

## 問題

以下のA(音楽)、B(美術)から、一題を選んで論述しなさい。

選んだ問題の記号を、解答用紙の【 】に必ず記入すること。

(注意事項：解答用紙の1マスを1字とする。句読点も、行末の場合を除き1字と数える。算用数字やアルファベットは、1マスを2文字としてよい。)

\*原文が常用漢字以外のところは、一部「ふりがな」をふってある。

\*出題に当たり、原文の一部を変えている。

**A.** 次の資料は柿沼敏江著『〈無調〉の誕生 ドミナントなき時代の音楽のゆくえ』(音楽之友社、2020年)から、一部抜粋したものである。これを読んで、下の(1)(2)の設問に答えなさい。

スイス・ロマン管弦楽団の名指揮者エルネスト・アンセルメは、第2次世界大戦終結後に、メロディは、そして音楽は、ドミナント(属音、属和音)へと向かう弾道である、と述べた。前衛音楽が開花しようとしていたこの時期に、なおも音楽には調性がなくてはならないと信じ続けたこの指揮者は、音楽においては主音よりもまずドミナントが決定的な吸引力をもっていると主張していた。アンセルメはこう言う――「メロディはひとつの『弾道』である…あらゆるメロディはこの道、つまりドミナントもしくはドミナントの複合体の『存在投企 projet』を実現する(あるいは実現しない)ためのひとつの方法となる…音楽はしたがって、休むことなくドミナントの存在投企へとわれわれを向かわせるのである」。この名指揮者はみずから傾倒する実存主義の哲学用語を使いながら、音楽はドミナントを目指して進んでいくものであり、メロディはその目的へと到達するための手段だと主張するのである。モダニズムのまっただ中であって、まるで時代錯誤でもあるかのように響くこのアンセルメの発言はしかしながら、いま振り返ってみると、20世紀音楽の核心を逆の形で照らし出していたように思われる。ドミナントを失い、調性機能が停止し、「無調」が席卷した20世紀の音楽は、アンセルメの言うように音楽の根幹とも言うべきものを失い、様々な試行錯誤を繰り返していた。機能不全に陥ったのは調性だけではなかった。調性と緊密な関係にある音楽形式、時間的な構造も大きく揺るがざるをえなかったのである。多種多様な技法やスタイルが出没し、異なる潮流が折り重なって動き出し、音楽の風景を塗り変えていった。だからこそ、ドミナントは重要だと考えるアンセルメの発言は、そうした混迷の時代を経て21世紀を迎えた現在、近現代の音楽を見るひとつの視座を与えてくれるように思われる。

「コモン・プラクティス」の時代とはアメリカの作曲家ウォルター・ピストン(1894～1976)が和声の教科書で使い始めた用語であるが、この時代、つまり古典派からロマン派にかけての時代には、機能と声法が音楽構造の基礎として定着し、そこから多少の逸脱や歪みが生じたと

しても、この堅固な土台そのものが大きく揺らぐことはなかった。しかし、まさにそれは西洋音楽にあっても、ただか 200～250年ほどの限られた時代にしか通用しなかった語法であり、それ以前の西洋音楽の歩みを考えてみれば、その影響力の大きさや生み出された作品の豊富さに比べると、これが通用した時期はきわめて短かった。バロック時代末期にはすでに一般的となっていたドミナント進行、そして機能と声法は、誰もが使う一般的な語法として成立した。しかしながら、古典派時代にゆるぎない基盤として確立されたこの共通の語法も、19世紀になると少しずつ変化の兆しを見せ始め、19世紀末になると歪みが生じるようになる。機能と声法と調性は、しだいに少しずつ変容の道を辿ることになったのである。ドミナントの力が弱まり、やがて消え、目指すべき目的地点をもたなくなった音楽は、依拠すべき基盤を失って、大きな変貌を遂げなくてはならなくなった。

アンセルメの言うドミナントは、音階上の位置関係を示すとともに、また時間的な進行をも意味していた。ドミナントとは、たんにトニック(注)の5度上という和声上の位置、縦軸だけに作用するのではなく、かならず主音へと解決してくと言う意味において、強い時間的な吸引力をもっていた。ドミナント和音の第3音、音階の第7音である導音は、きまって主音へと牽引されていかなくてはならず、その結果として安定した終止感をもたらした。音楽が紆余曲折を経ながらも、最後は解決されるということは、音楽を始まりと中間と終わりをもつ全体をまとめあげることにつながった。つまり、ピッチと時間という両面において調性体系を支配していたドミナント和音の弱体化もしくは消失は、音の縦の骨組みと横の骨組みの両方において、音楽を支える体系が緩み、崩れ始めたことを意味したのである。

ドミナントの機能は19世紀末以降しだいにその力を弱めていくことになった。明確なカデンツによる解決、明白な終止形というものが避けられるようになっていき、調性体系は弱体化し、その力は解体されることになった。そのとき音楽にいったい何が起きたのか。縦軸だけでなく横軸をも支配していたドミナントの弱体化もしくは解体は、音楽のあり方そのものに大きな変化をもたらさずにはいなかった。

こうした流れのなかで、調性の支配を逃れることはひとつの解放であり、自由であるという主張が力を得ることになった。(略)ドミナントの支配から解放され、自由を獲得することこそ、これからの音楽の行くべき道があるという考え方は、20世紀という激動の時代の政治とも共振しながら、支持を広げていくことになった。こうして「無調」音楽は20世紀音楽の主流を形成するようになっていくのである。

(注) トニック…主音、主和音

- (1) 「無調」音楽作品の具体作をあげて、調性音楽との違いを300字以内で述べなさい。
- (2) 冒頭に引用されたエルネスト・アンセルメの発言について、資料と関連付けつつ、あなたの自身の知識や経験を交え、700字以内で論じなさい。

B. 次の資料は、福原義春著『美—「見えないものをみる」ということ』(PHP 研究所, 2014 年) から一部抜粋したものである。これを読んで、下の (1) (2) の設問に答えなさい。

### 実際に見なければわからないこと

美術館や博物館で、本物の迫力に触れることの大切さを書いてきた。

美術の教科書や図録、テレビやパソコンのディスプレイ上で何度となく見て親しんでいた作品でも、美術館や博物館で本物に向き合うと、何ともいえない感動や、ときには背筋がピリピリするような感覚を受けることがある。

最近私がそれを体験したのは、東京国立近代美術館で開催されたジャクソン・ポロック展。展示されていたのは、美術全集などでよく知っているつもり作品群だった。

ところが、本物の作品に対面すると、感じる迫力はまるで違った。床に置かれた巨大なキャンバスと格闘するように制作するジャクソン・ポロックの姿が目に見え、降り注がれる絵具によって、画面が少しずつ作り上げられていく時間の経過まで感じられたのだ。

今日のように、印刷やディスプレイ上の再現性が進歩しても、本物の力にはとうてい及ばない。一見そっくりでも、訴えかけてくるものの強さと質がまったく違うのである。

スキャンの技術が進めば、そのうちにミケランジェロの彫刻をディティールまで取り込み、まったく同じ形の像を作ることも可能になるだろう。しかしそれはあくまでも「クローン」にすぎず、魂のこもった本物ではない。

仮に誰かとそっくりの精緻なロボットが作られたとしよう。その複製と会話をしたり、複製が話す講演を聴いたりしたところで、そこから啓示を受けることはできない。このことは直感でもわかるだろう。

また、たとえば1億円の絵と、1000円の精巧な複製があるとしよう。目の網膜に届く光学的、視覚的な信号は両者でほとんど同じかもしれない。しかし脳と心への影響には大きな差があるはずだ。本物の絵には、迫ってくるもの、語りかけてくるものが必ずあるが、複製には、どんなに精巧なものでもそれがない。

作家はみずからの作品に、目に見える情報以外の思いを込めて創造する。絵や写真の場合、キャンバスや印画紙、フレームの質、作品のサイズなど。これらのうち、写真や印刷物で記録し、複製することのできる情報はごくわずかだ。

本物ならではの情報の一つとして、作品のサイズを例にとって考えてみよう。

私が駒井哲郎氏の作品の中でも一番好きなのは、「ラジオ・アクティヴィティ・イン・マイ・ルーム」という1950年の作品だ。この作品を図録やディスプレイで見たとき、かなり大きなものを想像する人が多いようだが、実際はおよそ10センチ角(縦9.9センチ、横8.4センチ)の小さな作品だ。

実際にご覧になった方は、「こんなに小さいのか」と驚く。そして、こんなに小さい作品にもかかわらず、広がりや迫力があることにも感じ入る。

もっと大きなサイズであれば、さらに迫力が出たのではという見方もできるだろうが、私はそう思わない。駒井氏にとって、この作品がこのサイズであることは、必然だったと思うのだ。中心部から放射状に射出される凝縮したエネルギーを強調するには、このサイズがおそらく最適だったのだ。

美術の教科書にも出てくる青木繁の有名な作品『海の幸』(1904年)も、人物が等身大で描かれた大きな絵であろうと想像されることが多い。荒々しいタッチで描かれた迫力ある群像に、そういう印象を受けるのだ。

しかし福岡県久留米市の石橋美術館に収蔵されている「本物」は、縦70.2センチ、横182センチと、案外小さい。青木繁にとってもこのサイズには必然性があり、そこに込めた意味もあったはずだ。

一方、2008年から渋谷駅にある岡本太郎氏の壁画『明日の神話』は、縦5.5メートル、横30メートル。岡本氏の作品の中でも最も大きいといわれている。

長く行方がわからなかったが、2003年にメキシコで発見されて日本に帰ってきたこの作品は、もともと建築中のホテルの壁画として制作されたものだった。しかし、だから大きいというわけではない。これは第五福竜丸が被曝したときの水爆実験の炸裂の瞬間を描いたもので、作家にはこの大きさが必然であったはずなのだ。

ボストン美術館が所蔵している曾我蕭白の「雲龍図」も、縦165.6センチ、横135センチが8面つながった巨大な作品だ。この絵を表具としていた寺院のスペクタクルな空間を想像すると、それだけで壮大な気分になる。

このように、大きさという情報も、作品の持つ重要な要素である。作家はそこにも意図を込めているが、図録やディスプレイではまったくその情報は伝わらない。「何センチ×何センチ」という補助的なデータを足したとしても、それは実感として迫ってこないのだ。

今後IT技術がどんなに進んでいこうとも、作家が作品に込めた思いや、意図を含めた「本物」が持つ莫大な情報量を、記録し、再現できる時代が来るとはとても思えない。むしろIT技術が進めば進むほど、本物が持つすごさは増すに違いない。

(1) 以上の資料の内容を300字以内で要約しなさい。

(2) 美術作品とIT技術との関係に対するあなたの考えを、資料と関連づけつつ、あなた自身の知識や経験を交えながら、700字以内で論じなさい。

令和3年度入学試験 小論文「出題意図」

(入試情報公開用)

人間発達文化学類 総合型選抜 芸術・表現コース

音楽または美術に関する文書資料を提示し、それに関して1000字程度で論述させることにより、読解力、論述能力、および芸術に関する知識や関心を総合的に見ることをねらいとする。