

ポピュラー音楽について

テオドール・W・アドルノ（ジョージ・シンプソンの助力を得て）

翻訳 海老根剛

「」は訳者付記である。

I. 音楽の素材

音楽の二つの領域

ポピュラー音楽とは、私たちが本論で探究する様々な刺激を産出する音楽であるが、通常、シリアスな音楽との違いによって特徴づけられる。この違いは広く認められていて、それぞれの音楽の水準の違いだとみなされている。この違いはとても明確に定義されているように思えるので、多くの人々はそれぞれの水準に備わる価値を、互いに完全に独立したものとみなしている。しかしながら、私たちは、なによりもまず、そこで水準と呼ばれているものを、音楽的にも社会的にもより正確な言葉で言い換える必要があると考えている。そうすることによって、それら二つの水準を明確に区別できるだけでなく、二つの音楽の領域から構成される状況全体についても光を当てることが可能となるのだ。

そうした明確化を行うにあたってとりうる方法のひとつは、音楽生産に生じた二つの主要領域の区分とそれらの領域の起源を、歴史的に分析することであろう。しかしながら、本研究が扱うのは、現在の地位にあるポピュラー音楽は実際にどのように機能しているのかという問いであるので、この現象「ポピュラー音楽」を起源にまでさかのぼるよりも、いま私たちに与えられている現象の特徴を考察するほうが賢明である。二つの領域への音楽の分割は、アメリカにポピュラー音楽が生まれるはるか以前に、ヨーロッパで起こった。この点を考慮するならば、私たちのアプローチはさらに正当なものとなる。アメリカ音楽は最初からこの分割を所与のものとして受け入れていたのだ。したがって、この分割の歴史的背景は、アメリカ音楽には間接的にしか当てはまらない。それゆえ、私たちはなによりもまず、最も広い意味でのポピュラー音楽が持つ基本的な諸特徴を認識することを目指すことにしたい。

シリアスな音楽とポピュラー音楽との関係を明確に判断するためには、ポピュラー音楽

の基本的特徴である規格化に対して厳密な注意を向けねばならない⁽¹⁾。ポピュラー音楽の全体構造は規格化されている。規格化の裏をかく試みがなされるときでさえ、そうなのである。規格化は、最も一般的な特徴から最も特殊な特徴にまで及んでいる。一番良く知られているのは、サビは32小節で構成されるというルールや、音域は1オクターブと1音までというルールである。ヒット曲の一般的な類型もまた規格化されている。パターンの厳格さが知られている、ダンスの様々なタイプがあるだけではない。マザー・ソング、ホーム・ソング、ナンセンス・ソングまたは「ノベルティ」・ソング、童謡もどき、別れた女性への哀歌など、「主題的特徴」もまた存在する。最も重要な点は、それぞれのヒット曲の和声的基盤——それぞれの部分の冒頭と末尾——が規格化した図式を打ち出さねばならないことである。この図式は、和声面でどんな介入がなされようとも、最も単純な和声的事実を強調する。複雑化はいかなる影響も及ぼさないのだ。この揺るぎない仕組みのおかげで、どんな逸脱が起ころうとも、ヒット曲はいつものお馴染の経験へと舞い戻るものであり、根本的な新しさはまったく導入されないのである。

ポピュラー音楽の細部それ自体もまた、形式に劣らず規格化されており、そうした細部を表す一揃いの用語も存在している。例えば、ブレイクやブルー・コード、ダーティー・ノーツなどである。とはいえ、細部の規格化は、全体の枠組み「全体構造」の規格化とは

(1) 規格化の基本的な重要性について、現在のポピュラー音楽関連の文献がまったく注目してこなかったわけではない。「ヘオン・ザ・ロード・トゥ・マンダレイ」、〈シルヴィア〉、〈トゥワリーズ〉といったスタンダード歌曲やシリアスな歌曲とポピュラー歌曲との主要な違いは、以下の点にある。ポピュラーな楽曲の旋律と歌詞が、限定されたパターンと構造的形式的内部で構成されているのに対して、スタンダード楽曲の詩または歌詞はいかなる構造的制限も受けておらず、音楽も固定したパターンや形式に従うことなく、自由に言葉の意味と感情を解釈している。別の言い方をすれば、ポピュラー歌曲は「注文制作」であるのに対して、スタンダード歌曲は作曲家に想像力や解釈を自由に駆使することを許すのである」(Aber Silver and Robert Bruce, *How to Write and Sell a Song Hit*. New York, 1939, p. 2)。しかしながら、この著者たちは、そうしたパターンの外部から押しつけられた商業的性格を認識できていない。この商業的性格は、方向づけられた反応を——あるラジオ番組でなされる定番のお知らせの言葉で言えば「聴きやすさ」を——目指している。著者たちはまた、機械的なパターンを、高度に組織化された厳密な芸術形式と混同している。「確かに詩において、ソネットよりも厳格な詩形はほとんど存在しない。しかし、あらゆる時代の最も優れた詩人たちは、狭く限定された形式のなかで不滅の美を織り上げてきたのだ。作曲家がみずからの才能と天分を発揮する機会は、ポピュラー歌曲にも、よりシリアスな音楽と同じだけ用意されている」(pp. 2-3)。したがって、この著者たちにとって、ポピュラー音楽の規格化されたパターンは、潜在的にフーガの法則と同じ水準にあるように思えるのである。ポピュラー音楽の基本的な規格化についての洞察を実りのないものに行っているのは、まさしくこうした混同である。シルヴァーとブルースが「スタンダード歌曲」と呼んでいるものは、私たちが規格化されたポピュラー歌曲という言葉で意味しているものとは正反対のものであることを付言しておかねばならない。

やや性質を異にしている。それは枠組みの規格化のようにはあからさまなものではなく、個性的な「効果」という見かけによって隠されている。そして、そうした効果の慣行は、どれほどミュージシャンの間で広く知られているものであっても、専門家の秘密として扱われるのである。全体および部分の規格化のそれぞれに備わる、こうした対照的な性質は、楽曲が聴取者に及ぼす効果の大きまで予備的な背景をなしている。

枠組みと細部との間のこうした関係から生じる最も重要な効果は、聴取者が全体よりも部分に対してより強い反応を示すようになるということである。聴取者による全体の把握は、みずから実際に耳を傾けたひとつの具体的作品の生き生きとした経験のなかでなされるのではない。全体は、実際に音楽が経験される以前にすでに前もって与えられており、あらかじめ受け入れられている。したがって、細部に様々な度合の強調を付与するということを別にすれば、全体がいかなる程度であれ、聴取者の細部への反応に影響を及ぼすことはありそうにない。また、全体の枠組みの中で音楽上、戦略的な位置に置かれた細部、たとえば、サビの冒頭部分やブリッジ後にサビが再び現れる部分に置かれた細部は、ブリッジの真ん中の小節に位置するような細部と比較すると、ずっと識別されやすく、好意的に受容される可能性も高い。だが、こうした細部の位置関係が、全体の図式自体を攪乱するようなことは決してない。こうした位置に関わる限定的な範囲内でのみ、細部は全体の影響を受けている。しかし、音楽的出来事としての全体が強調されたり、全体の構造が細部の影響を受けたりすることは決してない。

これと比較すべく、シリアスな音楽を特徴づけるなら、以下のようになる。シリアスな音楽では、あらゆる細部はその音楽的意味を作品の具体的な全体性から受け取っている。そして、この全体性のほうは、諸々の細部との生きた関係から構成されており、音楽的図式の単なる押しつけによって成り立っているのではない。たとえば、ベートーベンの交響曲第7番第1楽章の導入部において、第二主題（ハ長調）は全体の文脈からのみ、その真の意味を受け取っている。第二主題は、ただ全体を通してのみ、独特の叙情的、表出的性質を獲得するのである。すなわち、それは、第一主題の定旋律的な性格とのコントラストによって構成された、ひとつの全体となるのである。この第二主題を全体から切り離して単体で扱うならば、それはまったく取るに足らないものに格下げされてしまうだろう。もうひとつ別の例としては、ベートーベンのピアノ・ソナタ「熱情」第1楽章における、

持続低音上で進行する再現部の冒頭を挙げることができる。先行する感情の高まりに続くことによって、それは最高度にドラマティックな勢いを獲得している。提示部と展開部を省略して、この再現部から始めるならば、すべてが失われてしまうのである。

これに相当するようなことはポピュラー音楽では起こりえない。ある細部が文脈から取り除かれたとしても、それが音楽的意味に影響することはないだろう。「枠組み」はそれ自体が音楽上の自動作用にすぎないので、聴取者はそれを自動的に供給することができる。あるサビの出だしは、他の無数のサビの出だしと交換可能なのだ。そうしたところで、諸要素間の関係や諸要素と全体との間の関係は、何の影響も受けないだろう。ベートーベンの場合、具体的な全体と具体的な部分との間の生き生きとした関係のもとでのみ、位置は重要性を持つ。一方、ポピュラー音楽では、位置は絶対である。すべての細部は代替可能であり、機械の歯車の機能しか果たさないのである。

こうした差異をただ確認するだけでは、まだ不十分である。ポピュラー音楽にみられる広範に規格化された図式や諸々の類型は、ダンスと密接な関係にあるが、だとするならば、ウィーン古典派のメヌエットやスケルツォのような、シリアスな音楽におけるダンスの派生物に対しても、そうした図式や諸類型が適用できるはずだ、という反論がありうるのだ。シリアスな音楽の一部をなすそうした音楽もまた、全体からではなく、むしろ部分という観点から理解されうるのだ、と主張できるかもしれない。あるいは逆に、シリアスな音楽に含まれるダンスの諸類型の場合には、そうした類型が繰り返し現れるにもかかわらず、全体がいまだ知覚可能だというのなら、現代のポピュラー音楽においても、全体が知覚できない理由などあるだろうか、という主張も可能だろう。

以下の考察では、シリアスな音楽がダンスの諸類型を用いる場合にさえ存在するラディカルな差異を示すことで、この二つの反論に答えてみたい。今日の形式分析の見方にしたがうなら、ベートーベンの交響曲第5番第3楽章のスケルツォは、高度に様式化されたメヌエットだとみなすことができる。このスケルツォにおいて、ベートーベンが伝統的なメヌエットの図式から受け継いだのは、短調のメヌエット、長調のトリオ、そして短調のメヌエットの反復という三つの部分からなる際立ったコントラストというアイデアである。それに加えて、他のいくつかの特徴、たとえば最初の四分の一でしばしば強調される四分の三拍子の強いリズムや、小節や楽節の連なりにおけるダンスのような対称性といった特

徴もまた、ベートーベンは受け継いでいる。しかし、具体的な全体性としての第三楽章に備わる独特な形式理念は、メヌエットの図式から借り受けた諸々の仕組みに新しい評価を与えている。すなわち、この楽章全体は、途方もない緊張を生み出すべく、最終楽章への導入部として構想されているのである。ここで生み出される緊張は、脅威をはらんだ予兆的表現だけからもたらされるのではない。そうした表現以上に、まさしく形式の展開が処理されるその仕方から、それは生じているのだ。

古典的なメヌエットの図式では、最初に中心となる主題が示され、次に第二部「トリオ」が導入される。ちなみに、この第二部はやや離れた調性に移ることもあり、機能的には確かに今日のポピュラー音楽の「ブリッジ」に似ている。そして、メヌエットでは、最後に、最初の部分が再び現れることになる。ベートーベンにおいて、こうしたことがすべて起きている。彼はスケルツォの部分で、主題の二元性というアイデアを受け継いでいる。しかし、ベートーベンは、伝統的なメヌエットでは何も語らない無意味なゲームの規則に過ぎなかったものに、意味を持って語るように強制しているのだ。彼は形式的構造と独特の内容との間に完璧な首尾一貫性を実現しているのである。それはすなわち、主題を入念に練り上げることにはかならない。このスケルツォ「第三楽章」のスケルツォ部分全体（つまり、トリオの始まりを印づけるハ長調の弦の低い響きが入ってくる前の部分）は、二つの主題からなる二元性によって成り立っている。すなわち、弦楽器の奏でる、こうしたような音型と、管楽器による「客観的な」、硬質な応答である。この主題の二元性は、図式的な仕方で開催されてはいないので、最初に弦楽器のフレーズが練り上げられ、次に管楽器の返答が示され、その後に管楽器の主題が機械的に反復される、という風には進行しない。ホルンによって演奏される第二主題が最初に現れた後、二つの本質的な要素「主題」は、対話するかのように交替しながら相互に結びつけられていく。そして、スケルツォ部分の最後を実際に印づけるのは、第一主題ではなく、第二主題のほうである。第二主題が最初の音楽的フレーズ「第一主題」を圧倒してしまったのである。

さらに言うなら、トリオの後のスケルツォの反復は、非常に異なった仕方で行われているので、最初のスケルツォの単なる影のように響き、あの不安にさせる性格を帯びることになる。そして、この不安な感じを消し去ることができるのは、最終楽章の主題の断固たる登場だけである。したがって、仕組みの全体が、ダイナミックなものに変えられている。

主題だけでなく、音楽の形式それ自体が、緊張にさらされることになったのだ。それは、問いと応答からなる第一主題の二重構造のなかにすでに現れている緊張と同じものであり、その後、二つの主要主題の間で作られる文脈のなかで、さらに明白なものとなる。図式全体が、この特定の楽章に内在する要求に服しているのである。

シリアスな音楽とポピュラー音楽との差異を要約すると、以下のようになる。ベートーベンや優れたシリアスな音楽の場合には、——出来の悪いシリアスな音楽のことはここでは扱わない。そうした音楽はポピュラー音楽と同じくらいに硬直的で機械的なことがある——細部が全体を潜在的に含んでおり、全体の提示へと展開するが、同時にまた、細部は全体の構想から作り出されてもいる。ポピュラー音楽の場合、細部と全体との関係は偶然である。細部は全体とまったく関係がなく、全体は外来の枠組みとして現れる。したがって、全体が個別的な出来事によって変化を蒙るようなことは決してない。またそれゆえに、全体は言わばよそよそしく、動じぬままであり、作品を通して注意を引くこともない。それと同時に、細部のほうは、それが決して影響を及ぼすことも変えることもできない仕組み「全体」によって、台なしにされている。その結果、細部は首尾一貫しないものにとどまるのである。展開することを許されない音楽的細部は、みずからのポテンシャルの戯画となるのだ。

規格化

ここまでの議論が示しているのは、ポピュラー音楽とシリアスな音楽との違いは、「低級」と「高尚」、「単純」と「複雑」、「素朴」と「洗練」といった音楽の水準に言及する用語によってではなく、より厳密な用語を用いて把握できるということである。たとえば、この二つの音楽領域の違いは、複雑さと単純さという用語では適切に表現できない。初期ウィーン古典派の作品はすべて例外なく、リズムという点ではジャズのストックアレンジ「既成曲の編曲」よりも単純である。旋律については、〈ディープ・パープル〉や〈サンライズ・セレナーデ〉のような多くのヒット曲にみられる奔放な音程は、それ自体としてみれば、たとえばハイドンのほとんどの旋律よりも付いていくのが難しい。ハイドンの場合には、旋律はたいてい主和音と二度音程の範囲で動くからである。和声をみると、いわゆるクラシック音楽が用いる和声のレパートリーは、今日のティン・パン・アレーの作

曲家を用いる和声のそれよりもつねに限定されている。ティン・パン・アレーの作曲家は、ドビュッシーやラヴェルやさらに最近の音楽をソースとして利用しているのだ。そういうわけで、規格化と非規格化こそが、両者の差異を際立たせる重要な概念なのである。

構造的規格化は、規格化された反応の実現を目指している。ポピュラー音楽を聴く行為は、それを売込む人々によって操作されるだけでなく、いわばこの音楽自体の固有の本性によっても操作されており、自由でリベラルな社会における個性という理想とはまったく相容れない反応メカニズムの体制に服することになる。このことは単純さや複雑さとはまったく関係がない。シリアスな音楽では、最も単純な要素をも含めてあらゆる音楽的要素が、「それ自体」として固有の存在を有しており、作品が高度に組織化されればされるほど、ある細部を別の細部で代用することが難しくなる。一方、ヒット曲の場合には、楽曲の基礎をなす構造が抽象的であり、その音楽の独特の進行から独立して存在している。ある種の複雑な和音は、シリアスな音楽で用いられるときよりも、ポピュラー音楽の中で使われるときのほうが理解しやすいという錯覚は、ここから生じるのだ。というのも、ポピュラー音楽における複雑な要素は決して「それ自体」としては機能せず、その背後にいつでも図式を感じとれる見せかけや装飾としてしか機能しないからである。ジャズを聴くとき、アマチュアの聴取者は、複雑なリズムや和声の定式を、図式的な定式に置き換えることができる。複雑な定式は図式的な定式の代理であり、どれほど大胆なものであろうとも、依然として図式的な定式を示唆しているからである。パターンについての知識を頼りにちょっとした置き換えを行うことで、耳はヒット曲の難しさを処理するのだ。複雑な要素に直面しても、実際のところ、聴取者は、それが代理している単純な要素しか聴かないのである。複雑な要素を、単純な要素をパロディ的に歪めたものとしか感じないのである。

シリアスな音楽の場合、そうした定型化したパターンによる機械的な置き換えは不可能である。こうした音楽では、最も単純な出来事であろうとも、それを直接に把握する努力が必要である。定石化した効果を生み出すことしかできない定石化した慣行にしたがって、出来事を漠然と要約するだけでは不十分なのだ。直接に把握する努力がなされないならば、音楽が「理解される」ことはない。一方、ポピュラー音楽の場合には、作曲の際に、独自のものを標準に変換するプロセスがあらかじめ計画されている。ポピュラー音楽は、そうした変換が楽曲そのものの内部で実現されるような仕方で作曲されているのだ。

楽曲が聴取者の代わりに聴くのである。このようにしてポピュラー音楽は聴取者から自発性を奪い、条件反射を促進する。ポピュラー音楽は、聴取者に対して、楽曲の具体的な流れを追うように要求しないだけではない。実際のところ、それはまた、なお残る具体的なものを包括してしまえるモデルを、聴取者に提供しているのだ。図式的な展開が、聴取者による聴取の仕方を決定すると同時に、聴取の際のいかなる努力をも不要にする。ポピュラー音楽は、印刷物のダイジェスト版の流行にとてもよく似た仕方だ。「あらかじめ消化しやすいように作られている」。私たちがあとで「Ⅲ章で」論じる聴取習慣の変化を説明するのは、結局のところ、現在のポピュラー音楽のこうした構造なのである。

ここまで私たちはポピュラー音楽の規格化を構造的な観点から考察してきた。すなわち、生産過程や規格化の根底にある諸原因にははっきり言及せずに、ポピュラー音楽に内在する性質として規格化を論じてきた。産業的な大量生産はすべて必然的に規格化に行き着くとはいえ、ポピュラー音楽の生産を「産業的」と呼べるのは、販売促進と流通の点に関してのみである。ヒット曲を制作する行為は、依然として手仕事の段階にある。ポピュラー音楽の生産は経済的な組織のもとに高度に集中しているが、生産の社会的様式という点ではいまだ「個人主義的」なのである。販売促進の技術には実際に産業的手法が用いられてきた一方で、作曲家、ハーモナイザー、アレンジャーの間の分業は産業的なものではなく、むしろ当世風に見えるように、産業化を装っているにすぎない。ヒット曲を書く様々な作曲家たちがある特定の規格化のパターンに従わなかったとしても、生産コストが上がったりはしないだろう。したがって、私たちは、構造的な規格化をもたらす別の理由を探さねばならない。自動車や朝食用食品の規格化を説明するのはまったく異なる理由を探さねばならないのである。

そうした規格化の基本的理由を理解する手がかりになるのは、模倣である。ポピュラー音楽における音楽上の規格は、元来、競争的過程によって発達してきた。あるひとつの曲が大きな成功を収めると、その曲を模倣する他の曲が大量に出現した。最も成功を収めたヒット曲の類型や最も成功した諸要素の「比率」が模倣された。そして、こうしたプロセスが最終的に行き着いたのが、諸々の規格の結晶化である。今日のような「生産組織の」

集中という条件のもとで、これらの規格は「凍結」して固まってしまった⁽²⁾。すなわち、そうした規格は、競争的過程の最終結果であるカルテル化した代理店「音楽事務所」によって独占的に掌握され、販売促進の対象となる素材に厳格に押しつけられることになったのだ。ゲームの規則に従わないことは、排除の根拠となった。いまとなっては規格化されている、元々のパターンは、競争的な仕方では進化してきた。大規模な経済の集中が、規格化を制度化したのであり、それを命令に変えたのである。結果として、骨のある個人主義者によるイノベーションは、非合法化されてきた。そして、規格化されたパターンに、偉大なものの免責特権が付与された。「王は悪事をなしえず」というわけである。このことはまた、ポピュラー音楽におけるリバイバルの説明にもなる。リバイバルは、所与のパターンにならって製造された、規格化された製品に特有の陳腐な性質を持っていない。そこには依然として自由競争の息吹が宿っている。だが他方において、リバイバルされた古い有名なヒット曲は、のちに規格化されることになったパターンを、打ち立ててもいる。それらの曲はゲームの規則の黄金時代なのである。

規格の「凍結」は、代理店自身に対して社会的に強制されている。ポピュラー音楽は同時に二つの要求を満たさねばならない。ひとつは、聴取者の注意を掻き立てる刺激への要求であり、もうひとつは、音楽的に訓練されていない聴取者が「自然な」音楽と呼ぶものの範疇に収まるような素材への要求である。そうした聴取者が「自然な」音楽と呼ぶものは、自分が聞き慣れている音楽の慣習や素材上の定式の総体あり、聴取者はそれを音楽そのものに固有な、単純な言語だとみなしている。この自然な言語を生み出した発展がどれほど新しいものであろうとも、聴取者はそれを音楽そのものの言語だとみなするのである。このアメリカ人の聴取者にとって自然な言語は、彼の最初の音楽体験に由来する。すなわち、童謡や、日曜学校で歌った賛美歌や、学校から帰宅するとき口笛で吹いたちよつとした曲である。こうしたものすべては、音楽言語の形成にあたって、ブラームスの交響曲第3番の冒頭を第2番のそれから区別する能力よりも、はるかに重要である。公式の音楽文化は、かなりの程度まで、そうした基礎をなす音楽言語——すなわち、長調と短調、およびそれらが含意するすべての調性的な関係——の上部構造にすぎない。しかし、素朴な音楽言語のこうした調性的関係は、それに順応しないものすべてに対する障壁になる。奇

(2) See Max Horkheimer, *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8 (1939), p. 115

抜な音楽的表現は、この自然だとされる言語に鑄直されうるかぎりにおいてのみ、許容されるのである。

消費者の要求という観点から言うと、ポピュラー音楽の規格化は、音楽に対する公衆の精神的態度によってポピュラー音楽に押しつけられた二重の願望の表現にすぎない。すなわち、ポピュラー音楽は確立された「自然さ」から何らかの仕方で逸脱することで「刺激性」を帯びねばならないが、しかし他方ではまた、そうした逸脱に対して自然さの優位を守らねばならないのである。自然な言語に対する聴衆の態度は、規格化された生産によって強化されている。この生産は、元々は公衆に由来したかもしれない願望を制度に変えるのだ。

疑似個性化

こうした願望に含まれるパラドクス——刺激性と自然さを同時に求めること——は、規格化そのものの二重の性質を説明している。つねに同一のものであり続ける枠組みの様式化は、規格化のひとつの側面にすぎない。私たちの文化における集中と管理は、まさしくそれらが現れるときに、みずからの姿を隠すのである。隠されていなければ、それらは抵抗を呼び覚ますだろう。それゆえ、個人的偉業という幻想が、さらにある程度まではその現実さえもが、維持されねばならないのである。この幻想の維持は、物質的な現実それ自体によって基礎づけられている。というのも、生活過程に対する行政的管理は集中化しているものの、所有権は依然として拡散しているからである。

直接には生活必需品を含まない贅沢品生産の領域は、ポピュラー音楽が属する領域であるが、そこではまた個人主義の残滓が、趣味や自由選択といったイデオロギー的範疇の私たちにとって最も活発に保たれている。したがって、この領域では規格化を隠蔽することが至上命令である。音楽の大量生産の「後進性」、すなわち、それがいまだ手仕事の段階にあり、文字通りの産業的段階にはないという事実は、この規格化を隠蔽する必要性に完璧に合致している。文化のビッグビジネスという見地からすれば、この必要性はきわめて切実である。もしポピュラー音楽の手仕事の要素が完全に撤廃されるならば、規格化を隠蔽する人工的手段の進化が必要になるだろう。そうした手段の諸要素は、現時点でもすでに存在している。

音楽の規格化にとって不可欠な相関物は、疑似個性化である。私たちが疑似個性化という言葉で言わんとしているのは、規格化そのものを基盤にして、文化の大量生産に、自由選択と開かれた市場という後光を付与することである。ヒット曲を規格化することは、いわば顧客たちの聴取を代行することによって、彼らをコントロールすることである。一方、ヒット曲の疑似個性化とは、顧客たちが聴いているものはすでに彼らに代わって聴取されており、「あらかじめ消化しやすいように作られている」ということを、彼らに忘却させ、それによって彼らをコントロールすることである。

個性的だと推定される諸特徴の規格化を示す最も徹底した事例は、いわゆる即興演奏のなかに見出される。ジャズの演奏家たちがいまもまだ実際に即興演奏しているとしても、彼らの即興演奏はまったく「標準化」されてしまったので、個性化に役立つ規格化された道具立てを表現する専門用語がすっかり開発されている。ちなみに、ジャズを宣伝する代理店は、こうした専門用語を盛んに喧伝し、開拓者の職人芸についての神話を吹聴するとともに、楽屋裏を覗いて裏話を手に入れる機会をファンに提供することで、ファンを喜ばせようとしている。即興演奏にみられる疑似個性化は、枠組みの規格化によって規定されている。この枠組みは非常に硬直しているので、それが何らかの即興演奏に対して許容する自由は、厳格に制限されている。即興演奏、すなわち、個人の自発的な行為が許される楽曲の一節（「スイングしよっぜ」“Swing it boys”がその合図である）は、和声と拍子の図式からなる壁の内部に閉じこめられているのだ。スイング以前のジャズにおける「ブレイク」など、非常に多くの場合に、即興演奏される細部の音楽的機能は、図式によって完全に決定されている。たとえば、ブレイクは、偽装された終止「カデンツ」以外のものはありえない。基礎をなす同一の和声的機能を旋律だけで限定する必要性ゆえに、ここには本当の即興演奏をする可能性はほんのわずかしかなかった。そして、このわずかな可能性もすぐに使い果たされてしまったので、即興的な細部の定型化が生じるようになった。したがって、標準の規格化は、純粋に技術的な仕方、標準からの逸脱の規格化——疑似個性化——を推し進めるのである。

即興演奏の規格化への従属は、ポピュラー音楽の持つ二つの主要な社会心理学的特質を説明する。第一の特質は、ポピュラー音楽の細部が、基礎をなす図式とあからさまに結びついているという事実であり、その結果、聴取者はつねに安全な足場の上にいると感じる

ことができるのである。個人が加える変化の選択肢はとても限られているので、同じ変奏が絶えず繰り返され、それによって、変奏の背後にある同一のもの「図式」が、ひとを安心させるような仕方で明示されるのだ。第二の特質は、「置き換え」の機能である。即興演奏される聞き所は、そうした聞き所それ自体を音楽的出来事として把握することを禁じる。それはただ装飾としてしか受け取ることができないのだ。大胆なジャズの編曲において、ウォリード・ノーツ (worried notes) やダーティー・ノーツ (dirty notes) 「いざれも意図的に音程をずらされた音を指す」、言い換えれば、調子外れの音 (false notes) が際立った役割を果たすことは、よく知られている。それらの音が興奮を喚起する刺激として知覚されるのは、それらが耳によって正しい音に訂正されるからこそである。しかし、これは、ポピュラー音楽のあらゆる個性化においてずっと目立たぬかたちで起こっている事柄の、極端な事例にすぎない。どんな和声的な大胆さも、つまり最も単純な和声の図式に厳密には収まらないどんな和音も、「間違ったもの」「調子外れのもの」として知覚されることを要求する。すなわち、正しい細部——あるいはむしろ、あからさまな図式——との置き換えをはっきり指示する刺激として、そうした和声を知覚するように求められるのだ。ポピュラー音楽を理解するということは、聴取に対するそうした命令に服従することを意味している。ポピュラー音楽は、それ固有の聴取習慣を命令するのだ。

ポピュラー音楽の種類や有名楽団の違いに関して主張される、もうひとつ別のタイプの個性化も存在する。ポピュラー音楽の諸類型は、生産にあたって注意深く差別化されており、聴取者はそれらの類型から選択できると想定されている。最も広く認知されている差別化は、スウィングとスウィートの間のそれであり、ベニー・グッドマンやガイ・ロンバードといった有名楽団の間のそれである。聴取者は音楽の類型「タイプ」や演奏する楽団の名前を即座に区別することができる。素材が根本的に同じものであり、強調される際立ったトレードマークを別にすれば、演奏も非常に似通っているにもかかわらず、そうした区別が可能なのである。音楽の類型や楽団に関するこうしたラベリングの技術は、疑似個性化であるが、厳密な音楽技術の領域外でなされる社会学的な種類の疑似個性化である。こうした疑似個性化は、現実には差異のないものを差別化するために、同定の手がかりになるトレードマークを提供するのである。

ポピュラー音楽は多項選択式のアンケートになる。二つの主要な類型と、それらからの

派生型があり、そこから選択がなされるのである。聴取者は、これらの諸類型の不動の存在感によって、自分の嫌いなものを線で消し、好きなものに印をつけるように心理的に促される。この選択に内在する制限とそれにもなう明快な二者択一は、好き／嫌いという行動パターンを誘発する。この機械的な二分法は、無関心を打ち破る。もしひとがポピュラー音楽を聴きつづけたいと望むのならば、スイッチトかスウィングのどちらかを好むことが絶対に必要なのである。

II. 素材の提示

最低限の必要条件

音楽素材の構造は、みずから「聴取者に」強要するのに役立つ独自の技術を必要とする。この過程は、ごく大雑把に「売込み」(plugging)と定義されている。「売込み」という用語は、本来、特定のヒット曲を「成功」させるべく絶えず繰り返し返すこと、という狭い意味で使われていた。本論において私たちは、音楽素材の作曲と編曲に内在する過程の延長という広い意味で、この用語を用いていく。売込みが目指しているのは、言わば、ずっと変わらないものから逃れる道を閉鎖することによって、ずっと同一で変わらないものへの抵抗を打ち砕くことである。売込みによって、聴取者は、逃れられないものに魅了されるようになる。したがって、売込みは、聴取習慣そのものの制度化と規格化をもたらすのだ。聴取者は、同じものの繰り返しにすっかり慣れてしまい、自動的に反応するようになるのである。素材の規格化は外部からの売込みのメカニズムを必要とする。というのも、どの素材も他のすべての素材にほぼ等しいので、売込みによる提示の強調が、素材における本物の個性の欠如を埋め合わせねばならないからである。ごく普通の音楽的知性を持った聴取者が、「パルジファル」のクンドリーの動機を初めて聞いた場合、この聴取者は、再びその動機が演奏された時、きっとそれを再認できることだろう。というのも、その動機は間違えようのないものであり、他のものと交換不可能だからである。一方、この同じ聴取者が、ある平均的なヒット曲と向き合ったとしてみよう。この場合、聴取者は、その曲が何度も繰り返されるために否応なく覚させられてしまうのでもない限り、それを他の曲から区別することができないだろう。ここで反復は、他の場合にはそれが決して持ちえないような心理学的重要性を示している。だからこそ、売込みが、規格化の当然の補完物となる

のである⁽³⁾。

素材が最低限の必要条件を満たしていることが前提であるが、音楽出版社と有名楽団とラジオと映画の間に適切なタイアップが存在すれば、どんな曲も売込み可能であり、成功させることができる。最も重要なのは、次の要件である。売込みが上手くいくためには、ヒット曲は少なくともひとつ、他の曲と区別できる特徴を備えていなければならないが、同時にまた、他のすべての曲が持つ完全な月並みさと平凡さも所有していなければならない。ある歌曲が売込みに値するかどうかを判断する際の実際の基準は、逆説的である。音楽出版社が欲しいのは、他のすべての現在のヒット曲と根本的に同じでありながら、同時にそれらとは根本的に異なってもいるような楽曲である。その楽曲は他と同じものである場合にのみ、顧客の側にいかなる努力も要求せずに、自動的に売れるチャンスを得るのであり、みずから音楽の制度として提示することもできるのである。しかしまた、その楽曲は異なっている場合にのみ、他の曲から区別可能になる。この区別可能性は、楽曲が記憶され、したがってまた成功を収めるための条件である。

この二重の願望を満たすことは、もちろん不可能である。実際に出版され、売込まれた歌曲を見てみると、そこには一般にある種の妥協が見出される。すなわち、大筋においては他と同じであるが、みずからを独創的に見せるトレードマークをたったひとつだけ持っているような代物なのである。この他から区別される特徴は、必ずしも旋律的なものとは限らない⁽⁴⁾。それは拍子の変速性や特別な和音や特定の音色であるかもしれない。

(3) 売込みのメカニズムがアメリカのポピュラー音楽に対して実際にどのような作用するのかについては、ダンカン・マクドガルドの研究が詳細に記述しているので、本研究は、素材の強制のより一般的ないくつかの側面を理論的に議論するだけにとどめておく。

(4) 技術的分析は、旋律という概念に関して、聴取者の反応を顔面通りに受け取ることを、ある程度留保しなければならぬ。ポピュラー音楽の聴取者は、主に旋律とリズムについて語り、時折、楽器編成に言及することもあるかもしれないが、和声や形式について語ることは決してない。しかしながら、ポピュラー音楽の規格化した図式の内部では、旋律はそれ自体として、音楽の水平的次元で展開する独立した線という意味での自律的な要素ではまったくない。旋律はむしろ和声の一機能である。ポピュラー音楽において旋律と呼ばれているものは、一般的にはアラベスクであり、和声の進行に依存している。聴取者にとってなによりもまず旋律的だと感じられるものは、実際には、根本的に和声的であり、その旋律的構造は単に和声から派生したものにすぎない。素人が何を旋律と呼んでいるのかを厳密に研究することは有益だろう。∞小節の楽節からなる枠組みの中で、単純かつ容易に理解可能な和声的機能にしたがって相互に結びつく音の連続であることが、おそらく判明するだろう。素人の抱く旋律の観念とその厳密に音楽的な意味との間には大きな隔たりが存在するのだ。

華やかさ

売込みが上手くいくためのもうひとつの要件は、サウンドのある種の豊かさと丸みである。この要件は、売込みのメカニズム全体に含まれているひとつの特徴を、すなわち、最もあからさまにビジネスとしての広告と娯楽の商業化に結びついている特徴を、発達させている。そして、この特徴はまた、規格化と疑似個性化との相互関係をとりわけよく表している。

それは音楽の華やかさ (glamor) という特徴である。華やかさとは、歌の編曲の中で、「さあこれからお目にかけますのは」という態度を伝達する無数の一節にみられるものだ。MGM映画のライオンが威厳のある口を開いて唸り声を上げるときに流れる音楽の派手さは、ラジオから流れてくる、ライオンとは似つかぬ音楽の華やかさに似ている。

華やかさを重視する気質は、楽観的に見れば、成功物語の心的構築物だとみなせるかもしれない。この成功物語では、勤勉なアメリカ開拓民が冷淡な自然に対して勝利を収め、自然はついにその富を譲り渡さざるを得なくなるのである。しかしながら、もはやフロンティアではない世界では、華やかさの問題をそのように容易に解決可能なものとみなすことはできない。華やかさは、平凡な男のための永遠の征服者の歌に作りかえられる。実生活のなかでは征服することを決して許されていない男は、華やかさにおいて征服するのである。実際のところ、この勝利は、同じ製品をより安い価格で提供する用意のあることを告げるビジネスマンが自称するような勝利である。

華やかさがこのように機能するための条件は、フロンティア生活のそれとは完全に異なっている。この条件は労働の機械化と大衆の仕事日の生活に当てはまる。そこでは退屈さがとても大きくなってしまったので、最も鮮やかな色彩しか、全体を覆うくすんだ単調さから際立つことができないのである。しかし、まさしく、そうしたけばけばしい色彩こそ、機械的な産業生産それ自体の全能性の証である。店舗や映画館やレストランの前に溢れるピンクがかった赤いネオンライト以上に定型化したものはないだろう。華やかにすること、店舗や映画館やレストランは人々の注意を惹きつける。しかし、そうした施設が平凡な現実を克服するために通常用いる手段は、現実そのもの以上に平凡である。華やかさの実現を目指してなされる事柄が、それが華やかにしようとしている当のもの以上に画一化された活動になってしまうのである。もしそれがそれ自体として本当に魅力的であるなら

ば、真に独創的なポピュラーな楽曲という補助手段しか持たないだろう。そして、それは、一見同じではないように見えるけれども実際には同じであるという法則に、違反するだろう。華やかさという言葉は、みずからが放つ光によって他のものから区別される顔や色彩やサウンドに適用される。しかし、華やかな女の子たちは全員たがいに似通っているし、ポピュラー音楽の華やかな効果もたがいに等価である。

華やかさが持つ開拓者の性質「フロンティア時代に由来する要素」について言えば、そこにあるのは過去の無邪気な存続ではなく、むしろ機能の重複と変化である。華やかさの世界は、確かにショーであり、射的場やサーカスのまぶしい照明や耳を聳せんばかりのブラスバンドの同類である。そのようなものとして、元来、華やかさの機能は、まだ市場に完全に浸透されてはいなかった社会状況のもとで需要を人工的に生み出そうと奮闘していた広告と、結びついてきたのかもしれない。今日のポスト自由競争的な資本主義は、まだ未熟だったころの経済の仕掛けを、みずからの目的のために利用しているのである。だからこそ、華やかさは、ラジオにおける歴史的なリバイバルが持つ幽霊めいた性質を備えている。それは緑日のサーカスの呼び込みが、今日、ラジオの呼び込みとしてリバイバルしているのと似ているのだ。このラジオの呼び込みは、姿の見えない聴衆に向かって、商品を味わってみるのを忘れないように懇願し、その口調によって商品が満たすことのできない希望を喚起する。華やかさはすべて、ある種のペテンと結びついているのだ。楽曲の華やかな一節以上に、聴衆がポピュラー音楽によってペテンにかけられる場所はない。派手な楽句と歓声は、音楽自身への勝ち誇った感謝を表現している。——これは聴取者を歓喜させるのに成功したことへの自画自賛であり、大きなイベントを興行する代理店「音楽事務所」の目的と同一化したことに対する自画自賛である。しかし、自分自身を祝福することを別にすれば、このイベントは起こらないので、音楽が提供する勝ち誇った感謝はみずからを裏切っている。このことはきくと、聴取者自身にも、そういうものとして無意識のうちを感じ取られているだろう。それはあたかも、子どもへの贈り物を自画自賛する大人に対して、子どもが憤慨するようなものである。それを口にするのは自分だけの特権だと子どもが感じている、その言葉を使って、大人が自分の贈り物を褒めるので、子どもは憤るのである。

幼児語

華やかさが子どもの振る舞いに通じているのは偶然ではない。強さを求める聴取者の欲望につけこむ華やかさは、依存関係を示す音楽言語の付随物である。広告には、子どもが喜びそうな冗談やわざと間違えた正書法、子どもの表現の活用がみられるが、ポピュラー音楽の中では、そうしたものが音楽的な児童語という形をとって現れる。ここには曖昧な皮肉によって特徴づけられる歌詞の例が多数存在する。そうした歌詞は、子どもの言葉をまねる一方で、同時に子どもに対する大人の侮蔑感を露にし、子どもの表現に軽蔑的でサディスティックな意味さえ付与するのである（〈グッディー、グッディー〉、〈ア・ティスケット・ア・タスケット〉、〈ロンドン橋落ちた〉、〈クライ、ベイビー、クライ〉。本物の童謡にせよ童謡もどきにせよ、いずれも商業的なヒット曲にするために、元の童謡の歌詞が意図的に改変されている。

歌詞と同様に音楽も、子どもの言葉をまねる傾向がある。そうした音楽の主要な特徴をいくつかあげるなら、以下のようなになる。まず、ある特定の音楽的定式をしつこく繰り返すことであるが、これは同じ要求をひっきりなしに口にする子どもの態度と似通っている（〈アイ・ウォント・トゥ・ビー・ハッピー〉⁽⁵⁾）。次は、多くの旋律が非常に少ない音数に制限されていることで、これはすべてのアルファベットを習得する前の幼児の話し方に相当する。さらに、わざと間違った和音を付けることは、幼児が間違った文法でみずからを表現する仕方に似ている。そして最後に、ある種の過剰に甘い音色は、音楽におけるクッキーやキャンディーとして機能する。大人を子どもとして扱うことは、大人の責任感に伴うストレスを和らげることを狙った楽しみの表象の一部である。さらに子どもの言葉は、音楽という製品を、主体たち「聴取者である大人たち」にとって「ポピュラー」なものにするのに役立っている。見知らぬ男性の素性も時間の意味も知らないのに、大人に正確な時間をたずねる子どものような、信じて疑わない態度で主体たちに近づくことによって、

(5) こうした態度の最も有名な文学的事例は、「歯車が壊れるの見たーい！」(Want to see the wheels go round) という台詞 (John Habberton, *Helen's Babies*, New York, p. 9ff.) である。この言(回)にもとづいた「ノヴェルティ・ソングをたやすく想像することができるだろう。「歯車が壊れるの見たーい！」は、ハバートンの小説『ヘレンの坊やたち』に登場する三歳の男の子の台詞。男児はこの台詞を執拗に繰り返して語り手である「私」を悩ませる。なお、この台詞は、元々、この子の兄が言った「(懐中時計の)歯車が回るのを見たーい！」(I want to see the wheels go round.) という台詞の正確な反復である。」

そうした主体と売込みをかける代理店との間の隔たりを——主体の意識の中で——架橋しようとするのである。

分野全体を売込むこと

個々の歌曲の売込みはメカニズムの一部に過ぎず、それが固有の意味を獲得するのは全体としてのシステムの内においてである。このシステムにとって不可欠なのは、音楽のスタイルと個性的人物「パーソナリティ」を売込むことである。ある特定のスタイルの売込みの事例としては、スウィングという言葉があげられる。この用語は、明確で誤解の余地のない意味を持たないだけでなく、1930年代中葉までのスウィング以前のホット・ジャズ時代に対する鋭い区別を示してもいい。この用語の使用を正当化するものが素材の中には見当たらないという事実は、それがただ売込みという目的のためだけに——つまり新しい商品名を付与することで古い商品を若返らせるためだけに——使用されているのではないか、という疑いを呼び覚ます。ジャズ・ジャーナリズムが愛用し、ジルバ愛好者によって用いられるスウィング関連用語の全体も、同じように売込まれたものだ。ホブソンによれば、そうした用語はジャズ・ミュージシャンをたじろがせている⁶⁾。見せかけの専門用語によって売込まれる諸特徴が素材に根ざしていなければならないほど、そうした用語を布告する人間や解説記事といった補助的な力がより一層必要になるのである。

こうしたジャーナリズムは出版社や代理店や有名楽団に依存しているので、それがある程度まで直接に売込みのメカニズムに組み込まれたものとみなすことには、十分な根拠が存在する。しかしながら、この点に関しては、社会的な限定を加えるのが適切である。今日の経済的条件のもとでは、「腐敗」を探すことは無益であることが多い。というのも、人々は、これまでお金が支払われる場合にだけするように期待されてきた振舞いを、いまや自発的に行うように強いられているからである。ハリウッドの「ウルフ・ガール」「性的魅力のある女優」の宣伝活動に一役買うジャーナリストは、映画産業に買収されている必要はまったくくない。映画産業自身とその女優に付与する評判は、それを取り上げるジャーナリズムに浸透しているイデオロギーと完全に一致しているのである。そして、このイデオロギーは聴衆のイデオロギーとなった。こうした「ジャーナリズムと映画産業の」縁組

⁶⁾ Wilder Hobson, *American Jazz Music*, p. 153, New York, 1939.

みはすでに天国でなされていたように思える。ジャーナリストは買収されてなどいない声で語っているのだ。売込みに対する経済的支援がある水準に達すると、売込みのプロセスそのものが本来の原因を越えて、自律的な社会的支配力になるのである。

売込みのメカニズムの他のあらゆる要素以上に重要なのは、個性的人物の売込みであり、とりわけ楽団のリーダーの売込みである。実際にはジャズのアレンジャーに帰せられる特徴のほとんどが、公式にはコンダクター「楽団のリーダーが務める」のものとされている。おそらくアメリカ合衆国で最も有能なミュージシャンであるアレンジャーは、しばしば人に知られぬままである。映画のシナリオライターと同じである。コンダクターは直接に聴衆と向き合う人間であり、陽気で愛想のよい物腰や尊大な身ぶりで観客に感銘を与える俳優の同類である。コンダクターにあらゆる功績を転嫁することを可能にしているのは、彼の聴衆と向き合った関係である。

さらにリーダーと彼の楽団は、依然として聴衆によって即興的な自発性の担い手だと見なされている。現実の即興演奏が規格化の過程で消え去っていけばいくほど、そしてそれが手の込んだ図式によって取って代わられていけばいくほど、ますます即興演奏の観念が聴衆の前で維持されねばならないのである。アレンジャーが人目につかないままである理由の一端は、ポピュラー音楽は即興演奏されていないかもしれないが、たいていの場合、固定され、組織化されていなければならないということを、ほんのわずかでも示唆するのを避ける必要があるということなのだ。

III・聴取者の理論

再認と受け入れ

今日の大衆の聴取習慣は、再認 (recognition) のほうへ引き寄せられている。ポピュラー音楽とその売込みは、この再認への慣れに焦点を合わせている。その背後にある基本原則は、何かを受け入れさせるには、それが再認されるまで繰り返しさえすればよいというものである。このことは素材の規格化にも、その売込みにも当てはまる。現在流布しているようなタイプのヒット曲が人気を得ている理由を理解するには、反復が再認に変容し、再認が受け入れに変容する過程を理論的に分析する必要がある。

とはいえ、再認の概念は、現代の大衆による聴取を説明するにはあまりに一般的である

ように思えるかもしれない。音楽の理解が問題になるときはいつでも、人間の認知の基本機能である再認という要因が重要な役割を果たさねばならない、と主張することは可能である。確かに、ベートーベンのソナタを理解するには、その特徴のいくつかを、以前の経験から知っている他の特徴と抽象的には同一のものとして再認し、それを現在の経験と結びつけることが、どうしても必要である。ベートーベンのソナタを、言わば真空の中で、自分が知っていて再認する音楽言語の諸要素と結びつけることなしに理解できると考えることは、まったく馬鹿げたことだろう。しかし、重要なのは、何が再認されるのかということである。現実の聴取者は、ベートーベンのソナタの中に何を再認するのだろうか？ 聴取者は、疑いなく、ソナタの基礎をなす「システム」を再認している。すなわち、長調と短調の調性であり、転調を規定する調の相互関係であり、諸々の異なる和音とそれらの相対的な表現的価値であり、ある種の旋律的な定式であり、ある種の構造的パターンである（シリアスな音楽にそうしたパターンが存在することを否定するのは馬鹿げたことだろう。しかし、そのパターンの機能は異なる種類のものである。こうしたすべての再認を前提するとしても、依然として音楽的意味の理解には不十分なのである）。優れたシリアスな音楽の場合、すべての再認可能な諸要素は、音楽の具体的で独自の全体性によって組織されている。そうした諸要素は、この全体性からそれぞれに特有の意味を受け取るのである。これは詩の場合と同様である。どんな詩の理解にとっても、そこに含まれる単語の日常性「日常的用法」を再認することは不可欠の前提であるとしても、一篇の詩に含まれるひとつの単語は、詩の全体性からその意味を引き出すのであって、その語の日常的な用法からそれを引き出すのではないのだ。

実際、あらゆる音楽作品の音楽的意味は、その作品の持つ、再認だけでは把握できない次元、すなわち、その作品を既知の何かと同一視するだけでは把握できない次元によって、定義されるのかもしれない。音楽の意味は、楽曲に固有の新しさを経験するために、既知の諸要素を自発的に関連づけることによってのみ確立されうる。その際、この諸要素の関連づけは聴取者による反応であるが、それは作曲者による関連づけ「作曲行為」と同様に自発的な行為である。音楽の意味とは新しさである。新しさは、既知の形態にまでさかのぼったり、既知の形態に包含したりできない何かであるが、もし聴取者が手を差し伸べるなら、既知のものの中から不意に現れ出るのである。

ポピュラー音楽において破壊されるのは、まさしく再認されたものと新しいものとのこうした関係である。再認が手段ではなく目的になるのだ。ヒット曲における習慣的に熟知しているものの再認は、様々な要素を関連づけることによって新しいと把握されうるようなものを何も残さない。実際のところ、ポピュラー音楽では、諸要素間のつながりは、諸要素それ自体と同様に——あるいはそれら以上に——、あらかじめ与えられているのだ。したがって、ここでは再認と理解が同じものにならざるをえない。一方、シリアスな音楽では、理解とは、普遍的な再認を何か根本的に新しいものの出現へと導く行為なのである。

ある特定のヒット曲に関して再認を研究する場合には、再認の経験を異なる構成要素に分解する図式の立案から始めるのが適切かもしれない。心理学的に見るならば、私たちが以下に列挙する諸要素はすべて非常に密接に関連し合っているので、現実にはそれらを分離することなどできないだろう。また、それらの要素に与えられる時間的順序も、きわめて問題含みである。私たちが提出する図式は、再認の経験に含まれるいくつかの異なる客観的要素に向けられているのであって、実際の経験が特定の個人や諸個人に感じられる仕方を扱うものではない。

私たちが再認の経験に含まれているとみなす諸要素は以下の通りである。

- (a) ぼんやりとした想起
- (b) 実際の同定行為
- (c) ラベリングによる包摂
- (d) 再認行為についての自己反省
- (e) 再認の権威を対象に心理的に転嫁すること

(a)何かを思い起させられる、多かれ少なかれぼんやりとした経験（どこかでこれを聴いたにちがいない）。素材の規格化は、事実上すべての曲の中に、ぼんやりとした想起の舞台を設定する。というのも、どの曲も、一般的なパターンと他のすべての曲を思い出させるからである。こうした感覚を生じさせる固有の前提条件は、おびただしく供給される多数の曲の存在である。すなわち、ポピュラー音楽の絶え間ない流れが、個々の特定の曲を覚えておくことを不可能にしているのである。

(b) 実際に同定がなされる瞬間。すなわち、現実「これはあれだ」と気づく経験。これが実現されるのは、ぼんやりとした想起が、突然の気づきというサーチライトで照らし出されるときである。これは、暗くされた部屋に座っていて、突然、電灯が再点灯したときの経験に似ている。突然の光に照らし出されて、見慣れた家具が、コンマ何秒の間、新しいものとして現れるのだ。この曲はまさしくいつか聴いたものと「同じもの」であると自発的に認識することは、何事もずっと変わることはない「ぼんやりとした想起の状態が変化することはない」というつねに差し迫った危機を、一時的に否定するのである。

再認経験におけるこの要素にとって特徴的なのは、それが突然の断絶によって印づけられることである。ぼんやりとした想起と完全な気づきとの間には漸次的移行は存在しない。そこにあるのはむしろ、ある種の心理的な「飛躍」である。この構成要素は、ぼんやりとした想起よりも時間的にやや遅れて現れるようにみなされるかもしれない。この見方は素材の検討によって支持される。サビの冒頭の二、三の音でヒット曲を再認することは、たいていの場合、非常に難しいだろう。少なくとも最初のモチーフは演奏され終えねばならないはずだ。そして、現実の再認行為は、時間の中で、サビの最初のモチーフの完全な形象についての統覚と関連づけられねばならないのである。

(c) 包摂という要素。すなわち、「これはあれだ」という経験を、「これはヒット曲の〈ナイト・アンド・デイ〉だ」というような経験によって解釈すること。再認を最も密接に社会による後ろ楯と関係づけるのは、再認に含まれるこの要素である（これはおそらく歌曲のタイトルとなるトレードマークや歌詞の最初の言葉の想起と結びついている⁽⁷⁾）。

この構成要素の最も直接的な含意は次の点にあるのかもしれない。聴取者がヒット曲を⁽⁷⁾ポピュラー音楽における歌詞と音楽の相互作用は、広告における画像と言葉の相互作用に似ている。「広告では」画像が感覚的な刺激を提供し、言葉はスローガンや冗談をそれに付加する。これらの言葉や冗談は、商品を公衆の心のなかに定着させ、それを明確で安定したカテゴリーに「包摂する」傾向がある。純粋に器乐的なラグタイムが、当初からヴォーカルを伴う傾向を強く持っていたジャズに取って代わられたこと、また純粋に器乐的なヒット曲が一般に衰退したことは、ポピュラー音楽における広告的な構造の重要性が増したことと密接な関係にある。(「ディーブ・パープル」の例が参考になるかもしれない。この曲は、元々、ほとんど無名のピアノ曲だった。この曲の突然の成功は、少なくとも部分的には、トレードマークとなる歌詞の付加によるものである。こうした機能的変化は、20世紀のやや高尚な娯楽分野に存在している。バッハの〈平均律クラヴィーア曲集〉の最初の前奏曲は、その和音の連続から旋律を抽出し、それを「アヴェ・マリア」の言葉と結合するというシャルル・グノーの狡猾なアイデアによって、「神聖な」ヒット曲となった。そもその始まりから見かけ倒しであったこの手続きは、それ以来、音楽の商業主義の中で一般に受け入れられている。

特定の楽曲として——すなわち定評のあるもの、単に自分だけが知っているのではないものとして——再認する瞬間、聴取者は多数派に属する安心感を感じ、以前にその曲を聴いたことがあり、その曲の名声を作ったと思われるすべての人々からなる群衆にしたがう。これは(b)の要素に付随するか、そのすぐ後に続いて生じる事柄である。聴取者を多数派に結びつけるこうした反応の本質は、部分的には、特定の曲に関するみずからの一見孤立した、個人的経験が実は集団的経験であることに聴取者自身が気づくという点にある。社会的に評判になっている呼び物を同定する瞬間には、しばしば二重の意味が含まれているのだ。すなわち、ひとは単にその呼び物を無邪気にあれやこれと同定し、それをあれやこれやのカテゴリーに包摂するだけではないのだ。まさしくそれを同定する行為によって、ひとは知らぬ間に、客観的な社会的代理組織「代理店」や、この特定のイベント「呼び物」を既存のカテゴリーに適合させ、そうすることでそれを「評判のものにした」個人たちの権力と、同一化するのである。個人がひとつの対象をあれやこれと同定することができるという事実そのものが、その個人に対して、イベントをいまあるようなものにした機構にわが事のように参画し、まさにこの機構と同一化することを可能にするのである。

(d) 同定行為についての自己反省という要素（「ああ、この曲は知っているぞ。これは私のものだ」）。この傾向を適切に理解するには、膨大な量のあまり知られていない歌曲と新たに評判になった歌曲との間の不均衡を考慮する必要がある。音楽の流れに呑み込まれてしまったように感じている個人は、何かを同定できるコンマ何秒の瞬間に一種の勝利を感じるのだ。大衆はどんな音楽でもそれを同定できる自分の能力に誇りを感じている。このことは、その曲を知っていることを示そうとして、ちょうど話題に出たなじみの楽曲のメロディーをハミングしたり、口笛で吹いてみせたりするという広く見られる習慣や、そのような誇示にともなう自己満足に示されている。

現在の聴取経験を同定し、それを「これは何々というヒット曲だ」というカテゴリーに包摂することによって、このヒット曲は聴取者にとって、ひとつの対象物「モノ」となる。

すなわち、固定されて永続的な何かになるのである。経験が対象物になるこうした変化——すなわち、ある楽曲を同定することによって、その楽曲を意のままにし、自分の記憶からそれを再生できるという事実——は、その経験をより所有しやすいものに変える。それは所有物の持つ二つの際立った特徴を示すことになる。すなわち、永続性と所有者の恣

意への従属である。永続性は、ある歌曲を覚えていて、いつでもそれを呼び出すことができるなら、それが没収されることはありえないという事実に根ざしている。音楽に対する支配というもうひとつの要素は、想定上、音楽をいつでも思いのままに呼び出したり、それを途中で切り上げたり、気まぐれに扱ったりできる能力にもとづいている。音楽という所有物は、言わば、所有者の言いなりなのである。この要素を明らかにするには、それを示す極端ではあるが決して稀ではない現れのひとつを指摘するのが良いかもしれない。多くの人々は自分が知っているメロディーを口笛で吹いたりハミングしたりするとき、弱拍の音をわずかに付加するのだが、それはあたかも旋律を鞭打ち苛めているかのようである。彼らにとって、旋律を所有することの楽しみは、それを自由に誤用できるというかたちをとるのである。彼らの旋律に対する振舞いは、犬の尻尾を引っばる子どもの振舞いに似ている。彼らは、ある程度まで、旋律をたじろがせ、呻かせるのを楽しんでいるのだ。

(e)「心理的転嫁」という要素。「へえ、ヘナイト・アンド・デイ」ってすごくいいじゃん！」。これは所有することの喜びを対象そのものに転嫁する傾向であり、自分が手に入れた所有の楽しみを、好みや嗜好や客観的な性質というかたちで、対象の属性とみなす傾向である。この転嫁のプロセスは売込みによって強化される。売込みは、現実にも再認、同定、所有という心的過程を喚起する一方で、同時に対象それ自体を宣伝し、実際にはほとんど同定のメカニズムに帰せられる諸性質をその対象に付与するのである。聴取者は、所有者であることへの自画自賛を音楽自体に転嫁せよという命令を遂行しているのだ。

ヒット曲に内在するものとして再認される社会的価値は、所有の喜びを対象に転嫁すること——それによってこの対象は「好きなもの」になる——と関係している、と付言できるかもしれない。このラベリングの過程は、所有の過程を集団化する。誰もが所有しているものを自分も所有することで、聴取者は嬉しい気持ちになる。高く評価された売り出し中のヒット曲を所有することによって、ひとは価値の幻想を手に入れるのである。聴取者が抱くこの価値の幻想は、音楽素材に対する評価の基礎である。評判のヒット曲が再認識れるとき、疑似公共的な事業「ポピュラー音楽」が私的な聴取者の支配下に入るのだ。「私はこのヒット曲が好きだ（というのも私はそれを知っているから）」と感じる音楽の所有者は、壮大な思い違いをしているのだが、それは鉄道を所有している気になる子どもの夢想と同じである。懸賞広告のなぞなぞと同様に、ヒット曲は誰でも答えられる再認の問いし

か提示しない。しかし、聴取者はそうした問いに解答するのを楽しむのだ。なぜなら、そうすることで聴取者は既存の権力と同一化できるからである。

上述してきたこれらの構成要素が、「聴取者の」意識の中では、分析のようには現れてこないのは明らかである。とはいえ、私的所有の幻想と公的所有の現実との間の乖離は非常に大きく、「あなただけのために」と書かれているものが実際には「この曲あるいはその一部の言葉や音楽を複製することは違法行為であり、違反者は合衆国著作権法のもとで起訴されます」という条項に服していることは、誰もが知っていることであるので、ここで論じたプロセスを過度に無意識的なものとみなすのも正しくないであろう。おそらくは次のように想定するのが正しいのだ。すなわち、ほとんどの聴取者は、彼らが社会的に望ましいとみなしているものに合致し、みずからの「市民性」を証明するために、自分たちの潜在的可能性のカリカチュアである陰謀に半ばおどけながら「参加し」⁽⁸⁾、自分たちと他人に對して、すべてはともかくも他愛のない楽しみにすぎないのだと主張することで、現に作動しているメカニズムが意識に上るのを抑圧しているのである。

再認プロセスの最後の構成要素である心理的転嫁は、分析を売込みの問題に引き戻す。再認が社会的な効力を発揮するのは、それが強力な代理店「音楽事務所」の権威によって後押しされる場合だけである。つまり、再認という構成物は、あらゆる曲に当てはまるのではなく、「成功を収めた」曲にだけ当てはまるのだ。そしてその際、成功は中心的な代理店による後押しの有無によって判断される。簡潔に言うと、聴取習慣を社会的に規定する要因としての再認は、売込まれた素材に對してだけ作用するのである。ある歌曲が繰り返しピアノで演奏されたら、聴取者は我慢ならないだろう。しかし、それがラジオでオンエアされる場合には、その曲が流行っている間じゅうずっと、喜んで大目に見るのである。これに関与している心理的メカニズムは、以下のような仕方で機能すると考えられるかもしれない。すなわち、あるヒット曲が何度も繰り返しオンエアされると、聴取者は、その曲はもうヒットしているのだと思いはじめるのである。このことはさらに、売込まれる歌曲が放送番組の中でアナウンスされる仕方によっても促進される。しばしば見られる典型的なアナウンスは、「これからお聴きになるのは最新のスマッシュ・ヒットです」とい

⁽⁸⁾ Cf. Hadley Cantril and Gordon Allport, *The Psychology of Radio*, New York, 1935 p. 69.

うものである。反復それ自体が、人気の印として受け取られるのである⁽⁹⁾。

ポピュラー音楽と「余暇時間」

ここまでの分析は、ある特定のヒット曲が受け入れられる理由を論じてきた。このタイプの音楽全体がなぜ大衆に対して影響力を保持しているのかを理解するには、より一般的な種類の検討が適切かもしれない。

ポピュラー音楽がそもそも訴えかけ、みずからの糧にし、絶えず強化する心理状態は、気が散っていると同時に不注意でもあるという心理状態である。聴取者は、注意力を必要としない娯楽によって、現実の諸要求から気を逸らされるのである。

気散じ「気が散っていること」の観念は、それが生じる社会環境の内部でのみ理解可能であり、個人心理学の自己完結した用語では理解できない。気散じは現在の生産様式、すなわち直接、間接に大衆が従属している合理化され、機械化された労働過程に結びついている。この生産様式は、失業や収入の喪失や戦争についての恐怖と不安を生み出しているが、みずからの「非生産的な」相関物として娯楽を持っている。すなわち、集中の努力をまったく伴わない息抜きである。人々は楽しみたいのである。十分に集中した意識的な芸術経験は、日々の生活によって大きな精神的負担を課されることのない人々にのみ可能である。そうした負担が非常に大きくなると、人々は余暇の時間のうちに、退屈と努力の両方から同時に逃れる気晴らしを求めようになる。安っぽい商業的娯楽の全領域は、この二重の欲望を反映しているのだ。こうした娯楽は、パターン化され、あらかじめ消化しやすいうように処理されているので、ひとを息抜きへと誘う。パターン化され消化しやすくなっていることは、大衆の心理的機構の中で、芸術の受容では欠かすことのできない参加の努力（聴取や鑑賞の努力すら）をなしで済ますのに役立つ。一方、そうした娯楽が提供する刺激は、機械化された労働の退屈からの逃避を可能にしている。

商業化した娯楽の興行主たちは、自分たちは大衆が欲しがるものを大衆に与えているのだという事実には言及すること、みずからを無罪放免する。これは商業的な目的に合った

(9) 同じプロバガンダの策略をよりはっきり見てとれるのは、ラジオの商品宣伝の分野である。「ビユー・テイ・スキーン・ソープ」は「有名」だと語られるのだが、それは聴取者がその石鹼の名前をすでに数え切れない回数ラジオで聞いており、したがってその「名声」に同意するだろうからである。この石鹼の「名声」とは、それに言及するお知らせの総計にすぎない。

イデオロギーである。大衆が差異を識別することが少なければ少ないほど「不注意であればあるほど」、文化商品を無差別に売りつける可能性も増大するのである。だが、このお仕着せの興味というイデオロギーを退けることは、それほど容易なことではない。現に活動している代理組織「代理店」が大衆の意識を形作ることができるのは、大衆が「こういうものを欲する」からこそであるということ、完全に否定することはできないのだ。

しかし、大衆は、なぜこういうものを欲するのだろうか？ 今日私たちの社会では、大衆自身が、彼らに押しつけられる手仕事の素材「ポピュラー音楽」に適用されているのと同じ生産様式によって捏ね上げられている。音楽的娯楽の顧客たちは、彼ら自身、対象物であり、実際のところ、ポピュラー音楽の生産を規定しているのと同じメカニズムの産物である。彼らの余暇時間は、ただ労働する能力を再生産するためにだけ役立つのである。その時間は手段であって目的ではないのだ。生産過程の力は、表面上は「自由」な「空いている」ように見える合間の時間にまで及んでいる。大衆が規格化された商品と疑似個性化を求めるのは、彼らの余暇が、労働からの逃避であると同時に、仕事日の世界が彼らを排他的に習慣づけている心理的態度にしたがって形作られているからなのだ。大衆にとって、ポピュラー音楽は、途切れることのないバス運転手の休日「休日にも仕事でしていることをすること」なのである。したがって、今日ではポピュラー音楽の生産と消費の間にあらかじめ確立された調和が存在する、と述べることは正当である。人々は、どのみち彼らが手に入れることになるものを、大声で要求しているのである。

退屈から逃れることと努力を避けることは両立できない。したがって、そこから逃れようとしている当の態度が再生産されることになる。組立てラインや工場やオフィス機器のもとでの労働のあり方は、確かに人々に対していかなる新しさも与えない。人々は新しさを探し求める。しかし、現実の労働と結びついた精神的負担と退屈ゆえに、人々は本当に新しい経験をする唯一の機会である余暇時間に、努力を避けるようになる。彼らは新しい経験の代用品として、刺激物を切望するのだ。ポピュラー音楽が提供することになるのは、この刺激物である。ポピュラー音楽の刺激は、ずっと同一なものに努力を投入することの不可能性とセットになっている。そして、これは再び退屈を意味する。これは退屈からの逃避を不可能にする循環である。この逃避の不可能性は、ポピュラー音楽に対する不注意という広く見られる態度を引き起こす。再認の瞬間とは、努力を要しない感覚刺激の瞬間

なのである。この瞬間と結びついた唐突な注意力は、直ちに燃え尽きてしまい、聴取者を不注意と気散じの領域へと追いやるのだ。他方、生産と売込みの分野は、気散じを前提しており、また同時にそれを生産してもいる。

こうした状況のもとで、産業は解決不能な問題に直面している。つねに新たな製品によって、産業は注意力を喚起しなければならないが、この注意力はみずからを減ぼさざるをえないのである。歌曲に対してまったく注意が払われないならば、それが売れることもありえない。しかし、注意が払われる場合には、人々がもはやそれを受け入れようとしなくなる可能性が、つねに存在する。というのも、人々はそれについてよく知りすぎてしまうからである。新製品によって市場を席卷しようとし、ただちにまたそれらの新製品を墓場に追いやろうとする努力が絶えず更新される理由の一端はここにある。こうして幼児殺しの策略が何度も繰り返されることになるのである。

他方、気散じは、単にポピュラー音楽の前提であるだけでなく、その産物でもある。楽曲そのものが聴取者を不注意へと誘うのである。楽曲は聴取者に語りかける。心配しなくていい、なにも聞き逃したりはしないのだから、と⁽¹⁰⁾。

社会を固めるセメント

聴取者の一般に不注意な態度は、ただ再認の突然の閃きによってのみ中断されるのであるが、そうした不注意な態度で聞かれる音楽が、それ固有の明確な意味を持つ経験の連なりとして——すなわち一瞬ごとに把握され、すべての先行する瞬間と後続する瞬間に関係づけられる経験の連なりとして——受け取られることはない、と想定して差し支えない。ポピュラー音楽の聴取者のほとんどは、音楽を本質的に言語として理解していないとさえ示唆できるかもしれない。彼らがそれを言語として理解しているならば、ほとんど違いない素材の絶え間ない供給に彼らがどうやって耐えられるのか、それを説明するのがはるかに難しくなるだろう。それでは彼らにとって、音楽とは何を意味しているのだろうか？ その答えは次のようになる。音楽という言葉は、客観的な過程によって、彼らが自分のも

⁽¹⁰⁾ 気散じという態度は完全に普遍的なものではない。特にポピュラー音楽にみずからの感覚を付与する若者たちは、すべての効果に対して完全に鈍感になっっているわけではない。しかしながら、ポピュラー音楽に関する年齢層の問題はすべてこの研究の範囲を超えている。人口統計学的な問題もまた、私たちの検討の範囲外にとどまらねばならない。

のだと考える言語に、すなわち彼らが習慣的に欲するものを入れる容器として役立つ言語に、変換されるのである。音楽が固有の言語でなくなればなくなるほど、ますます音楽はそうした容器として確立されることになる。音楽の自律性は、単なる社会心理的機能に取って代わられる。今日の音楽は、主として社会を固めるセメントである。そして、素材に内在する論理を把握できない聴取者が、その素材に帰属させる意味 (meaning) とは、何よりもまず手段 (means) であり、聴取者はこの手段を用いることで、今日の生活のメカニズムに精神的に順応するのである。この「順応」は二つの仕方で具体化するが、それらは音楽一般、とりわけポピュラー音楽に対する大衆の振舞いの二つの主要な類型に対応している。そうした類型とは、「リズム服従」型と「情緒」型である。

リズム服従型の諸個人は、主に若者たち——いわゆるラジオ世代——に見出される。彼らは、権威的集団主義へのマゾヒスティックな順応過程に最も影響されやすい。この類型は、何らかのひとつの政治的態度に限定されてはいない。食人種的な集団主義への順応は、左翼的な政治集団にも、右翼的な集団にも、同様の頻度で見出されるのだ。実際のところ、両者には共通点がある。すなわち、抑圧と群集的心理がいずれの傾向の信奉者をも捉えているのだ。政治的態度の表面的相違にも関わらず、両者の心理状態は合致する傾向にある。

このことは、政治的党派性に無関心であるように見えるポピュラー音楽において、表面化する。『ピンズ・アンド・ニードルズ』のような穏健な左翼の舞台作品が、その音楽的媒体として普通のジャズを用い、共産主義の青年組織が、みずからの歌詞のために「アレクサンダーズ・ラグタイム・バンド」のメロディーを転用していることは、注目に値するかもしれない。社会的意義のある歌を要求する人々が、その歌から社会的意義を奪う媒体を用いて、そうした要求をしているのである。そのあり方を変えることのできないポピュラー音楽の媒体を用いることは、それ自体、抑圧的である。そのような矛盾は、政治的確信と社会心理的構造がまったく一致していないことを示している。

この服従型はリズムカルな類型である。「リズムカル」という言葉は、ここでは日常的な意味で用いられている。この類型の人々のあらゆる音楽経験は、音楽の基礎をなす衰えることのない時間の単位、すなわち「ビート」にもとづいている。これらの人々にとって、リズムカルに演奏するとは、たとえ疑似個性化——強勢の移動や他の「差別化」——が生じる場合でも、基礎をなす拍子との関係が維持されるように演奏することを意味している。

音楽的であるということは、彼らにとって、「個性化する」逸脱に邪魔されることなく所与のリズム・パターンにしたがうことであり、シンクローションすら基本的な時間単位にはめ込むことを意味しているのだ。このようにして、音楽に対する彼らの反応は、服従したという彼らの欲望を直接的に表現しているのである。しかしながら、ダンス音楽や行進の規格化した拍子が、機械的な集団の統率された軍勢を示唆するように、反応する諸個人を打ち負かすことによる、こうしたリズムへの服従は、これらの諸個人が自分たちを同様に打ち負かされた数百万の従順な人々との凝集体とみなすように導く。かくして服従する人々は、地を継ぐのである。「この最後の文は聖書「詩篇」37篇11節の言葉「貧しい人は地を継ぎ／豊かな平和に自らをゆだねるであろう。」を受けている。」

だが、もしひとが大衆の聴取のこうした範疇に対応するシリアスな楽曲を見るならば、ひとつの非常に際立った特徴を見出すだろう。すなわち、幻滅という特徴である。これらすべての作曲家——とりわけストラヴィンスキーとヒンデミット——は、「反ロマン主義的な」感覚を表現してきた。彼らは音楽を現実に対応させることを目指した。そして、その際、彼らはこの現実を「機械時代」という観点から理解したのだった。これらの作曲家による夢見ることの放棄が示しているのは、聴取者の側で夢見ることの剥き出しの現実への順応と取り換える用意ができていくということであり、聴取者が不快なものを受け入れることから新しい快楽を引き出しているということである。聴取者は、自分が暮らしている世界の中で自分の夢を実現するという可能性に対して幻滅しており、したがってこの世界に適応する。聴取者はリアリステイックな態度と呼ばれるものを引き受け、「機械時代」を構成していると考えられる外部の社会的諸力と同一化することで慰めを得ようと試みるのだ。しかし、まさに聴取者のそうした同調が依拠している幻滅とは、そこで聴取者の快楽を台なしにすることなのである。衰えを知らぬジャズのビートによって表象される機械崇拜は、自己の放棄を伴っているが、この放棄は揺れ動く不安というかたちで、服従する人々の人格のどこかに根を張らざるをえない。というのも、機械は、所与の社会状況——すなわち人間が仕事で用いる機械の付属物になるような社会状況——のもとでのみ、目的それ自体になるからである。機械音楽への適応は、みずからの人間的感情の放棄と機械のフェティシズムを必然的に含んでいる。このフェティシズムによって、機械の道具的性格が隠されるのである。

もうひとつの類型、すなわち「情緒」型について言うと、それを映画観客の一類型と結びつけるいくらかの正当な根拠が存在する。ジンジャー・ロジャースと同一化することで満足感を得る薄給の若い女性販売員と、それは類似しているのである。映画の中のジンジャー・ロジャースは、美しい脚と純真な性格を持ち、上司と結婚する。願望充足は、映画の社会心理学と、情緒的でエロティックな音楽から得られる快楽において、主導的な原理だとみなされている。しかしながら、この説明はただ表面的に妥当するにすぎない。

ハリウッドとティン・パン・アレーは夢の工場であるかもしれない。しかし、それらはカウンターの後ろで働く若い女性に、単に絶対的な願望充足を提供するのではない。この若い女性は、結婚するジンジャー・ロジャースと直ちに同一化するわけではないのである。ここで生じていることは、次のように言い表せるかもしれない。感傷的な映画の観客や感傷的な音楽の聴衆が幸福の圧倒的な可能性に気がつくとき、彼らは現代生活の秩序全体が彼らに認めるのを禁じている事柄をあえて自分自身に向かって白状するのである。すなわち、彼ら自身は現実には幸福と何の関わりも持っていないことを、彼らは自分に打ち明けるのである。願望充足と思われたものは、わずかな解放にすぎない。自分が不幸であるということ、そして幸福になれたかもしれないということ、そのことを知っている幸福を、もはや自分自身に拒む必要はないのだと気づくとき、この解放は生じる。若い女性販売員の経験は、他人の結婚式で涙を流す年老いた女性の経験と関係している。この女性は、自分の人生の惨めさに気がついて幸福な涙を流すのである。最もたまされやすい個人ですら、誰もが最後には賭けに勝てるのだと信じてはいない。むしろ感傷的な音楽の実際の機能は、自分は願望を実現し損なったのだという気づきに付与される一時的な解放感に存するのである。

情緒的な聴取者は、あらゆるものを、後期ロマン派とそこから派生した音楽商品の観点から聴く。これらの音楽商品はすでに情緒的な聴取の要望に適うように形作られている。情緒的な聴取者は、泣くのを許してもらうために、音楽を消費するのである。これらの聴取者は、幸福の音楽的表現よりも、むしろ欲求不満の音楽的表現により惑わされる。チャイコフスキーとドヴォルザークに代表される標準的なスラブ的メランコリーは、モーツァルトや若きベートーベンの最も「充足された」瞬間よりも、はるかに大きな影響力を持っている。音楽のいわゆる解放的要素とは、単純に何かを感じさせてくれる機会のことであ

る。しかし、この感情の実際の内容は、欲求不満でしかありえない。情緒的音楽は、「我が子よ、こちらに来て泣きなさい」と語る母親のイメージとなった。これは大衆にとってのカタルシスである。しかし、それは彼らをますますしっかりと整列させるカタルシスである。涙を流す人は、行進する人と同様に、抵抗しない。自分の不幸の告白を聴取者に許す音楽は、その告白がもたらす「解放感」によって、聴取者をみずからの社会的従属関係と和解させるのである。

両価的態度、悪意、憤激

今日の大衆の聴取によってもたらされる心理的「順応」が人を欺くものであり、ポピュラー音楽によって提供される「逃避」が現実には諸個人を、さまに彼らがそこから逃避しようとしている社会的権力に服従させるという事実は、当の大衆の態度の中に感じ取れる。喜んで受け入れ、確かに満足しているように見える態度は、実際には複雑な性質のものであり、見え透いた合理化のベールによって覆われている。今日の群集の聴取習慣は両価的なのである。状況の潜在的可能性に光を当てるには、ポピュラー音楽の人気の問題全体に関わるこの両価的態度を厳密に検討する必要がある。映像分野からの類推によって、問題を明確にできるかもしれない。映画の観客や雑誌小説の読者なら誰でも、時代遅れのモダンとも呼ぶことのできる効果を良く知っている。20年前には魅惑的だとみなされていた有名なダンサーの写真や、当時は最も華やかだったのにいまや絶望的に古風に見えるヴァレンティノ映画の再上映が及ぼす効果のことである。この効果は、フランスのシュルレアリストたちによって最初に発見されたのだが、それ以来、陳腐なものになってしまった。今日、時代遅れだと言ってファッションをあざ笑う雑誌が多数存在する。しかし、そのファッションは、ほんの数年前には人気だったのである。また、過去のスタイルの服を着ていて滑稽に見える女性が、同時に今日の流行の粋を極めているとみなされることもある。モダンなものが時代遅れになる速さには、重要な含意があるのだ。それは次のような問いを提起する。すなわち、そうした効果の変化は、完全に対象それ自体に起因するものだろうか、それともその変化は、少なくとも部分的に、大衆の性質によって説明されねばならないのだろうか？ 今日、1929年のバブス「バーバラ」・ハットンを笑う人々の多くは、1940年のバブス・ハットンを称賛しているだけでなく、1929年に

も彼女にわくわくしていたのである。もし1929年当時のバーバラ・ハットン（とその仲間）に対する彼らの称賛に、歴史によって挑発されると容易に正反対のものにひっくり返る要素が含まれていなかったならば、彼らがいま当時のハットンをあざ笑うこともできないだろう。特定の流行に対する「熱狂」や狂乱は、それ自身のうちに、憤激の潜在的可能性を含んでいるのである。

同じことがポピュラー音楽にも起こっている。ジャズ・ジャーナリズムでは、それは「陳腐さ」として知られている。時代遅れになったリズムの定式は、それ自体としてどれほど「ホット」であろうとも、滑稽なもののみなされ、したがってきっぱり拒絶されるか、いまの聴取者がなじんでいる流行のほうに優れているという自惚れた感情とともに享受される。

陳腐さゆえに今日タブーとみなされているある種の音楽的定式——たとえば小節の最初の一拍を16分音符で始め、付点8分音符を続けること——に対して何らかの音楽的基準を提供することはできないだろう。それらの定式が、いわゆるスウィングの定式と較べて洗練されていないということでは必ずしもないのだ。ジャズの開拓期のほうが今日よりもリズムの即興が図式的でなく、より複雑であったということさえありそうである。それにも関わらず、陳腐さの効果は存在し、とてもはっきりと感じられる。

こうした点に関して、精神分析的な解釈を必要とする問いにまで進まずに提出できる適切な説明は、以下のようなものである。すなわち、聴取者に対して強制された好みは、強制の圧力が弛緩した瞬間に復讐を呼び覚ますのである。聴取者は、無価値なものを大目に見てしまったことに対する自己の罪悪感を、それを笑いものにすることによって埋め合わせるのだ。しかし、強制の圧力が弛緩するのは、何か別の「新しいもの」が公衆に押しつけられようとするときだけである。したがって、陳腐さの効果の心理学は何度でも再生産され、いつまでも続いていくだろう。

陳腐さの効果によって例証された両価的態度は、個人と社会的権力との間の不均衡のさまざまな増大にその原因がある。一人の個人は、一見したところ、受け入れることも拒否することも自由であるかにもえる一個の歌曲と向き合っている。しかし、強力な代理店による歌曲の売込みと支援によって、個人は、その個別の歌曲に対してならまだ持ち続けられたかもしれない拒否の自由を奪われてしまう。その歌曲を嫌うことは、もはや主観的な

趣味の表現ではなく、むしろ公共事業の英知に対する反逆であり、代理店が与えるものを支持していると思われる数百万の人々に異議を唱えることなのだ。反抗は、悪い市民であることの印、楽しむ能力の欠如、インテリぶった不誠実だとみなされる。普通の人々が普通の音楽に反対することなどということがどうしてありえようか、というわけである。

だが、そうした影響力の量的増大が一定の限界を越えると、個性そのものの構成に根本的に変化が生じる。強靱な意志を持った政治犯なら、数週間にわたって眠ることを許さないとといった手法が導入されるまで、あらゆる種類の圧力に抵抗するかもしれない。しかし、そうした手法が導入されると、彼は自分がしてもいない犯罪までみずから進んで自白するだろう。聴取者に対して作用する途方もない量の力の結果として、聴取者の抵抗にも、これと似たようなことが起きるのだ。したがって、任意の個人の力とこの個人に働きかける集中的な社会構造との間の不均衡は、彼の抵抗を打ち砕くと同時に、そもそも抵抗しようとする自分の意志に対する疚しい良心を植え付ける。ポピュラー音楽がもはやひとつの装置ではなく、自然界本来の一要素と思えるほどまでに、それが反復されるとき、抵抗は異なる様相を呈することになる。なぜなら、個性の統一にひびが入り始めるからである。このことはもちろん、抵抗の絶対的な除去を意味してはいない。しかし、抵抗は心理構造のままです深い層へと追いやられていく。抵抗を打ち負かすためには、心理的エネルギーが直接に投入されねばならない。というのも、この抵抗は、外部の力に屈することで完全に消滅したりはしないからである。抵抗は個人のなかで生き続け、まさしく受け入れの瞬間においてさえ、いまだ生き延びているのである。悪意が強烈に活発化するのには、ここに書いてである。

悪意は、ポピュラー音楽に対する聴取者の両価的な態度の最も顕著な特徴である。聴取者は自分の好みを、操作されているという非難から守る。従属関係を告白すること以上に不快なことはない。不正への順応が掻き立てる羞恥心は、羞恥を感じる人々に告白を禁じるのである。それゆえ、彼らは、自分たちを縛りつける人間に対してではなく、むしろ従属関係を指摘する人間に対して憎悪を振り向けるのである。

抵抗の転嫁は、私たちの社会の中で抑圧的な物質的諸力からの逃避を提供するように思われ、個性の避難所だとみなされている領域「娯楽」へと場所を移す。娯楽の分野では、趣味の自由は至高のものとして歓迎されている。娯楽においても、実生活においてと同様

に、個性は無力であると告白することは、個性というものが完全に消滅してしまったのではないかという疑いを引き起こすだろう。すなわち、規格化された行動パターンによって、もはやいかなる明確な内容も持たない完全に抽象的な観念へと、個性は還元されてしまったのではないかという疑惑が生じるのである。聴取者大衆は、彼らに対するお決まりの敵意なしに指揮され、彼ら自身、ぼんやりと気づいている陰謀に参加し、逃れがたいものと同一化して、現実としては存在するのをやめてしまった自由をイデオロギー的に保持するように、完全に準備されてきた。欺瞞に対する憎悪は、欺瞞に気づいていしまいかねないという脅威に転嫁されるのであり、大衆は自分自身の態度を熱心に擁護することになる。というのも、そうすることによって、大衆には、みずから進んで欺かれることが可能になるからである。

受け入れられるべき素材もまた、こうした悪意を必要としている。その商品的性格、その横暴な規格化は、まったく気づかれないほど完全に隠されてはいないのである。それは聴取者の側の心理的行動を必要とする。受動性のみでは不十分なのだ。聴取者は「素材を受け入れるように、みずからに強制しなければならないのだ。

悪意が最も明白なのは、ポピュラー音楽の極端な信奉者であるジルバ愛好者(jitterbugs)の場合である。

逃れがたいものの受け入れについての命題は、表面的には、自発性の放棄以上のことを示していないようにみえる。すなわち、主体は、ポピュラー音楽に対して自由意志のいかなる残滓も奪われ、与えられるものに対する受動的反応を再生産しがちになり、社会的に条件付けられた反射行動の中心に過ぎなくなるということである。ジッターバグという昆虫学的な言い回しは、このことを強調している。それは神経過敏な(jitter)昆虫(bug)を指しており、この昆虫は光などの所与の刺激に受動的に引き寄せられるのである。人間たちを昆虫に喩えることによって、彼らは自律的な意志を奪われているという認識が示唆されている。

しかし、この考えはいくつかの修正を必要とする。それらの修正はすでにジルバの公式用語の中に現れている。レイテスト・クレイズ「最新の大流行」、スウィング・フレンジー「スウィング・ブーム」、アリゲーター「ジルバ・ファン」、ラグ・カッター「見事なダンサー」といった用語は、社会的に条件付けられた反射行動を越えていく傾向を示している。

すなわち、憤激である。ジルバの盛大なパーティーに参加したり、ジルバの愛好者たちとポピュラー音楽の現在の問題を議論したりしたことのある人ならば誰でも、彼らの熱狂が憤激に近いことを見逃すことはないだろう。この憤激は、最初は彼らのアイドルを批判する者たちに向けられているのかもしれないが、それらアイドルたち自身へと矛先を変えることもある。こうした憤激は、与えられたものの受動的な受け入れということでも簡単に説明できるものではない。主体は単に受動的に反応しているのではないということが、両価的な態度にとって本質的なのである。完全な受動性は、まったく曖昧なところのない受け入れを要求する。しかし、素材それ自体も、聴取者についての観察も、そのような一方的な受け入れを想定することを支持しない。単純に抵抗を放棄するだけでは、逃れがたいものの受け入れには不十分なのである。

ポピュラー音楽への熱狂は、聴取者による意志的な決意を必要とする。聴取者は、みずからが従属している外部からの命令を、内的な命令に変換せねばならないのである。音楽商品に対するリビドー的エネルギーの付与は自我によって操作される。したがって、この操作は完全に無意識的になされるわけではない。専門家ではないがアーティスト・ショウやベニー・グッドマンに熱狂するジルバ愛好者たちの場合には、「スイッチを入れる」ような熱狂的態度が支配的であると想定できる。彼らは「仲間入りする」のだが、この参加は単に所与の規格への彼らの順応を含蓄しているだけではない。それは順応するという決断を意味してもいるのである。「仲間に加わる」という音楽出版社の公衆に対する呼びかけは、その決断が意志の行為であることを証明している。それは意識の表層に近いくところになされる決断である⁽¹¹⁾。

ポピュラー音楽に対するジルバ愛好者の狂信や大衆ヒステリーの全領域は、悪意のこもった意志決定という呪縛のもとにある。取り乱した熱狂は、それが自分たちのアイドルに対する本物の憤激やあざけるようなユーモアにいつでも反転しようという点で、両価的態度を含蓄しているだけではない。それはまた、そうした悪意のこもった意志決定の遂行をも含蓄しているのだ。熱狂を強制する自我は、それを過剰に強制せざるをえない。というのも、仕事を成し遂げ、抵抗を打ち負かすには、「自然な」熱狂では不十分だろうからであ

(11) あるヒット曲の楽譜の裏には「君のリーダー、アーティスト・ショウについて行こう」という呼びかけが書かれている。

る。狂乱と自意識的な⁽¹²⁾ヒステリーを特徴づけるのは、この故意の誇張という要素である。ポピュラー音楽のファンは、自分が承認することに決めたものから逸脱しないように、固く目を閉じ、歯を食いしばって、我が道を行く人物とみなされねばならない。明晰で落ち着いた見方は、彼に押しつけられ、また彼のほうでも自分に押しつけようとする態度を危険にさらすことになるだろう。彼の熱狂が依拠している元々の意志決定は、非常に浅薄なものである、熱狂的流行によって強化されない限り、ほんのわずかな批判的検討ですらその決定を破壊してしまうだろう。ここで熱狂的流行は、疑似合理的な目的「意志決定を支えること」に役立っていることになる。

最後に、ジルバ愛好者の身ぶりに表れているひとつの傾向に言及しなければならぬ。それは自分自身を戯画化する傾向である。雑誌や絵入り新聞でしばしば宣伝されているジルバ愛好者のぎこちない動作は、この自己戯画化を目指しているようにみえる。ジルバ愛好者は、自分自身に対して、自分自身の熱狂に対して、そして自分自身の楽しみに対して、しかめ面をしているかのようなのである。彼は楽しんでいる振りをしてるときでさえ、自分の楽しみを非難しているのである。ジルバ愛好者は、あたかも審判の日を秘かに待望しているかのように、自分自身をあざ笑う。自分をあざげることによって、彼は自分自身に対して犯した詐欺行為から自分を免罪しようとするのだ。彼のユーモアのセンスはすべてをいかがわしいものにしてしまうので、彼は自分のどんな反応に対しても問い詰められることがない——あるいはむしろ自分を問い詰めることができない——のである。彼の悪趣味、彼の憤激、彼の隠された抵抗、彼の不誠実、彼の潜在的な自己軽蔑、すべてが「ユーモア」によって覆い隠されるとともに中和される。同じ効果の絶えざる反復が本物の笑いを見越しておくことなどまったくありそうにないだけに、この解釈はいっそう正当なものとなる。百回も聞いたことのある冗談を楽しむ人間などいないのである⁽¹³⁾。

(12) あるヒット曲では、「私はただのジッターバグ」と歌われている。

(13) 踊っているジルバ愛好者を撮影し、それを身ぶりの心理学の観点から吟味することで、この問題に実験的にアプローチすることは、価値のあることだろう。そのような実験は、音楽の規格と「逸脱」がポピュラー音楽においてどのような知覚されるのかという問題に関しても貴重な成果をもたらすことだろう。動画と同時にサウンドトラックも記録するならば、たとえば、ジルバ愛好者たちは、どの程度まで彼らが夢中になっているとするシンコペーションに身ぶりで反応するのかということや、基礎をなすビートに対してかれらはどの程度まで単純に反応するのかということを示すもうひとつの指標が得られるだろう。

ポピュラー音楽へのあらゆる熱狂には、虚偽の要素が含まれている。限りなくスウィングに興奮していたり、徹底的にパフォーマンスに魅了されていたりするようなジルバ愛好者はほとんど存在しない。リズムの刺激に対するいくつかの本物の反応に加えて、大衆ヒステリーや狂信や魅惑は、それ自体、部分的に宣伝のスローガンであり、犠牲者たち「ジルバ愛好者」はそれに倣ってみずからの行動をパターン化しているのである。こうした自己欺瞞は、模倣と、さらには芝居がかった振舞いにもとづいている。ジルバ愛好者は自身自身の熱狂を演じる役者であるか、彼に提示される熱狂した表紙モデルを模倣する役者なのである。彼はみずからの解釈の恣意性を役者と共有している。彼は容易にかつ唐突に、自分の熱狂のスイッチを入れたり切ったりできるのである。彼はただみずからの行いに魅了されているだけなのだ。

しかし、意志決定、芝居がかった振る舞い、そして自己欺瞞の切迫がジルバ愛好者のなかで意識の表層に浮上すればするほど、これらの傾向が大衆の中に現れ、管理された快楽をきっぱりと不要にする可能性が大きくなる。大衆は、そう呼ばれ、また自分でもそう自称しているような、魅了された昆虫の意気地のない集まりにすぎないわけではない。たとえ、自分たちの快楽はどこか「まがいもの」めいているという、あまりに意識された予感を抑え込むためだけだとしても、彼らはずから意志を必要としている。彼らの意志のこうした変換は、意志が依然として生きていること、そして、ある種の状況下では、その意志がみずからを一步毎につけ回す押しつけられた影響力を除去するほどに強くなるかもしれないことを示しているのだ。

今日の状況では、大衆心理のより幅広い問題の事例にすぎないこれらの理由から、意識と無意識との間の精神的区別には、どの程度まだ正当な根拠があるのだろうかと問うことが適切かもしれない。今日の大衆の反応は、非常に薄いベールによって意識から隔てられているにすぎない。この薄いベールを突き破ることがほとんど不可能なほど難しいという点に、今日の状況の逆説がある。しかし、真実は主体にとって、もはやそう思われているほど無意識的ではない。このことは、次の事実によっても証明される。すなわち、権威主義的体制の政治実践において、誰も実際には信じていない公然たる嘘が、それを信じる人々を説得する力を持っていたかつての「イデオロギー」にますます取って代わりつつあるのだ。したがって、私たちは、自発性が押しつけられた素材の盲目的な受け入れに取

って代わられたのだ、と述べるだけで満足するわけにはいかない。今日、人々は昆虫のよ
うに反応し、社会的に条件付けられた反射行動の中心へと退化してしまったのだと信じる
ことさえ、依然として表面的な見方にすぎない。そうした信仰は、新しい神話や共同体の
不合理な権力について無駄話をする連中の目的にあまりにも適している。むしろ、自発性
は、一人一人の個人が自分に押しつけられるものを受け入れるために行う途方もない努力
によって使い果たされているのである。こうした努力が発達したのは、まさに管理のメカ
ニズムを隠す化粧板が非常に薄くなってしまったからである。ジルバ愛好者になるため
は、あるいは単にポピュラー音楽を「好き」になるためには、自己を放棄して受動的に列
に並ぶだけではまったく不十分なのである。昆虫に変身するには、人間への変身を達成で
きるかもしれないエネルギーが必要なのである。