

日本サウンドスケープ協会誌

サウンドスケープ SOUNDSCAPE

Journal of the Soundscape Association of Japan (JSAJ)

Vol. 25
(2026年3月)

巻頭言

川崎 義博

特集 2025年日本国際博覧会(大阪・関西万博)での集い：
「大阪万博サウンドスケープツアー」

鳥越 けい子、小原 良夫、岩宮 眞一郎、仁子 泰輔、evala、石田 康二

招待論文

今田 匡彦

寄稿

平松 幸三

報告



March, 2026

ISSN-L 2423-9836

目次

巻頭言

ハーンとカリブ海 川崎 義博 3

特集 2025年日本国際博覧会（大阪・関西万博）での集い：

「大阪万博サウンドスケープツアー」

第1部：企画の経緯その他の解説

・サウンドスケープ・デザインと大阪・関西万博 鳥越 けい子..... 5
・「大阪万博サウンドスケープツアー」を振り返って 小原 良夫 13

第2部：セミナー講演記録

・サウンドスケープ概念の歴史と位置づけ 鳥越 けい子 18
・Osaka Metro 列車接近・発車メロディの制作過程について
～制作委員会の思いが結実した～ 岩宮 眞一郎 23
・～声を届ける、想いを届ける～
ネットワークで実現する会場の“音”マネジメント 仁子 泰輔 34
・「大阪・関西万博サウンドスケープ・デザイン」について evala 45

第3部：セミナー終了後の活動

..... 54
・耳で歩く大阪・関西万博
～サウンドウォークの記録と参加者の視点～ 石田 康二 56
・参加者から寄せられた感想 59

招待論文

音の生成的実践：
脱構築と対話的理性を架橋するサウンドスケープ 今田 匡彦 62

寄稿

サウンドスケープ概念生成の背景にある音響学史状況
—騒音制御工学とサウンドスケープを生み出した時代— 平松 幸三 76

報告

レポート：2024年度春季研究発表会 箕浦 一哉 97
レポート：2024年度秋季研究発表会 箕浦 一哉100
レポート：2025年度春季研究発表会 箕浦 一哉103

レポート：2025年度秋季研究発表会
2025年度委員会活動報告

箕浦一哉105
各委員長107

編集後記

ハーンとカリブ海

Hearn and the Caribbean Sea

●川崎 義博

Yoshihiro Kawasaki

京都市立芸術大学

Kyoto City University of Arts

カリブ海に浮かぶマルティニーク島は、現在もフランスの県であり、「マディニーナ／花の島」と呼ばれている美しい島である。その中心の街サン・ピエールはかつて「カリブ海の真珠」と呼ばれた美しい街で、当時は富が集中し、多くの人が住んでいた。しかし、近くにある聖なる山プレー火山の噴火で一夜にして滅んでしまった。今はその惨事の跡が残る街だ。90年代に、そのようなマルティニークの島をロケしている時、ラフカディオ・ハーンの名がついたストリートを見つけた。小泉八雲ことラフカディオ・ハーンは当時新聞記者として、この島に滞在していたらしい。「ふーん、コロンブスもゴーギャンも、ハーンもこの島に来ていたんだ！」と思いつつ、深くは調べなかった。最近テレビ番組の影響もあり、図書館に「ばけばけ」コーナーができていて、ハーンの本が集められていた。そのうちの1冊を手にとると、ハーンの足取りが世界マップに記されていた。ハーンは幼い頃から、アイルランド、イギリス、そしてアメリカへと移り住んでいた。ミシシッピー川河口の街ニューオリンズ、そしてこのマルティニーク島へと。実はハーンは、各地の文化、風俗だけでなく、伝説や昔話に興味を持っていたらしい。あのアフリカのセネガルの語り部グリオにも興味を抱いていた。この当時のハーンが書き上げた小説に「チータ／Chita」と「ユーマ／Youma」がある。この小説もそれぞれの土地のことが詳しく描写されているが、特筆するのは、チータでの音の風景（サウンドスケープ）の描写であり、ユーマでの「ボボンヌ・フォワ？（昔、昔～）」で始まる地元に伝わる口承伝承の語りである。実はハーンは幼くして片目を失い、もう一方の目も強度の近視だったらしい。そのせいなのか、各地の風景、文化を調べる時に視覚だけでなく、聴覚もずいぶん使っている。使っているという言葉は正しくないかもしれない。その土地の空間、時に身を沈め、全身でうけとめていたのであろう。それがこれらの小説に表されている。この2作品、西インド諸島のルポルタージュが認められ、日本への派遣が決まるのだが、日本での調査計画は細かく書かれている。

さて、日本での活躍は皆さんもご存知だと思うが、「耳なし芳一」を書いたのも不思議ではなく、彼が元々興味を抱いていた事である。妻のせつから語られる怪談に全身で聴き入っていたのであろうと想像できる。その土地のサウンドスケープに触れる時、それは単に耳だけで、その土地の表層を聞くだけではないことは、ハーンが書いたものを読む時に学ぶことかもしれない。我々もその土地の深層へと降りていくことができるのであろうか？ハーンのように。

参考文献

西成彦：『ラフカディオ・ハーンの耳、語る女たち：声のざわめき』洛北出版，2024

ラフカディオ・ハーン（平川祐弘訳）：『カリブの女』河出書房新社，1999

特集 2025 年日本国際博覧会（大阪・関西万博）での集い： 「大阪万博サウンドスケープツアー」

●鳥越 けい子
Keiko TORIGOE
青山学院大学
Aoyama Gakuin University

●仁子 泰輔
Taisuke NIKO
TOA(株)
TOA Corporation

●小原 良夫
Yoshio OHARA
(株)リップル
RIPPLE CO.,LTD.

●evala
EVALA
音楽家・サウンドアーティスト
Sound Artist / Composer

●岩宮 眞一郎
Shinichiro IWAMIYA
九州大学
Kyusyu University

●石田 康二
Koji ISHIDA
(株) Sound One
Sound One Co.Ltd.

本稿は、2025 年日本国際博覧会（通称「大阪・関西万博」）の音環境に関して体験・理解するため、万博とその周辺エリアを会場として 9 月 24 日午後実施した「大阪万博サウンドスケープツアー」についての解説と記録である。全体は大きく、第 1 部：企画の経緯その他の解説（企画担当者 2 名が「大阪万博サウンドスケープツアー」終了後に今回の催し全体を振り返り、開催までの経緯・企画の趣旨・当日のプログラムの内容等について執筆した原稿）、第 2 部：セミナー記録（体験ツアーに先立つセミナーでの講師 3 名による講演記録と質疑応答）、第 3 部：セミナー終了後の活動（リスニングウォークの解説と参加者の感想）、という 3 つのパートで構成されている。

第 1 部：企画の経緯その他の解説

サウンドスケープ・デザインと大阪・関西万博

——企画の経緯から終了後の感想まで——

●鳥越けい子

1 はじめに

2025 年 9 月 24 日に開催した「大阪万博サウンドスケープツアー」発案のきっかけは、大阪・関西万博に関連して英語のアルファベットで「Soundscape Design」という文言を大きく掲げるサイトを目にしたことだった。そこから企画を立ち上げ、2つの協会（日本BGM協会と日本サウンドスケープ協会）共催イベントとするまでの経緯等は後述する通りだが、本稿では敢えて、本稿のタイトルに掲げた用語を中心に、私自身の実践活動の原点を確認することから書き起こしてみたい。（本稿には Soundscape Design とサウンドスケープ・デザインという二

つの表記が出てくるが、前者はそのサイトのタイトルを指す場合のみに使う。)

2 サウンドスケープ・デザイン：日本での歩み

サウンドスケープ・デザインは私にとって、長年にわたる研究と実践のテーマである。『世界の調律』邦訳作業中（恐らく 1985 年前半）、私はその原著最終パートのタイトル「Toward Acoustic Design」を、同書における Acoustic Design の意味や使われかたを慎重に検討したうえで「サウンドスケープ・デザインに向かって」と翻訳した。その理由等については、邦訳書初版「訳者解説」に記した通りである。¹⁾

つまり、英語の Acoustic という形容詞には「音響の/音の/聴覚の」という意味があるので、それら全てを含めてアクースティック・デザインというカタカナを使う手もあった。が、日本語で「アクースティック」と言えば「物理的な音全般」を意味するので「アクースティック・デザイン」というとやはり「音のデザイン/音によるデザイン」という印象が強くなる。それに対して「サウンドスケープ」という概念は、音の世界を切り口にした主体と環境の関係性を意味し、原著が最終的に提起しているのはある種の「文化運動としてのデザイン」つまり「サウンドスケープというコンセプトに基づき環境との新たな関係を取り結ぶためのデザイン」の必要性だった。そのため、同じカタカナでも「アクースティック」より「サウンドスケープ」のほうが相応しい、と私たちは考えたのである。

その後、共訳者のなかの二名（庄野泰子・田中直子）と共に設立したのが「サウンドスケープ・デザイン研究所」で、その最初の仕事が、横浜駅西口そばの西鶴屋橋リニューアルにおける音環境計画(1988)だった。ここでは、橋脚にある種の発音体を設置はした。が、その目的は、普段は無意識に閉じている通行人の耳を、その場の見捨てられた都市の音環境全体に向けて開ききっかけを与えるもの。つまり、古い橋を「ささやきの聞こえる橋」としたこのデザイン・プロジェクトの本質は「モノや音のデザイン」ではなく、気づきを誘発するための「情況のデザイン」だったのである。この経験を踏まえ、私は同じ横浜市の「みなとみらい 21 地区」で開催された「横浜博覧会」(1989)に参加し、会場全体の音環境計画の仕事を通じて、都市計画やまちづくりの領域では当時まだ知られていなかった「サウンドスケープの考え方」を踏まえた各種のデザインプロジェクトを提案・実施・運営した。

これら 1980 年代最後の時期における横浜での経験は私に、サウンドスケープ・デザインの軸が「聴く行為」にあり、またその用語の意味するところが「サウンドスケープという考え方を踏まえた各種のデザイン活動である」という言説を主張するための明確な根拠を与えてくれた。つまり、サウンドスケープ・デザインは、個々の音を生み出す「プラスのデザイン」に留まらず、不要な音を除去する「マイナスのデザイン」（横浜博覧会の音環境計画で言えば、会場内で一斉に流される「迷子放送」の禁止等）、また既にある音を保全する「ゼロのデザイン」までをも含む、という主張を私が明確に主張・展開するようになったのは、これら一連の実践経験があつてのことだった。²⁾ 加えて「みなとみらい 21 地区」の知名度向上のため、街の誕生を記念した横浜博では、会場全体を新たな都市に見立てて構想した音環境計画の推進・実現のために「音憲章」を制定し、「音響調整会議」を設置したこともその折のデザイン活動における重要なポイントだった。

私はその後、名古屋市政 100 周年記念事業として開催された「世界デザイン博覧会」(1989)、大阪府鶴見緑地を会場とした（博覧会国際事務局認定・アジア初開催の国際園芸博覧会）「国際花と緑の博覧会」(1990)にも参加した。そこでは、暮らし・環境・建築・アート・デザイン等、異なる分野の専門家たちとの協働や、小原氏をはじめ関西を拠点に活動する人々との出会いがあつた。私の人生を振り返ったとき、それらが関西・関東の二本部制でスタートした日本サウンドスケープ協会の設立（1993）や、瀧廉太郎記念館庭園設計(1992)——来館者が廉太郎を育てた音風景を追体験するための庭づくり——に繋がっていくことになる。

3 万博と音楽：ツアー企画に至るまで

さて、同じ「博覧会」と言っても、複数の国が参加する国際博覧会、即ち万国博覧会（条約に基づき国際機関が認定した国際的な博覧会）から、自治体を含めたいろいろな団体が主催する国内博覧会まで、異なる規模・種類・性格のものがある。が、それらいずれにも共通する博覧会の社会的機能には「産業文化の振興」、なかでも多くの人々への「新たな文物（文化的所産）との出会いの提供」があると言えよう。

「音楽」という観点からは、1867年のパリ万博から、芸術の一分野としての「音楽展示」が始まった。ピアノに代表される楽器の展示に留まらず、西洋近代音楽史においても重要なさまざまな出来事が、こうした万博会場で展開することになる。また日本初の万国である「大阪万博」（1970）に関連して現代音楽の関係者に馴染み深いものとしては、ドイツ館でシュトックハウゼンが展開した「立体音楽」や、鉄鋼館「スペース・シアター」での音楽プロデューサー・武満徹の活動とバシエ兄弟の音響彫刻などがある。³⁾

その「大阪万博」から55年後に、日本での第6回目の万博として大阪夢洲（ゆめしま）で開催されたのが2025年日本国際博覧会（通称「大阪・関西万博」）だった。その万博関連サイトに「Soundscape Design」という文言が、以下のように大きく掲げられていることを私が知ったのは、会期開始後2,3ヶ月も経ってからのことだった：

Soundscape Design

Ensemble of Lives：いのちのアンサンブル

万博会場のサウンドスケープ デザインは、「いのちのアンサンブル」というコンセプトのもと、人間や自然・テクノロジーという異なる存在たちの“音”を響かせ合い、それぞれのエリアの魅力を高めるとともに、会場をひとつの「生態系（地球）」に見立てて、音を基調とした全体の調和を生み出します。

会場は命・祭・街・森・水・空・地というテーマを持つ複数のエリアに分かれて構成され、7名のコンポーザーが参加。サウンドスケープのクリエイティブチームとともに、多様でありながらも調和した音の生態系を奏でていきます。⁴⁾

これを目にしたとき、私は次のように思った。…私が考えるサウンドスケープ・デザインとは（音の専門家に留まらず）建築、植栽、情報といった会場計画に関わる異なる分野の専門家の理解や参加のもとに実現される。しかし、同サイトは「7名のコンポーザーが参加 … 多様でありながらも調和した音の生態系を奏でていきます」と、音の専門家、即ちサウンドアーティスト（作曲家）たちだけを紹介している。ということは、この Soundscape Design の実態はやはり「会場内の単なる音響演出 / 音によるお化粧」のようなものなのだろうか？ そうだとしたら、私はそこにある種の違和感を覚える。

サウンドスケープという考え方にはもともと、人間と自然、テクノロジーという概念を本質的に問い直し、その相互関係を深く考察しようとする志向がある。最近ではモア・ザン・ヒューマンといった新たなコンセプトとの関係のもと、サウンドスケープ論の展開においても「生態系」や「地球」といった用語は多くの人たちにとって以前にも増して身近なものとなっている。こうした考え方は、大阪・関西万博におけるその Soundscape Design とどのように反映されているのだろうか？ その「多様でありながらも調和した音の生態系」の実態はどのようなものなのか？ また、会場全体のランドスケープ・デザイン等との関係はどのようになっているのか？ それらを確認するためには、やはり会場に足を運び、現地でのフィールドワークを行う必要がある。それを個人的に行うのではなく、できれば仲間たちと一緒に、さらに関係者のお話もうかがいながら行いたい…。そのように、私は考えるようになった。

ちょうどその頃、小原良夫氏を含む協会役員たちとの会議があった。そこでの話題のひとつに、かつて協会活動として特定の場所を複数の協会員で訪れるツアーをよく行っていたが、コロナ以降はそれがほぼ皆無となっているので、そうした企画を再開しよう、といったことがあった。そこで私は、関西を拠点に活動されている小原氏に、例のサイトが掲げるサウンドスケープ・デザインの実態をどこまでご存知か？ 協会でそれを確認するためのツアーや関連するセミナーを企画する可能性はあるだろうか？ といった話しを持ちかけた。

小原氏が、今回のツアーでの現場コーディネーターを引き受けてくださったこと、私たち二人が企画責任者となったこと、その企画が日本BGM協会との共催になったことには、以上のような経緯があった。

4 evala 氏への講師依頼と全体プログラムの決定まで

その打ち合わせのなかで、小原氏からは「私からは岩宮先生や TOA の仁子さんに講師をお願いしたいと思う。が、例のサイトに名前のある作曲家で面識のあるかたがあれば、是非ご紹介いただきたい」という話しがあった。その7名のなかで、私が唯一知っていたのは、3月に ICC で開催された個展⁵⁾に参加した折、石田康二氏より紹介を受けたサウンドアーティストの evala 氏だった。そのため、石田氏もお誘いして東京で evala 氏との会合の場を設けることになった。

evala 氏は当初「今回の仕事の内容は、自分が普段やっているサウンドアートのスタンスとかなり異なるため、博覧会協会には何度もお断りした経緯がある」と乗り気ではなかった。が、evala 氏の上記個展を訪れていた私たちは「その点は承知している。仕事を引き受けることになった経緯についてもそのままお話しいただきたい。セミナー終了後には調査を兼ねたツアーも企画している。博覧会は、ある種の実験場ですし…」と言ってお願いを続けた。すると evala 氏からは、万博協会からの仕事を受ける代わりに、会場の大屋根リングの構造を活かした新たな時報のアイデアを逆提案したことや、ご自身にとっても会場の現状や周辺状況を体験・理解するよい機会になるかもしれないといった趣旨の言葉と共に、講師依頼を承諾いただけることになった。

そのときのことを振り返りながら今、改めて思うことがある。それは、サイトに名前が記載されているアーティストのなかで evala 氏が唯一直接存じ上げている人物だったからと言っても、この流れでの講演依頼にはかなりの無理があったこと。それもお願いしたタイトルが「大阪・関西万博 サウンドスケープ・デザイン」だったのだから、evala 氏もさぞ話しにくかったことだろう、ということである。本来であれば (evala 氏も依頼時にそう話されていたように) 上記サイト全体のプロデューサー、即ち evala 氏を含む7名のアーティストにその仕事を依頼した人、もしくはそのグループを代表する人物に講演を依頼すべきだった。にもかかわらず、諸般の事情からそのとき evala 氏に頼らざるをえなかった私たちの事情を察してご理解・ご協力くださった同氏には、深く感謝せずにはいられない。

さて、ツアー準備時に話しを戻そう。石田氏よりその後、セミナー終了後の体験ツアー（即ち、サウンドウォーク）の折に参加者たちに GPS 機能により位置も併せて記録できる音収録アプリをインストールしたスマートフォンを配り、各自の感想と現場の音環境を録音するという調査プロジェクトを実験的に実施してみたいという申し出があった。そのとき、私が思い出したのは『世界の調律』にある次の文言だった：

音響学，音響心理学，耳科学，国際的な騒音規制の 実施とその手続き，通信と録音の技術
— 電気音響学，および電子音楽—、聴覚のパターン認識，言語や音楽の構造分析などの研究は互いに関連している。つまり，それぞれが世界のサウンドスケープの異なった側面を扱っているのである（中略）サウンドスケープ研究とはこれらさまざまな研究を統合する試みである。⁶⁾

それはつまり、サウンドスケープという考え方の特徴とその存在意義の一つは、異なる学問分野の知見や技術を

統合するところにある、ということの意味する文言である。

サウンドスケープツアーの体験プログラムとして、小原氏と私が当初計画していた会場内サウンドウォークは、参加者が同じ時間帯のなかで自由に大阪・関西万博会場内の環境に耳を澄ませながら歩いた後、集合場所で各自の感想を交換し合うというものだった。そこに、石田氏提案の調査プログラムを加えるということは、先の文言における「統合」へのひとつの試みとして位置づけることができる。そう考えた私たちは、参加者の多くが機材の扱いに不慣れなこと等を想定しつつも、ツアー全体を新たな体験の場とすること自体がサウンドスケープ協会主催の活動に相応しいと考え、石田氏にその実験を行っていただくことにした。

また小原氏からは当初より、講師の一人・岩宮眞一郎氏にお話しいただくことになっている Osaka Metro 中央線列車接近・発車メロディを現場体験するため、セミナー終了後に参加者全員で Osaka Metro コスモスクエア駅に移動し、ホームで新メロディを聴取するというプログラムが提案されていた。そのため、ツアー当日のプログラム構成は、本稿に続く小原氏による原稿内の表1が示す通り、私自身を含む参加者にとって、本来であれば会期中何回かに分けて行ってもいいようなことを一気に体験する内容となった。

というわけで、参加者によっては当日の活動プログラムのなかには、各自の立場からの難しさを感じる部分があったかもしれない。が、私たち企画者は、当日用意したいずれの活動に対しても特定の目標等を設定することなく、参加者一人ひとりに各自の立場や関心に基づき、自分自身にとって意味ある体験をしていただくということを基本に置いた。言い換えれば、環境の実態は最終的には個々の主体によって決定されるという「サウンドスケープの考え方の基本」を踏まえ、さまざまな話題や体験の場を提供することとし、参加者にはそれぞれの感性や関心によって気づき・感じ・考えていただくことを大切することにしたのである。

とは言うものの（また「だからこそ」でもあるが）、やはり日本サウンドスケープ協会が主催する企画なのだから、参加の皆さまにはサウンドスケープというコンセプトの本質についてはある程度お伝えしておきたいと思った。そのため、セミナー冒頭で私が、協会からの挨拶として、サウンドスケープという考え方についての解説をすることにした。

5 終了後の感想を中心に

当日の参加者には、会場とその周辺にその日初めて足を運んだ人もいれば、既に複数回来場している人もいた。その人たちが、大阪・関西万博にそれぞれ異なる立場で関わった三人の講師より異なるテーマ・異なる切り口によるお話をうかがったわけである。が、そこには興味深いさまざまな繋がりや意見・感想が立ち現れてきた。その内容については、第2部における講演後の質疑応答やコメントのなかに読み取っていただきたい。

というわけで本稿では以下、あくまでも私個人が当日現場で感じたことから現時点で考えていることに至るまでの内容の一部を思いっくまま記してみたい。ただし、その前提としてここで明記しておきたいのは、私が本稿冒頭で言及したサイトの記載内容の全体に一気に目を通していたのではない、という事実である。つまり、私がそのサイト内の文言等のチェックしたのは、ツアー実施の「以前」と「以後」に、その後者は本稿「執筆開始以前」と「執筆中」に分けることができる。

- 大阪・関西万博の会場で体験した、今回デザインされたと思われる音環境全体を一言で表現するとしたら、それは「各種の環境音を含むさまざまなアンビエントミュージックがほど良い音量で流れる屋外ライブハウス状態」といったものだった。会場のいろいろな地点で、例のサイト内にアップされていた音源が、各パビリオンから聞こえてくる音、来場者の会話等の活動音などと混じり合って聞こえてくるその状況はなかなか良かった。と同時に（だからこそ？）例のサイトが、そうした会場内の音響演出に関するところだけに Soundscape Design というレッテルを貼って紹介していることに当初感じた違和感を払拭する、ということはなかった。
- 会場全体の音環境を「屋外ライブハウス状態」と表現したのは、異なるサウンドアーティストが担当するエリ

ア間を同期させるシステムを通じて、来場者にとっては一人の作家が担当する境界線を超えても異なる音楽がスムーズに移行し、ある種の一体感をもって聞こえるようになっていたということにも関連する。それに加えて、ツアー終了後に確認したサイト内の文章⁷⁾の内容からも、大阪・関西万博におけるサウンドスケープ・デザインというプロジェクトは「新たな環境音楽もしくはBGM」のあり方を実現したことを意味し、その点においては高く評価できると思った。と同時に、そのプロジェクトの本質は新しい作曲方法（音楽生成システム）の開発にある、という感想をもった。

そして、同じくツアー終了後に確認した同サイト内の文言、「夢洲の会場では、サウンドスケープがその表情を時間によって変えながら、一人ひとりの“いのち”と呼応しています。大屋根リングの影響もあり、空を（ママ）表情を間近に感じる夢洲会場のサウンドスケープは、現地に設置された気象センサーからの情報をもとに、“天候”によってもリアルタイムに変化します」というそのシステムには関心を覚えた。

- 仁子氏の講演から、会場全体へのスピーカー設置の予算が最初はゼロだったことを知った。そのことから、会場内とその周辺地域を含み計画エリアを対象とした音環境デザインという発想は計画当初には存在していなかったことを理解した。そうしたなかで、運営参加「ブロンズパートナー」という枠組みで参加した TOA が新たな IP スピーカーを開発し、案内・演出用に 480 台（上記サイト内の記載では 600 台）ほど会場に実装する等、それが計画途上においてうまい具合に補われていったことは、博覧会というイベントの力に他ならないとも思った。そうしたことも含め、大阪・関西万博の会場音響計画に関連しては（裏技等もふくめ）各種の成果があったと言えよう。

そう考えたときに新たな疑問も浮上した。それは、例のサイトが Soundscape Design というテーマのもとに解説しているコンテンツ全体は、どのタイミングで発想され、そのようなプロセスで出来上がっていったのか？ ということだった。

- 岩宮氏の講演を通じて理解し、セミナー後に現場に足を運び確認したように、今回 Osaka Metro の駅プラットフォームにおけるメロディベルのデザインプロセスは実にさまざまな点において慎重に検討されていた。その一方で、会場を訪問したとき、最寄り駅の改札口から会場ゲートまでの間で、さらには会場内のいくつかの地点で、警備の人たちの声が手に持ったメガホンから大音響で聞こえてきたときには、「来場者の動線および聴く行為を軸に置いたデザイン」の今後の必要性を痛感せずにはいられなかった。

- evala 氏の提案をきっかけに大阪・関西万博の会場が、近代以前の日本で用いられた「十二时辰」に着想を得た「季節により変動する不定時法」に基づく「新しい時報」の実装現場となったという事実は、ひとつの重要な出来事だったと思う。既に述べたように、この新しい時報の存在を私が知ったのは、東京での evala 氏との打ち合わせのときだった。そのときから、よほど静かな環境が保証されない限り、その時報を個人レベルで実感することはかなり難しいだろうということは、容易に想像された。だからこそ、会場でその時報をどのように実感できるかを確認することは、私にとって今回のツアーの大きな目的になっていた。そしてツアー中、当日の暮れ六つ当たるタイミングで、会場全体に配置されたスピーカーを通じてその時報の存在を確認することはできた。

その時報発案や制作過程については、セミナー当日に evala 氏本人が語っているが、こうした時報がコンセプトアート的にも実現されたということは、「音楽文化」を超えて、音と時間の文化に関する「脱西洋近代」をめざしたひとつの試みが屋外会場全体で行われたことを意味する、と私は考える。サウンドスケープ思想の根底のひとつに「脱西洋近代への志向」があるということからも、こうした時報の存在を多くの来場者に知らせ、会期中に皆でその聞こえ方を体験するような時間を設けるようなことができればさらに良かった、と思わずにはいられない。

- ツアー当日、会場内を音に注意しながら歩くと、会場内のいろいろな地点で（植栽と一緒に運ばれてきた土のなかにあった卵から孵ったと思われる）虫の鳴き声が聞こえてきた。このように、生態系そのものに由来する音を聞くことができたということは、今回の会場で実践されたランドスケープ・デザインのなかで私のめざすサウンドスケープ・デザインの一部が実現されていたことを意味し、そういう意味を含め会場ランドスケープ・デザインとその担当者を高く評価したい。⁸⁾

これまで書いてきたことに関連して、今後、調べてみたいと思うことがいくつかある。また、本稿に書ききれなかったこともいろいろある。たとえば、大阪・関西万博について私が最初に意識したのは今から2年前、音楽家で数学教育者の中島さち子氏より「大阪・関西万博で私がプロデュースする”くらげ館”で、サウンドスケープという考え方を展開するのは是非いらしてください」と言われたときだった、ということがある。そのため私はツアー翌日、個人的に「くらげ館」を訪れた。⁹⁾ その地下階には、来館者が（柳沢英輔氏の野外録音による）さまざまな自然音に耳を澄ますための空間等が準備されている等、私個人にはその全体が（「会場全体にたゆたう環境音楽」に比べればはるかに）サウンドスケープのコンセプトを踏まえた内容になっているように思えた。

最近、次の文言を掲載する（冒頭で紹介したものと別な）サイトを見つけた：

本プロジェクトでは、大阪・関西万博で制作されたサウンドスケープの中から、選りすぐりの楽曲を収録し、アナログレコード（2枚組）とCDとして制作します。LPやCDといった“物理メディア”は、時代が変わっても確かに残り続ける文化的アーカイブ。50年後、100年後に誰かがこの盤を手にとったとき、2025年の空気、風景、そして会場を満たした響きが新たな創造の源になる—そんな「文化的レガシー」を目指します。¹⁰⁾

全体としてはなかなか良い文章ではある。が、私がここで気になるのは、この文中の「サウンドスケープ」とは「楽曲」と同義だと思われる点である。そして、サイト制作者には「サウンドスケープ」という用語を使うのなら、せめてそのLPやCDの冒頭には会場のざわめき等の入っている会期中のフィールドレコーディング音源や、その音源が気象条件にリンクして変化するものだったことについての解説等を入れておくようになっているか否かを確認したい。また、その予定が無いのならそうしたらよいのではないかと提案したい。万博だからこそ「後世へのレガシー」を意識するのは分かるが、音の文化は「太陽の塔」のようにモノとしては残せない。だからこそ、そのときの言葉の使い方、コンテンツの作成方法等が重要になってくるはずである。

6 おわりに

たとえば「音楽」という言葉も、その意味するところ、その使いかたは多様である。それを取り巻く状況そのものも時代等によって推移・変化する。と同時に、その言葉が新たな情況を生み出すということもある。これらのことは「サウンドスケープ」という言葉にも当てはまる。たとえば、そもそも今回、私がどうしても体験・確認したかったのは大阪・関西万博会場の音環境の実態だった。が、そのきっかけをつくったのは冒頭に紹介したサイトが Soundscape Design という言葉（もしくは文字）を掲げていたからだった。そして、現場に足を運びその実態を体験したことで、また新たな興味が湧き関心も深まり、同サイトにもより詳細に目を通すようになった。

「言葉」から「体験/行動」、もしくは「体験/行動」から「言葉」… どちらの順番もアリという意味で、この双方は私たちの文化活動の根幹を成す。本特集のテーマ「大阪万博ツアー」発案のきっかけは「現場での体験への欲求」だったし、またその現場で、サウンドスケープ、もしくはサウンドスケープ・デザインという言葉やテーマをきっかけとして、多くの人々と意見を交換することだった。そして「大阪万博サウンドスケープツアー」という企画の実施とこの特集記事の意義もそこにある。ということは、この記事が拓く新たなコミュニケーション

ンの一部として、たとえば evala 氏にその仕事を依頼した人物やその関係者を訪ね、サイトのテーマに Soundscape Design を掲げた理由や経緯等についても話しを聞いてみたいものである。¹¹⁾

今から半世紀以上前、サウンドスケープという用語が新しく提唱された理由には「音楽」や「騒音」といった言葉や概念が孕む限界への自覚があった。新しい言葉の成立や普及は、新しい活動やそれが生み出す状況へと繋がる。そうした意味も含めて、原稿執筆を終える今、私が気になっていることは、概念装置としてのサウンドスケープという言葉の役割、そこに内在する問題と可能性といったことである。

註

- 1) R. M. シェーファー (鳥越けい子・小川博司・庄野泰子・田中直子・若尾裕訳) : 『世界の調律』, 平凡社, 1987. (所収, 鳥越けい子 : 「訳者解説」 pp. 405-406)
- 2) これら「ゼロのデザイン/ マイナスのデザイン」また後出する「気づきのしかけづくりとしてのデザイン」等、サウンドスケープのコンセプトを踏まえたデザイン活動の特徴については、鳥越けい子 : 『サウンドスケープ : その思想と実践』, 鹿島出版会, 1997, pp. 183-196 に詳しい解説がある。
- 3) 大阪万博に至るまでの万博と音楽との関係を解説した好著に、井上さつき : 『万博からみた音楽史』, 中公文庫, 2025 がある。
- 4) <https://expoworlds.jp/ja/sound/>
- 5) NTT インターコミュニケーション・センター [ICC]において 2025 年、約 400 平方メートルの展示室を含む美術館全館を使用し、8 つのサウンドインスタレーションを展開した大規模個展「evala 現われる場 消滅する像」。
- 6) R. M. シェーファー : 同上書, pp. 21-22
- 7) 「エリアごとのコンセプトや、それぞれのコンポーターが用いた多様な楽器や音色、構成要素によって、万博会場の各所に複雑性を帯びたサウンドスケープが立ち上がります。時間が経つにつれてシャッフルやミックスの回転スピードは増し、緊張感が高まったそのピークに、すべての音がコード E (E, G#, B) という 3 つの音で構成される和音へと収束。約 15~16 小節間 (16 秒程度)、全エリアに響き渡るその和音は”いのちのアンサンブル” が会場全体をひとつに包む象徴的な瞬間となります。」 <https://expoworlds.jp/ja/sound/>
- 8) 関西・大阪万博公式サイトにおいては、そのランドスケープ・デザイン・ディレクターをつとめた人物として 忽那裕樹氏の名前が明記されている。
- 9) ツアー参加者の一人・小林田鶴子氏からも、今回の万博には「くらげ館」のボランティアとして参加していることが語られた。
- 10) <https://prtimes.jp/main/html/rd/p/000000001.000175423.html>
- 11) なぜならその回答によっては、サウンドスケープというコンセプトが「人為の音」ばかりではなく「自然界の音・宇宙の音」までも含むという意味では、人為を超えた気象条件からトリガーを取っている大阪・関西万博での新たな試みは、制作者の意識によってはサウンドスケープという考え方を踏まえた新たな音楽プロジェクトとして位置づけることができるかもしれないからである。

「大阪万博サウンドスケープツアー」を振り返って

●小原良夫

「いのち輝く未来社会のデザイン」をコンセプトに2025年4月13日から大阪夢洲で開催された大阪・関西万博は、2,500万人を超える来場者があり、チケット収入については黒字化が達成できた。開幕当初は人気がなく、懸念されていたが、9月から来場者が毎日20万人を超える勢いとなり、結果的には大成功のうちに閉幕を迎えた。

1 報道されなかった会場内のサウンドデザイン

以前、大阪花博(1990年大阪鶴見緑地公園で開催)の会場内音環境設計に携わった経験から、今回の大阪・関西万博ではどのような音の使われ方がされるのか大変興味を持っていた。しかし、テレビ新聞等の報道では会場内のサウンドデザインについて殆ど紹介がなく、未来社会のデザインでは、音が置き去りにされている印象だった。大阪在住でもあり、開幕ほどなく会場を訪問したとき、会場全体を包むBGMが効果的に演出されており、BGMを生業としている立場からは非常に新鮮な体験をすることとなった。事前にTOA株式会社からIPスピーカーを使った多元放送を実施しているとの情報は得ていたが、その具体的な展開を承知しないままでの訪問であった。会場全体を埋め尽くす(あえて鳴らしていないエリアもあった)BGMはメロディアスなものではなく、リズムを中心とした万博らしい高揚感のあるサウンドで構成され全体的に上手く演出しているように感じた。

同時に、大阪・関西万博の会場にはそれぞれのパビリオンが音に注目した演出を行っており、やはり音を含めた五感に訴求する方法は重要な演出手法として捉えられていることに改めて気づかされた。先に述べたとおり報道ではこのことはあまり取り上げられておらず、音・音響に携わる者は実際の会場に足を運び、自らの五感で体験しておくべきであると強く思った。

当初、私は日本BGM協会にも所属しており、当初はそちらの協会だけで、その体験ツアーを企画するつもりだったが、日本サウンドスケープ協会の鳥越氏と別件でお話をしているなかで、共催によるイベントの実施ができないかとの話になり、2団体の共催事業として「大阪万博サウンドスケープツアー」を実施することになった。鳥越氏との打ち合わせで、会場内の見学ツアーだけでなく、大阪万博のサウンドスケープに関係する講演会も実施しようとのことから、万博会場のサウンドウォークの前に会議室を借りて3つの講演会を計画した。

2 3つの講演

鳥越氏が講演会のファシリテーターを担当し、3つの講演に先立ち、開催挨拶とともにサウンドスケープの基本概念と歴史的背景の説明を行った。鳥越氏は、サウンドスケープが1960年代後半にカナダの作曲家R・マリー・シェーファーによって提唱された概念であると説明し、この概念は環境問題への意識の高まりを背景に生まれ、視覚だけでなく聴覚を含めた全身感覚で環境を捉える考え方であることを説明した。サウンドスケープは単なる音ではなく、人間の声、技術的な音、自然の音など様々な音を含む「音の風景」であり、人間と環境の関係を重視している。また、サウンドスケープの考え方は異なる学問や専門分野を横断・統合する特色があると強調した。鳥越氏はその後それぞれの講演の後、参加者からの質疑応答や講演者からの回答をスムーズに引き出し、滞りのない進行が実施された。

1) Osaka Metro 列車接近・発車メロディの制作過程について

～制作委員会の思いが結実した～

九州大学名誉教授 岩宮眞一郎 様

35年前、大阪花博のメインアクセス路線として地下鉄7号線(現長堀鶴見緑地線)が開通したが、その時も私は列車接近・発車サイン音の設計制作に関わっており Osaka Metro のサイン音には深い思い入れがあった。当時、藤本由紀夫氏(京都芸術大学名誉教授)がサイン音の中に終着駅名を大阪弁のアクセントを利用したフレーズの導入を提案され、これが採用された。このことが鉄道ファンの間で話題となり、今でも語り継がれている。

<https://www.youtube.com/watch?v=YEQ3eXxZBbQ>

大阪・関西万博のアクセス路線として地下鉄中央線が夢洲まで延伸する計画が発表され、工事が始まった頃に夢洲駅のサイン音はどうなるのか取材したところ、まだ決まっていないとのことだった。折角の万博への主要アクセス路線であり、新しく延伸される路線であることを考えると万博につながる何らかのアイデアが必要と考え、新しいサイン音制作の提案を行った。その後、複数の提案の中からコンペ形式で実施案が選ばれ、委員会を組織し設計制作を一括で行なう方式が採用された。その内容及び完成品の紹介を岩宮眞一郎氏(九州大学名誉教授)にご講演いただくことにした。

2) ～声を届ける、想いを届ける～

ネットワークで実現する会場の“音”マネジメント

TOA 株式会社 ソリューション営業本部営業戦略部

万博推進課長 仁子泰輔 様

会場内のPAについては音響メーカーである TOA 株式会社が担当したが、従来型のPAではなく、IP方式によるネットワーク型が採用された。会場内に分散された600台のパワードIPスピーカーはそれぞれ個別の音源を多元的に放送できるシステムで、これほどの大規模での実施はおそらく世界で初めてであろう。これこそ未来社会のデザインにふさわしい設計だと思った。緊急時はスピーカー毎の告知放送が可能であり、避難誘導に効果が期待できるものであった。多言語によるテキストの音声化機能も搭載されており、ゲート付近では、複数言語による案内放送も実施されていた。また、演出目的に合わせ、会場内の音を一齐に同じ演出音にするなど自在に放送システムをコントロールすることが出来、テーマパークなどのこれからの大規模放送システムの未来形を提案した会場内PAシステムであった。その内容やトピックスの紹介を仁子泰輔氏にご講演いただくことにした。

3) 「大阪・関西万博 サウンドスケープ・デザイン」について

サウンド・アーティスト evala 様

大阪・関西万博の音関連のHPを検索すると——「Soundscape Design」万博会場のサウンドスケープデザインは、「いのちのアンサンブル」というコンセプトのもと、人間や自然・テクノロジーという異なる存在たちの“音”を響かせ合い、それぞれのエリアの魅力を高めるとともに、会場をひとつの「生態系(地球)」に見立てて、音を基調とした全体の調和を生み出します。会場は命・祭・街・森・水・空・地というテーマを持つ複数のエリアに分かれて構成され、7名のコンポーザーが参加。サウンドスケープのクリエイティブチームとともに、多様でありながらも調和した音の生態系を奏でていきます。——HPより抜粋——というページを見つけた。

<https://expoworlds.jp/ja/sound/>

書かれている内容は、国内外で活躍されている7名のコンポーザーがそれぞれ担当する空間に相応しい音を制作し、上述のスピーカーシステムを使って音演出するというものであった。また、「すべての楽曲は、BPM(テンポ)を共通化することで、エリアを越えて自然に響き合い、人間、自然、動物、テクノロジー 世界中の”いのち”

の音が溶け合う、ひとつの大きなアンサンブルを奏でます」と紹介されており、会場内のどこで聞いても違和感のない工夫が考えられていた。これは是非、実際に携われた方からのお話を聴いてみたいと思い、鳥越氏に相談したところ、7名のコンポーザーの中のお一人である evala 氏とコンタクトをとることが出来、サウンド・アーティスト evala 氏にご講演いただくこととなった。

3 9月24日のプログラム

参加者は午後1時からの受付を済ませ、1時30分からの講演会開始を待った。講演会はアジア太平洋トレードセンター(ATC)の貸会議室B5室(写真1)で、午後1時30分から4時まで行われ、主催スタッフを含め36名が参加した。参加者の属性は図1で示している。前述の通り3つの講演が実施された後、Sound One 石田氏から提供のあった音声データを自動で記録できる Sound One Recorder アプリについて Sound One の高橋氏から参加者へ機器取扱についての説明が行われ、参加者はそれぞれ借り受けた録音機(iPhone)を持って、この後行われるツアーに参加した。

その後一旦解散し、セミナー会場の最寄り駅であるトレードセンター前駅に再集合し、コスモスクエア駅に移動して、講演会で取り上げられたOsaka Metro 中央線の列車接近・発車メロディを実際の運航の中で、全員で聴取した。

コスモスクエア駅からOsaka Metro 中央線にのり夢洲駅に移動し(図2)、午後5時に万博東ゲートから会場内へと入り、約2時間のサウンドウォークを実施した。サウンドウォークは午後7時に西ゲート付近の集合場所に集まることとし、その間は自由行動とした。当日は来場者も多く(9月24日の入場者数:約243,000人)夕刻の時間帯でも混雑している状況でさまざまな音が混在している状況であったが、参加者は思い思いのルートで聴取体験を行った。(写真2)

ただ、暮六つの告知サウンド(当日は午後5時52分:江戸時代の『十二時辰』に着想を得て、夢洲会場全体を包み込む時報を一斉放送する)を参加者全員がそれぞれの場所で同時に体験するという音にこだわった行動も実施された。

午後7時に全員が集合し、会は一先解散となったが、その後、集合場所のフードコートで懇親会となり、今日一日の思い出や普段の生活の中での音体験など、積極的な意見交換の場となった。

「大阪万博サウンドスケープツアー」は会期を僅かに残す大変混雑した9月24日での開催となったが、音に注目した体験が出来たと思っている。私も帰路につく前、大屋根リングに上り、二度と見ることが出来ない壮大な景色を眺めていると、アオマツムシやコオロギの仲間が盛んに鳴いており、人でごった返す状況にも拘わらず自然の逞しさを音で経験することとなった。



写真1 セミナー会場風景

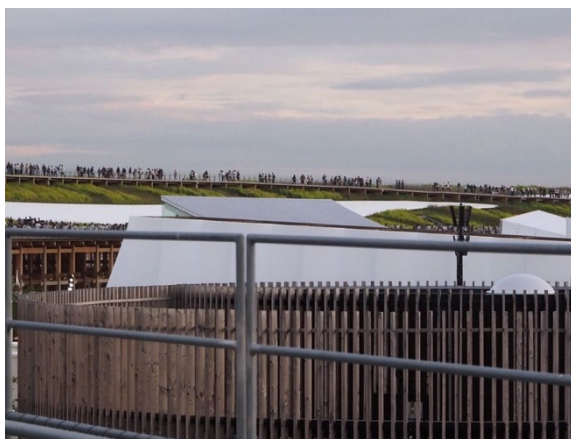


写真2 大屋根リングからの風景

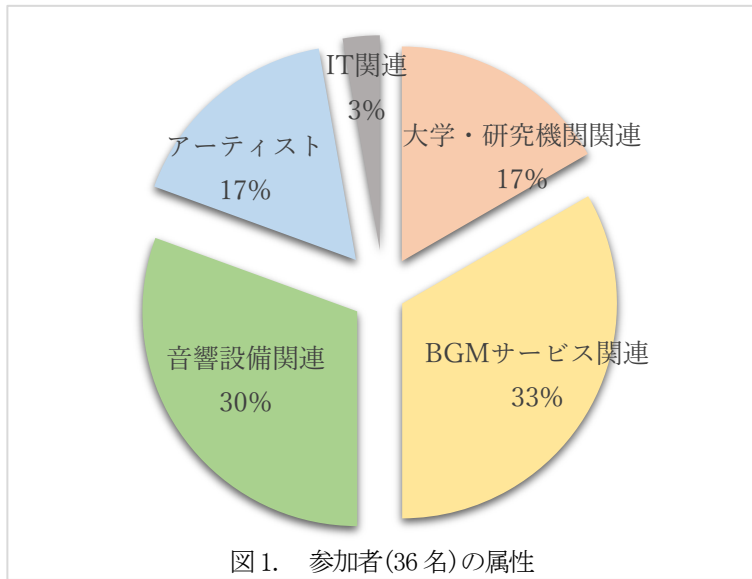


図2. 大阪関西万博会場周辺図

表 1. 大阪万博サウンドスケープツアー
(2025 年 9 月 24 日実施) タイムスケジュール

13:00	受付開始 ATC(アジア太平洋トレードセンター)6階「B5会議室」前にて
	「セミナー開始」
13:30~13:40	主催者挨拶:サウンドスケープ概念の歴史と位置づけ (一社)日本サウンドスケープ協会代表理事 鳥越けい子
13:40~14:20	1) Osaka Metro 列車接近・発車メロディの制作過程について ～制作委員会の思いが結実した～ 九州大学名誉教授 岩宮眞一郎 様
14:20~15:00	2) ～声を届ける、想いを届ける～ ネットワークで実現する会場の“音”マネジメント TOA 株式会社 ソリューション営業本部 営業戦略部 万博推進課長 仁子泰輔 様
15:00~15:40	3) 大阪万博「サウンドスケープ・デザイン」について サウンド・アーティスト evala 様
15:40~15:50	全体討論
15:50~16:00	Sound One Recorder アプリ(自動録音機)の説明 Sound One 石田 様/高橋 様
	「体験ツアー」開始
16:30	Osaka Metro トレードセンター前駅 改札口集合
16:36~16:38	Osaka Metro コスモスクエア駅ホームへ移動 新メロディ聴取
17:00~	Osaka Metro 夢洲駅より万博東ゲートより入場 会場内サウンドウォーク
19:00~	風の広場 マーケットプレイスにて集合・懇親会(飲食は各自購入)
20:00	解散

第2部：セミナー講演記録

サウンドスケープ概念の歴史と位置づけ

●鳥越けい子

本日は日本 BGM 協会からも多くのご参加をいただいておりますので、開会のご挨拶に代えてまずは「サウンドスケープ」について基本的なところを説明させていただいたうえで、セミナー企画の趣旨などについてお話しさせていただきます。

サウンドスケープという用語とその考え方は、1960年代の最後に、カナダの現代音楽の作曲家音の環境思想家でもある R.M. シェーファーが提唱したものです。その背景には公害などの環境問題や、脱西洋近代的な文化の見直しがありました。つまり、サウンドスケープは単なる音楽や音を超えた「音の風景」として、自然音や人間の声、テクノロジー音、地球の声（地震や災害音）など多様な要素を含む概念なのです。

このコンセプトの根底には、主体である個人と周囲の関係性に依拠する環境概念、聴くという行為の重要性や自己変革、社会文化の再構築といったテーマがあります。たとえばシェーファーは Ear Cleaning (1967) という小冊子（図1）のなかで「私は長年にわたって、工場での聴力検査などを追放するため、学校でのイヤークリーニングの実践をめざして努力してきた。必要なのは耳栓ではなく透聴力である。こうした考えを、私はいつまでも私個人だけのものにしておきたくはない」と記しています。つまり、聴くということがいかに大事か。実は、私たちが文化的に無意識に聴かなくなっている音もある。あるいは、音楽が騒音になることもある（図2）。このようなことを今、私たちはよくわかっていますけれど、60年代後半にこのようなことを突きつけたという、そういう考え方がサウンドスケープだったわけです。その背景には、公害に代表される当時の環境問題、環境全体に対する意識の高まりというものがありません（図3）。また、もっと深いところには「脱西洋近代への志向」や、既成の「専門分野の見直しや統合」といったものもありました。

現代社会におけるサウンドスケープ概念の意義と言った場合、そのコンセプトが音の世界を切り口として「環境問題への意識」「既成の領域による境界の越境」「自己の変革」等を促すといったことがあります。また、本企画の趣旨と目的には、本日の活動内容が「アート」「デザイン」「調査研究」といった相互に関係する領域全てに関わるものになっているといったことがあります（図4）。環境問題について言えば、地球温暖化をはじめ現代は60年代、70年代よりもっと多様で深刻なことがいろいろありますね。ですから、本日これから大阪・関西万博の会場をフィールドにして、サウンドスケープやサウンドスケープ・デザインということを皆様と一緒に体験し考えるなかでも、皆さま一人ひとりにとってもある種の自己変革みたいなことを迫られるといった瞬間があるかもしれません。

そして、現時点において「サウンドスケープ」という言葉の位置づけと意義を整理するならば「一般の言葉」としては「見た目の景色・景観」だけではない、からだ全体で感じる世界の存在を思い起こさせること。普段は忘れがちな、全身感覚でとらえる環境本来のありかたを感じる完成を、音の世界を手がかりに現代社会に取り戻そうという主張があります。と同時に「専門用語」としては「個人あるいは社会によってどのように知覚され理解されるかに強調点の置かれた音環境。個人あるいは特定の共同体や民族その他、文化を共有する人々

のグループとそうした環境との間の関係性によって規定される」といった定義があることも忘れてはなりません。

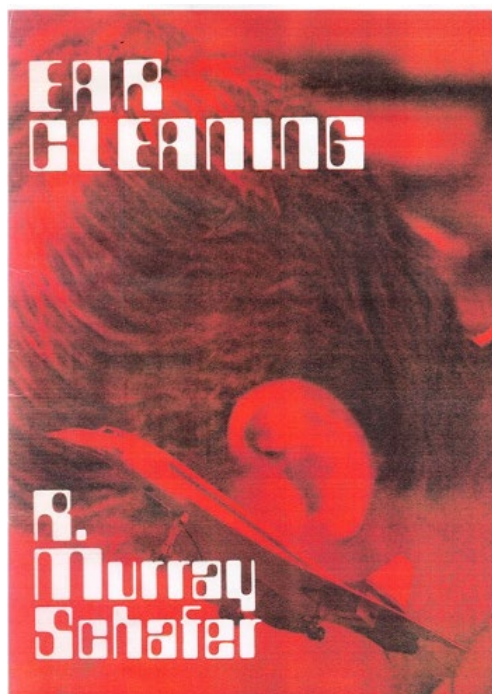


図1. *Ear Cleaning* の表紙 (R. M. Schafer: *Ear Cleaning*, Universal Edition, 1967)

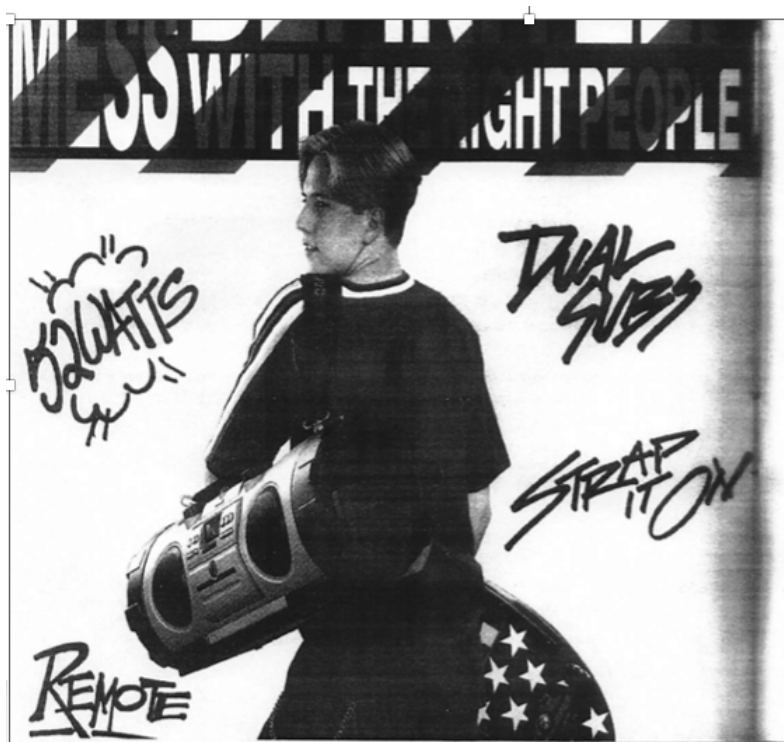


図2. 音楽により聴覚障害者になる若者たち (R. M. Schafer: *The Book of Noise*, Arcana Edition, 1968, p. 16)

the book of noise



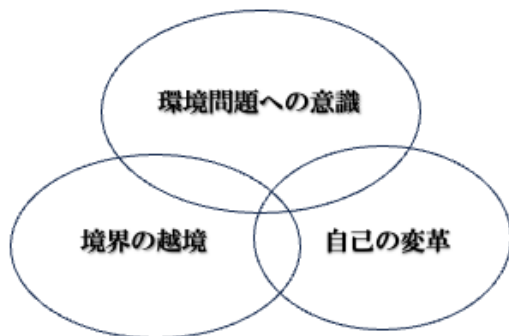
In addition to the new reality, the threat of sonic-boom-producing aircraft was looming: Supersonic Transports (SSTs) were already on the drawing boards in the USA, Europe and Russia. Soon every home, school or office anywhere in the world would be somewhere along this new expressway, since the SSTs would spread a swath of sonic boom several miles wide along their entire flight path.

図3. 超音速ジェット飛行機と騒音 (R. M. Schafer: *The Book of Noise*, Arcana Edition, 1968, p. 28)

サウンドスケープ

用語成立の経緯とコンセプト

→現代社会における意義



博覧会 × サウンドスケープ

→本企画の趣旨と目的

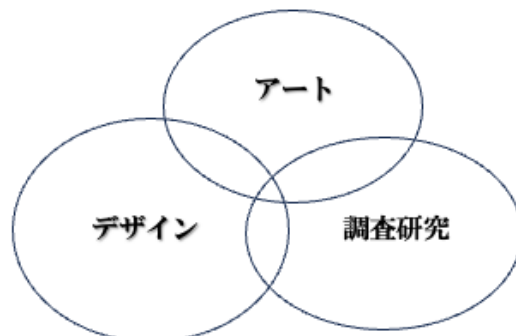


図4. サウンドスケープ: 現代社会的意義と関連領域

サウンドスケープという考え方は、アート、デザイン、調査研究などの枠組みを越え「現場での体験や対話」を重視します。それはまた、一般に「サウンド」が「人工音」を意味するのに対して、「サウンドスケープ（音の風景）」の構成要素は、そうした「人工音」のみならず、風の音、海鳴りといった「自然界」や「地球・宇宙」に由来した音を含み、その全体は多層的なものになります（図5）。大切なのは、テクノロジーと自然の両方がそこに入っていて、それらを一体としてとらえるということです。このように人間の世界を、自然界の一部と捉える最近のコンセプトにモア・ザン・ヒューマンという考え方がありますが、サウンドスケープという考え方はまさに「音からとらえるモア・ザン・ヒューマンの世界」そのものだと思います。つまり、そこには人間の声を含め、いろいろな生物が発する音もあります。技術に由来する音もあれば、風の音のような自然界が発する音、地球自体が発する音、たとえば地震の音も含まれるわけです。ちなみに、日本は災害大国というネガティブイメージが先立ちますが、地球の声を聴くのに最適な場所だとも言えます。

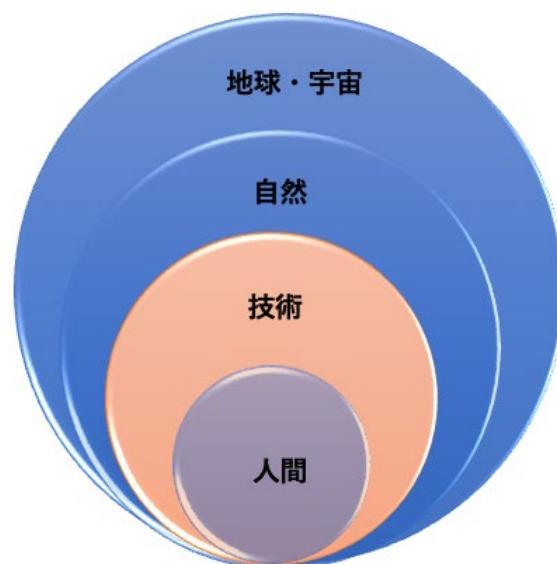


図5. サウンドスケープの構成要素：その多層的音源

サウンドスケープという用語には、現代人・現代社会の聴く力、聴覚を含めた全身感覚を取り戻そうという考え方、現代そうした未来の社会に向けてのデザイン論が内在している。そうした社会や文化を取り戻し、推進するために提唱されたのがサウンドスケープという用語とその考え方だったとすることができます。逆に言えば、そのためにデザインされたのがサウンドスケープという言葉である、ということもできるわけです。というわけで、サウンドスケープという考え方をベースにした「サウンドスケープ・デザイン」は、エコロジカルな考え方を重視して社会や文化を再構築し推進するためのデザイン概念として位置づけることができます。またそこで大切なのは、それが「外からのデザイン」ではなく「内からのデザイン」でなければならないということです。

さて、関西での万博というやはり1970年の大阪万博です。最近音楽学会の友人たちと話していたとき、1970年の大阪万博では、鉄鋼館での武満徹によるスペースシアターやバッシュェ兄弟の音響彫刻など、音楽についての記憶に残る出来事があったが、今回の万博では音楽についてそういう面白そうなことが無い、といった話

題がありました。でも、サウンドスケープという観点から見たときには何か、面白い動きがあるのかもしれませんが。というのも、私は1989年の横浜博覧会に参加したのですが、そのときにサウンドスケープという考えから博覧会協会にいくつかの提案をしたという経験がありました。その後いくつかの博覧会に関わったものの、最近まで、そうしたことはありませんでした。

そして今回ですね、なんとサウンドスケープ・デザインというテーマを大きく掲げるサイトがありました。が、その中身をみると、担当している人としては立派なサウンドアーティストの方たちを、建築でいうとちょうどエリアデザイナーみたいな感じで紹介している。つまり、今日のご講演者の一人である evala さんも、アーティストでありながらそのデザインの枠組みのなかに置かれているわけです。それをポジティブに見た時には、私が最初にお話したような越境性みたいなことが起こりうるフィールドであるという風に捉えた時に、非常に面白い議論がいろいろとあり得るのではないかと思うわけです。

このようにサウンドスケープの考え方は、私たちが自分自身と社会との関係を改めてデザインしていくというようなことを探るスキルや考え方を問うている、というようなところがあります。そして、根源に戻って、生物としての聴く力、制度を超えた対話、この辺をどう取り戻していくか大切なことになります。ですから「現場性」さらには境界を越えるといったことは重要で、だからこそ今日もここに集まって一緒に何かをしていきましょうということになったわけです。

本日の会が「多様な主体の参加と協働」を基本とする充実したひとときになることを祈りつつ、企画しました。盛りだくさんの内容が詰まった午後となりますが、最後までのおつきあい、どうぞよろしくお願い致します。

Osaka Metro 列車接近・発車メロディの制作過程について

～制作委員会の思いが結実した～

●岩宮 眞一郎

九州大学名誉教授。九州芸術工科大学専攻科修了、工学博士（東北大学）。専門領域は、音楽心理学、音響工学、音響心理学、音響生態学。映像メディアにおける音の役割、音と映像の相互作用、音の主観評価、サウンドスケープ、聴能形成、音のデザイン等の研究・教育に従事。

2023年7月よりOsaka Metro 中央線列車接近・発車メロディ制作委員会委員長として活躍。

○本日のセミナーの前座として、新調したOsaka Metro 中央線列車接近・発車メロディの話をさせていただきます。

本日は「大阪万博のサウンドスケープツアー」というタイトルのセミナーですが、私の話は万博の中のトピックではなくて、万博会場へ向かう道中において地下鉄駅の列車接近・発車メロディの響きでワクワク感を醸成するという話題になります。私のミッションは、万博内の音に直接かかわっておられる私のあとに登壇されますお二人のご講演の前座的な役割と心得ております。お二人のご講演の前にワクワク感を醸成できればと思っております。

ご存じかと思いますが、現在開催されている大阪・関西万博での玄関口となるのは、Osaka Metro 中央線に新たに開業した夢洲（ゆめしま）駅です。本日、このセミナーが終わった後にそちらに行くわけですけど、その夢洲駅の開業を目指してOsaka Metro 中央線では延伸工事が行われました。この地下鉄中央線の延伸に合わせて、万博開催の機運の醸成に貢献するために、新しい列車接近・発車メロディを制作しようという提案がありました。このような提案に至る背景には、1990年に開催されました大阪花博のときに（Osaka Metro の前身の）大阪市営地下鉄の鶴見緑地線（当時：現在は長堀鶴見緑地線）の列車接近・発車メロディを新たに制作したという経緯がありました。

まず、Osaka Metro 中央線の列車接近・発車メロディの仕様について説明いたします。列車が接近してきますと、まず初めに「ドミソド」で構成された一般的な4点チャイムが鳴ります。その後、「〇〇番線に〇〇行きが到着します…」といったアナウンスが放送されて、接近メロディが流れます。その後、「〇〇番線に到着の電車は〇〇方面〇〇行きです…」のようなアナウンスが流れ、列車が到着します。そして、発車15秒前に発車メロディが流れて列車が動き始めます。新メロディを制作するにあたってはこの仕様を踏襲し、チャイム、接近メロディ、発車メロディの3つの要素を新調することになりました。メロディを新調しても、列車の接近と発車を確実にわかりやすく伝える使命は果たさなければなりません。

○中央線列車接近・発車メロディ制作委員会がメロディ制作を担うことになりました。

列車接近・発車メロディを新たに制作するという計画の実行に関しては、Osaka Metro 内部で委員会方式を採用してやっていこうということになりまして、中央線列車接近・発車メロディ制作委員会が発足しました。この

委員会で新メロディの基本コンセプトであるとか、メロディ制作における留意点などを検討しようということになったわけです。そして、Osaka Metroは委員会が新メロディを制作していく過程をウェブサイトやマスコミを通して広く発信しました。

制作委員会の社外委員のメンバーとして、新しいメロディのコンセプトづくりから完成に至る制作過程に音環境分野の専門家の意見を反映させるという使命を担って、私（岩宮眞一郎：九州大学名誉教授）をはじめ、土田義郎（金沢工業大学教授）先生、藤本由紀夫（京都芸術大学名誉教授）先生、和氣早苗（同志社女子大学教授）先生が委員に任命されました。委員長は私が拝命いたしました。Osaka Metroは否定していますが、おそらく私が一番暇そうに見えたからでしょう。副委員長は土田先生が担当されました。委員のメンバーは、音環境設計、サイン音、音のデザインといった分野に精通し、列車接近・発車メロディに対して広い見識と深い興味をもった面々です。さらに、今日もおいでいただいておりますけれども、実際に列車接近・発車メロディの音源を制作してくださったサウンドデザイナーの西谷喜久さんも、オブザーバーとして毎回委員会に参加されました。事務局は株リプル（小原さん、御崎さん）が担当されました。Osaka Metroの方からは関連するいろんな部署の方が参加しておられました。本委員会はメロディ制作委員会という名称ではありますが、狭い意味のメロディにとらわれず広くサイン音として討議していこうということが最初に合意されています。

最初の委員会ではOsaka Metroの江口さんからの、万博の開催に先立ち、新メロディをリリースしていくことで博覧会の機運醸成に努めてまいりたいとの発言を皮切りにOsaka Metro側の意向が示されました。Osaka Metro側の意向は、さらに、万博が開催されている間はその万博会場へ向かう乗客に「ワクワク」感を与えて万博の盛り上げに貢献し、万博が終わった後も万博のレガシーとして後世に残るということで乗客に親しまれ、すべての人に聞きやすいオリジナルのメロディの制作を目指しているということでした。

2023年8月30日に開催された第1回の委員会の翌日に、デイリー・スポーツという阪神を応援するためのスポーツ新聞がありますが、そこに「Osaka Metroの中央線の列車接近・発車メロディ、『大阪・関西万博』へ向け約34年ぶりに変更」の見出しでの委員会初開催の様子が写真つきで掲載されています。さらに、この委員会の様子はテレビ大阪のニュースでも紹介されました<動画1>。これらの報道は、本プロジェクトのいい広報になり、さっそく万博開催の機運醸成に貢献いたしました。

<動画1>Osaka Metro 中央線のメロディ刷新へ！万博にふさわしい音を目指して【テレビ大阪ニュース】

<https://www.youtube.com/watch?v=dnVMncswLcs> (2026年2月10日確認) 論文末にQRコード

(Osaka Metro 中央線が万博の玄関口になる夢洲まで延伸するのに合わせて、万博ムードを盛り上げるために中央線列車接近・発車メロディを新しくすることになり、そのメロディの制作を担った制作委員会が発足したことを紹介しています。さらに、委員が想いを語った映像、第1回の制作委員会の様子の映像なども含んでいます。)

○新メロディのコンセプトを決めて、いよいよ制作にとりかかりました。

この委員会では、メロディのあり方や備えるべき要件とか会議の進め方などを討議した後、まず新メロディのコンセプトを作ろうということでその討議を行いました。10月12日に開催された第2回の委員会では新メロディのコンセプトについてさまざまな角度から討議を行い、2024年1月18日に開催された第3回の委員会で「わかりやすく親しみやすい大阪の歴史のうえに花開く明るい未来が感じられる音」とのコンセプトを決定しました。

長く利用されるためには「わかりやすさ」や「親しみやすさ」が必要であろうということ、中央線というのは森の宮遺跡、難波宮跡、大阪城といった有史以前から続く歴史を感じさせるランドマークを多数有する路線であること、それから片や未来社会の実験場というコンセプトで開催される万博へのアクセス駅である夢洲駅を新設することで世界に発信される未来を象徴する路線となるということで、こういうコンセプトにまとまったわけです。この有史以前からの歴史とその先の未来という「時間軸」でこの路線を捉えてみたというコンセプトになっています。

上り（夢洲行き）と下り（長田行き）に別のコンセプトを作るというアイデアも検討いたしました。結論としては中央線全体で同一のコンセプトとすることにいたしました。ただし、上り・下りのメロディは区別することがOsaka Metroからの要望であったため、和氣委員の提案で上り・下りそれぞれの演出テーマを設けることにしました。いくつかの演出テーマ案を検討いたしました。最終的には3つの案に集約いたしました。

最初の案は地域の歴史的イメージを活かした演出テーマになります。Osaka Metro中央線の上りの終着駅は新たに開設されます未来的イメージを持つ夢洲駅になります。従いまして上りは未来に発展する夢にあふれる新しい地へ向かうという「未来へ弾む夢」というイメージを持たせることができます。それに対しまして、長田駅へ向かう下りは、中央線の沿線の有史以前から続く歴史に着目して、「悠久の浪漫」というイメージを合わせることができます。こういう路線の歴史的イメージを活かして「未来へ弾む夢」対「悠久の浪漫」という対立軸で上下線を区別するという演出テーマ案を考えました。

2番目の案は、中央線の上りの終着駅となる夢洲（ゆ・め・し・ま）が4文字、下りの終着駅である長田（な・が・た）が3文字という駅名の発音に着目して、それぞれに四拍子と三拍子のメロディを当てはめるという演出テーマ案です。乗客にストレートに伝わる、わかりやすい区別のつけ方ではないかと思えます。

3番目の演出テーマ案は、上りは上昇系、下りは下降系のメロディで区別しようという案です。路線の上下にピッチの上下を対応させた案です。この案も直感的に受け入れやすい区別のつけ方ではないかと思えます。

○3つの試作メロディを制作し、アンケートを実施しました。

新メロディのコンセプトと上り・下りの演出テーマを理解してもらったうえで、サウンドデザイナーの西谷さんにそれぞれの演出テーマに基づいた3案を制作してもらうことになりました。西谷さんにとってかなり大変な作業だったと思いますが、それぞれのテーマごとにチャイム→接近メロディ→発車メロディという3つの要素を一連の流れとして作品を仕上げてもらいました。できあがったA案、B案、C案の3案の特徴を説明いたします。

まず、A案は地域の特性を利用して「未来へ弾む夢」対「悠久の浪漫」という対立軸で上り・下りを捉え、そのテーマをメロディと音色で表現しています。上りのメロディは未来へと弾む夢を表現し、下りのメロディは悠久の浪漫を表現するために三味線、竹の音具、水琴窟などの音を利用しています。

B案は駅名が4文字か3文字かの違いを利用した案です。上りを「ゆめしま」と聞こえる四拍子、下りを「ながた」と聞こえる三拍子のメロディで表現しています。

C案は上りに上昇系のメロディ、下りに下降系のメロディを使って両者を区別した案です。大阪の歴史文化を感じさせるために三味線や笛の音色を使っています。

A、B、Cの3つの試作案はOsaka Metroのホームページで公開して（Osaka Metroの公式チャンネルのYouTubeでも紹介しました〈動画2〉）、一般の方々に試聴をしてもらい、その印象に対するアンケートも行いました[1]。アンケートの回答者には抽選で景品を進呈したとのことです。試作のメロディを公開してアンケートを実施することで、Osaka Metroをご利用いただく方に「ワクワク」感を醸成することができたと同時に、聞いてくださった人に意見を述べる場を提供したことで「自分も新メロディの制作に参加しているんだ」という「ユーザー参加型デザイン」感を味わっていただく効果もあったのではないかと思います。

<動画2>中央線の新メロディ案を大公開！30年以上ぶりの変更へ！【Metro News #71】

https://www.youtube.com/watch?v=wyd4QA_ZFA0（2026年2月10日確認）論文末にQRコード

（新メロディのコンセプトを説明し、試作案の一部を紹介するとともにアンケートの広報をしています。）

アンケートには3,884件の回答がありました。メロディを聞いただけでアンケートには回答していない人も含めるとかなりの方が試作案を試聴して下さったのではないかと思います。

アンケートの集計結果によると、A案は「長田行き、夢洲行きの違いがわかりやすい」「親しみやすい」「明るい未来が感じられる」という項目で高い評価を得ています。「大阪の歴史が感じられる」という項目では三味線や

笛の音色を使ったC案が高い評価を受けています。「すぐ口ずさめる」の項目で上り・下りとも高い評価を得たのは長田・夢洲という駅名の違いを音数の違いで表現したB案でした。このようなアンケートの結果から、西谷さんの制作意図がおおよそ伝わっていることが確認できました。

アンケートでは、「その他、ご意見がありましたら、ご記入ください」という自由に意見を述べる欄も設けていました。何らかの意見を書いた方が1,202名おられました。A案への主な意見は選択式のアンケート結果と同じような肯定的な内容で、「明るくて良い」「未来を感じる」といった意見です。B案に対しては、「面白い」「斬新」「笑った」といった肯定的な意見とともに「不協和音」「気持ち悪い」という否定的な意見もありますが、ユニークな案として受け取られたようです。C案に対して、「京都っぽい」「奈良っぽい」という意見を述べておられた方もいましたが、下りの終着駅の長田駅は近鉄けいはんな線と乗り入れていますので、京都・奈良っぽいというのはそんなに否定的に捉えなくてもいいのかも知れません。「今のメロディを変えないで欲しい」という現状維持派の意見は、そんなには多くはないですが、あったということはお伝えしておきます。現行維持派がいるということは、現行のメロディが愛されている証なのでしょう。

○午前1時過ぎに本町駅のホームで3つの試作案の試聴会を開催し、その後午前4時まで選考会議を行いました。

委員会ではさらに、この3案について実際の地下鉄駅構内で試聴したうえで、選考のための委員会を開催することになりました。試聴会は、2024年6月21日Osaka Metroの営業終了後の午前1時過ぎより、Osaka Metro中央線本町駅ホームで実施されました。試聴会では、実際の運用形態に合わせて、「チャイム→アナウンス→接近メロディ→アナウンス→発車メロディ」の流れで各案を聴取しました。各案のメロディを聴取後、我々外部委員は「聴覚能力が少し落ちた高齢者にも聞き取りやすい音になっているか」「夢洲行/長田行の違いは分かりやすいか」「夢洲行/長田行が同時に鳴った時、違いは分かりやすいか」「繰り返し聞いても不快ではないか」「サイン音として分かりやすいか」「お客様を焦らすことはないか」「テンポは適当か」「ホームの残響で聞き辛いのか」の項目の評価を行い、「どれが一番コンセプトに沿ったメロディか」「どれが一番口ずさみやすく、覚えやすいメロディか」の項目についての判定を行いました。各委員は事前に各案を聴きこんではいたのですが、現場の空間で聴取することで、各案のリアリティを感じた上で評価することができました。西谷さんの意図が実際の駅空間でどう実現できているかも確認することができました。試聴会の様子をテレビ大阪がドキュメント風に紹介してくれましたので、ご覧ください<動画3>。

<動画3>【出発進行】Osaka Metro「シン・発車メロディ」プロジェクトに潜入！ ～最終残ったのは3メロディ、どのメロディがいい？～【テレビ大阪ニュース】

<https://www.youtube.com/watch?v=7-vgi9nkZUI&list=TLPQMjUwOTIwMjJSGhH4HsBA3DA&index=4> (2026年2月10日確認) 論文末にQRコード

(深夜に実施された試聴会とその後午前4時まで続く委員会の様子が紹介されています。深夜に本町駅に向かう委員の面々、試聴会でメロディが流れる駅構内の様子、真剣な表情で試聴して評価する委員の様子、Osaka Metro側委員による意図説明、委員長のコメント、委員会での討議の様子などを含んでいます。なお、この動画のコメント欄に「じじいばかりで草」「爺ばっかやんけ」「若い人いない」などの書き込みがありますが、実際にじじいの一人(私)が気に入ったメロディについて語っています。女性の委員も映ってはいるのですが、じじいばかりとを感じる人もいるのでしょうか。)

試聴会ののち、第4回の委員会が開催され、動画で紹介していましたように本当に午前4時まで続きました。委員会では3案に対する評価と今後の進め方に関して白熱した討議を行いました。3つの試作案はいずれも好評で、それぞれそのままでも使えそうな感じでしたが、いずれの案を採用するかとなると意見が分かれまじりました。コ

コンセプトがよく表現されかつ上り・下りの区別が付きやすいA案を推す意見と、ユニークだとか斬新だとかという意見もありブラッシュアップによりもっと面白くなると予感されるB案を推す意見に分かれたのです。さらに、上り・下りのメロディが同時に鳴ったときの響きを楽しめるようにするエンターテイメント的な工夫も欲しいという要望もありました。

最終的には、委員会の結論として、「ゆめしま」「ながた」の駅名の発音を利用したB案を基軸に他の案のすぐれた特徴も活かして、さらにブラッシュアップすることで合意しました。西谷さんも、実際に現場で検証してみたの気づきも多く、上り・下りのメロディが重なるときの響きに対する反省点もあり、また新しいアイデアも盛り込みたいとの意向もあることから、ブラッシュアップに前向きに同意しました。ブラッシュアップ作業にはOsaka Metro 鶴見緑地線（当時）でのメロディ制作の経験がある藤本委員が協力することになりました。

〇ブラッシュアップを経て、ようやく「いいとこどり」の完成版メロディができました。

ブラッシュアップ作業の末、最終案が完成しました。試作の3案ではいろんなアイデアが分散されていましたが、最終案は各試作案の好評であった点を活かして、「いいアイデア」の「いいとこどり」の「いいメロディ」ができました。最終案のメロディは上り・下りともGメジャー（ト長調）に揃えて音源の質感の統一を図っています。楽曲的には上りは四拍子、下りは三拍子を基本とするという方針で、夢洲と長田の駅名の発音を活かしています。なお、三拍子を基本とするとは言うものの六拍子も混じっているので、音楽関係の人の中には異論がある方もおられるかもしれませんが、その辺はそういったものとしてご理解ください。

まず、最初に鳴るチャイムですけれども、これは夢洲（ゆ・め・し・ま）と長田（な・が・た）の発音に合わせた4音、3音のチャイムで、B案のチャイムをそのまま活かしたような感じの音です。音色は従来のチャイムものを踏襲しています（図1、図2）。チャイムはいずれも3秒ほどの長さです。

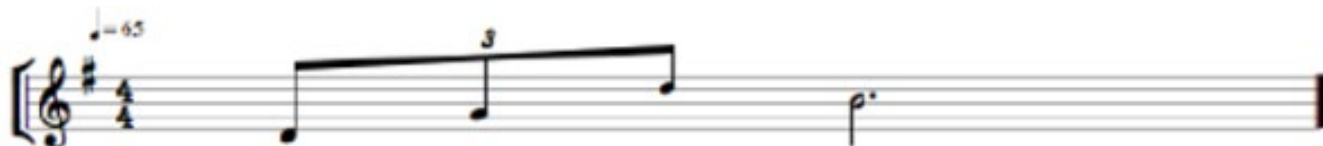


図1 上り（夢洲方面行き）チャイム



図2 下り（長田・学研奈良登美ヶ丘方面行き）チャイム

接近メロディは、親しみやすいメロディを目指し、基本的にはシンプルな構成とする一方で、「未来へ向かうワクワク感」や「刷新感」を表現するために、一部に装飾音や和音などを付加しています。

上り（夢洲方面行き）の接近メロディは、駅名の夢洲（ゆめしま）の発音をメロディに組込んで、弾むリズムと旋律で、未来へ向かうワクワク感を表現しています（図3）。実際には楽譜のメロディ（3.8秒間）が繰り返されます。



図3 上り（夢洲方面行き）接近メロディ

下りの接近メロディは長田（ながた）という言葉の響きをメロディに組み込んでいます（図4）。このメロディのもう一つの売りとして、日本の民俗芸能に欠かせない鼓（つづみ）の音色と短い和風の旋律を隠し味的に挿入しています。鼓は独特な響きを持つ日本の伝統音楽の代表的な楽器です。公共のサイン音に鼓のような打楽器が使用されているという事例はあんまりありません。鼓の音を使うことによってユニークで面白いメロディができて、乗客に楽しんでもらえるのではないかという思いで採用いたしました。この鼓の響きがいいアクセントになっていると思います。やはり楽譜のメロディ（3.8秒間）が繰り返されます。



図4 下り（長田・学研奈良登美ヶ丘方面行き）接近メロディ

発車メロディの方ですけれども、上りの方は未来への階段を駆け上がるようなイメージの5秒ほどの旋律で、軽快に発車を知らせるように意図しています（図5）。最後のロングトーンは、雅楽風の和音構成にして未来へ繋がる悠久の歴史を表現しております。最後のロングトーンの和音は、音名でG, B, DのGメジャーの3和音を基本としていますが、これに主音（G）の6度（6th）上のEと9度（9th）上のAの音を組み合わせるとG Major Sixth Add Ninth Chordという和音にしています。ただし、根音になるGの音を抜いて構成音をB, D, E, Aとして、心地よい浮遊感と雅楽的な雰囲気を演出しました。和音構成の意図について偉そうに語っていますが、すべて西谷さんの受け売りです。西谷さんから教えてもらったことをお伝えしているだけです。



図5 上り（夢洲方面行き）発車メロディ

一方下りの発車メロディですが、こちらは長田（ながた）の発音を2回繰り返して優しく、発車を知らせようという意図を持った5秒ほどのメロディです。最後のロングトーンですけど、下りの方はシンプルなGメジャー

(構成音は G, B, D) の3和音にして、上りの発車メロディの最後のロングトーンと区別がつきやすいように配慮しています(図6)。Gメジャーというコードを基本にしているということで統一感を持たせつつ、上りの方は最後の音でちょっとテンション系の6度と9度の音を加えて根音を省いて浮遊感と雅楽風味を持たせたのに対して、下りの方はシンプルな3和音にして安定感を持たせるということで差別化が図られているのです。それから上りは上昇系のメロディですが、対称的に下りは下降系のメロディになっています。ここら辺にも上りと下りの違いを直感的にわかりやすくする工夫がこらされています。



図6 下り(長田・学研奈良登美ヶ丘方面行き)発車メロディ

さらに、発車メロディに関しましては、上り・下りのメロディが同時に鳴ったときに最後のロングトーンが重厚な響きになるような和音構成になっています。上りの構成音はB, D, E, Aで、下りの構成音はG, D, G, Bとなっており、両方の和音が重なるとG Major Sixth Add Ninth Chordの和音(G, D, E, B, A)が完全な形でできあがり、重厚かつ豊かな色彩感を放つ響きが完成するわけです。このコードを私が勝手に「ドリーム・コード(Dream Chord)」と名づけて、「聞いたら夢が叶う」という都市伝説でも広めたら流行るのではないかと勝手に妄想しています。いつどこで聞こえるかわからないですけど、暇がありましたらどこかのホームにずっと立ってみてください。聞ける機会があるかもしれません。

○2024年11月13日に新メロディがデビュー、評判も上々でした。

最終案のメロディは、各委員がそれぞれ事前に聞いていましたが、2024年9月25日に開催された第5回の委員会で正式に完成版として了承されました。そして、11月13日から中央線各駅での使用を開始することが決定しました。メロディの使用開始に先立って、Osaka Metroの公式ホームページで事前に公開して、皆さんになじんでもらうように広報に努めました[2]。特に、視覚障害者の方は音を頼りに生活されているので、早めを知ってもらった方がいいのではないかなという配慮もしております。

いよいよ11月13日に新列車接近・発車メロディがデビューいたしました。早速、XとかYouTube等でいろんな反応がありました。いろいろと調査して意見を拾ってみました。意見の中には「Osaka Metro中央線のメロディがおしゃれになってる」とか、「新メロディ音もコンセプトもめちゃくちゃ考え抜かれていてすごい」とか、「Osaka Metroの中央線の到着メロディと発車メロディが近未来化しているとか」の誉め言葉が並んでいました。「Osaka Metro中央線の新メロディは、もはや発車メロディの完成系と言っても過言じゃない」というような意見もありました(すべて原文のままです)。この意見は最大級の褒め言葉だと思います。それからOsaka Metroの方から聞いた話ですが、午前5時ごろにメロディの録音に現れた鉄道マニア(音鉄かな)もいたそうです。こういったことで、メロディのデビューは万博開催への機運醸成におおいに貢献したと思っています。

ただ、試作案のアンケートでもあったように、ネガティブな反応もありました。ネガティブな反応の中でまともな回答があった意見は、「今までのメロディをもう聞けないのか」「新メロディにはまだ馴染めない」等の旧メロディへのノスタルジィを表現した意見でした。試作案のアンケートでも現状維持派が存在したように、こういった保守的な意見は一定数でくるものと思います。ただし、このような保守的な意識を持った方々に関しても、事前にメロディ変更の計画や、制作過程の段階からの情報公開、さらには切り替え前に新メロディの事前公

開など行っておりましたので、予想されるネガティブな反応は最小限に抑えられたのではないかと考えております。なお、旧メロディはOsaka Metroのほかの路線ではまだ聞けますので、聞きたい方はそちらで楽しんでいただけます。

新メロディを紹介したOsaka Metroの公式チャンネルのYouTubeの動画をご覧ください<動画4>。

<動画4> ついに完成！中央線の新メロディ！【Metro News #99】

<https://www.youtube.com/watch?v=06nlwDgeso4&t=13s> (2026年2月10日確認) 論文末にQRコード

(アップデートされたOsaka Metro中央線列車接近・発車メロディについて、プロジェクトチームを結成し、メロディの試作、検証、ブラッシュアップを経て完成するまでの制作経過、上り・下りのメロディの表現意図などを解説しています。)

○新メロディの響きを現場で聞いて、この日を迎えた喜びに浸りつつ委員会の活動を終了しました。

なるべく早く現場で聞きたいという委員の要望があつて、1週間経ってからになりますが、11月21日に委員会で新メロディの現場検証を行いました。具体的には、開業前の夢洲駅と九条、阿波座、本町の既存の駅で聴取調査を行いました。夢洲駅のプラットホームには高性能のスピーカ(TOA F-2851C)が設置されており、制作者立会いのもとにイコライザで音質の調整も行われておりましたので、新メロディは制作者が意図した良好な音質で提供できていたことを確認いたしました。営業中の九条、阿波座、本町駅では乗客がいる環境において、チャイムから発車メロディに至る一連の音の流れを聴取いたしました。もちろん既設の音響設備が用いられている条件下で、周りのいろいろな音もある中で新メロディを聴取したわけですが、比較的良好な音質で新メロディは提供されておりました。メロディの音量も適切な設定であると思われました。

九条駅のみ地上駅であとは地下駅なので残響の違いがあり、地上駅では残響が少なく地下駅では残響が多い状況でしたが、いずれの駅においても西谷さんらしい優しい音色を確認することができました。ただ、既存の駅ではいろいろなサイン音やアナウンスが流れており、それらの音質とどうしても比較してしまいます。そうするとやはりいろいろな音の間の音質のバランスというものが気になってしまいます。できればいろいろな音の質感の統一や棲み分けを考えた音環境のトータルなデザインが必要なんじゃないかなというように考えておりました。なお、夢洲駅は2025年1月19日から開業し、4月13日からは万博が開催されていますが、良好な状態でメロディを響かせています。直接ご確認ください。

ということで、有識者の委員からはそれぞれの立場でいろいろなアイデアや多様な要望を出ささせていただきました。勝手なことを言ってきた面もあったかと思えます。Osaka Metro側の委員の皆さんは、現行のシステムや状況などの情報を的確に提供してくださいました。さらに、時期を得た広報にも努めてくださいました。小原さんはじめ事務局のリプルは委員会の運営やサウンドデザイナーの作業を献身的にサポートしてくださいました。サウンドデザイナーの西谷さんは多様な意見を真摯に受けとめて、コンセプトを反映した音を制作するという非常に困難な作業を行いながら、西谷さんらしさも忘れない素敵なメロディを制作してくださいました。西谷さんがオブザーバーとして委員会に参加してともに現場検証を行ったことによって、コンセプトの意図を正確に理解して下さったからだと思えます。その結果、中央線列車接近・発車メロディ制作委員会の想いが快適な音色を響かせ、列車の接近・発車を知らせるというサイン音としての機能を果たしつつ、エンターテインメント性にも優れ、遊び心も持ち合わせた新メロディとして結実いたしました。同日に、第6回の委員会を開催し、この日を迎えるまでの活動を総括して委員会の活動を終了いたしました。

○社外委員は理想的な駅の音環境を思い描き、提言をまとめました。

社外委員で、これを機会にOsaka Metroへの報告書の作成をしよう、ということになりました。私は「委員長総括」という項目を担当して委員会の活動の全容を執筆いたしました。報告書には、委員会の構成メンバーのリ

ストとか委員会の実施スケジュールとか計6回開催された委員会の進行内容資料と議事録(2回実施した現地調査も含みます)などの項目が続きます(いずれも事務局作成のもの)。そして、事務局の小原さんから委員会の活動を振り返って何か後世に提言を残したいという意向が示され、報告書の最後の項目として「委員会提言」を設けました。委員会提言はもちろん委員それぞれの意見をまとめたものですが、「メッセージを簡潔にする」とか「構内放送以外の音との関係を考える」「ホームの暗騒音の中でも聞き取れる音色」「放送の適正な音量」など、一般的に認識されていることと重複する事項もありますが、委員が本プロジェクトを通して得た独自の見解も含まれています。

これは将来の課題にならざるを得ないのですが、トータル・デザインという姿勢が必要だという意見も提言に入れていただきました。駅空間にはいろんなサイン音やアナウンスが流れていますから、それらを統一的にデザインして音質的にどう棲み分けさせるかというようなことも考慮する必要があります。個々の対象のみをデザインするだけではなくトータルな観点からの音のデザインが必要であろうということです。それからこの頃の鉄道では異なる鉄道会社の相互乗り入れということがあるので、そこでのサウンドの統一感ということも考慮の必要があると思います。今回のプロジェクトでも長田駅で近鉄のけいはんな線と乗り入れています。幸いけいはんな線のメロディも西谷さんが担当されておられるということで、中央線からけいはんな線へ移行した際にも、メロディの違いを認識しつつも連続性も感じられるのではないかと思います。しかし、そうではない場合もあるので、委員会提言では、その辺のこともちょっと考えられたらいいよねっていうような意見が述べられています。さらには、駅環境全体の音環境デザインということも考える必要もあるということが指摘されています。

報告書は2025年2月にOsaka Metroへ提出されました。報告書には我々委員会の活動およびその間に討議を重ねた事項がすべて盛り込まれています。報告書はOsaka Metro内部に保管されている文書ではありますが、報告書に記載されている本委員会で実施してきた制作過程は将来に活かせるレガシーであると思います。

最後に、今回実施した委員会で列車接近・発車メロディを制作する方式のメリットについて私の見解をコメントしておきます。メロディを作るだけでしたら、委員会に関わらなくとも、鉄道会社がサウンドデザイナーの方に発注すれば作ってしまうわけです。けれども、本プロジェクトを委員会方式で取り組んだことによって、(発注側あるいはデザイナー側の) 独りよがりになるのではなく、さまざまなバックグラウンドをもった音の専門家からの意見を集約した上で実施できたという利点を示せたかなと思います。さらに、委員会の活動として、制作プロセスについて効果的な広報ができるというメリットもあったかと思います。

なお、本発表は日本音響学会2025年秋季研究会でも発表しています。必要とあれば講演論文を参照してください[3]。

参考文献

[1] Osaka Metro 中央線新メロディの試作3案を公開！メロディの試聴とお客さまアンケートを行います中央線「新メロディ」の試作3案を公開！

https://subway.osakametro.co.jp/news/news_release/20240412_chuo_line_melody.php

(2026年2月10日確認)

[2] Osaka Metro 中央線新メロディが完成！列車接近メロディと発車メロディを切り替えます

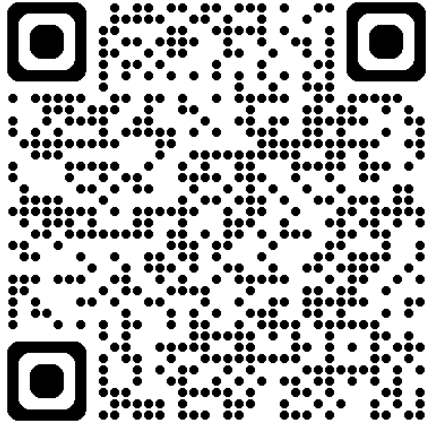
https://subway.osakametro.co.jp/news/news/subway/20241018_chuo_line_melody_kansei.php?_ga=2

(2026年2月10日確認)

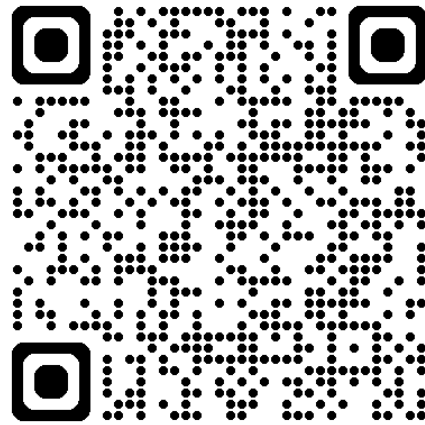
[3] 大阪・関西万博開催の機運を醸成するために大阪メトロ中央線の列車接近・発車メロディをアップデートしました, 岩宮眞一郎, 土田義郎, 和氣早苗, 藤本由紀夫, 西谷喜久, 小原良夫, 日本音響学会2025年秋季研究発表会講演論文集, 3-9-8.

紹介動画のQRコード

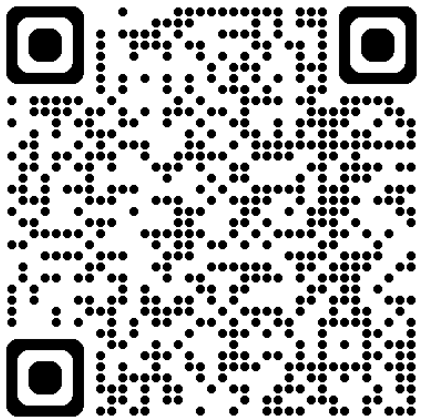
<動画1>



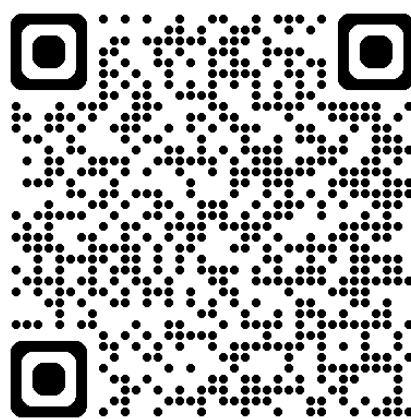
<動画2>



<動画3>



<動画4>



<終了後の司会（鳥越）のコメント>

本来でしたらここで皆さまからご意見・ご質問をいただきたいところですが、時間的な制約から、仁子さんに次のご講演の方に準備をしていただく間に、私から軽く感想を申し上げます。中世ヨーロッパで今のように芸術・アートといった考えかたが今のように確立する前のこと、「都市楽師」と呼ばれる人々が、隣の都市から王さまや貴族がやってきたことを知らせるラッパを吹いたり、お葬式の儀式を音楽でしきったりしていた。当時は、デザインとか芸術といった概念や区別はなかったかもしれませんが、現在でいう情報デザインやアートに当たることをやっていたわけですね。そういう意味でも、今ご発表いただいたことを、そういった音の文化の一部として取り上げてもう一度考えるべきだなあ、と思いつつ聞いていました。それから1980年代の後半、ちょうどサウンドスケープ概念が日本に導入された直後の東京で、発車ベルに代わる発車メロディーというのが登場した

ので、その調査もやったことを思い出しました。もともとはメロディーじゃなくてベルだったわけですね。それがメロディーとして定着し、今回はそのリニューアルのお話だったわけです。そういう意味でも、しみじみ考えることもありました。そして、岩宮先生が最後におっしゃったように、その決定プロセスのやり方が大切になるわけで、その辺はいろいろ味わい深いです。そういういろいろな面がありましたが、次は、仁子さんにご講演をお願いします。

～声を届ける、想いを届ける～

ネットワークで実現する会場の“音”マネジメント

●仁子 泰輔

TOA 株式会社 ソリューション営業本部 営業戦略部 万博推進課長
仙台営業所時代に東日本大震災を経験し「音を届ける」という自社の社会的使命の重要性を再認識し、復旧・復興に奔走。2017年度より現在の営業戦略部に所属。2019年度より防災専門部署の課長として全国の活動を牽引し、2023年度より現職。それまでの4年間、有志と草の根的に活動していた大阪・関西万博への活動がプロジェクト化され、プロジェクトリーダーとして、全社横断組織の15名と共に取り組む。

本日は貴重な機会をいただきまして誠にありがとうございます。素晴らしい方々の狭間で登壇することは非常に恐縮ですが、折角ですのでいろいろなお話ができればと思っております。

まず当社では、大阪・関西万博に向けて、2019年の末頃から活動を開始しまして、2023年に社内でプロジェクト化されました。営業だけではなく、開発、エンジニアリング(SE等)、広報やプロモーション、総務、経理などで構成された約15名を中心に活動を進めてまいりました。本日はどんな考え方でシステムを実装してきたか、その辺りの経緯についてお話できればと思っておりますので、よろしく願いいたします。

さて、今更感はあるのですが、万博の概要を少し振り返りたいと思います。まずテーマが「いのち輝く未来社会のデザイン」。サブテーマは三つあります。Saving Lives (いのちを救う)、Empowering Lives (いのちに力を与える)、そしてConnecting Lives (いのちをつなぐ) というものです。コンセプトがPeoples Living Lab (未来社会の実験場) となっております。

開催期間は2025年4月13日から10月13日までの184日間。今日はおそらく閉幕の19日前にあたるかと思います。意外と知られてないのが万博会場の広さですね。155ヘクタールありまして、東京ディズニーランドとディズニーシー、ユニバーサルスタジオジャパンを足しただけの広さがあります。私も1月から4月までほぼ毎日のように現場に入っていたのですが、歩数が平均して2万5000歩程度、多い日で4万歩を歩き来するぐらいの広い会場となっておりますので、これから行かれる方はちょっと覚悟して行かれた方がいいかもしれません。

活動を開始して間もなくコロナ禍に差し掛かりました。当時はVUCAの時代、不確実性の時代といわれ未来が見通しにくい時代でしたが、万博の「いのち輝く未来社会のデザイン」というテーマは、皆で未来をデザインしていこうよ！という呼びかけのようにも感じましたし、地元企業としても何かできないかということから、社内でも機運が高まっていき活動を進めていきました。

ただひょっとしたら皆さんもご経験あるかと思うのですが、放送設備や音に対する価値や理解が世間にはなかなか浸透していないのが実情です。活動当初、博覧会協会は「会場の放送設備の予算の割り当てはないです」とのことでしたし、3年前の2022年に会場運営を担う部局に提案した際も「これからの時代、情報伝達に音なんか

使いませんよ」と言われてしまいました。イベント局からも「うちも放送は使う予定がない」ということでしたし「そもそも万博に（情報伝達に限らず）BGM って必要でしょうか」といった話も当時は出ていました。そうした中、危機管理部は「放送設備は絶対に必要」と考えられていたため、会場内における情報伝達のあるべき姿について提案・協議を進めて参りました。

ニュースリリース

2025年日本国際博覧会（大阪・関西万博）に協賛 「音で、いのちを救う」を掲げ、安心して過ごせる会場づくりに貢献

2023年10月30日

会社



TOA株式会社（本社：神戸市、社長：谷口方啓）は、2025年日本国際博覧会（以下、「大阪・関西万博」）に「運営参加 ブロンズパートナー」として協賛いたします。

TOAは、企業価値を「Smiles for the Public -人々が笑顔になれる社会をつくる-」と定め、社会に「安心・信頼・感動」の価値を提供することで、人々が笑顔になれる社会の実現を目指しています。大阪・関西万博が掲げるテーマ「いのち輝く未来社会のデザイン」は当社の目指す姿と高い親和性があり、協賛することを決定しました。

TOAは、自社協賛テーマに「音で、いのちを救う」を掲げ、ネットワークを介して、屋外のみならずパビリオンやイベント会場などの各施設に設置された放送設備とも連携し、自然災害や事件事故など非常時の避難指示、熱中症リスクへの注意喚起など、会場運営本部からの緊急性の高い情報を確実に伝達するための放送を行えるようにする統合システムを提供します。来場者が安心して過ごせる会場づくりに貢献し、大阪・関西万博の成功に寄与します。

大阪・関西万博は、人類共通の課題解決に向けて様々な企業や団体による共創が行われる場となります。TOAは会場全体を「未来の街」のモデルと捉え、今回の取り組みを通じて、新たな情報伝達とコミュニケーションの姿を創造・発信し、未来社会に実装していくチャレンジを進めてまいります。



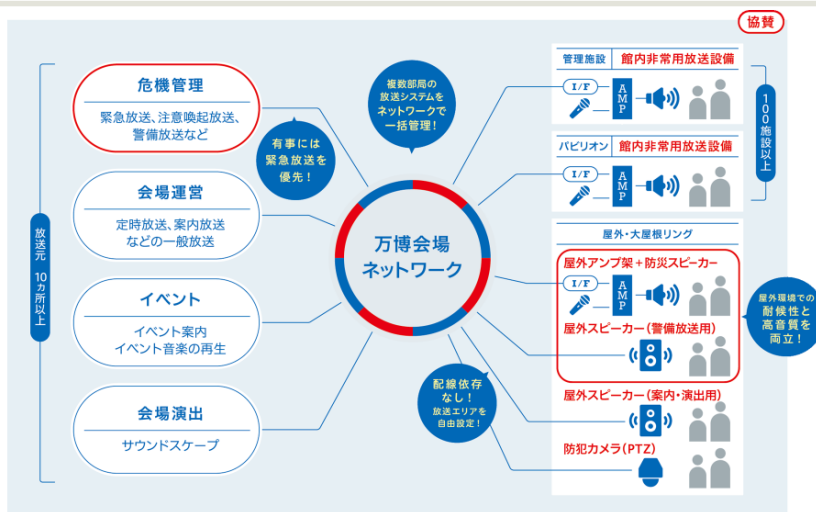
3

Smiles for the Public

今回当社は、運営参加「ブロンズパートナー」という枠組みで参加をさせていただいております。大阪・関西万博が掲げるテーマ、いのち輝く未来社会のデザインは、当社の目指す姿と高い親和性があるためです。ニュースリリースでは「音で、いのちを救う」をテーマに掲げ、会場運営本部からの緊急性の高い情報を確実に伝達するための「ネットワーク統合型放送システム」の提供も発表しました。その背景にはTOAは会場全体を”未来の街”のモデルと捉え、今回の取り組みを通じて、新たな情報伝達やコミュニケーションの姿を創造・発信し、未来社会に実装していくチャレンジを進めたいと考えており、その通過点という位置づけで、今回の万博に取り組んでいます。

我々が協賛で目指したことは、サブテーマにあります「Saving Lives（いのちを救う）」をまずきちんと実践しようということでした。ポイントは3つです。必要なときに必要な情報が伝わる、多様な来場者へ情報が伝わる、そして必要なときに必要な操作ができるということです。どれも当たり前のことなのですが、いざ災害が起こるとやはり何かしら放送が届いていない事例を目にします。防災無線の受信機のバッテリーが切れていた、システムの故障に気づかなかった、操作がスムーズに出来なかった等です。

ネットワーク統合型放送システム ※赤枠内を協賛



こちらが会場のシステムの全容になります。

当社が協賛したのがこの赤丸の部分になります。この図は左側が放送元です。マイク等が置かれた放送卓がある場所、これが10ヶ所以上ございます。危機管理、会場運営、イベント、会場演出の各部署に設置されています。図の右側は受信側になりますが、まず管理施設とパビリオン。これだけで約100施設ありますが、それぞれ建築付帯として火災を知らせる非常放送設備が設置されており、それらがインターフェースを介してネットワークで繋がっています。また案内・演出用としての屋外用IPスピーカー。これも約480台程（警備用途を含めると約580台）ありますが、このスピーカーも全てネットワークに繋がっています。会場内にある持ち込みのPAは別ですけれども、常設の放送設備は全てネットワークで統合されているというのが、今回の大きな特徴となります。

協賛で目指したこと

大阪・関西万博のサブテーマ
「Saving Lives」
(いのちを救う)

Point1

必要な時に必要な情報が伝わる

Point2

多様な来場者へ情報が伝わる

Point3

必要な時に必要な操作ができる

「Saving Lives (いのちを救う)」に向けて、我々は博覧会協会へ約半年間かけてヒアリングをさせていただきました。まず放送運用体制について。放送を使う部署が何部署あるのか。放送する拠点は何ヶ所あるのか。複数の拠点が同時に放送した際はどちらの放送を優先させるか等です。また各部署の役割や権限、例えば今回、危機管理部はパビリオンの中にまで割り込んで放送することができるようになっていますが、そういった各部署の放送権限もこのときに確認をしています。その他、放送種別の定義化も進めていきました。関係者と話をしていると、非常時に非常放送を流したいと度々聞くのですが、我々の業界からすると非常放送というのは消防法で定められた建物内の火災を知らせるものであるため、会場全体へ流す非常時の放送については「緊急放送」という言葉で揃えていきました。

また5W1Hのように、何をトリガーに、どの部署から、どのエリアに対して、どのような情報を、どのタイミングで、どのように放送するのかについても全てリスト化しています。

あとは、放送設備の運用環境の確認ですね。特にネットワーク環境や電源環境を確認しつつ、必要なときに必要な情報が届けられるように進めてきました。

「Saving Lives」に向けて

Point1 必要な時に必要な情報が伝わる

1. 死活監視

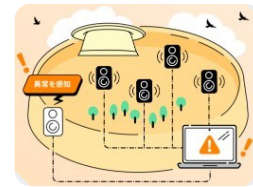
会場内の放送設備の異常を常時監視

2. 放送優先制御

会場内の放送設備をネットワークで統合管理
放送優先制御により、緊急性の高い情報を優先的に放送

3. 全域放送

緊急時には屋外だけでなく**屋内（施設内）**へも乗り入れて放送



会場には様々な放送が…
緊急放送の際は他の放送を停止

そしてポイント1つ目の、必要な時に必要な情報が伝わるという点ですが、まずは死活監視（サーバーやネットワーク機器、Web サイトなどが、正常に動作しているかどうかを常時チェックするプロセス）をする。会場内の放送設備をネットワークで繋げて、壊れたらすぐにわかる状態を作っておこうということですね。それが1点目。

2つ目が、放送優先制御。会場内の放送設備をネットワークで統合することによって、会場内の放送に優先順位をつけて、緊急性の高いものほど優先的に放送できるようにしています。

そして3つ目が全域放送。緊急時には屋外だけでなく施設の中にも乗り入れられるようにする。防災無線の場合は屋外だけというケースが多いのですが、屋内にも多くの方がいらっしゃるの屋内にも情報が伝わるようにしています。

その他にも、会場内の火災が発生した施設が瞬時にわかるように、危機管理部にあるメインモニターには火災発生施設が瞬時に表示されるようにしています。それにより火災が発生した施設の周囲の方へ「中に入らないようにしてください。近寄らないようにしてください」と伝えることができるようになりました。

そしてポイント2つ目は多様な来場者に情報が伝わるようにということ。今回はガイドラインで「放送用途」には日本語・英語の二か国語が定められていましたが、アナウンスクリエイターという Text-to-Speech（音声合成装置）を使って日・英の放送をできるようにしています。日本語でテキストを打てば日本語で再生され、英語でテキスト打てば英語の音声合成で再生されるというものです。その他にも外国からの来場者に向けて QR コードをスマートフォンで読み込むと放送した内容が多言語のテキストで表示されるサービスと連携をしたり、聴覚障害をお持ちの方にも情報が伝わるようにサイネージシステムとの連携にも取り組んでいます。

そしてポイント三つ目。必要なときに必要な操作ができるという点では、誰もが使いやすいシンプルなUI（ユーザーインターフェース。利用者と製品・サービスをつなぐ接点のこと）にして、先ほども少しお見せしました

けれども、余計なものではできるだけ表示せず、必要なボタンのみを表示するようにしています。システム規模的には複雑になってもおかしくないのですが、誰もが使えるものを目指して実装しています。またフェーズフリーも予め想定し、平時、有事が共通のオペレーションで運用できるようにしています。お盆時期に交通機関が運行停止となり帰宅困難者が発生する事態がありましたが、その状況は有るか平時かと問われると少し考えてしまうところはないでしょうか。当時は平時の会場運営を担う部署が最後まで放送を取り仕切ったと聞いていますが、いざ緊急事態が起こると危機管理部には様々な対応依頼が集中します。今回の事例はシステム面でも部署間連携の面でも、スムーズに放送運用を平時の部隊へエスカレーションされたとても良い事例だと感じています。システムの納品前から疑似環境を整備して、実際に使う方々へ操作トレーニングも実施してきましたが、それも多少はお役に立ったかもしれません。

実装機器：防災スピーカー



中型ホーンアレイスピーカー
(2連)



中型ホーンアレイスピーカー（2連）

- ・設置場所：会場全域
- ・特徴：高い遠達性と広い水平指向角で会場全域へ情報伝達が可能
- ・主な用途：緊急アナウンス
警備アナウンス



防災スピーカー用
屋外アンプ盤

防災スピーカー用 屋外アンプ盤

- ・設置場所：会場全域
- ・特徴：バッテリー駆動可能
停電により通信が遮断された際にも盤内のマイクでローカル放送が可能
- ・主な用途：緊急アナウンス
警備アナウンス

主装置側は、これまでお話したような考えで進めましたが、受信側に関しましては、写真にあるような防災スピーカー、これも東日本大震災後に生まれたスピーカーになりますけども、中型ホーンアレイスピーカーを納品しています。従来は防災無線のスピーカーといいますとトランペット型のスピーカーが主流でしたが、東日本大震災後、ラインアレイの考えを防災スピーカーに採用したことで、より遠くまで、そしてより広い水平指向角で提供できるようになり、この防災スピーカーはたった 23 台で会場全域がカバーできるようになっています。

その他にも、メガホンであったり、ポータブルのスピーカーであったり、あと検討当時はコロナ禍だったこともあり、パーティション取付型会話補助システムへのニーズもあり、提供しております。



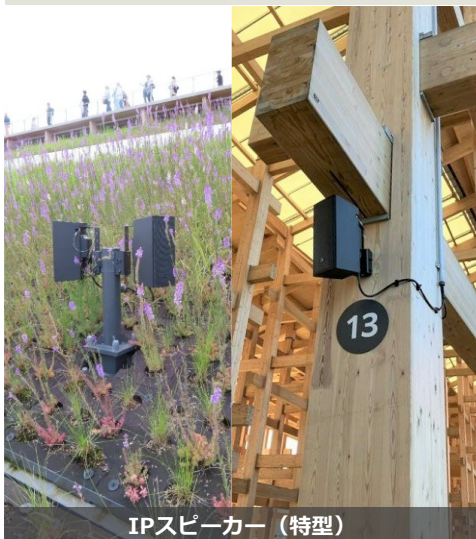
ポータブル防災用スピーカー、メガホン



パーティション取付型会話補助システム

そして本日、一番皆さまのご関心があるのが IP スピーカーだと思いますが、これは今回、万博専用開発をした商品となります。会場全域に約 600 台設置されているもので、特徴としましては、屋外に常設できる耐候性があるということ、そして空間を音でデザインするための音感量や解像度をもっていることです。先程のお話の通り、元々予算がないので BGM も必要ないといった話がある中でしたが、我々も出来ることなら緊急時の利用だけでなく空間演出などに使っていただけるスピーカーを目指そうと開発をしています。

実装機器：IPスピーカー（特型）



IPスピーカー（特型）

- ・ 設置場所：会場全域
- ・ 特長
 - ：屋外に常設できる耐候性
 - ：空間をデザインする音量感と解像度
 - ：パワード仕様（PoE給電）
- ・ 主な用途：警備アナウンス
 一般アナウンス
 - 会場の空間演出：Soundscape Design（※1）
 - 各種イベント（※2）

※1 [Soundscape Design | EXPO WORLDS - 大阪・関西万博 OPEN DESIGN PROJECT](#)

※2 [光と音とテクノロジーの織りなすスペクタクルショー「One World, One Planet」の演出内容を公表 | 会期中毎日開催！ | EXPO 2025 大阪・関西万博公式Webサイト](#)

[「1万人の第九 EXPO2025」4月13日開幕初日の開催が決定！ | EXPO 2025 大阪・関西万博公式Webサイト](#)

このスピーカーはパワード仕様になります。アンプへの給電は、PoE (Power over Ethernet) スイッチングハブから給電をしており、PoE プラスで 15W 相当、PoE プラスプラスを使って 30W 相当となり、スイッチ側の給電能力によってスピーカーの最大出力が変わる仕様になっています。万博会場では、警備アナウンスや一般アナウンス、またサウンドスケープやイベントでも活用されており「One World, One Planet.」という毎日の終わりに実施されているドローンショーでも使っていただいています。

サウンドスケープデザインについても、少し取り上げさせていただきます。詳しくは後ほど evala さんからもご説明があるかもしれませんが、当社は主にプロデューサーの方々、ブルース池田さん、川口さん、赤川さんという 3 名の方々とやり取りをさせていただきました。開幕の半年以上前から、まだ IP スピーカーも試作レベルの段階から借用依頼をいただき、スピーカーの特性を十分に理解いただいた上で、コンテンツ側でもスピーカーに合うよう調整をされ、ミックス作業、マスタリング作業も IP スピーカーで実施していただきました。日頃アナウンスの提供に留まることが多い当社にとって、万博のサウンドスケープデザインに関わられたことはとても嬉しく感じています。X を見ていただけるとわかると思うのですが、万博×サウンドスケープやBGMで検索をしていただくと、たくさんの称賛する口コミが出てきます。

実装機器：IPスピーカー（特型）

必要な場所に、必要な「音」を届ける

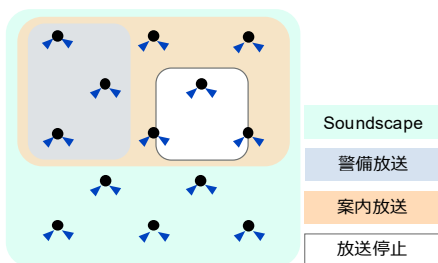
配線（系統）に依存せず、自由に放送エリアを設定できます

会場運営に合わせて放送エリア（放送グループ）の変更ができます

特定の場所へのみ「音を流す」、特定の場所は「音を止める」運用が可能です

例) 会場内の随所で行われるイベントに合わせて、その周辺のスピーカーのみ音を止める 等

【音源毎、用途毎に自由に放送エリアを設定】



4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月
2025年9月						
日	月	火	水	木	金	土
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

大阪・関西万博公式Webサイト
「ナショナルデースペシャルデーカレンダー」より



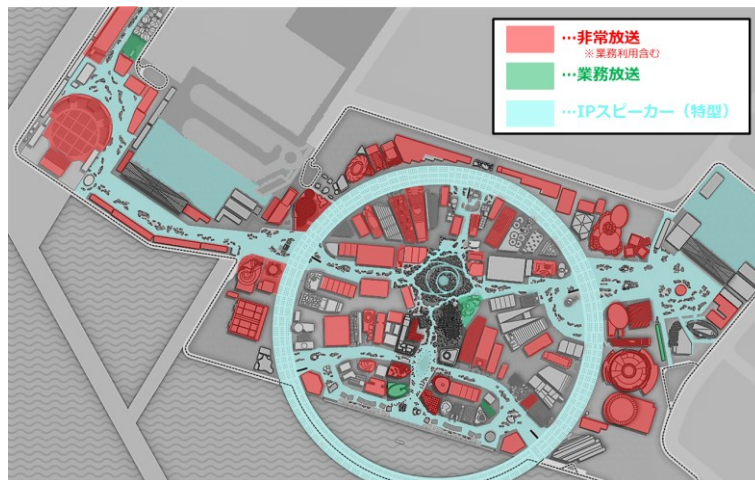
IP スピーカーは「必要な場所に必要な音を届ける」ことが出来ます。アナログと違って配線系統に依存しないので、フレキシブルに放送エリアを設定できるというのが大きな特徴です。スピーカーを全て設置した後に放送エリアの設定変更ができますので、警備放送はこの範囲までしようとか、案内放送はこのエリアにも拡げようとか、サウンドスケープに関しては会場全体にしよう、等を自由に設定できます。そんな中、万博の運営に関わっていて面白かったのが「放送停止エリア」という考えです。このエリアだけ 13 時～14 時まで放送を停止してくださいと依頼されます。万博は毎日どこかの国のイベントをやっているのですが、多くはパビリオンの前でやるため、イベント時にのみそのパビリオンの周辺スピーカーの音を消してくださいということでした。このニーズは開幕の少し前にいただいたのですが、IP スピーカーだからこそ対応できた貴重な事例です。

また資料右側に移りますが、スピーカーが IP 化された副産物として、中央ラックの省スペース化があります。今回、13,000W 程度のアンプ容量を使っていますが、これをアナログアンプで運用するとラック 10 本が横に並ぶ

ぐらい、デジタルアンプを使っても恐らく6本程度は並ぶスペースを使うと思いますが、今回は2本で済んでいます。これはパワードのIPスピーカーによる利点ではありますが、スペースの有効利用という点で非常に効果的です。これまで都市部では「坪単価いくらやと思っとんねん」と言われることがありましたので、見過ごせない副産物としてちょっとご紹介をさせていただきました。

今回、TOA商品は約8割の施設で採用していただきました。「音でいのちを救うため、ネットワークで統合する」ということを各ゼネコン様にご理解をいただいた結果での受注だと思っています。

TOA商品のご採用施設、及びエリア



※ 素材提供：2025年日本国際博覧会協会 上の画像は提供素材を加工して作成しています。
※ マップはイメージです。実際の会場とは配置・建物形状が一部異なる場合がございます。

ここからは少し話の視点が変わりますが、「現場の今」について、少しご紹介をしたいと思います。大規模システムと携わる”人”と記載していますが、今回、あらゆる部署が連携して放送設備を使っています。危機管理部でいいますと、警察、消防、防衛、海上保安庁や、警備会社の方々もいます。会場運営局やイベント局になりますと委託先の民間企業の方もいます。また国際局となりますと、海外パビリオンの各国のご担当者がいらっしゃいます。各設備をネットワークで繋ぐことで、本当に多くの方が関係するため、様々な調整ごとや課題が発生しました。旅行で例えるとわかりやすいのですが、1人で自由に旅行するのと、10人で旅行するのは違いますね。大人数になれば予めレストランを予約しなければ入れないとか、団体バスの予約が必要とか、集団の中でもお年寄りを優先しよう等となると思いますが、まさに同じようなことが会場で起こっています。欲しい音量感が関係者ごとに異なるため、同一スピーカーの音量の上げろ/下げろの攻防が部署間で繰り返されたり、来場者数が増えると暗騒音が上がるため音量を上げて欲しいと言われたと思えば、一方からは煩いから下げてくれと。。。今回はIPスピーカーでしたので、スピーカー毎、音源毎に調整ができ1ヵ月程度で収まりが付きましたが、IPスピーカーでなかったらと考えると不安になります。その他にも、放送したい時間やエリアが部署間で重なってしまう、操作ミスによって他部署の放送を止めてしまう、イベントの持ち込み音源の品質にバラつきがあり音が歪んでしまう、といったこともありました。これはほんの一例ですが、全体最適を推進する裏ではこのようなことが起こり得ることをTOAの知見として知っておくべきだと改めて感じたところです。

また、同じく”人”という視点で見たときにこの現場というのは本当に想いで溢れていると思っています。こ

の期間のために準備してきた人、懸けてきた人。本気の集合体だと感じています。警察や消防は訓練の時から「駆けつけが遅いぞ」と怒声を上げていました。サウンドスケープデザインの方々も約600台のスピーカー1台1台を1デシベル単位で調整されていました。一般の方にはわからないレベルの調整に10日間以上かけていましたが、仕上がった音を聞いてプロの仕事を見たなという感じがしました。皆さんの本気の想いで出来ている現場、素晴らしい現場だなと思っています。そして、その皆様の想いを当社のスピーカーを通してお客様に届けていると考えると本当に身の引き締まる思いですし、今回テーマにさせていただいていますけれども、音をマネジメントするにおいても、その想いは忘れてはならない部分だと感じております。

以上で私の発表は終わりになります。どんな想い、考えでシステムを実装してきたかについてご説明をさせていただきました。本来であれば、最後に「まとめ」ページをご用意すべきかとも考えたのですが、この半年間をかけて運用を知れば知るほどに、まとめ、語る域には達してないと感じています。今後も現場を勉強し、マネジメントに必要な要素を揃えていきたいと思っています。

私達は今後、この取り組みで得た知見を大規模市街地開発へと実装していこうと考えています。「音なんて使いませんよ」から始まった取り組みでしたが、会場では現在は平均して1日100回から120回、時間にして7分に1回程度の間隔で放送がされており、今では「TOAさんのお蔭で会場運営ができています。」と言っていただけであります。

私たち TOA はこれからも音の価値、そして放送の価値を今まで以上に自負をもって提案し提供していきたいと思っております。引き続き皆様のご支援をいただきながら、この業界を盛り上げていきたいと思っておりますので、どうぞよろしくお願いいたします。

ご清聴ありがとうございました。

鳥越: 入れ替わりの時間を使いながら、少し感想や質問をしたいのですが。当初、博覧会協会の方より、お金はないですと言われたと仰ってましたが、全部自分たちで出したということですか。

仁子: 先の概略図の赤枠部分のみが当社の協賛です。当初は予算がないとのことでしたが、危機管理上の観点から有事の情報伝達の重要性が見直され、結果としては予算がつかしました。

鳥越: その辺は興味深いなと思って、聞きました。今の点が一番聞きたかったことで、後は感想だけなんです。結局デザインという概念から言えば、一番重要なのはやっぱりパンパネックの言う「生き延びるためのデザイン」ですよ。有名な言葉なんです。私達がどういうふうにはサバイブしていくかという、まさに安全に関わられてるっていうことが極めてよくわかりました。ただ一方で、これは evala さんのお話にも繋がるんですが、万博協会が今回サウンドスケープという概念を極めて演出的な部分で使っていますが、そこがメジャーになってしまっても困るなと思いました。会の最初にちょっと急いでお話したので、伝わったかどうかかわからないんですが、サウンドスケープの考え方は、そこに人為的な音ももちろん入ってるんですが、そうじゃないところも全部含めてのトータルな音の世界を考えなきゃいけないという主張なんです。でも、この万博会場だとどうしてもサウンドスケープやサウンドスケープ・デザインという言葉が、サウンドデザインを中心に使われ、演出的な部分として限定的に使われているんだなと逆にわかりました。

でも本当は仁子さんがおっしゃってるように、もっと生き延びるためのベーシックなところも全部含めて、風の音とか、雨の音とか。全部含めてのはずですよ。多分そうなんだろうと思いつつその実態がどうなっているのかを知りたいという部分もあり、今回サウンドスケープ協会としては、この企画をしました。や

っぱりベーシックな生き延びるところにも、きちんとサウンドスケープが関係していて、TOAの方も、もちろんそう思われて、都市開発っておっしゃったのだと思います。だから、直接詳しいお話を聞けてとても良かったです。本当にありがとうございました。

「大阪・関西万博サウンドスケープ・デザイン」について

●evala

音楽家、サウンドアーティスト。See by Your Ears 主宰。

既存のフォーマットに依拠しない立体音響システムを駆使し、その場所固有の響きの中で音を編み上げる独自の“空間的作曲”によって、聴覚の潜在的な可能性をひらくサウンドインスタレーションを展開。無響室から庭園、廃墟、公共空間、美術館や劇場まで、多様な空間で作品を発表し、国際的に高い評価を得ている。

2025 年、空間音響の芸術的探究を続ける活動への評価と、サウンドアートを多くの人にひらいた功績により、国際賞アルス・エレクトロニカ 2025 Isao Tomita Special Prize を受賞。2026 年、令和 7 年度（第 76 回）芸術選奨 文部科学大臣新人賞を受賞。

鳥越： はじめに、evala さんにご登壇いただくことになった経緯を説明させていただきます。まず、セミナーの準備段階で小原さんより、次のような問い合わせがありました。それは「大阪関西万博関連の Web ページで「サウンドスケープ・デザイン」というタイトルのもと 7 人の作曲家を紹介している。万博協会が展開している会場の音環境デザインの実態を知るため、7 人のうちどなたかにセミナー講師をお願いしたいが、お知り合いはいませんか？」というもので、私が存じ上げているのは evala さんだけでした。それも Sound One の石田さんを通じてでしたので、東京で事前に石田さん共々 evala さんにお目にかかり、ご登壇をお願いしたわけです。その際に evala さんより、このセミナーでは講演の一部を（司会者としての鳥越との）対談形式で行いたいというお申し出がありました。そのため、これからの evala さんによるお話しの途中で、私がときどき口を挟むことにもなりますこと、ご理解いただければ幸いです。では evala さん、よろしくお願ひ致します。

evala： はい、よろしくお願ひします。

講演タイトルに「大阪万博サウンドスケープ・デザインについて」とありますが、「サウンドスケープ・デザイン」とは、万博協会が展開している企画であり、当然のことながら僕自身の発案ではありません。

僕にとって「万博」といえば、70 年に開催された大阪万博の印象が強烈にあります。まだ生まれてなかったので後追いなんですけど、武満徹が芸術監督をしていたスペースシアター・鉄鋼館が印象的でした。館のロビーにはバシエの音響彫刻。その中には建築家で数学家でもある音楽家・クセナキスの〈音の雲〉という作品を実現するための、約 1000 チャンネルのすごく実験的でエキサイティングなシアターがあった。実は、このスペースシアターの現代版みたいなものをつくり、そこに作品を設置しようという企画アイデアが随分前に立ち上がったんですが、なんやかんやあって実現はしなかった。その後しばらくたって開催が具体的にみえてきた時期に、今回の「サウンドスケープ・デザイン」という企画のオファーをいただきました。「共創」というコンセプトのもと 7 人の作曲家が関わるというもので、候補の中で真っ先にプロデューサーから企画の相談を受けたんですが、実は、

当初は断ろうとしてました。

なぜかって言うと、僕が音楽家と言っても少し変わった活動をしているからです。具体的な話に入る前に、簡単に自己紹介をしますね。

*

evala: 僕は、広い意味で言うと音楽家です。ただ「音楽家」と言うと、まず作曲をして、それをアルバムという単位で発表して、コンサートをして、また作曲をして、というルーティンが一般的なイメージだと思います。一方で僕は、アルバムという単位で全く作品発表をしてないです。立体音響のテクノロジーを、ある種楽器のように扱い、空間構成のそのものの要素として取り込んで制作をしているのが特徴です。だから活動の場としては、美術館や劇場、あるいは公共空間といった場所になっています。

劇場やライブハウスで行う音楽の場合は、通常は作曲する人と音響エンジニアと役割が別れています。一方僕の場合は、スピーカーの選択・配置のプランニングから始まり、自分独自の音響エンジニアリングの方法があって創作しているので、作曲と音響創作が切り離せません。従来の作曲が音の高さ・長さ・強さを時間軸上で構成していくとすると、僕の「空間の作曲」は音響創作であり楽譜に記譜できないんです。



evala 『ebb tide』

(NTT インターコミュニケーション・センター[ICC]、2024) Photo : Ryuichi Maruo

例えば、最新作<ebb tide>という作品。鳥越さんにも体験いただきましたね。真っ暗な会場の真ん中に、波打った構造体があって。これは吸音材のウレタンの素材でできていて、鑑賞者はこの岩山みたいなところを登り、好きな体勢で好きな場所で鑑賞します。

【映像 : https://youtu.be/EeJWeD2-w6c?si=uz5JmWX2WcRdd4_T】

またこれは、2020年に発表した『Sea, See, She -まだ見ぬ君へ』という作品。”インビジブル・シネマ”とい

うコンセプトの劇場作品で、74分間真っ暗闇の中で体験する「音だけの映画」です。

【ティザー映像：<https://youtu.be/aRCMb-2gfns?si=4Xo3Vs9vIKOBZn0E>】

ご覧いただいたように、僕の作品は視覚要素がほとんどなく「音のみ」なのが特徴です。「See by Your Ears」、直訳すると「耳でみる」。そういうテーマで、「目で見ることとはもう一つのみること」、あたらしい知覚体験を提示する作品を展開しています。

まあ、それゆえ困ったこともありまして…。作品資料をくださいと言われても、写真はほぼ真っ暗。サウンド・システムとしてたくさんのスピーカーを使用しているの、映像にも全て記録できない。音源をリリースしてくださいと言われても、汎用ステレオ 2 チャンネルに落とせません。バイノーラルなども開発や研究していますが、それは実体験とは全く違うものです。こんなふうに、なかなかお伝えすることが難しい作品ばかりを作っています。

鳥越： 普段そういうことをやってらっしゃる evala さんが、大阪関西万博でサウンドスケープ・デザインのチームの1人としてやってくれ、と言われても困るとするのは、すごくわかりますね。

evala： 企画のお声がけをいただいた時の説明で、万博会場では個々のスピーカーの独立した操作はできないのは明白だったので、諸々条件で自分の特性を活かした仕事はできないだろうと、お断りしようとしていました。ただプロデューサーからの熱いオファーがあり、ある条件のもと参加することになったという経緯ですね。

*

evala： この「サウンドスケープ・デザイン」企画では、7人のコンポーザーがそれぞれ万博会場のエリアを担当しているのですが、僕は「いのちパーク」というところで楽曲を提供しています。

【公式ウェブサイト：<https://expoworlds.jp/ja/>】

鳥越： これは最初からこのエリアの音をやってくださいと頼まれたのですか？ ここに行けば evala さんの音が聞こえてくる？

evala： はい、そうだと思います。楽曲の説明をすると、ここでは僕が普段から録り集めている世界中の音、時間も場所も国も全く異なった音を用いて、音による架空の世界をつくっています。地中海の波打ち際から日本海の大海原に移動したり、北欧の鳥と中東の虫が共鳴したり、生態系に詳しい人が聞くと「ありえない」ってよく驚かれます。自律生成ではなく作り込んだ音源が1時間くらいかな、ずっと始まりも終わりもないようなかたちで、いのちパークで鳴り響いています。

「サウンドスケープ・デザイン」といっても音響システムがしっかり決まっていたので、実際は音源のみの提供しかしていません。なので、先程「ある条件のもとに参加を決めた」と言いましたが、この万博環境を生かした、この会場ならではの制作がしたいと思って、こっちから逆に提案した時報型の音響作品「Time Tone」というもの

があります。サンプルがこの特設サイトから聞けるので、聞いてみましょう。

【公式ウェブサイト：https://seebyyourears.jp/timetone_expo2025/】

このような音が、1日に何回か会場全域で響きます。時報といっても、江戸時代に使われていた日の出と日没から時を算出する不定時法が採用されているので、何時何分に鳴るかは日々少しずつ変化していきます。

鳥越： 暮れ六つとか、明け六つとかいうものですね。

evala： はい。先ほど TOA さんからスピーカーの説明がありましたが、万博会場の全域に有事用のスピーカーが約 600 台設置されているのですが、それらを活用した音響演出のような作品です。

大屋根リングは直径が 600 メートル程ありますが、その両端にあるスピーカーを同時に鳴らすと、もう一方の音が聞こえるまでに 1.8 秒ぐらいかかってしまいます。本来、音にディレイ、遅延や反響があることは、元の音源を正しく聴衆に届けられない音響の乱れとされちゃうんですが、この作品はそれを逆に生かして、会場全体を巻き込んで、場所ごとに異なるような響きに変換しています。さっき聞いていただいたシンプルな「ポーン」というシグナルであったとしても、音が空気中に伝わる「遅さ」のおかげで、音が土地に空間化されるような複雑な音響の塊となってそこに現れるんです。

また音の速度は気温や湿度でも変動するので、万博会場の気温、湿度、風向きなど随時採取する気象情報センサーからのデータを用いて、基本の「ポーン」というシグナル音も含めて、再生中に音程や響きが変化するようにプログラムしています。シンプルなシグナルと響きが、毎日異なる時報タイミング、その時々で異なる気温や湿度、風向きによって、その一瞬だけの表情を見せる。

鳥越： 今日もこのあと、実際に万博会場で作品を聞くことができますはずですが。ただ今日だと何時何分にあるかは、TOA さんに調べてもらわないと分からないのですよね。これから時報があるからと皆で静かにして、それぞれの場所で聞こうとしたら、聞けるはずなんですけど、でも、そういうひとときを持つことは、たぶん一度も万博協会は設けてない。

evala さんは、仕込みの時には、会場で聞かれたのですよね？

evala： はい、もちろん。これが制作中の写真です。



列車内の弁当売りみたいに、首から作業台をつりさげてパソコンを置いていました。音の作業をするため会場が静かな日程を選んで行ったのですが、贅沢な時間でしたね。広い会場をあちこち歩きながら、作品再生を何度も繰り返して音の調整やトリートメントをしました。

この写真は、大屋根リングの上での作業風景です。



鳥越: このもう一人の方は、どういう方でしょう？

evala: 土井樹（どいいつき）君という、複雑系科学の研究者であり、音楽もつくっている方です。この企画をいただいた頃にたまたま彼と食事をしていて、防災用の600台のスピーカーについて話していたら盛り上がりちゃって、そのまま一緒にやることになりました。僕が音源作曲と全体のディレクションを担当し、天候情報をどうやってその音に反映していくかというプログラミングを主に彼が担当しました。

大屋根リングの上で時報を体験すると、リングの下でポーンと鳴った音は、天に舞い上がるように残響成分だけ

が大屋根リングにふわっと溶けていくように響きます。だけど万博が始まってしまうと、色々なところからの音楽で何がなんだかわからなくなる、と予想していましたが、ただそればかりはどうしようもないし、始まってみないとわからない。デジベル指定を書いたマニュアルも一応作ったんですが、恐らく日々の万博側の運営で音量は日々触られてるんじゃないかな。僕はこの準備の時の作品を知っていますが、今日これから聞くこの「Time Tone」の現状は、自分でも分かりません。

本当は、僕のように静かな時に作品を体験して欲しいんですね。あの万博会場の広さで、それだけのスピーカー数があって、いろんな気象状況と音の遅延もあって。それがワーッと風に乗って、天に登るように響いていく。なかなか経験したことがない音響体験になる。それが感じられたらいいな、今日も。

鳥越: 皆さんどうぞ確認してください。今日の暮れ六つの時報は17時52分だそうです。

*

evala: この時報「Time Tone」を考えるうえで、イギリスの社会人類学者のティム・インゴルドという人が書いた「Against Soundscape」という論文に、言い得た考えがありました。「Against」といってますが、これは「サウンドスケープ」という概念を否定するものでもなく、より深く知るためのものだと僕は思っています。ここでティム・インゴルドが言っているのは「サウンドスケープ」は、「ランドスケープ」の概念をモデルとしているため、私たちが生きる世界の表面に重点を置いている。だけど音や光といったものは、私たち自らが存在を見だし、その内を行動し移動する。それらはメディウムの流れのようなものであって、単なる表面の属性ではないという音の本質を述べています。

すごく簡単に言うと、音の本質は気候や風のようなものに近いのではないかと述べているんですね。景色や景観のように俯瞰されたものではなく、私たちがその中に入って見出す、身体で感じる媒体なのです。鳥越さんも会の冒頭におっしゃっていた身体全体で感じる、それと同じことを言葉を変えて言っているようなところと思います。音は、風のように不規則に、曲がったりくねったりしている経路を流れて、その軌跡っていうのは渦のように形成されていく。だから音には、固定した内側みたいなものが存在しない。つまり、地形や建築物などの固定された目に見えるものとの関係だけでなく、目に見えない気象のように、常に移ろいながら土地土地で特徴をもっていく風土のようなものだ。

鳥越: 大屋根リングを、もし一つの地形というように考えれば、その地形が決定しているその音の響きだとか聞くリスニングポイントっていうのがあるわけです。ただたゆたっているものだけではなくて、例えば谷間とか谷戸とかだったら、そのものが持っている音響ボックス的な響きがあるわけだからね。もう少し、ティム・インゴルドもサウンドスケープを本質的に土地の声みたいに捉えてほしいですね。まあ、こういう気持ちはわかりますけどね。

でも、それをまさにいろいろ、そういった自然のファクターを入れて、その時報に反映させていただいたということも、本当に私から見ると、ありがたいなとつくづく思います。先ほどから見聞きしていて、70年の大阪万博の実験的な取組のように、evalaさんが今回なさったことが、もうちょっとフィーチャーされるべきですね。

万博もうすぐ終るので、たとえば1日でも、時報型音響作品を聴けると来場者に知らせて、みんなでその時を静かに待って、時報を聴く日をつくろうとか、そういう動きがあるといいですね。と、このようなお話を、東京で石田さんも含めて話したんですね。万博協会にも伝わったらいいですけどね。いずれにせよ今回は、70年万博の鉄鋼管のような建物の中だけではなく、屋外空間においても展開されているという事実は、本当に素

晴らしいと思います。

鳥越: evalaさんの音は、TOAさんが作られたスピーカーを通して鳴っている。時報が、時をつなぐ、何かのタイミングを知らせるという意味では、発車ベルとも関連している。三人の講師の方からのお話しは、全然違う次元の話のように聞こえますけれど、サウンドスケープ的な観点からだと、みんな関連はしつつ、いろいろなことがあります。他にも取り上げるべきテーマはあったんだとは思いますが。今日のヴァラエティのある三人の講師の方たちからのお話、本日のセミナー全体についても結構です、ご意見ご質問等のある方があれば是非、お願いします。また、ご講演の方がその他のお話を聞いてのご意見もあると思います。いかがでしょうか、皆さん。全体のまとめも含めたディスカッションになっても結構です。

<以下全体討論>

岩宮: 遅延の現象がどのように起こるかについて、600台あるので、そのディレイがたくさんあるということになると思うんですけど。さっきおっしゃったスピーカー対距離のこともあれば、それはTOAの仁子さんにもお伺いしたい。IPスピーカーっていうのは、ディレイの問題っていうのはないんでしょうか。

仁子: はい。今回のIPスピーカーに関しましては、同期を取ってないんです。

岩宮: そのスピーカーのIPのディレイも楽しまないといけないわけですよ。

仁子: プラスの言い方をさせていただき、ありがとうございます。

evala: 音楽を流すんじゃなくて、時報みたいな単発の音を、天に舞うようにできる。それは今回の万博会場ならではですね。通常はディレイはきちんと整えていくことをしがちですけど、それを取って生かそうと。いま実際に聴いて欲しいな。

小原: 大変素晴らしいお話を。聞かせていただきました。ありがとうございます。TOAさんにお聞きしたいんですけど。今回導入されたスピーカーの商品化というご計画はないのでしょうか。

仁子: 時期がまだ明確ではないんですが、そんなに遠くなく、一応一般品化の予定でございます。

evala: それは是非ですね。防水スピーカーをお願いします。僕は、公共の空間のサウンドデザインにも携わるんですが、防水スピーカーは良いものがなかなか限られちゃっているんで。僕がやりたいのは目にはみえない新しいパブリックアート、パブリックな空間で音で何か創作をしていきたいなと思ってます。今回このスピーカーに出会えて良かったです。

小原: 本当に期待しています。私もいくつかの大規模な遊園地みたいな設計をやったんですけど、今回TOAさんがおつくりになったIPスピーカーみたいなのがあれば、非常に設計は楽だなと思いますので、ぜひぜひ商品化のほうをお願いしたいと思います。

石田: サウンドワンの石田と申します。皆様のご発表、大変楽しく聞かせていただきました。evalaさんはいつも緻密に立体音響で作品を制作されますが、室内の美術館のような空間で作られる作曲への態度と、今回のように偶発的な出来事で、その音がちゃんと届かないかもしれないということも理解した上で作られる音への態度が、どういうふうになるのでしょうか。先ほどもパブリックアートみたいなことを、実際に公共空間にへ仕掛けていくと、いろんな人が聴かれるし、そこに偶発的な他の音も入ってくると思うんですけども。普段の

緻密な音に対して、そういった偶然性みたいなところの使い分けを、どういう風にされているのか、うかがいたく思います。

evala: たとえば冒頭にご紹介した<ebb tide>という作品、岩山のような構造体に登って体験する作品なんです。山の上でも中腹でも、麓でも、またどこを向いてもよく、それぞれ好きな場所で体験してもらってよい作品です。最近、僕の中で変化してきているのは、室内で作る作品であっても、スイートスポットをいかに作らないでおくかと志しているところですね。なので、屋外に出た時は作り方が全く変わるってことではないですね。

いわゆるスタジオワークとなるとそれこそ、どうしてもスイートスポットができてしまうんですけど。最近は、どこで聞いてもいいよっていう自由な作品の作り方をしているので、屋外でも関係なく繋がっていきやすいです。万博はむしろ、もっと色々な生態系が入ってほしい感じもありますけれど。やっぱり埋立地だから。夏にセミって鳴いてたんですかね？ 虫の鳴き声ってするのかな。

鳥越: いたとしてもスピーカーからの音でかき消される？ あるいは本物なのかわからない？ その辺は、会場を散策したあとで話させていただいて…。

足立美緒: 作曲家の足立と申します。evala さんにご質問したいんですけども。先ほど見せていただいたウェブサイトの、気象マッピングのところについて、気象のデータも音響生成のパラメータにしているということなんですけれども、そこをちょっと具体的にお伺いしたくて。というのも、今お話にあった周りの環境との関わり合いを、多分この土井さんのテキストベースでは、ある意味体感的に必然的なマッピングが難しいということを書かれていると思うんですけども、体験上でその周りとの環境との関わり合いと、その音の出力を具体的に今回どう考えていらっしゃるかを詳しくお伺いできれば幸いです。

evala: はい、これを説明しだすと結構なパラメーターの量があるので、どこから話しましょうか。もし、より詳しくということであれば、後ほど個別にお話します。今ざっくりとだけ説明すると、風向き、気温と湿度とかを主としてますが、質問としては、どれをどうマッピングしたかみたいなことですかね？ それとも考え方みたいなことですかね？

足立: 考え方というか、体験としてどういうものを目指しているか、ということですかね、ざっくりいうと。

evala: たとえば煙って、その内側に入るとめくるめく変化をし続けているじゃないですか。でも俯瞰して引いた目で外側からみたら、いつも同じような状況とも言えますよね。そういうようなものが、ジェネレイティブにできないかな、というところからの発信です。決まったものが固定されてあるのではなくて、煙の音響体みたいなもので、いつも同じだけどいつも異なるみたいな状態をどうやって作るのか、という考えで気象状況を取り入れて揺るがせています。

足立: どうもありがとうございます。よろしければ、ちょっと後でお伺いさせていただきます。

小林田鶴子: 神戸女子大の小林と申します。実は私、シグネチャーパビリオンのクラゲ館のボランティアスタッフしております。あの場所にずっといて、あの横にヌルヌルの大きなあの音が、やっぱりあの大きな音の環境としてありました。ただ私は大屋根リングに上がった時に、そこが思ったよりかなり高いので、要するに地上で聞いた音とまさにその上ですね。で、その音がさっきの風の向きとか、その流れですごくきれいに聞こえたんです。それがなんとなく、今言われてディレイだったんだなっていうような体感ができました。普通の会場は割と小さい空間ですが、今回のこの万博の大きな空間の中で聴ける音だったわけで、それはすごく貴重な経験だということを感じましたので報告させていただきました。また今日はどんな感じが聞いてみたいと思います。

内野三菜子: 私、カリヨンの演奏家をしております。日本カリヨン演奏家協会の内野と申します。今日の御三

方のお話を伺って、時報というところも、アラートというところも、環境の音というのも全部、時報がその時間によって変化していくという。修道院からの音という意味で全部私どもが 800 年なり 1000 年なりの歴史をかけてたどってきたところです。が、カリヨンの演奏家として今いる立ち位置ですと、曲を演奏してお客様に聴いてもらうというようなスタイルの方が実は今中心になっていて、それと逆の方向に今この万博での音の取り組みがなされているということに非常に興味を覚えると同時に、私たちがやっているそのカリヨンの演奏に戻ってしまうのは、実は退化なんじゃないかとちょっと思ったりもしました。カリヨンという楽器のそもそもの役割も含めて、どういう風にその音とその環境との関係を考えていくべきか、そんなことを個人的にはいろいろ思っていたんですけども。今回、楽曲と時報の双方をつくられている中で、その両方のバランスというのをどういう風に捉えられてらっしゃるか、もし良ければお伺いできればと思います。

evala: いのちパークで鳴らしているサウンドを本当は生成型にしたかったんですけど、会場のサウンドシステム的に制約があって、作り込んだものを流すというだけでした。ただ、聴いていただくとおわかりになるのですが、世界中で撮り集めたフィールドレコーディングの音、時間も場所もバラバラの音だけを使って、始まりも終わりもなく、ずーっと生成変化し続けているように感じられるよう気をつけました。生態系があの会場にあるとしたら、どちらが本物か見分けがつかないようにと意識しています。いわゆる音楽演出というものではなく、世界中の生命の息吹みたいなものがたくさんあの場所にある、ということを心がけて作ったものではありますね。

一方で時報というのは、そこにある気象や気候に寄り添いながら時を知らせるもの。いずれにしる両方に共通しているのは、スタジオで作りこんで完成させた音楽を、ただ固定再生するという BGM 演出ではなく、その土地と共存しながら響いていくことですね。同じ楽譜でも会場の響きや奏者によって毎回異なる演奏ともどこか似ているところがあるように思います。

鳥越: ありがとうございます。みなさまからも良いご意見やご質問をいただいたおかげで、とても良いセミナーになりました。

第3部：セミナー終了後の活動

セミナー終了後、高橋莉紗氏（Sound One）より、セミナー会場入口で参加者たちに配った「GPS 機能により位置も併せて記録できる音収録アプリをインストールしたスマートフォン」の使用方法についての解説があった。

以下、記録として、参加者への説明資料を掲載する。

2025/9/24 大阪・関西万博サウンドスケープツアー フィールドレコーディング Sound One iPhoneアプリ 収録手順

① Recorderアプリ 起動

アプリを起動すると、収録画面が表示されます
iPhoneパスコード:[2580]



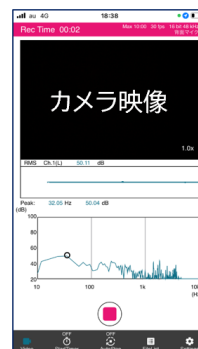
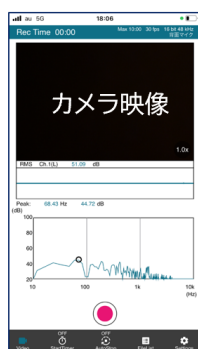
② 映像と音の収録

待機状態

収録中

録音ボタン【】をタップ！
収録の開始・停止ができます。

カメラ映像が表示されない場合、
画面下部、一番左の「Video」を
タップしてください



収録タイミングA【自由収録】

個人的に良いと思った音、気になった音（ポジティブ・ネガティブどちらでも）

収録の冒頭で音声メモを残してください。
どのように感じたのか、何の音が(分かれれば)、場所の説明など。

1ファイルの最長収録時間は10分間です。収録回数の上限はありません。
ぜひ、屋内、屋外、歩きながら、立ち止まって、お好きな地点で、収録ください。

収録タイミングB【一斉収録】

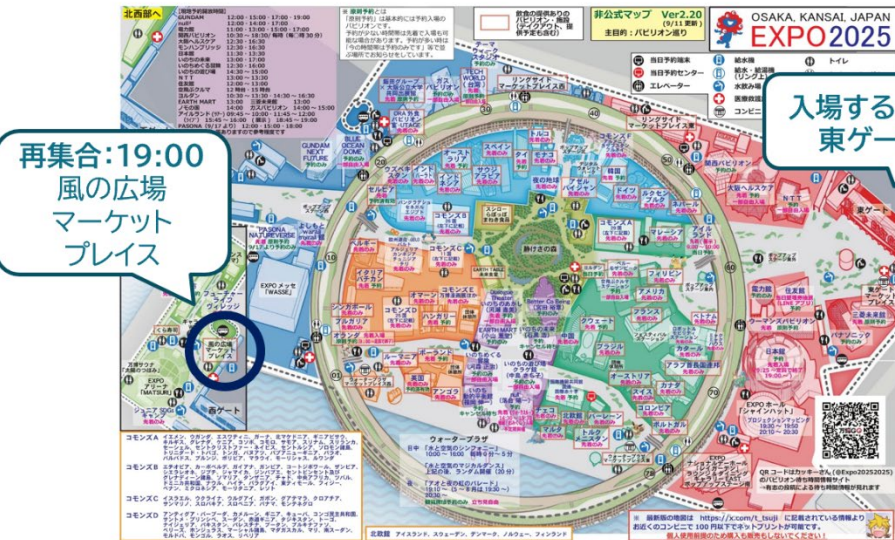
【17時50分から17時55分】の5分間、任意の地点での音

暮六つ(17時52分)の時報を、様々な地点で収録するのが目的です。
歩きながら、または、立ち止まって、お好きな地点で、収録ください。

サウンドウォーク参加者へのスマホアプリ説明資料 1 / 2

配布物 ・ iPhone(パスコード:[2580](キーパッド中央列を上から順にタップ))

iPhone回収場所



https://x.com/t_tsuji/status/1966127757383053805/photo/1

緊急連絡先 090-1842-**** (Sound One 石田)
090-8985-**** (Sound One 高橋)

- 注意点
- ・ 会場内ルール、また来場者の方へのご配慮をお願いいたします。
 - ・ 収録データは、今後アーカイブなどでの共有を検討します。
収録者情報を明かすことはございません。
 - ・ 収録データ使用の際、来場者のお顔にはモザイクなど処理をいたしますので、人物が映ることは問題ございません。(とても混雑しておりますので)
 - ・ 削除したいデータがある場合、iPhone返却時に対応しますので、スタッフにお伝えください。

サウンドウォーク参加者へのスマホアプリ説明資料 2/2

なお、本ツアーでは参加者用のメーリングリストを作成していた。そのリストを通じて、ツアー終了の約1週間後、企画者よりツアー参加者に「改めて思い出される印象的な音(環境)、それが聞こえた地点や情況、その他の関連情報やお気づきのこと、ご意見等を交換しよう」と呼びかけた。その結果寄せられた参加者からのメッセージを、この特集記事の最後のセクション「参加者から寄せられた感想」において紹介する。

耳で歩く大阪万博 ～サウンドウォークの記録と参加者の視点～

●石田康二

1. 万博を「聴く場」として捉え直す試み

セミナー終了後、参加者は大阪メトロ夢洲駅へと向かった。ここでは、万博のためにサウンドデザインされた接近・発車メロディが放送される現場を体験し、その後会場へと入場。各自が自由に周遊しながら音環境を探索した。

夢洲駅では、事前に上り・下りそれぞれのデザイン意図が共有されていたため、単に音を確認するだけでなく、「設計意図を手がかりに場を聴く」という共通の姿勢が自然に醸成された。同じ場所に立ちながらも、参加者一人ひとりが異なる要素に注意を向ける様子が見られ、本企画の狙いである「聴き方の多様性を顕在化させる導入」として機能したといえる。

本ツアーの特徴の一つは、単なる主観的な体験に留めず、専用の収録アプリ「Sound One Recorder (SOR)」をインストールしたスマートフォンを貸し出し、音環境を収集・共有するプロセスを組み込んだ点にある。特に、evala氏らによってデザインされた時報を、各自が異なる地点から同時に収録することを試みた。



写真1 大阪メトロ夢洲駅での音環境体験および Sound One Recorder による収録風景

収録されたデータは、返却・回収の時点でクラウド上へ集約される仕組みを構築した。共有のあり方についてはプライバシーと利便性のバランスを考慮し、以下の二段構えのアクセス制御を行っている。

- 時報音（動画形式）：参加者全員が、互いに収録した全 18 件のデータを自由に視聴・比較できる形式とした。
- 個人収集音：プライバシーに配慮し、本人のみがアクセスし確認できる形式とした。

ツアー終了後、これらのデータを自身のデバイスから閲覧できるよう、無料のアカウント登録をアナウンスした。しかし、実際に登録を経て自発的に視聴・議論へ参加したユーザーは数名に留まった。この最大の要因として考えられるのは、共有環境の構築とアナウンスまでに約3か月を要したことである。現地での鮮烈な聴取体験から時間が経過したことで、参加者の関心や「今すぐ共有したい」という動機が減衰してしまった可能性が高い。

これに加え、改めて「アカウント登録」を行うという操作上の負担がハードルとなったことも無視できない。さらに、心理的な側面として「何を聴き、どこにカメラを向けていたか」という個人の注意のあり方が可視化されることへのためらいもあったと推察される。写真共有が一般化した現代においても、音（および

付随する映像)の共有には、個人の身体性やプライベートな関心を露わにする「場を開示する」感覚が伴う。

2. 聴取体験の共有

参加者からの報告に基づき、特徴的だった3つの音環境について述べる。

(1) 暮六つの時報

暮六つの時報は日の出と日の入りを基準に決まるため日々時刻が変化し、その時の気象環境データをもとにアルゴリズムで生成される。このサウンドが多くの人で混みあった会場でどのように経験されるのかも、体験前の焦点であった。

参加者は17時52分の時報をそれぞれの場所で収録した(図1)。リングの内外に分かれて記録された音には、周囲の音環境(暗騒音)の影響に加え、スピーカーからの距離による減衰、空間的な響き方の違いが現れた。

人の活動が非常に多く、時報は明確な合図として前面に現れるというより、聞こえたかどうかの境界にとどまるように感じられた。それでも複数の参加者が時間の切り替わりを意識している。ここで経験されたのは時を告げる信号の認識というより、場の状態がわずかに変わったことを耳で感じる出来事だったように思われる。

このとき、設計された音と周囲の音は対立するのではなく、環境の変化として一体に知覚されていた。

(2) 大屋根リングという空間の聴こえ方

大屋根リング上では、視界のスケールと人流の連続性が強い印象を与える。歩き続けるうちに、自ら移動しているというより、パビリオン群の方が回転しているかのような感覚すら生じる。聴覚的には、多様な言語の重なりが特徴的であった。

関西弁をはじめとする日本語の方言、中国語・韓国語・英語など、異なるリズムと周波数特性を持つ声が絶えず入れ替わりながら通過していく。分散配置されたスピーカー音は抑制され、場所性を壊さず、突出したノイズ感も少ない。多様な音が併存できる密度に調整されているという印象が共有された。

また、階段を上る足音も印象的な音として記憶されている。構造物の大きさと素材が、身体運動のスケール感を聴覚に翻訳していた。

(3) 「静けさの森」における静けさ

複数の参加者が印象に挙げたのは「静けさの森」であった。スピーカーの音は抑制されており虫の声が聞こえるが、近隣パビリオンの案内放送は森にも届く。その結果、人工音と自然音の対比が際立つ場所となっていた。

夜間には虫の声が強まり、周囲の音から隔てられたように感じられる瞬間もあったという。一方で、大規模イベント空間において「静けさ」を成立させること自体の困難さを指摘する意見もあった。ここでは静けさは実体というより、賑わいの中で相対的に立ち上がる知覚として経験されていた。



図1 暮六つ時報収録位置(SORのGPS情報より)

3. 今後に向けて

万博という大規模な人工環境の中で、人々は音を個別の対象としてよりも場所の経験として記憶していた。本ツアーはその経験を個人の印象にとどめず、集合的に扱うための第一段階である。収録・共有・対話という過程を通して、サウンドスケープを「個人の感想」から「共有される経験」へ移していく取り組みを継続したい。

録音を集めるだけでは成立せず、同じ音を共に聴きながら語る場があってはじめて、違いが意味を持つ。今後は参加者が再び集まり、聴き方の違いを理解する手がかりとなる対話の機会を設けたいと考えている。

参加者から寄せられた感想

○足立 美緒

セミナー&ツアーに参加しないと音をゆっくり聴くような万博の周り方はしなかったであろうと思いますし、皆様との交流もありがたいもので、貴重な機会をありがとうございました。

あっという間に日にちが経ってしまいましたが、印象に残ったのは既に触れられていますが、スピーカーの置かれていなかった「静けさの森」です。

イベント会場ということで、文字通りの「静けさ」は予想していなかったのは前提ですが、夜になると虫もより活発に鳴いていたので、周りのスピーカー音から隔離されて、むしろ自然の生命の存在を少々皮肉にも直に感じられた空間でした。

(次の日改めて会場を回ると、「静けさの森」の迂回させるような動線が、急いで移動したい時には少々ストレスを感じましたが…)

○石田 康二

私はほとんどの時間を 大屋根リングの上で過ごしました。

リング上では、目前のパビリオン壁面ディスプレイや屋外パフォーマンスが視界を占める一方で、600メートル先の反対側のリングの様子や背景の山並みまでも見渡すことができ、そのスケールに圧倒されました。

人の流れに身を任せて歩くと、途切れることなく次のパフォーマンスやプレゼンテーションに出会い、自ら移動している感覚が薄れ、むしろパビリオン群のほうが回転しているかのような錯覚を覚えました。空間と人流が一体となった仕掛けとして、誰もが自然に楽しめる設計であったと考えます。

さて、肝心の聴覚体験についてです。

まず印象的だったのは、音の重なり豊かな豊かさです。至近距離では人々の会話が飛び交い、多くは関西弁でしたが、さまざまな日本の方言も聞こえ、さらに中国語・韓国語・英語といった異なるリズムと周波数を持つ言語が、自分の周囲を通り過ぎていきました。

その体験はとてとても愉快で、混雑によって人との距離が近かったことも作用していたように思います。

また、リングに分散配置されたスピーカーからの音量は程よく抑制されており、sense of place (場所性) を損なうことはありませんでした。多様な音が入れ替わり重なり合う中でも、突出してノイズと感じられる音はほとんどありませんでした。短時間で局所的な体験でしたので、隅々まで、また様々な時間に歩けば、異なる体験・感想になるとは思いますが…。

鳥越さん、evalaさんと東京での打ち合わせでお話したように、時報の前後、ごくわずかな時間でも、皆がその場に佇み、息を吞んで時報を待ち構えることができているならば、時間のズレ(スピーカーとの距離による伝搬時間の差)が織りなす、リングを舞い上がるような響きを体験できたはずだと思うと、少し残念ではあります。ただ、それを内部感覚で想像して響きを聴くのも、また楽しいですね。

○伊代 敬

これまで言葉としては理解していた「サウンドスケープデザイン」について、その本来の意味を深く考える大変貴重な機会となりました。

会場を包みこむ自然な音とスピーカーから再生される音を実際に体感したことで、空間を豊かに彩るために必要な視点や役割とは何かを、改めて考えるきっかけとなりました。

このような学びの機会をご提供いただき、心より御礼申し上げます。

○小原 良夫

ツアーの企画・コーディネートを担当させていただきましたが、至らぬところも多々あり、ご不便をおかけしました。万博に免じてご容赦いただければ幸いです。

先週あたりから会場内で「秋の虫」の声が聞こえるとネットニュースでも取り上げられていました。

特に大屋根リングは全くの人工物で昨年の10月にはまだ全周がつながっていない状態でした。

それが、この秋にはアオマツムシやエンマコウロギなどが鳴いており、その生命力に驚かせる場所ですね。残念ながらこの風景も後数週間でなくなることにより少し感傷的になります。

皆様は会場でどんな音風景を受け取られたか、機会があればお聞かせいただきたいと思います。

○高塚 俊

1週間経った今でも印象として記憶されている音として振り返ると、私の場合は以下のようになります。

- ・大屋根リングの階段を登るときの足音
- ・静けさの森で響いていた秋虫の声
- ・トラックが荷物搬出のため大屋根リング下を通行した際に鳴っていた踏切(?)の報知音

3つめについては、偶然その場に居合わせて録音したはずですが、具体的にどんな音だったかは思い出せず、ただ、あまり聴き慣れない独特な音だった印象があります。

万博全体のサウンドスケープはデザインされたものと伺いましたが、このような報知音も含めて一体的にデザインされているのか、それとも別の扱いとなっているのか、気になる場所ですね。

○鳥越 けい子

一番印象的だったのは「静けさの森」を歩いているときのこと。

演出の音楽はほぼ聞えず、さまざまな虫たちの本物の声が聞えてきたときの実感から、東日本大震災の数カ月後に東松島の北上川河口近くをサウンドスケープ協会の仲間・昆虫学者の大谷(おおや)さんと一緒に訪れたときの体験を思い出しました。

震災の年、津波に襲われた北上川河口流域はかなりの間、海水につかっただまの状態でした。そのため大谷さんとは、昆虫の卵が海水の浸透圧に絶えらなうとしたら「静けさの河口」となっているのでは?などと話して、それを確かめることが北上川訪問の目的のひとつだったのです。

ところが、実際に訪れた河口そばの土地に立つと、そこは(大谷さんによれば)「普段にも増して元気な虫たちの声」に満ちあふれていて、その只中で私たちは、その虫たちの生命力に救われるような気持ちになったのでした。

昨日「静けさの森」で、演出音がほぼ聞えなかったのは、単に「人混みのせい」だったのか?それとも、あのエリアでは演出音ヴォリュームを抑えている、もしくは止めていたのでしょうか?そのあたりのところ、いづれ仁子さんに教えていただけるのを楽しみにしています。

○仁子 泰輔

日頃、「情報伝達」の手段として音を捉えている私にとって、皆さまのご発表やお持ちの感性、ご意見・ご質問はとても新鮮で様々な気付きがありました。

改めて貴重な機会をいただきありがとうございます。

「静けさの森」につきましても、またの機会にお伝えできればと思います。笑

私の周囲には静けさの森でサウンドスケープが聞こえなかったことで、急に雑踏にいる我に返り息苦しくなった、

と話されている知人もいました。人それぞれで面白いですね。

○平松幸三

「大阪万博サウンドスケープツアー」開催を機に万博を初めて訪れました。そこで TOA (株) 仁子さんの会場の「音マネジメント」、サウンド・アーティスト evala さんの「サウンドスケープ・デザイン」のレクを聞き、また会場で興味深く体験しました。TOA さんの仕事には感銘を受けましたし、evala さんのデザインも印象深いものがありました。どちらもよくやられた、と思います。

しかし思いました。会場のグランド・デザインに音が入っていない、と。要するに、最初に会場を設計するときにサウンドスケープ・デザインがなされていないのです。博覧会場のデザインに関しては、横浜博など会場の設計段階でサウンドスケープ・デザインを取り入れていました。その経験が伝わっていなかったのでしょうか。あれだけの会場をデザインするのに音のことをまったく考えない、というのは無理があります。たとえば、緊急放送のために会場内の放送設備は欠かせないでしょう。実は、万博の話が始まったころ、会場の計画に関与しているという、さる大学の都市計画学の先生に連絡を試みたのですが、連絡できませんでした。万博の会場デザインを見ると、もうちょっと強く押せばよかった、と悔やまれます。

会場の中には「静けさの森」が設置されました。これは万博のテーマ「いのち輝く未来社会のデザイン」に沿う形でデザインされたのだ、と思います。約2.3haのすこし盛り上げた土地に約1500本の樹木が植えられ、その結果、虫が繁殖して鳴き声を聞かせてくれていました。それはそれで人々は楽しんでいたようです。しかし、その森は必ずしも静かではありませんでした。うるさいわけではないけれど、会場案内のハンドスピーカの音が聞こえたりしましたし、私が行ったときには、森はけっこう混んでました。これは「静けさの森」のデザイナーの責任ではなく、会場案内の声をなんとかする配慮があってもよかったし、欲を言えば、森ももう少し広いとよかったな、と惜しまれました。

一言で言うと、万博会場が狭すぎました。入場の安全チェックに2時間も並ぶのは、ゲイトの数が少ないからですし、会場内も座るところもないほど、混雑していました。もし会場のサイズが3倍くらいあって、「静けさの森」が10haほどはあったらなあ、と帰路立ち寄った居酒屋でぼざいておりました。そして、まだまだサウンドスケープは認知されていないのだ、もっとランドスケープ業界などに知ってもらおう努力をしないといけない、と。

(以上、アイウエオ順で掲載)

音の生成的実践：脱構築と対話的理性を架橋するサウンドスケープ

A Generative Sonic Practice: Soundscape as an Interface Between Deconstruction and Communicative Rationality

●今田 匡彦
IMADA Tadahiko
弘前大学
Hirosaki University

キーワード：ポスト・ポスト構造主義，フランクフルト学派，未知の他者としての子ども，音楽教育
Keywords: Post-poststructuralism, The Frankfurt School, The child as an unknown other, Music Education

要旨

本研究は、子どもの対話的理性に基づくポスト・ポスト構造主義的音楽教育の理論的枠組みとして〈音の生成的実践 (generative sonic practice)〉を提示するものである。西洋近代の科学的啓蒙は、人間を宗教的権威から解放した一方で、合理化と対象化を推し進め、社会進化論や優生学に見られるように自然法則を人間社会へ適用することで、差異や他者性を排除する支配的原理を形成してきた。この理性中心主義は芸術領域にも影響を及ぼし、音楽を作品や記号として対象化し、身体的・環境的経験としての音を周縁化する契機となった。20世紀においては、フランクフルト学派が道具的理性の支配を批判し、さらにポスト構造主義は言説や意味の不安定性を明らかにすることで、音楽教育における「正しさ」や規範の制度性を解体してきた。しかしながら、これらの理論は批判的契機を提供する一方で、教育実践を再構成するための積極的原理を十分に提示してこなかった。本研究は、この理論的空白に応答するため、相互理解に基づく合意形成を基盤とする対話的理性に着目する。対話的理性は、生活世界に根ざした意味生成のプロセスを重視し、学習者相互の関係性の中で知や経験が形成されることを前提とする。本研究は、この視座と、音の経験を固定的な基盤としてではなく、関係の中で不断に生成されるものとして捉えるサウンドスケープの思想とを接続することで、音楽教育を再構想する。とりわけ、R・マリー・シェーファーのサウンド・エデュケーションは、子どもの固有の聴覚経験に基づく音の発見と創造を重視し、従来の作品中心主義とは異なる実践を提示している。以上を踏まえ、本研究は、脱構築による意味の解放と対話的理性による社会的統合とを架橋する実践として、〈音の生成的実践〉を提案する。これは、子どもの生活世界に根ざした音の意味生成と協働的創造を可能にし、音楽教育を技能習得中心の制度から、生成的・関係的・対話的な営みへと転換する理論的基盤となる。こうした枠組みは、音楽を個人的表現にとどめるのではなく、共有された音環境への倫理的感受性を伴う実践として再定位し、現代社会における音楽教育の新たな方向性を示すものである。

Abstract

This study proposes generative sonic practice as a theoretical framework for a post-poststructuralist music education grounded in children's communicative rationality. While the scientific Enlightenment

of Western modernity liberated human beings from religious authority, it also advanced processes of rationalization and objectification. By applying presumed natural laws to human society—as seen in social Darwinism and eugenics—it established a dominant principle that tends to exclude difference and alterity. This logocentric orientation has also affected the arts, objectifying music as works or signs and marginalizing sound as a bodily and environmental experience. In the twentieth century, the Frankfurt School criticized the dominance of instrumental reason, while poststructuralism exposed the instability of discourse and meaning, thereby deconstructing the institutional nature of “correctness” and norms in music education. However, although these theories offer important critical insights, they have not sufficiently articulated positive principles for reconstructing educational practice. To address this theoretical gap, the present study focuses on communicative rationality, which is grounded in consensus-building through mutual understanding. Communicative rationality emphasizes processes of meaning-making rooted in the lifeworld and assumes that knowledge and experience are formed through relationships among learners. By connecting this perspective with the concept of soundscape—which understands sound as an experience generated through relationships among environment, body, and others—this study reconsiders the foundations of music education. In particular, R. Murray Schafer’s sound education foregrounds the discovery and creation of sound based on children’s own auditory experiences, offering an alternative to conventional work-centered approaches. On this basis, the study proposes generative sonic practice as a form of practice that bridges the liberation of meaning through deconstruction and social integration through communicative rationality. This concept enables collaborative creation and the generation of meaning rooted in children’s lifeworlds, providing a theoretical foundation for transforming music education from a system centered on skill acquisition into a generative, relational, and dialogical activity. Such a framework repositions music not merely as individual expression, but as a practice involving ethical sensitivity to a shared sonic environment, thereby indicating a new direction for music education in contemporary society

1 理性の時代：宗教的「暗黒」から理性的「光」へ

アニメ《チ。地球の運動について》（魚豊，2020）は、天動説と宗教的権威が絶対的真理とされたヨーロッパ中世を舞台とする。そして物語の主人公は、この時代の真理規範、権力構造を、天体の精緻な観測と数学的計算によって相対化しようとする異端者たちと、科学による越境を拷問と処刑という手段で取り締まるエピステーメの番人としての異端諮問官である。第三章の主人公、ジプシーの娘であるドゥラカは、神を信じないが、人々の信仰の力が貨幣に変換可能なことに気づく。ドゥラカの存在は、古代・中世の後に訪れる〈光明〉であるはずの科学的啓蒙：scientific enlightenmentを予感させるが、彼女の集めた貨幣は、異端審問官ノヴァックに刺され、命を落とす彼女自身から流れる血で染まる。暗黒の後に訪れる資本主義の時代が、決して光に満ちてはいなかったことへの見事な暗示である。

〈理性〉とは、数的表現を含む言語によって構成される論理的思考を指す。そして、このような論理的思考を備えた者は、一般に〈知識人〉と呼ばれる。レイモンド・ウィリアムズ（Williams, 1976/2015, pp.121–125）は、16世紀から19世紀にかけて、とりわけイギリスにおいて〈知識人（intellectual）〉という語がどのように用いられてきたのかを、多様な用例に基づいて検討している。そこでは、たとえば“the more intelligent”や“the most intelligent”といった表現による能力差の区別、rationalism（合理主義）の言い換えとしての用法、さらにはデカルト的心身二元論における精神性の

担い手としての位置づけなどが指摘される。また、より近代的な文脈においては、社会的地位や教育、エリート性といった概念とも結びつけられてきた。こうした用法の展開は、理性を計量可能な能力へと還元する方向に収斂し、IQ に代表される指標による一般化を正当化する契機となったものと考えられる。

〈知識人〉に関連する〈理性〉〈知性〉〈論理〉〈合理性〉といった諸概念は、哲学においては〈ロゴス (logos)〉として総括される。〈ロゴス〉は古代ギリシャ以来用いられてきた概念であるが、それが〈理性〉として最も強く制度化されたのは、ヨーロッパの科学的啓蒙の時代、すなわち〈理性の時代〉においてである。産業革命やフランス革命を含むこの時代は、実証主義、科学主義、合理主義に象徴される。この近代概念の歴史的特性について、柄谷行人 (1987, p.175) は、この点について次のように述べている。

「近代という語が指しているのは、実は西欧の 19 世紀にほかならない。西欧文化を世界中に広め、西欧中心に世界史の再編成を成し遂げたのはこの世紀であった。」

18 世紀の科学的啓蒙は、産業革命、フランス革命の導火線となり、ヨーロッパ帝国主義を基盤とする世界市場を形成する。〈最も産業化を遂げた民族が、最も進化した民族〉といった〈適者生存〉も科学的啓蒙の時代を特徴づける概念の一つである。すなわち、社会進化論や優生学を通して「自然法則」を人間社会に適用する試みであり、それは人種的ヒエラルキー、強制不妊手術、そして最終的にはホロコーストをを正当化する論理として動員されることとなった。19 世紀後半に登場したこの社会進化論の潮流は、ダーウィンの進化論を社会組織の原理として解釈し、競争や不平等が自然で不可避であるという観念を促進した (Bowler, 2009)。さらに優生学は、選択的繁殖や国家による介入を通じて〈人間の資質〉を改良できると主張し、これらの思想を制度化した。ナチスはこれらの学説を利用してジェノサイドを合理化し、誤用された科学的イデオロギーがもたらす致命的な帰結を示した (Proctor, 1988)。一方で、ダーウィン (Darwin, 1859/2003) 自身は『種の起源』で、〈種〉を方向性のない〈変換〉 (transmutation)、〈修正〉 (modification) を繰り返し続けていくものとして捉えていて、〈進化〉という語を中心概念として用いていない。同時に、現在最も人口に膾炙する芸術あるいは〈art〉の概念も、この世界市場の生成とともに確立される。

2 芸術概念の成立とロゴス中心主義

古代から中世ヨーロッパで用いられていたギリシャ語 *techne* と、その正確なラテン語訳である *ars* は、今日の〈art〉に近い概念を含んでいる。しかしもともと *techne* や *ars* は、医術・航海術・戦術・農耕・料理といった、あらゆる技能一般を指していた。こうした広義の「技術」は、やがて精神を中心とするエリート的性格をもつ *Artes Liberales* (自由学芸：文法・倫理・修辞・音楽・算術・幾何・天文学) と、身体性を伴い職能組合的色彩の強い *Artes Mechanicae* (機械的技術：航海、農業、狩猟、医療、染織、武具製作、絵画、彫刻、建築など) に二分化していく (Williams, 1976/2025)。

ロバート・ウォーカー (Walker, 2007) は、プラトンが音楽をあらゆる芸術の中心に置いた理由を、音楽がピタゴラス派の数理思想や比例概念と直接つながっていたためであるとする。つまり、音楽は、天体が互いに衝突することなく規則的に運行する宇宙の秩序を理解するためのモデルとして用いられ、後に物理学的に説明される力学とは異なるかたちでその調和が思考されていたということである。ウォーカー (Walker, 2007) は、プラトンが数学的比例を通して音楽を学ぶことの重要性を強調し、若者が逸脱行為に走らないよう自己統御を育む教育として音楽を重視していたとも指摘する。

ルネサンスから 18 世紀にかけて進行する科学的啓蒙は、中世以来の迷信を克服する精神を強く支えた。この過程で、修辞学や音楽は自由学芸から異質なものとして排除され、絵画・彫刻・建築は、アカデミーの成立などを背景に、機械的技術から切り離される。もともとエリートの領域であった修辞学・音楽と、よりエリート的な領域へと位置づけられた絵画・彫刻・建築のあいだに共通基盤を求める模索が始まり、神的領域と人間的技法に分かれていた古代・中世の諸芸術が統合されていく。こうしてフランスでは、美と芸術を結びつけた *beaux arts* (美しい諸技術) が誕生する。18 世紀末には、*beaux* (美しい) という形容が落ち、*arts* が単数的観念として固まり、今日の芸術という統一的概念が形成されることとなる (Batteux, 1746/2015)。

創造性や独創性は、古代や中世においては神々の領域に属していたが、啓蒙期には〈天才〉や〈神童〉といった特異な人間の資質へと転位していく。創造 (*creation*) および被造物 (*creature*) はいずれも神によって創られたものを指す概念であり、そのため中世においては、*creative* という語が人間の行為を表すために用いられることはなかった (Williams, 1976/2015)。自然物は神の創造物とみなされ、人間はそれを模倣してものを作る存在と考えられていたため、人間によって生み出されたものは *product* と呼ばれた。この語はラテン語の *producere* に由来し、接頭辞 *pro* は「前へ」、*ducere* は「導く、もたらす」を意味する。この語はフランス語の *produit* を経て英語の *product* へと発展し、人間が作り出したものを指す語として用いられるようになった (Collins Dictionaries, 2016)。

ウィリアムズ (Williams, 1976/2015) は、独創性を芸術作品に内在する本質ではなく、歴史的に構成された評価概念として捉え、とりわけ 18 世紀後半に制度化されたものであると論じる。この語は当初、〈原本〉と〈複製〉の区別を指していたが、やがて比喩的に拡張され、機械的生産ではなく自己起源性を備えた作品を指す概念へと転位した。この転位は、〈天才 (*genius*) 〉概念の成立に端的に現れる。ウィリアムズ (Williams, 1976/2015, p.98) によれば、*genius* は 14 世紀に英語に導入され、ラテン語 *genius* (守護霊) に由来する。

もともと人間に付き従う守護的存在として理解されていたこの概念が、直接人間そのものに適用されるようになったことは、科学的啓蒙期における芸術概念の分化と密接に関係している。さらにウィリアムズ (Williams, 1976/2015, p.99, 今田訳) は、「この意味は、常に *CREATIVE* の発展する意味と近接している。*genius* と *talent* の区別は、英語における能力の度合いの差異として揺れ動きつつも、後にはしばしば後者の意味に収斂していく」と指摘している。Comini (1987) が指摘するように、芸術家が〈神格化された存在〉へと変貌していく過程は、ベートーヴェンの 1802 年、1820 年の肖像画や、1902 年における彼の〈像〉としての扱われ方にも如実に表れている。音響的経験よりも理性の体系化を重視したバウムガルテンやカントらを通じて、いわゆる〈天才の美学〉が確立されたことも特筆すべきである (e.g., 大岡, 1983, Williams, 1976/2015)。人間能力の階層化という潮流は、芸術における天才概念と共鳴した。更に、カントやシェリングから 20 世紀のグッドマンに至るまで、いわゆるロゴス中心主義的な美学者、思想家たちは、〈天才〉作曲家によるエクリチュールを芸術作品として高く評価し、実際の音響そのものには関心を払ってこなかったことも指摘されるべきだろう。

3 フランクフルト学派と前衛音楽

20 世紀に入ると、科学的啓蒙の功罪を批判する動きが現れる。まず〈理性の時代〉を〈啓蒙は文明から野蛮への転落〉と断じたのは、フランクフルト学派のマックス・ホルクハイマーとテオドル・アドルノだった。

アドルノとホルクハイマー (Horkheimer, Adorno, 1972) は、*Dialectic of Enlightenment* (『啓蒙の弁証法』) を著し、科学的理性や啓蒙の精神が〈道具的理性〉、つまり〈何を目的にするか〉には立ち入らず、〈その目的をどうすれば効率的に達成できるか〉という問いに専念する考え方に変わること

で、かえって野蛮への転落を生むと警告した。本来〈光〉であるはずの〈啓蒙 (enlightenment)〉がなぜホロコーストという〈闇〉を帰結させたのかについて、彼らは、実証主義・科学主義・合理主義が自己反省的な契機を欠いたまま、単なる道具的理性として濫用され、形而上学的な批判的検証を伴わなかったことにその要因を見いだしたのである。倫理的省察から切り離された道具的理性は、社会の全体主義的合理化を促進し、その過程で個人性や差異を抑圧するに至るのである (Jay, 1996)。フランクフルト学派の思想家にとって、ホロコーストは近代からの断絶ではなく、むしろその合理主義的かつ官僚制的論理がもたらした悲劇的帰結であった。これは、理性を絶対化するロゴス中心主義の帰結であったと考えられる。したがって彼らの研究は、啓蒙の理念が無批判に適用されたとき、いかにして抑圧、非人間化、体系的暴力を生み出しうるのかを理解するための批判的枠組みを提供している。

また、ウォーカー (Walker, 2007) は、第二次世界大戦の壊滅的な経験がヨーロッパ全域に深い心理的傷跡を残し、音楽の聴かれ方や価値づけに重大な変化をもたらした、と指摘する。ナチスが、バッハからワグナーに至るまでのドイツ音楽の伝統を取り込んだことは、戦後においてドイツ・オーストリアを中心とした所謂クラシック音楽に対する広範な嫌悪感を生み出した。ウォーカーは、この歴史的断絶が若い世代の作曲家の態度を形成したと指摘しており、その代表例として、戦後音楽は「古いものの灰の中から」創造されるべきだと主張したシュトックハウゼン (Stockhausen, 1963) を挙げている。この言明は、個人的トラウマのみならず、イデオロギー的に歪め継承された音楽伝統に対する拒絶を示すもので、第二次世界大戦後の西洋クラシック音楽の根本的再考を促す動機となったのである。このような前衛に属する作曲家たち、とりわけブーレーズ、シュトックハウゼン、クセナキスは、大衆的な受容、感情表現、あるいはロマン主義に根ざした従来の〈創造性〉の概念を退けた。彼らが志向したのは、聴衆への迎合的な感傷性を排し、構造的抽象性、形式的統御、そして音響そのものの探究に基づく音楽であった (Born, 1995)。ブーレーズの《Structures I》はその典型と考えられる。彼はセリエルな原理を音高だけでなく、持続、強弱、アーティキュレーション、音色にまで適用し、「慣習的なものの痕跡を語彙から完全に一掃する」ことを目指して、純粹に構造的な総合によって音楽言語を再構築しようとした (e.g., Griffiths, 1992)。

同様に、シュトックハウゼンやクセナキスも、時間や音響の塊 (sound mass)、空間配置、さらには確率論的あるいは非階層的な論理 (電子音楽や数学的音の組織化など) を用いた実験を展開し、従来の旋律や和声、さらには大衆的・演劇的表現から音楽を距離づけた。こうした試みによって、彼らは創造的天才としての作曲家という神話そのものを退けたのである (Walker, 1990)。

4 今日の音楽教育

20 世紀後半以降、音楽教育の理論的基盤は大きな転換点を迎えている。従来の教育実践は、西洋近代の科学的啓蒙思想に根ざしたロゴス中心主義に依存し、音楽を対象化・制度化することで学習者に一定の技能体系を一方的に伝達する傾向を強めてきた。この近代的合理性は、音楽教育において再現可能な演奏技能や理論知識の習得を重視するあまり、音楽が本来持つ生成性、曖昧性、関係性、そして人間の生のリズムに開かれた性質を十分に捉えられなくなっていた。結果として、子どもたちの感受性や即興性、周囲の音環境への主体的なかかわりは抑圧され、音楽教育は技術習得中心の制度的活動へと偏向したのである。ウォーカー (Walker, 2012, p.387, 今田訳) は、以下のように述べる。

「『音楽教育』という語が本来内包してきた哲学的・音楽的複雑性が失われ、その代わりに、機械的で単純化された目標と、それに関連する学習成果の測定によって構成される一種の管理主義が導入されてしまった、という告発だからである…音楽教育者は…音楽教育固有の問題が提起する課題に対して、哲学に立ち返って答えを求める必要性に迫られている。」

ウォーカーは、このような音楽教育が単なる技能の訓練への還元となり、最終的には成功という理念が、失敗を回避することによって代わられてしまう (e.g., Bowman, 1997) と指摘する。西洋近代は、科学的啓蒙の名の下に自然や文化を普遍的法則で把握しようとする強力な合理性を確立した。この合理性は音楽教育にも適用され、記譜法、理論体系、階層化された技能評価など、客観性・再現性・標準化を重視する制度として顕在化した (Walker, 2007)。結果として、音楽はしばしば「再現可能な対象」として扱われ、演奏技能の正確性や理論的知識の習得が教育目標の中心となった。こうした対象化は、身体・感性・環境との関係を軽視し、音楽をあたかも書き言葉のように扱う (記号化された音楽観) を生み出した (アドルノ, 2002)。

5 ポスト構造主義の意義と限界

〈理性〉の根幹をなすロゴスを、言語そのものの曖昧性から脱構築したのがジャック・デリダだった。デリダ (1983, pp.213-214) は、以下のように述べる。

「西欧の歴史と同じように、形而上学の歴史は...もろもろの隠喩と換喩の歴史となるであろう...存在の語のあらゆる意味における現前として決定付ける操作をあらわすことになる。規定や原理、あるいは中心につけられる名前はすべて、いつも 1 のある現前... (の不変式を示してきたのである。)」

ソシュール言語学 (Saussure, 1916/1966) が指摘したシニフィアンとシニフィエの恣意的な関係性を基盤としつつ、デリダ (Derrida, 1983) は、言語とはつねに曖昧な余白をもつ存在であり、したがって読者や聞き手による解釈へと開かれていると考えた。プラトンが話し言葉を重視したのは、人間が最初に発する音こそが、たとえば〈現前〉と名づけられたアイデアを志向する直観の表れであると考えたからである。書き言葉は、この〈現前〉を書き留めるために存在し、最終的には話し言葉と書き言葉の内容は一致するはずだ、というのがプラトンの立場であった。

しかしデリダは、この話し言葉 (parole) と書き言葉 (écriture) の関係そのものが恣意的だとみならず。プラトンのアイデアのような〈源的意味をもつ言語〉や〈現前〉は存在しない。言語は、純粋な〈現前〉とそれからの逸脱という構図から生じるのではなく、そもそも差異の関係のなかで成立する体系である。その意味において、〈現前〉は失われる対象ではなく、差異化の運動のなかで事後的に構成される効果にすぎない。言葉は、特定の個人の感情を直接に表出するものではなく、社会的・文化的に可能な一般的記号として機能する。したがって、個人が言葉を発する以前に社会と言語の網の目が先行しており、言語以前の純粋な〈現前〉が実体として存在するわけではない。もし言語がソシュールのいうように差異の体系であるならば、意味は固定的に保持されるのではなく、関係のなかで絶えずずれ動く。そこでデリダは、テキストに超越的意味が存在しないことを示すために〈戯れ〉という概念を提示し、意味が差異の連鎖のなかで生成し続ける運動そのものを指し示した。

デリダによれば、言語を使用するその瞬間、言語は自動的に差異の体系に巻き込まれ、もとの意味から切り離されてしまう。ロゴス中心主義が当然視してきた、「本来的意味」「話し言葉 (parole)」「書き言葉 (écriture)」の三位一体の関係、そしてそれが保証するとされてきた「真理の存在」はもはや成立しない。ポスト構造主義は、西洋形而上学がその論理の基盤とした二項対立を無効化する。ここで典型的二項対立の図式である近代的主体／客体的モデルは、子どもを未熟な受容主体として位置づけ、教師が与える「正しい音楽」を理解し再生することを要求する教育構造を形成する。このような構造の下では、音楽の社会性、環境性、生成性は後景に退き、子ども自身の生活世

界と音楽経験の間に深い断絶が生じる。デリダは、言語の網の目の中で正統化された理解やコミュニケーションを批判的に問う視点を提供した (Derrida, 2000)。

デリダは意味の非固定性と差延の概念を提唱したが、彼の考え方を音楽教育に応用すると「正しい音楽」の制度化が持つ暴力性が明確化されることになる。マディソン (Madison, 2007, p.19, 今田訳) は、以下のように述べる。

「デリダは明らかにニーチェの子どもであり、ローティの見解によれば、ニーチェの『悦ばしき智慧』の継承者である。彼はあらゆる形而上学的な真剣さを超え、遊戯的な『生成の無垢』を称揚する。まさに、ニーチェが理想化した子どものように、戯れの中で『無垢のうちに構築し破壊する、浜辺で砂の塔を築き、それらを積み上げ、そして踏み潰す...気まぐれのうちに、無垢のうちに』行為する存在である。ローティにとってデリダは、偉大なポスト哲学的いたずら者であり、アイロニストであり、そして実際には何かを意味する必要から慈悲深く解放されたテキストを次々と生み出す、疲れを知らぬ創出者である (デリダ自身が言うところの“*qui ne veut rien dire*”—何も意味しない語句)。彼は、卓越した「私的幻想」の創り手なのだ。」

1968年のフランス五月革命の文脈の中でデリダは、言語の構造、コミュニケーション手段の破壊に一縷の望みを見出したのだろう。西洋形而上学の終焉を標榜するポスト構造主義は、そのニヒリスティックな批判性ゆえに、教育現場で必要となる規範的・協働的活動の基準を示すことを拒絶する。意味が常に揺れ動き、主体が脱構築され続ける状況下で、こどもと教師が共に活動を共有する場をつくるための指針はどこに求めればよいのか。これは、ポスト構造主義が抱える根本的課題である。

6 生活世界とシステム

フランクフルト学派の第2世代であるユルゲン・ハーバーマスは、実証主義、科学主義を基盤とする政治・経済システムが、市井の人々の対話的理性を合理的に植民地支配することを批判し、すべての参加者の誠実な発言による包摂的コミュニケーションを標榜した。こうして彼は、マルクス主義の限界として明らかになった近代性のパラドックスを探求しようとした。この側面は、システムと生活世界の問題を用いて、社会進化と合理化のプロセスと両立する形で、現代社会の複雑性と、そこから生じる意味と自由の喪失をいかに把握するかという問題に関わっていた。科学的啓蒙の産物であるインテリジェント化やスマート化といった用語で象徴されるシステムは、例えば Starbucks に類似している。旅行者は、自らが日常的に利用しているチェーン店と同様の味やサービスを期待する。スタッフはマニュアルに基づいて対応し、顧客はその標準化されたシステムを信頼する。この関係は非個人的で流動的であり、代替可能である。

一方、生活世界に根ざした街の喫茶店においては、店主の自発性や技量がマニュアルに代わる役割を果たす。店主と顧客との関係は、システムへの信頼ではなく人格的信頼に基づくものであり、ゆえに両者の関係は代替不可能であり、流動性を持たない。システムと生活世界が相互に浸透し合う関係にある以上、システムが個人の自発性を侵食するべきではなく、また生活世界が縮減されたシステムの世界へと変質するべきでもない。ハーバーマス (Habermas, 2018, p.73, 今田訳) は、以下のように述べる。

「近代社会では、システムと生活世界との分離が植民地化へと転化しうる。システム的要請が文化的再生産、社会的統合、社会化といった生活世界の中核領域に深く侵入するところでは、単なる「媒

介化」の効果を超え、コミュニケーション行為を基盤とする生活世界の象徴的再生産の統合性が損なわれるのである。」

日本の音楽教育におけるシステムは、全国で用いられる標準的な教科書に適用できる。これらの教科書にはプロの作曲家による教材が含まれており、教師は毎年同じ授業を繰り返し、指導要領を参照する傾向にある。したがって、音楽を通じた生徒と教師の関係は体系的な信頼に基づいて構築され、教師は毎年新しい教材を開発する必要がない。しかし子どもたち独自のコミュニケーションを基盤とする生活世界に根差すオングクは、教科書によって植民地支配されることになる。

7 対話的理性と脱構築を架橋するサウンドスケープ

ハーバーマスは、対話的理性に基づき、相互理解を通じて合意を形成することを教育の核心原理とした (Habermas, 1984, 1990)。彼は、言語的コミュニケーションが社会的相互理解の基盤となり、教育は学習者間の協働のプロセスとして構想されるべきだと論じた。音楽教育に応用すれば、教師は子どもが生成する音楽的意味を尊重しつつ、共同的な創造を可能にする環境を整える必要がある。

一方、デリダは、意味の不確定性と差延の概念を用いて、固定化された規範や普遍的なコミュニケーションの危うさを指摘した (Derrida, 2000)。教育において〈正しい音楽〉〈標準的スキル〉を前提とする評価体系は、潜在的な排除メカニズムとして機能し得る。デリダの思想は、子どもの創造性を制度的評価に従属させず、あくまで独自性と差異を尊重する実践を支持する。教育理論における意義は、意味の揺らぎ (デリダ) を前提にしつつ、対話的理解 (ハーバーマス) の可能性を放棄しない折衷的視座の提示である。この視座は、ポスト構造主義の批判性と、ハーバーマスの構築性を統合する理論的基盤を提供する。脱構築により一見西洋形而上学を破壊したかのようなデリダは、〈戯れ〉という魅力的な概念により言葉の音楽性、つまり草書(カリグラフィ)のような流動性を発見し、ハーバーマスはシステムによる生活世界の植民地化を指摘することで、制度化以前の、まだ聞かれぬ、話されぬ言葉の可能性を示唆した。そしてその2つを、サウンドスケープ思想により軽々と架橋したのが R.マリー・シェーファーである。

プラトン(Plato, ca. 360 B.C.E./2000)が示したロゴス中心主義的な立場、すなわち、ロゴスが精神の真理を直接に担うという前提は、西洋における知識主義と音楽の〈現前〉を強く規定してきた。この伝統では、音楽は言語的構造の延長として理解され、ロゴスの権威に支えられ成立してきたとみなされる。これに対し、シェーファーはサウンドスケープ思想によって言語／音楽のヒエラルキーそのものを転倒させる。シェーファー (2006) は、イエスペルセン (Jespersen, 1922) の見解を参照し、言語の起源が情動的で無目的な声の遊びにある可能性を示唆しながら、言語と音楽が原初的に同時に成立したことを強調している。ここでは、言語はロゴスを担う媒体ではなく、身体的・音響的实践として理解される。このシェーファーの主張はデリダの脱構築と響き合う。

デリダは、言語には〈現前〉する意味がなく、差異と遅延の連鎖の中に位置づけられるとした。つまり、言語はもはや主体の内的真理を媒介するものではなく、文化的・象徴的ネットワークの中で分節される諸差異でしかない。

シェーファーの議論は、デリダのロゴス中心主義批判を音響の側から補強する。言語と音楽が同時に生まれたという彼の主張は、音楽をロゴスの下位に置く伝統を否定し、音そのものをエクリチュール以前の生成領域へと位置づける。すなわち、サウンドスケープこそが、デリダ的な意味での〈差異の場〉を形成する。シェーファー (Schafer, 1965, p.5, 今田訳) は、「死せる作曲家の前で無言の降伏を強いる教育からは、音楽の機能は理解できない」と述べる。これは、言語中心主義に基づく規範的美学への従属を鋭く批判するものであり、日本が 19 世紀末に輸入した作品崇拜型音楽教育の矮小さ

も照射する。ここで排除されてきたのは、音に戯れ、その感覚を身体で引き受けるという原初的实践である。シェーファーの方法は、音の大きさ・形・音色・テクスチャーなど形式的属性を手がかりに、音楽を構造的に分析する点で構造主義的である。彼は音の移動という一般性から旋律を記述し、〈マニフィカト〉 *Deposuit Potentes* の音程運動を対位法的に分析する (Walker, 2007)。しかし、ここでの分析は作品理解の深化よりも、音が文化・言語の網目から解放される契機を指し示している。このように、シェーファーの音楽教育は、デリダのロゴス中心主義批判が示す脱構築を、音響実践の領域で展開する試みとして理解できる。すなわち、音楽を文化資本から解放し、子どもたちが音の差異そのものに身体的に参与する場を開くことを目指している。

このような視座は、科学的啓蒙を〈道具的理性〉の観点から批判しつつも、音楽については形而上学のアプローチを棄てられなかったアドルノ (2002) と一線を画す。本研究においては、音楽や芸術における意味生成を、固定された作品や概念としてではなく、生成的かつ関係的な過程として捉える必要がある。

この点については、マルクス・ガブリエル (Gabriel, 2017) でさえ、芸術の意味を自明とされてきたものを非慣習的な光のもとに置くことに見だし、重要な局面で予期せぬ和音を響かせる交響曲のように、新たな意味によって私たちを驚かせ、見慣れた対象を異なる視点から照らし出す、と述べている。しかし、このような語りは、一見すると芸術の本質を言い当てているかのようにでありながら、具体的な実践の地平を指し示さないという意味で、どこか霧がかかったものとなっている。この曖昧さは、単なる記述の問題ではなく、西洋芸術音楽の内部から芸術を語るインサイダー的視座に固有の限界に由来するものと考えられる。すなわち、芸術を交響曲や和声といった枠組みによって説明する時点で、音楽はすでに特権的な制度として前提されており、そこでは芸術の意味が抽象的に語られる一方で、日常的な音や身体的実践の次元は不可視化されてしまう。ガブリエルは、アドルノに代表される、内部からの批判でありながら同時にその制度に依拠せざるをえない〈インサイダー〉の構造と通底している。

これに対して、千葉雅也 (2024) は、〈いないいないばあ〉という遊びに着目し、日常的な行為の中にリュトモス (rhythmos) としての生成の運動を見いだしている。すなわち、隠れている状態 (不在) から現れる状態へと移行する、〈ない〉から〈ある〉への転換に、子どもは喜びを感じるが、それは人間存在の根源に触れるものと考えられる。この遊びは不安と安心の往還を含みつつ、単なる対立の提示にとどまらず、その対立を含み込みながら逸脱し、自律的なリズムとして展開する。このようなリュトモスの把握は、芸術という制度的枠組みに依拠することなく、日常の身体的・関係的实践の中に意味生成の契機を見いだす点に特徴がある。

この千葉の考え方は、〈音の生成的实践〉の基盤を支える。すなわち、音は固定された作品や記号としてではなく、環境・身体・他者との関係の中で生成し続ける出来事として捉えられ、その生成は遊びとしての開放性と偶然性に支えられている。したがって、本研究が提起する〈音の生成的实践〉とは、西洋芸術音楽のインサイダー的語りに内在する霧状の抽象性を乗り越え、リュトモスとしての生成の運動に開かれた音の経験へと音楽教育を転換する試みである。

従来の音楽教育では、教師が〈正しい演奏〉〈標準的理解〉を生徒に与え、学習者はそれを再現することが求められる。これは次のような特徴を踏まえつつ、シェーファー (Schafer, 2005, xi) は、今日の音楽教育を以下のように告発する (シェーファーは原文においても *indictment* という強い表現を用いている)。

「外国の音楽ばかりに価値を置く；他人が創った音楽に価値を置く；高度な技術を要求するので子どもたちが音楽本来の喜びを忘れる；高価な音楽に価値を置き、安価な素材は無視される；教師も親

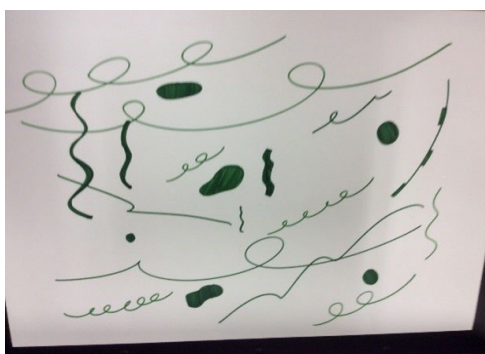
もコンサート以外の音楽を理解できない；音楽は科学，他の芸術，環境とコンタクトがなく孤立している；教師は娯楽産業に無力である。」

このような教育は，子どもたちの生活世界を植民地支配する音楽実践であり，子どもを受動的な学習者として位置づけ，天才や高度な技術に焦点を当てる傾向がある。結果として，多くの子どもが音楽創造の場から排除され，生活世界との結びつきは希薄になる。ユニヴァーサル・デザインとも親和性を持つシェーファーによる7つの指摘は，音楽教育のシステム化による子どもたち創造性の抑圧と捉え，改善を提案する。この提案を本研究の〈音の生成的实践〉として位置付ける。即ち，音を固定された作品や記号としてではなく，環境・身体・他者との関係の中で生成される経験として捉え，未知のオンガクを協働的に形成していく実践を指す。シェーファーと今田（シェーファー・今田，2009）によるサウンド・エデュケーションは，子どもと音環境とのエコロジカルな往還による3つの層を提示する。

1. 環境音を聴き取り，自らの注意と感覚を研ぎ澄ます段階（サウンドウォーク）。
2. 共有の層：発見した音を他者と共有し，協働的に音の意味や可能性を探求する段階（図形楽譜）。
3. 創造の層：新たな音楽的体験を生み出し，必ずしも評価や既存の基準に縛られない独自の音楽世界を形成する段階（オンガク創り）。



弘前での Soundwalk（筆者撮影）



弘前大学教育学部附属中学校1年生による Graphic score（筆者撮影）

シェーファーの音楽教育は，ハーバーマスの対話的理性の概念と接続する（Habermas, 1984, 1990）。シェーファー（2006, p.45）は，主著『世界の調律』において，ヘルマン・ヘッセの『ガラス玉演技』から，以下を引用する。

「人間の耳にはその頃、数多の科学や魔法を使っても決して再現の出来ない清らかさに満ちた音がきこえていた。」

それら「清らかさに満ちた音」がきこえる状態を、シェーファーはハイファイ（Hi-fi）と名付けた。シェーファーが理想とするハイファイな音環境、即ち「かつて、人々は、環境の中に、大自然の音に、創造力を豊かに羽搏かせて暮らしていた」（近藤，1987，p.169）の音響共同体は、産業革命，電気革命以後のローファイな音環境へ退化する。シェーファー（2006）は、ヘッセの『荒野のおおかみ』を引用しつつ、電気革命による蓄音機やラジオの登場が音響共同体の分断、即ち〈音分裂症：schizophrenia〉の不調和を齎したと指摘する。これら一連の流れを、〈音の帝国主義〉（シェーファー，2006，p.179）と糾弾している点、シェーファーとフランクフルト学派との親和性は明らかであろう。ハーバーマスによる対話的理性は、相互理解と承認を目的とするコミュニケーションの形式であり、権力的強制を排した関係を志向する。サウンドスケープ教育においても、教師はファシリテーターとして子どもと共に音を発見・評価・創造する過程に参加する。ここで重要なのは、成果や正誤を競うのではなく、過程そのものを共有し、互いの表現に応答する態度である。子ども同士の音のやり取りも、協働的な学びの実践として位置づけられる。この観点から、シェーファーの教育は単なる音の探索に留まらず、子どもが生活世界の中で主体的に音楽を経験し、他者との関係を通じて理解を深めるプロセスを包括する。ポスト・ポスト構造主義的音楽教育においては、生成的活動と対話的理解の両立が理論的に可能となる。シェーファーのサウンドスケープ思想とデリダの脱構築、ハーバーマスの生活世界・対話的理性を統合することで、教室は次のように再編される。

- ① 即興・オンガク創り：子どもは環境音を素材として、自由に創造活動を行う。
- ② 協働創造：個々の発見や創作は、クラス全体で共有・評価され、意味が協働的に形成される。旧来の演奏者（作曲者）と観客の二項対立は消滅する。
- ③ 省察的対話：教師と子どもが創造過程を振り返り、改善や深化を協議する。

ここまでの議論をまとめると、ポスト・ポスト構造主義的音楽教育は三つの契機をもって構成される。

- 1) 環境的契機（シェーファー） 教室や学校の音環境を観察・記録し、子どもが自らの感覚で音を発見する。
- 2) 規範的契機（ハーバーマス） 子ども同士、教師と子ども間で音の意味を対話的に承認・共有する。
- 3) 脱構築的契機（デリダ） 「正しい音楽」「標準的演奏」への固定概念を問い直し、差異と独自性を尊重する。

この三層構造は、批判と創造、構造分析と生活世界の結びつきを同時に実現する。教育の場において、子どもは生活世界を基盤に独自の音楽体験を獲得し、他者との関係を通じて学びを深化させることが可能となる。ポスト・ポスト構造主義的音楽教育は、単なるポスト構造主義批判を乗り越えるだけでなく、子どもの創造性・他者性・環境性を尊重した教育の再構想を提示する。子どもたちによる未知のオンガクは、技能や作品に閉じるのではなく、対話的・生成的・倫理的感受性を伴う営みとして再定義される。

このように、ポスト構造主義と対話的理性は、いずれも言語を媒介とする理論である。前者は言語の不安定性を暴き、後者は言語による合意形成を志向する。しかし両者はいずれもロゴスの内部にとどまるため、言語的対立や緊張を完全に解消することはできない。この文脈において、サウンドスケープ思想は、第三の視座を提供する。

シェーファーは音環境をハイファイとローファイ (lo-fi) に区別し、前者において音の識別可能性が高く、聴取者が環境と密接に関係し得る状態を理想的に位置づけた。この点については、しばしば音の純粹性への回帰として理解されてきた(e.g., 細川, 1988)。しかしこの理解は十分ではない。シェーファーはただ単に、言語や音楽の誕生以前に音が存在していたことを指摘しているに過ぎない。音は言語に先立つ出来事であり、意味付与以前の感覚的経験として立ち現れる。サウンドスケープは、ロゴスによる意味付けの外部に位置する契機を有している。

一方で、ステファン・ヘルムライヒ (Helmreich, 2011) やジョナサン・スターン (Sterne, 2013) は、サウンドスケープ概念が録音技術やハイファイ再生、西洋クラシック音楽の聴取様式に依拠して成立しているとする。すなわち、サウンドスケープは音環境の記述ではなく、特定の歴史的・技術的条件のもとで形成された聴取様式の構築体であるという批判である。この指摘は、サウンドスケープ概念の文化的背景・制度的条件を明らかにする点で重要である。

しかしながら、シェーファーの問題設定はこうしたメディア史的・社会学的分析とは異なる位相にある。彼自身が作曲家であったことを踏まえるならば、その言説は単なる理論的記述ではなく、音響経験へと聴取者を開くための実践的装置として構想されていると理解できる。すなわち、サウンドスケープは、一見音を対象化し記述するためのロゴスの様相を有しつつも、そのロゴスを越えて音の経験へと接続する媒介として機能しているのである。したがって、サウンドスケープを録音技術やハイファイ文化との関係から批判する視点は、シェーファー理論の一側面を照射するものではあるが、その核心を捉えるものではない。彼の試みはむしろ、学術的言説が前提とするロゴス中心主義的な認識枠組みそのものからの逸脱、あるいは回避として理解されるべきである。

言い換えれば、サウンドスケープとは、音を対象化するための概念であると同時に、その対象化を不断にずらし、音響経験の出来事性へと開こうとする戦略的言語なのである。シェーファーの言説は、音を対象化する学術的枠組みの内部にとどまるものではなく、その枠組みそのものからの逸脱を志向している。サウンドスケープとは、音を説明するための概念である以上に、説明を逸脱し、音の出来事へと聴取者を開くための実践であり、その意味で、学術的言説の閉域からの離脱の試みとして理解されるべきである。そしてシェーファーがサウンド・エデュケーションを通して常に未知の他者としての子どもを視野に入れていたことこそ、彼の思想が極めて稀有である所以である。

この視点からすれば、サウンドスケープ思想は、デリダ的脱構築が明らかにした言語の不安定性と、ハーバーマスの対話的理性が志向する社会的合意とのあいだを媒介する潤滑油として機能しうる。音は意味を固定せず、同時に共有可能な経験として存在するためである。

以上の議論から、音楽教育は次の三層構造として再構成される必要がある。第一に、ポスト構造主義によるロゴス中心主義の批判、第二に、対話的理性による社会的合意形成の枠組み、第三に、サウンドスケープによる言語以前の経験的基盤、である。この三層構造において、音楽は単なる記号体系ではなく、生活世界において生成される音響的出来事として再定位される。音楽教育は、知識や技能の伝達ではなく、音を媒介とした関係性の生成の場として構想されるべきである。

8 Final Thoughts

本論冒頭で取り上げた《チ。》において、ドゥラカは、信仰が貨幣に変換される力学を直観しつつ、しかしその直観が暴力によって断ち切られた存在として描かれた。〈啓蒙＝光〉として語られる近代

の理性が、彼女の血に染まった貨幣に象徴されるように、決して無垢ではなかったことは、合理化された世界が孕む暴力を問いつける必要性を示している。

その一方で、子どもたちが日々生み出す〈未知のオンガク〉は、制度化された合理性に従属しない、いわばまだ名づけられていない言葉の響きの可能性を示唆する。そしてこの響きは恐らく、ハーバーマスのいうコミュニケーション的理性が志向する、未知の他者との相互理解の場の開放性と共鳴する。また、デリダが差延とエクリチュールの運動のうちに見いだしたであろう〈戯れ〉、つまり絶えず到来しつづける他者としての子ども／言葉の生成にも重なり合う。本研究が〈音の生成的实践〉と呼ぶものは、まさにこのような、環境・身体・他者との関係のなかで音が立ち現れ、意味が事後的に編まれていく過程を、協働的に引き受ける教育の在り方にほかならない。すなわち、子どもたちのオンガクは、既存の真理規範のうちに収まることのない“来たるべき音”であり、それは《チ。》が示したような、真理や合理性が暴力に結びつく歴史を反復しないための感性的・対話的な回路を開く。ポスト・ポスト構造主義的音楽教育は、この〈未知の透明なオンガク〉を、ハーバーマスとデリダがそれぞれ異なる仕方で構想した〈未知の他者としての子ども／言葉〉地平において捉え直すものである。それは、制度化された合理性が生活世界を植民地化する流れに抗し、子どもたちの発する声なき声—まだ意味化されていない音や身体の動き—を、世界との応答的な関係の原基として受けとめる教育実践である。ドゥラカの血に染まった貨幣が象徴した〈光の後の影〉を超えるために、私たちは、子どもたちが生み出す“来たるべき音”に耳を澄ませなければならない。その音は、暴力の歴史を反復しない新たな啓蒙＝〈光〉を、沈黙の底から、確かに呼び寄せている。

引用・参考文献

- アドルノ, Th. W. (2002), (三光長治, 高辻知義訳). 『不協和音：管理社会における音楽』 (平凡社).
- 魚豊. (2020). 『チ。地球の運動について』 (小学館).
- 大岡信. (1987). 『表現における近代』 (岩波書店).
- 柄谷行人. (1987). 「一つの精神, 二つの一九世紀」 『現代思想』 Vol.15-15.
- 近藤譲. (1987). 書評 マリー・シェーファー著「世界の調律」, 『ポリフォーン』 October Vol.1.
- 千葉雅也. (2024). 『センスの哲学』 (文藝春秋).
- デリダ, J. (1983). (若桑毅他訳). 『エクリチュールと差異』 (法政大学出版局).
- シェーファー, R.M., 今田匡彦. (2009). 『音さがしの本：リトル・サウンド・エデュケーション』 (春秋社).
- シェーファー, R.M. (2006), (鳥越けい子他訳). 『世界の調律』 (平凡社).
- 細川周平. (1988). 「聞き流されて：バックグラウンドミュージックについて」, 『ポリフォーン』 Spring Vol.2.
- Batteux, C. (2015). *The fine arts reduced to a single principle* (J. O. Young, Trans), Oxford University Press. (Original work published 1746).
- Born, G. (1995). *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. University of California Press.
- Bowler, P. J. (2009). *Evolution: The history of an idea*, University of California Press.
- Bowman, W. (1998). *Philosophical perspectives on music*, Oxford University Press.
- Collins Dictionaries. (2016). *Collins English dictionary*, Collins.
- Comini, A. (1987). *The changing image of Beethoven: A history of mythmaking*, Rizzoli.
- Derrida, J. (2000). *Of hospitality*, University of Chicago Press.
- Gabriel, M. (2017). *Why the world does not exist* (G.S. Moss, Trans), Polity.

- Griffiths, P. (1992). *Modern music: A concise history from Debussy to Boulez*, World of Art, Thames & Hudson.
- Habermas, J. (2018). *Philosophical introduction: Five approaches to communicative reason* (C. Cronin, Trans.), Polity.
- Habermas, J. (1984). *The theory of communicative action, Vol. 1: Reason and the rationalization of society* (T. McCarthy, Trans.), Beacon Press.
- Habermas, J. (1990). *The theory of communicative action, Vol. 2: Lifeworld and system: A critique of functionalist reason* (T. McCarthy, Trans.), Beacon Press.
- Helmreich, S. (2011). *Submarine Media. Conducting Undersea Ethnography* (with Notes on Underwater Music), presented at the History and Philosophy of Science Seminar Series, November 16, McGill University.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (2016), (E. Jephcott, Trans.). *Dialectic of enlightenment.*, Verso Books. (Original work published 1947).
- Jay, M. (1996). *The dialectical imagination: A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923–1950*, University of California Press.
- Jerspersen, O. (1922). *Language: Its nature, development and origin*, G. Allen & Unwin.
- Gabriel, M. (2017). *Why the world does not exist*, Polity.
- Madison, G.B. (2007). *The politics of postmodernity: Essays in applied hermeneutics*, Springer.
- Plato. (1997). *Timaeus*, (D. J. Zeyl, Trans.). Hackett Publishing. (Original work published ca. 360 B.C.E.)
- Proctor, R. N. (1988). *Racial hygiene: Medicine under the Nazis*, Harvard University Press.
- Regelski, T. (2002). "On 'methodolatry' and music teaching as critical and reflective praxis," *Philosophy of music education review* 10 (2), 102-123.
- Saussure, F. d. (1966). *Course in general linguistics* (W. Baskin, Trans.), McGraw-Hill, (Original work published 1916).
- Schafer, R.M. (1965). *The composer in the classroom*, BMI.
- Schafer, R. M. (2005). *HearSing*, Arcana Edition.
- Sterne, J. (2013). "Soundscape, landscape, Escape." *Soundscapes of the urban past: Stage sound as mediated cultural heritage* (K. Bijsterveld, Ed.).181-193. <https://doi.org/10.25969/mediarep/13298>
- Stockhausen, K. (1963). *Texte*, DuMont Schauberg.
- Walker, R. (2012). "Avoiding the dangers of postmodern nihilist curricula in music education," *The Oxford handbook of philosophy in music education* (W.D. Bowman, A. Frega ed), Oxford University Press, 386-405.
- Walker, R. (2007). *Music education: Cultural values, social changes and innovation*, Thomas.
- Walker, R. (1990). *Musical beliefs: Psychoacoustic, mythical, and educational perspectives*, Columbia University Press.
- Williams, R. (2015). *Keywords: A vocabulary of culture and society*, Oxford University Press. (original work published 1976).

(オンライン版では 76～108 ページは会員限定公開です)

編集後記

『サウンドスケープ』第25巻をお届けします。今号には、投稿論文は掲載に至りませんでした。力のこもった「招待論文」を掲載することができました。大阪・関西万博で行われた音に関するイベントがあったのを機に協会関係者が参加し、そのイベントの紹介とともにサウンドスケープ・デザインについての論考を特集記事にしました。これを見ると、サウンドスケープとかサウンドスケープ・デザインという言葉が人口に膾炙するようになったことを実感します。と同時に、われわれの協会の存在が意外と知られていないのではないか、という懸念も抱かせられました。情報発信方法をアップデートする必要があるようです。「研究会報告」はおおむね前年度のものを掲載していたのですが、協会誌の刊行が年度末になった関係で今年度開催された研究会報告も掲載しました。「寄稿」は想定以上に長くなりましたが、委員長の特権／特典(?)で掲載させていただきます。今号は「書評」の掲載がありませんが、次号には複数の書評を掲載できると思います。

日本サウンドスケープ協会出版委員長 平松幸三

日本サウンドスケープ協会誌

『サウンドスケープ』第25巻, 2026年3月

SOUNDSCAPE

Journal of the Soundscape Association of Japan (JSAJ) Vol.25

ISSN-L 2423-9836

発行： 一般社団法人日本サウンドスケープ協会

発行人： 代表理事 鳥越けい子

出版委員： 平松幸三（委員長）、池村弘之、箕浦一哉

Copyright © The Soundscape Association of Japan

本誌の内容を無断でコピーすることを禁ずる。

Journal of the Soundscape Association of Japan

Soundscape

Vol. 25 (2026)

Editors: HIRAMATSU Kozo (Chief), IKEMURA Hiroyuki, MINOURA Kazuya

CONTENTS

Foreword

KAWASAKI Yoshihiro: Hearn and the Caribbean Sea

Special Articles

A Gathering at Expo 2025 Osaka, Kansai, Japan: Soundscape Tour in the Site of Osaka/Kansai Expo.

Part 1: Explanations of the Position of the Project etc.

TORIGOE Keiko, OHARA Yoshio

Part 2: Seminar/ Lectures

TORIGOE Keiko, IWAMIYA Shin-ichiro, NIKO Taisuke, evala

Part 3: Activities after the Seminar

ISHIDA Koji & Others

Invited Paper

IMADA Tadahiko: A Generative Sonic Practice: Soundscape as an Interface Between Deconstruction and Communicative Rationality

Article

HIRAMATSU Kozo: The Historical Context of Acoustics Underlying the Creation of the Soundscape Concept - The Era that Gave Birth to Noise Control Engineering and Soundscape -

Reports

Reports of the Academic Meetings;

MINOURA Kazuya: A Report of SAJ Spring Academic Meeting 2024

MINOURA Kazuya: A Report of SAJ Autumn Academic Meeting 2024

MINOURA Kazuya: A Report of SAJ Spring Academic Meeting 2025

MINOURA Kazuya: A Report of SAJ Autumn Academic Meeting 2025

The Activity Reports of the SAJ Committees in FY 2025

The Award Committee of the Soundscape Association of Japan: On Awarding the Fourth SAJ Prizes
Project and Publicity Committee/ Archives Committee/ Academic Committee/ Publication Committee/
International Affairs Committee

From the Editorial Board