

次の文章を読んで、後の設問に答えよ。

近代西欧の作曲家たちは、各時代ごとに、「音楽とは何か」という問いにそれぞれ異なる解答を与えてきたように思える。例えば、音楽とは抽象的な音の組み合わせの楽しみであるとした一派もあれば、音楽とは作曲家個人の肉体的感情の表出であると考えた時代もあった。しかし、音楽が何であると考え、るにせよ、各時代各派の人々は、作曲行為の結果として産み出される音楽作品、というものは完結性のある客体的な存在をもつ音響構成体である、という了解を暗黙の内に保ってきたようだ。そして、特に注目すべきことは、このような作品概念が、音楽を楽譜という形で紙に「書き記す」という伝統と表裏一体の関係にある、という点である。

よく知られているように、音楽を「書き記す」という伝統は、中世後期からルネサンスの記譜法の発明にタンを発する。それ以前の音楽は、基本的には口頭伝承に依存したものであったわけだが、合理的な記譜法の発明は、そうした音楽を紙の上に書き留めて保つことを可能にしたのである。そして、ルネサンス期に、そうした記譜法が、更に、ひとつひとつの音の高さや長さを合理的に正確に示し得るように改められてゆくにつれて、かつての口頭伝承依存の時代には思ひもよらなかったような、非常に複雑な音楽が可能になってくる。口頭伝承依存期の単旋律の聖歌に代わって、個々に独立した動きをもついくつもの声部が同時に組み合わせられるような、複雑な対位法的音楽が、芸術音楽の主体となってゆくのである。こうした複雑な音楽は、書き記されない限り伝達し得ないというばかりではなく、その作曲そのものも、「書くこと」に依存してはじめて可能になる。それは、一篇の長大な小説や論文をシッピツする文筆家の創作過程になぞらえてみればわかりやすいかもしれない。つまり、文筆家は、頭の中で自分の作品を完成してからそれを機械的に文字として書きつけてゆくわけではなく、書きながら考え、推敲を重ねることによって、徐々に自らの作品を実現してゆく。その意味では、「書くこと」なしには、考えを進めることもできず、したがって、その創作過程は、「書くこと」に依存している、と言えるだろう。このことは、音符を紙に書きつけて作曲してゆく作曲家の創作過程にも当てはまる。すなわち、音楽が紙に書き記されるようになって以来、作

曲という創作行為をも含めた意味で、音楽は「筆記」に依存するようになったのである。そして、筆記によって、作曲家は、音楽の細部から全体構造までにわたって入念な制御を行って、ひとつのまとまりのある音楽作品を仕上げるこゝとができる。恐らく、筆記に頼らずとも、完結性のある客体的な存在をもつ音楽作品を実現することは不可能ではないだろうが、筆記によってそれははるかに容易に行われ得るようになる。つまり、近代西洋音楽に広く行き渡っている作品概念は、音楽の筆記的本性によって促進されたものだ、とも言えるわけである。

さて、よく言われるように、紙に記された楽譜は、実際の演奏によって音響として実現されない限り、いまだ音楽ではない。存在論的な視点から考えれば、この指摘はまったく正しい。しかしその一方で、作曲家が自らの音楽作品を提示し得るのは、楽譜という形においてではない。作曲家は、自分の作品を直に音響として人々に提示することはできないのである（独唱曲や独奏曲の場合ならまだしも、合奏曲であれば、複数の楽器を自分ひとりでは操るわけにはいくまい）。作曲家が提示した楽譜は、演奏者によって演奏されて、音楽としての実体を得る。言い換えれば、作曲家が提示するものは、音楽作品そのものであるよりも、むしろ、その音楽作品の「テキスト」なのであって、演奏者は、それがあって、ある作品は、様々な演奏家によって色々な解釈の下で異なって実現され得るが、それらの諸実現がどれも同じひとつの「テキスト」に基づいてなされたものであるが故に、それらはすべて、そのひとつの特定の音楽作品として同定される。ベートーヴェンが作曲した「運命」交響曲は、フルトヴェングラーが演奏しても、ブルーゼンが演奏しても、ベートーヴェンという作曲家の「運命」交響曲という作品なのである。

今ここで述べてきたような、音楽の筆記的特性とでも呼び得る性質は、*世紀の前衛音楽によって、単に受け継がれただけではなく、一層推し進められていった。作曲技法における筆記性が強まるだけでなく、同時に、演奏者に「解釈」の自由がほとんど残されていないような「テキスト」が書かれる傾向が促進され、音楽における「テキスト」の優位が絶対視されるようになっていった

のである。このような音楽の筆記性は、一九五〇年代の前衛音楽ではほぼ飽和状態にまで達した。少なくとも、多くの音楽家たちはそう実感していた。そして、一九六〇年代後期には、そうした筆記性の飽和への反動として、非筆記的な即興演奏へと向かう動きが、突然、急進的な前衛音楽家たちの間に広がり始める。そうした即興演奏とは、正に、演奏する奏者同士の間で行われる音響をバイカイとした口述的コミュニケーションを主眼とした音楽である。演奏の現場で直に、演奏に参加している全員によって作られるその音楽には、書き記された「テキスト」といったものは存在せず、したがって、「テキスト」の作者としての「作曲家」というものもない。強いて言えば、そこでの演奏者全員がそのままと同時にその音楽の作曲者であって、その音楽は、つまり、「個人」の名をもっていないのである。音楽は、「無名性」を獲得するのだ。

これは、西洋近代の芸術音楽に保たれ続けてきた筆記的伝統の否定であり、それはまた同時に、長い間筆記の優位によって抑え込まれてきた口述的な音楽の復権を意味していた。恐らく、一九六〇年代末から七〇年代にかけての時期は、筆記性の衰退と口述性の復権が最もケン・チヨに意識された時代だった、と言えるだろう。前衛音楽の内部で、即興演奏による音楽への関心が急速に高まったというだけでなく、前衛音楽家をも含めた多くの一般の人々が、非西欧の民族的伝統音楽に真摯な興味を示し始める、という現象も見られるようになった。非西欧の諸民族の伝統音楽は、口頭伝承に大きく依存してきた音楽であって、近代西欧音楽のような筆記性をそなえていない。ある程度までその理由によって、かつてそれらの音楽は、西洋音楽の伝統の中に居る人々から「原始的」なものではない、と見なされていた。しかし、その当の西洋音楽の筆記性優位が揺らぎ始めたとき、人々は、非筆記的本性の音楽にも正当な価値を認め、それらを、西洋音楽とは異なった種類の優れた音楽伝統として、高く評価するようになったのである。今や、アジア・アフリカ等の非西欧の諸音楽は、原始的なものであるどころか、西洋の音楽家たちが筆記的伝統をぬけ出すに当たっての、格好の導き手として意識され始めたのだ。

即興演奏という手段によって、そしてまた、非西欧の民族的伝統音楽がある程度まで参考にすることによって、前衛音楽家たちは、筆記性の否定（否定とまではいかないにしても、少なくともその「希薄化」を試みたわけだが、興味深いことに、その試みは、ある意味で、それまでの芸術音楽と他のポピュラ

ー的音楽（ジャズ、ロック、いわゆるポピュラー・ミュージック等）との間にあった溝を埋めるような結果を産んだ。つまり、ポピュラー系の音楽では、もとと、筆記的「テキスト」の重要性は極めて希薄なものでしかなかったからである。例えば、ポピュラー系の音楽では、たとえ「作曲家」がいたとしても、曲は、普通、その作曲者の名によってではなく、歌手の名によって記憶される。それは、その音楽が、作曲者が書いた楽譜としての「テキスト」にはあまり依存していないことの、ひとつの証しである。そして実際、前衛音楽家たちのその種の試みから生まれてきた音楽のいくつかは、それまでの芸術音楽の聴衆層の範囲を越えて、ジャズやロックの愛好家たちにも積極的に迎えられている。

こうした、筆記性の衰退という十数年前以来の事態を目の当たりにして、今日、作曲家たちは、再び、「作曲とは何か」という問題を問い直しつつある。多くの作曲家たちは、もう一度、「書くこと」の可能性を探り始めた。筆記性を否定した口述的音楽の洗礼を受けた後で、作曲家たちは、西洋近代の音楽伝統の根幹であり続けてきた「筆記性」を、距離をとって見る事ができるような位置に至った、と言えるだろう。それは、伝統を単に受け継いで引き継ぐことでもなく、単に拒絶することでもない。「書くこと」の新たな形での復権が成されるとき、そこに、単なる否定ではない、「近代」のチョウウコクが達成されるのではなかろうか。そういう期待をもって活動している作曲家は、「ジャズは好きですか？」という問いに、多分、漠然と「いいえ」とだけ答えてしまふことになるのだ。

(注) 記譜法：音楽を視覚的に書き表す方法。

単旋律の聖歌：教会などで歌われたメロディーだけの（ハーモニーのない）宗教歌。

声部：ソプラノ・アルト・テノール・バスあるいは高音部・低音部などのパート。

対位法：独立した複数の旋律を組み合わせた作曲技法。

「テキスト」：ここでは「書かれたもの」の意味。

フルトヴェングラー：ドイツの指揮者（一八八六―一九五四）。

ブルーゼン：フランスの作曲家、指揮者（一九二五―）。

今世紀：ここでは、二十世紀のこと。

問一——線 a-e の漢字と同じ漢字を含むものを次の各群の「ア」から一つずつ選び、記号で答えよ。

a	タン	ア	タン	イ	タン	心身をタンレンする。	イ	タン	イ	タン	心身をタンレンする。
	ウ	イ	タン	イ	タン	心身をタンレンする。	イ	タン	イ	タン	心身をタンレンする。
b	シツ	ウ	シツ	イ	シツ	シメった空気。	イ	シツ	イ	シツ	シメった空気。
	ウ	イ	シツ	イ	シツ	シメった空気。	イ	シツ	イ	シツ	シメった空気。
c	バイ	ウ	バイ	イ	バイ	病気がカイユする。	イ	バイ	イ	バイ	病気がカイユする。
	ウ	イ	バイ	イ	バイ	病気がカイユする。	イ	バイ	イ	バイ	病気がカイユする。
d	ケン	ウ	ケン	イ	ケン	ケンアクな雰囲気だ。	イ	ケン	イ	ケン	ケンアクな雰囲気だ。
	ウ	イ	ケン	イ	ケン	ケンアクな雰囲気だ。	イ	ケン	イ	ケン	ケンアクな雰囲気だ。
e	チョウ	ウ	チョウ	イ	チョウ	裁判所にコクソする。	イ	チョウ	イ	チョウ	裁判所にコクソする。
	ウ	イ	チョウ	イ	チョウ	裁判所にコクソする。	イ	チョウ	イ	チョウ	裁判所にコクソする。

問二——線①「非常に複雑な音楽が可能になってくる」とあるが、音楽を「書き記す」ことで、どうして「非常に複雑な音楽が可能」になるのか。その理由として最も適当なものを次の「ア」から一つ選び、記号で答えよ。

問四——線③「音楽は、無名性を獲得するのだ」とあるが、それは具体的にどういうことか。最も適当なものを次の「ア」から一つ選び、記号で答えよ。

ア 音楽が、ある特定の人間の作品であることから解放され、演奏者たちが演奏の現場で共同して即興的に作り出す作品として存在するということが、口頭伝承期の音楽がそうであったように、音楽は作曲家や演奏者だけのものではなく、ある特定の集団に共有される財産のようなものとなるということ。

ウ 演奏者が作曲家の意向に全面的に従うために、「解釈」をする必要がなくなり、熟練した技があれば、ほとんど自動的に演奏ができるようになるということ。

エ 音楽が、筆記的性格の強い近代西洋音楽から、非西欧の民族的伝統音楽に近づくことによって、「原始的」な力に満ちた野生的エネルギーをとりもどすということ。

オ 作曲家ではなく歌手の名によって記憶されるポピュラー音楽のように、世代を超えた多くの人々によって支持される大衆性をもつということ。

問五——線④「そういう期待をもつて活動している作曲家は、『ジャズは好きですか?』という問いに、多分、漠然と『いいえ』とだけ答えてしまうことになるのだ』とあるが、なぜ「漠然と『いいえ』とだけ答えてしまうことになる」のか。その理由として最も適当なものを次の「ア」から一つ選び、記号で答えよ。

ア 急進的な前衛音楽家にとって、演奏者の間で行われる音響によるコミュニケーションであるジャズは、西洋近代の音楽伝統を乗り越えるものとして認識されているから。

イ 音楽を「書き記す」という伝統を洗練させてきた近代西欧の作曲家にとって、アジア・アフリカ等の非西欧の音楽の流れをくむジャズは、すでに乗り越えられたものであるから。

ウ 「書くこと」を距離をとって見ることができるようになった作曲家にとって、ポピュラー音楽であるジャズは、あまりに日常性と結びつき

することであり、それによって、書く人の内面的感情という複雑で表現しにくいものが表現できるようになるから。

イ 書くことで、ひとつひとつの音がしっかりと固定化し、それまでは曖昧な記憶に頼りがちであった音楽を、正確に演奏することができるようになるから。

ウ 書かれたものを見ることで作曲家は自分の作ろうとする曲を確認し、音の長さや高さなどの細かい違いまで検討しながら、種々の旋律を組み合わせたことができるようになるから。

エ 書くことによって、ひとつのまとまりのある音楽を表現することが可能になり、一見無秩序で流動的な音楽を、より秩序だったものへと近づけていくことができるようになるから。

オ 書かれた楽譜によって実際の演奏が行われる場合には、個々の指揮者や演奏者たちが、それぞれに独自の解釈を加え、多様な演奏ができるようになるから。

問三——線②「音楽としての実体」とあるが、「音楽としての実体」についての筆者の考え方を説明したものととして最も適当なものを次の「ア」から一つ選び、記号で答えよ。

ア 紙の上に書かれた楽譜としての音楽は、実際に演奏者によって演奏されることで、はじめて自立し完結した「テキスト」として存在するようになる。

イ 音楽作品は、様々な演奏者によって色々な解釈をほどこされることで、はじめて作曲家の特定の作品として存在するようになる。

ウ 一般になじみにくい近代西洋音楽の作品は、実際に演奏され音響構成体となることで、はじめて幅広い聴衆層に受け入れられる存在となる。

エ 楽譜の存在がそのまま音楽というわけではなく、音楽は演奏され感覚に訴えるものとなることで、はじめて実現された音楽として存在するようになる。

オ 作曲家が提示した楽譜を演奏者ができるだけ忠実に演奏することで、はじめて音楽は筆記的特性に富んだ「テキスト」として存在するようになる。

さて芸術的な音楽には向かないから。

エ 書くという伝統を単に受け継ぐだけではなく、拒絶するだけでもない作曲家にとって、即興性の強いジャズは、「書くこと」を考える上では参考にならないから。

オ 「書くこと」に新たな可能性を見いだそうとする作曲家にとって、ジャズの口述性は乗り越えなければならない課題である一方、その課題は容易に達成できるものではないから。

問六——本文の内容について説明したものととして適当なものを次の「ア」から一つ選び、記号で答えよ。

ア 音楽を楽譜に書き記すというスタイルが定着するに当たって、演奏される音楽作品はきわめて複雑になるとともに、まとまりをもった客体的な存在としての性格を強めていった。

イ 文筆家が書きながら考え、推敲を重ねながら作品を実現するように、急進的な前衛音楽家たちは、音楽の筆記的特性を推進することで、演奏者に解釈の自由がほとんどない「テキスト」を創出した。

ウ 楽譜として書き記された「テキスト」はだれが見ても、時間をおいて見ても、同一であるので、基本的に「解釈」の自由がほとんど残されず、そのため実際の演奏はどの楽団が行っても同じようなものになる傾向が促進された。

エ 口述的な音楽の復権は、西洋近代の芸術音楽に保たれてきた筆記的伝統に対して、口頭伝承に大きく依存してきた非西欧の諸民族の音楽家たちが主体的に反発したことがきっかけとなっている。

オ 一九六〇年代の前衛音楽は、演奏者に確かな解釈を与える「テキスト」の優位に反発して、口頭伝承依存期の即興演奏へと回帰し、非筆記的な音楽へと衰退していった。

カ 前衛音楽家たちによる即興演奏の流行は、非西欧の伝統音楽の再発見と連動して、従来の筆記的伝統に依存した傾向を希薄化し、やがて芸術音楽と大衆音楽とを近づけることとなった。