

阿多诺、爵士乐、流行音乐的接受

西奥多·格拉西克

你不能迎合这类模式：总是带给听众他们想要的东西；否则，你是在毁自己，也毁了听众。因为他们并非真地想要它。只是因为他们对某物有所反应并不意味着就要它。

——布鲁斯·斯普林斯汀¹

历史地看，摇滚乐是美国特产。但是，最优秀的摇滚乐音乐人和创新者住在国外的人数呈上升趋势。只有最坚定的形式主义者才能纯粹从音乐的角度对摇滚乐作

出反应。“U2”乐队的博诺(Bono)认为,“我们都生活在美国,但仅仅在你打开电视时画面上是美国这一意义上讲是如此。我们听得很多的便是这种音乐。”²²“U2”乐队所作出的公开反应就是推出《嘎嘎作响与浅吟低唱》(*Rattle and Hum*, 1988)。但那是“纽结”演唱组(the Kinks)逼出来的,尤其是以《穆斯韦尔山地音乐》(*Muswell Hill—billies*, 1971)逼出来的。《美国俄克拉荷马州》这首单曲糅和了达观和温柔,表现英国想像的美国化。它所描写的是一名英国工人阶层的女孩,显然是属于“戴维斯兄弟”乐队自己的穆斯韦尔山地。她从当地一家商店走回家的时候,把自己想像成音乐剧《俄克拉荷马》中的人物。不过,“纽结”演唱组在其音乐生涯大部分时间里,将精力作了均等分配,把美国大众文化与英国高雅音乐有机地结合起来。

但是,摇滚乐只是最近才成功地作为出口物推出国门的美国音乐。提到有关摇滚乐的争议,现在习惯上总要重提早期关于爵士乐的争议。如果说,爵士乐作为一种大众文化艺术形式,其内容和形式特别丰富多样,或者说,爵士乐是美国唯一自产的艺术形式,这些已是常识,那么,这一情形并不能那么轻而易举地安在摇滚乐身上。不过,曾几何时,爵士乐能否实现音乐独立的理想,许多知识分子表示过怀疑。一些评论家至今仍表示遗憾,假使路易斯·阿姆斯特朗不那么热衷于去取悦那些希望看他早期成功演唱会的录像的观众,就好了。那

又会怎样？摇滚乐比爵士乐更加赤裸裸地商业化，也更为俗套，现在人们认为它身上有着爵士乐的所有缺点，却基本上没有它的优点。

我们有必要提醒自己注意早期对现代资产阶级中的流行音乐的关注，尤其是泰奥德·W. 阿多诺就爵士乐和流行音乐所作出的“悲观分析”。这一跨学科的文化批判深深地浸染了黑格尔和马克思的理论，又受到亲身经历的纳粹极权主义的磨难，在许多场合极其频繁地被转述，以至于似乎“它本身已成为陈词滥调”。³令人莫名其妙的是，罗兰·巴尔特就是转述者之一，他谈起大众文化来，像阿多诺一样。⁴同时，阿多诺恶意诽谤流行音乐时更为恶劣的调子每每被说成“欧洲中心主义和恶意”而完事，好像他说的那些话没有一句属于其美学思想范畴。⁵我们不抹煞他的功劳，他是最早提出音乐评价必须从社会历史和文化准则开始的理论家之一。他的这一洞见假如包括流行音乐，那就好了。

古典的二分法

运用黑人的绝望——仔细滤过——来表达青年白人的希望：摇滚乐……就这样，一种堕落的、被审查过的、做作的音乐占据中心舞台。这是为低迷的市场而制作的大众音乐。

——雅克·阿塔利 (Jacques Attali)⁶

尽管在摇滚乐美学范畴中来谈论爵士乐评论也许有点奇怪，不过，我们必须考虑两点。第一，摇滚乐不像雅典娜那样从宙斯头中一蹦出来就已经成熟，它并非从埃尔维斯·普莱斯利或任何最早的摇滚乐歌手喉咙里一唱出来，立即就羽毛丰满。摇滚乐，不管是早期摇滚，还是某种变体，皆为流行爵士乐的衍生物。爵士乐迷常视之为私生子而唾弃它，但是，“滚石”乐队的鼓手、名称和罗伯特·约翰逊的歌曲都来自爵士乐队、节奏布鲁斯和乡村布鲁斯。如果说，爵士乐通过贬低娱乐价值和为器乐技巧服务的舞蹈节奏而成为流行音乐的正宗，那么，摇滚乐则大体上靠吸引被爵士乐抛弃了的听众而获得成功。

第二，如果某人认为摇滚乐不能或者不应该被视为正常的审美活动来面对，那么，阿多诺的爵士乐评论则为这一排斥性观点提供了主要的思路。可以发现，他的思想遗产就是不断努力，促使艺术与商业娱乐分离，目的是要否认后者的美学价值；要以从欧洲高雅文化中演绎出来的一条准则为前提，根据欣赏能力的不同来区别不同趣味的文化；强调（因而贬低）流行音乐通俗易懂的标准化因素；将流行音乐的重复形式理解为被动消费，因而也就是公司战胜了消费者。

在流行话语中，这些对峙被包装成作为艺术表现的音乐与被娱乐业所操纵的音乐之间的一种选择。于是，首届伍德斯托克音乐节所谓的纯洁性常被用来谴责 1994

年伍德斯托克音乐节的贪婪。埃里克·韦斯巴德（Eric Weisbard）指出，“独立摇滚”（indie rock）的整个类型使人醒悟到，“人们可以成为消费者，而不会马上联想到俗气的商业交易、听众的被动性和大众化。”⁷⁷《纽约时报》音乐评论员约翰·罗克韦尔算是美学理论行家，可他在分析尼尔·扬（Neil Young）的作品时，仍对同样的二分法表示默认：

扬的一些最佳硬石音乐表现出一种超常的、猛烈的力量——《拉斯特从不睡觉》（*Rust Never Sleeps* 专辑的 B 面结束时，那反复出现的不协和吉他弦音必须称作有艺术性的，因为它们已经将“娱乐”甩得老远老远。⁸

但是，难道我们必须像罗克韦尔所暗示的那样，在商业娱乐和个人表现之间作一选择吗？《淘金热之后》（*After the Gold Rush*, 1970）属于扬的最甜美的旋律和最著名的歌曲之一，现在仍是他现场演唱中的保留节目，不过，歌中个人表白和环境悲观主义的结合并没有多少“娱乐性”。

这种二分法在独立国家和《纽约时报》中根深蒂固，诱惑着几乎所有为流行艺术辩护的人。理查德·舒斯特曼（Richard Shusterman）将流行音乐置于杜威的实用主义框架之中来看待。他劝告说，流行音乐“值得我们对

其作出认真的美学观照，因为认为它不值得我们从美学上去审视而弃之不顾，那就是使对它的评价和它的未来处于市场最大的金钱压力之下。”⁹舒斯特曼吹嘘流行音乐佳作的美学优点，但警告说，流行音乐中的很多作品会产生“有害的”社会效应，“人们以一种被动的、全盘接受的方式进行消费”。¹⁰它们的失败恰好体现了阿多诺指出的那类缺点。我认为，“娱乐”和“市场”在这里只是起到一个假想怪物的作用；这么说当然要冒“购进”会得罪舒斯特曼的那种乐观的风险。他将斯特萨索尼克（Stetsasonic）的《说说所有的那种爵士乐》（1988）作为具有挑战性和多层次的流行音乐的主要例子，而其实，这首歌不过是像琳达·朗斯苔特（Linda Ronstadt）《疯狂的爱》（1980）这种垃圾歌曲一样，同为市场的产物。朗斯苔特向“新浪潮”（new wave）倾斜很可能是她处于生涯最坎坷的阶段的标志，但它作为商品的地位与她的代表作《心潮滚滚》（*Heart Like a Wheel*, 1974）完全一样。

个人表现必定要有一个分享一种共同语汇的群体。如果这个群体由某人或千百万的同时代人组成（而并非那些支持最盛时期的古典音乐作曲家的成千上万的中产阶级听音乐会的人），那么，基本的语汇就必植根于大众传媒所提供的物质材料之中。同时，个人表现要求有个人的或者特征鲜明的风格，这反过来也只是作为一个更为普遍的风格的一种个人变异而存在。至少罗克韦尔发现了这一点：“扬像任何伟大的作曲家一样，改变并拓展

了一种风格，而这一风格对他本人及其听众来说是一种共同语言。”¹¹ 尼尔·扬并非因为比同时代人更有表现力而更优秀，他更有表现力，因为他已经掌握他所采纳的摇滚乐风格。朗斯苔特的《疯狂的爱》平板、呆滞、“伪装”(fake)，因为她未能掌握“新浪潮”音乐的风格特征。

因此，我建议，我们应该在常常被认为互相排斥的两端之间折中行事。首先，旨在娱乐而采用的风格迥异于艺术表现的风格，这种肤浅之见要避免。但是，对以下观点我们也要保持同样的警惕：只有一种风格适合于所有音乐家在所有特定的时间里采用（即诉诸一种普适性标准，暗含于习见的辩护中，有关辩护认为所有的音乐皆为音乐，音乐类型无关宏旨）。

阿多诺的评论另有一个观点渗透进了多数摇滚乐的讨论之中，即：流行必然以牺牲艺术为代价。事实上，我们决不能低估大众。用阿多诺的话来说，只有那些“通俗易懂的”才好销，一套有限的储备因素以虚假的个性化伪装起来，不断滚动推出。普通听众并非真正地口味相同，他们更多地属于亚文化群；多数音乐都有意识地瞄准了一些特殊的听众；阿多诺更新了他的观点，以便考虑上述事实。我们决不会去超市听“重金属”摇滚乐，或者像尼尔·扬的《时光流逝》（*Time Fades Away*, 1973）或朗——D. M. C.（Run-D. M. C.）的《摇滚乐王》（*King of Rock*, 1985）这种伴有自己独特癖性的东西。但是，我在杂货店购物时，可一直听到那些年

代的主流音乐热门歌曲，包括“豪尔和欧茨”演唱组（Hall & Oates）演唱的《她走了》，“班格尔”演唱组（the Bangles）演唱的《像埃及人那样走路》。我认为不错，我都喜欢。但是，任何刺耳的、混乱的，或者出人意表的音乐，任何为了质感和节奏而削弱和声的音乐，都令非此类音乐的乐迷敬而远之。

我们来看一下“重金属”摇滚乐。一般听众大多不喜欢它的音乐风格，不过，人气日旺的“重金属”摇滚乐吉他手知道必须对音乐素材进行“裁剪”，以满足“重金属”音乐听众的种种期待。尽管迪娜·魏因斯坦因（Deena Weinstein）并不隐瞒她对摇滚乐的忠诚，认为阿多诺属于文化精英分子，可他的精神却常常活跃在她的论著中。魏因斯坦因的社会学巨著《重金属摇滚乐》在两端之间摇摆不定。一端是很像阿多诺的观点，提出一个浮士德式的契约，“重金属”摇滚乐队为了商业生存而牺牲艺术。另一端则与阿多诺的观点相背，认为娱乐业既不带来、也不构想“重金属”作为一种摇滚乐类型在日后的发展。¹²

一开始，魏因斯坦因承认，与正宗的“大众”娱乐方式相比，“重金属”摇滚乐无论多么特殊，唱片公司都大致像阿多诺所说的那样运作：

唱片公司需要把产品推向市场，这些产品既要
有别于同类竞争产品，以引起注意并因此吸引消费

者，又要尽量接近已为人熟悉的产品，以便吸引一个已打开的可靠市场。在一个层面上，可以说，（一个成功乐队的）特征鲜明的音乐就类似于放入洗涤剂中的蓝溶珠或绿屑，要将一种品牌与它的货色几乎相同的竞争对手区别开来。¹³

魏因斯坦因关于“重金属”摇滚乐的论述可以涵盖所有已取得商业成功的摇滚乐队。每支乐队都能归入某一特殊类别。每支乐队都展现出有别于同类型中其他乐队的某些“鲜明特征”。假使“滚石”乐队换个新鼓手或领唱者（试听一下基思·理查兹的独唱作品），那么，他们会变成什么样的乐队呢？如果摇滚乐队面临失去一位主要成员的局面，通常也就面对一种选择：是精心制作一个新声音（然后“卖给”也许会拒绝接受他的听众），还是复制那个熟悉的声音而冒风险去循环往复地自我滑稽模仿？“何许人”乐队（The Who）的例子就能说明一种鲜明风格的音乐的必要性这个问题。他们的鼓手凯思·穆恩（Keith Moon）去世后，乐队继续灌制唱片和巡回演出，结果成了“何许人”乐队的“化石”，不时新了。所以，鼓手约翰·博纳姆（John Bonham）死后，齐柏林飞艇（Led Zeppelin）就很明智地罢手认输。

魏因斯坦因暗示说，在另一个层面上，商业考虑并非全部情况。然而，她又未能进一步提出理由来证明这一点。她的结论是，每支乐队风格鲜明的音乐都不可

避免地是个“妥协”，是自我表现与把金属摇滚乐区别于其他摇滚乐的通俗易懂的听觉、视觉和象征维度之间的“妥协”。

最后一个当然是美学层面。成功的“密码”也许可以理解为对富有意义（meaningfulness）的最基本的要求，而不是一种妥协去阻止摇滚乐队充分表达自我。自我表达不可能是多愁善感的天才们的自我倾诉。如果是，那就会是含糊不清的倾诉。正如厄恩斯特·冈布里奇（Ernst Gombrich）和理查德·沃尔海姆（Richard Wollheim）所提醒我们的那样，有意义的自我表现要求“在一组完整程度各异的可以列举出的另类中”作出创造。¹⁴ 被一个群体视为常见的另类就是总体风格，与个人（在摇滚乐中，常是与乐队）直接联系在一起的另类则是个人风格，也许，这种个人风格会被他人采纳，结果就又成为总体风格的一部分。沃尔海姆争辩说，重要的是，“只有等到我们熟悉了这些另类，我们作为旁观者才能理解这种音乐场景希望表达的情感。”对自我表现来说，在已确立的另类的更广联系中产生一种风格鲜明的声音，而非只是限制个人的商业化妥协，这才是最最基本的。称之为妥协，就好像将孩子把英语选为自己的母语看成是其职业生涯中迈出的一步。我认为，这是他们在适应自己所处社会文化方式的过程中必须迈出的一步。此前，他们在游戏围栏中牙牙学语是含糊不清的。音乐如果没有可辨认的风格特征，便同样是含糊不清的。

有人愤世嫉俗地说“摇滚这下要遭难了”，我不受此蛊惑。我认为，该摒弃这种教条了：认为摇滚乐具有内在的商业性肯定就会造成污点或者错误。说唱乐歌手的唱片如果没有商业促销和发行，他们又如何敢将其吹嘘为美国黑人的“报纸”？从这种意义上讲，真正嘲笑和避免与商业联姻的“另类”音乐家是不正常的。即使是富加齐(Fugazi)也有个全国发行商，以确保在地方销售点有CD出售；“涅槃”乐队(Nirvana)最后还是同意为其《在子宫里》(*In Utero*, 1993)换个封底，同意给《强奸我吧》(*Rape Me*)另起个名，这样，批评原名的零售商才愿意进货。“大众市场文化产品”不可避免地“邀请预制娱乐品被动地、缺席地参与”，这种占有主导地位的观点我们必须摆脱掉。¹⁵

垃圾潮

批量生产剥夺了每个形象的独创性，使之程式化、轻易就能为人辨认，于是代表一种符号。

——罗伯特·休斯¹⁶

不受外界影响的艺术品属于资产阶级，机械的艺术品属于法西斯主义，零散化的艺术品，处于完全否定性的状态之中，则属于乌托邦。

——泰奥德·W. 阿多诺¹⁷

马克思说过，宗教是大众的鸦片，阿多诺赋予现代社会里的流行艺术一个类似的“荣誉”，将其贬为法西斯意识的工具。他在就流行音乐不断作出的系列文化评论中指出，社会语境，包括生产方式和接触音乐方式，是决定音乐的重要性和观众反应的重要因素。大众好像并不把音乐当音乐看。

阿多诺经常评论“爵士乐”，视之为所有流行音乐的样板。对 30 年代的流行音乐，他作了系统的阐述，在后来的著述中他又不断重申，尤其是在《音乐社会学导论》一书中。¹⁸他在《现代音乐哲学》（1948）里，对勋伯格和斯特拉文斯基作了比较，进一步从理论上论证了他对包括爵士乐在内的流行音乐的分析。¹⁹尽管他在书中所采用的术语和风格造成难以克服的阅读困难，但是，他对导致贬低爵士乐和其他类型流行音乐的音乐价值的种种假设作了最为系统的探索。

我们综观他那些散见各处的音乐与艺术论述的时候，可以发现，他似乎是从两个不同的层面来评论爵士乐的，一为局部（由具体个案引发），一为整体（源于其总的美学理论）。他认为爵士乐总是“糟糕的”，即使其中有一些算得上“好一些的糟糕音乐”，要论证这种观点，就需要从两个层面来评论。通过分析两个层面之间的关系，我们就能够理解在阿多诺的思想体系中它们尚有待探讨的联系。具有讽刺意味的是，他的理论所包含的一

些特征正好表明，爵士乐是一门独特的艺术，跟勋伯格流派的音乐比起来，具有同样的“真实”。

从一开始就必须注意，阿多诺使用“爵士乐”这一术语时，经常是非传统的、模棱两可的。我们随便走进哪家唱片专卖店，几乎都能发现商品全都分门别类，就像超市一样，将农产品放在一处，把奶制品归在另一处。在唱片专卖店里，我们也指望热门歌曲都归在一处，古典音乐又归在一处，爵士乐又归一处（电台节目播放的音乐也作了类似的分类，阿多诺也注意到了）。也许，还有更进一步的分类，可假如发现迈尔斯·戴维斯(Miles Davis)和德彪西归为一类，查理·帕克(Charlie Parker)和普契尼归为一类，想像一下，我们该会感到多么地惊讶！阿多诺拒不接受对爵士乐和古典音乐这样来分门别类，可原因并不在于爵士乐应该有自己的类别。对于阿多诺来说，戴维斯和帕克应当归纳所有其他的“爵士乐”。换言之，迈尔斯·戴维斯应按字母顺序排在麦克·戴维斯(Mac Davis)和斯宾塞·戴维斯(Spencer Davis)之间。查理·帕克则要排在英国摇滚歌手格雷厄姆·帕克(Graham Parker)边上，同属流行或者“轻”音乐一类。而且，他们任何一张唱片都不应与贝多芬的音乐放在同一家商店销售，这样更合适。要不然，只能让人产生一种错觉，以为它们同是音乐，只是同物不同类，如此而已，结果就把贝多芬的作品降低到与庸俗艺术品一样粗俗的水准上。“官方‘古典’音乐和轻音乐接

受上的差异就再也没有真正的意义了”，阿多诺抱怨说，“它们只是为了市场好销而仍被炒作”。²⁰

爵士乐从根本上有别于并在美学价值上胜过其他娱乐音乐和大众文化，这一为人接受的观点受到阿多诺的责难。他认为，对爵士乐的赞许是一种错觉的反映，而错觉的造成，根源在于以牟利为目的的“文化工业”的“极权主义”。阿多诺经常将所有非古典乐归入爵士乐，这未免有些贸然，他的根据显然是下面这个靠不住的说法：爵士乐在他一生中是占有主导地位的、有典型意义的流行音乐形式（也许，他并不知道，爵士乐从来就不是流行音乐的同义词。他似乎根本不清楚，随着比博普 [bebop] 及后来的摇滚的出现，爵士乐绝对不那么流行了）。在下文中，笔者是在其通常的意义上使用“爵士乐”这一术语，即指路易斯·阿姆斯特朗、查理·帕克和温顿·马萨利斯（Wynton Marsalis）的音乐。针对阿多诺的立场，如有必要，我会扩大讨论的范围，将娱乐和流行音乐包括进来。

流行音乐类型之间有质量上的差异，因而爵士乐的听众有高于“重金属”摇滚乐迷的地方，或者，范·海伦（Van Halen）要好于“摩托车头”（Motorhead）。在阿多诺看来，这些假设是允许的，但属于垃圾各层面上的、最终是毫无意义的区别。阿多诺吝于举例说明，但他好像承认，查理·帕克做的音乐好于埃尔维斯·普莱斯利。他同意，“在所有那些糟糕的好音乐中，也有一些

好一些的糟糕音乐”，可这仅仅表明合格的乐师愿意为市场力量所收买。²¹他又回过头来，以获取一个更广的视角，把所有的娱乐音乐统统作为“垃圾潮”，而这种“垃圾潮”到目前为止流行已百年有余。²²那些为爵士乐辩护，称之为是一门伟大艺术的人正忙着在“这堆垃圾”里面分出优劣，因而，“已经向鄙俗屈服”²³。对于阿多诺来说，爵士乐完全是堕落成商品的音乐的例子，是作为艺术上完全失败的音乐的例子。

阿多诺审视爵士乐本身，除了对作为文化的一个方面的音乐抱一种较为开明的态度，还提出几个前提，扩展开去适于所有大众文化。他主要的前提是（60年代又重述过），自1914年爵士乐取得首次商业成功之后，它“基本上一直没有改变（他很可能是指1917年，那一年，爵士乐第一次灌唱片）。尽管专家们甚至大学课程都将爵士乐的演变从拉格泰姆到比博普再到“超越”乐队一路追溯过来，“这都没有改变爵士乐本质上仍然是有固定程式的事实”。²⁴阿多诺坚持认为，无论是从爵士乐的节奏活力、即兴演奏，还是从调性实验来看，“爵士乐中最为显著的特性全都由勃拉姆斯以来的严肃音乐独立地制作、发展和超越”。²⁵因此，爵士乐和流行音乐都是“音乐史上的渣滓”。²⁶它们没有表现出真正的音乐革新，所以，任何旨在欣赏爵士乐的教育节目或理论，都掩盖了爵士乐那“标准手法”的“预先设定的一成不变性”。爵士乐“瘾君子”与酒徒、烟鬼根本没有差别。²⁷最近，有两本书

研究流行音乐与心理健康之间的关系，带着同情的口吻争辩道：听摇滚节奏的确会成瘾，它所造成的心理上的破坏性就不用提了。²⁸

既然我们无法从爵士乐中找到美学价值，那么，又该如何解释本世纪爵士乐和其他流行音乐如此火爆的发展壮大的情形呢？阿多诺将爵士乐的本质定位成有固定程式的、重复的，接着，就对它莫名其妙的成功作了一种非美学的解释。²⁹在《美学理论》中，他争辩说，艺术品的结构——包括娱乐——总是其“周围社会进程”的结构的反映。³⁰阿多诺认为，爵士乐作为音乐不可能有趣，他提出一个重要的论断，即只有一种社会学分析才能解释其大众魅力。但现在，他对社会进程的关注负起了双重职责，既解释作品结构，又解释作品魅力。

有时，阿多诺提供一种心理分析解释：听众对娱乐音乐中的“阉割象征主义”（Castration symbolism）作出无意识反应。³¹我认为这是没有说服力的，几乎难以理解。他另外一种解释更合适些：“爵士乐，无论怎样定位，假使不是顺应了某种社会需求，那么，它就几乎不可能具有如此大的魅力；但社会需要反过来又是由技术进步创造的。”³²进步为大众带来余暇，余暇会造成空虚，这就需要由能操纵局面的人们来填补。大众在一定程度上是自由的，但又是无力的。对此，现代社会所作出的反应是一种“文化工业”，其产品即“空虚时间的装饰”。通过其本身的单调，流行音乐里节拍的简单“打击”（beat-

ing) 产生一种“身体运动的人造空间”，来掩饰人们无聊生活中的乏味与焦虑。³³因为听音乐非常被动，音乐便成为所有日常活动的理想背景，因此音乐就有了很多机会，来培养“对条件反射的无意识”。阿多诺声称，结果是一种虚假意识。我们在消磨时光的过程中获得乐趣，可以取而代之，不去面对社会现实。

流行文化的内容顺应人的基本需求，但并非通过欲望满足这种简单方式，这是可以想见的。他指出，我们知道自己无法获得幸福或者解放，但我们在观赏幸福和解放的音乐形象时，承认那样的事实，由这一承认获得乐趣，可以因此得到补偿。阿多诺把流行音乐与 20 世纪 30 年代的好莱坞逃避主义者电影相比，他认为，“感伤音乐实际的功能在于令人暂时排遣未能满足的意识……人们消费音乐，目的在于可以哭泣。”³⁴灌注了反叛神话因素的摇滚乐吸引的都是些不能真正反叛并推翻制度的听众。我们要得出结论，中产阶级白人青少年为反文化音乐所吸引，不管是 60 年代后期的嬉皮士乌托邦主义，抑或是最近的“希普-霍普”(hip-hop) 生硬、刺耳的调子，因为反文化音乐公开评说他们不敢面对的压迫性制度；暂时的排遣来自它公开承认当代生活令人厌倦。但是，它的歌词背后是陈腐的音乐标准化内容，由于其令人麻木的可预见性而否认了其中的激进主义思想。

操纵我们时代、摧毁我们个性的同样的技术进步也在流行音乐的监督制作中发挥作用。阿多诺认为，“爵士