

令和三年度 特色 入試 問題

《総合人間学部》

文系総合問題

一〇〇点満点

(注意)

- 一、問題冊子および解答冊子は係員の指示があるまで開かないこと。
- 二、問題冊子は表紙のほかにも5ページ、解答冊子は表紙のほかにも7ページある。
なお、別の下書き用紙7枚を配布する。
- 三、問題は一題(二問)である(1ページから5ページ)。
- 四、試験開始後、解答冊子の表紙所定欄に受験番号・氏名をはっきり記入すること。表紙には、
これら以外のことを書いてはならない。
- 五、解答はすべて解答冊子の指定された箇所に記入すること。
- 六、解答に関係のないことを書いた答案は無効にすることがある。
- 七、解答冊子は、どのページも切り離してはならない。
- 八、問題冊子、下書き用紙は持ち帰ってもよいが、解答冊子は持ち帰ってはならない。

以下の文章を読んで、あとの問いに答えなさい。

だと言えるだろう。

^(注1) ブライアン・イーノはかつて次のように語ったことがある。

「私は今までいつも、計画を実行に移すよりも、計画を練ることの方が好きだった。だから私は、いったん動きだしたらあとはほとんど干渉することなしに音楽を作り出せるような、そのようなシチュエーションに興味を抱き続けてきた。いわば私は、企画者、プログラマーの役割に収まって、その後はリスナーとして自分の音楽の演奏を聞きたいと考えたのだった」

これはイーノ自身が主宰した「オブスキュア・レーベル」第三番目の作品として発表されたみずからのソロ作品「ディスクリート・ミュージック」に添付された解説の一部だが、この「ディスクリート（＝控えめな、目立たない）」という概念を、彼はみずからの、「聞くこともできるが、無視することもできる」音楽のために援用したのだった。

この「ディスクリート」という概念は、彼が後に「アンビエント」^(注2)という概念を設定する出発点となった考え方である。彼の以下の発言は、「ディスクリート」と「アンビエント」との間を媒介するもの

「今年の一月、私は事故にあつた。たいした怪我ではなかったが、私はほとんど身動きできない状態でベッドに寝かしつけられていた。そこへある日、友人のジュディ・ナイロンが、一八世紀のハープ曲のレコードを持って見舞いに来てくれた。彼女が帰つたあと、私はかなり苦労してレコードをかけた。横になつてから、アンプが非常に低いレベルにセットされており、ステレオの一方のチャンネルから全然音が出ていないのに気付いたが、起き上がってちゃんとする元気もなかったので、レコードはほとんど聞こえないほどの音でかかり始めた。このことが私に、音楽の新しい聞き方を教えてくれた——それは光の色や雨の音が環境の一部であるように、音楽もまわりの環境の一部として聞くことだった」

ここでイーノは、「ほとんど聞こえない音楽」には、その音の周囲の環境の存在をあきらかにする機能があるといっているのである。すなわち彼は、「ディスクリート」であることが、「アンビエント」の前提であると考えているのである。イーノのこの「か弱きもの」への志向性は、すでにみずから主宰するこのレーベルに「オブスキュア」と命名していることに現われている。ではなぜ、イーノはそ

のような「か弱きもの」へとみずからの志向を制御していったのだろうか？

「オブスキュア」には、次のような意味がある。1 不明瞭な、2 身分の低い、無名な、3 朦朧とした、4 どす黒い——そこには、たんなる無名性というよりは、どこか蔑まれたような要素があることにお気づきのことだろう。このことと、イーノが「ディスクリート」というコンセプトに到達したプロセスにおける、片方しか音のでないスピーカーという不完全性とも言うべき要素との間には共通性がありはしないだろうか？ 一連のイーノの考え方には、沈黙が環境の存在へと人々の注意を向けさせるとした^(注3)ジョン・ケージに非常に近いものだが、ここではむしろ彼との相違点こそが重要である。ケージが沈黙を重視したのに対して、イーノはいわば「不完全な沈黙」を重視し、この不完全性、無名性こそがその周囲の環境へと注意を喚起させるのだとしているからだ。イーノにあつては、この不完全性は、片方しか音のでないスピーカーに代表されるような「オブスキュア」な現象によつてこそ可能となる。この感覚は、音楽的な訓練を必ずしも受けていない「無名な」人々によつて演奏されたクラシック・ナンバーを集めたポーツマス・シンフォニアによるアルバム「プレイ・ザ・ポピュラー・クラシック」にも顕著に現われている。

「ディスクリート・ミュージック」が発表される一九七五年に先立つて、すでにイーノは一九七三年に^(注4)キング・クリムゾンのギターリストであるロバート・フリップとのコラボレーションで「ノー・プッシューフリーティング」を発表している。これは、ポスト・ポップともいうべき一連のイーノのソロ・プロジェクトのきつかけともなった作品だが、基本的にはロバート・フリップ自身によるキング・クリムゾン批判ともいうべき色彩も濃い。

一九七四年にキング・クリムゾンは、^(注5)ジミ・ヘンドリックス以降のロックの集大成ともいうべき「レッド」を発表した。ここではロックにおける^(注6)インプロヴィゼーションの極限ともいうべき演奏が展開されており、それ以上インタープレイの色彩を強めれば、電気楽器によるたんなる^(注7)フリー・ジャズとも化しかねない地点で、かろうじてロックたりえている点において、ロックの文字通りの限界を露わにしてみせた作品であり、その意味では最大限に評価されるべき代物だが、その表現の強度は文字どおりレッド・ゾーンへと振り切られており、繰り返すことになるが、この臨界点をこえて先に進めば、彼らの試みはその実験性においてロックではなくなってしまうことになっただろう。そもそもロックとは「ロックではない音楽」ではありえない音楽、すなわちいかにしても芸術たりえない表現としてこそ強度を持ちうるのであるが、クリムゾンの試みは、ロックが芸術化するぎりぎりの地点で強制的にその表現をロックの側に引

き戻すことに多くを負っていた。

このような体制においては、その表現はひたすらクライマックスを目指す。音楽の総体はそれがいつやってくるかは不明だが、確実に実現される楽曲上の頂点へと向けてあらかじめ組織されているとあってよいだろう。偶然に多くを負うように思われるインプロヴィゼーションも、その意味では予定調和的にならざるを得ず、その感覚はテーマの導入が終わってインプロヴィゼーションが開始されるときに起こるある種の焦りにも似た焦燥感の暴露によって告知される。

フリップはこの表現のレッド・ゾーンともいうべきクリムゾンの危機を敏感に察知し（それゆえにあのアルバムは「レッド」と名づけられたのだが）、キング・クリムゾンを解散させる準備を始めると同時に、イーノとのコラボレーションによってそれ以降の地平を準備したのであった。

イーノの思考回路は、ジミ・ヘンドリックス以降の表現主義ロックの系譜からはいちじるしく異質であり、フリップがクリムゾン批判のコンセプトのためにイーノに白羽の矢を立てたのも、おそらくはそのことに起因している。これは彼が音楽畑と言うよりはアート・スクールの出身であることに多くを負っている。その音楽的性向は、かつてジョン・ケージが次のように発言したことと考え合わせると、イーノをしてケージの後継者と呼びたい心境に駆られるものである。

「私の音楽がどこかに向かうのをやめるようになることこそ、私が目指していたことなんですよ。私は、音が行くところに行くに任せ、音があるがままにしておこうと努めました。その結果、ある連続性へと導かれましたが、それはクライマックスにいたろうとはしない連続性です。静止した連続性なんです」

（『小鳥たちのために』 青山マミ訳）

このクライマックスへと至らない連続性は、イーノがテープレコーダによるダイレイ・ユニットで試みた、彼呼ぶところの「サイバネティックな」連続性でもある。ケージとの接点はほかに、ケージが偶然性を活用するために易経を使用した（注8）チャンス・オペレイションを発明したのに対して、イーノは「オブリック・ストラテジー」と呼ばれる占いのカードをランダムに検索することによる一種のチャンス・オペレイションを活用している点にも顕著に現われている。

しかしまた、先に少し示唆した通り、偶然を活用するためにイーノの選択する「不完全な沈黙」へのアプローチは、ケージの「沈黙」とは大きく異なっている。これは「ノー・プッシュ・フーディング」の段階ではいまだ顕在化していないが、冒頭に記した一九七五年の交通事故体験を経たのちでは大きく変化してゆく。イーノが「ディ

スクリーン・ミュージック」を、ほとんど聞こえないくらいの音量で聞くことを示唆しているのも、このときの体験が大きく反映しているはずである。

不完全性、無名性こそが環境の存在への注意を喚起するとするこのコンセプトは、ケージの「沈黙」を超え出ると同時に、イーノを別の次元へと導いてゆく。その端緒は、彼の入院体験を反映してか、まずは病院の空間のための環境音楽として「ミュージック・フォー・ホスピタル」、ミュージック・フォー・フィルムズ」という成果を産むことになる（残念ながら「ホスピタル」は発表されていない）。ほぼ同時にイーノはこのコンセプトを明確に「アンビエント」と命名し、「オプスキュア」第十一番目の作品として発表されるはずだった「ミュージック・フォー・エアポート」を「アンビエント・シリーズ」第一番の作品として発表している。

この「アンビエント」という概念は、一九九〇年のハウス・ミュージックにおける代表的な動向である、通称「アンビエント・ハウス」へと引き継がれるものであるが、ここで注意したいのは、アンビエントという概念が、当初においては、第一にクライマックス主義批判として、そして第二に不完全性、無名性による音響制御として現われたことである。このことは、アンビエント・ハウスが、ひたすら音響上の特異点へと雪崩れ込んでゆく、トッド・テリーやフ

アーティスト・エディに代表される分裂症的ハウスのクライマックス主義に対する批判的スタンスから現われていることを喚起させ、同時にこのことは、イーノがキング・クリムゾンの限界点から、その内在的な批判者として自身のコンセプトを確立したことを思わせるのである。

また、

出典 榎本野衣「アンビエント・サウンド」『増補 シミュレーションイズム』
（筑摩書房、二〇〇一年）所収。出題にあたり注釈を挿入し、一部表記などを改めた。

〔注1〕一九四八年生まれのイギリスのロックミュージシャン、作曲家。

〔注2〕アンビエント・ミュージック（環境音楽）のこと。作曲家や演奏者の意図を主張したり、

聴くことを強制したりせず、空気のようにならざる音楽。

〔注3〕一九二二年生まれのアメリカの作曲家。

〔注4〕一九六九年にデビューしたイギリスのロック・グループ。

〔注5〕一九四二年生まれのアメリカのロック歌手、ギタリスト。

〔注6〕即興演奏。

〔注7〕一九六〇年代に隆盛となった、既存の規則にとられない自由なスタイルのジャズ。

〔注8〕ジョン・ケージが考案した、偶然性を音楽に導入する方法。

問一 傍線部「イーノがキング・クリムゾンの限界点から、その内在的な批判者として自身のコンセプトを確立したこと」とはどういうことか。八〇〇字程度（句読点を含む）で説明しなさい。（四〇点）

問二 問一の傍線部で扱われた事例のように、ある分野において、先行するものを批判する形で新しいものが生まれることがある。芸術(漫画、アニメ、お笑いなども含む)、社会、科学などの中から、そのようなものと考えられる事例を自身で一つ選び、先行するものと新しいものそれぞれの特徴を説明しながら、一六〇〇字以内(句読点を含む)で論じなさい。(六〇点)