

(令和五年度 文学部 「志」特別選抜)

小論文

- ・問題は1～9ページである。
- ・下書き用紙は中に3枚入っている。

注意 解答は答案用紙に縦書きで記入しなさい。

小論文 一〇〇点

次の文章は、岡田暁生著『音楽の聴き方』（二〇〇九年出版）の一節である（ただし、一部に変更と省略がある）。これを読んで、あとの問一〜三に答えなさい。

音楽は、文学や美術と比べて言葉にしにくい芸術である。聴覚が嗅覚や味覚と同じように一種の触覚であるとすれば、よく言われるように「触れる」とは「触れられる」ことであって、聴体験における「私」は響きに織り込まれ、どこまでが自分で、どこからが対象なのかの区別すらつかなくなってしまふ。対象を客観的に記述することが出来なくなってしまふのである。香水やワインや料理などと同じである。

とはいえ、嗅覚や味覚と比べたときの、音楽体験の際立った特徴がある。それは単に言葉にすることが難しいというだけではなく、言語化すること自体に対して、しばしば私たちが禁忌の意識を感じてしまう点にある。例えば私にしても、批評を頼まれた演奏会が素晴らしかったときほど、それについて文章を書かねばならないことがわずらわしい。言葉を口にすることに罪悪感がつきまとうのだ。おそらくこの畏れの意識は、音楽がかつての呪術の痕跡を色濃く残す芸術であることと、無関係ではないだろう。今日なお音楽は、多くの人にとって神秘であり、魔術である。魔法にかかるために人は、まずは合理的な思考をいったん停止しなければならぬ。魔術は言語を宙吊りにしたところで初めて成立する。言葉では到達出来ない何かがあると思えるからこそ、私たちはかくも深く音楽の魔力に魅了されるのだろう。

しかしながら、「音楽を言葉にするのは難しい」／「言葉にすることがためらわれる」ということとある程度切り離して考えなくてはならないのは、「音楽を前にした沈黙をことさらに人々が聖化するようになったのは比較的近代になってからのことだ」という事実である。つまり「音楽は言葉に出来ない……」という発想自体はそんなに古いものではなく、これを言い出したのは一九世紀（正確に言えば一八世紀末）のドイツ・ロマン派の詩人たちなのだが、それが今日に至るまで私たちの音楽の聴き方／語り方に強い縛りをかけているのである。音楽が呪術の末裔であるのは確かであるにしても、人々がその「言葉にすることの出来ない神秘」を強調するようになったのは、実は近代なのだ。ここではまず、かなり込み入った議論につきあっていたただくことになるが、音楽についての「沈黙」を聖化しようとする考え方のルーツについて、少し概観しておこう。

そもそも一八世紀までの西洋の美学体系において音楽は、詩や絵画と比べて格落ちの二流芸術と見なされていた。それはなぜかといえは、

音楽は明晰な概念や形を欠いていて、心地はよいけれども曖昧だからである。例えばカントは、音楽を香水や食事やスマートな会話術の同列に置いていた。人を心地よくしてはくれても、それだけでは「芸術」とは認めがたいというわけである。一八世紀後半に出版されたズルツァーの美学理論の一節にも、次のようにある。

「最後に演奏会で用いられる音楽について述べよう。これらの演奏会は、単なる時間つぶしや手すさびの練習のために行なわれるものである。そこに属するのは協奏曲、交響曲、ソナタ、独奏曲などであり、これらは総じて、快活で心地よい物音、あるいは優雅で楽しいけれども心を揺さぶるといわけではないおしゃべりなどを連想させるものである」。

今でも例えばホテルのラウンジで流れているBGMなどを堂々と「芸術」と呼ぶことはためらわれようが、おそらくそれと似た感覚だったのでろう。「単に気持ちがいいだけ／わざわざ議論するほどのものでもない」（同時代の用語を使えば「快」ではあるが「美」ではない）というのが、音楽についての当時の一般的な評価だった。

話が複雑になるのはロマン派の時代に入り始めてからである。つまりルートヴィヒ・ティークやE・T・A・ホフマンやジャン・パウロといったドイツ・ロマン派の詩人たちは、こうした「言葉がないから、音楽は深さに欠ける」という従来の論法を、「言葉がないが故に、音楽は言葉を超越する」という方向へ一八〇度裏返してしまった。ホフマンは音楽を「あらゆる芸術のうちで最もロマン的なもの」と呼び、次のように言う。

「オルフェウスの豎琴は冥府の門を開いたのである。音楽は人間に未知の国を開いて見せてくれる。そこは人間を取りまく外部の感覚世界とはいささかの共通点もない世界で、人間は言葉で説明できる感情を棄て去って、名状しがたいものに帰依する。〔中略〕音楽の魔術的な力は、二、三滴たらせばどんな飲物にも極上の風味を添えるという賢者の魔法の霊液のような働きをする。オペラで歌われるような激しい感情——愛——憎しみ——怒り——絶望——などはいずれも音楽がロマン主義の紫色の薄明りで包みこみ、この世で感じたものそれ自体が我々をこの世から連れ出し、無限の国に導いてくれるのである。これほど音楽の魔力は強く、しかもますます強力になるとすれば、他の芸術のいかなる束縛も断ち切ることにならざるを得ないだろう」。

メンデルスゾーンに《無言歌》というピアノ曲集があるが、このタイトル *Lieder ohne Worte*（直訳すれば「言葉のない歌」）はロマン派の音楽観を端的にあらわしている。言葉が途切れるところで初めて、「真実の歌」詩が魔法のように溢れ始める。ロマン派の芸術創造の生命は無限の憧れであって、彼らは遠い彼方へ祈るような切ない眼差しを向ける。そして造形芸術や言語芸術と違って形がないからこそ、音楽はロ

マン派詩人のファンタジーを限りなくかきたててくれる。このことが意味するのはつまり、音楽がかつての宗教にも比すべき祈りに、そして超越的世界の啓示の場になったということにほかならない。

実際ロマン派の人々はしばしば、宗教メタファーとともに音楽を語るようになる。テイクにとってそれは「信仰の最後の秘密、秘儀、宗教の啓示」だった。ヨハン・ゴットフリート・ヘルダーは「音楽を」それ以外のすべてのもの、情景、踊り、身振り、さらには音楽に伴う人声からすらも区別しているものは何か。それは敬虔^{ひいけん}である。まさに敬虔こそが、人間および人間の集団をして、言葉と身振りを超えた高みへと引き上げるのである」と言う。そしてショーペンハウアー哲学の影響を強く受けたワグナーは、一八五七年の公開書簡「フランツ・リストの交響詩について」の中で、次のように書いている。「音楽は、それが取り結ぶいかなる関係においても、至高の、つまり最終的救済をもたらす芸術であることをやめない。「中略」何もかも音楽ほど絶対的ではない」。まったく頭が割れそうなくらい難解でもつたいぶった表現であるが、これが一種の神学言説だと思えば得心も行こう。「敬虔」とか「至高」とか「最終的救済」とか「絶対的」といった語彙は、ここではほとんど「神」の同義で使われている。音楽は「世界の最終的救済をもたらす」（ワグナー）。音楽が世界を救うのである！音楽が表現するのは宗教なき時代の一種の宗教空間であり、そこでは聖なる「鳴り響く沈黙」が支配しなければならない。ニーチェの言うところの「神が死んだ」一九世紀にあつて、音楽がかつてのミサの代理を果たし始めたのだ。「汝^{なんぢ}みだりに神の名を口にするべからず」——音楽を言葉にするこへの禁忌の意識のルーツは、このあたりにあつたものと思われる。

こうした一九世紀における音楽の神聖化と不可分の関係にあつたのが、ロマン派の時代に生まれた音楽批評である。モーツアルトの手紙のように、生き生きとしたスラング調で書かれ、茶目っ気たっぷりで、自作の交響曲からいきなりアイスクリームの話題にスイッチするような闊達^{かつた}な文体は、もはやほとんど見出すことは出来ない。音楽について語る者は芸術の神殿に仕える司祭であつて、神の代理人たる彼らの言葉は一種の神託なのだ。

ロマン派における「音楽についての語り」は、詩的神秘化とも言うべき、一種独特のレトリックを駆使する。例えば批評活動も精力的に行なっていたシューマンは、次のような文体をしばしば用いた。これはショパンの《エチュード集》(作品二五)についての評である。

「深夜のめずらしい星として、僕らのすでに何度か歌ってきたこの人物を、どうして書かずにいられよう！その軌道がどこに向かつているか、いつまで、どんな風に輝いているだろうか、ということは誰にもわからないが、いつ現れようといつも変らぬふかぶかと暗いその灼熱^{しやくねつ}や、変らぬその光核、変らぬその鋭さを見ては、三歳の童子でさえ見わけがつくにちがいない。そのうえ僕らは偶然の事情で、この練習曲はたい

ていみなショパンが自分でひくのをきいた。「中略」彼の演奏ぶりは、風に鳴るといふエオルスの琴があらゆる音階を奏でるところへ、芸術家の手がありとあらゆる幻想的な装飾を織り込むので、低い方の根音と柔らかに歌ってゆく高声部がたえず聞こえてくるところを想像すればだいたい偲しのばれるだろう。

あるいは「諸君、脱帽したまえ、天才だ！」の言葉が始まる、有名なショパン評を見てみよう。モーツアルトの《ドン・ジョヴァンニ》の中の二重唱「お手をどうぞ」によるショパンの変奏曲（作品二）の紹介である。

「僕はなにげなく「楽譜を」ばらばらとめくってみた。この音のない音楽の、ひそかな楽しみというものには、何かこう、魔法のような魅力がある。「中略」この時はまるで見覚えのない眼、何というか、花の眼、怪蛇パンシリスクの眼、孔雀の眼、乙女の眼が妖しく僕をみつめているような気がした。そうしてとところどころそれが特に鋭く光るのだ」。

ここでは音楽そのものについて即物的に語るというより、音楽との摩訶不思議な交感が詩的アラベスクでもって綴つづられている。批評言説は音楽と一心同体になって恍惚こうこつの表情を浮かべてみせるのである。

こうしたロマン派の音楽批評が、まるで神を名指すことを憚はばるかのように、ことさらに言葉の無力を言い立てるのは、面白いことである。音芸術の神殿において散文を口にすることは、その神秘に対する冒瀆ぼうとくなのだ。よく知られたベルリオーズ《幻想交響曲》についての評でシューマンは、作品の形式構成について珍しく「第一主題」「第二主題」「発展」「中間部」といった専門用語を使いながら、詳細な分析を行なっている。ところが長々と楽曲分析を試みて後で彼は、まるで自分のしたことを懺悔ざんげするかのようになり、「美しい殺人者の頭を解剖するベルリオーズでさえ、僕がこの第一楽章を解剖した時ほどの嫌厭けんえんを感じなかつたろう」とつけ加える。分析的な言語を、それこそ人体解剖でもするかのように忌み嫌うのは、ロマン派の音楽批評の特徴である。

言葉を用いながら、言葉の無力を嘆いてみせる——ここにロマン派的な音楽批評が本質的に孕はらんでいる自己撞着じこつちやくがある。一方で音芸術を「言葉を超えたもの」として神聖化しながら、他方でそれについて語らざるをえないという矛盾を、いかにして繕うか。それが近代の芸術批評の直面した課題だったとすら言えるかもしれない。「美を求める心」というエッセイで、小林秀雄は次のように言う。音楽を対象にしたものではないし、時代的にもずっと後のものになるが、ここには言葉の非力について雄弁に言葉で言い立てる一九世紀的な芸術批評の残響が、はっきりこだましている。

「近頃は」若い人達から、よく絵や音楽について意見を聞かれるようになりました。近頃の絵や音楽は難しくよく判らぬ、ああいうものが

解るようになるには、どういう勉強をしたらいいか、どういう本を読んだらいいか、という質問が、大変多いのです。私は、美術や音楽に関する本を読むことも結構であろうが、それよりも、何も考えずに、沢山見たり聴いたりする事が第一だ、と何時も答えています。極端に言えば、絵や音楽を、解るとか解らないとかいうのが、もう間違っているのです。絵は眼で見えて楽しむものだ。音楽は、耳で聴いて感動するものだ。頭で解るとか解らないとか言うべき筋のものではありませんまい。

もし小林が言うように芸術体験に本当に言葉は要らないのだとすれば、一体何のために批評はあるのだろうか？ 芸術を分かる自分、それと一体になれる自分の特権を、美文で麗々しく飾って世間に誇示するためか。「芸術は言葉ではありません、見るのです、ひたすら見るのです」と説くのは、まさに「祈るのです、ひたすら心を無にして祈るのです！」という司祭の説法そのものだ。おそらく近代芸術または芸術批評が最初から抱えていた根本的な問題は、一方で芸術（とりわけ音楽）を宗教に高め、他方でその聖なるものを批評する公的制度を流通させてしまったことにあるのだろう。① どうやろうがそれは、「語れない……」と語るしかない」という袋小路に入り込んでしまっているのである。

そもそも芸術批評という多分に胡散臭い職業が、一体どういう経緯で生まれてきたかといえば、それは近代における芸術マーケットの成立と密接に関わっている。封建時代の芸術創作は顧客（王侯ならびに教会）による芸術家の丸抱えであったのに対して、一八世紀の後半になると新興市民が鑑賞者／購買者として台頭してきた。ただし彼らはお抱えの芸術家など持てないし、そもそも成り上がりの新興ブルジョワたちには審美眼などあまりなく、何を買えばいいか分からないことも多かっただろう。そこで生まれてきたのが、芸術のマーケットとジャーナリズムである。つまり創作側からすれば、丸抱えしてもらえないなら、出来るだけ多くの買い手を獲得するべく、少しでも自分の作品を宣伝してほしい。そして買い手から見れば、マーケット（展覧会、楽譜カタログ、演奏会等々）に氾濫している多数の作品のうち、どれが「いい」のか教えてくれるアドバイザーがほしい。こうして双方の利害が一致したところに、芸術ジャーナリズムは生まれた。

産業革命以後の社会システムの最大の特徴である「分業」が、音楽の世界でも生じ始めたのだという言い方も出来るかもしれない。つまり音楽における「する」／「聴く」／「評する」の分離である。「する」権利の譲渡については多言を要すまい。周知のように一八世紀までの音楽作品には、アマチュアが自分で弾いて楽しむためのものが大量にあった。バッハの《インヴェンション》、スカルラッティやモーツァルトのソナタの多くが、それである。ところが一九世紀に入るとともに、ショパンやリストなど、専らプロだけを想定して作曲された演奏至難な曲が激増する。もちろん家庭での連弾など、自ら実践するアマチュアはまだまだ数多くいたとはいえ、次第に彼らの楽しみの領域は、「自分で弾

く」ことから、「本職の演奏を恭しく拝聴させていただく」ことへと移動し始めた。

だが近代の聴衆が放棄したのは、「すること」だけではない。かつての王侯貴族が作曲家に向かって自分の意見や要求を堂々と口にしていたのとは対照的に、一八世紀の後半から生まれてきた市民階級の音楽愛好家は、最初から——拍手ないしブーイングを除いて——自分の意見を直接音楽家に伝える手立てを持っていなかった。自分の目や耳で判断し、自分の言葉でそれを評する手間と権利を、聴衆はジャーナリズムに外注せざるをえなかったのだ。かくして一種の隙間産業として、「いいもの」と「悪いもの」の区別を教えてくれる仲介者が登場してくる。それが芸術批評家である。図式的に言うなら、近代の聴衆は自分で音楽を奏でる楽しみはプロの演奏家に、音楽を評する権利はプロの批評家にそれぞれ委譲し、自分は専ら「享受」する。安楽椅子に深々と腰をかけて、葉巻をくゆらせながら情緒に浸るといふ役割に、特化するようになったわけである。

近代の音楽界において「評価」がどのように成されるかを、雑誌『音楽新報』（シューマンが編集主幹を務めていた）に載った次の記事は、生々しく伝えてくれる。一八四二年のものである。

「名声がここ「||パリ」では無限の重みを持っていて、だからこそすべての人々が名声を築こうとして殺到するのだ。そのためには、自身の才能や功績とはまったく違う事柄が動員される。つまり芸術とは非常に遠いところにある手段に向かうのである。名誉を獲得するためのこのやり方は、自身の才能では名声に達するには不十分な人だけがそれをするというなら、まだ無害であろう。しかし残念ながら、ここでは才能がある者もない者も、成功のために、等しく同じ世渡りの仕方をしてるのである。「中略」そして社交界のエリートは、芸術家を公衆に引き合わせ、彼らに『この人は名声と榮譽に値する』と保証してあげる役割を果たしているのだ。「中略」最初の評価としての社交界のエリートの意見が、最終評価としての公衆によって覆されることもあるだろうと考える人もいよう。もちろんそういうこともあるかもしれない。しかしそういうことが起こるのは、非常に稀まれである。なぜなら、上の方でよしとされたものは、ジャーナリズムの間で非常に長い間賞賛され続け、下にいる公衆のところでも結局いいものだと思われられるからである。通常、いたるところで二つの評価の間にはハーモニーが支配しているのである」。

よかったのか悪かったのかについての判断を、近代の聴衆は有力者／ジャーナリズムに委ねた。だが黙って聴いているだけの聴衆ほど与しやさいものはない。往々にして評価は音楽と関係のないところで決められるようになる。この時代の音楽界では賄賂が横行し、おまけにプロの「さくら」までいたのだ。彼らはオペラ座の支配人とともに近々上演される演目を点検し、どの演目のどの歌手がさくらのサポートを必要

としているか検討し、どのタイミングで誰にどんな拍手をするかまで細かく作戦を練っていたという。「どうだったのですか？」と尋ねてくる聴衆を相手に、でたらめなことを言っただけの偽物売りつけようと思えばいくらでも出来る、そんな状況が生じてきたのである。一方に音楽の神格化、他方に音楽の詐欺商売化——こうした両極端が同時進行し始めたのが、近代の音楽界であった。

このように見てくると、音楽を宗教なき時代を救済する新たな宗教にしようとする勢力と、台頭してきた市民階級の聴衆を相手に音楽でもって商売をしようとする勢力との利害関係がびつたり一致したところに生まれたのが、「音楽は言葉ではない」というレトリックだったことが分かる。ドイツ・ロマン派によって音楽が一種の宗教体験にまで高められていくとともに、音楽における「沈黙」がどんどん聖化されていく。

批評もまた、言葉の無力を雄弁に言い立てるといってレトリックでもって、黙する聴衆の形成に加担する。しかも世は分業の時代、音楽行為が「すること（作曲家／演奏家）」と「享受すること（聴衆）」と「語ること（批評家）」とに、どんどん分化していった。そして一九世紀に生まれた音楽産業にとっては、聴衆があまり自己主張せず、黙っていてくれるほど都合なことではなかった。「音楽は語れない……」のレトリックには、多分に一九世紀イデオロギー的な側面があったわけである。言葉を超越した音楽体験は存在する。しかしながら音楽の中に、ことさらに「語ることの出来ない感動」を求めるとき、ひよつとすると私たちは前々世紀の思想にいまだに呪縛されているのかもしれないのである。

もちろん音楽芸術が今日なお、古代の魔術の痕跡をどこかに残していることは確かだろう。魔法に対する畏敬を忘れ果ててしまわない。これはとても大切なことだ。だが、果たして音楽が摩訶不思議な靈感の力だけで生まれてくるかといえば、もちろんそんなことはない。言葉の役割は極めて大きい。仮に言葉というものがこの世に存在していなかったとしたら、私たちのあらゆる音楽の営みは停止してしまうだろう。「もう少しそこはリズムをたたみかけて」とか「そこはこんなイメージでやってみて」といった具合に、言葉で意思疎通をすることが出来なくなってしまうのだ。これではアンサンブルをすることも、音楽を伝承（教育／学習）することも、ままなるまい。作曲家にしても同様で、曲を作るプロセスにおいて彼らは、「このメロディーはクライマックスにとっておこう」とか「ここがどうも流れていない……」などと、絶え間なしに言葉で試行錯誤を繰り返しているはずだ。言葉を取り上げられたら、彼らの仕事は不可能になってしまうはずである。音楽は言語を超えていると同時に、徹頭徹尾、言語的な営みである。

そもそも近代芸術は、かつての信仰や呪術と一線を画し、ある種の公共性を持つ存在たらんとしてきた。だからこそそれは新聞雑誌といった公論において批評され、美術館やコンサート・ホールといった公空間で展示され、あるいは公教育の対象とされてきたわけである。音楽に對して「信者」たらんとするか、それとも「公衆」としてそれに接するか。それは個人の自由だ。しかし後者の立場を選ぶ限り私たちは、ス

トラヴィンスキーが指摘したように、「たとえ意識しなくても、判断してからうけられる」ことをせざるをえない。ここでは「批判の機能が本質的な役割を演ずる」のであって、だからこそ音楽を語るこの意味はある。公衆たらんとする限りにおいて、私たちは大いに音楽について語っていいし、語るべきなのである。

音楽の少なからぬ部分は語ることが可能である。それどころか、語らずして音楽は出来ない。このことをどれだけ強調してもしすぎではない。そもそも音楽家からして、既に示唆したように、本当は批評言語を駆使しているはずなのだ。靈感に導かれるまま五線譜にペンを、鍵盤に指を走らせれば、泉のように音楽が湧いてくるわけではあるまい。彼らは「ああでもない、こうでもない」と（たとえ口には出さずとも）自己批評しているに違いない。中には本能だけで出来てしまう天才もいるだろうし、逆に口は達者だが三流の音楽家もいる。だが、たとえ彼らが公式には滅多にそういうことを語ったりしないにしても（音楽は魔術なのだから、進んで種明かしをする魔術師がいないのは当然だ）、音楽家の能力はかなりの割合で自己批評能力に比例する部分があるのではないかと、私は考えている。

楽器経験などがある人なら、この点はすぐに分かるはずである。いくら練習しても、自分のやっていることの一体どこがどう悪いのか、なかなか分からない。正確に特定出来ない。「だいたいはいいかないかなあ……。だけど何かおかしいなあ……。何が悪いのかなあ……。」——こんな風に印象がぼやけたまま、ただ漫然と練習を繰り返して、時間を浪費してしまう。「この音はいいが、この音をもう少しくリアに浮き上がらせないとだめだ」などと、ピンポイントで修正箇所を見つけてが出来ないのである。逆に言えば、アマチュアのオーケストラやブラスバンドにおけるトレーナー、あるいはプライベート・レッスンの先生などは、まさに「どこがどう悪くて、どう直せばいいか」を正確に教えるために、そこにいるのだろう。実は彼らは音楽批評家でもあるのだ。

③ 音楽は言葉によって作られる——一流の指揮者のリハーサルなどを見れば、このことは一目瞭然である。最近ではいろいろ面白い映像がDVDで手に入る。特にチェリビダツケやフリッツチャイやクライバーの練習風景は、見る者すべてに鮮烈な印象を与えるはずである。天衣無縫に音楽をやっていると見える彼らだが、リハーサルでは絶え間なしにオーケストラを止め、詳細極まりない指示を出している。流麗な音楽は、実は言葉によって吟味熟考され、修正され、方向づけられた結果なのだ。しかも彼らが音楽に貼つける言葉は、ただ説得力があるばかりか、どれも本当に面白い。こういうものを見てみると、「音楽を語ること」は「聴くこと」以上に楽しいのではないかとすら、思えてくるはずだ。「音楽は言葉に出来る／音楽は言葉で作られる」ということの意味の、これ以上に説得力ある証はあるまい。

問一 傍線部①に「それは、『語れない……』と語るしかない」という袋小路に入り込んでしまう」とあるが、どういふことか。著者の論述に即して三〇〇字以内で説明しなさい。(配点二〇点)

問二 傍線部②に「音楽の詐欺商売化」とあるが、どういふことか。著者の論述に即して四〇〇字以内で説明しなさい。(配点三〇点)

問三 傍線部③に「音楽は言葉によって作られる」とあるが、本文の論旨を踏まえつつ、芸術における言葉の役割について、あなた自身の考えを八〇〇字以内で論じなさい。(配点五〇点)