

フィールド・レコーディングとサウンド・エデュケーション
—フィールド・レコーディングの観点から再考するシェーファーの録音課題—

清水 慶彦

Field Recording and Schafer's *Sound Education*:
Rethinking Schafer's Recording Exercises from the Perspective of Field Recording

SHIMIZU, Yoshihiko

大分大学教育学部研究紀要 第46巻第2号

2025年3月 別刷

Reprinted From

RESEARCH BULLETIN OF THE

FACULTY OF EDUCATION

OITA UNIVERSITY

Vol. 46, No. 2, March 2025

OITA, JAPAN

フィールド・レコーディングとサウンド・エデュケーション —フィールド・レコーディングの観点から再考するシェーファアの録音課題—

清水 慶彦*

【要旨】 本稿は、マリー・シェーファア（1933-2021）の『サウンド・エデュケーション』（1992年）と『音探しの本 リトル・サウンド・エデュケーション』（1996年）に収録される録音をもちいた課題について、フィールド・レコーディングの観点から再考しようとするものである。先行研究をもとにフィールド・レコーディングについての概念整理をおこない、「フィールドを録る」タイプの録音における対象へのアプローチが、フォーカス録音とパノラマ録音に大別できることなどを指摘する。それらを観点として、シェーファアのワールド・サウンドスケープ・プロジェクトでのフィールド・レコーディング実践についても考慮しつつ、両書の録音課題の分析的考察を試みた。両書の録音課題にはフォーカス録音への偏重がみられ、それにより逆説的に「ノイズ」へと意識を誘導しようとする意図が読み取れる。ここから両書の課題が、ともすればある種の「偏向」をふくむ彼のサウンドスケープ観へとあらかじめ方向付けられたものであることがわかる。

【キーワード】 フィールド・レコーディング サウンド・エデュケーション サウンドスケープ

I はじめに

サウンドスケープ思想の提唱者であり、それをふまえた教育活動としてのサウンド・エデュケーション¹⁾を展開した R・マリー・シェーファア (R. Murray Schafer, 1933-2021) は、この教育の実践のための課題集『サウンド・エデュケーション』（1992年）および『音さがしの本 リトル・サウンド・エデュケーション』（1996年、今田匡彦との共著、以下『音さがしの本』）において、事実上のフィールド・レコーディング (Field Recording) を活用した課題を提案している。

シェーファアのサウンドスケープやサウンド・エデュケーションについては、これまでにわが国でも広範な議論がなされてきた²⁾。そのうち、広義でのサウンド・エデュケーションでの録音の活用については、たとえば、サウンドスケープ思想をふまえた「音の地図」の制作活動

令和6年10月30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）

での用例や（中島 1992, 20, 小林 2003, 24）、幼児教育の文脈での「音探しゲーム」での用例（三森, 小島 2018, 50）、またはシェーファーが提案した録音課題から着想を得た特別支援学校、小学校、中学校の合同授業としての実践事例（今田 2022, 35）などが報告されており、さまざまな局面で試みられてきたといえよう。一方で、シェーファー自身が提案した録音課題について、フィールド・レコーディングの実践的知見を手がかりに具体的に検討しようとする取り組みはほとんどなされてこなかったといつてよい。本稿はこの点について、シェーファーの録音への志向や態度をふまえて分析的に考察しようとするものである。

シェーファーは1971年にサウンドスケープの研究団体であるワールド・サウンドスケープ・プロジェクト（Word Soundscape Project, 以下 WSP）を組織して積極的にフィールド・レコーディングに取り組んでいた。国内外での録音ツアーやフィールド・レコーディングを軸としたラジオ番組の制作など、WSPでの活動を通じて実践的に培われたシェーファーのフィールド・レコーディングへの知見は、両書の録音課題に反映されているものと考えられる。

このことをふまえ、本稿ではまず、フィールド・レコーディングについての（WSPの実践もふくめた）総括的な研究であるミッチェル・アキヤマ（Mitchell Akiyama）の *The Phonographic Memory: a history of sound recording in the field.*（2015年）に注目し、柳沢英輔の『フィールド・レコーディング入門』（2022年）などのわが国での先行研究を参照しつつ、フィールド・レコーディングについての概念の整理をおこなう。つぎに、源中実の解説など1970年代の技術的な指南書の内容も視野に入れたうえで、シェーファーのWSPでのフィールド・レコーディング実践について検討する。それらをふまえ、『サウンド・エデュケーション』および『音探しの本』での録音課題について分析的に考察し、課題の意図や問題点を明らかにすることを試みる。これを通じて、広義でのサウンド・エデュケーションにおけるフィールド・レコーディングの活動展開の可能性を示唆したい。

II フィールド・レコーディング

1 フィールド・レコーディングの特性

フィールド・レコーディングとよばれる営為は、音楽やサウンド・アートのほか、映画・映像などでの効果音・背景音等、人類学等における学術調査など、幅広い分野で実践されている。また、その目的も作品の制作や調査の記録など必ずしも一様ではない。「生録」や「サウンド・ハンティング」などさまざまに呼称され、地域や時代をこえて取り組まれてもきた³⁾。そのため、これらを広範に包括する一元的な定義づけをおこなうのは困難といえようが、一般的には「レコーディング・スタジオや研究所など、録音のために整備された施設以外での録音」（Akiyama 2015, 9）と考えられていよう。

わが国での記述の例をあげるならば、柳沢（2022, 14）は「広義には、レコーディング・スタジオ以外のさまざまな場所で音や音楽を録音する行為であり、またその録音物のことを指す」としており、金子（2024）は「広義には、スタジオやステージなど通常の録音環境の外部での録音を指す」と述べる。いずれも基本的には、スタジオなど録音を目的として整備された場以外での録音行為（または録音物）とするものである。

津田（2022, 7）は「スタジオの中で録音するからスタジオ・レコーディング、そうではなくて野外で録音するからフィールド・レコーディングである。だから、フィールド・レコーディ

ングの現場とは、スタジオではない場所であり、おおむね野外である」としたうえで、「スタジオは録音するために整えられた場所であり、録音の対象となる音だけが録音できるように設計されている。つまり、録音したい音以外の音が混ざらないように遮断された環境である」と述べる。ここでは「おおむね野外」⁴⁾としつつ、録音を目的とした場には、それに関わるかたちで録音の対象の問題も付随してくることが示されている。

通常、スタジオやホールなど録音がなされることを前提とした場合は、音楽や音声など録音の対象となる音（録音における「シグナル」とされる）をより良く録音すべく、他の音（録音における「ノイズ」とされる）が混ざらないよう外部の音が遮断される。程度の差はあろうが、反射音のあり方にも工夫が凝らされ、室内の静音性を保つべくエアコンや照明など室内機器の作動音にも細心の注意が払われるだろう。録音に必要な機器が設置されるのはもちろん、そのための電源も確保され、これらにとって大敵である風雨が防がれることが前提となっている⁵⁾。

第一義的には、このような録音すべき対象をより良く録音することを目的に整えられた場以外での録音（または録音物）が、フィールド・レコーディングだと捉えられていると考えてよいだろう。そのため、フィールド・レコーディングでの録音対象は、スタジオ等における録音対象としての「シグナル」—それは多くの場合、音楽作品ないしそれを構成する音である—ではない音としての「ノイズ」にも向けられる。フィールド・レコーディングについての言説のなかで、『音楽』として誰かによって意識的／能動的に誕生させられたのではない、その時その場で偶々鳴っていた『音』を採集／記録」（佐々木 2020, 197）などのように、対象が音楽以外であることに力点がおかれる例がみられるのはこのためだろう。ただし一般的に、フィールド・レコーディングの対象から必ずしも音楽が除外されるわけではない。たとえば、アラン・ローマックスらによる 1930 年代のアメリカ南部でのフォーク・ソングの収集はフィールド・レコーディングの範疇と捉えられることが通例だ⁶⁾。

ここでは、スタジオなど録音を目的に整えられた場以外での録音で、それがために、スタジオなどでの録音では一般に「ノイズ」として排除されるようなものも含めたさまざまな音が対象となりえ、かつ、その対象は音楽／音楽以外の峻別にとらわれることなく多岐にわたる、という点をフィールド・レコーディングの特性であると考えたい。

2 スタジオとスタジオではない場

フィールド・レコーディングの語が使用されるようになったのは 1930 年代前半とされ、当初はおもに人類学等の学術的な文章でもちいられることが多かったようだ（柳沢 2022, 45）。ただし、よく知られた 1906 年からのバルトークの民俗音楽収集のように、録音を目的に整えられた場以外での録音はそれ以前からさまざまに試みられていた。語の使用が実践より遅かったことについて柳沢（2022, 46）は、フィールド・レコーディングをスタジオ等での録音との対比として捉えるならば「レコーディング・スタジオが音楽の収録場所として一般的になる時代までフィールド・レコーディングという言葉が使われなかったことは当然のことものようにも思われる」とし、「スタジオが主要な役割を担うようになったのは 1920 年代にコンデンサーマイクと真空管アンプを用いた電気録音の実用化されてからである」と述べる。電気録音以前の、いわゆる機械式録音の時代にも録音を目的とした場としてのスタジオは存在したが⁷⁾、電気録音の実用化以前と以後ではスタジオに求められる機構の精度はかなり異なっており、柳沢の指摘は説得力のあるものといえよう。

ホーンと呼ばれる集音器で集められた音が振動板を振動させ、それを針でレコード盤等に刻む機械式録音では、録音感度が低く、基本的に「ホーンに向けて発せられた音のみ」(Horning 2013, 43) が集音された。この時代には、演奏者(音源)とホーンとの物理的距離によって音量バランスが調整されていたことはよく知られた逸話だろう。効果的に録音できる周波数帯域にも限界があり、また、反射音などの微細な音を拾いづらかったため、残響を考慮する必要性も低く、多くの場合「スタジオ内には反射音をおさえるための吸音材はなかった」(Horning 2013, 42) とされる。機械式録音では「シグナル」以外の音としての「ノイズ」が拾われてしまうリスクは(電気録音と比べるならば)低く、スタジオの遮音性やスタジオ内の騒音の低減、残響の考慮など室内の音響環境の整備の重要性が限られていたといえよう。

一方、1925年以後、電気録音が実用化してからのスタジオでは、「感度の高いマイクロフォンが室内の音響を拾うことができる」(Horning 2013, 37) ようになり、スタジオ外部の音の遮音や、スタジオ内での騒音により厳格に対処せねばならなくなった。くわえて、反射音をも拾い得ることから「スタジオ内の音響特性をコントロールすることがより重要になった」

(Horning 2013, 42) のである。電気録音導入初期にはスタジオの残響を最小限におさえる工夫がなされたが、その後1927年頃までには演奏のしやすさを考慮して、ある程度の残響を残すよう施されるようになったという(Horning 2013, 43-44)。残響をなくすにせよ保持するにせよ、録音感度が向上したために、スタジオ内の音響特性への留意の必要性が生じてきたのだ。

電気録音の実用化によって録音するための場の専門性が高まり、目的に特化した特殊な施設としての録音スタジオの必要性が明らかになった。このことに連動して、そのような場との表裏の関係としての「スタジオではない場＝フィールド」での録音の意義が顕在化することで、フィールド・レコーディングの語が使用されるようになったと考えて不自然ではあるまい。

3 録音の客観性・透明性と創作性

アキヤマは、録音におけるスタジオ／フィールドの関係性について、その図式の雛形を西洋科学の歴史に内含されてきた「研究室(laboratory)／フィールド」関係に求める。ここでの「フィールド」の概念は19世紀以前には存在せず、「ヴィクトリア朝時代に、貴族たちが互いの仕事を評価するために集まる実験の場(house of experiment)から発展したもので、研究室とは区別されるかたちで生じた」(Akiyama 2015, 23) というのだ。この文脈においては「研究室」で得られた知見は「標準化された装置によって世界中のどこでも再現できる普遍的なもの」とされる。それに対して「フィールド」は、「研究者の介入から解放された、真正で自発的なもの」であり、「その豊かさと特異性が、その場でしか十分に発揮されない独自の場所」とみなされるようになったという(Akiyama 2015, 23-24)。

このような経緯をふまえ、彼は録音におけるスタジオ／フィールドの関係においても同様に、「フィールド」での録音には「真正性」が想定され、「特定の実際の場所を忠実に捉える」(Akiyama 2015, 11) ためのものとされてきたことを指摘する。初期の学術的な録音では対象は「一方的に記録、表象される存在であり、例外はあるにせよ『客観的な』ドキュメントとしての録音が望ましい」(柳沢 2022, 50) とされ、「失われゆく『真正な』民俗文化を記録、保存し、後生に残したいという欲望と、外部からの影響に伴う『伝統文化』の変化を否定的に捉える本質主義的な態度」がみられるとの柳沢(2022, 39-40)の言及もこれと同根といえよう。

そのうえでアキヤマ(2015, 55-56)は、このような想定を「録音機はけて中立的なもので

はなく、見えない証人でもない」として否定的に捉える。「フィールド」での録音が「忠実」で「客観的」な記録であるためには、観察対象や観察結果に影響を及ぼさないように観察者たる録音者の「透明性 (transparency of sound recording)」(Akiyama 2015, 14) が担保されなければならない。しかし現実には、録音者が「フィールド」において「透明」でいることはほぼ不可能だろう。後に詳述するが、実践では仮に同じ音の状況を録音するにしても、それをどのように録音するのかによって結果は大きく違ってくる。柳沢 (2022, 51-52) の言を借りるならば、加工などを施さないフィールド・レコーディングであっても「作為的でない、客観的・中立的なその場の音環境や『音楽』を記録したものであるとは言えない」のであり「あらゆる録音作品には、録音・編集プロセスにおけるさまざまな『選択』を通して、制作者の意図、価値観、欲望、思想が不可避免的に反映されている」のである⁸⁾。

フィールド・レコーディングの経験者には容易に理解しえようが⁹⁾、実践においては、「フィールド」のどのような音に着目するのか、どのような機材を使用するのか、どのような種類のマイクを、どこに向けてどのように設置するのかなど、何をどのように録音するのかの選択は基本的には録音者の意図に任される。さまざまな選択の積層の結果として、フィールド・レコーディングは基本的に恣意的であり、または演出的ですらある。そしてそこに、フィールド・レコーディングの創作性が発露するといつてよい。

Ⅲ 何をどのように録音するのか

1 フィールドで録る／フィールドを録る

次に、視点を録音の対象、ならびにそこへのアプローチに移して検討していきたい。まず、フィールド・レコーディングは、「フィールドで録る」タイプのもものと「フィールドを録る」タイプのものに大別できると考えられる。前者は、おもに音楽・芸能や音声等を対象とし、そのものがある、ないしあるべきとされる「フィールド」においてこれを録音するものである。先に触れたローマックスの例などがこのタイプといえよう。後者は、「フィールド」にある音や「フィールド」に起因する音、「フィールド」の音状況全般などを収録するものである。たとえば1930年代のニューヨークでは新しく建設されたビルの礎石にその街の音の録音が封入された事例¹⁰⁾があるとされるが (Akiyama 2015, 198)、これは好例のひとつといえよう。シェーファーのサウンドスケープ思想と WSP の実践は、とくに「フィールドを録る」タイプについて大きな足跡を残している。そのため本稿では、「フィールドで録る」タイプを念頭に置きつつ、おもに「フィールドを録る」タイプのものに重点を置くかたちで論考を進めたい。

「フィールドを録る」タイプのフィールド・レコーディングにおいて重要な観点となるのが、録音における被写界深度であろう。録音のあり方として、「フィールド」に存在する特定の音に焦点を合わせ、いわばフォーカスするかたちで録音しようとする場合と、「フィールド」の音の状況を俯瞰的に、いわばパノラマとして録音しようとする場合とがありえる。また、その折衷もさまざまにありえ、方法論としては必要に応じて両者の間でのグラデーションをみせることになるだろう。

フォーカス録音とでもいえよう前者は、たとえば野鳥の声の録音を想起すると理解しやすい。1920年代には鳥類学者によって特定の鳥の声のみを狙って録音する手法が開拓され、たとえば1935年のコーネル大学鳥類学研究室によるハシジロキツツキの録音は「おそらくいまでは

絶滅してしまっている鳥の声を明瞭に録音することに成功」(クラウス 2013, 36-37)した事例とされる。このような場合、一般的に超指向性マイクやパラボラ集音器などが使用されることが多く、モノラル録音が効果的なことも少なくない。フォーカス録音では、その性質上、スタジオ等での録音と類似するかたちで、録音すべき対象としての「シグナル」と、それ以外の音としての「ノイズ」の区分が生じることになる。ただし、壁に囲まれたスタジオ等での録音とは異なり「ノイズ」の存在を完全に排除することは困難だろう。そのため、「シグナル」と「ノイズ」の区分をいかに厳密とするのか、つまりどの程度の「ノイズ」を許容するかは、基本的には録音者の意図や技術に依ることになる。

一方、パノラマ録音とでもいえよう後者は、どこか一点に焦点を合わせるのではなく、「フィールド」の音の状況全般を録音しようとするものである。バーニー・クラウスは、フィールド・レコーディングにおいてながらフォーカス録音が「標準」として「主流」であったとし、自然界の生物の音を録音するにしても、映画やテレビなどでの限定的な利用を除けば「生息環境を丸ごと録音するという手法は、1960年代にわたしがはじめたときにはほとんど聞いたことがなかった」(クラウス 2013, 36)と述べる。このような場合、モノラル録音で十分な効果を得るのは困難であり、通常はステレオ録音、ことによっては多チャンネルでの録音が想定されよう。アンビソニック録音¹¹⁾はこの局面においてとくに有効な手段といえる。パノラマ録音においては、「シグナル」と「ノイズ」の区分は基本的に必要ではない。そこにあるあらゆる音が対象となるからである。そのうえで実際には、音源に向けたマイクの位置の調整などによって、パノラマ録音のなかにおいて特定の音をある程度強調し、いわば音の陰影をつけようとする場合もありえよう。またその延長上に、複数のマイクの導入などによるフォーカス／パノラマの折衷を想定することも可能である。

いずれにせよ、「フィールドを録る」タイプのフィールド・レコーディングは、「フィールドで録る」タイプのそれや、スタジオ等での録音と比べるならば(「シグナル」としての録音対象を明確に設定するか否かも含めて)対象の選択肢がおおきく広がることになる。そのため、とくに対象設定とそこへのアプローチについての意思決定の重要性が増し、結果として録音者の創作性がより顕著に発揮されえると考えられよう。

2 1970年代における録音対象へのアプローチ

ここでは、上記のフォーカス録音／パノラマ録音の観点をふまえ、録音対象へのアプローチの方法について、WSPが積極的にフィールド・レコーディングに取り組んでいた当時の時代状況もあわせて詳しくみていきたい。金子が示しているように、1970年代の日本で起こった「生録の流行」(金子 2017, 84)に際して、愛好家向けの解説書や雑誌記事等が複数刊行されている(金子 2017, 90)。これらのなかには、対象へのアプローチについてかなり具体的な解説をおこなっているものもある。ここではそのうち、源中の「自然音の効果的な録音テクニック」(1974年)に注目したい。この解説はあくまで日本の「生録」の文脈でのものであり、シェーファーらの実践と直接関わるものではない。しかしながら、WSPのフィールド・レコーディングと同時期の指南書であり、ここから当時の時代状況・機材環境のなかで何がどのように工夫されていたかを知ることができる。そのため本解説の内容は、WSPのフィールド・レコーディングを読み解くうえでの一種の補助線となりえるものと考えたい。

源中は、録音対象を「点音源」、「群音源」、「移動音源」の三種に分類して捉えている。「点音

源」は、ステレオでの再生時に「単独の音像」である「点音像」として結ばれるような音源のことで（源中 1974, 64）、「群音源」は複数の音源からなり、ステレオ再生時の音場に「群像する音像として分布される」ような音源のこと（源中 1974, 72）、そして「移動音源」はステレオ再生時に、音場で「音像が動きながら分布」されるような音源であるとする（源中 1974, 80）。そのうえで、分類ごとに適切な録音方法やマイクアレンジなどが紹介される。

「点音源」は事実上、先述のフォーカス録音のことであり、本解説においても「目的以外の音をできるだけさける」ことや、「モノラル録音か、あるいはそれに近いステレオの方式」で録音するのがよいことなどが指摘されている（源中 1974, 65）。そのうえで、対象の周囲の音をどの程度含有させるかを「雰囲気感」（源中 1974, 68）と捉え、主要な対象とマイクの距離によってそれを意図的に「構図」として構成すべきであり、場合によっては「クローズアップしないほうが、イメージとして適切」（源中 1974, 69）なこともありえると付言している。

「群音源」の解説では、意図にもとづく「構図」の発想がさらに詳述されていて興味深い。源中は「群音源」には3種の特質があるとする。ひとつは「一つひとつの音源がはっきりとした群音像」（源中 1974, 72）で、いわば複数の「点音源」の集合体にあたる。フォーカス録音とは異なりつつ、どの範囲に焦点をあてるのかという視点にもとづくパノラマ録音ともややニュアンスが異なるものといえるが、ここではおもに単一指向性ペアマイクの使用とその距離・角度等が解説される。ふたつめとして挙げるのは「方向感・定位感よりも、音源全体の雰囲気感を強調」（源中 1974, 73）する場合で、複数の音源の群集による、事実上のパノラマ録音といえる。ここでは、無指向性マイクの使用が提案される。最後が「適当な拡がり感の中に、分離よく音源を点在」（源中 1974, 73）させる場合で、複数のマイクをもちいたミックスの手法等が紹介される。これは先に触れたフォーカス／パノラマの折衷の事例といえよう。

この解説では、それぞれの分類や特質について、望ましい結果を得るためのマイクの選択や音源との距離・角度などさまざまなアプローチが示され、各々がどのような音像を描くのが図を交えて詳述される。これらの指摘を通じて源中は、録音に際していかに再生されるべきかまでを見通し、音場のなかで「音像を、どのようにするのか」（源中 1974, 69）を「構図」としてデザインすべきだと述べているといえる。「絵をかくときの考え方と、共通している点」がある（源中 1974, 69）というのだ。このような記述は、フィールド・レコーディングが本質的に演出性や創作性をともなう行為であることを裏打ちしているといえよう。

留意すべきは、WSP がフィールド・レコーディングに取り組んでいた 1970 年代において、すでにかかなりの演出的・創作的録音手法の知見が蓄積されていたことである。なかでも、「群音源」の描き方について、パノラマ録音としての場合も含めて、さまざまな意図にあわせた複数の手法が提唱されていた点はおさえておきたい。

IV WSP のフィールド・レコーディング

サウンドスケープの思想ならびに WSP の活動は、とくに音楽の分野に関わるフィールド・レコーディングのあり方に大きな影響を及ぼしている¹²⁾。また、後述するように、シェーファーのサウンド・エデュケーションでの録音課題は、彼の WSP での活動の経験と知見に依るところが少なくない。そのためここでは、シェーファーと WSP がおこなったフィールド・レコーディングについて概括してみたい。

1968年、シェーファーが所属していたサイモン・フレーザー大学にコミュニケーション学部が新設される。彼は教育学部からここに移籍することになり、1971年にコミュニケーション学部内にWSPを設立した。たとえば1973年のカナダ横断レコーディングツアーや1975年のヨーロッパツアーなど、WSPは「さまざまな音環境を記録し、聞き手に提示することで、無視されがちな音への意識を高め、コミュニティの生活でのサウンドスケープの重要性への認識を促進する」(Truax 2002, 5)ことを目的にフィールド・レコーディングに積極的に取り組んでいる。1972年から75年にかけては、おもに「Nagra IV-S」と「AKGのコンデンサーマイクのペア」が使用されたとされ(Truax 2002, 5)、収集したサウンドスケープの録音は1975年にはアナログテープ300点以上となった。その全てが目録化され、素材事項により階層化されたという(Truax 1996, 54)。このコレクションは、WSP解散後もヒルデガード・ウェスターカンブ(Hildegard Westerkamp 1946-)やバリー・トゥルアックス(Barry Truax 1947-)らWSPの基幹のメンバーに引き継がれ発展が進められていたようだ(Westerkamp 1994, 87)。

シェーファーの論考をみる限り、彼は音を録音してあつかうことについてやや両価的な態度をとっている。たとえば、サウンドスケープの形態学的な調査について「テープレコーダーのおかげで、現代の音風景に関するそのような仕事は完全に実行できるようになっているし、実験室での分析と連携すれば、録音された音を次々と集め、それらの物理的変化を容易に分析できる」(シェーファー 1986, 242)とするなど、サウンドスケープ研究での録音の活用の有効性を述べる一方で、録音された音がその文脈と切り離され、別の空間で再生されることには批判的でもあるのだ。彼は、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」(シェーファー 1986, 143)ものだとする。そして、録音や放送によって音と音が生じる状況とが切り離され「別の時間や空間において再び発せられる」ような状態を「スキゾフォニア(Schizophonia)」と命名し、「20世紀における発展が生み出したこの異常な状況」(シェーファー 1986, 397)として問題視している。

トゥルアックスは、1980年代の時点で学生たちが週に50時間以上の再生音を聴いているという自身による調査を挙げ、現代社会においては、もはや音が電氣的に再生される状況は「ありふれたもの」であり「代理環境として機能」(Truax 1992, 381)してしまっているとする。「スキゾフォニア」への否定的な姿勢を継承しつつも、シェーファーがいう「異常」な状態がむしろ「標準」(Truax 2008, 104)ともいえる状況になっている今日において、「若い世代がそれらを区別しようとするかどうかはわからない」(Truax 2008, 104)と述べるのだ。このような彼の見解は、録音の活用と「スキゾフォニア」との葛藤という、シェーファーがみせた両価性の問題に均衡をとろうとするものとも捉えられよう。

「スキゾフォニア」をめぐる議論でたびたび言及される、音はその生起の状況や付随する意味性もあわせて文脈的に把握されるべきだという発想は、シェーファーの論考全般に通底するものでもある。彼はサウンドスケープを構成する「最も小さな独立要素」として「音響体」と「音事象」の概念を挙げる(シェーファー 1986, 397-398)。「音響体」はピエール・シェフェール(Pierre Schaeffer 1910-1995)の「オブジェ・ソノール」を念頭としたもので、音を「意味論や指示機能」とは関連付けず、あくまでひとつの現象として抽象化して捉える概念である(シェーファー 1986, 196)。一方の「音事象」は、音を「それぞれの付随的意味」と関連して、「常にひとつのコンテクストが含まれる」ものとして捉える概念とされる(シェーファー 1986, 196)。サウンドスケープの研究では、前者の概念による「作業にも精通すべきではある」もの

の、それだけでは「明らかな限界」があり、「音の意味論的側面や場のコンテクストにおけるそれらの相互作用についても関心をよせる」ような、「音事象」概念にもとづく思考が必要だと論じる（シェーファー 1986, 196）。

さて、このようなシェーファーと WSP のフィールド・レコーディングについて、アキヤマは興味深い考察をしている。彼は WSP が制作した 1974 年のラジオ番組『カナダのサウンドスケープ』に注目する。1 時間番組 10 編からなる本作のうち、カナダの諸地域で聴かれる特徴的な「コミュニティの音」を収集・構成した第 4 部「カナダのサウンドマーク」¹³⁾と、カナダの方言やアクセントを横断的に収集したものである第 6 部「道順」をとくに挙げ、この番組が「創造性と大胆さ」をみせるものでありながら、社会的には「保守的でナショナリスティックな取り組み」（Akiyama 2015, 202）だと位置づける。

アキヤマは、第 4 部で「コミュニティのアイデンティティを真性的に示す」ものとしてあつかわれる「地元の教会の鐘の音」について、1970 年にはカナダへの移民のうち「50%をカリブ諸国、香港、インド、フィリピンなどの世界各国から来た人が占める」ことを指摘しつつ、「誰もが共感できるサウンドマークであったとは考えにくい」（Akiyama 2015, 220）と疑問を呈する。「WSP がコミュニティの絆として重視する音は、先住民や移民にとっては植民地支配や人種差別を連想させるもの」（Akiyama 2015, 220）となりえるというのだ。また、第 6 部において「外国語なまりの英語やフランス語、ましてや非公式言語はあつかわれぬ」（Akiyama 2015, 221）ことを指摘し、「マイクが捉えたカナダは、白人で、アングロサクソン系（または時としてフランス系）」なのだという（Akiyama 2015, 214）。彼によれば、この番組において WSP が「何を捉えたかよりも、何を除外したのかが重要」（Akiyama 2015, 202）であり、「音にはコミュニティを生み出す力がある」という信条が謳われるこの番組は、見方によっては「音響的遺産にもとづく国家神話を主張する」（Akiyama 2015, 204）ものになりえるというのだ¹⁴⁾。

くわえてアキヤマは、サウンドスケープを論ずる際にシェーファーが抱く自然賛美についても、多分にナショナリスティックなアイデンティティと結びついたものだったと指摘する。シェーファーがカナダについて述べる際には、必ずといってよいほど「自然が国の文化に果たす役割に立ち返る」のであり、「シェーファーにとって、カナダの気候風土は最も豊かな文化資源であり、カナダの強さとアイデンティティの源泉だ」（Akiyama 2015, 228）というのだ。

もっとも、サウンドスケープ思想の時代背景に 1960 年代の『『エコロジー運動』に代表される環境一般に対する社会的関心の高まり』（鳥越 1992, 162）があることはしばしば指摘されており、そのことをふまえれば、シェーファーのサウンドスケープ観に自然への賛美が内在するとしても、ある程度は順当な帰結といえよう。また、トゥルアックスも指摘するように¹⁵⁾、シェーファーや WSP の活動はカナダ国内に限られたものではなく、（少なくとも当時の彼ら／彼女らの視点から見た）「世界」を視野に収めたものでもある。シェーファーの思想とナショナリズムの関係を詳細に解きほぐすことは本稿の目的の範囲を超えるため深くは立ち入らないが、そもそも録音が「透明」で「客観的」なものではありえない以上、シェーファーと WSP のフィールド・レコーディングもまた、自覚の有無はともかく、彼ら／彼女らの演出やバイアスと切り離して考えることができないものではあろう。

上記の問題とも緩やかに結びつく点として、渡辺（2013, 46-47）は、シェーファーのサウンドスケープ思想には「産業革命以前のサウンドスケープ、近代化以前の姿を残す共同体といった対象への復古」への志向が強く、「古き良き音環境への憧憬ばかりが前面に出て、都市の現状

は否定的に捉えられてしまい、そのアクチュアルなおもしろさが取り逃がされる」ことになりがちだとしたうえで、そこにはある種の「偏向」が感じられると述べる（渡辺 2013, 49）。サウンドスケープの思想や WSP の活動、ならびにそれらと密接にかかわるシェーファーのサウンド・エデュケーションが、これらのバイアス＝「偏向」を含んだものであることは把握しておく必要がある。

V サウンド・エデュケーションの録音課題

1 フィールド・レコーディングをもちいた課題

ここまでの検討をもとに、以下にシェーファーのサウンド・エデュケーションでの録音課題について考察していきたい。『サウンド・エデュケーション』は、1982 年から 1983 年にかけてにマニスクリプトとしてまとめられた 100 の課題からなる課題集である（鳥越 1992, 164）。うち、66 番、67 番、68 番、69 番（以下、サ 66、サ 67、サ 68、サ 69）がテープレコーダーをもちいた録音課題で、事実上のフィールド・レコーディングによるものである。『音さがしの本』は、『サウンド・エデュケーション』をもとに「日本の学校教育の現場等を想定して、こどもたちが使える本」（鳥越 1992: 170）として刊行されたもので、同じく 100 の課題からなる課題集である。ここでは、67 番、68 番、69 番、70 番（以下、音 67、音 68、音 69、音 70）がフィールド・レコーディングによる課題にあたる。

次頁に示す表 1 は、両書の録音課題の要点をまとめたものである。両書の課題には、ひとつの課題中に複数の活動が含まれるものもある。サ 67、サ 69、音 67、音 68 がそれにあたり、それぞれ 2 つの活動が示されているため、具体的な活動事例は①から⑫の 12 活動となる。両書において、「持っていない人がいると困るから、今までテープレコーダーを使った課題をしなかった」（シェーファー、今田 1996, 92）や、「録音というのは特別な訓練が必要であるし、ちゃんとした録音をするためには、誰もが手に入れられるわけではない多くの高価な機材が必要」（シェーファー 1992, 100）などとして、機器の有無や操作技術への配慮ないし懸念が表明されている。このことから、これらの録音課題が理念的な提唱に留まるものではなく、あくまでも実践を前提としていることがうかがえる。

①を典型例として、②、④ならびに⑫は特定の「ひとつの音」を対象としたフォーカス録音が求められる活動である。⑨も事実上この要求が含まれるものと考えてよい。とくに①では、設問において「サウンドスケープのパノラマ全体を録音しないこと」、「特定の音を選び、その音だけを録音すること」が明示され、「ほかの採るつもりのないノイズとまじらないようにすること。これは思ったよりもはるかに難しい作業である」と注記されている（シェーファー 1992, 96-97）。『音探しの本』に収録されている⑫ではそのような注意点が具体的に明記されているわけではないが、「たったひとつの音だけしかない音のサンプル」（シェーファー、今田 1996, 96）という表記からそれらの必要性が推察できるようになっている。子ども向けの記述であることから技術的な記載はさげ、平易な言い回しになっていると考えてよいだろう。これらの課題では、特定の音に焦点を絞ったフォーカス録音を要求し、そのことが実践上は困難であることを体験させることを通じて、逆説的にその場における「ノイズ」の多さに気づかせることが意図されているのである。

表1 『サウンド・エデュケーション』と『音さがしの本』での録音課題の要点

	課題の要点	録音対象ないしその例	補足説明等
サ 66	①対象とする音をはっきりと障害物がないように録音	通過する電車, 教会の鐘, 工場のサイレン	サウンドスケープのパノラマ全体を録音しない。特定の音を選び, その音だけを録音。他の採るつもりのないノイズと混じらないようにする。これは思ったよりもはるかに難しい作業である。
サ 67	②サウンドスケープから消えつつあると思われる音をひとつ選んで録音	消えつつある音	博物館のコレクションのために保存するようなつもりで注意深く録音。
	③録音した素材について目録をつくる習慣をつける		後で参考にするため, 録音の日時と場所, 録音されたものの歴史, その起源, 等々の情報を添える。
サ 68	④ひとつの音のタイプを選び, できるだけ変化に富んだ多くの音の実例を集める	扉, 門, 自動車のクラクション, 電気掃除機	特定のタイプの音の中で様々な種類のものを調べる「音の類型学」への導入。
サ 69	⑤同じテキストを同じ声で話し, 十箇所以上の違った場所で録音・比較	テキストの朗読	
	⑥さまざまな路面での自分の足音の録音	足音(木の床, 積もった木の葉, 砂利, 雪などさまざまな路面で)	
音 67	⑦違った場所からいろいろな音を録音してきて, それを比較	家の中や外, 違った場所からいろいろな音	
	⑧それぞれの場所で自分の名前も録音	自分の声(自分の名前)	もしそこがうるさかったら, 叫ぶように大きな声を出さなきゃならない。静かだったら, 小さな声でも平気だろう。
音 68	⑨「ちょっと特別な音」を録音	車や電車, ベルや口笛, あなたのお気に入りのおもちゃなど	ぜんぶのコレクションを作ろう。
	⑩録音リストを作っておこう		あとでみんなに聞かせるとき順番がわかるように。
音 69	⑪自分の足音を違った場所で録音	足音(木の床, 石の床, かわいた枯れ葉, 長くのびた草の上, 雪の上など)	サ 69 の⑥と内容的に同じ。
音 70	⑫たったひとつの音だけしかない音のサンプルを録音	ドアを閉める音, 門, 車のクラクションなど	内容は①と類似, 対象例は④と類似

⑤と⑧では, 自分の声による同じテキストの朗読を, 場所を変えて録音することが求められる¹⁶⁾。そのうえで, ⑧において「もしそこがうるさかったら, 叫ぶように大きな声を出さなきゃ

やならない。でももし静かだったら、小さな声でも平気だろう」(シェーファー, 今田 1996, 92)と詳述している。つまりここでも、さまざまな場で朗読という同種の「シグナル」を録音することを通じて、実践者の意識をむしろその際に障壁となるであろう周囲の「ノイズ」に向かわせることが試みられているのだ。なお、⑦は⑧の導入的な位置づけの課題と考えられ、さまざまな場所での録音を聞き比べるとするのみで、それ以上の詳細な指示等は見られない。『音さがしの本』での最初の録音課題でもあることから、実践者の録音行為への慣熟のための導入的課題でもあるのだろう。

「消えつつある音」に着目するサ 67 (②と③) と、「特別な音」を取りあげる音 68 (⑨と⑩) は、音の「コレクション」と目録化をおこなう活動である。⑩では「あとでみんなに聞かせるとき順番がわかるように」(シェーファー, 今田 1996, 93) とされ、他者への上演を前提としたものであるという特色を合わせもつ。また、⑥と⑪は同じ「足音」という対象を、発生状況を変えて録音するものである。音が生起する状況に注目している点で「音事象」の概念を体現する活動といえ、音の生起に意識を向けることで「スキゾフォニア」な音のあり方への批判を含むと捉えることもできよう。同時に、おなじ「足音」によって様々な種類を派生させものである点で、④の活動で指摘される「音の類型学」への試みの一種であるともいえる。

これら音の目録化と類型化にかかわる活動は、録音した音を分類・集積して、いわばアーカイブ化しようとする志向をもつものであり、300点を超える録音を目録化し階層化したというWSPでの経験が直裁に反映されていると考えられる。また、「消えつつある音」を博物館のコレクションになぞらえて保存しようという発想は、「絶滅に瀕している音は特に注意すべきであり、それが失われないうちに録音するべきである。消えつつある音響体は、重要な歴史的所産として扱わなければならない」(シェーファー 1986, 297) とするシェーファーの思考にもとづきつつ、先に述べた初期の学術的文脈における録音実践にも通ずる古典的なフィールド・レコーディング観を見せるものでもある。

概括するならば、シェーファーのサウンド・エデュケーションの録音課題は、録音機器の有無や操作技術への配慮をみせることから、あくまで実践として想定されていることがうかがえつつ、フォーカス録音への偏重と、その場の「ノイズ」への意識の誘導、ならびに、WSPでの経験や知見にもとづくかたちでの音のアーカイブ化への志向という特徴をもつといえるだろう。

2 フォーカスによって周縁を聴く

サウンドスケープ・エデュケーションでの録音課題のほとんどはフォーカス録音によるものであり、明確にパノラマ録音を前提とした課題は挙げられていない。この点については吟味する必要があるだろう。シェーファー (1986, 27) は「カメラを使えば、ある視覚的なパノラマの明確な特徴を把握すること」ができるのに対して、「マイクロフォンではこのようにはいかない。マイクは細部の音を拾う。マイクはいわばクローズアップを撮るもの」であると述べており、1960年代にはそれが「主流」だったとする証言(クラウス 2013, 36)に沿うように、フォーカス録音を主軸とした録音観をもっていたようである。サウンド・エデュケーションにも、このような彼の録音観が反映されている部分はあるだろう。

技術的な面についていうならば、1970年代には「群音源」的な方法論での事実上のパノラマ録音はさまざまに実践されていた。ステレオ録音のためのペアマイクが使用されていたとの証言に裏付けられるように、WSPのフィールド・レコーディングでもパノラマ録音は活用されて

いる。『サウンド・エデュケーション』執筆時点での彼の機材環境がどのようなものだったかは判然としないが、少なくとも技術的にパノラマ録音が不可能ということはないはずだ。ひとつには、教育実践としての実現性の問題はあるだろう。フォーカス録音であればモノラル、つまりマイク1本でも有効であるのに対して、パノラマ録音では少なくともステレオ、よりその効果を求めるのであればマルチマイクも視野に入ることになる。教育現場にそれだけの機器的・技術的充足を求めるのは酷だったと考えることはできよう。

これらをふまえたとしても、彼のいう「音響体／音事象」の概念を鑑みるならば、シェーファーのサウンド・エデュケーションでのフォーカス録音偏重には違和感を拭えないところがある。というのも、ある音に焦点を合わせ、その音を取り巻くその他の音（源中が「雰囲気感」と呼んだもの）を極力排除しようとするフォーカス録音は、「音響体」概念との親和性が高く、むしろ逆に、ひとつの焦点を定めず「雰囲気感」をも包括するパノラマ録音こそ、「音事象」概念との親和性が高いはずだからである。「音事象」としての音の捉えを重視するならば、サウンド・エデュケーションにパノラマ録音による課題がふくまれていてもよいはずだ。

先に示したように、サウンド・エデュケーションにおいてフォーカス録音は、「シグナル」そのものの意識的な聴取もさることながら、それを通じて逆説的にその場の「ノイズ」の多さに気づかせるという役割をも担っている。この、自身をとりまく音の多さに気づかせるというコンセプトは、⑤と⑧の自分の声の朗読を場所を変えて録音する課題にも共通するものである。これらの課題は、「シグナル」を志向させながら、結果的にはむしろ「ノイズ」の方に意識を向かわせることにより、録音者をとりまくサウンドスケープの「ローファイ」さに気づかせることに主眼がおかれていると考えられる。

シェーファー (1986, 77) は、「環境騒音レベルが低く、個々の音がはっきり聞き取れるサウンドスケープ」のことを「ハイファイ」なサウンドスケープ、逆に「あらゆる方向から音が飛び込んできて混線状態」となるような「個々の音響信号は超過密の音の中に埋もれている」ようなサウンドスケープを「ローファイ」なサウンドスケープだとしている。「ハイファイ」なサウンドスケープにおいては「音はそうたびたびは重ならない」のに対して、「ローファイ」なそれでは「微細な音は、広帯域雑音によってかき消されて」しまうというのだ。くわえて彼は、一般論として、サウンドスケープは数世紀かけて「ハイファイ」なものから「ローファイ」なものへと徐々に移行したとする (シェーファー 1986, 77-78)。そのうえで、「産業革命によって」もたらされ、「電気革命によって」拡張されたサウンドスケープの「ローファイ」化 (シェーファー 1986, 115) が進めば、最終的にはサウンドスケープが「喧噪の中に摩滅してしまう」 (シェーファー 1986, 337) と警鐘を鳴らしている。

個々の音があまり重ならず、はっきりと聞き取れる「ハイファイ」な状態とは、発想としてはフォーカス録音での音の捉えに近い。また、課題のなかでも述べられているように、フォーカス録音の実践に際しては、おかれた「フィールド」が「ローファイ」な状態であるならば、明瞭な録音をおこなうことがきわめて困難だろう。一方、パノラマ録音の実践に際しては、「フィールド」が「ハイファイ」であるか「ローファイ」であるかは、必ずしもそれ自体が問題になるわけではない。その点でパノラマ録音は、その場の音状況が「ハイファイ」か「ローファイ」かについて、「困難」という体験を通じて知覚させるための課題に使用するには適さないといえよう。

シェーファーがサウンド・エデュケーションにおいてフォーカス録音に重きを置くのは、活

動を通じて自身のおかれた「フィールド」が「ローファイ」であることに気づき、それを問題として認識することを促そうとしているからだと捉えることができる。つまりこれらの課題は、明記はされずとも、「ハイファイ」なサウンドスケープを望ましいとする彼のサウンドスケープ観へとあらかじめ方向付けられたものだといえるだろう。

VI おわりに

シェーファー (1986, 77) は、「ハイファイ」なサウンドスケープを「田舎のサウンドスケープ」に、「ローファイ」なサウンドスケープを「都市のサウンドスケープ」に結びつけて論じている。しかし実際には、サウンドスケープが「ハイファイ」であるか「ローファイ」であるかはあくまで個別の状況にすぎず、田舎や大自然のなかでも「ローファイ」な音状況はおこりえる¹⁷⁾。「ハイファイ/ローファイ」を「田舎/都市」の関係と結びつけたうえで、「ハイファイ＝田舎」を賛美しようとするならば、それはシェーファーの「偏向」を含んだ発想といえるだろう。そしてそこには、アキヤマが指摘するような、ある種のナショナリズムが見え隠れするともいえる。そのことの是非はともかく、シェーファーのサウンド・エデュケーションの基底に、このような観念が沈潜していることは認識しておいてよいだろう。

現在、彼が懸念した録音の実現性への障壁は、当時に比べるならば圧倒的に低減されている。機器類の面でいえば、ポータブルレコーダーなどの簡便な録音機器類が一般化し、パノラマ録音に効果的なアンビソニックスのための機器もかなり安価に入手できるようになった。人々の行動の面でも、スマートフォンなどの普及により、動画や音声を自ら撮影・録音することがひろく浸透している。何かを録音するという行為は、今やなんら特別なことではなくなっているといえよう。トゥルアックスが指摘したような「スキゾフォニア」的聴取が「ありふれたもの」になってしまった状況があるとするならば、現在は次の段階として、人々が自ら撮影・録音し、それを視聴することが「ありふれたもの」となった地点にあるといえるかも知れない。

このような状況にあって、フィールド・レコーディングをもちいたサウンド・エデュケーションのあり方についても、時代状況に応じた再構成がなされてよいだろう。たとえば一例として、シェーファーが取り組もうとしなかった、パノラマ録音をもちいた課題の可能性についても検討しえよう。彼の理念をふまえ、かつ、彼の観念とは異なる角度からも、フィールド・レコーディングをもちいた広義でのサウンド・エデュケーションは、今後、より発展させていくことができるものと考えられる。なにしろ、『音さがしの本』の最後の課題は「ここからは、あなたがアイデアを考える番だ。ひとりひとりが、音についてのいろいろな遊びを考えて、クラスに持ってこよう」(シェーファー, 今田 1996, 133) なのだから。

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) サウンド・エデュケーションは「身近な環境に耳を傾けるための〈聴く技術〉の回復と育成のために開発された教育活動の総称、サウンドスケープ思想に基づいた独自の教育プログラムの総

- 称」(鳥越 2004, 397) とされる。本稿では、シェーファーが示した上記のような教育活動を括弧なしで記し、著書名には二重鉤括弧を付して記す。また、必ずしもシェーファーのものに限らない上記のような教育活動全般を指す場合には「広義での」を付す。
- 2) 代表的なものとして鳥越けい子、今田匡彦らの仕事を挙げることができよう。また、1993年に設立された日本サウンドスケープ協会の協会誌『サウンドスケープ』などに豊富な知見が蓄積されている。
 - 3) たとえば『音響メディア史』(2015年)は「『生録』や『フィールド・レコーディング』といった名称のもと、1950年代以降に複数回にわたって流行をみせる」(福田 2015, 149)とする。「サウンド・ハンティング (Sound Hunting)」は Masson (2022) の記述にもとづく。
 - 4) 松浦一郎(監修)『野外録音アクションガイド』(1974年)等のように、フィールド・レコーディングを「野外録音」と訳す例は「生録」の文脈においてしばしばみられた。ただし、たとえば小松(2013, 97)が「野外(屋外)だけでなく、屋内で録音することもフィールド・レコーディングに含まれる」とするように、録音を前提としていない室内での録音もありえる。
 - 5) 筆者はCD乗松恵美『コンソロ』(2013年, studio N.A.T), CD永野伶実『笛吹き女』(2016年 studio N.A.T) や自作品CD『清水慶彦作品集 六相円融』(2010年 studio N.A.T) 等の制作において音楽ディレクター等としてスタジオ録音(厳密にはホールを使用)を経験している。
 - 6) アキヤマ(2015, 65)はローマックスらの仕事を「フィールド・レコーディングの代名詞」としている。
 - 7) たとえば National Phonograph Company Recording Department (Horning 2013, 14) など。
 - 8) 柳沢(2022, 51)はこのような「客観性」への「異議申し立て」について「人文社会科学におけるナラティブ・ターン (narrative turn) と呼ばれる学術的な潮流」としている。
 - 9) 筆者は2021年頃からフィールド・レコーディングに取り組んでおり、その成果の一部をweb上等で公開している(youtube「おおいたの音・音の風景 フィールド・レコーディング・アーカイブ」<https://www.youtube.com/@fieldrecordinginoitajapan7741>)。
 - 10) アキヤマは Downey, Fairfax. 1936. "Name Your Noise...The Sound Libraries Have It Sealed in Wax," *Popular Science*. からこの事例を引いている。
 - 11) アンビソニック録音は、4つのマイクロホンカプセルをもつ専用のマイクをもちいて「音の空間情報を取得することができる」(西村 2014, 26) 録音方式。
 - 12) アキヤマ(2015, 15-16)は「フィールド・レコーディングはシェーファーとWSPの貢献により芸術分野でも注目されるようになった」としている。Masson(2022, 5)はシェーファーの『世界の調律』(原著は1977年)をこの分野の「歴史の節目」のひとつとしており、また、佐々木(2006, 54)は『『フィールド・レコーディング』をめぐる思考=思考のバックグラウンド』は『サウンドスケープ』という概念に、今なお多くを負っている」と述べている。
 - 13) 「サウンドマーク (soundmark)」とは、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)のこと。
 - 14) アキヤマは、番組が「全体としてナショナリズム的な題材ばかりをあつかっているわけではない」(Akiyama 2015, 212) ことや、WSPが「人種差別的意図をもって活動していたことを示唆するものではない」(Akiyama 2015, 221) ことも付言している。
 - 15) トウルアックス(2008, 103)は、シェーファーがWSPについて「グローバルな枠組みであるという考えにこだわっていた」とする。
 - 16) この課題は「フィールドで録る」タイプに該当するといえる。
 - 17) たとえば、わが国の夏場の山野での多数の蟬による喧噪を想起してみよう。

参考文献

今田匡彦 2022 「ロゴスの向こう側を聴く サウンドスケープと子どもたちのオンガク」日本サ

- サウンドスケープ協会誌『サウンドスケープ』Vol. 22 : 23-39.
- 金子智太郎 2017 「一九七〇年代の日本における生録文化—録音の技法と楽しみ」 美学・藝術論研究『カリスト』第 23 号 : 84-112.
- . 2024 「フィールド・レコーディング」 web メディア 『artscape』
<https://artscape.jp/artword/6648/> (2024 年 10 月 20 日閲覧)。
- クラウス, バーニー 2013 『野生のオーケストラが聴こえる サウンドスケープ生態学と音楽の起源』 伊達淳 (訳) 東京 : みすず書房
- 小林田鶴子 2003 『みんなあつまれ まちの総合学習がはじまるよ——「音 地図」をつくってみよう』 三重 : ブンテック NPO グループ
- 源中実 1974 「自然音の効果的な録音テクニック」『季刊テープサウンド』No.12 : 63-86.
- 小松正史 2013 『サウンドスケープのトビラ 音育・音学・音創のすすめ』 京都 : 昭和堂
- 佐々木敦 2006 『(H) EAR ポスト・サイレンスの諸相』 東京 : 青土社
- . 2020 『これは小説ではない』 東京 : 新潮社
- シェーファー, マリー 1986 『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』 鳥越けい子, 小川博司, 庄野康子, 田中直子, 若尾裕 (訳) 東京 : 平凡社 (原著 1977. *The Tuning of World*. Random House Inc.)
- . 1992 『サウンド・エデュケーション』 鳥越けい子, 若尾裕, 今田匡彦 (訳) 東京 : 春秋社
- シェーファー, マリー, 今田匡彦 1996 『音さがしの本 リトル・サウンド・エデュケーション』 東京 : 春秋社
- 清水慶彦 2023 「サウンドスケープ・コンポジションの理念 — バリィ・トゥルアックスの論考をもとに」 大分大学教育学部研究紀要第 45 巻第 1 号 : 1-12.
- 谷口文和, 中川克志, 福田裕太 2015 『音響メディア史』 京都 : ナカニシヤ出版
- 津田貴司 (編著) 2022 『フィールド・レコーディングの現場から』 埼玉 : カンパニー社
- 鳥越けい子 1992 「訳者あとがき」『サウンド・エデュケーション』, 東京 : 春秋社 : 158-166.
- . 2004 「サウンドスケープ」『日本音楽教育事典』日本音楽教育学会 (編), 東京 : 音楽之友社 : 393-397.
- 中島寿 1992 『授業技術実践シリーズ 7 音楽つくって表現する』 東京 : 国土社
- 西村竜一 2014 「アンビソニックス」『映像情報メディア学会誌』vol. 68, No. 8 : 22-26.
- 松浦一郎 (監修), 宮部真也, 朝日ソノラマ編集部 (編) 1974 『野外録音アクションガイド』 東京 : アサヒソノラマ
- 三森桂子, 小島エマ (編著), 谷田貝公昭 (監修) 2018 『実践保育内容シリーズ 5 音楽表現』 東京 : 一藝社
- 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
- 渡辺裕 2013 『サウンドとメディアの文化資源学 境界線上の音楽』 東京 : 春秋社
- Akiyama, Mitchell. 2015. *The Phonographic Memory: a history of sound recording in the field*. Phd. Dissertation. McGill University.
- Horning, Susan Schmidt. 2013. *Chasing Sound: Technology, Culture, and the Art of Studio Recording from Edison to the LP*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Masson, Jean-Baptiste. 2022. *Sound Hunting: The Tape Recorder and The sonic Practices of Sound Recording Hobbyists in France and Britain, 1948-1978*. Phd. Dissertation. University of York.
- Truax, Barry. 1992. "Electroacoustic Music and the Soundscape: The Inner and Outer World" *Contemporary Music Thought*. vol. 1: 354-398.
- . 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. 1994. "Soundscape on Radio" *Radio Rethink*. edited by D. Augaitis and D. Lander. Banff, Alberta: Walter Phillips Gallery: 87-94.

Field Recording and Schafer's *Sound Educations*

Rethinking Schafer's Recording Exercises from the Perspective of Field Recording

SHIMIZU, Yoshihiko

Abstract

From the perspective of field recording, this paper reexamines recording-based exercises included in *A Sound Education* (1992) and *A Little Sound Education* (1996) written by R. Murray Schafer (1933-2021). By summarizing concepts relevant to field recording based on previous studies, sound recording in various fields can be divided into focused recording and panoramic recording. Taking into account these approaches, as well as Schafer's field recordings for the World Soundscape Project, this paper analyzes recording exercises contained in the two books. The exercises tend to emphasize focused recording, which could paradoxically imply Schafer's intention to guide the reader's attention to noise. Based on this observation, one can see that the exercises in the two books are designed to reflect Schafer's view of soundscapes which may contain certain biases.

【Key words】 Field Recording, Sound Education, Soundscape