

## 研究報告

### 欧州電子音響音楽裏事情

Hiromi J. Ishii  
City University UK  
Dept. of Music

#### 概要

この発表では欧州の電子音響音楽界の現在進行形の問題をその背景とともに報告する。2009年ドイツの作曲家達の間で起こった『テクノロジーの発達によって電子音響音楽作曲は簡単になったのだろうか』という小さな議論の紹介を発端として、主にドイツ、イギリスの電子音響音楽の活動や教育に焦点を当てながら、電子音響音楽はまだ実験音楽かそれとも完成された芸術音楽分野か／西洋現代音楽の延長なのか別の流れなのか／実践と研究の二つの側面、などの問題に言及する。

This presentation reports some current issues and their backgrounds in the European electroacoustic music society. It introduces a question “Has composing EA music become easy through the technological development?” discussed among some German composers in 2009. It focuses on the activities and the education systems of EA music in Germany and the UK and mentions some relating topics such as “Is electroacoustic music still experimental or matured art music?” “Is EA music an extension of Western contemporary music or a discrete stream?” and “Practice and research - two elements of EA music”.

#### 1. INTRODUCTION

「電子音楽作曲はテクノロジーの発達によって簡単になった」

2009年、ドイツのラジオ番組で放送されたある音楽大学の新任作曲科教授 M 氏のこの発言は、これを聴いていた他の作曲家達に小さな波紋を投げかけ、本当にそうだろうか、という主旨の投書が複数放送局に送られた。この発表は彼の発言をもとに現在の欧州の電子音響音楽について考察していくことを目的とするので、ここでは匿名とする。

ドイツ語の Elektronische Musik（電子音楽）は現在ではほとんど Elektroakustische Musik と同義語として使われている。このオリジナルの用語は 1950 年代の終わ

り頃からパリの作曲家達によって使われ始めた musique électroacoustique である。Elektronische Musik はやがて録音された具体音をも作品に応用するようになり、響きに焦点を当てたこの用語は次第に広く使われるようになった。イギリス、カナダでも英語の electroacoustic music がテクノロジーをベースとする新しい芸術系音楽分野に対する呼称として早く定着した。アメリカでは tape music や computer music の名称がより一般的であったが、やがて electroacoustic music がスペイン、ポルトガル、南米諸国でも定着し始め、アメリカでも現在では electroacoustic music を使うようになってきている。electroacoustic music は、欧州では 90 年代に入りデジタルテクノロジーによる様々な音処理技術の急速な発達と相まって発展してきた。日本では『電子音響音楽』の用語は、その概念共々最近になりようやく定着し始めた。

前述の M 教授は放送の中で、「Elektronische Musik は今や独立したひとつの専門分野ではなく他の器楽などのように現代音楽やクラシック音楽の中での一つの支流でしかない。30-40 年前のような内容でなくなってしまったので、その特別な役割というのはとうに失われている。Elektronische Musik はその独自性を失って、普通のできごとになってしまった。将来的に言って今後新しいテクニックや素材の発見、新しい響きややり方はもっと少なくなっていくだろう。Elektronische Musik はむしろ音楽としての内容が問われるようになるだろう」と述べた。

ここでの Elektronische Musik という用語が現在に至る電子音響音楽までを含んでいることは文脈から明らかである。この発言は多くの重要な問題点を含んでいるが、大きくまとめれば、次のようになるだろう。

1. 電子音楽（電子音響音楽）が担って来た特別な役割というのは、現在すでに失われているのだろうか？ そうなら何故失われてしまったのだろうか？ 電子音楽は現代音楽の中の現代ピアノ音楽やバイオリン音楽といったような現代器楽のひとつにすぎない位置に取まったのだろうか。

2. もし電子音楽の特別な役割というものが失われていないなら、どのように残っているのだろうか。

## 2. 誰もが『電子音響音楽作曲家』になった

まず最初の疑問について吟味してみたい。電子音楽はその初期において確かに作曲家誰でもが取り組んでいるというものではなかった。テクノフォビアの作曲家達には敬遠されていたし、実際問題として作曲過程には個人で所有し得ないような高価な電子音楽スタジオを必要とし、専門の技術者を必要とし、またそういったスタジオを使用出来る作曲家も限られていた。電子音楽は限られた前衛的作曲家達により作られていた音楽であり、音楽界の中の少数派・現代音楽の中の、さらに少数派だった。

しかし、現在では誰でもが手軽に電子音楽を作曲することができる『オープンアクセス』の環境がある。高価な装置を備えた電子音楽スタジオは、コンピュータやオーディオ機器の超小型軽量化、低価格化によって個人でもまかなえるスタジオに置き換わり、専門の技術者がいなくても作曲家自身がある程度の知識と技術があれば全て自分自身で作業を行なうことができる。電子音響音楽の作曲は手軽になり、『一般化現象』が生まれた。M氏が指摘するように、電子音響音楽の特殊性は確かに失われたと言えるだろう。

この一般化のプロセスには、例えばドイツでは一部の音楽大学が電子音楽コースを設置し作曲科学生に他の器楽曲同様電子音楽作品の制作を指導し、過去20年あまりの間に音大作曲科で学んだ作曲家達の相当数が何らかの形で電子音響音楽作品の作曲経験を持つという状況が生まれたことや、またフランスでは IRCAM が電子音楽の知識や経験を持たない世界の若い作曲家達に対し一年間の教育コースを設けて指導、IRCAM ソフトウェアを使った作品制作を指導するといった普及教育活動を行っており、またパリ、リヨンの2つの国立高等音楽院のほか数多くの各地方音楽院でも電子音響音楽を教えるなど、長年の普及活動も貢献している。確かに今や誰でもが『電子音響音楽作曲家』であり、誰でもが簡単に『電子音響音楽作曲家』になれる、という状況が生じている。

また、西洋楽器を使ったライブエレクトロニクスという点では、それがどの楽器であれ、半世紀以上の間に多くの作品が生まれ、確かにかなり使い尽くされた感が有る。西洋楽器であれば、これらは明確なピッチと均質な音色を持つ音 *note*<sup>1</sup>、しかもオクターブを12音とした

*note* を演奏するべく改良を重ね発達して来たのだから、ピッチドミナントの作風で *note* をベースとした音楽になりがちなのは否めない。今それらの楽器を使つてのライブ作品は、楽器編成という点では何の新鮮味もないといえるだろうし、また敢えてそれを試みるにはかなり独創性のある構想が要求されることになる。

こういった状況下であれば確かに現代ピアノ音楽などと同様、ライブエレクトロニクスは現代音楽の中の一つの演奏形態になった、つまり古典化したと言えるだろう。またドイツ語の *Neue Musik* (日本語では現代音楽にあたる) というジャンル自体が *neu* (新しい) ではなくて、既に *Neue Musik* という名の古典音楽になったといえるだろう。

このように、コンピュータやソフトウェアの低価格化により学生達がスタジオと同レベルの環境を個人所有することすら可能となり、また知識や情報の普及のおかげで学生達も基礎知識を持っているので、ひと昔のように一から教える必要がなくなった。しかしこの結果、何故音大スタジオを使うのか、何故コースを受けるのか、という新たな問題提起も起こって来た。この問題は翻せば、『教育機関としての電子音楽スタジオでは何を教えるべきか』という問題でもある。ここに M 教授が作品自体の内容の重要性を主張する背景があるのだろう。

ドイツの音楽大学では、過去数年の間に、幾つかの主要な大学電子音楽スタジオでコースを指導して来た第一世代の電子音響音楽作曲科教授達が次々と定年を迎え、後任教授達のもと新体制が相次いでスタートを切った。これらの後任教授達の多くが MAX/MSP や PD などを使つての音処理プログラムを中心に教える体制を取っている。作曲そのものの構想や構成に重きを置いた古典的現代音楽スタイルに電子音響がやや加わったという比重のライブエレクトロニクス作品が増える一方で、複雑な音処理技術が重要な要素となるアコースマティックやマルチメディアなど *fixed media* 作品の創作を教えるコースはほとんど姿を消した。

このように、ドイツの音大作曲科で教える『電子音響音楽』は、

- 西洋楽器によるライブエレクトロニクスに集中し、
- MAX/MSP や PD によるインタラクティブ、またサウンドファイルとして定着したいわゆる *Zuspielband* によるライブエレクトロニクスで、
- 音処理自体は単純なものが多いが作品全体の作曲としての質を重視し、

<sup>1</sup> In Spectro-morphology Smalley wrote as follows: The note proper embraces traditional pitch perception: absolute pitches, intervallic and chordal combinations. This means that even though the note may be spectrally coloured we are more interested in its fundamental pitch than its overtones. In the tonal system notes

are the prime information carriers. If they are used to any extent, particularly in intervallic or harmonic contexts, the tonal system may be evoked and it becomes more difficult to coax the ear into observing concurrent spectral qualities,... (Smalley, 1986: 65 66).

- アコースマティックやマルチメディアといった演奏者不在の電子音響音楽の領域とはまるで一線を引いてしまったかのように (或は引こうとしているかのように) 思われる。

### 3. 創作過程から見た芸術性と先端性

電子音響音楽の作曲過程には、着想と構想という、もっぱら頭の中で行なわれる音楽的創作過程と、現実化のための知識や技術の入手とこれらを手段とした実際的な制作過程がある<sup>2</sup>。

例えば『録音された演奏部分を 64 秒後に再生させ、再生までの時間が次第短くなり曲の最後には 4 秒になる』<sup>3</sup>を作ろうとする場合に、現在 MAX/MSP であれば delay オブジェクトを使った patch を作れば済んでしまうことをアナログ時代では巨大なオープンリール・テープレコーダーを 2 台使って一台目では録音、64 秒というテープの長さを測って 2 台目でそれを“やや速く”再生するという作業を行っていた。この思いつき自体が実験的であり前衛性でもあった。この部分—現実化のための制作過程が、構想過程とほとんど同等か、それ以上の困難な仕事量だった時代である。現代では頭の中での仕事量が昔と同じであるのに比べ、同じことを現実化するための作業量は、テクノロジーの発達で劇的に縮小した。また MAX や PD でのプログラムは表現の自由さと言う点ではアナログ装置の比では無い。既存の他の楽器のように自由さがあり、誰でも簡単に音を出す事ができ、またある程度の音処理であれば誰でも簡単にパッチを作れるようになる。つまり技術作業が『簡易化した』という意味でも、確かに M 氏が指摘するように特殊性は消失したといえるだろう。

では先端性を含んだ電子音響音楽は無くなってしまったのだろうか。これは前出の第二の疑問に繋がる疑問でもある。音を作る為の音響装置に関わる作業量が減った一方で、この縮小した部分の代わりに入ってきた新たな技術や作業があるのだろうか。

ひとつはライブ・コーディングなどの技術が発達したことにより以前はほとんど不可能であったような別の困

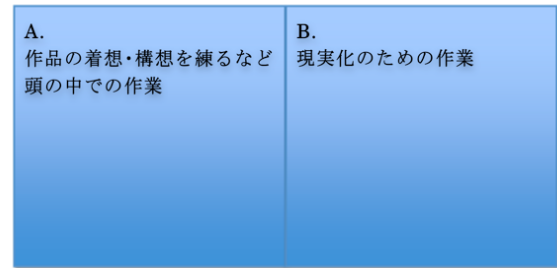


図 1. 電子音響音楽創作プロセスのイメージ

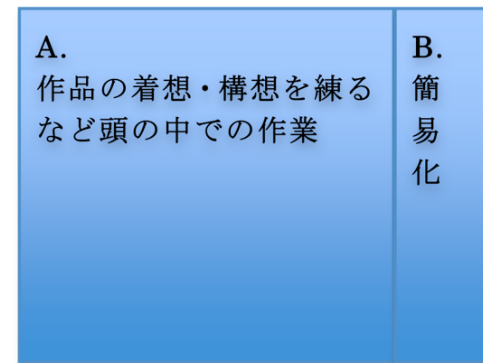


図 2. 現実化の為の作業領域 B が簡易化（左）している場合、先端性を失ない古典化しているということなのだろうか？

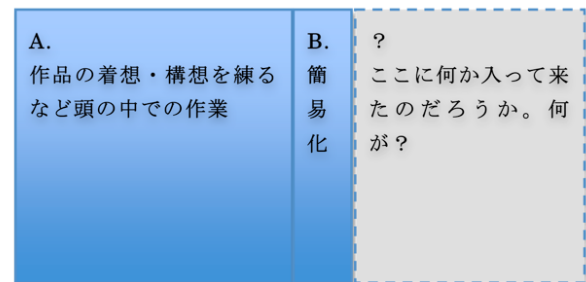


図 3. 領域 B の作業量が減り、代わりに何が入ってきたのだろうか？

難な作業を要求する他の表現領域とのコラボレーションが可能になってきたことが挙げられるだろう。インタラクティビティという点では IRCAM や STEIM などが様々なセンサーを用いたライブコンピューティングの先端研究を行ってきたし、また現在でも行なっている。またアコースマティックの分野では音処理過程自体がますます複雑を極めて繊細な空間音響芸術を作り出すことが可能となっており、ヴィジュアルミュージックなど

<sup>2</sup> Schoenberg は Fundamentals of Musical Composition の中で次のように記している。“A composer does not, of course, add bit a bit, as a child does in building with wooden blocks. He conceives an entire composition as a spontaneous vision. Then he proceeds, like Michelangelo who chiseled his Moses out of the marble without sketches, complete in very detail, thus directly forming his material.”

<sup>3</sup> Simon Emmerson の『フルートと加速するディレイのための Spirit of '76』作曲家は 2005 年初演のプログラムノートの中で「Max/MSP パッチは今や同じ機能を完全に満たすことができる。“テクノロジーシアター”を除いては。」と記し、1976 年のオリジナル版において 2 台のレコーダー間のテープの距離が次第に縮まっていくのを聴衆が見るという視覚的要素の重要性を示唆した。

のマルチメディア領域では画像の解像度など質が向上し、画面が益々鮮明になり、一方その制作過程はより繊細で複雑になって来ている。

このように、今先端では以前は不可能であったことに取り組んでいるわけで、実際には現実化の為の作業の部分は必ずしも減ってはいない。以前は先端であり困難であったものを簡単に済ませてしまうことが出来るようになったというだけのことで、言い換えれば『底辺の拡大が起こっている』というだけなのではないだろうか。

#### 4. ダンス・コラボレーションやサウンドインスタレーション

一方、西洋楽器を使わない分野—西洋楽器に縛られるが故に音大が広げる事の出来ないでいる分野—では、HiFiを良しとするエステティックスを覆す音響表現、また音楽とダンス、音楽と映像のインタラクティブなコラボレーション、サウンドインスタレーションといった、発想の側での様々な挑戦が起こっている。教育の場としてはカールスルーエの Hochschule für Gestaltung(造形大学)やケルンの Kunst Hochschule für Medien Köln(ケルン・メディアアート大学)、Weimar の Bauhaus Universität<sup>4</sup> など芸術・造形大学で、新しい楽器やサウンドオブジェクトの創造、それらを使つてのパフォーマンスなどサウンドとメディアに絡んだ創作教育が活発に行なわれている。第一世代のサウンドアーティストとしては Christina Kubisch、Robin Minard などが80年代の終わり頃から活動を繰り広げて来ており、ドイツではサウンドインスタレーションは確実に歴史ある一分野となっている。またミクロの映像と音を使つてのサウンドインスタレーションを行なっている Sabine Schäfer と Joahim Krebs による SA/JO など若手アーティスト達も多く台頭し、この分野は現在ますます盛んになってきている。またダンス、ビデオなどとのコラボレーションもサウンドインスタレーション同様盛んに行なわれ、独自のプログラムによる音と映像のリンク、或はサウンドとダンスとのコラボレーションなど、新しい表現領域は、同じく新しい表現の開拓に意欲を持つ他の芸術家達とともに自由に試みられている。

ここでは最も現在進行形のインタラクティブ・ダンス・パフォーマンスの活動例として、Thomas Neuhaus の Suite Intermediale (2009-2010)<sup>5</sup> を紹介する。またサウンドインスタレーションの例として挙げた SA/JO については 2009 年に MicroSonical Shining Biospheres No.1 が ZKM で行なわれた。詳細については [www.sajo-art.de](http://www.sajo-art.de) 参照されたい。

art.de 参照されたい。

Thomas Neuhaus の Suite Intermediale はインターメディア・ダンス作品で、カメラトラッキングによるインタラクティブでビデオ映像とライブエレクトロニクス音楽を作り出している。パフォーマンスの第一部は 2009 年ドルトムント初演後各地で上演。全曲は 2010 年 11 月にエッセンにて初演が予定。

若手先端芸術家達の更なる研究や発表の場としては ZKM 始め数々のサウンドギャラリーや美術館などの機関がアーティスト・イン・レジデンスやエキジビションの機会を提供している。どこまでを芸術系というのか、電子音響に絡んだメディアアート領域のどこまでを『音楽』とみなすのかという問題は個々の作品によることだろうが、リンツの Ars Electronica が欧州では最も規模の大きいメディアアート・フェスティバルであるのはいうまでもない。

#### 5. アコースマティックと文科系研究

アコースマティックはミュージック・コンクレートを中心に発達し、Pierre Schaeffer の音に対する考えをもっとも純粋に展開させている分野である。90 年代半ばから劇的な発展をしてきた音処理の様々な可能性は、西洋楽器とのライブ作品というコンテキストよりむしろ演奏者のいないアコースマティックの分野で新しい表現を生み出して来た。この分野は、フランス、イギリス、カナダといった国々で盛んに展開されている。

全てに言及することは出来ないが、欧州に関して言えば、GRM ではコンサートシリーズ acousma が live electronic とともに毎月行なわれ、確実にアコースマティックのメッカとしての活動を続けている。GRM と密接な関係を持つブリュッセルの Musiques et Recherches<sup>6</sup> は、METAMORPHOSE コンクール、SPATIALISATION コンクールを始め数々のワークショップを行なっている。またイギリスでは独自のディフュージョン・システム BEAST<sup>7</sup> を持つバーミンガム大学がアコースマティックの中心的存在として挙げられよう。コンクールとしては南フランスの Bourges を拠点とする IMEB、チェコの Prag を拠点とする Musica Nova が長い歴史を持ち、受賞作曲家への委嘱、レジデンスなどもその活動に含まれているのは周知の通りだ。

アコースマティックに関する教育機関としては同様にイギリス、フランス、カナダが盛んだが、イギリスではバーミンガム大学、シティ大学のほか、マンチェスター大学、シェフィールド大学、ハッダースフィールド大学、ヨーク大学、アバディーン大学など Jonty Harrison や Denis Smalley の教え子、さらにその教え子達が教え

<sup>4</sup> 1997 年から建築、メディア、造形などの専門分野を持つ大学となっている。

<sup>5</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=8McJeM8Uet8> 参照。

<sup>6</sup> [www.musiques-recherches.be](http://www.musiques-recherches.be)

<sup>7</sup> [www.beast.bham.ac.uk](http://www.beast.bham.ac.uk)

る大学も増えており相当数の大学で盛んである。

これはイギリスでの電子音響音楽が『研究領域』という意識と結びついて成功しているからだ。電子音響音楽は、Royal Academy of Music のような伝統ある音楽院よりも、むしろ一般大学の音楽学部置かれた作曲コース内にあって実践半分研究半分の比率を取り、undergraduate から PhD、DMA といった doctor コースに至るまでの一貫した電子音響音楽のカリキュラムも可能となる。ただテクニックを修得させるのではなく、考えさせ、試させ、自分で創作哲学を作り出させるというイギリス式の教育環境は先端性の求められる電子音響音楽作曲という分野にうまく適合している。電子音響音楽を研究対象として向き合い、その実践の一部として作曲という行為が置かれ、指導しているのは専門の作曲家達であり、彼らのほとんどが電子音響音楽の研究者達でもあるという事実は、ほとんどの教授達が作曲家ではあっても研究者ではないドイツの音大作曲科においては不可能な視野の広い先端芸術の教育体制である。

もともとドイツを初めとする欧州大陸の国々の音楽大学 (Musikhochschule や Conservatoire) は実践教育を中心としており、研究を中心とする大学 (Universität) とは全く別の教育体系である。ドイツでは大学の音楽学部には音楽学など研究分野のみが置かれ、音楽大学では演奏、作曲など実践のみ学ぶことができ、就業年や資格、学位なども異なり互換性がない。それ故作曲と研究を合わせたコースを設置することがどちらの制度にも難しく、電子音響音楽やメディアアートなどの新たな分野の教育環境への対応が遅れている。このため、ドイツではないがザルツブルグのモーツァルテウム音楽院のように大学と提携する動きもある。

## 6. SCHAEFFER を始点とする電子音響音楽理論の確立への試み

話を戻してイギリスでは前述のような環境で電子音響音楽特にアコースマティックと結びついた音響心理学、またジェスチャー・コントロールやインタラクティブティと結びついたプログラミング、また近年では電子音響音楽教育の研究などの新しい研究領域が次々と現れ、高度な展開を見せている。

このようにイギリスでの電子音響音楽の展開はアカデミックであり、一般社会での現代音楽の活動とは全く分かれて歩んできた。これは電子音響音楽というものを、現代音楽を含む従来の音楽とは全く違ったものとして考えているという背景による。ここで Pierre Schaeffer が騒音と楽音の境界線を一挙にとりはらって、一様な『音』という状態に戻ってしまったことを思い出したい。このことは、音楽というものは楽器音のみにより成立するものと信じていた西洋人の常識を覆した。この『既存

の音楽という概念が覆った』という事実は日本人にとってはあまりピンとこないものであるかもしれない。日本人には昔ながらにして虫の声や風や波の音を音楽と同じように鑑賞し、楽しむという音に対する習慣があるからだ。しかしながら、音階、調性、音律学、和声学、近代楽器の発展といった西洋音楽の長い歴史を持つ欧州では、ミュージック・コンクレートは音楽自体のコンテクストをまったく取り替えてしまうという革命的な意味があった。楽器や従来の音楽を否定しているのではないが、楽器音を『全ての音』という膨大な音素材の領域の小さな一部分として包含してしまったのである。このコンテクストの革命により既存の和声学、音律学などでは説明できない、また秩序立てできない手に負えない巨大な部分が創作過程に入り込んで来ており、これらをどのように作曲に応用していくのかを模索する電子音響音楽作曲家達—その一部は研究者達でもある—により電子音響音楽の基礎理論<sup>8</sup>の確立が試みられているのである。

このように、音響心理学という膨大な研究領域が現在のアコースマティック音楽の背後に存在しており、この分野に足を踏み入れるならまず耳をトレーニングする必要性に迫られるだろう。こういった背景から、従来の音楽教育・音感教育による『クラシック』な音感による耳が出来上がってしまう前に電子音響音楽教育を始める必要性が注目されており、11-14歳のセカンドスクールでの電子音響音楽教育という新しい試みも行われている。

これらの活動は日本ではまだほとんど知られていない。ドイツでもこのような研究領域を扱うコースがない。音楽学はもっぱら結果としての作曲家の活動を追いかけ、また情報科学系はソフトウェアの開発などにもっぱら従事しており、認知心理学系の研究は研究者自身が作曲家でないために、あまりにも実際の音楽からかけ離れ、非音楽的であることも多い。実際の音楽を使つてのアプローチによる電子音響音楽の音響心理学的研究という分野はドイツでも日本でもブラックホールとなっている。ただ結果として現れる音楽を追いかけるのではなく、背景にある『知らないことすら知らない』知覚認知の研究分野とともに、今後日本でも先端芸術音楽の研究分野として紹介されていくことが望まれる。その為には音大ではなく大学の人文学部などの電子音響音楽コースが上述のような実践と研究の領域を包含するか、密接な学際研究が可能となる環境を作る必要があるだろう。

## 7. 電子音響音楽とメディアアート

ヴィジュアル・ミュージックという新しいメディアアート領域が芸術系で登場しまだ認知が浅いが、最近

<sup>8</sup> Organised Sound 誌及び、この記事の最後に紹介されている Simon Emmerson による電子音響音楽のための文献リストを参照。



クラブ系ビデオジョッキーの分野で音楽のヴィジュアル・アライゼーションが流行り始め、ドイツではこれをヴィジュアル・ミュージックと呼んでライブ・ヴィジュアル・ミュージック・コンテストやフェスティバルなどが次々と現れ始めており、芸術系ヴィジュアル・ミュージックとの区別が分からず混乱状態となっている。

筆者がキュレーター活動をしている芸術系ヴィジュアル・ミュージックは元々アメリカで盛んになり、Dennis H. Miller など音楽と映像の双方を手がける作家によって普及の尽力がなされてきた。近年では『電子音響音楽を音楽とし、デジタル処理された映像部分を持ち、両者が同等の重要性を持つ』或は『映像と音楽がシンエスティジア（共感覚）に基づく密な関係をもつ電子音響音楽映像作品』というように枠付けがより明確になりつつある。従来のオーディオビデオ作品やフィルムと異なる点は、視覚聴覚上の出来事としての情報の多さ、密度の濃さであるが、まだまだ聴衆が自由に出入り出来るオープンスペースで緊張感の低いエキジビションの上演方式を余儀なくされることも多い。ヴィジュアルミュージックが電子音響音楽を音楽部分とするが故に従来のビデオ作品よりも一層集中した音楽聴取を必要とし、また高度に処理された映像を持つが故に映像上の出来事も密度が濃い上、両者の関係の感受も起こるという全く別次元のメディアアートであることが音楽祭や美術館などの主催側の間で早く認知されていくことが望まれている。



図 4. ヴィジュアル・ミュージック作品 Was der Wind erzählte (Hiromi Ishii, 2010)

## 8. おわりに

電子音響音楽という用語がミュージック・コンクレートに代わって使われ始めて約半世紀が経った。電子音響音楽はアナログ音響技術、コンピュータとデジタルテクノロジーなど技術の発達に伴って常に新しい芸術表現を発

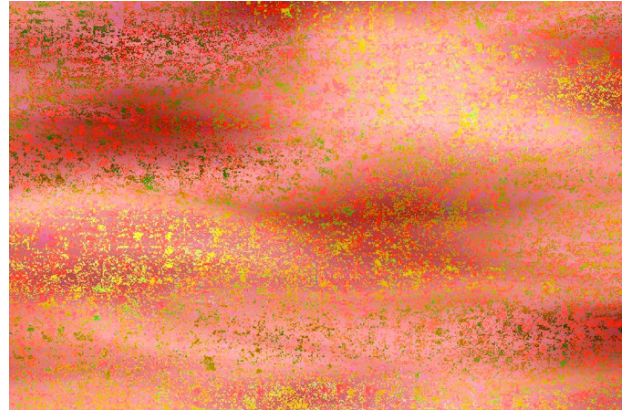


図 5. ヴィジュアル・ミュージック作品 Tamblingan (Wilfried Jentzsch, 2009)

展させて来た。しかしながら、最近では新しい概念や用語、表現技術は、情報網の発達によってあっという間に広がり、定義も著作権も曖昧なままに乱用されていく。昨日まで電子音楽であったものが、『電子音楽』という言葉はもう古い。最近では『電子音響音楽』というそうだ。だから自分も呼び方を変えよう」というように、中身が変わらないままに置き換えられていく。

半世紀前は、電子音響音楽とは作曲家が新しいテクノロジーを応用して新しい表現を作り出そうと模索している音楽分野だった。しかし今日では作曲家が模索する間もないままに、次々と新しい波に押し流されていく。作曲家は自分が今どこにいるのか、先端にいるのか遅れているのか、常にアンテナを張り巡らしている必要に迫られている。しかも起こっている“新しい”出来事の先端性だけでなく音楽現象としての意味や芸術性をも注意深く吟味する必要があるだろう。

電子音響音楽の分野で一体何が起きているか、その動向をもっとも現在形で捉えているのが、おそらくイギリスのド・モントフォート大学の EARS<sup>9</sup> だ。EARS—ElectroAcoustic Resource Site には Genres and Categories というページが有り今日存在するあらゆる電子音響にかかわる音楽分野を網羅している。これらのエントリーは全てが並列的に紹介されており、また全てがジャンルとして成立しているということでもない。芸術系も商業系も混ざっているが、全体の動きを視野におさめる為のよい手助けになる。2010 冬、ベルリン工科大学<sup>10</sup> の客員教授として招かれた Simon Emmerson は、彼の講座のために電子音響音楽の参考文献リストを挙げた。これらはほとんど邦訳されておらず、原語で読まねばならないが、いずれも電子音響音楽の文献として重要性が高い。http://www2.ak.tu-berlin.

<sup>9</sup> www.ears.dmu.ac.uk

<sup>10</sup> 先端芸術音楽創作学会会報 vol.1 No.4 pp.13-14 参照。

de/~wthoben/LivingElectronicMusic/TU%20Reading%20List.pdf にて入手可能である。

なおオランダ・Utrecht 大学の Institut of Sonology 始め本文では言及しなかった多くの研究教育機関があることを追記する。

Discography:

Portrait CD“Wind Way”WERGO ARTS 8112 2, Schott Music & Media. “Dreaming Stones” on DEGEM CD05 Imaginäre Landschaften, Cybele 960 205.

## 9. 参考文献

- [1] Battier, Marc. (2007). What the GRM brought to music: from musique concrète to acousmatic music. *Organised Sound* Vol.12 No.3, Cambridge University Press, UK, pp.189-202.
- [2] Manning, Peter. (1985). *Electronic and computer music*. New York: Oxford University Press.
- [3] Schoenberg, Arnold. (1970). *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber Limited.
- [4] Smalley, Denis. (1986). Spectro-morphology. *The language of Electroacoustic Music*. (Ed. Emmerson, Simon). Macmillan Press, pp. 61-93.
- [5] Teruggi, Daniel. (2007). Technology and musique concrète : the technical developments of the Group de Recherches Musicales and their implication in musical composition. *Organised Sound* Vol.12 No3, Cambridge University Press, UK, pp. 213-231.
- [6] The Concert Programme of 3rd Feb 2005. Electroacoustic Concert. Department of Music, School of Arts, City University, London.

## 10. 著者プロフィール

### 石井 紘美 (ヒロミ・イェンチ・イシイ)

石井 紘美 (ヒロミ・イェンチ・イシイ)

博士 PhD (電子音響音楽作曲／音響美学)。武蔵野音楽大学研究員を経て音響技術専門学校、尚美大学講師ののち、1998 年よりドレスデン音楽大学上級課程にてヴィルフリート・イェンチに電子音響音楽を師事。Konzert Examen 合格後、英国より奨学金を得て 2001 年よりシティ大学にてサイモン・エマーソン、デニス・スモーリーのもと『日本伝統音楽との関係における電子音響音楽作曲』のテーマで博士研究。2006 年 ZKM ゲストコンポーザー。CYNETart ドレスデン、FEM フロリダ、CEMC 北京、Musiques & Recherches ブリュッセル、MISO ポルトガル他様々な音楽祭から招待を受け、また西ドイツ放送、中部ドイツ放送、ベルリン放送、またベルギー、ポーランド、オランダ、カナダなどでも作品が紹介されている。現在 Visual Music のキューレーターとして活動。