

アドルノのポピュラー音楽批判の限界：
音楽文化論の組み替えのために

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2008-01-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上利, 博規 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00000421

アドルノのポピュラー音楽批判の限界 ——音楽文化論の組み替えのために

上 利 博 規

序

この論文の意図は、直接にはアドルノが行なったポピュラー音楽批判の今日的意味を再検討することにある。そのさらなる意図は、アドルノの批判の前提を検討することを通して「芸術音楽とポピュラー音楽」という図式の偏狭さを確認すること、そして西洋近代音楽を基準にする音楽文化論から抜け出し、新しい音楽文化論を構築する手がかりを得ることにある。

まず、「アドルノのポピュラー音楽批判」の背景について簡単に触れておこう。アドルノはアルバン・ベルクに作曲を師事し、その経験を生かした音楽論や音楽批評を多数残している。ユダヤ人であったアドルノは、第二次大戦中はアメリカに亡命したが、その時に接したアメリカの文化産業、特に陳腐な音でラジオから流れてくるスウィング・ジャズの放送に失望した。以降、ポピュラー音楽に対する辛辣な批判を繰り返すことになる。

こうした事情の中で書かれたポピュラー音楽批判、特にジャズに対する辛辣な批判は行きすぎではないかといわれることが多い。たとえば、ジャズ論に関しては、アドルノが聞いたジャズは1940年頃までのダンス音楽であり、戦後20年間に展開されたモダン・ジャズを知らなかったのだ、というジャズ擁護論はしばしば見られる。あるいは、ポピュラー音楽や文化産業に投げかける侮蔑にも見える批判は、アドルノの鼻持ちならない教養主義のあらわれである、という批判もある。ジェイは『アドルノ』の序文で、アドルノを「マンダリン的文化保守主義」と呼んだが、それはこうした批判に拍車をかけた。

芸術音楽の衰退ということもあり、アドルノの頑固さはアメリカ的光景をはじめとする様々な彼の死後以降繰り広げられた新しい音楽状況に十分対応できるものではない、という評価が定まりつつあるようにも見える。しかし、時代がアドルノの批判を過去のものにしたのだという評価は、アドルノの批判その

ものの真偽や意義に直接関わるものではない。したがって、その批判は依然有効であるかもしれないし、それどころか芸術音楽の衰退とポピュラー音楽批判の衰退という事実こそが文化産業の完全な勝利を意味しているのだ、という解釈もなお可能であろう。事実そのように理解する音楽社会学者も多数見られる。

本論はそのいずれにも属さない。なぜなら、冒頭で述べたように、芸術音楽かポピュラー音楽かという図式はあまりにも偏狭だからである。本論が試みようとするのは、西洋近代音楽の中心にあった芸術音楽の立場からなされたアドルノのポピュラー音楽批判が、西洋近代音楽という枠をはずした時なおどこまで有効であり得るのか、この問題を考える手がかりを少しでも多く手に入れようとするのである。こうした問いなくして、西洋近代の影響を受けつつも、同時に非西洋近代的文化を身に引きうけている今日のわれわれ自身の表現文化について考えることはできないであろう。

論述方法は以下のようにになっている。第一章は「アドルノにおけるポピュラー音楽批判の位置づけ」である。ここで扱ったのは、哲学者でもあり社会学者でもあり美学者でもあるアドルノにおいてポピュラー音楽論がどのように位置づけられるかということをもとめたものである。第二章「ポピュラー音楽批判の内容」は、アドルノが幾つかの著述においてポピュラー音楽批判をそれぞれどのように行なっているかを要約したものである。第三章「ポピュラー音楽批判の検討」は、その批判をできるだけアドルノから遠ざかって、比較音楽史のような音楽文化論的コンテクストに置き換えることを試みたものである。

であるので、アドルノについてあまり知らない場合は第一章から、アドルノについては知っているがポピュラー音楽批判についてはあまり知らない場合は第二章から、両者を共に知っている場合は第三章から読んでも構わない。

第一章 アドルノにおけるポピュラー音楽批判の位置づけ

第一節 アドルノの音楽論の位置づけ

アドルノは、『啓蒙の弁証法』『否定的弁証法』など哲学者の顔、『権威主義的パーソナリティ』『社会科学の論理』など社会学者の顔、そして『音楽社会学序説』『美の理論』など音楽学者・美学者という三つの顔をもつ。それらの顔がアドルノという一人の人物においてどのように統合されていたのかと難しい問題については、今論じることはできない。

ここでまず確認しておきたいのは、20巻あまりのアドルノ全集のうち半分は

音楽論だということである。そして、音楽論は、大きく三つのグループに分けることができる。一つは、右に挙げたような芸術や音楽についての一般論である。もう一つは、作曲家論であり、作曲家の個々の作品の楽曲分析を伴うものである。そして、もう一つは『曙 (Anbruch)』をはじめとする雑誌などへの批評的文章である。

第二節 ポピュラー音楽批判の位置づけ

これらの音楽論の中で、アドルノがポピュラー音楽のために割いた文章はごくわずかである。それらを、列挙するとおおよそ次のようになる。

まず、ポピュラー音楽に関する一般論では、『啓蒙の弁証法』の「文化産業論」(1947)、『音楽社会学序説』の「軽音楽」(1962)、『不協和音』の「音楽における物神的性格と聴衆の退化」(1938)、「ポピュラー音楽について」(『社会研究年報』vol.9, 1941)などをあげることができる。

次に、ポピュラー音楽の中でも特にジャズに焦点をあてたものとして『楽興の時』の「ジャズについて」(1936)、『プリズム』の「不易の(時間のない)流行」(1953)があるが、そのほか渡米する以前に書かれた簡単なジャズ批評や、渡米して触れることになった Wilder Hobson の“American Jazz Music” (1939) と Winthrop Sargeant の“Jazz Hot and Hybrid” (1938、『ジャズ——熱い混血の音楽』法政大学出版局) に関する書評がある。この二つのジャズ論については、アドルノはその他の著作の中でも何度か繰り返し触れている。

これらポピュラー音楽についての論文を年代的に見れば、下記のように特異な「ジャズについて」を除けば、「音楽における物神的性格と聴衆の退化」(1938)がもっとも早い。『不協和音』の第三版の序文(1963)では、25年前に発表されたこの論文について以下のように述べている。「当時筆者が経験した音楽社会学の状況からは、局限された事象の範囲をはるかに超えた全人類的な変化への洞察が初めて開けた。…また、この論文は筆者のジャズについての一連の研究によって補完されるものであり、その最新のものは『プリズム』に収められている。同時にまたこの『物神的性格』の論文は、現在ヴァルター・ベンヤミンの著作集の第1巻に所載の『複製技術の時代における芸術作品』という労作に当時答えようとしたものでもある。」

この文章からすれば、アドルノのポピュラー音楽批判は、基本的にはアメリカにおける体験から始まっていると考えることができる。そして、この論文を皮きりにして「ポピュラー音楽について」「文化産業論」などが生まれている。

ただし、『楽興の時』に収められている「ジャズについて」という論文は1936年に書かれたものであり、著者自身「アメリカ時代より前の時期のもの」であり、「ジャズの特殊アメリカ的な様相、特に規格化などの面について知識が不足している」、したがって「当初の構想においてなおざりにされたこと、あるいは見ぬけなかった点は、『不協和音』に収められた「物神的性格」や、『プリズム』の中のジャズ論、さらには『音楽社会学序説』の軽音楽を扱った章において補われている」と述べている。ここから明らかなように、この「ジャズについて」という論文は、アドルノのポピュラー音楽批判においては特殊な位置にある。

しかしいずれにせよ、これらポピュラー音楽に関わる著述がこれだけしかないということは、彼の音楽論の中で、したがって彼の著作全体の中でいかにそれが軽視されていたかを物語っている。そして、その内容に関しても、マーラーやベルクたち作曲家について見せていたような、楽譜をもとにした楽曲分析は、ポピュラー音楽についてなされることはない。

なぜアドルノがポピュラー音楽について多くを語らなかったのかという理由は簡単である。それは誰しも予想できるように、アドルノにとってはポピュラー音楽は興味をひかず、音楽的に重要なものとはみなされなかったからである。楽譜を分析する必要などなかったのである。

第三節 ポピュラー音楽批判の批判的検討の必要

しかし、たとえアドルノにとってポピュラー音楽が音楽的につまらないものであり、ポピュラー音楽批判には消極的意味しかなかったとしても、それによってわれわれがアドルノのポピュラー音楽批判には消極的意味しないと結論づけるのは早計である。アドルノがポピュラー音楽に消極的意味しか見なかったということは、アドルノが音楽に何を求めていたかを語るものであるし、またアドルノがポピュラー音楽において何を見過ごしてしまったかを語るものでもある。

つまり、アドルノのポピュラー音楽批判は、彼が音楽において前提としていたものを、アドルノが評価していたベルクたち作曲家の分析とは違った面から浮き彫りにしている、とも考えられるのである。このことは、なぜ現在新ウィーン楽派たちがポピュラリティを失ってしまい、ポピュラー音楽が支配的になっているのかという問いへの、文化産業の勝利という言葉ではすまさない答え方の、一つの手がかりになると思われる。

第二章 ポピュラー音楽批判の内容

まずアドルノがポピュラー音楽をどのように批判しているかということを観しよう。そこで、右に述べたポピュラー音楽批判を行なっている五本の論文の一つ一つについて、その執筆年に従って具体的な批判内容を簡単にみてゆくことにする。

第一節 『不協和音』の「音楽における物神的性格と聴衆の退化」(1938)

この論文は、アメリカではじめての体験の産物であり、1938年夏ニューヨークで書かれたものである。ベンヤミンの『複製技術の時代における芸術作品』へのいわば反論として書かれたものであり、アドルノはこの論文によって全人類的な変化への洞察がはじめて開けたという。

ベンヤミンは『複製技術の時代における芸術作品』で、貴族のものであった芸術が写真や映画という複製技術によって大衆の表現手段になりうることを論じた。アドルノがこれを批判するのは、「ある技術が進歩的かつ合理的とみなされるかどうかは、その技術が社会全体や個々の芸術作品の組織の中で閉めている位置によって定まる」からである。そして、自身は、マスメディアによって可能となった大衆音楽が大衆の表現手段になるどころか、逆に退化を招いていることを論じる。その表題でも明らかなように、アドルノはその論述を、マルクスの『資本論』の商品の物神性論とフロイトの自我の退行論を基礎に置いて進めている。

音楽における物神性についてアドルノは、交換価値が使用価値にとってかわること、つまり音楽内容そのものと向き合うのではなく、その音楽を知っていること、その音楽にコンサートなどを通して触れること、そして有名なメロディなどを口ずさむことができること、総じて所有できるはずもない文化を所有したと「取り違え」(quid pro quo) することであると考ええる。音楽の社会的評価が重要になり、有名な音楽家のコンサートを聴きに行くことがステイタスになったり、新曲をいち早く歌えるようになることを求めるようになるわけである。こうした文化の物神崇拜は、文化が商品的性格を強く帯びることによって引き起こされる。最も強く物神崇拜がとりついているものとして、アドルノは歌手の官能的魅惑やヴィオリンなどの銘器などをあげ、そこではいかに感覚刺激的要素が物神化されるか、逆に音楽内容・意味は忘れられ、音楽の質が消費者の意識にのぼらなくなっているかを論じる。音楽の物神崇拜に対応して聴取

の退行化、すなわち音楽の聴き方が次の段階に進むことを固辞して幼児的にとどまろうとする傾向が進む。こうして文化は非社会的な快楽の対象となる。

ベンヤミンは複製技術によって文化に無縁であった階層が文化に編入されたことに可能性を見出そうとした。ところが、その原稿に目を通したアドルノは、ベンヤミンに原稿の修正を求めつつ、自らは文化の物神化とそれに対応して聴衆の退行化が起こることを明らかにしようとしたのである。

第二節 「ポピュラー音楽について」(1941)

この論文は、「社会的および音楽的に」ポピュラー音楽と芸術音楽の関係を明らかにすることを目的に書かれ、両者を対比しつつ、音楽内容自身、音楽の提供のされ方、聴く側の受け取り方、という三つの観点からその特質を明らかにしようとする。出てくる議論は前の論文と大きな違いはないが、この論文はマルクスの物神性論やフロイトの退行論というよりも音楽自身の側からの分析により力点が置かれているといえることができる。

まず、音楽内容自身から見たポピュラー音楽と芸術音楽の違いについて。アドルノは、ポピュラー音楽の基本的性格は「規格化」(standardization)であるとする。この「規格化」という言葉は、既に前述の論文にも現われている。また、規格化の内容として、全体と細部との弁証法的な展開の運動が失われていることが挙げられるが、それも既述のものの展開である。ここでは、その弁証法的な全体と細部との関係は次のように述べられている。芸術音楽の特徴は、全体から細部の音楽的意味が与えられ、逆に全体は細部の連関から構成され、そのため音楽の進行は全体を顕在化させるが、ポピュラー音楽においては、予め形式が設定され、その中に部分がはめこまれてゆくために、部分は全体との有機的関係をもたず、機械の部品のように部分は容易に交換可能である、というものである。

また、規格化されたポピュラー音楽は複雑な表現を思考させず、単純な面だけ取り出して聞くよう仕向ける。つまり規格化された音楽内容は聴取の仕方も規格化し、自律的思考から遠ざけるといえる。この指摘も、聴取の退行として既に述べられていたことである。そして、規格化された音楽、つまりパターン化された音楽は似たりよったりなのですぐ飽きられてしまうから、それを補うために一見個性的に思える魅力が必要となるという擬似個性化の問題も前述の論文で述べられている点である。ここではその規格化と擬似個性化の関係は、ありきたりのコード進行という下部構造(規格化)の上の、メロディという上部

構造のちょっとした目新しさ（擬似個性化）に頼っているようなものだ、という喩えが述べられている。

恐らくアドルノのこうした喩えは、通奏低音によって一つの楽章を一つの調子で支配するバロック音楽の中から、一つの楽章において第一主題（テーゼ）と第二主題（アンチテーゼ）という対照的な主題群を提示部・展開部・再現部というソナタ形式において展開するウィーン古典楽派の芸術音楽が立ちあがってきたことを念頭に置いていると思われる。だから、アドルノには、ポピュラー音楽は弁証法的な展開を欠いた一本調子の音楽としてしか映らないのである。音楽の中に思考の運動がなければ、それを聴く者も音楽の時間的進行の中に思考すべきものを見出すことができず、結局はポピュラー音楽は好き嫌いという二者択一的反応へと導かれることになる、というのがアドルノの見方である。

第二部は、ポピュラー音楽がメディアにのってゆきわたる際の特徴について述べたものである。ここでは、前の論文で聴取の退行と宣伝の強迫的性格との関連として述べられていたことが、新しい観点も交えながらももう少し詳しく社会学的に分析がされている。

それによれば、ポピュラー音楽の宣伝の特徴の一つは、執拗なまでに繰り返される「売り込み」(plugging)、今の言い方に直せばプロモーションである。また、売り込み方は、魅惑 (glamor) 的なものとしてショーアップするという特徴をもつ。しかし、それが実際よりも華やかなものに見せかけて宣伝されればされるほど、その華やかさは偽りのものとなり、却って現実よりも退屈になってしまう。また、ムード・ミュージックなど「甘い音楽」は、責任や緊張をもつことのない子供化であるという。ポピュラー音楽においては、一方で音楽を提供するこうした試みが繰り返されるが、その陰では専門家によってそうした効果が悟られることなく現われるような音楽作りがされている。つまり、芸術音楽では、作曲者の思考過程を聴取者が共有しようとする関係が作られるが、ポピュラー音楽では共有関係というよりもむしろ生産者と消費者とは操作関係になってしまうのである。

第三部では受容する側に話に移される。ポピュラー音楽の受容のされ方は、右記のような提供のされ方をするために、自律的個人においてよりもむしろ社会的集团的なものと結びついていることが多い。つまり、ある時代においてみんなが共有していた音楽を自分も聴いていたという、集団への帰属による安心感がつきまとう。そして、ポピュラー音楽はすぐ理解できるように飽きるのも早く、いつも新しいものを作ってゆかねばならない。このことは逆に、流行遅

れになったものに投げかけられる軽蔑的感情としてもあらわれる。

こうしてアドルノは、ポピュラー音楽は機械的労働過程の退屈さを免れさせる気晴らしのように見えながら、集中や努力を回避させるという点において実は機械的な労働過程に類似しているという。しかし、リズムにのったり、情動的音楽に涙することは、社会的現実への不満を表現することにはなっても、何ら現実への関係を新しいものへと変更するような力には成長しない。作曲者となろうとしたアドルノから見れば、「規格化」によるポピュラー音楽の内容のつまらなさが、啓蒙的プロセスとなるような音楽を聴き方から遠ざけているのである。

第三節 『啓蒙の弁証法』の「文化産業論——大衆欺瞞としての啓蒙」(1947)

ホルクハイマーと共同で執筆した『啓蒙の弁証法』のテーマは、冒頭の「何ゆえに人類は、真に人間的な状態に踏み入っていくかわりに、一種の野蛮状態へ落ち込んでいくのか」という問いに象徴される。その中の「文化産業論」は、このテーマに沿いながら、啓蒙の果てに「文化産業」への盲目的追従という神話的な結果に陥っていることを論じるものである。『啓蒙の弁証法』は共同執筆という体裁を取っているが、実際には分担執筆と討議の賜物であることは今や広く知られており、「文化産業論」はもちろん主としてアドルノが担当したものである。また、その論調は「音楽における物神的性格と聴取の退化」や「ポピュラー音楽について」と大きくかわるものではない。

アドルノが考える文化とのあるべき関わりとは、与えられた文化を批判的に吟味し、否定的媒介を通してそれを救済することであろう。しかし、「聴取の退化」で述べられていたように、与えられたものに満足し執着し熱狂するよう仕向けるのが文化産業である。ここから、文化産業においては、抵抗することや社会に対して働きかけることをしなくなり、欲望するだけの擬似主体しか生まれない、とアドルノは考える。したがって、問題なのは、なぜ、個人はニーズと呼ばれる欲望においてのみ省みられ、内面性をもつ個人の価値が無力化・孤立化し、人生の価値を見出すことができなくなってしまうような文化産業が20世紀に生まれたのか、またそのような文化産業の本質はどこにあるのか、といったことである。

この問いに対し、アドルノは文化の大衆化の問題点を指摘する。文化の大衆化とは、一見一部の貴族や金持ちたちの占有物であった文化を大衆に開放し、それらと自由に接する機会を大衆に与えたように見えるが、実はそうではなく、

むしろ文化はどうでもいいお手軽なものとして大衆に開かれたに過ぎない、つまり教養文化を身につけなければならないのではないかという考えから解放したに過ぎない、というのである。そのため、教養文化の開放は、むしろ教養文化の批判的享受という啓蒙のプロセスのみならず、教養文化への尊敬さえ奪ってしまったのであり、そうして大衆を芸術から疎外することが完成されたのだ、と分析する。つまり、文化の開放は単に形式的な機会を与えただけであり、文化を批判的に享受することがいかなる重要な意味をもっているかといったことを欠いたままなのであった。

こうして文化産業が成立するのであるが、そこに「産業」という名がついている通り、文化産業の成立としての文化の大衆化は商業主義の支配下で行なわれた。ここに、文化産業論において、文化の文化的価値(?)と商品的価値、言い換えればマルクスのいう使用価値と交換価値の問題が論じられなければならない理由がある。文化の大衆化とは、後者の偏向であり、前者が忘れられることにほかならない。たとえば、「音楽における物神的性格と聴取の退化」において既に、文化の商品的性格はベートーヴェンの交響曲でさえ頻繁に演奏されるものと殆ど演奏されないものにふりわけてしまう、と述べられている通りである。『ベートーヴェン 音楽の哲学』において詳しく分析されているように、ベートーヴェンの交響曲の理解において、最も演奏される機会の少ない二番や四番は、最も演奏される機会の多い五番や九番と切り離せないのである。

第四節 『プリズム』の「不易の(時間のない)流行——ジャズについて」(1953)

ここでは、ポピュラー音楽の中でも特にジャズに焦点があてられ論じられる。「ジャズの中には文化産業のメカニズムがはっきりと現われている」と述べられているように、このジャズ論も文化産業論一般と本質的にかわるところはない。

また、アドルノは戦前のジャズしか知らず、そのジャズ論はモダン・ジャズにはあてはまらないのではないかという反批判については、論文中に当時最も新しいジャズであった「ビ・バップ」の名前が出てはくるものの、この論文が書かれたのが1953年であることを考えれば、確かにモダン・ジャズの展開を十分知っていたとはいいがたいかも知れない。しかし、恐らくアドルノがそれを知っていたとしても、論中の議論を修正したり撤回したりするようなことはなかったであろう。たとえば、論文の冒頭で「ジャズに何の変化も起こらなかったというつもりではない」がジャズは「本質的に不変のままだった」と述べて

いる。むしろ、初期ジャズの荒々しさは、商業化によって鋭さを失い、次第に滑らかになったとみるのである。ただし、シェーンベルクの無調音楽などの影響を受けてコード奏法から離れたといわれるコルトレーンを代表とするモード・ジャズをアドルノがどう聞いたのか、ということには関心は残るが。

それはともかくとして、このジャズ論において特筆すべきことは何か。それは、表題にも現われているように、ジャズの「無時間性」(Zeitlosigkeit)である。無時間性はジャズだけに見出されるものではなく、「約束しておいては裏切る」という文化産業一般に通じるものでもあるが、ここではジャズを、芸術音楽がもつ歴史性と対比しつつ無時間性として語っている。

芸術音楽が歴史性をもつということは、既に「ポピュラー音楽について」の項で音楽の弁証法的運動として述べた通りである。ここでは、それと対比されるジャズの無時間性について、「時間のない流行は…計画的に凍結された社会の似姿である」と述べるように、ジャズの無時間性を機械的反復とみなしている点に注目したい。あるいは次のようにも述べている。「技術的世界のこの似姿は、いずれにせよ没歴史的なものを含んでおり、技術的世界はそれを永遠性という神話的まやかしに役立てている。計画生産は、自由に操縦できないもの、見通しのつかないもの、あらかじめ計算できないものを生の過程から切り捨てるが、それとともに、それなしには歴史を考えることができない真に新しいものを生の過程から遠ざけているようにも見える。…無時間性は…これ以上変わりたがらないこの世の体制によって技術の上に投影されているのである。」

ドゥルーズは『差異と反復』において、機械的反復に対して、ニーチェの永遠回帰や「詩は舞踏である」というヴァレリーのような反復を区別したが、それはちょうどここでアドルノが述べてるようなジャズの無時間性と芸術音楽の歴史性に相当しているのではないだろうか。ジャズの無時間性についてアドルノは、サージェントの“Jazz Hot and Hybrid”の中の「ジャズは形どおりの音形を反復する」という言葉を引用しつつ、ジャズはいつも新鮮であることを求めるが、しかしそれは逸脱を直ちに回収することによって結局は不変であるという。そして、「流行の永遠性は『悪循環』なのである」と結論づける。

ここにわれわれは、なぜアドルノが「新しさ」にこだわるのか、そしてポピュラー音楽の擬似個性化によって、本質的には何もかわらない上辺だけの新しさを批判するのか、といった理由を見ることができよう。右の引用文に述べてある通り、「生の過程」には「自由に操縦できないもの、見通しのつかないもの、あらかじめ計算できないもの」という「真に新しいもの」が必要なのである。

デリダが強調する「未決定なもの」「不確定なもの」を思わせるこの表現については後にもう一度触れたい。

このジャズ論の最後で、次のような文化論が語られていることは注目に値する。アドルノはそこで、「いわゆる『文化』へと落ちぶれた文化」「文化と文化自身の廃棄物」という区別を語る。そして、このいわば真正な文化と擬似文化という区別を、聖と俗を区別する呪術的タブーにたとえ、次のようにいう。今や、俗の領域に属す文化産業・ポピュラー音楽・ジャズが、聖なる領域に属す芸術に対して復讐をする、しかし「ジャズは芸術の間違った清算である」。俗化したポピュラー音楽の中には聖なるものが欠けているというこの指摘をどう考えるべきだろうか。

第五節 『音楽社会学序説』の「軽音楽」(1962)

この章は、直接には「ポピュラー音楽について」に基づいているが、また商品性格などへの言及もあり、いわばここまで述べてきたポピュラー音楽批判の集大成とみなすことができる。したがって、ここでは特に新しい視点から見直されるというようなことはなく、以下のような事柄が繰り返されている。

まず、芸術音楽に見られる歴史的形式と音楽内容との弁証法的関係が軽音楽には見られないこと、軽音楽は社会との同一視による共同体への虚構的参加への水路がつけられること、しかしそれは芸術音楽とは異なり未発達な表現にすぎないこと、また、軽音楽の規格化は聴取の規格化を、従って聴取の退行をもたらすこと、easy listening は文字通り自発性も集中も必要としない気楽な聴取を意味しており、受動的態度を訓練することになること、また軽音楽の商品的性格にも触れられ、「売り込み」によって音楽の商品的性格が美的性格に対して圧倒的な力をもつようになることなどである。こうして、軽音楽は自律の精神と独立の判断力を蝕むことになる。

第三章 ポピュラー音楽批判の検討

次に、ここまで述べてきたアドルノのポピュラー音楽批判が、今日にいかに関評価されるべきか、なお有効であるのか、これらの点について検討してみよう。

第一節 アドルノが陥った罠

アドルノのポピュラー音楽批判は、三つの要素から構成されていると考える

ことができる。

一つは音楽内容の楽理的分析である。これはアドルノが作曲を志していたという稀有な履歴によるものである。そして、ベートーヴェン、ヴァーグナー、マーラー、ベルクたちの芸術音楽の分析の延長上にポピュラー音楽が位置し、ポピュラー音楽の楽理的特徴は「規格化」といわれる。

もう一つの要素は、宣伝を中心とした音楽と社会との関係を取りあげる社会学的分析である。これには、マルクスの物神性論が使われ、音楽の使用価値から交換価値への質的転換が問題にされる。これを促進するのが「売り込み」である。

三つ目が、提供されるポピュラー音楽を聞く側の心理学的分析である。これには、フロイトの自我の退行論が使われ、権力への自虐的服従の心的態勢としてマゾヒズム的傾向が見出されるといわれる。

これら三つは相互に関連しており、規格化された音楽であるが故に聴取の規格化を招くわけである。特に、元来は宗教的・呪術的な意味をもっていた物神性論は、宗教と大きな関係をもっている音楽、そしてマルクスの社会哲学、フロイトの精神分析、これらをつなぐ要になっているのである。アドルノは、この三つの連関を作り上げている物神性を、芸術音楽を梃子にして啓蒙のプロセスにのせようとする。ベンヤミンの幻影（ファンタスマゴリー）論が「夢と目覚めの弁証法」であるのも似たような事情にある。アドルノのポピュラー音楽批判は、ベンヤミンから刺激を受けつつ、しかし他方ではベンヤミンに対する批判的意味も込めて数十年にわたりほぼ一貫して主張され続けたわけである。

「物神性論」に込められたベンヤミン批判や、無意志的記憶を中心とするベンヤミンのプルースト論に対する批判に顕著にあらわれているように、ベンヤミンとアドルノの議論を分けるのは、物神性や幻影を批判的に乗り越えることがいかにして可能なのかという点であるが、アドルノはそのためには自律的領域において距離を取りつつ作品として結晶化する過程を不可避だと考えた。

このことは、アドルノの音楽論における強みであると同時に弱みにもなっている。なぜなら、アドルノは、作品化、つまり作者の手による構成化によって現実を認識し、さらには現実を批判的に再構成できるようになり、それによってはじめて沈黙していたものに表現の可能性が与えられると考え、そのため作曲者の構成そして聴取者の追構成を経ないものは表現としては不十分なものとみなすことになってしまうからである。

アドルノの音楽論の基本は作品の構成を楽理的に分析することによって追構

成することであるが、それは作曲の師であったアルバン・ベルクのもとで学んだ方法である。複雑な作品の楽理的分析を進めることができることはアドルノの強みの一つであることはまちがいない、音楽内容をより深く理解するために必要なことでもある。その具体的方法は、和声学、対位法、形式分析、オーケストレーションなどであり、これらによって個々の音が全体的な連関においていかなる意味や必然性をもって書かれたものかを考えるわけである。この点、アドルノの音楽社会学と M. ウェーバーのそれとを比較すれば、音楽内容の理解の深さは全く異なったものになっている。ウェーバーの場合は、音楽内容そのものにはほとんど全く踏み込めていない。

しかし、アドルノの楽理分析の方法はいわゆるクラシック音楽において伝統的になされてきたものにほかならず、クラシック音楽以外のものにも同じように適用できるものかどうかあやしい。ウェーバーの音楽社会学は、西洋近代の音楽を合理化の過程を経たものとして、他の諸文化とは相対化されない際立ったものだということを強調する。そして、アドルノの音楽論もまたその延長にある。彼の楽理的分析は、音楽が娯楽から啓蒙的表現になり、作品が作曲という合理的な方法によって非合理的なものを掬い取ったものだということを前提にしている。ポピュラー音楽批判もこの観点からなされ、クラシック音楽で行なわれている分析をそのままポピュラー音楽にも適用して、ポピュラー音楽の特質を「規格化」としているわけである。

確かにアドルノは音楽の楽理的分析のみならず、社会学的分析や心理学的分析も試みている。このことも、アドルノが単なる音楽学者ではないという別の強みにもなっている。けれども右に述べたように、それらは「規格化」という芸術音楽に立脚したポピュラー音楽の把握の仕方から出発しているために、社会学的分析、心理学的分析はそれに拘束されてしまい、十分な広がりをもたされていないのである。具体的には、ポピュラー音楽の社会学的分析は「売り込み」、心理学的分析は「マゾヒズム的傾向」という一面的性格しか与えられていない。たとえ、そうした傾向がポピュラー音楽にあったとしても、それだけがすべてではなかろう。この意味で、アドルノのポピュラー音楽批判は、楽理的分析に拘束されすぎているといわざるを得ない。

第二節 音楽の文化論的コンテクストの組み替え

そもそも「芸術音楽」とは何か、「ポピュラー音楽」とは何か、という問いはやっかいな問題である。しかし、アドルノのポピュラー音楽批判が芸術音楽的

な視点からのものであり、それが一面的であるといわざるを得ない以上、この問いは避けて通ることができないように思える。

なぜなら、われわれ自身が音楽について考える時、多くの場合西洋近代的音楽論を無意識のうちに前提しているからである。つまらない例であるが、たとえば多くの楽典の教科書の最初には楽音と騒音の違いが書いてあり、音楽の三要素とはメロディ、リズム、ハーモニーだとされる。一方では、和声の合理的構築こそが西洋近代音楽の特徴だとウェーバーがいつているのにである。

芸術音楽と呼ばれる特殊なものを基準にして音楽文化論を作り上げるという罫から抜け出て、「民族音楽」も含め「芸術音楽」「ポピュラー音楽」と呼ばれるものの文化論的コンテクストを組み替える必要があるだろう。その手がかりとして、ここでは、アドルノが「ポピュラー音楽」と呼ぶ際に、以下述べるような大きく分けて三つの問題点があることを指摘したい。

一つは、アドルノがアメリカのポピュラー音楽について述べる時、ヨーロッパとアメリカの間の文化的差異をほとんど考慮に入れていない、という問題である。一般的な音楽史は、ヨーロッパの芸術音楽は、グレゴリオ聖歌からルネサンスなどの声楽的ポリフォニーを経て、バロック音楽、そしてウィーン古典楽派へと展開されたと語る。その間1,000年以上の時の経過がある。たとえ、そうした伝統の延長上にアメリカのポピュラー音楽が成立したとしても、しかしアメリカのポピュラー音楽の成立はアメリカ社会に固有な問題を多く含んでいると考えられる。オーケストラなどを近年までもたなかったアメリカ社会においては、芸術音楽はポピュラー音楽と同様にラジオ放送やレコードなどによって普及していったのである。アドルノは、トスカニーニ指揮による交響曲などが名曲の時間としてラジオ放送から流れることに嫌悪を感じているが、それは日常的に芸術音楽に触れてきたドイツ人の一方的な見方なのではなかろうか。

そして、こうした問題はアメリカだけではなく、日本にも通じることである。日本ではいきなり明治時代に様々な西洋音楽が一度に流入してきたのであって、アメリカ文化において芸術音楽が根付いたものでない以上に、日本文化は芸術音楽の根をもっていない。ザビエルたちが伝えた「オラショ」などを除けば、基本的には日本の洋楽は明治前後の軍楽隊から始まり、ベートーヴェンの交響曲演奏をはじめとする東京音楽学校の洋楽化、アメリカからのバイエル導入、スコットランド民謡をもとにした唱歌など、ほとんど無秩序の状態であった。だから、日本においては、芸術音楽とポピュラー音楽の対立よりも、西洋音楽と江戸時代までの「伝統文化」との乖離の問題の方がより根本的問題なのであ

る。そして、この乖離の問題は、明治以降ずっと解消されないままに現代に至っているのである。文化産業では芸術音楽もポピュラー音楽も並列的にジャンル化され陳列されるとアドルノは指摘する。確かにその指摘は誤りではなからうが、アメリカや日本ではドイツとは異なるそれぞれの歴史的文化的コンテクストをもっていることを考慮しなければならない。

二番目の問題は、「ポピュラー音楽」と呼ばれるものをマスメディアを介するものと介さないもの、ないしは上から与えられるものと下から作り上げてゆくものという二つに区別して考える必要があるということである。というのは、たとえばブラスバンドの発祥を振りかえれば、産業革命によって都市に集中した19世紀の労働者たちがいた。彼らはいわば下から「ポピュラー音楽」を作ったのであり、したがって彼らの「ポピュラー音楽」を消費者の立場から論じることはできず、アドルノの商品的性格の議論は必ずしもすべてのポピュラー音楽にはあてはまらないことになるからである。

この問題は、「ポピュラー音楽」を第二次産業（都市工場労働者）との関係で考えるか、それとも第三次産業（マスメディア）との関係で考えるか、という問題にも見える。なぜなら、「ポピュラー」であることは、ある程度の人口集中によって生じる大衆を前提とせざるを得ないが、大衆の成立を都市労働者の集中に見るのかそれともマスメディアの受け手と見るかという二つの見方があるからである。

にもかかわらず、この二つの見方が分離できないところに問題の複雑さがある。なぜなら都市労働者は生産者として大衆であるが、同時に消費者としても大衆だという二重性を負っているからである。マスメディアの成立はハードの生産者とソフトの消費者を必要不可欠としているが、実際には両者とも工場労働者である。メディアとしてのラジオやテレビを例に取れば、それらは工場における大量生産と、それを購入しスイッチを入れる人々を前提にしており、両者を切り離して考えることは困難である。第三次産業の発展は産業革命による工業化と切り離せないのである。

しかも、生産者と消費者は大衆としての都市労働者においてサイクルが閉じられているのではなく、農村部や植民地へと可能な限り拡大しようとするのが資本主義の戦略である。したがって、「ポピュラー音楽」と呼ばれるものは、単にマスメディアによって大衆に普及している音楽という静的な意味をもつのではなく、都市労働者の音楽、農村部の音楽、植民地の音楽などをいつも新しく吸い上げつつ、そのサイクルを拡大してゆくのである。つまり、「ポピュラー音

楽」は、一方では下からの民衆の音楽でありながら、他方ではメディア化された上からの音楽でもあるという二重性を負わされているのである。

アドルノがポピュラー音楽の代表として取り上げている、ジャズについて考えてみよう。ジャズは、アメリカ白人社会を中心に考えれば、奴隷解放後に一部黒人がジャズミュージシャンとして活躍しアメリカ社会で市民権を得た音楽のように見える。けれども、もっと視野を大きく取るならば、白人社会においてジャズと呼ばれた音楽は、いわゆる羅針盤の発明によって始まったとされる「大航海時代」によって、決して隔離されていたわけではないが交流が限定されていたアフリカ音楽がヨーロッパ音楽と融合する過程の一部に過ぎない。タンゴ、サンバ、ソウル、ボサノバ、レゲエなど挙げればきれがないが、それらはいずれもアメリカ社会を覆ってゆくアフリカ音楽の大きな波の一つに過ぎなかったとみることができる。

では、なぜそれが20世紀のアメリカ社会でおこったのか。グレゴリオ聖歌から始まるとされるヨーロッパ音楽は、中東を中心とする陸路ネットワークが次第に衰退し、世界史の中心が海路ネットワークを背景にしたヨーロッパ絶対王政などにシフトする過程で、他の諸文化を吸収しながら発展していったと考えられる。しかし、その際アフリカ音楽の影響はヨーロッパ音楽に強くは現われなかった。ヨーロッパ音楽とアフリカ音楽の融合が見られるのは、産業革命によってアメリカ南部に代表されるような農業プラント労働者を大量に必要とし、北米・中米・南米において様々な形で先住民と白人と黒人労働者が融合せざるを得ない状況になった19世紀からである。その象徴的出来事として1804年に主要な砂糖生産地であったハイチがフランスから独立したことをあげることができる。ヨーロッパ都市部において工場労働者がブラスバンドをはじめたように、自然発生的に様々な融合音楽が生じたのである。

ところが、20世紀に入ると、アメリカ社会ではマスメディアが急速に発達し、その結果自然発生的に生まれた諸文化は、すぐにアメリカの文化産業に吸収され消費されてゆく。アメリカのマスメディアに使い捨てにされたカルメン・ミランダ(1909～1955)の悲劇のように、中南米の音楽は北米で消費されては捨てられていった。さらには、キューバに顕著に見られるように戦後冷戦の政治情勢にも否応なくまきこまれていった。アフリカにおいてはマスメディアとは直接関係をもつはずもなかったアフリカ音楽が、突然19世紀の産業革命、そして20世紀のマスメディアの発達の影響下で白人社会や白人音楽と融合せざるを得なかったわけである。ここにも、第一次産業、第二次産業、第三次産業の複

雑な連関を見ることが出来る。いずれにせよ、20世紀のアメリカというシーンからだけ「ポピュラー音楽」やジャズを見ているのではあまりにも一面的である。果たして芸術音楽という立場からポピュラー音楽を批判するアドルノに、こうした問題がどこまで見えていたのか疑問である。

第三の問題もこれと切り離せない。すなわち、もし世界の音楽史を、中東音楽からヨーロッパ音楽の成立、そして現在はヨーロッパ音楽からアフリカ音楽をはじめとする世界の民族音楽へと向かっている途上として理解するならば、ポピュラー音楽は本質的に変わらないというアドルノの言葉はあまりにも狭い。現在の「ポピュラー音楽」シーンは、「世界音楽」という言葉にも象徴されているように、民族音楽をベースとしていわゆるポピュラー音楽的形態をとりつつも、いかにして商業主義的なワールドミュージックに堕さないようにするかということが重要な課題になっている。第一の問題として挙げた日本における芸術文化と伝統芸能の乖離の問題も、この文脈の中ではじめて理解できるのである。

以上、「ポピュラー音楽」と呼ばれるものの文化論的コンテクストが抱える複雑な問題を三つの視点から見てきた。アドルノが考える「ポピュラー音楽」は、音楽文化論的にはヨーロッパ芸術音楽に基盤を置いた狭いもの、偏っているものといわねばならないであろう。もちろん、アドルノ自身、芸術音楽とポピュラー音楽の境界線は不変ではなく、歴史の中で布置を変えていくと語っているのはあるが、現在アドルノの想像していなかったような音楽文化のコンテクストが繰り広げられているのは間違いないのである。

第三節 畏から抜け出る可能性はどこにあるか

では、アドルノのポピュラー音楽批判はもはや無効になったのであろうか。アドルノのポピュラー音楽批判は、視点を修正することによってなお今日重要な意味をもつ、というのが私見である。それは以下の三つの点においていえるのではないか。

一つは、アドルノは音楽論にどうにかしてクオリティの問題をもちこもうとしているという点、二つ目は、アドルノは音楽経験においては「感覚と感覚以上のものという二重性」が重要だと指摘する点、三つ目は、音楽経験においては生の過程には「新しさ」が必要だと指摘する点である。これらについて以下簡単に検討しておこう。

まず音楽のクオリティについて。「ポピュラー音楽について」の中ではっきり

と述べられていたように、音楽は好き嫌いという二者択一の好みの問題には還元できない。なぜなら、そのような立場からは、好き嫌いについて語る主体の自己形成の問題が抜け落ちるからである。そして、それについてはアドルノが「擬似主体」という言葉で述べている通りである。「趣味」というものは、単なる好き嫌いではなく、漢字にひっかけて言えば、趣き（面向き）であり、味わわれるべきものであって、それによって判断主体が形成されてゆくようなものである。

ただ、アドルノにおいて問題なのは、それが芸術音楽について語られる場合にはそうでもないのだが、ポピュラー音楽について語られる場合には、すべてクォリティの低いものとして一蹴されてしまうという点である。ポピュラー音楽にも様々なクォリティが可能であるが、アドルノはクォリティを芸術音楽的な楽曲分析として行なっているために、それを見極めることが十分できていないのである。

したがって、芸術音楽的ではないようなクォリティ判断をいかに形成するかという問題が課題として残されることになる。その際、「ポピュラー音楽」と呼ばれるものが、必ずしもすべて文化産業において商品としての物神性を帯びたものとして存在するわけではないということに留意すべきである。恐らくは、純粋な民衆音楽なるものも、完全に操作された商業音楽なるものもないのであって、いつもそれらは混成的なのであろう。ベンヤミンへの批判的意図が強すぎたためか、アドルノのポピュラー音楽批判は大衆に対する批判だけが過度に強調される。

次に、二番目の「感覚と感覚以上のものという二重性」に話を移そう。既に述べたように、マルクスの『資本論』の物神性論自身が「労働生産物は商品となり、感覚的にして超感覚的な社会的な物となる」としてこうした二重性をはっきりと問題にしていた。また、ベンヤミンの幻影論もそうであった。そして、この二重性は、明らかにプラトンのように感覚的なものを超感覚的なものの影と考えるものではない。

アドルノのこうした考えは、デリダが『盲者の記憶』において、テイレシアスが視覚を失ったが故に見えないものを見る目を獲得して預言者となったことを強調すること、つまりデリダの現前批判に通じている。ここに、知覚された音がいかにして知覚された音以上の音楽として聴かれるか、という問題を見ることができる。これについてアドルノが、音楽経験と言語能力との関係としても捉えていることは注目に値しよう。アドルノは、娯楽音楽は言語による表現

能力の退化と連動し、伝達能力一般の不全という状況を補っているという。なぜなら、聴く能力は語る能力と対応しているからである。事後的判断ではなく、批評や評価などの判断は、与えられたものが要求するもの以上を聴き取ることによってはじめて可能となる。デリダのエクリチュール論が示しているように、現前的なものを乗り越えることは言語によって可能となるのである。芸術は、機械的時間を歴史的なものに変え、記憶やイメージを深め、現実認識の中に「来たるべきもの」、即ち希望を書き込むことであるように思うが、それは言語能力と切り離せないのではなかろうか。

こうした観点から、「感覚と感覚以上のものという二重性」について考えるならば、われわれはポピュラー音楽のクオリティを、言語と関係する「感覚以上のもの」がポピュラー音楽においてどのように機能しているかを問う必要があるのではなかろうか。それが、神話的・呪術的なものとして機能しているのか、それとも現状批判的なものとして機能しているのかを。ここに、アドルノの啓蒙的弁証法の意図も生かされてくると思われる。

三番目の「新しさ」の問題に移ろう。アドルノが音楽に「新しさ」を求めるのは彼がモダニストであり、新ウィーン楽派を評価するからには当然だと見る向きもある。しかし、ここでアドルノは、まるでニーチェのように「新しさ」は生の過程において必要だといっているのである。

また、ポピュラー音楽批判の中で繰り返されているのは、ポピュラー音楽は心理的な固執状態を作り出し聴く人に本当の「新しさ」を与えないが、それは「売り込み」などの宣伝のあり方にもよるが、何よりも音楽内容自身の「規格化」のためだという点である。対して芸術音楽においては、「新しさ」は弁証法にも似たソナタ形式のもつ構成力によって可能になるという。

アドルノは時々こうしたヘーゲル的なものの言い方をするが、それが彼の頑なさのイメージを作ってしまう。先の文章を読めば、誰でも「新しさ」なるものは構成的歴史においてのみ現われ、アドルノは歴史を構成する作業を自律的な芸術作品に求めたのだと理解してしまうだろう。そして、それは、散乱した記憶の痕跡とその錯綜を評価するベンヤミンのブルースト論に対し、アドルノがそれを批判したという事実によって補強されるのである。

しかし、たとえばアドルノの芸術音楽論を見ると実はそのようなヘーゲル主義ではなく、むしろニーチェ的あるいはドゥルーズ的な生成論に従っているのではないかと思えるような箇所に出会うことがある。たとえば彼のベルク論では、主題の媒介的展開の欠如の中から「草木さながらの濃密さ」への道が開か

れ、ソナタ形式は清算され散文的拡散へと道を譲ることが述べられている。拙稿「アドルノとアルバン・ベルク——近代の清算としての極小的移行」（静岡大学人文学部人文論集、第50号の2）で述べたように、アドルノのベルク論は、無意識を神話的に利用しようとするヴァーグナーの音楽に対し、ベンヤミンを手がかりとしながら『ヴォツェック』に代表されるベルクの音楽がいかにしてヴァーグナーとは異なった方法によって商品と化してゆく人間を救おうとしているかを論じたものである。そして、その救済は、ベンヤミンの夢と目覚めの弁証法のような、近代の夢のまどろみから醒めてゆく過程にほかならない。アドルノがいう「新しさ」とはこの意味であり、アドルノがいう弁証法とは「否定的弁証法」であり、その核心にはベンヤミンの「静止状態の弁証法」が潜んでいるのである。確かにアドルノの議論はヘーゲル的に感じられる場面も多々あるが、他方では非ヘーゲル的な側面もある。アドルノは、ヘーゲルを自己の思想を映し出す大きな鏡としたために、彼の思想がそうした二面性としてあらわれているのではないかと思われる。「否定的弁証法」という名称がそのことを暗示しているのではないだろうか。

以上の三点は、当然一つの事柄の三つの側面であり、切り離すことができない。つまり、「夢と目覚めの弁証法」は「感覚と感覚以上という二重性」においてはじめて可能になるし、その二重性がヴァーグナー的に幻惑的に機能するか、それともベンヤミンやベルクのように覚醒的に機能するかによって、音楽のもつクオリティが与えられるということである。したがって、アドルノのポピュラー音楽批判は一面的なのではないかという批判は、覚醒的に機能するようなポピュラー音楽の可能性によって与えられ、アドルノの限界はポピュラー音楽のクオリティ論によって乗り越えられることになるだろう。

結 論

こうして、アドルノのポピュラー音楽批判の妥当性は、熱狂しない自己反省的なポピュラー音楽は可能か、という問いによって限界づけられるように見える。しかし、この問いは十分なものではないだろう。なぜなら、ある音楽が熱狂的か覚醒的かという二者択一的な判断はできないからである。ましてや、未決定性を含んだ「新しさ」が問題になる時にはなおさらであろう。

だとすれば、問題とされるべきは、単にある音楽が熱狂的か覚醒的かを決定することではなく、ある音楽に対する様々な読み方、つまり批評的判断の能力

こそが問われるべきなのではなかろうか。そして、ポピュラー音楽がそのような批判的判断能力を養わない、つまりクオリティが低いとすれば、ポピュラー音楽一般が悪いというよりも、ポピュラー音楽のクオリティを高めるような批評空間が形成されていないことが問題なのではなかろうか。娯楽音楽には批評は必要ないという反論もあるかも知れないが、しかしアドルノが文化産業論などで述べているように娯楽音楽が本当に娯乐的であるかどうかは疑わしいし、音楽文化を好き嫌いで片付けてしまうことはアドルノのいう通り固着的態度として批判されるべきであろう。娯楽音楽の娯楽性や気晴らし性がいかなるクオリティをもつものかを問うことは依然必要であるように思われる。与えられたものを内在的に理解し、受け入れるべきものとそうでないものを自らの内に耳を傾けることを通して選り分けてゆくこと、元来選別的吟味という意味をもっていたといわれる「批判」はポピュラー音楽においてもなお必要であろう。

この点において、芸術音楽とポピュラー音楽という対立図式は有効ではないのではなかろうか。アドルノがポピュラー音楽の本質を「規格化」という言葉ですませてしまうことはやはり一面的であるといわざるを得ない。むしろ、ポピュラー音楽といわれるものが、いかなる点で多くの人々の表現であり得るのか、また同時にいかなる点で彼らを裏切っているのか、そうしたことを具体的な事例に即してかつ大きな音楽文化論的コンテクストの中で検討することが必要なのではないだろうか。そして、それは決して西洋近代音楽を基準にしてなされることなく、常に自身における音楽文化論的コンテクストを組み替えながら行なわれるべきことなのではなかろうか。