

# サウンドスケープ・コンポジションの理念

— バリー・トゥルアックスの論考をもとに —

清水 慶彦\*

【要 旨】 本稿は、環境音のフィールド・レコーディングにもとづく創作であるサウンドスケープ・コンポジションについて、バリー・トゥルアックスの論考をもとに、その理念の枠組みを明らかにしようとするものである。彼のいうサウンドスケープ・コンポジションでは、使用素材と原音の関係の認識可能性が重視され、「聴き手と環境とを再統合する」という目的が志向される。その点についてフランシスコ・ロペスは批判的にとらえるが、両者の立場の違いを比較することで、作品に使用する音の認識性／抽象性の問題への両者の態度の相違が浮き彫りになる。それを通じ、トゥルアックスのサウンドスケープ・コンポジションが、少なくとも彼にとって、音楽の従来のパラダイムを変革していく可能性を持つ野心的な理念だったことがわかる。

【キーワード】 サウンドスケープ・コンポジション フィールド・レコーディング サウンドスケープ ミュジック・コンクレート

## I はじめに

カナダの作曲家レイモンド・マリー・シェーファー (Raymond Murray Schafer 1933-2021) が提唱したサウンドスケープ (soundscape) については、わが国でもこれまでに広範な議論がなされてきた。代表的なものに限ってみても、たとえば鳥越けい子、今田匡彦、または中川真らの仕事を挙げることができよう。

一方で、シェーファーが設立したサウンドスケープの研究プロジェクト「World Soundscape Project」(以下WSP)の活動のなかで生じてきた創作的展開であるサウンドスケープ・コンポジション (soundscape composition) については、わが国ではこれまであまり議論の俎上に上ってこなかったといえる。容易に入手しえる先行例としては、今田の訳による作曲家ガブリエーレ・プロイの記事(プロイ 2011: 20)や、柳沢英輔の『フィールド・レコーディング入門』での記述(柳沢 2022: 49)などを挙げるができるが、前者はおもにプロイの創作を紹介するもので、本稿で注目するWSPの活動に端を発するサウンドスケープ・コンポジションそのものについて深く言及されるわけではない。後者では、本稿でも焦点をあてるバリー・トゥル

---

令和5年5月26日受理

\*しみず・よしひこ 大分大学教育学部芸術・保健体育教育講座(作曲)

アックス (Barry Truax 1947-) の論述を引き、サウンドスケープ・コンポジションの「特徴」が挙げられる (柳沢 2022: 49) など比較的踏み込んだ内容がみられ、これを本稿の直接的な先行研究と位置づけることができるだろう。

カナダの作曲家トゥルアックスは、シェーファーが 1971 年に設立した WSP の基幹的メンバーとしてサウンドスケープ研究に従事し、1975 年のシェーファーの退任後は WSP の「研究ディレクター」(鳥越 1997: 54) を務めた人物である。自身によると、自作品としておもに「グラニュレーション技術やプロセッシング技術のためのデジタルサンプリングされた環境音」による創作を展開しており (Truax 1996: 53)、また、WSP での活動の成果をもとにした「音響とサウンドスケープについての用語集」(Truax 1996: 54) である『The Handbook for Acoustic Ecology』(1978) の編者でもある。

彼は著書『Acoustic Communication』(1984) や、論文「Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition」(1996)、「Genres and Techniques of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University」(2002)、「Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape」(2008) などでサウンドスケープ・コンポジションについて詳述しており、本稿では、これらのトゥルアックスの論述をもとに、WSP の活動に端を発するサウンドスケープ・コンポジションの理念の枠組みを明らかにし、この領域をめぐる議論への端緒としたい。

## II 出発点としてのフィールド・レコーディング

1960 年代おわりごろからサウンドスケープの概念を具体化していったシェーファーは、赴任校であるサイモン・フレーザー大学 (以下 SFU) に、サウンドスケープの学際的な研究をおこなうプロジェクトとして WSP を設立した。「音響環境を記録し、個人の聴覚上の感受性を通じてサウンドスケープの重要性を一般に認識させる」(Truax 2008: 103) ことを目的としていた WSP は、サウンドスケープの録音記録をアーカイブすべく、フィールド・レコーディングに積極的に取り組んでいる。

1973 年のカナダ横断録音ツアーや 1974 年のカナダ・ヨーロッパ録音ツアーを代表的な例として、1975 年までの間にアナログテープで 300 本以上のテープアーカイブが蓄積整理されており、トゥルアックスは、録音記録を聴き手に示すことで「無視されがちな音に対する意識を涵養し、コミュニティの生活におけるサウンドスケープの重要性への気付きを促進する」(Truax 2002: 5) ことを目指していたとしている。これらのフィールド・レコーディングの成果は、1973 年の LP レコード『バンクーバー・サウンドスケープ』や、1974 年に制作されたラジオ番組『カナダのサウンドスケープ』などとして公表された。

当初、フィールド・レコーディングで集められた録音物はあくまで「記録」と位置づけられるものだったが、WSP のメンバーのほとんどが作曲家であったことから、次第にこれによって得た録音素材をもとにした創作的な活動も並行しておこなわれるようになった (Truax 1996: 54)。トゥルアックスは、「必ずしも意図的とはいえないかたち」(Truax 1996: 54) で、「自然発生的に」(Truax 2008: 105) 生じてきたこのような動向を指して、サウンドスケープ・コンポジションだとしている (Truax 1984, 1996, 2002, 2008)。「記録」をレコードや放送などの媒体にのせるための「編集」を起点としつつ、その過程でそれにとどまらない創作的志向が

発露され、「構成 (composition)」に向かうことになったということなのだろう。

たとえば、ラジオ番組『カナダのサウンドスケープ』に含まれる《夏至》(1974)では、カナダのブリティッシュコロンビア州のウェストminster寺院にある池の畔での24時間にわたる定点録音で得た素材から、各時間の代表的な部分を2分程度選び取り、時間順に接続またはクロスフェードする手法がとられた<sup>2)</sup>。使用される音素材には音を変質させるような加工は施されず、環境音の文脈や意味性を保ったままで、24時間の持続を50分程度の作品に圧縮したのである。使用される音自体はその場のサウンドスケープではあるものの、結果として厳密な意味での「記録」を離れたものとなっているといえよう。

より踏み込んだ方法をとる例として、『バンクーバー・サウンドスケープ』に収録された《入港》(1973)は、船舶でのバンクーバー港への入港の体験を表すべく、同港で最も古い霧笛の音で始まり、さまざまな汽笛やブイの音が近づいては遠ざかる様子が描かれた後、最終的にはドアの開閉音などにより人物が屋内で荷解きすることを思わせる部分で終わる作品となっている<sup>3)</sup>。つまり、バンクーバー港の情景とそこへの旅を思わせる一連の物語性を、聴く側が感じ取れるような構造が意図されているのだ。

ここで使用される汽笛やブイの音が近づき去って行くかのような効果は、現場の実際のフィールド・レコーディングをそのまま使用するのみならず、別に録音した音素材をミックスするなどして作成されたという。実際に乗船して現場で収録した音は、モーターノイズが大きすぎて望ましいものとはならなかったためだ<sup>4)</sup>。《入港》で使用された素材はたしかに制作時点でのバンクーバーの音事象であり、その点においてサウンドスケープの「記録」ではある。しかし一方で、効果的に物語性を描写すべく意図をもって別録音した素材をミックスすることで得られる制作物は、実在しない、いわば架空のサウンドスケープでもある。

上記のような作品は、一面ではフィールド・レコーディングの「編集」といえるだろうが、同時に、とりわけ《入港》において明白なように、情景とそこへの旅という時間の進行や視点の移動を含む物語性を描写すべく、意図をもって「構成」されてもいる。どこまでを記録の「編集」とし、どこからを創作物の「構成」とするのか一律に区分するのは難しいが、トゥルアックスの言葉を借りるならば、「定義しづらいある地点で、音の記録はサウンドスケープ・コンポジションへと自身を変容させていく。記録としての機能や教育的機能、そして美学的充足などのさまざまな機能のうち、後者が優位となるように傾きはじめる」(Truax 1984: 209)のだ。

そのうえで、トゥルアックスは環境音の録音素材をもちいて作られた制作物全般をサウンドスケープ・コンポジションだと考えているわけではない。「サウンドスケープの録音を原音として使用している作品でありさえすれば、それでサウンドスケープ・コンポジションであると定義づけることはできない」(Truax 2002: 6)というのだ。環境音がおもな素材となることが必要条件ではあるとして、では、彼が考えるサウンドスケープ・コンポジションはどのような要件をもって成立するのだろうか。

### Ⅲ サウンドスケープ・コンポジションの原則

トゥルアックスは、複数の論考で下記のような4項目からなる「サウンドスケープ・コンポジションの原則」を挙げている (Truax 1996: 63, 2008: 106)<sup>5)</sup>。

- (a) 音素材が加工されるにせよ、聴き手の原音への認識可能性が保たれること。
- (b) サウンドスケープ素材がもつ環境的、心理的文脈についての聴き手の知識が呼び覚まされ、音楽から生じる意味のネットワークが完結するよう促されること。
- (c) サウンドスケープ素材がもつ環境的、心理的文脈についての作曲者の知識があらゆるレベルで作品のあり方に影響を及ぼしえるもので、理想をいうならば、最終的には作品が現実の一部または全ての側面と不可分であること。
- (d) 作品が、われわれの世界への理解を深め、かつ日常の知覚的習慣にも影響を及ぼすものであること。

そのうえで、サウンドスケープ・コンポジションの最終的な目的は「バランスのとれた生態学的関係のなかで聴き手と環境とを再統合することである」(Truax 1996: 63, 2008: 106) と述べる。

これらの主張から、トゥルアックスのサウンドスケープ・コンポジション観が、「聴き手と環境とを再統合」という明確な目的を持ち、認識可能性の高い素材をもちいるという手段や、素材の文脈性を作品のあり方と深く関係づけるという方法が、その目的のために奉仕するという、合目的性を持った実用主義的なものであることがわかる。

また、原則の (d) の内容は、シェーファーのサウンドスケープ思想自体が持つ観念と共通するものといえ、自明のこととはいえ、トゥルアックスのサウンドスケープ・コンポジション観がシェーファーのサウンドスケープ思想を基盤としたものであることが再確認できよう。彼によれば、「成功したサウンドスケープ・コンポジションは聴き手のサウンドスケープへの意識や態度を変える効果を持ち、それによってサウンドスケープと聴き手の関係性を変化させる。そのため作曲の企図は芸術的であると同時に、社会的、政治的なものでもある」(Truax 1984: 207) というのだ。

なお、録音された音を素材とする音楽創作としては、ピエール・シェフェール (Pierre Schaeffer 1910-1995) が提唱したミュージック・コンクレートがひろく知られている。これにおいては多くの場合、音が生起する状況や文脈など、音がもつ (物理的な特徴ではない) さまざまな意味作用を電子音響的な加工によって取り去り、音を抽象化することが試みられる。トゥルアックスがいうところの音素材の認識可能性があえて破棄される傾向が強いのだ。

トゥルアックスによれば、まさにこの点がサウンドスケープ・コンポジションと、ミュージック・コンクレートや、それを源流とする録音素材による電子音響音楽との「本質的な違い」(Truax 1984: 207) である。そのような電子音響音楽においては「音がその環境的な文脈をすべて、あるいはほとんど失っていて、広範な加工が施されることで元の音のアイデンティティすら失っていることがしばしばあり、そのため聴き手は作曲者の指摘なしには元の音を認識できないことが多い」のに対して、サウンドスケープ・コンポジションでは「作曲者が保持し、強化し、また利用するのはまさに環境的文脈である」(Truax 1984: 207) ことを強調する。「環境音を音楽素材として利用することではなく、むしろ音楽的なデザインの知的基盤を、サウンドスケープを再デザインするために、また、環境音の重要性についての人々の知覚的審美眼を再覚醒するために利用すること」(Truax 1996: 53) が基本的な方針だというのだ。

ここまでの彼の主張を容れるならば、環境音を使用した作品であってもサウンドスケープ・コンポジションたりえない場合がある一方、作り手が彼のいうサウンドスケープ・コンポジションやサウンドスケープ思想を意識していなかったとしても、結果として上記の原則や目的に沿う作品であれば、それをサウンドスケープ・コンポジションと捉えることができる場合もありえよう。

実際、トゥルアックスは著書『Acoustic Communication』の「サウンドスケープ・コンポジション」の項目において、その実例としてリュック・フェラーリ (Luc Ferrari 1929-2005) の《ほとんど何もない第1番》(1970) や、篠原眞 (1931-) の《シティ・ヴィジット》(1971) を挙げている。

フェラーリは1958年からシェフェールが率いるグループ「GRM」<sup>6)</sup>に加わり、彼のもとでミュージック・コンクレートに取り組んでいたが、1964年の《異型接合体》においてシェフェールの方針に反するかたちで「長年禁忌とされてきた」(シオン1989: 972) 抽象化されない認識可能性の高い音素材をもちい、その後、意味作用を含んだままの環境音による創作を展開していくことになる。このような方向性の創作は「逸話的音楽」(佐藤2021: 52) と称されており、《ほとんど何もない第1番》はその代表例のひとつとされる。

篠原は、電子的な創作領域のみを挙げるにしても、シェフェールの「GRM」でミュージック・コンクレートを学んだ後に、シーメンス社電子音楽スタジオやケルン国立音楽大学で電子音楽を学び、ユトレヒト大学電子音楽スタジオ、ベルリン工科大学電子音楽スタジオなどにおいて電子的な領域での創作に取り組む<sup>7)</sup>など、いわば異色の経歴をもつ作曲家といえる。彼は1971年から72年にかけてニューヨークを訪れる機会を得た。ここで、「あらゆる人種のあらゆる階層の人々が二十四時間休むことなく活動することで、多様な音響を産み出し続けていたニューヨークという大都会に驚嘆」し、「聴覚によってニューヨーク市を訪れる」ことを意図(川崎2012: 63) して制作されたのが、スライド投影を伴う4チャンネルの音響作品《シティ・ヴィジット》である。使用される環境音のほとんどが「生のままで電子的な変調は行われなかった」(川崎2012: 63) とされ、トゥルアックスの視点からすれば、都市的な環境音をもちいたサウンドスケープ・コンポジションだと捉えられるものではあるだろう。

つまり、トゥルアックスの言説によれば、SFUやWSPとの直接的な関係性の有無にかかわらず、上述の原則や目的の観点からみて、それにかなる作品であるならばサウンドスケープ・コンポジションとしてとらえることができるのであり、この点からも、彼のサウンドスケープ・コンポジション観においては、「聴き手と環境との再統合」という目的に沿うかどうかという合目的性が重視されていることがうかがえよう。

#### IV 使用素材の認識可能性

ここまで、サウンドスケープ・コンポジションにとって、そこで使用される録音素材での原音の文脈の認識可能性が重要とされることを指摘してきたが、次に作品での素材のあつかい方の観点からこの問題をもう少し掘り下げてみたい。

サウンドスケープ・コンポジションのなかであつかわれる素材は、実際には、目立った加工や編集をせず、ほぼそのままの状態でもちいられるものから、かなりの程度の加工を施されたものまでさまざまある。トゥルアックスはこれを「ほとんどの作品が『ファウンド・サウンド』



と呼ばれるものから、『抽象的な』アプローチまでの連続体のなかに位置づけられる」(Truax 2002: 6) という言い回しで述べている。

連続体の一方の極をなす「ファウンド・サウンド」とは、部分の選択や目立たないクロスフェードなど、最小限の音響的処置による原音に最も近い状態での環境音の使用を指す。WSPの初期作品を特徴づける手法であり、使用されるサウンドスケープが「魅力的で変化に富み、興味深いためにシンプルな録音でも通常の音楽と同じように鑑賞できる」(Truax 1984: 207) ものであるという。おそらく美術分野での「ファウンド・オブジェクト」に倣う名称と推察されるが、トゥルアックスはこれについて、先に挙げたフェラーリの《ほとんど何もない》シリーズでの手法と類似するもので、かつ、ほぼ同時期に行われたものだとしている(Truax 2002: 7)。

一方の極である素材の「抽象的な」使用とは、程度の差こそあれ、上述したミュージック・コンクレートで行われるような音響的な処理や加工を施す用法である。すでに述べたように、トゥルアックスは使用素材の抽象性を本質的な相違としてサウンドスケープ・コンポジションとミュージック・コンクレートや録音素材による電子音響音楽とを区別しているが、サウンドスケープ・コンポジションにおいて加工され抽象化された音を使用することを禁忌視しているわけではない。一部に極端な音響的処理がなされていたとしても「聴き手による音の認識や連想を呼び覚ますために、常に明らかに音の認識可能性を保って」いて、「たとえ細部が非現実的であっても、結果が一貫したサウンドスケープとして聴かれる」(Truax 2002: 6) ののであれば、サウンドスケープ・コンポジションたりえるというのだ。一見矛盾するように感じられるかもしれないが、結局のところ、全体として聴き手が「もとの環境との関連性を認識できる」(Truax 1984: 207) 点を担保すべきとする姿勢は維持されており、「原音への認識可能性が保たれる」という原則は一貫しているといえる。

これら、サウンドスケープ・コンポジションにおける抽象化された音の使用の実例について、トゥルアックスが言及しているものをいくつか挙げておきたい。

WSPのオリジナルメンバーでもあり、トゥルアックスが「サウンドスケープ・コンポジションを最もさまざまな表現形態で探究してきたSFUの作曲家」(Truax 1984: 210) だとするヒルデガード・ウェスターカンプ(Hildegard Westerkamp 1946-)の《ビニース・ザ・フォレスト・フロア》(1992)は、カナダのブリティッシュコロンビア州の原生林での録音素材にもとづく作品である<sup>8)</sup>。本作では、冒頭に聴かれる低音での打撃音が楽曲全体にわたってくり返しもちいられる。この打撃音は、本作の他の部分で使用される音を加工して作成されたものとされるが(Truax 2002: 7)、極端な加工が施されているため、この音のみを単体で聴いた場合、おそらく聴き手が原音の文脈を想起するのは困難だろう。しかしトゥルアックスによれば、本作においてこの音は、鳥や動物の声や小川のせせらぎなど明らかに森林を想起させる作品全体の文脈のなかで使われることにより、空洞になった丸太を叩く音や、スギの林床を踏む音、神秘的な森林の地下の音や、あるいは森林を訪れる者の体内の音の反映などを想起させ、森林に親密に関わるさまざまなイメージを呼び覚ますのだという<sup>9)</sup>。

また、たとえばトゥルアックス自身の作品《ドミニオン》(1991)では、ある程度の認識可能性を保ったかたちでの素材音の大幅な加工が試みられる。この作品ではグラニューラー・タイムストレッチング技術が活用され、素材音のアタックの部分保持してそれが何の音であるかの認識性を担保しつつ、その後の音の持続部分を極端に引き延ばすという加工がなされる。これ

により、音のエンベロープを無効化したうえで、通常であれば聞こえない倍音を引き出すなど、音色をおもな要素として活用することが意図されているという<sup>10)</sup>。音の大部分にかなりの加工が施され抽象化されつつも、音の特徴の把握にとってきわめて重要な部分であるアタックの形状が保持されることにより、聴き手が原音を認識できるよう配慮されているのである。

このように、素材として、または作品の文脈のなかで聴き手の原音への認識可能性が考慮されるのであれば、ある程度極端な加工をとともなう音をサウンドスケープ・コンポジションのなかで活用することも可能であり、それが「ファウンド・コンポジション」との連続体の両端をなす一方の極だというのだ。

シェーファーは、音と音がつくられる状況とが「切り離され」ている状態を「スキゾフォニア」(schizophonia)と称して批判している(Schafer 1974: 43)。録音や放送は「元の音とその音の電気音響的な伝達・再生との間の分裂」を生じさせるが、元来「すべての音はオリジナル」であって「ひとつの時間にひとつの場所でしか生起しなかった」ものであり、「自らを生み出したメカニズムと不可分に結びついていた」(シェーファー 1986: 143)とする。それが切り離され「別の時間や空間において再び発せられる」のは「異常な状態」(シェーファー 1986: 397)だというのである<sup>11)</sup>。シェーファーの主張を額面通りとらえるならば、環境音が録音されて別の時間や空間で上演されること自体がこれに該当することになってしまうのだろうが、電子音響的な処理によりあえて音を抽象化しようとするミュージック・コンクレートやその流れを汲む電子音響音楽の姿勢は、まさに「スキゾフォニア」の最たるものといえるのだろう。

ここまで述べてきたように、トゥルアックスのいうサウンドスケープ・コンポジションにおいては、原音への認識可能性を保つことにより、その音の意味作用や文脈性ならびにそこに含まれるであろう音が生じるメカニズムなどへの聴き手の連想を担保することが、なかば命題化されているといえる。この点は、基本的にはシェーファーのこのような思考を継承したものととらえてよいだろう。

ただし、そのうえでトゥルアックスは、作品全体として音の認識可能性を保ちえる限りにおいては、加工され抽象化された「スキゾフォニア」的な素材の使用を拒んではない。彼は「認識可能な標識音<sup>12)</sup>のシンプルなカラーージュは、聴衆の文化的意識の関心を引くトリガーにはなるだろうが、音楽的興味は低いものになる」(Truax 1994: 186)とも述べており、「スキゾフォニア」的ではない認識可能性の高い音のみで作品としての創作性を発揮するのは困難だということも意識しているのだろう。このあたりが、先に述べた「記録」の「編集」とサウンドスケープ・コンポジションの「構成」とを区分する、トゥルアックスのいう「定義しづらいある地点」をなすひとつの要素であると考えられることもできよう。

## V サウンドスケープ・コンポジションの構造

続いて、作品の構造についてのトゥルアックスの見解をみてみよう。

彼は、芸術的な音楽制作への環境音の導入を困難にする点として、環境音が「容易にはパラメーター化できないため、作曲技法としての一般的な思考といえる順列スキームに合致しない」ことや、環境音を構成する際の「構造的組織化は、発話や音楽にみられるそれとほとんど関連しない」ことを挙げる(Truax 1996: 52)。平均律などのような一般的な音律にもとづく音組織による音楽には「エンコードとデコードにも似た人間の意図的なコミュニケーションの形式」

がありえるのに対して、環境音はそれ自体の特性と文脈の両面によって意味性を獲得するものであるため、「任意に記号論的な意味を持たせることができない」(Truax 1996: 52) ののだという。彼によれば「西洋音楽の理論は、作曲に追従して抽象化を進め、音程関係を優先してきたため、環境音という非音程的な素材をあつかうのに無力だ」(Truax 1996: 49) というのだ。そして彼にとってこのことは、サウンドスケープ・コンポジションの実践が「西洋的な伝統の再検討や再構築」(Truax 1996: 53) をもたらす可能性を導くものでもある。

これらのことをふまえ、トゥルアックスは「サウンドスケープ・コンポジションの構造的アプローチをすべて分類しようとするのはおそらく無意味であり不可能だ」としたうえで、ひとつのとらえ方として「聴覚的視点」という概念を提唱している(Truax 2002: 7-8)。彼によれば、サウンドスケープ・コンポジションの構造面でのアプローチは、(1) 固定的視点、(2) 移動する視点、(3) 可変的視点の3種の聴覚的視点によって区分できるのだという。

(1) の固定的視点は、時間の流れを重視した固定的な空間視点や、個々の固定的な視点の連続による構成のこととされる。この場合、時間のなかでの「音の出来事の流れが作品の構造を決定する」のであり、「物語や詩、オーラルヒストリーの要素を含めることでより効果的となりえる」(Truax 2002: 8) ののだという。先に挙げた《夏至》などがこの典型といえるだろう。

(2) の移動する視点は、スムーズに連続する空間や時間の流れを強調する構成によるもので、旅を表象する《入港》などがこの典型例といえるだろう。この視点においては、ある素材から他の素材へと向かうクロスフェードや、横方向のステレオパンニングなどの手法のみならず、「現実的な音から抽象化された音へと向かう」(およびその逆も含む) 移行などももちいられるとする(Truax 2002: 9)。ここでいう移動は、クロスフェードやパンニングによって模倣される物理的な移動のみならず、原音の認識可能性が高い音と抽象化された音の間の往還によって表される心象的な移行も含まれており、たとえば彼の作品である《ペンドラー・ドリーム》(1997) では、この手法により「白昼夢から抜け出して現実的なサウンドスケープに再び入る」(Truax 2008: 105) かなのような表現が試みられる。

(3) の可変的視点は、視点があまりに急速に変化するものや、複数のシーンが同時に提示されるものなど、現実での視点との類似から離れた新しい方法の探究がみられる構成で、このような方法がサウンドスケープ・コンポジションのなかで機能しえるのは、現代社会においては、あるサウンドスケープのなかにスピーカによって別の音が埋め込まれるような「スキップフォニック」な聴取状況に聴き手の側が慣れていているからだという(Truax 2002: 11)。

ここにおいてトゥルアックスは、サウンドスケープ・コンポジションでの音素材が「ファウンド」なものから「スキップフォニア」なものまでの連続体の中に位置づけられると述べたのと同様に、聴覚的視点もまた、たとえば(1)で描写される現実的なものから、(3)で描写しえる非現実的なものまでの連続体の中に位置づけられると考えているようだ。

このようにトゥルアックスは、サウンドスケープ・コンポジションの構造を考察するにあたり、音をもちいていかに運動する形式を造形するかという従来の音楽の制作手法ではなく、音をどのように視る(聴く)かの「視点」を中心に据えた、あたかも映画制作や映像制作での手法になぞらえられるような言説をもちいている。このことは、彼のいうサウンドスケープ・コンポジションが、一般的な音楽のパラダイムのみで捉えられるものではないことを示唆している。

トゥルアックスは、サウンドスケープ・コンポジションにおいては「聴くことが作曲プロセ



スの中核をなす」のであって、音を望ましい効果のために使役するというよりも「音が作曲者の造形を導く」(Truax 1996: 60) のだとする。作曲者が音を使うのではなく「音が作曲者を、そして最終的には聴き手をも『使う』ことになる」(Truax 1996: 60) というのだ。電子音響音楽も含む従来の音楽のあり方が「作曲者が音のメッセージを送り、最終的に聴き手の感情的な反応を引き起こす」という「線型モデル」であるのに対し、サウンドスケープ・コンポジションでは「音そのものが作曲者や聴き手と社会的・環境的文脈との関係性を仲介して、それを映し出し、注釈し、あるべき姿を想像し、内的意味を探究する」(Truax 1996: 60) ものであるとする。

つまり彼は、サウンドスケープ・コンポジションにおいては、音楽的構造を造形するために認識可能性の高い環境音が使用されるのではなく、環境音を内容の本質に据え、それによって全体像が展開されていくべきだと考えているのであろう。そしてさらに、このような思考によって従来の音楽的構造の枠組みに揺さぶりをかけ、そのことを通じて、音楽の概念自体を更新していくことができるという可能性をも見据えているようだ。「サウンドスケープ・コンポジションによる音楽創作は、器楽と同じように組織化できるものではなく、したがって、もしサウンドスケープ・コンポジションを含めて捉えるならば、たとえば『組織化された音』などのような、より広い音楽の定義が必要となる」(Truax 2008: 105) と指摘する彼は、「環境音の本格的な使用は、芸術分野の確立した規範を破壊する可能性すら有している」(Truax 1996: 49) とも述べている。

## VI 音の抽象性と認識性、芸術の自律性と社会性

フィールド・レコーディングによる作品を多数制作しているサウンドアーティスト、フランシスコ・ロペス (Francisco López 1964-) は、「スキゾフォニア vs. オブジェ・ソノール：サウンドスケープと芸術的自由」(1997)<sup>13)</sup>と題するエッセイのなかで、シェーファーの「スキゾフォニア」の観念を批判しつつ、トゥルアックスが掲げる「聴き手と環境とを再統合する」というサウンドスケープ・コンポジションの目的についても、そのような「実用的な目的に従う必要はない」と切捨て捨てる。

ロペスは、シェーファーの「スキゾフォニア」と、録音された音を原音の文脈やその意味作用から独立した単独の存在として捉えようとするミュージック・コンクレートの志向——シェーファーのいうところの「オブジェ・ソノール」——とを対立的な概念だとしたうえで、明確に「オブジェ・ソノール」志向を擁護する。彼によれば、サウンドスケープによる作品において「素材音とそれが生起する原因の関係を保持するのは、記録的ないし伝達的理由でしかありえず、芸術的・音楽的理由ではない」のであり、「この関係が保持されればされるほど作品の音楽性は減退する」のだという。さらに「絶対音楽のアイデアとオブジェ・ソノールのアイデアが、音楽の歴史における最も重要で革新的な発展のひとつである」として、「定着された音の芸術における『抽象主義』こそ、まさに『音楽化』だ」と述べる。使用素材の抽象化により「音と原音の間の経験的な説明の扉を閉ざすことになるが、しかし、それによって新たな芸術的創造の扉を開く」ことができるというのだ。

この批判は、素材の認識可能性を重視するトゥルアックスのサウンドスケープ・コンポジション観を明確に射程におさめたものであり、ここで対置される、作品の音に音自体の物理的特

性を超えたものとの関連性や連想を期待するのか、あるいは作品の音をその特性以外のものをもちえない抽象的な素材と位置づけるのかの相違は、音楽における標題性と絶対性という古典的な対立軸に対応するものといえよう。

そのうえで、目的を明確に掲げるいわば実用主義的なトゥルアックスのサウンドスケープ・コンポジション観に対し、ロペスは、環境音をもちいるかどうかを問わず「音楽創作は自由な営為であるべき」であり、「現実からの要素の抽出を拒む必要」などはなく、かつ実用的な目的の実現に従事するよりも「自己言及的であるべく完全な権利を有する」と述べる。音楽は実用性や有用性を必要としない自律的なものであるべきだとするのがロペスの立場だということだろう。概括するならば、抽象性を重んじ、自律的で自己言及的であろうとするロペスの主張は芸術の自律性への信頼に依拠したものであり、一方で、認識性を重んじ、合目的で実用主義的といえるトゥルアックスの主張は、芸術の社会性ないし社会的機能への期待にもとづくものであるといえる。トゥルアックスやシェーフアーの論考のなかで、音環境についての現実的な問題解決を見通した「デザイン」の語が好んでもちいられることも、このような彼らの姿勢をよくあらわしているといえよう<sup>14)</sup>。

ここで挙げた音楽の標題性／絶対性や、芸術の社会性／自律性の問題は、かなり典型的に図式化された単純な対立描写でしかないだろうが、ここから浮かび上がるのは、両者の音の抽象性と認識性の問題に向けての態度の違いである。

抽象化された音の使用を「音楽の歴史における最も重要で革新的な発展」だとするロペスの記述は、あくまで西洋的な音楽のパラダイムを前提としたものといえる<sup>15)</sup>。一方で、トゥルアックスがいうサウンドスケープ・コンポジションでの音の認識可能性の重視は、それによって音楽のパラダイム自体を揺さぶる可能性を持つものだということになろう。音の抽象化が「新たな芸術的創造の扉を開く」とするロペスと、認識可能性を重視したかたちでの環境音の本格的な使用が「芸術分野の確立した規範を破壊する可能性」を持ちえるとするトゥルアックスの言説を比べてみると、環境音の使用という同じ問題に相対して、そこに音楽の革新としての価値を見いだすのか、音楽の枠組みの変革への可能性を見据えるのか、表裏ともいえる見え方の相違が浮き彫りになるのだ。

その発端となったサウンドスケープの思想が、音楽の枠組みをこえた学際的な展開をみせるものであることもふまえてとらえるならば、トゥルアックスが提唱するサウンドスケープ・コンポジションは、少なくとも彼にとって、従来の音楽のパラダイムにとどまらず、それを変革していく可能性を持つかなり野心的な理念だったといえることができるだろう。

## VII むすび

本稿では、トゥルアックスの論考をもとにサウンドスケープ・コンポジションの理念について考察してきたが、これをふまえて、サウンドスケープ・コンポジションによる作品が実際にどのように構成されているのか、作品の分析などを通じてその実体を捉えていくのが今後の課題となろう。また、この領域について検討していくうえで欠くことができないのが、本稿でも少し触れた、ウェスターカンプの論考と創作、ならびに多分に教育的側面をもつ諸種の活動である。彼女の論考や活動についても今後調査対象としてとりあげ、その重要性を明らかにしていきたい。

## 付記

本研究は JSPS 科研費 JP23K02817 の助成を受けたものである。

## 注

- 1) Truax 1978 *The Handbook for Acoustic Ecology*: 152 での記載による。
- 2) Truax 1984: 209, 1996: 56, 2002: 5 での記述にもとづく。
- 3) Truax 1984: 209, 1996: 55 での記述にもとづく。
- 4) 注 3) に同じ。
- 5) 柳沢は、本稿でいう原則を「サウンドスケープの特徴」として挙げている (柳沢 2022: 49)。
- 6) Group de Recherches Musicales. シェフェールが 1958 年に設立した組織で、フェラーリやクセナキスらが参加した (Smalley 2001: 450)。日本人としては篠原の他に松本日之春 (1945-2023) などが在籍している。
- 7) 川崎弘二 2012 「篠原眞の電子音楽」『篠原眞の電子音楽』: 52-63.での記述にもとづく。
- 8) ウェスターキャンプのホームページでの記載にもとづく。最終閲覧日 2023 年 6 月 28 日。  
(<https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/2/ForestFloor/>)
- 9) Truax 2002: 7 での記述にもとづく。
- 10) Truax 1994: 186-187 での記述にもとづく。
- 11) なお、シェーファー自身はブルース・デイヴィス、ブライアン・フォーセットとの共同制作《オケアノス》(1971) を例外として、環境音を直接もちいたサウンドスケープ・コンポジションは制作していない (Truax 1996: 57)。
- 12) 「標識音 (soundmark)」はシェーファーによる造語で、サウンドスケープのなかで「その共同体の人々によって特に尊重され、注意されるような特質を持った共同体の音」(シェーファー 1986: 398) の意味。
- 13) ロペスのホームページに掲載されている。最終閲覧日 2023 年 6 月 28 日。  
(<http://www.franciscolopez.net/essays.html>)
- 14) シェーファーは「サウンドスケープ・デザイン」の概念を提唱しており (シェーファー 1986: 291)、トゥルアックスは本稿でも挙げた Truax 1996 のほか、Truax 1992 などでもしばしば「デザイン」の語をもちいている (Truax 1992: 375)。
- 15) ここでは、あくまで当該エッセイでのロペスの記述について指摘しているにすぎず、ロペスの創作活動や作品などと「西洋的な音楽のパラダイム」との関係について言及するものではない。

## 引用文献

- 川崎弘二 (編著) 2012 『篠原眞の電子音楽』 京都: enginebooks  
 佐藤亜矢子 2021 「リュック・フェラーリの『逸話』と日本における受容」『アコースマティック!』(檜垣智也 編) 京都: enginebooks  
 シェーファー, マリー 鳥越けい子他 (訳) 1986 『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』 東京: 平凡社  
 シオン, ミシェル 1989 「フェラーリ, リュック」『ラルース世界音楽人名事典』 東京: 福武書店  
 鳥越けい子 1997 『サウンドスケープ その思想と実践』 東京: 鹿島出版会  
 プロイ, ガブリエーレ 今田匡彦 (訳) 2011 「サウンドスケープ・コンポジション 作曲された音の瞬間, 時間そして場所」『音楽教育実践ジャーナル』 vol. 9, no. 1: 20-24.  
 柳沢英輔 2022 『フィールド・レコーディング入門—響きのなかで世界と出会う』 東京: フィ

ルムアート社

- López, Francisco. 1997. "Schizophonia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom," <http://www.franciscolopez.net/schizo.html>
- Schafer, R. Murray. 1974. *The New Soundscape*. Don Mills: BMI Canada Limited.
- Smalley, Denis. 2001. "Group de Recherches Musicales," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition). London: Macmillan Publishers Limited.
- Truax, Barry. 1978. *The Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver: A.R.C.Publications.
- . 1984. *Acoustic Communication*. Norwood: Ablex Publishing Corporation.
- . 1992. "Composing with Time-Shifted Environmental Sound," *Leonardo Music Journal*. Vol. 2, No. 1:37-40.
- . 1994. "The Inner and Outer Complexity of Music," *Perspectives of New Music*. 32(1): 176-193.
- . 1996. "Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition," *Contemporary Music Review*. vol. 15 Part 1:49-65.
- . 2002. "Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University," *Organised Sound*. 7(1):5-13.
- . 2008. "Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape," *Organised Sound*. 13(2):103-109.
- Westerkamp, Hildegard. "Beneath the Forest Floor (1992)," <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/2/ForestFloor/>

## The Principles of Soundscape Composition in the Writings of Barry Truax

SHIMIZU, Yoshihiko

### Abstract

This paper draws on the writings of Barry Truax to describe the principles of soundscape composition, a form of music created from field recordings of environmental sounds. Truax emphasizes the recognizability of the source material in the finished piece, with the goal being the re-integration of the listener with the environment. Francisco López is critical of this approach. Contrasting Truax's stance with that of López highlights the differences in their attitudes toward the problem of recognizability versus abstraction in the sounds used to make music. This comparison reveals the ambitious nature of Truax's soundscape composition, which at least from his perspective, has the potential to revolutionize traditional paradigms of music.

**【Key words】** Soundscape composition, Field recording, Soundscape, musique concrète