

サウンドスケープにおける理論と実践

Theory and practice in soundscape

谷 中 優
Taninaka Suguru

〈要旨〉

1960年代に、カナダの作曲家・音楽教育家であるマリー・シェーファーによって提唱された音の概念のひとつで、音の環境＝音の風景 (Soundscape) を総合的に考え、取り組もうとするもの。その概念やアプローチは、自然科学、人文科学等あらゆる分野に及ぶことから多方面からの賛同を受け、早期に世界に向けての急速な広がりを見せた。我が国においてもそれは例外ではなく、国内には今も多く研究者を抱えている。

さて風景にはいつも音の風景が包含される。LandscapeとSoundscapeは表裏一体でありながら、視覚と聴覚の意味においては、まったくの異質であるとも言える。つまり「音」と「風景」を分離させた瞬間、日常であったものが非日常となるのである。ここではシェーファーの唱えたSoundscapeとは何かを明らかにしながら、活動事例や筆者の実践研究の分析を交え、考察をより深化させようと試みる。

1 サウンドスケープについて

マリー・シェーファーの唱えた「Soundscape」が、「Landscape＝風景」と「Sound＝音・音響」を合成した造語であることは一目瞭然である。しかしながら「Landscape＝風景」には視覚的な要素のみならず、必然的に聴覚や嗅覚、触覚といった五感に訴えかける様々な要素が含まれている。

春に花が咲き蝶が舞い若葉が芽吹き、微風とともに春の息吹が感じられるように。あるいは夏の炎天下の蝉しぐれや、天地を揺るがす雷のあとに続く夕立ち、緑燃える夏の草いさけといった様々な自然の風景が、香りや温度差や肌触りなど我々の五感を通して体感できるように。このように「Landscape＝風景」はいつも五感の要素と共に存在している。

では何故シェーファーは敢えて音のみを取り出し、「Soundscape＝音の風景」を問題にしたのだろうか。その点を考察に含めることで、シェーファーの意図が理解でき、Soundscapeの本質に迫ることができるのではないだろうか考える。

ただし、本論はサウンドスケープとは何かを明確にすることだけではなく、同時にその概念が現代にどのように生かされ活用されているかを、実践を通して考察することにある。

2 サウンドスケープを考察する

2-1 マリー・シェーファーについて

まず最初にマリー・シェーファーについて簡単に述べてみよう。

レイモンド・マリー・シェーファー (Raymond Murray Schafer)は1933年、カナダ、オンタリオ州に生まれている。長じてトロント王立音楽院で作曲を学ぶ。65年、世界サウンドスケープ・プロジェクトを設立。世界各地で音環境の調査研究を行う。作曲、著作、教育等多方面で活躍。『世界の調律』『教室の扉』など多くの著書がある。¹

2-2 マリー・シェーファーとサウンドスケープ

シェーファーはカナダの現代作曲家の一人であるが、創作における音素材としてだけではなく、音の環境そのものに深い関心を持ち、既述のように32歳でサウンドスケープ・プロジェクトを設立して本格的に世界的な音環境の調査研究活動を始めている。と同時に音楽教育家としての活動も並行して継続している。

サウンドスケープの一連の活動は、シェーファーの作曲家、研究者、活動家、教育者としての多面的な側面を網羅しているが、とりわけ音環境へのアプローチは、自然な流れで音楽教育の方向にも進んだことは想像に難くない。

作曲家・ピアニストである高橋悠治の訳で『教室の扉』(全音楽譜出版社)が出版されたのは1985年のことである。特にこの『教室の扉』は我が国の音楽教育界に強烈なインパ

クトを与え、それらが起爆剤となって後々まで影響を及ぼすこととなる。現在、音楽分野における国内の研究者としては、シェーファーに師事した鳥越けい子ⁱⁱがサウンドスケープ研究の第一人者として著名である。

シェーファーの唱える概念「サウンドスケープ」に影響を受けたのは音楽教育だけではなく、科学、人文等様々な分野の協賛者たちが加わり、その輪が拡大し、早くから総合的な活動として現在に続いていることは要旨にも述べたことである。

ここで作曲家としてのシェーファーに少しふれておきたい。確か「野生の湖のための音楽」(1980年)であったと思うが、1981年に筆者は彼の作品を聴く機会を得た。映像の再生によるものであったが、初演の臨場感そのままを伝えるもので、よくできた記録であった。

そこで感じたものは、シェーファーはやはり音のクリエーターであるということである。そこには作曲家としての思想や感性が色濃く表出されていて、サウンドスケープの提言者、推進者の立場からのものというよりも、作曲家の立場を優先させたものであった。しかし考えてみれば、作曲家であればそれは当然のことであった。

2-3 サウンドスケープの概念と活動

サウンドスケープについてマリー・シェーファー自らの言葉をここに引用しよう。「私は音の環境をサウンドスケープと呼ぶ。私たちがどこにいようと、その音の場のすべて、それがサウンドスケープである。」ⁱⁱⁱ

また『世界の調律』^{iv}について次のように述べている。「サウンドスケープ・デザインとは私にとって、「上からのデザイン」や「外からのデザイン」を意味するものではない。それは、「内側からのデザイン」である。できるだけ多くの人々が、自分の周りの音をより深い批評力と注意力をもって聴けるようにすることによって達成される「内側からのデザイン」なのである。」^v

「内側からのデザイン」とはつまり「聴き方を学ぶ」ことから始まるとシェーファーは説く。それはつまるところ、周りの音を意識・認識するところから始まるといえよう。そこには作曲家としてのシェーファーの感性が明確に認められる。「内側からのサウンドスケープ・デザイン」が示すとおり、サウンドスケープ(音の風景)をデザインするという、クリエイティブな活動に行き着くのは、作曲家としてのシェーファーの所以であるだろう。

ところでシェーファーは同じ序文の中で(サウンドスケープは)「ランドスケープのように野外にのみ限定されることはない。」と述べている。しかし彼の言う「私たちがどこにいようと、その音の場のすべて、それがサウンドスケープである。」とするならば、「その風景のすべて、そ

れがランドスケープである。」と言えはしないだろうか。例えば一つの小さな部屋の様子さえも。それが「landscape」と言えなければ「scene」でも「view」でもかまわない。つまり見えるものすべては「風景」であるといえよう。

ただし所謂「風景」と「音の風景」の相違は、目を閉じれば「風景」は見えないが、耳栓でもしない限り「音の風景」を遮断することはできない。睡眠の最中も音は容赦なく人の聴覚を刺激し続けている、というところに「風景」よりも「音の風景」がより深刻な問題を抱えているといえるだろう。騒音問題が取り沙汰されはじめた頃以来。

2-4 我が国におけるサウンドスケープ

ここでは国内のサウンドスケープについて、代表的な活動の一部を記すことにしよう。

【日本サウンドスケープ協会】

1993年に設立された日本サウンドスケープ協会(Soundscape Association of Japan)は多くの会員を抱える国内最大の団体であり、サウンドスケープに関する様々な研究やイベントを活発に継続している。^{vi}

【長崎伝習所 長崎・サウンドデザイン塾】

有限会社エディプス代表で美術家の吉岡宣孝が中心となって市の商工課が設立。市のサウンドスケープ調査研究をはじめ関連する学習会を数多く開く。冊子「SOUND DESIGN」(長崎の音報告書)の発行^{vii}や音源等を制作する。

【サウンドスケープ関連の著書】

紙面の都合上一部を紹介するとどめる。

- ・「世界の調律」マリー・シェーファー／著 鳥越けい子、小川博司、庄野泰子、田中直子、若尾裕／訳 平凡社 2006年
- ・「都市の音」春秋社 吉村弘著
- ・「サウンドスケープの技法」昭和堂 小松正史著2008】小川博司他編著(時事通信社、1986年)
- ・「騒音文化論 なぜ日本の街はこんなにうるさいのか」中島義道(講談社プラスアルファ文庫 2001年)
- ・「サウンドスケープ—その思想と実践」SD選書 鳥越けい子著
- ・「平安京 音の宇宙 サウンドスケープへの旅」平凡社 2004年 中川真著

3 様々な分野におけるサウンドスケープ活動

・3-1 音楽教育・星野圭朗について

我が国の創造的な音楽教育の分野で重要な位置を占める星野圭朗^{viii}は「オルフ・シュールベルク理論とその実際

日本語を出発点として」(全音楽譜出版社 1993年)等オルフ理論を含む多くの著書があるが、1990年代当初の星野の著書の中には、「音の環境教育の視点から」の副題を持つ、「創って表現する音楽学習」が現れている。^{ix}

その頃闘病中であった星野(当時はまだ会話が可能であった)との電話での会話の中で、「教育活動、特に音楽教育において、音の環境を無視しては何事も始まらない。」と、音楽教育における環境教育(ここでは音環境)の必要性、重要性を、口角泡を飛ばして語った星野が今も鮮やかに甦る。星野は永年教育の現場にあって、自らオルフ理論やサウンドスケープ理論等を積極的に具現化した、優れた実践家でもあったことはよく知られたことである。

手作り楽器(創作楽器=音具)による教育実践^xも他に先駆けてのものであったが、その実践活動の根底にある教育思想は、理論と実践に裏付けされた確固たる信念と情熱に支えられたものであったし、「最初に子どもありき」の原点も、活動の大いなる根幹であったように思える。もちろんのことサウンドスケープ等の概念をいち早く理解し教育実践に導入したその洞察力と行動力は驚異的であった。

筆者には星野の教育活動に接する機会が何度かあった。作曲活動を継続している筆者から見ても、星野は決して作曲家ではない。その学習や研究に手を染めていたとしても。しかし教育活動における星野の指導は、なんと音楽的的確であり創造的であることか。例えば即興表現の場において、例えば図形楽譜の作成作業の場において等など。

そこには子どもたちの奏でる音たちを含めた、そこにある様々な、すべての音たちを包含した「音の風景」として、暖かく見つめ聴き入る星野の姿がある。しかしそれだけではない。「音の風景」や星野の「精神」もすべて包み込んだ子どもたちとの「風景」が、歴然とそこに存在している。

ここでは星野圭朗を語ることによって、我が国の音楽教育におけるサウンドスケープの実践活動を述べた。

現在、教育現場の指導者たちによって、例えば創造的な音楽活動とリンクしたサウンドスケープの活動が徐に広がりを見せている。シェーファーが描いたものと星野が思い描いたものの接点は一体何なのだろうか。それは「聴く」行為によって代弁されよう。

・ 3-2 小学校課程における生活科、総合的な学習の時間

生活科や総合的な学習の時間におけるサウンドスケープのアプローチは、幾つかのフォーマットによる「音の地図づくり」^{xi}や「音の探検ゲーム」、あるいは色や形で身のまわりの音を表現する図工的な活動などが挙げられる。

また例えば、「祭り」を企画・実施することで、校内での祭りの疑似体験を通して、地域の祭りの音の風景を体感する、といったアプローチも為されている。しかしそれには

サウンドスケープを意識・意図していない活動も包含するが、結果的に子どもたちはそれらの体験を通して、祭りの風景とともに、祭りの「音の風景」に浸っているのである。

・ 3-3 行政

既述した長崎の音の風景のように、行政が関わるサウンドスケープの活動も増加しつつある現状は喜ぶべきことである。これは行政サイドがサウンドスケープに関心を持ち、学習を始めたことに起因するが、環境問題がそれだけ深刻化している、ということも言えるだろう。ただし行政と民間による共同プロジェクトの立ち上げとアプローチ、つまり相互の協力体制の必要性を強調したい。

・ 3-4 市民活動

市民活動とともに、企業によるサウンドスケープ活動への参入が目立って増加の傾向にある。このことも行政参入と同様にプラスの作用と考えられるが、前述した「相互の協力体制」の「相互」には民間の中に企業も包含される。市民、企業、行政の集合体が重要であることは言うまでもないことである。

市民活動と言えば各地で展開されているNPO法人や地元商店街などの活発な、街の景観を含めたサウンドスケープのアプローチ。これらは地元の町おこし・村おこしの要素も多分に含まれるが、音の環境を意識し目を向けている実態は前進であると認識して良いと考える。

しかしながらこれらの多様な活動は、様々な問題点を内包している、ということも認識する必要があるだろう。例えば音・音響に対する個々の受け取り方は多種多様であり、現代にあっては考え方、感じ方も益々個別化の傾向にある現状を考えると、個々の音への「思い」を集約し共通項を見つけ出したり、ある場所にある音を配置したりすることの困難さを、もう一度時間をかけて勘考することは必要なことであるだろう。

4 筆者の実践にみるサウンドスケープ

筆者は永年の音楽活動の中で、久しく音の風景と関わってきた。というよりも積極的に音の風景を自己の活動に取り込んできたといえる。その発端は創作活動(作曲)上における音・音響の興味・関心であった。筆者の音楽的な活動は全てその創作活動が源泉であるといえる。

例えば音楽教育の現場における手作り楽器の導入の発端は、中学生の奏でる廃材や不要物の「音」に接したことであった。つまり創作活動における個人的な感性による、子どもたちの醸し出す興味ある音響の発見そのものであった。それが、義務教育課程小・中学校31年間一貫して継続

した「手作り楽器によるアンサンブル活動」の発端である。それは1976年、筆者の中学校教師初年のことであった。

その時点で筆者はサウンドスケープの言葉を知っていたわけではない。しかし漠然とながら「風景のようにそこに自然と音が存在する」ことを理解していたように思う。それはE.サティの「家具の音楽」に由来している。

音楽教育にDTM（コンピュータ音楽）システムを導入したのも作曲活動が起因している。1991年秋にDTMシステムを導入して私設スタジオを持ち、そこでコンピュータ音楽作品第一号を完成させてストックホルムのフェスティバルで初演した。そのことで「DTMシステムは音楽教育に有効である」ことに気づき、同年11月に小学校現場に導入したことは、著書等複数の場で既述したとおりである。

4-1 音楽教育におけるサウンドスケープ

前述したE.サティの「家具の音楽」の概念は当時の筆者（作曲を学習していた学生時代）にとって強烈なカウンター・パンチとなったが、実践には至らなかった。

それが具現化するのには、既述した1976年の出来事以来である。このサティの「家具の音楽」の概念は、筆者の内面において、後にシェーファーの「サウンドスケープ」の概念と交わることになるが、筆者の中できっと自然な流れとしてそれらは同化し、そうして筆者なりに消化してしまう。

中学1年次に対して手作り楽器の活動を始めて数年後、次の段階として2年生に対し「テープ音楽を作ろう」との課題を実践する。身の回りにある様々な音を収録し、それらの音素材を構成して一つの作品にするのである。「サウンド・ハンティング」と「サウンド・デザイン」作業を経て、

そこに新しい音楽が生まれることになる。それらの作品は従来学習してきた音楽とは異質のものである。しかし子どもたちは現代的な手法でクリエイティブに音をデザインする方法を身に付けている。

それに加え、出来上がったテープ音楽（音素材をテープに定着させることからそう呼ばれた）の個々について、正確な判断を下せる力を多くの子どもたちが持っていた実態があった。何故そのような能力が育まれたのかと言えば、それは創作楽器によるアンサンブル活動や、サウンドスケープの概念による意図的でクリエイティブな「場」の設定と「音を聴く」学習の積み重ねが、一つの大きな原因であるだろうと推測することができる。

これらのサウンド・ハンティングによる音素材のすべてが、まさしくサウンドスケープから取り出したものであり、サウンドスケープそのものであったことを思う。子どもたちは自分たちの能動的な感性によって音（サウンドスケープにおける音素材）を選び出し、そうしてデザインしたのである。

4-2 音楽活動におけるサウンドスケープ

ここではサウンド・ハンティングによるサウンドスケープCD（環境CD）の制作について述べてみよう。筆者は現在までに3枚の環境CDを制作している。最初の2枚は新潟県・妙高高原エリアのサウンドスケープであり、^{xii}後の1枚は千葉県・東葛飾エリアのものである。^{xiii}

CD《妙高・音の風景Ⅰ～水を聴く～》^{xiv}

次にCDジャケットと解説を掲載して説明とする。

妙高・音の風景 ～水を聴く～

解説

雄大な妙高山を頂く妙高エリア。この大自然の風景に過去現在を通して多くの人が魅せられ、語り継がれ崇められてきた。そして私もまた魅せられた多くのうちの一人である。

昨年の春から今日に至る一年間、私はこのエリアでのフィールド・ワーク（音と映像のハンティング）を数多く実施した。そして、この地が視覚的風景（ランドスケープ）や音の風景（サウンドスケープ）の宝庫であることを、感動とともに体感したのである。フィールド・ワークによる膨大な音と映像の資料から「水のある音の風景」をテーマに素材を選び出し、1枚のアルバムにまとめたものがこのCDである。音で表された風景が、彼の地『妙高エリア』を示唆していることから、このアルバムは「音の地図」であるともいえるだろう。

ここに収められた音のユニットは18個。すべて現地でのサウンド・ハンティングによる具体音（生音）であり、そこに存在した音の風景である。当初、小川のせせらぎや風の音など自然の音だけの構成を考えしたが、人間の行為によって発せられる一見雑音とも思える音も最終的には残すことにした。人の営みも自然の一つであり、そこで生まれる音たちもまた、自然の音として存在するからである。それゆえ、そこに生きる人々の生活が感じられる様々な音たちも、この音の風景には織り込まれている。これはその意味でも、単なる環境CDや癒し系のそれではなく、サウンド・デザイン＝音響構成とサウンドスケープをコアとした表現活動としての意味を包含している。

さて音の方向性（定位）＝空間性は、音の持つ色彩（音色）やダイナミクス（音量）とともに、聴覚的刺激、感性や思考回路の覚醒といったことにも関係している興味深い。私自身、音の空間性について以前から関心を持ち、自作品の多くにその痕跡を見ることができ、それはさておき、ここでは音そのものにこだわらずに音の空間性を考えた。それゆえ左右のバ

ランスの違いとともに、音量についても個々のユニットはおおむね同レベルを保ちながら均一ではない。これは人間の時々の状態による内的外的な変化・変容による現象としての心理的な音・音響の「聴こえ方」の一つを、シミュレーションしたものである。

人はある時には、雪解けの小川のせせらぎに耳を傾け、ある時には秋のとうとうと流れる河川のほとりの大きな岩に腰を下ろしているだろう。またある時には秋のたそがれに畑のあぜ道を歩き、時には滝つぼの近くにいる自分に気付くだろう。音を媒体として異地点のランドスケープ（風景）にはいつか旅立ち、風景と同化した自分を発見するのである。

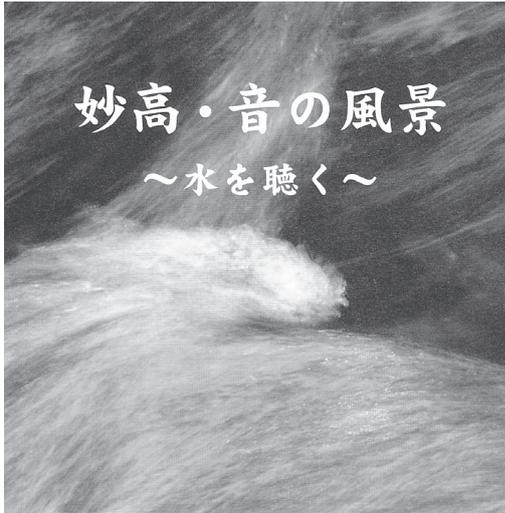
制作作業はPCによる波形編集を主なものとした。音の空間性に関しては音の定位についてのみ左右のフェイドイン、フェイドアウトの時間的処理という単純なデジタル作業を行なった。録音上の雑音については二重三重のウィンド・スクリーンを試みたが、定量外の音についてはカバーできなかった。その為その部分を時間軸上で大幅にカットし、スムージングを行なった。周波数帯域のバスやカットなどのフィルター加工は行っていない。

多くのユニットでは、左右のレベルが異なっていることに気付くだろう。これは収録時に音源に対してマイクがいつも真正面を向いているのではないことを示している。つまり我々の日常生活において、音源が真正面にあるという状態自体がまれであり、通常は、あらゆる角度・方向から音が聞こえるということから、あえて日常的な状態をキープすることに努めた結果である。

最後に、このCDを聴くことによって、眼窩に広がる美しい妙高の自然の風景を思い浮かべて頂ければ幸いである。願わくばこの美しい山と高原の風景を、より多くの人が体感されんことを。

谷中優（作曲家）2003.4. 妙高にて





CD《妙高・音の風景Ⅱ「～小鳥のさえずり・虫の音～」》^{xv}



CD I では水の音, II では小鳥や虫の音に焦点を当てて収録したが, その他の音の風景も当然のことながら写り込んでいる。最後に第三のCDジャケットを掲載する。

CD《東葛・音の風景～小鳥のさえずり・虫の音～》^{xvi}



4-3 作曲活動にみるサウンドスケープ

1973年, 東京・世界貿易センターにおける「語り手とソプラノ, 五人の奏者のための 哀歌」の初演以来, 「電子音響」[即興][反応][コスモス]等のキーワードとともに, 「家具の音楽」の線上にある「具体音」(後の音の風景)もまた, クリエーターとしての筆者の音の感性の中核に位置していたことに違いない。

音の風景が作品のタイトルに内包されるのは1975年に発表した「交響吹奏楽のための コスモス」(神奈川大学吹奏楽団委嘱)が最初である。これは大宇宙の膨張伸縮, 白色矮星の消滅, ブラックホールの無限大の重力, 流星の衝突や消滅などの宇宙の現象, つまり宇宙の風景を含む壮大な音の風景を描いたものであった。

1980年に東京・上野の石橋メモリアルホールで発表した「打楽器アンサンブル チューリッヒ湖のほとりで」は, まさにスイス・チューリッヒ湖のサウンドスケープを表現したものである。翌年1981年, ウィーン・青少年音楽祭で発表した吹奏楽曲「シュラートミンク幻想曲」は, オーストリア・シュタイヤーマルク州のLandscape, Soundscapeを, 幻想的なタッチで表現している。(演奏/松戸市立第六中学校ウィンド・オーケストラ, 指揮/作曲者)

ダイレクトに作品のテーマに表れるのは, 1988年, 東京・銀座の画廊における「ミクスト・サウンドスケープ」がそれである。作品制作と演奏は丸山亮, エマニュエル・ルベ, 浅野嘉都彦, 筆者の4人のコラボレーションによるものであった。

1992年には電子音楽作品「コンピュータのためのサウンドスケープ 東京」を制作し, 同年福岡にて初演。この作品では都内をサウンド・ハンティングした様々な具体音を抽出して電子音響とともに構成している。

1998年に「コンピュータとビデオのための サウンドスケープ1998」を東京・葛飾シンフォニーヒルズにて, DTMシステムと映像のためのマルチメディア作品として初演。同年9月には長野・原村にて「八ヶ岳幻想・大地の響き」を発表。石彫家・八木ヨシオ, 平松清房・二人展のために制作したもので, 文字どおり八ヶ岳を眺めながらの新たな音の風景を誕生させることになった。

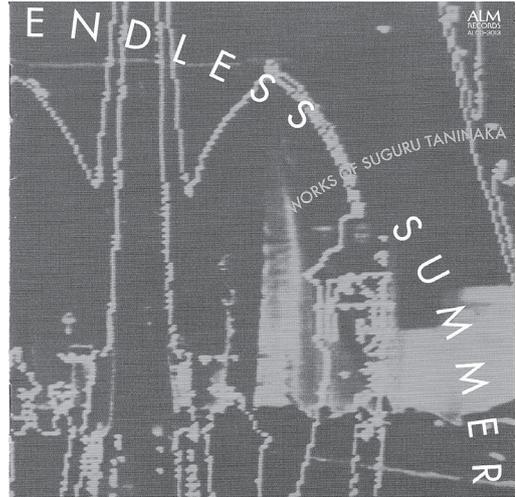
また風景そのものをテーマにした作品もある。1999年に東京・すみだトリフォニーホールにて発表した「コンピュータのための ランドスケープ1999」がそれである。翌年にはそのver.2を制作しフランス・ブルジュにて初演している。

このようにLandscape, Soundscapeに関連する作品は枚挙にいとまがないが, それは既述のように創作の視点から聴く様々な音の風景の中に, 音楽的な, あるいは芸術的な音響素材が, 宝石のように散見するのを認めることがで

きることから。あるいは原石のように微かな淡い光を放っている音たちに巡り合うことを願う心の泉が尽きることなく、それ故興味はSoundscape = 具体音に向かうのである。

右図は筆者のファースト・アルバムのジャケットである。^{xvii} ここでは「GRAPH I」打楽器アンサンブル、「ENDLESS SUMMER」サキソフォン四重奏曲、「ENDLESS SUMMER III」打楽器アンサンブルの3曲が収められている。「GRAPH I」以外は、ある夏のLandscapeとSoundscapeをそれぞれの演奏形態をもって表現している。

筆者の興味の対象は時間の経過とともに変化・変容する様々な現象である。音の風景もまたその一つであることに変わりはない。



注

- i マリー・シェーファー著「A Sound Education」鳥越けい子、若尾裕、今田匡彦／共著「サウンド・エデュケーション」(春秋社1992年)他
- ii 1955年東京生まれ。サウンドスケープ研究機構代表。青山学院大学総合文化政策学部教授。著書「サウンドスケープの詩学 フィールド編」(春秋社2008年)、共著「波の記譜法」(時事通信社)等多数。
- iii マリー・シェーファー著「A Sound Education」鳥越けい子他／共著「サウンド・エデュケーション」序より
- iv マリー・シェーファー著、訳／鳥越けい子他、1986年
- v ibid iii
- vi <http://www.saj.gr.jp/home/home.html>
- vii 現在筆者の手に'90年、'91年、'93年度の報告書がある。
- viii 星野圭朗(ほしのよしお) 1932年東京生まれ。都内区立小学校教諭、学芸大附属竹早小学校教諭、学芸大併任講師等を経て山形大学教育学部教授。日本オルフ音楽教育研究会代表。1996年11月永眠。享年64歳。「創って表現する音楽学習 音の環境教育の視点から」(音楽之友社1993年)等著書多数。
- ix ibid
- x 「創作音具」「手作り楽器」「創作楽器」あるいはただ単に「音具」等呼称は様々である。身の回りにある材料(例えば空き瓶や空き缶、廃材、不要物等)を使って音の出る玩具(楽器)を作る。出来上がったもので音遊びや曲作り(例えば即興表現等)をすることで、「創って表現する」創作表現活動の強力なツールとして機能する。
 そういったことから、小学校課程における生活科や総合的

- な時間での教材、また特に音楽教育における強力なメディアとしての意味を持っている。また身の回りの材料を使用したり、周りの音に耳を傾けたりといった活動から、サウンドスケープの概念と共通項を持っている。
- xi 例えば聞こえた音を白地図にオノマトペで書き込む方法、あるいは図や色で書き込む方法等。
- xii 2002年～2003年、新潟県新井頸南広域行政組合「妙高四季彩博物館」芸術系クリエイターとして他の専門家とともに公募により招聘される。音楽文化の活性化を目指し、2年間で「作曲」「コンピュータで音楽づくり」「手作り楽器」等9コース、合計90回の音楽講座、2回の夏期講習会等の企画・実施と講師を担当。加えて新井頸南のサウンドスケープ調査研究により2枚の環境CD「妙高・音の風景 水を聴く」「妙高・音の風景II 小鳥のさえずり・虫の音」を制作。
- xiii CD「東葛・音の風景 小鳥のさえずり・虫の音」2004年、教職員共済生協研究助成により千葉県・東葛飾エリアのサウンドスケープ調査研究を行い、1枚の環境CDを制作。(団体申請)
- xiv 2003年4月 制作／新井頸南広域行政組合「妙高四季彩博物館」事務局 写真／吉谷昭憲
- xv 2004年3月 以下ibid
- xvi 制作／音・音楽フォーラム松戸(松戸市社会教育団体)、ジャケット・デザイン／木下真一郎、写真／大北寛
- xvii CD「ENDLESS SUMMER WORKS OF SUGURU TANINAKA」LPからCDにリニューアル・リリース 2003年 ALMレコード ALCD-3013 写真／レイノルド・ワイデナー