

前衛音楽についてのいくつかの私見 Some personal views on avant-garde music

高橋 範行[†]
Noriyuki Takahashi

[†]愛知県立大学
Aichi Prefectural University
noriyuki@ews.aichi-pu.ac.jp

Abstract

Today, the term “avant-garde music” refers to radical styles and streams that deny conventional idioms and seek a revolution in musical grammars expressions. However, the history of avant-garde seems to be at an end, with aspects such as symbolism of high social status, optimal cognitive complexity, and the possibility of acquiring a novel musical grammar having apparently been lost. Higher-level musical education is unlikely to stem the decline of adherents to the avant-garde. Avant-garde in the future will be more conservative in terms of familiarity for the audience. Various combinations of expressive manners in other domains or modalities will take the place of the quagmire of originality-seeking, and the purpose of avant-garde will be to provide people with vivid experiences and have some kind of impact on their aesthetic values. The end of “past” avant-garde raises various questions concerning the attractiveness of conventional idioms, such as “tonality” or “meter.” Cognitive science will play a significant role in debate on this topic.

Keywords — Avant-garde Music, Creativity, Optimal Complexity, Music Education, Conventional Idioms

1. はじめに

筆者は普段から現代音楽や前衛音楽を聴かない人間である。おそらく今後も日常的に好んで聴くようにはならないというおかしな自信がある。そのため今回の企画を引き受けていいものか逡巡したのであるが、このような人間が前衛音楽について私見を述べることも、おそらくは大衆的な感覚の反映という点で少しは意味があると思い、この文章を書いている次第である。したがって、以下は保守的な音楽愛好家の一意見として読んでいただければ幸いである。

2. 現代における前衛音楽

現代では“前衛音楽”という言葉は、実質的には“現代音楽”という言葉とほぼ同義に用いられているように思われる。“現代音楽”は主に 20 世紀に発表された芸術音楽一般を指す言葉であり、その中でよりラディカルな志向性をもつ音楽が“前衛音楽”ということになるのか。

おそらく人々が現代音楽についてイメージするのは、12 音技法やセリエリズムといった技法を用いた音楽、あるいは不確定性などを備えた実験的な性格が強い音楽であろう。これらの音楽の特徴を言い表すことは容易ではないが、強いて言うなら、西ヨーロッパを中心に数世紀をかけて確立され、その後世界的に拡散した“調性”や“拍節”や“固定化された作品”等の枠組みや概念との決別姿勢を明確にしている音楽となるであろう。本稿ではこのような“前衛”という言葉が暗に意味するモダニズムとしての「過去の否定（沼野, 2005）」という志向を尊重し、前衛音楽を「19 世紀までに培われてきたヨーロッパ芸術音楽の語法を否定し、それに代わる新たな語法と表現を探索・追求した作品または表現一般」として捉えることとしたい。

3. 前衛の評価と創造性

前衛を議論するには当然ながら時代性を踏まえなければならない。過去のある時点では前衛であったものが後に一般化した場合、おそらくそれは前衛とは呼ばれなくなるであろう。

グレゴリオ聖歌から始まり現代に至るまでの西洋音楽史は、前衛の歴史でもある。単旋律斉唱に始まり、そこに別の旋律が加わることで複雑なポリフォニーへと変化し、その反動でホモフォニック且つ堅牢な調性構造が備わり、その調性の可能

性を徹底的に汲み尽くし、ついには調性や拍節に代わる新たな語法を探索するなど、いずれの変容も当時の一般的な音楽文法からの逸脱を（少なくとも結果的にみれば）意図しているように見える。そして、これらの多くはおそらく当時では相当“前衛”的に捉えられたと思われる。このことは、そのような音楽の多くが生み出された当時ではなく、後世で評価される場合が多いことから理解されよう。

このような試行錯誤の歴史を概観していると、前衛性と創造性の類似に気付く。Kaufman & Sternberg (2010) は創造的なアイデアの定義のひとつに、その領域の仕事や課題についての再定義を挙げている。言い換えれば、前衛が結果的に社会の音楽に対する新たな認知的枠組みとして受け入れられ定着した場合、それは創造的な業績として認められることになる。つまり、前衛は芸術における創造的な営みそのものとも言える。

自身の作品が他者に理解されることを望むのは、芸術家として当然のことであろう。それは芸術家の性である。もちろん、芸術の発展において不可欠という点では、前衛そのものにも意味はある。しかし、それが最終的に人口に膾炙するという実を結ばなければ、単なる奇抜な試みという評価に終わるであろう。したがって、前衛は、それが新たなスタンダードの確立もしくは既存の枠組みの変更や追加を可能としたかという創造性の観点から、より後の時代で評価されるものであるのかもしれない。

それでは、果たして 20 世紀における前衛音楽は将来的にスタンダードとなって評価を獲得する可能性を秘めているのであろうか。筆者はこの点については、厳しい見方をしている。

4. 前衛は終焉するか

「前衛の終焉」が言われることがある。沼野 (2005) は Ligeti をはじめとする現代音楽の作曲家による作品の分析から、拍節や調性といった前衛音楽が意図的に回避してきた 19 世紀までの音楽構造的特徴が 1970 年代から増加し始める傾向

を見出したうえで、これを経済資本と知的資本の象徴性という支えを失った前衛音楽のための延命措置であるとし、いずれ前衛音楽は緩やかな死を迎えるであろうと予測している。

確かに、資本主義社会では需要のない音楽は淘汰されていく運命にある。多くの人々に受容される音楽を生み出す上では、その音楽に対する聴き手の認知的負荷を考慮することが重要であると考えられる。ところが、調性や拍節を放棄した前衛音楽は、社会的に広く浸透した認知上の枠組みを失ったことで、多くの人間にとってあまりにも理解が難儀な存在となってしまったのである。人々が対価を払って求める商品として許容される範疇を遥かに超えた前衛音楽が、ステータスアイコンとしての役目も失われつつある中この先生き残っていくことは、少なくともこれまでと同様の在り方では難しいであろう。

また、新たな語法や構造の創出と定着という創造性からみても、前衛音楽に未だそのような可能性が秘められているとは考えにくい。Stent (1969) は Meyer (1956) が提唱した音楽的期待による感情喚起モデルを援用しながら、聴き手の音楽的期待の前提となる様式的規準が現代において限りなく緩くなっていることを指摘し、新しい意味のある構造を創出する可能性がほぼ汲み尽くされてしまったと述べている。前衛音楽は聴き手の予測が不可能なほどまでに様式的な制約を解放し、作品として聴き手に伝達し得る意味を失ってしまったのである。その最たる例は、John Cage に代表されるような偶然性の音楽であろう。この類の作品に備わる低い尤度は、社会的に共有化された枠組みに基づく発信者と受容者間のコミュニケーションを難儀なものにしている。

5. 前衛と音楽教育

前衛が創造的な試みの一部であることは既に述べた。創造性にはその領域における伝統的な知識や技能の獲得が不可欠であるとされるように (Bailin, 1988)、前衛の芸術家の多くはその領域で積み上げられてきた知識や技能を十分に吸収した

上で、そこから抜け出す方向性を模索している。そして、彼らはその領域に精通しているからこそ、専門外の人々に比べると、前衛作品の価値や楽しみ方を理解していると考えられる。では、もし人々の知識や技能をこれらの専門家と同じレベルまで深化させることができたならば、人々は調性や規則正しい拍節の範疇を出ない音楽を倦厭し、前衛音楽を好むようになるのであろうか。

しかし、筆者はこの実現可能性も低いと考えている。例えば、音楽の複雑性と好みについては有名な Berlyne (1971) による「最適複雑性モデル」がある。このモデルに従えば、仮に人々の音楽に対する理解が深まった場合、それまでは高かった前衛音楽の複雑性は相対的に低下すると考えられるため、結果として前衛音楽に対する好みが高まるはずである。しかし、好き嫌いは複雑性のみから決定されるわけではない。例えば後で述べるように、メディアでは前衛音楽が“恐れ”などのネガティブな感情表現の手段として用いられることが一般化している。このことを考えれば、仮に人々の前衛音楽の構造理解が進んだとしても、それがすぐさま好みに結びつくものではないことは明らかである。

また、「最適複雑性モデル」は刺激の受容側の「期待」を前提としている。すなわち、聴き手が学習によって刺激に対する予測や期待を抱けるようになるからこそ、複雑性が低下するのである。しかし、例えば偶然性の音楽のように、聴き手がそもそも予測することが困難な音楽においては「最適複雑性モデル」自体が成立するような保証はない。

専門家と同じレベルまで人々に音楽教育を施すことも実際には非現実的であろう。例えば、過去に「創造的音楽学習 (Creative Music Making)」として紹介された学習 (例えば、Paynter & Aston, 1970) は、前衛音楽的な手法や表現を多分に含んでいたが、それらは前衛音楽の理解というよりも、規則に縛られることなく子どもの小さな創造性を発揮させつつ、最終的には基本的な音楽構造の理解と定着を図ることが目的であったように思われる。教材として前衛音楽を扱うにしても、そもそ

も共有可能な共通した枠組みを見出すことが難しい前衛音楽では、ねらいや評価を適切に設定すること自体が難しい。さらに、これまで以上に調性音楽を学習したとしても、必ずしも音楽領域で創造的である必要がない一般的な子どもたちがそのような音楽に辟易し、前衛音楽に面白さを見出すようになるかはわからない。ましてや授業時数の削減や存続そのものが危惧される学校教育の芸術教科において (例えば、藤原, 2014; 森下ら, 2014)、内容の量的な拡充を図ることは極めて難しい状況にある。

6. 前衛音楽が遺した物

以上のことから、音楽領域において今後新たな語法や構造が創出され、それらが社会的なスタンダードという立場を獲得する可能性は、ほぼ消滅していると考えられる。

しかし、このような前世紀における一連の前衛的な試みは、それまでの音楽とは一線を画す表現手法を開拓したと筆者は考えている。例えば前衛音楽における無調性や極めて緊張感の高い不協和な響きは、“恐れ”や“不安”といった感情表現のひとつの手段として、劇伴や映画音楽などにおいて効果的に用いられている。過去にこのような類の感情を表す音楽表現が無かったわけではないが、前衛音楽はそこにより象徴的な語法を提供したと言えるであろう。ここでは、視覚や言語的な表現を引き立たせる効果的な脇役という存在として、前衛音楽は受け入れられているように思われる。

いずれにせよ、前衛音楽は 20 世紀の音楽領域における代表的な先鋭的試みとして、後世にその足跡を十分に残すものとは言えるであろう。

7. ジャズの歴史にみる前衛の今後

新たな語法の創出や定着の可能性がほとんど見出せないとすれば、音楽における前衛はこれからどこへ向かうのであろうか。ここでは 20 世紀に生まれ、とてつもない速さで変容を遂げたジャズを例に、21 世紀の前衛音楽の方向性について考えてみたい。

アフリカの黒人音楽とヨーロッパの白人音楽がアメリカという地で融合することで生まれたとされるジャズは、“ニューオリンズ”や“シカゴ”などと呼ばれるヨーロッパ音楽的な性格が強いスタイルから始まり、徐々に“スウィング”と呼ばれる黒人音楽のリズムと躍動感を備えたビッグバンドスタイルに変化していく。しかし、ここまではヨーロッパの伝統音楽的な範疇にある音楽であったと言える。

ジャズの一大変革は、所謂“ビバップ”革命と呼ばれる、我々がイメージするところのジャズの代表的スタイルが確立された時である。これは楽団的な統率色が濃かったスウィングスタイルに対して、演奏者の個性を即興という形で強く打ち出したもので、ダンス音楽であったジャズのイメージを180度転換させてしまうものであった。また即興演奏の可能性を拓げるために、使われる音組織やリズムの多様性はそれまでと比べる格段に拡張された。おそらく、ビバップは当時の人々にとっては相当“前衛”的な音楽として聴かれたことであろう。即興を打ち出すことによる作品性の希薄化は、急速的に様式的な制約を緩めていく前衛音楽の流れとも重なるように見える。

その後、さらなる即興的な自由をスケールの発想に求めた“モード”などを経て、ついにジャズは“フリー”に到達する。フリージャズでは、それまでのジャズにおいて即興上の枠組みとなっていた形式、ハーモニー、メロディ、モードなどを否定し、演奏者の直感的な音楽性に基づいて自由に演奏が行われる。つまりここに来て、ジャズは前衛音楽における偶然性の音楽のように、既存の知識の共有に基づいた演奏者と聴き手のコミュニケーションが成立しないところまで行き着いたのである。フリージャズにおける代表的存在のひとりがOrnette Colemanであるが、一連の前衛の試みとしての終着点に到達した（またはそこに足を踏み入れる決心をした）という意味で、筆者には彼が前衛音楽におけるJohn Cageのような存在のように思える。

フリージャズがその後にジャズのスタンダード

になることはなかった。しかし、その表現方法や方法論などはビバップやモードといった様式上で巧みに変形され利用されており、確実にジャズ史に影響力を及ぼすものであったと評価できる。

その後ジャズは電気楽器やロックやポップスの要素を大幅に取り入れた“フュージョン”や、伝統的なビバップやモードジャズへの回帰などを経て現在に至っているが、およそその現在のジャズのメインストリームはその回帰の流れの延長線上にあるように思われる。すなわち、調性や拍子といったビバップやモードといった伝統的なジャズスタイルを下地としながらも、その表現上のアウトプットの部分に様々な工夫を加えるといったやり方である。調性感を維持しながらも非機能的なハーモニー進行としたり、混合拍子や変拍子で演奏したり、といった具合である。本質的な部分はビバップやモードと変わるわけではないものの、それまでの語法をいろいろと組み合わせ装いを変えるだけで、かなり新鮮に響くジャズを作り上げている。

このようなジャズの伝統への回帰傾向の理由のひとつは、やはり聴き手にとっての親和性であろう。ジャズが生き残っていくためには、人々にとって聴きたいと思わせる音楽でなければならない。そのためには、構造が複雑すぎてはならない。社会的に共有された音楽的枠組みをもとに、適度な認知処理の水準をもって聴けること、これがポピュラリティを得る上で必要となるのである。フリージャズは明らかにそれを超える、もしくはそれ自体を要求しないものであった。

このようなジャズの変容の歴史を踏まえると、これからの前衛音楽はポピュラリティ獲得の方略を模索しなければならないであろう。具体的には、これまでに蓄えられてきた膨大な語法や技法のアーカイブをうまく組み合わせつつ、前衛性と現代の人々にとって最適な複雑性のバランスの落としどころを探ることになるであろう。これは本来の前衛という意味においては、消極的な態度ではあるものの、過去から続く前衛の流れを断ち切らないためには必要なことである。

一方で、本来の前衛という意味での活動も続いていくことであろう。それは創造者に不可欠な欲求に従った行動だからである。しかし、新たな語法やパターンの創出と定着が期待できない今、考えられる方法は、過去の語法に依存しながらも、他領域に可能性を見出す、ということになる。昨今の前衛作品に見られる即興性やインタラクティブの重視、他のモダリティ芸術とのコラボレーション、テクノロジーとメディアの大胆な導入といった傾向は、いずれも語法自体の新規性ではなく、他領域との組み合わせによって新たな可能性を模索することに主眼が置かれているようにみえる。複数領域のハイブリッドによって、単独では不可能であった新鮮で未知なる“体験”や“視点”をいかに提供するか、これが現代における前衛の目的となりつつあるのかもしれない。

8. おわりに

前衛音楽がスタンダードとなり得ることが難しいとすれば、このことは同時に「なぜ調性と拍節は魅力的であるのか」、「なぜ音楽に意味の伝達を伴っている必要があるのか」といった疑問を呈示する。さらにこれらを突き詰めれば、Chomsky に代表される生得的な言語機能のようなものが音楽にもあるのか(例えば、Lerdahl & Jackendoff, 1983) 人間にとって音楽の普遍的な価値とは何か(例えば、Gazzaniga, 2008) といった、人間社会における音楽の存在を根本から見つめ直すような議論となるであろう。これらの議論に大きな影響力を及ぼすような証拠を見出すための努力において、認知科学が果たす役目は極めて大きいと筆者は考えている。

参考文献

- [1] Bailin, S. (1988). *Achieving extraordinary ends: an essay on creativity.*
- [2] Gazzaniga, M. S. (2008). *Human: The science behind what makes us unique.*
- [3] 藤原智也. (2014). 新自由主義教育改革と美術教育—学習の機会保障の問題. 美術教育

学, 35, pp. 441-445.

- [4] Kaufman, J. C., & Sternberg, R. J. (2010). *The Cambridge handbook of creativity.*
- [5] Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A Generative theory of tonal music.*
- [6] Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music.*
- [7] 森下修次, 高須一, 菊地雅樹. (2014). 音楽科教育は存在できるのか?—次期学習指導要領改訂に求める子どもの資質や能力を考える—. 音楽教育学, 44(2), pp. 60-64.
- [8] 沼野雄司. (2005). リゲティ、ベリオ、ブーレーズ 前衛の終焉と現代音楽のゆくえ.
- [9] Paynter, J., & Aston, P. (1970). *Sound and Silence: Classroom projects in creative music.*
- [10] Stent, G. S. (1969). *The coming of the golden age.*