

トピックス

選曲の社会史

——「機会音楽」の日常化とその「媒介」過程

人文学部 心理学科教授 君塚 洋一

はじめに——「選曲」という営みへのまなざし

国や地域を越えた音楽の交流や異種混淆がすすみ、等し並みに配信される音源を通じて、無数の楽曲を自在に楽しむ新たな世紀が時を重ねている。

この国の近現代の音楽は、幕末以来流入してきた多様な「洋楽」の大きな影響のもとに発展してきた。だが、ことポピュラー音楽についてはその「信仰」も薄れ、今聴いている邦楽がそんな系譜をもつ音楽とは知らずに耳を傾ける同時代のリスナーも少なくないようにも思える。

そんな 21 世紀に、人と音楽とのかかわりは、どのようにとらえなおすことができるのだろうか。音楽にかかわる誰もが行き、場の演出や人の意識・行動に影響を与える「選曲」という営みからこのことを考えてみたい（注 1）。

選曲という行為は実のところ、音楽を作曲し、ある場において奏し、また作品集に収めようとする音楽家はもとより、メディアや施設空間において音楽を「放送」し、場の演出やそこでの人間活動の統御をめざす主体、そして思い思いの楽曲の鑑賞にいそしむ個々のリスナーにいたるまで、音楽にかかわるほぼすべての人が関与する行為である。

これまでの研究において充分にかえりみられていないこの営みに光をあててみよう。それによって、何よりもまず、ほとんど俎上に乗せられることのなかった、マス・メディアによる音楽の放送や催事・施設において「選曲家」という存在が果たす「仲立ち」の営みが色濃く浮かび上がってくる。

それだけではない。選曲という行為から音楽を考えることによって、ある場において構成される人々の主観的経験やそこで抱かれる心象と「選ばれた」音楽とのかかわり、また、そこでの人々の活動にたいするそれらの影響、さらにアーティストやリスナーの個人史において形成される文化的な嗜好にたいする音楽の影響、といった多くのことを問題とすることができる。

「機会音楽」の日常化と「選曲」

歴史のうえで、現在に及ぶ多様な音楽の成立を促す大きな社会的契機となったのは、教会や軍隊、宮廷など、ある制度のもとで主催者が管理する儀礼や社交の場にふさわしい楽曲として作られ、演奏されるいわゆる「機会音楽」の発展である。

クラシック音楽の源流のひとつは、知られているように、ローマ・カトリック教会が生んだグレゴリオ聖歌であった。アメリカ合衆国におけるアフリカ系アメリカ人が教会音楽として発展させたゴスペルは、ジャズやブルースと融合し、いわゆるリズム・アンド・ブルース (R&B) の重要な源泉となった。

また、宮廷における宴や式典は、ディヴェルティメント (嬉遊曲) によって寿がれたし、野外で人々は夜に集いセレナーデ (小夜曲) を楽しんだ。兵員を鼓舞する軍楽隊は、屋外で大きな音量を出せる金管楽器の発達を背景に、マーチ (行進曲) をはじめ、吹奏楽の発展をもたらすことになった。

音楽は、ある社会的な場面や、場の用途と一体のものとなり、それにふさわしい楽曲として作られ、奏され、聴かれる作品表現として、多くの発展をみてきた。知られているように、楽曲それ自体を目的的に作り、演奏する「芸術音楽」が生まれ、これを専心して鑑賞する多数の「聴衆」が誕生するのは、かなり時代が下ってからのことである。

19 世紀末におけるレコード・プレイヤーの出現は、それまで実演か楽譜の頒布に限られていた音楽の流通に革命的な影響をあたえた。音楽の演奏とその鑑賞とを分離させたのである。レコードの普及によって作品を音源そのものとして流通させ、公開することが可能となり、自らの生活のなかで音楽作品を目的的に聴取する、というメディアを通じた聴衆の鑑賞スタイルが生まれることになる。

同時にレコード・プレイヤーは、ジュークボックスや PA (音響増幅装置) の設置によって、実演に頼ることなく、さまざまな人間活動が行われる場に、それに適した「機会音楽」を充たすことを可能にした。

音楽は、これに続くラジオの普及においてその重要な構成要素となる。ラジオ放送にあっては、聴取するオーディエンスの嗜好とその生活時間の推移に合わせた、いわゆる「番組編成」の考え方が生まれた。そこでは、「朝の出勤時」、「昼間の家事の最中」、「運転中」、「夕食時の一家団欒」、「休日」、「クリスマス」といったさまざまな生活の局面が想定され、それに適した音楽の選択と放送が行われるようになった。イギリスのラジオ放送の社会史を書いたパディ・スキヤネルらは、成立期のラジオが「さまざまな音楽を特定の社会的、経済的背景から根こそぎにし、それらを奇妙な、新しい抽象的な単位のもとに再編成した」と述べている (注 2)。

機会音楽はもともと生演奏を前提としたものであり、礼拝などの儀礼や式典、宴とい

った非日常の場に適した楽曲が実演によって提供されてきた。20 世紀のレコードとラジオの普及を機として、「日常」と「非日常」とにまたがる多様な社会の場や、オーディエンスのプライベートな「日常生活」のさまざまな局面にふさわしい、これもある種の「機会音楽」と呼びうるものの「選曲」という営みが改めて浮上してくるのである。

競馬レースの出走を高らかに告げるファンファーレ、運動会にきまって流れるオッフエンバックの「地獄のギャロップ」、夕暮れの学校やコミュニティ放送から流れる「アニー・ローリー」、テレビのスポーツ中継に欠かせない古関裕而の「スポーツショー行進曲」など、この国でもレコードと放送設備の普及によって、特定の機会に必ずオンエアされ、われわれにお馴染みの音楽となった楽曲は数知れない。日常生活においても、出勤前のひとときをさわやかに演出する朝のラジオ番組や昼どきの料理番組のオープニング、日曜夜の洋画劇場のエンディングなど、番組内容に沿い、暮らしの TPO にマッチした楽曲の放送は、番組の視聴効果と、リスナーのそのときどきの気分や行動にふさわしい雰囲気をつくり出す重要な構成要素となっている。

レコード・プレイヤーとラジオの普及は、それまでホールなどでの実演か、出版社が刊行する流行歌の楽譜（シート・ミュージック）を自宅で演奏するという限られた鑑賞機会しか持たなかった一般のリスナーが、日常の生活空間に居ながらにして好きな楽曲を聴くことを可能にし、当時は実演音楽家の仕事の存続が危ぶまれるほど、音楽の聴取行動に革命的な変化をもたらすことになった。

ラジオ以前、リスナーが聴くことのできる楽曲のレパートリーには、大きな地域差がみられた。1920 年代に始まるラジオ放送では、イギリスの BBC やアメリカの NBC などの局がクラシック音楽とダンス音楽という両極の中間的なレパートリーとなるいわゆる「軽音楽（ライト・ミュージック）」の分野を切り拓いた。ラジオの普及によって、国民的なヒット曲が頻出するようになり、またさまざまなポピュラー・ミュージックが地域を越えて共有される状況も訪れた（注 3）。

アメリカでは、クラシックの有名な楽曲にわかりやすい歌詞をつけたり、通俗歌謡を交響曲風に仕立てたり、ミュージカルやオペレッタの曲を現代風にアレンジするなど、大衆受けする軽音楽を作編曲し、楽団を率いて演奏するアンドレ・コステラネッツやモートン・グールドら、ラジオ局の専属音楽家が活躍したことで知られる（注 4）。

1930 年代のアメリカでは、摩天楼のエレベーター内に BGM が流され、高所を恐れる利用者の恐怖心を鎮めたという。そして、都市の格式あるレストランやホテルに、朝食やランチ、ディナーなど、時間帯によって異なった軽音楽のオーケストラ曲を配信するあの事業者・ミュージックのビジネスが誕生する。あたりさわりなく、聴き心地よく響き、沈黙の気まずさを解消し、その場の活動をやわらかく包み込む BGM の概念が確

立し、よくもわるくも「エレベーター・ミュージック」と呼ばれることになる（注5）。

実演家によって受け継がれてきた「機会音楽」は、レコードやラジオを通じたメディア・コンテンツとして自在に制御可能なものとなることで、都市空間や日常の時間に遍在し、人々の各種の社会的活動や私的生活の BGM として新たな楽曲分野を切り開きつつ定着していく。作曲や演奏とならんで、場の用途や雰囲気に適した楽曲を選択し、編集する「選曲」という行為が、人々の社会的活動や日常生活をソフトに演出、あるいは劇的に制御する重要な音楽活動のひとつとして、より高度に確立されていくのである。

音楽の「媒介」過程としての「選曲」

前述のとおり、選曲という行為は、作編曲家、演奏家、あるいはマス・メディアの番組・クラブ・商業施設などの選曲家たちはもとより、一介のリスナーたちが日常的に行っている行為でもある。

リスナーであれば誰も、好きな音楽を入手し、私的空間においてそのときどきにどんな音楽を流すかを考え、再生機器を通じた「演奏」を行う。つまり、選曲という営みは、音楽を手にする誰もがに行っている行為だといえる。

そして、リスナーたちは、楽曲の購入を通じてその売上げや社会的評価に寄与することはもちろん、自分が探し出し、選び、鑑賞する楽曲についてほかの人たちと語り合い、またその音源の貸し借りや薦めあいを通じて、自らが好み、鑑賞する音楽を広めることにより、大なり小なり他のリスナー、あるいはその予備軍に音楽的な影響を与えることになる。

音楽学は長い間、その音楽理論や楽理分析において、J.S.バッハ、リヒャルト・ワグナー、ヨハネス・ブラームスら「ドイツ音楽」をはじめとする作曲家たちの「正典」に焦点をあて、五線譜に記されたヨーロッパの芸術音楽＝クラシック音楽の作品こそがあくまで「自律」した価値をもつ「美的対象」であるとの立場から研究をすすめてきた（注6）。

今日に連なるポピュラー音楽の研究が盛んになるのは 20 世紀のレコード、ラジオの普及以降である。1920～40 年代に確立する「ジャズ」や「イージー・リスニング」は、こうした「正典」の世界的な影響力のもと、音楽社会学の祖とされるテオドル・アドルノによって手厳しく批判されることになる。アドルノが、アメリカのポピュラー音楽が放送局やレコード会社などの文化産業に占有された結果、リスナーは、「売れ線」をねらう旋律やリフレイン、調性や歌手の声など、クラシック音楽に比して単純な構成に還元され、感覚的な刺激をちりばめた「軽音楽」を「消費」しているにすぎない、とそ

の大半を否定したことはよく知られている（注7）。

とはいえ、音楽研究の対象が社会学、人類学、民俗学などによって特定の地域や社会階層を超えフィールドを広げてゆくにつれ、人と音楽とのかかわりへのまなざしは、次第に、絶対的な真正性をもつ旋律・歌詞と和声進行に固定され「自己完結」した五線譜上の「作品」という視点を脱するようになる。

そこではたとえば、奏者の声質や奏法、抑揚、楽器の音色、シンコペーションをはじめとするリズムのゆらぎなど、五線譜に捕捉しえない音楽の特徴が幅広く俎上に乗せられる（注8）。あわせて、作品を流通させる産業や市場の力、アーティストや音楽界が織りなす表現流派の動態（「シーン」）、聴衆の趣味・嗜好や聴取活動、演奏や聴取・ダンスにともなうグルーブ（のり）、社会の内外や異文化間における作品や音楽スタイル・嗜好の伝播、あるいは集団や運動・逸脱行為との関係性、といった広範な視点からのとらえなおしがすすんでゆく。

ここでとりわけ注目したいのは、ラジオやレコード・CD プレイヤー、コンピュータの音楽アプリケーションなどの電子的プラットフォームによって音楽が放送・再生される私的空間や、音響設備によって実演や BGM、ダンスのための音楽が供される施設空間といった「リアルな場」における「媒介」という過程である。

ポピュラー音楽研究者で音楽家でもあるキース・ニーガスは、音楽による「媒介（mediation）」という社会過程を担うものとして3つの要件をあげる。ひとつは、レコード会社のスタッフやコンサート・プロモーター、ラジオ局のディレクター、ディスクジョッキー、音楽評論家、レコードや CD ショップの店員など、アーティストとオーディエンスの間に立ち、音楽の生産や流通、消費の実現に関与する主体である。

ふたつめは、音楽の楽曲や実演をオーディエンスに伝達することを可能にするさまざまな道具やメディアである。これには、ラジオやレコード・CD プレイヤー、マイクロフォンや PA、ジュークボックスなどの再生・増幅機器、活字をはじめとするアーティストや作品の批評媒体はもちろん、そもそも、アーティストの実演や録音を可能にする声や楽器、楽譜、スタジオの調整卓なども含まれる。これらは提供される音楽の特性やその流通の形態や地域などを決める「メディア」である。

3つめは、人種や民族、ジェンダー、社会階級や産業をはじめ、こうした媒介者やメディアを通じて、経済的利益や社会的利害、多様な闘争などをもたらすさまざまな「社会関係」である（注9）。

「選曲」という営みも、このような「媒介」の3つの側面とかかわりをもつ。作品にどのような楽曲を収録し、ある場にどのような楽曲を放送するかを決める行為はまず、アーティストやレコード会社、音楽監督、ラジオ局のディレクター、クラブ DJ、店舗

BGM の選曲家、オーディエンス同士など、さまざまな関係主体による媒介行為のひとつである。

また、社会に普及する各種のメディアを通じて可能となる実演や再生における楽曲のとりあわせは、それらが「リアルな場」に立ち上げる「社会的現実」にかかわる参加者やリスナーたちの主観的経験の実相を決定するものである。

最後にそれは、アーティストの芸術的主張の影響力や、作品やコンサートの収益、その社会的評価を決め、アーティストとファンの関係のあり方に及び、店舗や娯楽施設における消費や遊興をめぐるユーザーの態度や行動に関与する。また、あるオーディエンス層の嗜好を制御したり、個人史における記憶をつくる記号としての音楽の経験を左右するなど、さまざまな「社会関係」を発動させるものでもある。

音楽社会学者のアントワーン・エニオンもこうした「媒介」の過程としての音楽に注目する。音楽は、視覚芸術とは相対的に異なり、アーティストの身体や楽器、音響がなりたつ環境、オーディエンスの参加や経験などを「その場で同時に」発動する「リアルなパフォーマンス」を前提とした時間芸術である。

エニオンは、音楽を人間と、楽器、譜面、録音手段、音響増幅装置、演奏の場などの物理的な媒介が構成する「特定の状況」との相互作用としてとらえる。そこでは、大規模会場の大観衆のもとで電気楽器と電気音響によって実現するロック・コンサートと、観客との直接的な対話環境のもとで行われるストリート・ミュージシャンの演奏の真正性が明らかに区別される（注 10）。

そしてエニオンは、音楽を「美的対象」として社会的文脈から独立した存在として研究する音楽学などの立場と、音楽に固有の特性を顧慮せずにそれを政治的闘争など、社会に還元される現象としてみなす社会学などのとりくみとの相克を乗り越えようとしていく（注 11）。

「選曲」という営みを、まさに音楽をめぐる近年のこのような研究潮流の変化と視座の転換のなかに位置づけていくことで、社会における音楽の「媒介」過程の重要な側面をさらなる明るみにさらしていくことが可能となる。

選曲に携わる職業人やリスナー自身による能動的「創造」

前出のエニオンは 1980 年代にすでに、アーティストだけでなく、楽曲や作品の制作者やリスナーも「能動的創造者」であり、production に参画する存在であることを指摘している。

たとえば、アーティストのレコーディングに携わるプロデューサーや編曲者、スタジ

オのミキサーやエンジニアなどの制作者は「歌手と聴衆とのあいだの受動的媒介ではなく、予測される聴衆にぴったり合った音楽を試行錯誤して実現させる技能を備えた能動的創造者」であり、リスナーのニーズを想定した曲づくりや編曲を行う立場であって、そのかぎりにおいてリスナーも、想定されたニーズをもって楽曲に「参画」することになる。

すなわち、楽曲を鑑賞するリスナーも「媒介者」である。リスナーたちは、自らのニーズに根ざしてつくられた音楽が立ち上げる音像や曲調、歌詞世界の広がり積極的に参与し、そうした象徴的な世界のなかに自らのいるべき場所やアイデンティティを確認する。つまり、リスナーも「他人の世界を基盤に自分たちの世界を自ら構築すべく局所化／拡張の積極的・集合的作業」を行う「制作者」なのである。いうまでもなく、こうした音楽創造へのリスナーの「主体的参加」は、M.ド・セルトーの提起する「能動的再解釈」を通じた「再利用」という概念と通底するものだといえる（注 12）。

そして、音楽作品の制作や放送、ある特定の場において「選曲」を行う者たちも、こうした「媒介」の作業を行っていることはいうまでもない。20 世紀前半のラジオ普及期に、たとえばイギリス BBC の番組ディレクターや編成担当者は、それまでさまざまな違いをそなえていたローカルな音楽のいずれとも異なる、ラジオ独自の全国的なレパートリーを確立することを求められた。BBC の制作者らは、国民の啓蒙を目的に近代クラシック音楽を普及させることを標榜するかたわら、ダンス音楽の放送も行おうとしたが、1930 年代には次第に両者の間の「緩衝ゾーン」のレパートリーとして「軽音楽」というジャンルを確立させていく（注 13）。また同じ頃、アメリカでミュージックがレストランやホテルなど都市施設の随所で「イージー・リスニング」というジャンルを積極的に切り拓いていったことは先述のとおりである。

選曲の技術は、そのように何よりもマス・メディア、そして都市施設などにおける広義の「放送」関係者によって、ある生活の場や活動のシーンにおける生活者（リスナー）の意識や活動に適合するよう異なる音楽を等し並みに並べ、「編成」していこうとするプロフェッショナルの業務に不可欠なものとして確立していく。

「選曲」がつくりだす人間の活動環境とそれがもたらす音楽の変容

ラジオは、その勃興期からレコードや実演の音楽とは切り離せないものであった。ラジオやクラブの DJ（ディスクジョッキー）の歴史を書いたビル・ブリュースターらは、1880 年代に生まれたレコード・プレイヤー実用機「グラモフォン」と 20 世紀初頭に生まれたラジオとを結びつけた人間が「最初の DJ」であると述べている（注 14）。

最初期の DJ とされる人物には、1906 年に米国ボストン近郊からスコットランドにラジオ波を発し、自ら聖書の朗読やバイオリン演奏、歌唱を行って大西洋上の船舶を驚かせた技術者レジナルド・A. フェッセンデンや、1911 年にニューヨークで毎日 18 時間の番組放送をほぼ音楽によって行った医師エルマン・B.メイヤーズ、その妻で地域のレコード店から盤を借り出してショー番組を流し、若年層の音楽への興味を喚起して、レコードの販促媒体としてのラジオの可能性を拓いたシビル・トゥルー夫人らの名前が残されている（注 15）。

メディアとしてのラジオの力はすぐに世界に知られるところとなった。そして、どのレコードをオンエアするかでヒット曲の成否を制御する DJ の影響力は、これまで未知であった新たな音楽ジャンルを掘り起こし、異なる文化をもつ人々の音楽的交流を促した。DJ らは、リスナーの新たな嗜好の醸成をもたらすなど、ラジオというマス・メディアにおいて「選曲」という職能の確立とその社会的認知に大きく寄与することになる。

1936 年にポピュラー音楽のヒットチャートを創設した音楽雑誌『Billboard』は、1942 年、はじめてアフリカ系アメリカ人のポピュラー音楽のチャート「ハーレム・ヒット・パレード」を開始する。これは「レイス・レコード（race records）」という差別的名称への変更を経て、のちにアトランティック・レコードに参画するジェリー・ウェクスラーの提案により 1949 年、「リズム・アンド・ブルーズ（R&B）」という部門へと再編され、R&B はこの分野のジャンル名として世界に広まった。

もともと 1940 年代以前のアメリカでは、ヨーロッパ系、アフリカ系のリスナーとで聴く音楽は異なり、レコード会社は人種ごとにターゲットを設定しマーケティングを行っていた。ラジオの普及によって、R&B は人種を超えた影響を社会にあたえることになった。全米チャートにアフリカ系アメリカ人アーティストのヒット曲がランクされ、R&B チャートにヨーロッパ系アメリカ人ミュージシャンの曲が入るといふ、ポピュラー音楽の「クロスオーバー化」がもたらされたといわれる（注 16）。そして、ジャズやエレクトリック・ブルーズ、ゴスペルが融合して進化をとげた R&B が、ヨーロッパ系アメリカ人のアーティストに伝播し、カントリー&ウェスタンなどとも合流して生まれた「ロックンロール」が、クリーヴランドのラジオ DJ アラン・フリードの紹介によって大きな社会現象を巻き起こしたことはよく知られている（注 17）。

1970 年代初頭のアメリカに簇生したアフリカ系アメリカ人による新たな音楽ヒップホップは、源流をたどれば、この R&B が第三国に与えた影響がアメリカ本国に「逆輸入」されたことで生まれ、21 世紀の R&B の様式に大きな影響をあたえた。

カリブ海の国ジャマイカでは、1940 年代、船員やアメリカ南部の農園に出稼ぎに行き、アフリカ系アメリカ人たちのパーティを経験した労働者がレコードを持ち帰り、

R&B の伝播に一役買うことになった。そして、この音楽の人気に目をつけた人々は、巨大なスピーカーと高出力アンプで組んだ可動式の「サウンド・システム」を野外や街の随所に持ち込み、ラジオやレコード・プレイヤーを買えず、生演奏を聴ける有料のクラブにも出入りできない貧しい層を相手に、R&B を聴いてダンスを踊れる仮設会場の営業を始めた。レコードをかける役は「ディー・ジェイ」と呼ばれ、世間の折々の話題やダンスのうまい客を肴に気の利いた喋りで人々を惹きつけた。こうした仮設クラブは「サウンド」と呼ばれ、1950 年代には首都キングストンのあちこちにみられたという（注 18）。

1970 年代、ニューヨーク市のブロンクス地区などで同時多発的に誕生したヒップホップは、この伝統を知るジャマイカからの移民らによって生み出されたとされる。これらのアフリカ系アメリカ人たちは、2 台のレコード・プレイヤーと高出力アンプ、スピーカーを公営住宅の集会所やコミュニティ・センター、公園などに持ち込み、オリジナリティあふれる「選曲」と曲のつながり（ミックスや「ブレイクビート」）、針でレコード盤面をこすって摩擦音を出す「スクラッチ」などの技術を駆使したサウンドに、個人のやるかたない思いや社会批評を織り込み、韻を踏んだ歌詞（ライム）のラップを乗せて、オリジナルの「ブレイク・ダンス」の披露とともに、どのグループが聴衆の興奮を煽り、共感を醸成できるかを競い合った。

ヒップホップの影響は 1980 年代以降、世界中に波及し、ソウル・ミュージックのようにビートを強調しつつもメロデュアスな方向に進化していたそれまでの R&B にラップやブレイクビートが融合し、1980 年代後半には、21 世紀の音楽につながる新たな R&B（当時は「ニュー・ジャック・スウィング」と呼ばれた）の原型が誕生した。

ヒップホップの普及とその DJ の技術の進化は、1980 年代以降、クラブなどでの DJ の仕事や店舗の BGM の選曲にも大きな影響を与えている。すぐれた DJ の真価は、（アナログやデジタルの）ターンテーブルの技術のみにあるわけではない。その真価は、R&B はもちろん、ジャズやラテン、レゲエやソフト・ロック、映画音楽やイージー・リスニング、各種の民族音楽など、幅広い聴取活動によって過去や現在の埋もれた音源（レコード、CD）を掘り起こし、バラエティに富んだレパートリーのなかから、いかに聴衆の気分をつかみ、場のムードをつくりあげていく斬新な「選曲」を披露できるか、という点に移行することになった。

そしてこの国にあっても、クラブ DJ らの職域は、1980 年代から 2000 年代にかけて大きく広がりを見せることになった。DJ らの活動は、過去の埋もれた音源を掘り起こし新たな切り口で編集した独自の作品集（コンピレーション CD）の制作や、ラジオやファッション・ショー、店舗や大型商業施設の BGM の仕事などにも携わる、領域横断

的な「選曲家」の仕事へと発展的に広がっていく。

現在では、ミュージックが開発したような無難なイージー・リスニングや J-POP のヒット曲のインストゥルメンタルを BGM の定番としてきた飲食店やスーパーマーケットなどの店舗空間では、ジャズ、ボサノヴァなどのラテンから、新たな感覚の欧米のフォーク・ロックまで、音楽が醸す空間の心地よさをその施設独自の集客要因とする趣向をこらすことをマーケティングの一手法としている。そして、USEN などの業務用音楽配信事業者は、ある店舗や都市の施設空間が醸成したい雰囲気をつくりあげる音楽のプログラムを、1 日の時間の流れや季節性を勘案したプログラムにより 24 時間・365 日の配信を行うビジネスを積極的に展開している。

そこでは、もはや「音楽ジャンル」というカテゴリー別のプログラム編成は標準的なものではない。クラシック、R&B、ロック、フォーク、ラテンといった既成のジャンルにとらわれず、消費者のある活動環境に最適となるよう、膨大な音源のなかから選曲家たちによって縦横無尽に選曲された楽曲群が自在に配信され、それぞれの空間の雰囲気を高度に、快適につくりあげるようになっている。

そして昨今では、Amazon Music、iTunes Store、Google Play Music、mora といったリスナー向けのインターネット音楽配信事業者が、数千万曲に及ぶ楽曲を自在にダウンロードないしストリーミング聴取できるサービスを展開していることも周知のとおりである。

「選曲」という媒介行為を通じた音楽による人間の意識や活動の「制御」は今日、きわめて高度な水準に達し、それはこれまで偏在していた音楽の、地域を越えた流通や異種交配を世界規模でもたらすことによって、新たな音楽の生成や嗜好の醸成を加速させていくように見受けられる。改めて、人間の活動環境の心理的・社会的な意味をつくりだす選曲という行為と選曲家らの果たす「媒介」の力、そしてそれが作動する過程に、新たな解明の光をあてていくことが求められるだろう。

おわりに——同種・異種交配する音楽と選曲

地域や文化を超えうる聴覚芸術としての音楽は、とりわけレコード、ラジオ技術以降、流体のような特性を持つ実音源として世界各地における伝播を繰り返し、その土地固有の音楽に変容をもたらすとともに、異種交配により新たな生成をとげる芸術領域として変貌を続けている。

あるいは 21 世紀の今も、近代クラシック音楽のようなシリアスな芸術音楽は、ある種の危機感から「伝統」を再構築する「現代」の価値観によって、その「自律」した価

値が作曲家の譜面や実演、そして作品集のなかに「再定位」され続けているのかもしれない。しかし、レコード、ラジオ以降、顕著となったように、私たちの「同時代」の音楽は、もはやその自律を考えることが無意味なほど、国や地域、そして時代を超えた不可避の相互影響のもとにさらされ、アーティストの創作活動の環境を変革し、リスナーの原体験や「耳」（＝音像への感覚および嗜好）さえもたえず変容させていく。

先述のように、20 世紀前半から中葉にかけて、アドルノはレコードとラジオの急速な普及によって「大衆」にもたらされたアメリカにおけるポピュラー音楽やイージー・リスニングの氾濫に眉をひそめた。しかし、その彼でさえ、当時こう述べている。「音楽の商業化が完成した現代でも、特にアメリカでは新鮮な発想、美しい旋律線、リズムやハーモニーの力強い表現に出会うことはまれではない」（注 19）。もちろん、アドルノにとって商業化されたアメリカの軽音楽とは、その大半が「印象的ではあるが、同時になじみやすく平俗な音楽」であり、レコード会社や放送局の利益のために巧みな広告宣伝によって売り込まれ、大衆の刹那的な快楽として消費される「物神崇拜」の対象としての「低級音楽」である（注 20）。

しかしアドルノは、「規格化」された大量生産の商品と気取られぬために「偽の個性主義」をまとう軽音楽の「標準的形式」は、たとえばヨーロッパの伝統的な舞踊曲のような作品群から採られたものであり、このような現代の流行曲にみられる大同小異の「規格化」は、じつは 17 世紀に大量に作曲されたメヌエットなどいわゆるクラシック音楽の領域にもみられていたことだと指摘する。アドルノがみずから「今日でもさまざまの拙劣な高級音楽に並んで、優れた低級音楽も存在する」と述べるとおり、クラシック音楽でも軽音楽でも、紋切り型のプロトタイプを擬似的に個性化する「凡庸」な楽曲づくりの営みは同じように行われてきた（注 21）。同時に、音楽とはそもそも、彼我の垣根を挟んで相交わず、独立した閉域をなして対峙しあうものではなく、同じジャンルの中ではもちろん、相異なる領域の間でも相互に浸透し、影響しあい、模倣され、剽窃されることで変容をとげる性格を否応なくはらむ表現領域のひとつなのである。

アドルノは、当時のアメリカで人気のあった「ディープ・パープル」（注 22）などのノスタルジック・ソングを典型とする「エヴァーグリーン」（時代を超えて受け継がれる流行曲）というポピュラー音楽の分野が魅力的なものであることを当惑するように書き記し、「かつては高級な音楽の本質を成していたが、今は失われてしまった一つの特徴が軽音楽の中に避難所を見出している」ことを認めている（注 23）。

そんな音楽の根源的性格を、半世紀をゆうに超える活動を続ける英国の R&B バンド、ローリング・ストーンズのオリジナル・メンバーであるキース・リチャーズは、長い音楽キャリアをもつからこそ、じつに謙虚な言葉で言いあらわしている。「歌はぼくた

ちのまわりにある。それを受けとるかどうかだけの問題だ。自分がこの音楽をつくりだしたなどという考えは、傲慢でまちがっていると思う。音楽はいたるところにある。ぼくたちがそれを受信すればいいだけなんだ」（注 24）。

こうして、領域を超えて過去の形式をとりこみ、相互浸透をくりかえしつつ変容をとげていく音楽の影響と同種・異種交配を、現代において地域や文化を越えて行われる「選曲」という営みがさらに高度に促していくものであることは何よりも明らかなものとなるだろう。

[注釈]

（注 1）本稿は、君塚洋一『選曲の社会史——「洋楽かぶれ」の系譜』（日本評論社、2018 年）で扱った主題について、若干の先行研究の紹介とその視点の有効性の検討を行うものである。なお、同書は京都学園大学の平成 29 年度出版助成を受けて刊行された。

（注 2）P. Scannell, D. Cardiff, “A Social History of British Broadcasting Volume One 1922-1939 Serving the Nation,” Basil Blackwell, 1991, p.182. K.ニーガス、安田昌弘訳『ポピュラー音楽理論入門』、水声社、2004 年、p.125

（注 3）K.ニーガス、前掲『ポピュラー音楽理論入門』、p.125

（注 4）ジョゼフ・ランザ、岩本正恵訳『エレベーター・ミュージック——BGM の歴史』、白水社、1997 年、p.47-50

（注 5）前掲ジョゼフ・ランザ、『エレベーター・ミュージック——BGM の歴史』、p.55-56

（注 6）J. シェパード、P. ヴィツケ「音楽学」、三井徹編訳『ポピュラー・ミュージック・スタディーズ——人文学界の最前線』、音楽之友社、2005 年、p.85

（注 7）T. アドルノ、三光長治・高辻知義訳「音楽における物神的性格と聴取の退化」、『不協和音』、平凡社、1998 年、p.24-36

（注 8）三井徹「五線譜フィルターが等閑視する音楽パラメター」、日本音楽教育学会編『音楽教育学研究 1〈音楽教育の理論研究〉』、音楽之友社、2000 年、p.128-130

（注 9）K.ニーガス、前掲『ポピュラー音楽理論入門』、p.111-116

（注 10）A. Hennion, ‘Baroque and rock: Music, mediators and musical taste.’ *Poetics* 24(6), 1997, pp.415-435. p.19. 前掲『ポピュラー・ミュージック・スタディーズ』、p.20

（注 11）A. Hennion and C. Meadel, ‘Programming music: radio as mediator.’, *Media*,

Culture & Society 8(3),1986, pp. 281-303. 前掲『ポピュラー・ミュージック・スタディーズ』、p.19

(注 12) A. Hennion, 'An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music.', *Science, Technology and Human Values* 14(4), 1989, pp. 400-424. 前掲『ポピュラー・ミュージック・スタディーズ』、p.20-21。M.ド・セルトー、山田登世子訳『日常実践のポイエティック』、国文社、1987年、p.91

(注 13) P. Scannell, D. Cardiff, *ibid.* p.211.

(注 14) B. Brewster and F. Broughton, "Last Night A DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey," Grove Press, 1999, p.20.

(注 15) B. Brewster and F. Broughton, *ibid.* p.22.

(注 16) 『BRUTUS』2018年2月15日号 No.863、マガジンハウス、p.40

(注 17) B. Brewster and F. Broughton, *ibid.* p.34-36

(注 18) デイヴィッド・カット、森本幸代訳『ソリッド・ファンデーション——語り継がれるジャマイカ音楽の歴史』、DU BOOKS、2012年、p.20-24

(注 19) T. アドルノ、高辻知義・渡部健訳「軽音楽」、『音楽社会学序説』、平凡社、1999年、p.74

(注 20) T. アドルノ、前掲「音楽における物神的性格と聴取の退化」、『不協和音』、p.33-37

(注 21) T. アドルノ、前掲「軽音楽」、『音楽社会学序説』、p.73

(注 22) *Deep Purple* (邦題「夢のディープ・パープル」) : 1933年、アメリカのピアニスト、ピーター・デローズが作曲、翌34年にポール・ホワイトマンがビッグ・バンド向けにアレンジした。ホワイトマンは自身の楽団を持つバンドリーダーであり、ジャズやダンス・ミュージックなど、アドルノが批判したような典型的な「軽音楽」の楽曲を数多く残している。この曲は、1939年、ラリー・クリントンと彼のオーケストラがミッチェル・パリッシュの作詞、ビー・ウェインのヴォーカルによりヒットさせた。1963年には兄妹デュオのニノ・テンポとエイプリル・ステイヴンスがカバーして『ビルボード』No.1 ヒットを記録、翌年グラミー賞を受賞した。まさにエヴァーグリーンの名曲といえる。この曲に言及したアドルノの「軽音楽」(1962年)が「音楽における物神的性格と聴取の退化」(1938年)に始まるポピュラー音楽批判の集大成であることからみて、彼が聴いたのはポール・ホワイトマンか、ラリー・クリントンがヒットさせたヴァージョンではないかと推察されるが、定かではない。

(注 23) T. アドルノ、前掲「軽音楽」、『音楽社会学序説』、p.79-81

(注 24) ジェニー・ボイド、ホリー・ジョージ=ウォーレン、菅野彰子訳『素顔のミュ

ージシャン』、早川書房、1993年、p.132。キース・リチャーズは別のインタビューで「ロックンロールにはとてもきっちりしたお決まりの手順みたいなもんがあるんだ。この手順でのがものすごくきびしいもんだから、人が夢中になるフォーマットの範囲内でいろんなヴァリエーションを創り出すってことが、一番重要なことになってくるんだ。だからいつも似たようなものばかりになってくるんだよ。だけど時にはレコードをほかのものとは全く違うふうにし立てるやり方だって、一つや二つはあるんだ」と述べている（ヴィクター・ボクリス、渡邊穰司訳『ビート・パンクス』、シンコー・ミュージック、2000年、p.158）。このコメントは、アドルノが「軽音楽」で描いたこのようなポピュラー音楽の性格とほぼ重なる。リチャーズはさらに別のインタビューで「40年前の曲であろうと同じ演奏をした覚えは一度もないんだぜ。デビューしたてのころ、スタジオで曲をつくって一週間後にはリリースなんてこともあった。40年たってようやく曲の『内部』には何があったのかを知ることもあるんだ」とも述べている（朝日新聞、2006年3月28日朝刊）。