻想」のごときバブル景気に向かおうとしていた時代に、軽妙なエッセイの中とはいえ作家としてこのような決意を表明したことの意味は決して軽くはない<sup>3</sup>。それまでも直接的間接的に時代に言及した小説を発表し続けてきた村上の中で、どのような認識の変化があったのか<sup>4</sup>。

\*

知られるように、村上のデビュー作『限りなく透明に近いブルー』は、その発表にあたって当時の論壇でも大きな議論的となった。1976年上半期の芥川賞を受賞した同作は同年単行本化され、深刻な出版不況にもかかわらず書籍部門の年間売上第2位というミリオンセラーとなるが、批評家達の賛否は大きく割れた。物語の終盤、薬物に酩酊しながら、小説の主人公リュウは女友達にうわ言のようにこう語りかける。

リリー、俺帰ろうかな、帰りたいんだ。どこかわからないけど帰りたいよ、きっと迷子になったんだ。もっと涼しいところに帰りたいよ、俺は昔そこにいたんだ、そこに帰りたいよ。リリーも知ってるだろ？ いい匂いのする大きな木の下みたいな場所さ、ここはいったいどこだい？ ここはどこだい？<sup>5</sup>

主人公が語るこの居場所のわからない「迷子の不安」が、この時期の村上の作品群の重要なモチーフになっていることは改めて強調するまでもないだろう。「昔そこにいた」はずの場所からも、「原風景」として記憶していたはずの「アメリカ軍基地内の美しい芝生」からも取り残され、途方に暮れる迷子の不安。だが、批評家達の議論を巻き起こした要因は、他ならぬこの村上の「不安」の感情に対してだったのだ。

『限りなく透明に近いブルー』にまつわる議論の焦点、特に批判する側の議論の焦点は、作品中で描かれる情景の反社会性に対する倫理的是非などではない、別の倫理に向けられていた。その批判の要点を一口でいうならば、1970年代の若き作家たる村上が〈アメリカ〉をどのように捉えようとしているのか、その表現者としての同時代的倫理観に対してであった。

1976年当時、『限りなく透明に近いブルー』に厳しい批判を下したレビューとしては、例えば江藤淳や柄谷行人のものが有名だが<sup>6</sup>、中でも江藤の批評はその4年後の1980年に発表された田中康夫の『なんとなく、クリスタル』に対する肯定的評価とのコントラストによって広く知られている。村上の「ブルー」を「単なるサブ・カルチャーに過ぎない」として斥けた江藤が、一方で田中の「クリスタル」を高く評価したのは何故か。その理由について、加藤典洋は、村上のデビュー作がアメリカと日本の関係を占領者と被占領者に近い形で設定した上で、「アメリカよ帰れ！」とやっている為だと分析する。「これ以上に江藤を苛立たせるものはない。なぜなら、江藤にとっての困難は、日本が『意味のある言葉』を取り戻すには『一九四六年憲法』の拘束から自由になり、アメリカの潜在的圧迫をはねのけなければならないが、同時に日本は現国際情勢の中でアメリカなしにはやっていけない、というかたちをしているからだ。アメリカの傘があるために光がささずに閉ざされている一方、この傘なしには生きていけない、これが江藤のジレンマである。この微妙な力関係にたえている時に、脇で『ヤンキー・ゴウ・ホーム！』とやる村上は——江藤にいわせれば——全然わかっていない甘ったれなものである」<sup>7</sup>。(傍点原文ママ)

1960年代を通じて世界各地で勃発した数多くの大学闘争や安保闘争が戦後の「閉ざされた言語空

間」(江藤)をアメリカ帝国主義支配から我が手に取り戻す為の闘争過程であったと捉えるなら<sup>8</sup>、江藤のような批評家達にとって、少なくとも日本においてその闘争がきわめるべき頂上に辿り着いた先に見えるはずだったものとは、アメリカが「国家」として日本を統治し、その日本がまた我々一人一人の国民の「内面」を「国家」として統治しているという戦後の「入れ子型構造」であったと、加藤は言う。つまり、「少なくとも一九六〇年代後半から七〇年代前半にかけて、『アメリカ』が拘束していたのは『日本』という『国』であって、ぼく達一人一人の内面というのではなかった」<sup>9</sup>は、ずだった。

ところが、そのアメリカによる間接統治的入れ子型構造が1970年代から1980年にかけて大きく変容する。それは、本来実体あるものとして期待されていた日本人の「内面」が、アメリカという国家の「徳用マッチ箱」の中に直接収納されてしまうという事態だった。江藤の解釈にしたがえば、村上が「ブルー」を発表した1970年代の中頃というのは、既に日本人の「内面」を直接治めるのは〈アメリカ〉となっていた時期だった。だからこそ、江藤は、アメリカから「取り戻すべき内面」の存在があることをいまだ前提とし、「もっと涼しいところに帰りたい」と震えている村上の作品に「甘ったれ」と苛立ち、その一方で経済成長、物質文明の発展に邁進した果ての日本ではもはや「信ずべき内面」など誰も持つべくもないという立場をとる田中の「クリスタル」をより高く評価したのだ<sup>10</sup>。

1960年代の大学闘争や安保闘争を通過し、やがて革命運動も陰惨な内ゲバ状態へと退潮していき、日本の国民にとっての「取り戻すべき内面」の存在が後景化して、〈アメリカ〉がわれわれにとっての「国家」の役割を直接果たすようになっていったのが1970年代初頭以降の日本なのであるという加藤の理解に、わたしもまた深く同意したい。そして、そういったアメリカニズムがわれわれの意識下に染み込み始めてきた時期こそが1970年代半ば、すなわち村上が〈アメリカ〉を主題にした小説を発表してデビューした1975年から1976年という時代である。アメリカニズムの本質とは、吉見の表現を借りれば「モノとしての商品とデモクラシーの観念が結合することによって偏在化した近代性の極致」ということであり、1970年代のアメリカナイゼーションの進行過程とは、まさに「『他者』ないしは『シンボル』としての『アメリカ』から、『自己』ないしは『システム』としての『アメリカ』へと転回していく」過程であると言い得るだろう<sup>11</sup>。

「象徴」としての〈アメリカ〉から、内面化された「システム」としての〈アメリカ〉へ。繰り返すが、その徴候が顕著にわれわれの社会上に表出し、そして浸透していった時期が、「政治の季節」と呼ばれる時代の直後の1970年代はじめから村上のデビュー作が大きな議論を呼んだ1970年代半ばという時代であるというのが、本論の見立てである<sup>12</sup>。

本論では、そのように〈アメリカ〉がわれわれの社会に内面化され、定着していく過程を当時の出版メディア、特に雑誌に着目して見ていくことにしたい。当時から夥しい数のメディアが生まれ、消滅していった。戦後の日本社会が高度経済成長に向かう過渡期においてわれわれの大衆社会がますます「平準化」していく様子を特定の雑誌メディアを切り口に分析した研究としては、阪本の雑誌『平凡』研究、あるいはさらに古い時期のメディアを対象にしたものとしては佐藤の雑誌『キング』研究などの非常に優れた先例があるが<sup>13</sup>、本稿ではまさに〈アメリカ〉がわれわれにとっての「シンボル」から「システム」へと移行していった時期と思われる1970年代の日本の雑誌メディアに焦点を当て、分析をしていく。そして、この時期の雑誌メディアの中でも、村上のいう「ポップの波打ち際」を歩いてきた——〈アメリカ〉からの影響下にあることに自覚的であり、多分にその恩恵を受けながらも、なお同時にそこから逃れようとしている——音楽専門誌、特にその代表格である『ニューミュージック・マガジン』を分析の対象としたい<sup>14</sup>。これまでも様々な語られてきた1968年という時代の「後の」1970年代、われわれが様々な形でアメリカをダイレクトに受け入れ、そして

新たな〈アメリカ〉を作り出していったこの時期の雑誌表象を通じて現代を逆照射するのが、本論の主たる目的である。

### 「ニューミュージック・マガジン」の時代——1969年4月—1969年12月

『ニューミュージック・マガジン』（以下引用以外の箇所では特にことわりのない限り『NMM』と表記する）は1969年4月創刊の音楽誌である。昂揚感と挫折感とともに語られることの多いその時代は、日本の出版界にとっても決して明るいものではなかった。1969年、毎年二桁成長を続けた日本経済の「黄金の1960年代」の棹尾に「最も遅れている」とされた出版界も一足遅い「高度出版成長」を期待されたが、前の時代の出版界を牽引していた個人全集などの大型企画を主軸とするマス・プロやマス・セールスは既に不振であり、販売ルートとしても外壳（書店の店頭売りではない販売のこと）の頭打ちなどによって、業界全体は厳しい状態にあった<sup>15</sup>。さらにこの年、外資の圧力によって書籍、雑誌の再販売価格維持制度の是非を問うかのようなブッククラブ<sup>16</sup>の登場が実現の一步前まで迫ったり、また1970年の日米安保改定を控えて学生運動関係の書籍が上半期に数多く出版され、『東大紛争の記録』（日本評論社）、『叛逆のバリケード』（三一書房）などがベストセラーとなるなどした。革命運動を推進する啓蒙書や理論書の類も多く出版され、沖縄問題や1970年安保をどのように考えるか、というようなテーマの解説書も数多く刊行された。国外からの新勢力の進出に脅かされ、国内でも旧体制に対する不満が噴出する当時の状況は、アマゾンやアップル、グーグルなど巨大な外資から受ける様々な圧力への対応に追われ、国内の制度的にも再販制や委託販売制度など長年の商慣習のきしみが生み出す様々な議論に向き合わざるを得ない現代の出版界の内憂外患状況とアナロジカルな関係にあると言えるが、まさに『NMM』は、文化、社会的にも大揺れの時代に船出したわけである。

当時、日本の音楽誌の先頭を走っていたのは『ミュージック・ライフ』（以下『ML』）誌である。『ML』は日本におけるロック雑誌の嚆矢として、新興音楽出版社（現シンコー・ミュージック）によって1937年に創刊された。当初は不定期刊行だったが、何度かの休刊や誌名変更をへて1960年代半ば、星加ルミ子が編集長を務めるようになった頃を契機にエルビス・プレスリーやビートルズ等を表紙とするアイドル性の強いロック誌となり、人気を確立させた。

当時の大衆音楽状況を簡単に概観すると、戦後日本の音楽シーンはやはり米軍が持ちこんだポップミュージックが基地の外ににじみ出すような形で広まっていった。1945年から1950年代前半にかけてブルース、ブギウギ、マンボ、タンゴなどの要素が日本語の流行歌の中に入り込み、ハワイアン、カントリー&ウエスタン(C&W)、ジャズ等がブームとなっていった。当時のアメリカでは1955年の「ロック・アラウンド・ザ・クロック」（ビル・ヘイリー&ヒズ・コメッツ）の大ヒット、翌56年のエルビス・プレスリーの登場など、ロックンロール/ロカビリーが大きな人気を博していたが、これを受ける形で日本でも既にC&Wブームで人気のあった小坂一也がプレスリーの「ハートブレイク・ホテル」をカバーすると人気は一気に沸騰、日本の大衆音楽のトレンドはロカビリーの時代へと移行する。

1958年になると平尾昌晃、ミッキー・カーチス、山下敬二郎の「ロカビリー三人男」がデビュー、2月には渡辺プロの後援でロカビリーの祭典「第1回日劇ウエスタンカーニバル」が開かれ、本格的なロカビリーブームを迎えた。しかしそのブームも長続きはせず、翌年になるとロカビリーのカバーではないオリジナルのヒット曲が国内にも台頭、多くのロカビリアンもいわゆる歌謡曲を歌うようになっていく。このロカビリーの例に見られるように、多くの日本の大衆音楽は「アメリカ音楽の輸入→日本のオーディエンス向けにカスタマイズ→ブームの終焉」という道行きを辿りながら

も、参照枠としてアメリカを志向する傾向は変わることなく、1960年代には白人中産階級的なポップスがもてはやされるようになっていった（篠原 2005：25-50）。

当時『ML』は『平凡』や『明星』などの芸能誌同様、「見ること」に重きを置いたグラビア中心の編集方針を採っていたが、1969年に登場した『NMM』はそれらとは明らかに異なるコンセプトを持っていた。A5判平綴じでぎっちり活字が組まれた体裁は音楽誌というよりもむしろ文芸誌のような雰囲気醸し出し、総頁数はまだ64頁で150円、白地にミュージシャンや楽器のイラストがコラージュされた創刊号のカバーには同人誌のような初々しさが残るが（参考資料）<sup>17</sup>、目次の頁を繰ると植草甚一「ニューロックの真実の世界が覗いてみたい」、寺山修司インタビュー「対話としての歌の役割を考えよう」、小倉エージ「歌詞にみるアート・ロックの成長」ほか、福田一郎、加藤和彦など当時既に高名だった音楽評論家、批評家、ミュージシャン達の顔ぶれが並ぶ。最新の音楽事情を紹介しながら、当世のポップミュージック、そして文化状況全般に対する批評スタンスを築いていこうという姿勢が創刊当初から見て取れるが、『NMM』登場の背景には『ML』が拓いた日本の「洋楽」受容を批判的に乗り越えていくような意味合いがあったといえる。

立ち上げの経緯を編集長の中村とうようは下記のように回想している。

ぼくが、「ニュー・ミュージック」という言葉を初めて見たのは、一九六九年九月号の『シング・アウト』の誌面ででした。「ラバー・ソウル」のレコード評をポール・ネルソンが書いて、その中に、“「ラバー・ソウル」とディランの「ハイウェイ61」はニュー・ミュージックの金字塔である”と書かれています。この時点でのネルソンのこの見方はすばらしい慧眼というほかありません。ボクもこれを読んだとき強い印象をうけました。わが雑誌『ニューミュージック・マガジン』のネーミングのヒントも、実はここにあったのです<sup>18</sup>。

ここでは、「ニュー・ミュージック」という用語が現在一般的に想起されるニュー・ミュージックとは異なる定義において使われていることに注意しなければならない。後述するように、ここで使われている「ニュー」はニュー・ロックやアート・ロックにも通じる「革新的な」、「新時代の」といったニュアンスである。

1932年京都に生まれた中村は、1960年、当時勤務していた信託銀行を退職してフリーランスの音楽評論家として独立する。『スイング・ジャーナル』などのジャズ誌にレコード評を書いているうちに<sup>19</sup>、当時アメリカで人気を獲得しつつあったピート・シーガーやボブ・ディランなどのフォークソングに出会い、当時はロックよりもメッセージ性の高かったフォークなどのジャンルに着目し、積極的に紹介するうち、自ら新雑誌を立ち上げることを思い立つ。

そして1968年の秋頃、ちょうど世間的には全共闘運動の盛り上がりの最終盤の時期から関係者達と打ち合わせを始め、半年ほど後の1969年4月に『NMM』の創刊号を世に送り出した。中でも当時の音楽ファンや読者達の間で賛否両論でありながら、『NMM』を象徴するコーナーともなったのが、「今月のレコード」と称するディスクレビューのページである<sup>20</sup>。音楽を点数化するなど何事かという批判もある一方で、既に他誌にも執筆をしている書き手達がしがらみにとらわれて当たり障りのないレビューを書くことを避ける為、つまり「読者のためというより、筆者に対する課題というか、のっぴきならない立場に置くため」に、あえて100点満点での点数化というやりかたを中村は採用したのだという。「言葉ではごまかせても、数字はごまかせないだろうという。筆者に対して読者との本音勝負をしてもらおうシチュエーションを作るための場」を作ろうとした結果が、レビューの点数化というやり方だった<sup>21</sup>。

そもそもロックンロールの原型らしきものは1950年代半ばにアメリカで登場したとされるが（前

述「ロック・アラウンド・ザ・クロック」など)、当初日本にとっての「ロック」とは、本国アメリカの白人たちのように黒人のジャズやリズム&ブルースを消化する過程で段階的に発生したというわけではなく、ジャズ、フォーク、ブルース、C&Wなどと並ぶ欧米産の輸入音楽の一ジャンルに過ぎなかった。「憧れのアメリカ」から伝わってくる音楽は数多かったが、日本はそれらを本国とはまた違った文脈で解釈し、定着させてきたわけである<sup>22</sup>。そして、もちろんその定着の時期にはアメリカとのタイムラグがある。アメリカで伝説的なロックフェスティバル「ウッドストック」が開催された1969年は、本国では同時にアメリカのロック・コミュニティの崩壊の年と記憶されることが多いのに対し<sup>23</sup>、逆に日本ではその年を境に新たな音楽の潮流が生まれた年として位置づけられているところに特徴がある。ロックが、あるいは「ニュー・ミュージック」がようやく全面的に日本でも立ち上がり始めたまさにその1969年、それまでの無分別なアメリカ受容を整理するかのように『NMM』は始動したということである。

1969年に「ニュー・ミュージック」を唱えることの意義について、中村は上記の引用を継ぐ形で以下の様に述べている。

ニュー・ミュージック——ビートルズとディランが切り開いたこの新しい世界は、それまでのポップス、それまでのロックのように単なる“リスニング・プレジャー”（聞いて楽しむ音楽）ではありません。われわれの生活、われわれの社会にとって本質的に欠かすことのできない創造行為の一部であります。したがって、このような音楽をもつということは、われわれの生活、われわれの社会そのものが、以前とは違ったものになることを意味しています。逆にいえば、従来の生活を変えることなくしてニュー・ミュージックの共有者のひとりとなることは不可能なのです<sup>24</sup>。（傍点引用者）

ここでは、1960年代末の昂揚感と失望感がないまぜになった時期に、「ニュー・ミュージック」という日本ではまだ一般的とはいえない新しい音楽の魅力を改めて伝えていくことによって、停滞気味のわれわれの生き方も変えていこうという、中村の創刊誌に込めた決意と覚悟が表明されている。同時に、「ロック」というアメリカ発の新しい音楽は、あくまで「われわれの生活、われわれの社会」と同期したものであるべきだという方向付けがなされてもいる。

ロックを、あるいはニュー・ロックやアート・ロックを日本の文化の中でいかに捉え返し、いかに定義するかというのは、『NMM』という雑誌メディアの基本命題であったといっている。例えば、創刊号に掲載された「声なきブルースの町 さんや」と題された論考では、当時フォークシンガー岡林信康が歌っていた「山谷ブルース」に絡めて中村自身が日本の音楽文化とブルースの関係について以下のように綴っている。

……ぼくは、野田香文、服部良一、淡谷のり子の三名が、ブルースという言葉のもつ本質をすりかえて、艶歌ブルースと呼ばれる一連のマヤカシ行為への道をひらいたことを絶対に許せない。

それにしても、ことは今から三十年以上も前に遂行され、その後淡谷はブルースの女王を僭称しつづけた。こうして始まった艶歌ブルースの悪しき伝統は、「柳ヶ瀬ブルース」「思案橋ブルース」「伊勢佐木町ブルース」などとしてこんにちも命脈を保っているのである。

そしていま、それとまったく別のところにブルースのもうひとつの波が大きくおしよせてきている。リズム・アンド・ブルースのブルースにつづく白人ブルース・バンドへの関心の高まり、さらに黒人フォーク・ブルースへの指向である。ここでようやく、本当のブルースがわが

国に入ってきた始めたことになる<sup>25</sup>。

ここには、戦前から戦後の日本の歌の歌詞にさしたる抵抗もなく用いられてきた「ブルース」という言葉に対する日本人の無頓着さへの怒りとともに、ロックミュージックの基礎となるブルースのルーツたる〈アメリカ〉への畏敬の念がはっきりと表れている。中村がいう「本当のブルース」とはアメリカ社会の黒人差別という特殊状況から生み出された音楽であって、「断じて悲しい歌全般を指す言葉ではない」。だが、そういった社会環境はアメリカだけのものかと言えば決してそんなことはなく、今や悲惨な状況は世界中に満ちていると、中村は続ける。

……崩壊まぢかい資本主義が放つ退廃の毒素は、いまや地上に蔓延し、搾取される民衆の人間疎外はあらゆる国で深刻になっている。アメリカの白人も、イギリス人も、日本人も、黒人たちと同じ状況へ落ち込みつつあるのだ。そこに、アメリカの白人や、イギリス人や日本人の間でブルースが受け入れられることの、社会的根拠があるわけだ。

そのように考えたとき、われわれは、ブルースをどのようにわれわれ自身のものとして行くかの、主体的な問題把握が必要であることに気づく。もし、ポール・バタフィールドやジョン・メイオールがカッコいいからということで彼らの音楽を聞き、あるいは、むこうで流行しているからということでブルースを演奏するならば、われわれは「雨のブルース」の誤ちをふたたびくり返すことになるであろう<sup>26</sup>。

ここに見られるのは、大衆音楽を社会から切り離されたものではなく、あくまで社会的文脈との関わりにおいて捉えていこうという中村の態度である。アメリカの大衆音楽をそのまま無批判に受容し、日本的嗜好にあわせてカスタムメイドするのも、一過性のサブカルチャーとして消費しようとするのでもない。ロックミュージックの音楽的ルーツに自覚的であった上で、そもそも大衆音楽こそがわれわれの社会のありようを最もダイレクトに反映する文化的生産物であり、それを自分達の歴史と照らし合わせながら身体化していこうという姿勢である。

岡林(信康：引用者註) くに言わせると、山谷は、歌もうたわずに息をひそめてるみたいだそう。歌のないブルースの町、山谷に、とにかく岡林くんは最初のブルースを与えた。「山谷ブルース」と、ポール・バタフィールド、キャンド・ヒート、ジョン・メイオール、ジョン・リー・フッカーたちが、どのようにこれからクロスして行くか。ぼくらと山谷とアメリカとを結ぶ心情のきずなとして、ブルースに新しい意味を見出して行こうではないか<sup>27</sup>。

戦後の日本において、日本の大衆音楽が〈アメリカ〉に対して批判的なスタンスをとったことはなかった。それまでアメリカの大衆音楽は常に模倣すべきお手本としてあり、そこではジャズもリズム・アンド・ブルースもC&Wもすべて「洋楽」という古典的なカテゴリーでひと括りにされるジャンルであった。しかし1969年の中村が抱えていたのは、ロックミュージックのルーツであるブルースの本来の在り方に立ち返り、豊かな〈アメリカ〉の存在を十分に認識しながらも、その商業主義をただ礼賛するのではなく、それを日本の大衆音楽の中に——それはもちろんわれわれの文化や社会に密着していなければならない——いかに消化させていくべきかという課題であった。そこには、文化としての〈アメリカ〉を畏敬すべき他者として認識したうえで、「正しく」内面に取り込んでいかなければならないという問題意識がある。創刊号の編集後記において中村はこう締め括る。

かつてはぼくも、ロックなんて低級な音楽だと思っていた。そうじゃないと考えるようになると、こんどは世間一般のロックに対する偏見・蔑視が気になってくる。気になってくると、ヤイノヤイノといわずにいられない性分で、それが嵩じて、雑誌を出そうというところまで来てしまった。

いまやロックは、新しい若者の大衆文化として、重要な役割をになうようになっているのだから、文化論的な立場から、ロックを正当に把握するための活字メディアが必要だ……というのが、この雑誌の発刊の趣旨なのだが、正直いって、自分でもよくわからないところもある。ロックがこれからどんな方向に発展して行くのか、みなさんといっしょに見守り、考えて行きたい<sup>28</sup>。

1969年4月に船出した『NMM』は翌5月も同じA5判型で150円という価格、分量は少し増えて72頁という頁数で発行される。表紙イラストは米国の画家エドワード・ホッパーを彷彿させる矢吹申彦が描き、誌名の下には「ロックをとおして世界をみる若者の雑誌」というコピーが記載されている<sup>29</sup>。特集記事も増え、「スーパー・セッション流行の意味するもの」、「作られたブーム？ ポップ・カントリー」など、当時の音楽トレンドを批判的に捉えるものが並ぶ。また、特約を結んだアメリカの『クローダディ』誌からは当時はまだ珍しかった翻訳記事（『あなたにうたうカントリー・ジョー』トニー・グローヴァー著／芝本季代子訳）なども創刊号に続いて掲載されている。

そして、3号目である同年6月号になると、誌名の横に初めて「ニューロックとリズム&ブルースの専門マガジン」という、後年まで続く雑誌の基本理念を示したコピーが登場する。頁数も増して80頁ながら価格は150円で据え置かれた。通常新雑誌というのは創刊してからしばらくの間は読者の反応を見ながら全体の編集コンセプトを軌道修正していくことが多く、各号ごとに雑誌のデザインや記事の内容も定まらないことも珍しくない。しかし『NMM』の場合は、判型はもちろんのこと、雑誌全体を貫くトーン&マナーに驚くほど変化が少ない。これは、「自分でもよくわからないところもある」と言いながらも、読者からの好反応と何より編集長である中村の自身の信念に対する揺るぎない自信あつてのことだろう。

例えば創刊第3号目の1969年6月号では、中村が日本での「誤用」に強い苛立ちを示したブルースについての特集がさっそく組まれている。

黒人のうたうブルースは、個人の悲しみを伝え、苦しみを嘆き、世間の冷たさを訴えるものだ——というのが、一般に知られている通説である。たしかにブルースの本質は、そのようなところにあるに違いない。だが、あらゆるブルースをそのようなものとして一面的にとらえてしまっているものだろうか。とくに、こんにちの、現代の、ブルースを問題にするときに、マディ（引用者註：マディ・ウォーターズ）のうたう「フーチー・クーチー・マン」のどこに、黒人ならではの悲しみや苦しみを見つけていることができるのだろうか。

われわれは、黒人という人種に何か一種独特のニュアンスを感じている。先入観として“かわいそうな奴隷たち”のイメージが強過ぎるために、黒人→奴隷→人種差別→苦しみまたは悲しみ……といった連想によって、ひとつのパターンを作りあげてしまっているのだ。だからわれわれは、ブルースを聞く以前に、自分たちの作りだした“黒人らしさ”というパターンに、それを重ねようと待ちかまえる<sup>30</sup>。

これに続く「ブルースの系譜」と題された4名の評者によるディスカッションでも、カントリー・ブルースやシティ・ブルース、フォーク・ブルースほかのブルースの詳細な定義付けについて、喧々

諤々の議論が繰り広げられる。そこで見受けられるのは、音楽を社会とともにとらえる視点、例えばブルースという音楽を生み出す社会、歴史に対するまなざしである。ブルースを生んだアメリカ社会に畏敬の念を表しつつ、それを不変の宣託のように崇めるのではなく、どのようにわれわれの社会的文脈に落とし込むかということに重きを置いた態度といえよう。

われわれは、基地からにじみでてくる音楽やFENなどのラジオから聞こえてくる音楽を日々耳にし、それらを何の識別や分類をすることもなく、まとめて「〈アメリカ〉からの音楽」として受け止める。さらに、それらはより日本人が聞きやすい形に「翻訳」をされ、時には原型を留めないほどに「二次創作」される。そこにはルーツに対する意識は希薄で、音楽は本来的に社会を批判的に捉え直していく契機となる可能性をもつべきだという考えもない。あるのは、いつまでたってもその共同体の真の文化資本とはなり得ない大衆音楽の表面的かつ無批判な受容のみである。中村とうようをはじめとする当時の『NMM』の編集者、筆者達が抱く問題意識は、そのような文化受容の非対称性と、その文化の出生に対する無頓着さに対してであった。

### 〈アメリカ〉との対峙

創刊当時の『NMM』の記事の内容を追っていくと、いくつかの特徴的な編集方針が見えてくる。まずひとつに、ロックやブルースをはじめとするアメリカ音楽のルーツに厳格であろうとする姿勢である。1960年代初期にジャズ批評から編集者、批評家としてのキャリアをスタートさせた編集長の中村は、続いてメッセージ性の強いボブ・ディランなどのフォーク・ミュージックを日本に紹介したことで知られているが、大衆音楽は社会と関わりつつ存立し、そこから決して切り離すことが出来ないものであることを痛感していた。だからこそ中村は、「ロックなんて低級な音楽」などとうそぶきながらも、その発達の起源に頓着しようとしないう日本の状況に強く苛立つ。『NMM』で特集される記事の数々を見れば、音楽をそれ単体ではなくそれが生まれた社会との関わりにおいて理解しようと強く意識していることが分かる。例えば1969年12月号の「運動の中のロック」と題された特集では、政治学者砂田一郎の「アメリカ反戦運動の転回」と題する原稿が掲載されている。

ぼくが音楽の雑誌にモノを書くなんて、まったく想像もしなかったことだ。(中略)

「いや、アメリカの10・15の反戦運動のことを書いてほしいんですよ。ぼくらは音楽とか専門的なものだけでなく、もっと幅広く現代の体制と文化全体を問題にしているんですから」編集部の人はこうぼくに言う<sup>31</sup>。

音楽を文化、社会とのせめぎあいを通して重層的にとらえていこうとする姿勢は、必然的にアメリカの大衆音楽、そして文化的背景に向き合い、正しくわれわれの社会に啓蒙していこうという姿勢につながっていく。ホワイト・ブルースやアート・ロックといった白人による黒人音楽の拡張、発達の過程を正しく理解することなしには、その音楽的特性を正しく知ることは出来ない。換言すれば、そういった人種的葛藤を持たない日本のわれわれにとっては、音楽をアメリカと全く同じように生みだしたり、受容することは出来ない。結果として、それはどこまで行っても辿り着くことが出来ないアメリカ文化、社会への憧憬を生んでいく。

そして三番目に、ブルースやフォーク、ロックといったアメリカにルーツをもつ音楽に深く敬意を表わしながらも、あくまでそれらを日本文化の文脈と照らし合わせた上で消化し、土着化させていこうとする態度である。われわれがアメリカの音楽を語るとき、決してアメリカと同じ位相で肩を並べることは出来ない。であるなら、例えばプレスリーのようなロックミュージックを試みるの

ならあくまでもその「模倣」に徹するべきであり、でなければ日本的な文脈にいったん移し替えた上で試みるべきだ。戦前から戦後の日本の大衆音楽におけるブルースの「誤用」に対する怒りやフォークシンガーの岡林信康を高く評価する点などもそうだが、1970年代以降の『NMM』は特にアメリカの大衆音楽と「日本（語）」との関係性についての言及が目立つようになる。いたずらに〈アメリカ〉を賛美したり、その逆に排除したりするのではなく、どのように折り合いをつけていくのか、それを試行錯誤するような記事が増えていく。

次稿では1969年の『NMM』と社会状況により詳細に分け入り、分析するとともに、さらに1970年代初期の同誌が作り出す言説空間を追っていく。そこには、〈アメリカ〉に対する問題意識をより先鋭化させていく『NMM』の姿が見られる。

## 註

- 1 村上龍『アメリカン★ドリーム』講談社文庫、1985年、83頁。
- 2 村上、前掲書、231頁。
- 3 村上が1970年代初期、すなわち作家としてデビューする前後の時期の東京について言及した小説やエッセイは数多い。中でも敬愛するアメリカのポップアート作品をモチーフにした連作短編集のあとがきでは、いっそう写實的に当時の東京の情景を回想している。「東京に住む人から見ればタダの田舎にすぎなかった狭山や福生には、しかしオーバーに言えば全く違う文化圏が開けていた。アメリカ軍の造った国道16号線というさん臭い道路が、ジョンソン基地と横田基地、横浜、横須賀を結んでいて、車で往復すれば東京にはない〈アメリカ〉がそこらに転がっているのを発見できたのだ。戦後直後から七〇年代にかけてのアメリカの印刷物が沿線に蓄積されていた。古い雑誌ばかりが集積されたクズ屋があって、掘り出し物やおかしな物がたくさんあった」（村上 1989：203）。村上が小説やエッセイで言及する〈アメリカ〉とは、生まれ育った佐世保や上京後の数年間を過ごした福生といった具体的な風景の記憶と、1970年代以降より尖鋭的なグローバリゼーションの進行過程として我々の日常に浸透していくアメリカ、そしてそれらを我々自身が意識下において独自に内面化していった果ての記号化された〈アメリカ〉の存在などのミクスチャーであるといっている。つまり、村上が小説やエッセイで示した〈アメリカ〉に対する苛立ちは、アメリカの帝国主義そのものに対してだけでなく、むしろ自分達が内面化した〈アメリカ〉にいつの間にか拮据とられていることに向いて自覚的でない戦後の日本社会に向けられていた。その意味では、後述する江藤淳の苛立ちと村上の苛立ちは、実は相通じる点も大きかったといえる。
- 4 1980年代の村上の〈アメリカ〉に対する言説については、広瀬正浩もまた批判的に分析を加えている。広瀬の指摘によれば、アメリカの政治性に無自覚なままアメリカの文化を無批判に受け入れる当時の日本の「閉塞状況」に苛立つ村上は、かつてアメリカによる占領を間近に被った存在として自身の記憶を動員するが、その時立ち上げられる記憶は記憶の語り手である村上の政治性に見合うように書き換えや読み替えが行われており、その結果、さらには「パンパン」や「オンリー」とその他の日本共同体の成員である「みんな」との間に歴史的断絶を生んでしまうのだという。広瀬が言うように、村上が動員する「〈アメリカ〉の記憶」の恣意性についての問題は非常に重要であるが、本稿で問題としたいのは、むしろ1980年代半ばの村上が「私が想うアメリカは、実は、どこにもありはしないのだ」と自身の〈アメリカ〉の記憶への拘泥を積極的に放棄することを宣言して、作家としての戦略転換を行おうとしていた点である。村上にとって引き続き〈アメリカ〉は重要な問題なのだが、少なくとも見かけの上では「ジャパン・アズ・ナンバーワン」として経済の拡大を続けていた当時の日本において、狩猟家でもある日本のナショナリストがアメリカの多国籍企業を打ち負かすという経済小説（『愛と幻想のファシズム』）を構想していた村上にとっては、〈アメリカ〉は以前よりもいっそう自覚的に乗り越えるべく対峙していかなければならない「幻想」としてあったのだ。そして、当時の村上の創作意欲を駆り立てていたのは、やはり〈アメリカ〉の文化を益々無批判に受け入れていく日本の「閉

塞状況」であったことは想像に難くない。

- 5 村上龍『限りなく透明に近いブルー』講談社文庫、1978年、144頁。
- 6 当時イェール大学に在職していた柄谷行人は、村上の『限りなく透明に近いブルー』を「a basically base novel based upon the base（基地を舞台にした基本的に卑しい小説）」と評した。
- 7 加藤典洋『アメリカの影——戦後再見』講談社学術文庫、1995年、27頁。
- 8 1965年の慶大闘争を嚆矢とする日本の大学闘争、そして1969年の東大闘争終焉以降に頻発した全国高校闘争は、直接的にはアメリカ帝国主義の打倒を目指したものではなく、復興していく社会環境の中で初めて戦後民主主義教育を受け、明日の食糧をどうするかという問題よりも人間として如何に生きるべきかという先進国的苦悩すなわち「現代的不幸」（小熊 2009）を抱えていた若者たち（ベビーブーマー世代）の内的葛藤が、急激な人口増加や受験戦争の激化、進学率の上昇に伴って生じた大学の強引な学費値上げや学内の使途不明金問題等の発覚といった社会変化の外的要因とぶつかりあい、過渡期社会における矛盾の数々を糾弾する為に生まれた「学園民主化闘争」であったといえる。だが上野も証言するように、1968年頃の日本にはやはりいまだ戦争の記憶が色濃く残っており、当時の若者達の反乱、特に安保闘争についてはその影を落とした当事者であるアメリカに対する対抗的リアクションという側面が強かった（上野 2009：17）。その文脈において考えれば、当時の学園民主化闘争もまた、アメリカの戦後民主主義教育をロールモデルとし、豊かなアメリカンライフスタイルを獲得することを目指しながらも、一方でそれに対する拒否反応も同時に抱かざるを得ないというアンヴィパレントな感情に満ちた闘争といえる。つまり学園闘争、安保闘争のいずれとも、やはりくアメリカ）をめぐる過渡期的象徴闘争なのである。
- 9 加藤、前掲書、93頁。
- 10 『なんとなく、クリスタル』に登場するブランド品に付けられた夥しい数の脚注は最初の雑誌『文藝』発表時で274個、その後単行本化された時点では442個に上る。当時の若者達のライフスタイルの紹介や批評という「カタログ小説」の体裁をとり、ステロタイプ的に描かれた高価なブランドファッションを身にまとう若者達の姿は「クリスタル族」とも言われて揶揄された。もちろん田中がそういったブランド消費文化に手放しで肯定的だったというわけではなく、小説にも登場する雑誌『JJ』や『POPEYE』などのいわゆる「カタログ誌」への諧謔（パロディ）の意味あいを込めて、内面が「空っぽな」若者達をシニシズムとともに描いたのだった。「なんくり」のように、消費行為によって自らをアイデンティファイしていく若者達のクラスター化現象（ファッションや音楽などの消費傾向が党派性を示す指標になっていくこと）を分析したものとしては、難波功士『族の系譜学』などの研究がある。ちなみに『JJ』の創刊は『限りなく透明に近いブルー』の雑誌発表と同年の1975年、『POPEYE』の創刊は「ブルー」が芥川賞を受賞しベストセラーとなった1976年である。特に『POPEYE』は当時の編集者達の証言も含め近年多くの関連書籍が出版されており、アメリカナイゼーションとの関わりからも非常に興味深いメディアであるが、それについてのより詳しい言及は別稿に譲る。
- 11 吉見俊哉「アメリカナイゼーションと文化の政治学」（岩波講座現代社会学 1『現代社会の社会学』）岩波書店、1997年、160-161頁。
- 12 近年の日本でも見られる「ナショナリズム回帰」もまた、このシンボル化されたくアメリカ）の姿からわれわれが導き出したものであると吉見は指摘する。
- 13 佐藤や阪本が丹念に考察した『キング』や『平凡』は、戦前から戦後の日本の雑誌メディアを代表する巨大な発行部数を誇った「大衆誌」であり、それらの雑誌は当時の国民の趣味や嗜好のマジョリティを表象するメディアであったと考えられるが、それに対し、ここで取り上げる『ニューミュージック・マガジン』は、そもそもが中村とうようという一編集者、一音楽評論家によって立ち上げられたインディーズ・マガジンであり、最盛期でもその発行部数は8万から10万部程度にしか過ぎなかったと推定される「専門誌」であるという根本的な違いがある。しかし、「あの時代」と言われた1968年の前後、特に「シラケ世代」と揶揄された1970年代の若者達が享受したメディアは、単純にその発行部数の多寡によって影響力の大小を判断出来るものではない。国民が「大きな物語」を共有することが不可能になり始めた時代、すなわちある特定のメディアが国民の大多数の声を担う役割を果たすことが出来なくなった時代に、彼らの行き場のないエネルギーを引き受けるかのように『NMM』のような

批評意識の高い音楽誌が登場した。当時の文化、時代的背景の中にいかにポップミュージックを位置づけるかという志をもった音楽専門誌が存在しなかった時代に、急速に進んでいく社会の「平準化」の波に対する反作用のように、『NMM』はその後のサブカルチャーのムーヴメントと軌を一にして、ユースカルチャーの細分化、アマチュア化を加速させるかのような役割も担っていた。平準化、画一化が進む時代の流れの一方で、『キング』や『平凡』のような国民のマジョリティの意思や嗜好を体現するような雑誌メディアがやがて立ち行かなくなっていくことを反証するかのような役割を、『NMM』という音楽誌は持っていたように思える。

- 14 結によれば、リトルマガジンや書評紙、大学新聞等のいわゆるオルタナティブメディアが大手メディアと対等あるいはそれとは別種の影響力を有していたのは「1968年」までだという。それらがおおよそその古典的な役割を終えるのは1972年頃のこと、それ以降のリトルマガジンやミニコミの役割は、大手メディアに評価の定まらない情報を提供するアンテナ的なものになっていったとされる(結2008:116-192)。その中で『NMM』のような日本の音楽専門誌は、大手メディアとも融合しえず、またリトルマガジンというには大衆的な独特の位置を占めていたといえる存在であろう。
- 15 出版ニュース社編『出版データブック 改訂版 1945→2000』出版ニュース社、2002、52-53頁。
- 16 当時、まず西ドイツのベルテルスマン社が日本への進出を検討したが、それへの対抗策として日本の出版界は各社協力して「全日本ブッククラブ」を作った。結局ベルテルスマン社の進出はならなかったが、外資の日本進出に対する日本の出版界の拒否反応には凄まじいものがあった。
- 17 創刊から半年をへた頃から、『NMM』の表紙デザインの色は編集者達の当時の時代認識を反映してか、黒を基調とした重い雰囲気へと変わっていく。
- 18 中村とうよう「ニュー・ロックに至る長い道」『ニューミュージック・マガジン』1970年4月号、29頁(誤表記と思われる「 」の位置は筆者の判断で修正した)。
- 19 1960年代初めの日本にはジャズとその他のポップを明確に分類する習慣がまだなく、現在でも用いられている「洋楽」、さらには戦前の名残ともいえる「ジャズソング」なるカテゴリーが残っていた。しかしだからこそジャズ評論とロック評論の垣根が低く、相互の参入が可能な状況でもあった(篠原2005:36)。
- 20 例えば1969年4月の創刊号には音楽評論家の小倉エージによる以下のようなレビューが掲載されている。「ジミ・ヘンドリックス『エレクトリック・レディランド』92点:これまでのジミ・ヘンの魅力に加えて、ブルース・ギタリストとして再認識させ、今迄に見られなかったデリケートな一面をのぞかせてくれる。例えばA④(注:曲名「ヴードゥー・チャイル(その1)」)では一つの曲をいくつかのスタイルにわけて演奏することによって、彼のブルースに対するコメントがなされている。そしてB④(注:曲名「ヴードゥー・チャイル(その2)」)は現在の姿勢を示す」。他誌も含む後のディスクレビューの原型とも言える批評者の個性と客観的な音楽分析を併せもったレビューと言える。
- 21 篠原章『日本ロック雑誌クロニクル』太田出版、2005、106-109頁。
- 22 井上は、アメリカの流行を音楽以外でも強く意識していた当時の日本の音楽産業が、既存の音楽産業の流通システムに並行して、アメリカの音楽を貪欲に吸収する姿勢とそれを自分なりに解釈して自ら再生産(Do It Yourself)する姿勢とが存在したことを指摘している。例えば、前者ではロカビリー三人男の平尾昌章(昌晃)や『エレキの若大将』の加山雄三など既存のグループ・サウンズのシステムに則ったタレントがいる一方で、後者ではモップス、ゴールドデン・カップス、フラワーズ、ジャックスなど、既存の音楽産業のシステムに乗らない、1970年代初期から台頭する「ニュー・ロック」のグループが存在した。なお、増淵英紀によれば、当時の日本で使われた「ニュー・ロック」や「アート・ロック」とは、アメリカやイギリスで当時隆盛だったサイケデリック・ロックのようなジャンルとほぼ同義である。
- 23 同年12月、ローリング・ストーンズがサンフランシスコ郊外のスピードウェイで行ったフリーコンサートにおいて、場内警備にあっていたヘルズ・エンジェルのメンバーが、銃口をステージに向けていたからという理由で観客の黒人青年をナイフで刺殺するという惨劇が起きた。これが有名な「オルタモントの悲劇」であるが、この事件を境としてアメリカのロック・コミュニティにおけるいわゆる「サマー・オブ・ラブ」の季節は終焉し、「暗黒の1970代」を迎えるという見方がある。確かに、1969

年をもってアメリカのカウンターカルチャーが謳歌したオプティミズムの時代は終わりを告げた。しかし、直後に幕を開けた1970年代は、ロック・ミュージックの世界においてはより多様なタレントが登場し、レコーディングやライブに関連する技術も飛躍的に上昇、マーケットも拡大した「豊穡の時代」とする意見が大勢である。筆者もまた、その意見に同意する。

24 前掲書、29頁。

25 中村とうよう「声なきブルースの町 さんや」『ニューミュージック・マガジン』1969年4月号、44-45頁。

26 前掲、45頁。

27 前掲、46頁。

28 前掲、64頁。この編集後記では、『NMM』は1966年アメリカの大学生ポール・ウィリアムズによって創刊されたロックジャーナリズムの嚆矢である「Crawdaddy! クローダディ」誌とを手本として、同誌と特約を結んでいたことが明かされている。

29 以降、『NMM』の表紙イラストは矢吹と湯村輝彦が交互に務める時期が続いた。

30 神崎浩「民衆詩としてのブルース」『ニューミュージック・マガジン』1969年6月号、35頁。

31 砂田一郎「アメリカ反戦運動の転回——10・15モラトリアム・デーの背景をさぐる」『ニューミュージック・マガジン』1969年12月号、12頁。

#### 引用・参考文献

広瀬正浩『戦後日本の聴覚文化 音楽・物語・身体』青弓社、2013年

井上貴子（編著）『日本でロックが熱かったころ』青弓社、2009年

岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一（編著）『戦後日本スタディーズ②……60・70年代』紀伊國屋書店、2009年

加藤典洋『アメリカの影——戦後再見』講談社学術文庫、1995年

小森真樹「若者雑誌と1970年代日本における『アメリカナイゼーション』の変容」（『出版研究 42号』）日本出版学会、2011年

南田勝也『ロックミュージックの社会学』青弓社、2001年

村上龍『限りなく透明に近いブルー』講談社文庫、1978年

村上龍『アメリカン★ドリーム』講談社文庫、1985年

村上龍『ポップアートのある部屋』講談社文庫、1989年

難波功士『族の系譜学——ユース・サブカルチャーズの戦後史』青弓社、2007年

小熊英二『1968 <上> 若者たちの叛乱とその背景』新曜社、2009年

小熊英二『1968 <下> 叛乱の終焉とその遺産』新曜社、2009年

阪本博志『「平凡」の時代——1950年代の大衆娯楽雑誌と若者たち』昭和堂、2008年

佐藤卓己『キングの時代——国民大衆雑誌の公共性』岩波書店、2002年

篠原章『日本ロック雑誌クロニクル』太田出版、2005年

結秀実『革命的な、あまりに革命的な——「1968年の革命」史論』作品社、2003年

結秀実『1968年』ちくま新書、2006年

結秀実『吉本隆明の時代』作品社、2008年

出版ニュース社編『出版データブック 改訂版 1945→2000』出版ニュース社、2002年

坪内祐三『一九七二—「はじまりのおわり」と「おわりのはじまり」』文春文庫、2006年

吉見俊哉「アメリカナイゼーションと文化の政治学」（岩波講座現代社会学1『現代社会の社会学』）岩波書店、1997年

吉見俊哉『親米と反米——戦後日本の政治的無意識』岩波新書、2007年

■参考資料：『ニューミュージック・マガジン』の1969年（1969年4月号～1969年12月号）

\*本稿で引用した記事についてはゴシック体で表記。



(1)

- (1) 『ニューミュージック・マガジン』1969年4月号：表紙＝国東照幸、カット、挿画＝後藤一之、小島武／[特集] アート・ロックとホワイト・ブルースのよくわからない関係；歌詞にみるアート・ロックの成長（小倉エージ）；《ディスカッション》桜井ユタカ、水上治、司会中村とうよう／ニューロックの真実の世界が覗いてみたい（植草甚一）／ヤードバーズOBたちが大活躍（福田一郎）／さびしい人たちのための歌ービートルズのPopular Poetry（片桐ユズル）／歌 豚肉ブルース（作詞挿画・後藤一之）／ジョンとマチャルのウソップ物語（文・加藤和彦、挿画・広野勝）／対話としての歌の役割を考えよう（寺山修司インタビュー）／声なきブルースのまち さんや（中村とうよう）／[クロダディ誌特約] ポール・パターフィールドの歩みーコーヒー色のブルース（ケン・グリーンバーグ著・小倉エージ訳）／今月のレコード



(2)

- (2) 『ニューミュージック・マガジン』1969年5月号：表紙＝矢吹申彦、扉＝ドノヴァンのカラージュ）＝小島武、イラストレーション＝湯村輝彦、矢吹申彦／[特集1] スーパー・セッション流行の意味するもの：グループ解散とスーパー・セッションの論理（水上治）；《ディスカッション1,2》福田一郎、芝本季代子、相倉久人、中村とうよう／[特集2] つくられたブーム？ ポップ・カントリー：ブーム・ブームという前に、反省すべきことを忘れてやしませんか？（木崎義二）／ニューロックの真実の世界が覗いてみたい①（植草甚一）／ミステリーをはらむ怪鳥ーザ・バーズ（福田一郎）／[クロダディ誌特約] あなたにうたうカントリー・ジョー（トニー・グローヴァー著・芝本季代子訳）／クロストーク新宿・反体制・ビートルズ（佐藤信、関根弘、中山千夏、室矢憲治、小倉エージ）／歌 時間が超えられない（詞曲・倉品正二、作詞挿画・後藤一之）／ジョンとマチャルのウソップ物語（文・加藤和彦、挿画・広野勝）／あんな音楽祭をふり返って（高石友也、秦政明）／今月のニューミュージック／今月のレコード



(3)

- (3) 『ニューミュージック・マガジン』1969年6月号：表紙・扉＝湯村輝彦／[特集] ザ・ブルース：民衆詩としてのブルース（神崎浩）；ブルース・シンガー・ビッグ10（挿画・後藤一之）；ブルースに関するよろず相談ひきうけ処（中村とうよう）；ブルース・ファンのためのレコードと本の総合ガイド（日暮泰文）；〈ディスカッション〉ブルースの系譜（桜井ユタカ、日暮泰文、鈴木啓志）；アンケート／新しいアメリカン・ミュージックを作り出す男たち（水上浩、挿画・小島武）／歌 ヒゲのはえたスパイ（作詞・別役実、作曲・小室等＋小林雄二、写真・柳沢信、挿画・後藤一之）／ジョンとマチャルのウソップ物語（文・加藤和彦、挿画・広野勝）／ミュージカル「おんなごころしあぶらの地獄」（田川律）／今月のニューミュージック／今月のレコード



(4)

- (4) 『ニューミュージック・マガジン』1969年7月号：表紙・扉＝矢吹申彦／[特集] ポプ・ディラン：わからない だけどー美しい 詩人ポプ・ディランへのアプローチ（湯川れい子）；ディランのめめしさが体制をゆさぶる（片桐ユズル）、〈ディスカッション〉旅人ディランはどこへ行く（遠藤賢司、室矢憲治、小倉エージ）；ポプ・ディラン ディスコグラフィー／[クロダディ誌特約] ロック・地質学のためのノート（チェスター・アングスン著・室矢憲治訳）／マディ・ウォーターズ（中村とうよう）／ロック・ミュージカル「ヘア」のショックと感動（日高仁、小井戸秀宅）／ジョンとマチャルのウソップ物語④（文・加藤和彦、挿画・広野勝）／歌 花が咲いて（作詞・相沢靖子、作曲・つげ春乱、挿画・後藤一之）／今月のニューミュージック／今月のレコード

- (5) 『ニューミュージック・マガジン』1969年8月号：表紙・扉＝湯村輝彦／ニューロック——その肉声の論理（斎藤次郎）／それでは皆さんと一緒に——イエロー・サブマリンのことなど（和田誠）／ドノバンまたは森の日曜日（今江祥智）／福田一郎のメモ帳から④'67モントレー・



(5)



(6)



(7)



(8)



(9)

ポップ・フェスティバルの表と裏 (福田一郎) / [クロダディ誌特約] モリソンの蜃気楼① (マイクル・ホロウィッツ著・板倉マリ訳) / ロックの本質を考える (ジェフ・ボウマン) / ブルース・シンガーたちの生と死 (中村とうよう) / ポプ・ディラン ディスコグラフィ―ジョンとマチャルのウソップ物語⑤ (文・加藤和彦、挿画・広野勝) / 歌・舟のうた (作詞・佐藤信、作曲・林光、挿画・後藤一之) / 今月のニューミュージック / 今月のレコード

- (6) 『ニューミュージック・マガジン』1969年9月号：表紙・扉＝矢吹申彦 / ロックとアメリカの変革 (武満徹) / アメリカ文化革命におけるロック (矢部波人) / 福田一郎のメモ帳から⑤ 67モントレー・ポップ・フェスティバルの表と裏 (福田一郎) / ロック界に輝く14のスターたち：ビートルズ / アル・クーパー (加藤和彦)；ブラインド・フェイス / ジョニー・ウィンター (福田一郎) 他 / [クロダディ誌特約] モリソンの蜃気楼② (マイクル・ホロウィッツ著・板倉マリ訳) / ポプ・ディラン ディスコグラフィ―ジョンとマチャルのウソップ物語⑥ (文・加藤和彦、挿画・広野勝) / 歌・それで自由になったのかい (作詞作曲・岡林信康、挿画・後藤一之) / 今月のニューミュージック / 今月のレコード

- (7) 『ニューミュージック・マガジン』1969年10月号：表紙・扉＝湯村輝彦 / 想像力の解放区としてのロック―ニュー・ロック・レポート：オレたちにとってのロック (西山正、池田信一 / 中平卓馬・写真) / クロストーク 運動の中のロック (齊藤次郎、岩瀬柯実子、室矢憲治他)；日記 (マヤ他)；詩・夜明けのサンパふう (佐藤信、写真・中平卓馬) / 福田一郎のメモ帳から⑥ 67モントレー・ポップ・フェスティバルの表と裏 3 (福田一郎) / ぼくも40万人のひとりだった (成毛滋) / ニュー・ミュージックの現状をつく：曲角のニュー・ロック (木崎義二)；ロックの歩みをふり返れば (亀淵昭信) 他 / [クロダディ誌特約] モリソンの蜃気楼③ (マイクル・ホロウィッツ著・板倉マリ訳) / ジョンとマチャルのウソップ物語⑥ (文・加藤和彦、挿画・広野勝) / 歌・恋はやさし野辺の花よ (作詞・佐藤信、作曲・林光、挿画・後藤一之) / 今月のニューミュージック / 輸入盤紹介 (福田一郎) / 今月のレコード

- (8) 『ニューミュージック・マガジン』1969年11月号：表紙・扉＝矢吹申彦 / ニューロック＝感覚の微分方程式 (高橋悠治) / 福田一郎のメモ帳から⑦ ボーン・イン・シカゴ 1 (福田一郎) / [特集] 総括 9・28―第1回ロック・フェスティバル：10円コンサートからロック・フェスティバルまで《9月の一週間》；破局 I―日本ではじめてのロック・フェスティバル (デイヴィッド・グッドマン) 他 / [クロダディ誌特約] ジョン・メイオールとのインタビュー (ハーヴ・タウニー著・中村とうよう訳) / ニュー・ロックのレコードを考える―レコード6社、担当者の意見 (福田一郎、折田育造他) / ルーズヴェルト・ホルツのばあい―あるブルース・シンガーの身に起こった事件 (中村とうよう) / 歌・終る (作詞・山内清、作曲・中川五郎、挿画・後藤一之) / ジェファソン・エアブレン・ディスコグラフィ―ニュー・スター登場 (水上はる子) / 今月のニューミュージック / 輸入盤紹介 (福田一郎) / 今月のレコード

- (9) 『ニューミュージック・マガジン』1969年12月号：表紙・扉＝湯村輝彦 / [特集] 運動の中のロック：アメリカ反戦運動の転回―10・15モラトリアム・デーの背景をさぐる (砂田一郎)；ああ、それでもロックはバリケードをめざす！ (齊藤次郎)；イースト・ヴィレッジに朝がくりゃー SDS・ヒッピーの暴動 / ノヴェラのことなど (宮原安春 / 小島武・挿画) / 福田一郎のメモ帳から⑧ ボーン・イン・シカゴ：2 (福田一郎) / [特集] ロックとブルースのギタリストたち：ロック・ギターの展開第1回 (堤光生)；ブルース・ギターの王様？ B・B・キングをどう評価するか (福田一郎他)；資料＝20人のギタリスト総点検 (堤光生、小倉エージ) / 映画「イージー・ライダー」 (三木卓、中村とうよう、飯島耕一) / ロック・フェスティバル批判者への公開状 (木崎義二) / よきアメリカ人のフェスティバル批判を読んで (井上宗作) / 歌・さよならジョー (作詞・流山児祥、作曲・及川恒平、挿画・後藤一之) / ニュー・スター登場 (水上はる子) / 今月のニューミュージック / 輸入盤紹介 (福田一郎) / 今月のレコード