

令和3年度入学試験

小論文課題

桐朋学園大学音楽学部

小論文作成および提出についての注意

- テキストデータ（Word等のワープロソフト利用）で作成すること
- ファイルを、Word形式 または PDF形式で提出すること
- 上記が難しい場合は、問い合わせ窓口へ相談すること

次の課題文を読んで1200～1600字程度で意見を述べなさい。記述の際は、下記の観点を入れること。

- (1) 課題文の内容を自分なりに600～800字程度で要約（縮約）すること。
要約をした上で、自分の意見（気づいたこと、考えたこと、疑問に思ったことなど）を明記すること。
- (2) 本文で〈録音と音楽の違い〉について述べられているが、その内容に対するあなたの意見を400～800字程度で述べる（反対意見でも構わない）。その際、これまでの自分の経験や、今後の音楽活動に活かしたいことなどを含めて説明すること。

【課題文】

「録音」しかなくなった世界？

いうまでもなくコロナ禍をもたらした最大の災いは、「空気の共有」に対する全世界の人々の忌避感である。わたしにしても時折、人と会うとき半無意識に顔をそむけ、距離をとっている。ふつうだったらこれは相手にいぶかれるよそよそしさだ。しかるに音楽とはまさに、人と人の間のこうした距離を縮めるためにこそ、存在してきたはずだ。だから「ソーシャル・ディスタンス」を強いられては、音楽は商売あがったりになってしまうだろう。どんなにがんばってみても距離が縮まらないのだから、存在している意味自体がなくなる。例えばシールドでステージと客席を仕切ってライブハウスを再現したとして、もちろん最初は久方ぶりの生の音楽ということで感慨もひとしおだろうが、やがてシュールリアリスム的な乖離感が生じないだろうか。いわば集わない／集えないことを確認す

るために、わざわざ集まっているというような妙な感覚である。

これが文学の場合なら、一人で誰とも会わず読むのが常態であるから、こうした非常態にとっても向いた形式だといえる。また美術も音楽に比べれば「孤独な鑑賞」の側面が強い。一枚の絵を前に何千人もの人が群がって、抱き合って熱狂している光景など想像もつかない。それにたとえ美術館が閉鎖になったとしても、「絵がなくなってしまう」などということは起きない。絵はモノだから、盗難にでもあっていない限り、(おそらく)ちゃんとそこにある。しかし音楽は違う。それはモノではなく、空気振動をリアルタイムで共有する芸術形式だ。したがって人と人とが空気を共有しなくなったら存在しないも同然になろう。しかしまた、複数の人が空気振動を同時に共有するからこそ、音楽だけがもつあの興奮と熱狂と一体感は生まれてくる。

今わたしは「人と人とが空気を共有しなくなったら音楽は存在しないも同然」と書いた。いぶかる人もいるだろう。「いや、そんなことないよ、コロナ禍による自粛期間中も一人自宅で音楽を熱心に聴いていたよ?」と。議論の錯綜を避けるために敢えて言おう。音楽にはまったく性格が違う二種類の「音楽」があるのだ。ライブ音楽とメディア音楽である。そしてわたしが「音楽が消えた」というときに指しているのは前者であり、「自粛期間中もずっと音楽を聴いて癒やされていた」という人が指しているのは後者なのである。

それでもなお異論はありうる。「コロナといわずすでにかなり前から、もうほとんどの人は電気メディアを通した音楽しか聴いていなかったのではないか、ライブの音楽をわざわざ聴きに行く人などごく少数のマニアだけだろう? 「音楽」とは今やメディアを通して聴くものになっているのだから、ライブがなくなろうがたいした変化はないし、そんなことを惜しむのはただのノスタルジーじゃないか?」といった反論だ。もちろんわたしは「ライブこそが本来の／本物の音楽なのだ!」などと反動的な主張をしているわけではない。ライブ音楽とメディア音楽を「まったく別もの」と考えることで初めて見えてくることもあるといたいだけだ。例えばこのところよく「ネット飲み会」や「ネット帰省」といったことがいわれるようになった。しかし本当に問うべきは、ネットで故郷の家族や親戚と話したとして、それは果たして「帰省」なのかということだろう。「ネットでも簡単に……できちゃう」というオートメーション化を無反省に受け入れることは危うい。安直に「ネット帰省」などと口にする、その瞬間から「実際は帰省できなくなっている」という事実が目に入らなくなってくる。故郷に自ら足を運ばないことで決定的に失われる何かを見逃してしまう。

音楽においても問題の所在は同じだ。例えばある歌手の歌声という「コンテンツ」を聴者の耳元に確実に送り届けられさえすれば、手段が何でも同じだということになるのか? 音楽とはその場でステージと客席が一緒になって作り上げる何かではなくて、通販のパッケージのようなものだったのか? 情報伝達の利便性だけが選択基準になっていいか? 何度もいうが、わたしは録音音楽を決して否定はしない。そもそも録音資料が

なければわたしのような職業は今や成り立たない。ただ、ライブ音楽とメディア音楽を「似ても似つかないもの」と区別することが、状況認識にとって有効な局面もあるということに、注意を向けたいのである。

三輪眞弘はメディアと音楽のかかわりをラディカルに問い直す作品を発表し続けてきた作曲家であるが、彼は「録音された音楽」と「生の音楽」とは根本的に別ものであり、前者は「音楽」ではないということを明確にするべく、「録楽」という概念を提唱した（フォルマント兄弟〈三輪眞弘＋左近田展康〉『フレディの墓／インターナショナル「デジタル・ミュージック」における6つのパースペクティブ』というテキストがネットで読める）。三輪によれば音楽とは本来、今そこに人間がいて、今その場で聴かれるもの以外ではあるはずがないのであり、複製技術によって不在の人間が奏でる何かは録楽であっても音楽ではない。三輪によればそれは映画が演劇でないのに等しい。これをわたしなりに解釈すれば、生の芝居に対する映画が一種の幻灯であるとする、生の音楽に対する録楽は幻聴のようなものだということになる。わたしたちはコンサートやライブが自粛されていた間ずっと、音楽の幻聴を聴いていただけなのかもしれないのである。

音楽と録楽の紛らわしさについて

ライブ音楽とメディア音楽の違いが見えにくいとすれば、その最大の原因は、メディア音楽を聴いて「音楽らしいものがそこから聞こえてくるのだから、きっとそこに人がいる（いた）はずだ」と思ってしまう、わたしたちの素朴な反射反応だ。映画を見て、つい芝居と同じように、そこに人は確かにいると感情移入するのと同じである。トーマス・マンの長編小説『魔の山』（一九二四年）の終わりのほうに「音楽の泉」という面白い章がある。それは主人公が生まれて初めて蓄音機というものを目にする場面で、彼の目に蓄音機が棺桶のように映るというくだりが出てくる。つまり主人公は「その箱から音が聞こえてくるのだから、きっと中には誰か（あるいは過去にそれを歌を録音した歌手の亡霊）が入っていて、その彼が歌っているのではないか」と考えたということだ。もしそうだとしたら、たとえそれが亡霊であったとしても、確かにこれは録楽ではなく音楽だ。

人の名前というのは不思議なもので、たとえ百年前のノイズだらけの録音であれ、ほとんど原形をとどめないまでに加工された最新録音であれ、そこに演奏者の名前が貼りつけられているだけで、わたしたちはそれをいわば真に受ける。『魔の山』の主人公に似て、聞こえてくる音の向こうでは実在のサラサーテが、マリア・カラスが、マイケル・ジャクソンが、星野源がそれを奏でたり歌ったりしている（いた）と素朴に思いなす。実際は録音メディアを通してまったく似ても似つかないものに変形されているかもしれないにもかかわらず、である。そしてわたしたちの脳内変換によって、PCネットワークの彼方のバーチャルな演奏現場へと自分をワープさせ、そうすることで、蓄音機やCDプレーヤーやスマホから聞こえてくる録楽もライブと変わらない「音楽」として聴きなし、そこにロマンチックに感情移入するのである。

わたしにしても例えば伝説のピアニスト、ウラディミール・ホロヴィッツが十二年ぶりに舞台復帰した一九六五年のいわゆる「ヒストリック・リターン」のライブ録音を、長い間「本気で」信じてきた。「これは一九六五年五月九日のカーネギーホールで本当にあったことなのだ」と熱狂してきた。しかし近年になって、従来の録音は大幅な修正版だったことが明らかにされ、今度は「本物の」ヒストリック・リターンのライブ録音が出た。フルトヴェングラーの伝説的なバイロイトでの《第九》ライブも、同じように近年になって「修正なし」のライブ録音が発売された。結局のところ録音とはどこまでいっても電気が作り出す虚構の可能性を排除できないのである。

こうしたタイプの録音は、おそらく「伝統的な」録音と呼ぶことができるだろう。ニュートラルなドキュメンタリーたらしとする録音である。聞こえてくる音の向こうに実在の人間の幻影を作るタイプである。それに対して、こうした人間的なものの幻影を断ち、いわば「無人電気音楽」ともいうべきものを大胆に目指したのが、一九七〇年代半ばにテクノの先鞭をつけた西ドイツのクラフトワークである。このグループの有名作『アウトバーン』（一九七四年）では、ブザーのようにぎくしゃくした無表情な電子音のアイロニーが炸裂する。音の向こうに生身の人間の存在をほとんど想起させない録音だ。このタイトルは「高速道路」というより「自動軌道」と直訳したほうが音楽内容にぴったり来るだろう。人間すらロボットになってしまった超未来の全自動電気音楽を、彼らは演出する。ちなみにクラフトワークはデュッセルドルフで結成されたグループだが、そこからごく近いケルンの電子音楽スタジオに頻繁に出入りしていたと聞いたことがある。ここはドイツを代表する現代音楽の作曲家シュトックハウゼンの電子音楽創作の牙城であり、無人音楽のアイデアもこういうところから出てきたのであろう。

他方、クラフトワークのように「無人」を不気味なまでに前面に押し出すわけではないが、かといって伝統的な録音のように人間的な幻影を作り出すわけでもなく、「生音」はあくまで音響素材の一つとして処理し、それでいて音楽としてのある程度の感情移入は許容するといったタイプの作品も、いわゆる癒やし系を中心として近年多い。おそらくその源流はイギリスのブライアン・イーノらに代表される一九七〇年代以来のアンビエント・ミュージック（環境音楽）と察するが、わたしが真っ先に思い出すのはオノ・セイゲン（小野誠彦）とパール・アレキサンダーの『メモリーズ・オブ・プリミティヴ・マン』（二〇一六年）というアルバムだ。

これは小野自身がギターを演奏したライブ録音の断片、アマゾンの森の音、ビルに響く靴音、アレキサンダーのコントラバスの響きなどをコラージュした録音なのだが、こういう作品を聴くと録音が従来の音楽より、むしろインスタレーションとかコラージュなど造型芸術に近いことがよくわかる。CDアルバムという空間のあちこちに不思議な形をした音のオブジェが置いてあって、聴き手はそれらの間をきままに散歩する。「サウンド美術館散歩」のような作品なのである。またこうしたアルバム制作には極めて高度な音響合成や補正技術が必要であることは言をまつまいが、こうした作業がパソコンを使っ

たポスター・デザインとか映画におけるフィルム編集に近いだろうということは容易に想像がつく。録楽はむしろ美術や映画に近いのだ。

このところ多くの音楽家たちが精力的にストリーミングを行ない、自分たちのメッセージを伝えようとしていることは周知の通りである。しかしステージで客を入れてやってもストリーミングで配信しても「内容」は同じで、ファンのもとへ送り届ける伝達の「手段」が違うだけだなどとナイーヴに信じてはいけない。レストランで食べる食事とテイクアウトが別のものであるのと同じように、音楽と録楽はまったく違うものなのだ。だから人と人が空気を共有しつつ音楽を聴くことがかなわなかったこの間、やはり世界中で音楽は消え、録楽だけになっていたのである。

〔岡田暁生『音楽の危機 《第九》が歌えなくなった日』（中公新書、2020年）より抜粋〕