



録音された声の身体 : 人間と機械のあいだから聞こえる声 (〈特集〉 身体と同一性)

秋吉, 康晴

(Citation)

美学芸術学論集, 9:38-53

(Issue Date)

2013-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81004880>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81004880>



録音された声の身体——人間と機械のあいだから聞こえる声

秋吉康晴

はじめに

オーディオ機器の音質を評価する言葉に「ハイ・フィデリティ」あるいは「ハイ・ファイ」という用語がある。「高忠実度」を意味するこの言葉は、「再生音」が「原音」をどれだけ忠実に再現しているかという度合いを指して用いられる。その最高の度合いはもちろん、「再生音」が「原音」そのものになることである。そうなれば、それはもはや「再現 (reproduction)」でさえない。そのとき、オーディオ機器は聞き手の知覚から完全に消失することになるであろう。われわれの経験と照らしあわせてみても、そうしたことが実際に起きうるとは考えにくい、「原音再生」はオーディオ業界においてひとつの理想と見なされてきた。

問題はそうした理想が実現されうるかどうにかかわらず、録音の経験をつねに「原音」あるいは「ライブ」に対して二次的なもの、劣ったもの、あるいは偽物として低く位置づけてきたということである。こうした技術理解に対して、これまで多くの論者が異議を唱えつつ、複製技術に特有の音楽のあり方を論じようとしてきた。たとえば、音楽学者のマーク・カツツは「ハイ・フィデリティ」が技術的な媒介性に対する想像力を抑圧してきたことを批判しながら、20世紀以降の音楽文化と複製技術の内的な関係性を「芸術」と「ポピュラー」の境界を越えて議論している。そうした近年の研究は、「録音文化」としての現代の音楽文化のなかで「作曲」「演奏」「聴取」といった古典的な音楽のカテゴリーそのものが溶解し、変容してきたことを明らかにしてきた¹。

しかし、奇妙なことに、そうした議論を紡いできたはずの研究者も「声」という素材に限っては、複製技術の媒介性そのものを否定しようとする根強い傾向を示してきた。たとえば、サイモン・フリスによる以下のような文章は、先行研究に見られる矛盾を際立たせたかたちで表わしている。

声とは胸や喉や口のなかで生じる筋肉の運動や呼吸によって身体的に生産される音である。声を聞くこととは、身体的な出来事、身体音を聞くことである。このことはもちろん他の楽器の音にもあてはまるが、そこに含まれるものが身体と何か他のもの——弦、リード、鍵盤、あるいはドラム・セット——との関係であるのに対して、声はわれわれの注意を身体そのもののなかで起きる何ごとかに向けさせる。そういうわけで、われわれはマイクロフォンを楽器とは考えない。すなわち、われわれは声が聞こえるのに身体以外の何かが必要とされることを期待しないのである。このことは明らかに、声がとりわけ身体を表現するものであるように感じられる理由のひとつである。声は聞き手を無媒介的に身体へと接近させるのである²。

他の論考において、フリスは「音楽」から諸々の技術を周縁化する言説に異議を申し立て、現代の音楽制作が本来的に人工的で技術に依存したものであるという認識を呼びかけてきた³。それにもかかわらず、声に関する限り、彼は技術の介在を認めまいとする態度を容認する。フリスによれば、声を聞くことは単に音を聞くことではなく、身体を聞くことでもあるという。なるほど、

われわれが歌声のなかに何らかの身体を知覚することはたしかであるように思われる。歌を聞くとき、われわれは声を純粹に音として聞くわけではない。われわれは鼻にかかった声、喉のつぶれた声、頭からつきぬけるような声を聞くのであり、それらの声質からそれを歌う人物をはっきりと特定することもできる。しかし、問題はここからである。スピーカーを通して声を聞くときでさえ、聞き手はあたかも歌手自身が眼前にいるかのように、その身体を「無媒介的」に知覚するとフリスは言うのである。そうであるとすれば、録音を聞いても、いわゆる「生の声」を聞いても、違いはないということになりはしないだろうか。このとき、彼は自ら批判していたはずの「ハイ・フィデリティ」の理想を技術経験の記述に密輸入しているように思われる。声を聞くとき、フリスは技術の介在そのものを知覚から完全に抑圧してしまうのである。

こうした先行研究の問題を批判的に検討するために、本論はふたつの目的を提示したい。ひとつは「ハイ・フィデリティ」を支える願望の由来を特定することである。なぜ複製技術はとりわけ声に対して「無媒介的」なもの、あるいは「透明」なものと思なされるようになったのであろうか。もうひとつの目的は、録音のなかに身体を定位することである。われわれが録音のなかに何らかの身体を知覚することは否定できないとしても、それは録音の「起源」としての身体と同一なのであろうか。

これらふたつのことを明らかにするために、本論は「ハイ・フィデリティ」の理念が最初に形成された 1900 年代から 1910 年代のレコード産業における諸実践を具体的にとりあげながら考察を進める。第 1 章では、いくつかの広告をとりあげ、レコード産業が「ハイ・フィデリティ」の表象においてオペラ歌手の声を特権化していたことを確認する。そうした広告において、レコード産業は複製技術があたかも歌手自身を聞き手の前に出現させるかのように表象していたのである。第 2 章では、そうした表象がこの時期に求められた背景として、作曲家ジョン・フィリップ・スーザの小論「機械音楽の脅威」をとりあげる。そこからは「ハイ・フィデリティ」が人間と機械の境界をめぐる不安を背景にしてみたらされた理念であり、音楽を含む労働の機械化という現実の状況を隠蔽する試みであったことが明らかになるであろう。しかし、レコード産業が「ハイ・フィデリティ」を理想化していた一方で、オペラ歌手および彼らの聴衆は複製技術を文字どおり「透明」なメディアとして受容していたわけではなかった。第 3 章で明らかにするように、オペラ歌手は録音機の特性を踏まえて、録音に特有の歌唱法を発展させていた。そうした技法からは、彼らが録音技術を周縁化するどころか、演奏の内的な要素と見なしていたことが明らかになるはずである。それを踏まえて、最後に第 4 章では「トーン・テスト」と呼ばれるレコード・コンサートを具体的にとりあげ、オペラ歌手のレコードがどのように経験されたのかを考えてみたい。ここではレコードの聴衆は録音された声を「身体そのものの音」として経験していたわけではなかった。むしろ、彼らはそこに蓄音機の機械的なメカニズムとも歌手の身体ともつかないもうひとつの歌う身体を想像していたのである。

1. 「ハイ・フィデリティ」の表象——メディアの透明性

「ハイ・フィデリティ」という言葉は、1930 年代頃からオーディオ用語として定着したと言わ

れている。それはRCA ヴィクター社（RCA Victor Company）が「ハイ・フィデリティ」を同社のブランドとして用いたのがきっかけであった。しかし、「原音再生」を目標とする「ハイ・フィデリティ」の理念が、この時期になってはじめて生まれたというわけではない。しばしば指摘されるように、その理念自体は1900年代半ば頃にはすでに見られるからである⁴。

RCA ヴィクター社の前身となったヴィクター・トーキングマシン社（Victor Talking Machine Company、以下「ヴィクター」と略記）は、管見の限り、遅くとも1908年頃には「原音再生」を技術的な理念として提示していた。その最初期の広告として、ここではまず「どっちがどっち？（Which is Which?）」と題された広告をとりあげてみたい【図1】。この広告にはテノール歌手エンリコ・カルーソーと蓄音機（モデル名「ヴィクター」）の写真が左右に並置されており、その中央には「どっちがどっち？」という先のキャッチコピーが書かれている。この問いが意味するものは明らかである。要するに、この広告は自分が聞いているのがカルーソーの「生の声」であるのか、それとも彼のレコードであるのかを言い当てられるかと読者に問うているのである。しかし、読者が試してみるまでもなく、その答えはすでに用意されている。広告の説明文によれば、両者に知覚上の違いがないことは、いくつかのテストによってすでに検証済みだからである。この広告ではたとえば、カリフォルニア州オークランドのある劇場で行われたテストの様子が紹介されている。ヴィクターの技師がオーケストラ・ピットに隠れてレコードを再生したところ、聴衆は本物の歌手が歌っていると思い込んで非常に喜んだという。つまり、ヴィクターのレコードは外見を別にすれば、歌手が目の前で歌っているのと同じ経験を与えたというのである。

当時の聴衆がまだ蓄音機を聞き慣れていなかったとはいえ、そうしたことが本当に起きたとは容易には信じがたい。しかし、事実とはかきとして、こうした「ハイ・フィデリティ」の表象は、1908年以降、ヴィクターの広告に頻繁に見られるようになった。たとえば、1915年にもヴィ



図1 「どっちがどっち？」

The Outlook Magazine, Vol.88, No.16, April 18, 1908 (inside cover).



図2 「両方ともカルーソー」

Popular Mechanics Magazine, Vol.23, No.1, January 1915, p.3.

クターは同じくカルーソーを起用して、非常によく似た広告を製作している【図2】。「両方ともカルーソー (Both are Caruso)」と題されたこの広告では、蓄音機の代わりにレコード盤の写真が使われているが、その内容は先の広告とほとんど変わらない。そのキャッチコピーが示すとおり、この広告においてもヴィクターはレコードの音声とカルーソー本人の声はまさしく同一であると主張する。そこで描写された聞き手はやはりふたつの声を識別することができないのである。

ところで、なぜヴィクターは1908年になって複製技術を「ハイ・ファイ」なものとして表象しはじめたのであろうか。管見の限り、1908年以前に、ヴィクターが上述のような広告を用いたという記録は見当たらない。ヴィクターはこの年になってはじめて、複製技術を知覚に対して「透明」なものとして表象しはじめたのである。ここで注目したいのは、「ハイ・フィデリティ」の広告に登場するのは楽器の演奏者ではなく、専らオペラ歌手であったということである。マーシャ・ジーフェルトによれば、「ハイ・フィデリティ」は元来、「高級文化」としてのオペラの受容と不可分な関係にあった。彼女は「フィデリティ」がもとは主従の関係に適用される言葉であったことを引き合いに出しながら、それがヒエラルキーの意識と切り離しえないことを指摘する。すなわち、「ハイ・フィデリティ」は複製技術が「原音」に対して忠実であることを意味するだけではなく、「高級文化」に対する大衆の忠実さ、崇拜や畏敬の念を反映していたというのである⁵。実際、ヴィクターがレコードの購買層として想定したのは、歌劇場の常連であった富裕層ではなく、彼らに憧れを抱くひとびとであった。ヴィクターはそうした購買層に向けて、レコードをオペラ鑑賞の代替品として販売したのである。すなわち、レコードの価値とは、歌劇場の豪華なボックス席にいるのと（少なくとも聴覚上は）同じ経験を得られるということにあった。このことから、ジーフェルトは「ハイ・フィデリティ」とはブルジョワ的な「高級文化」に依存し、それを再生産する階級イデオロギー的な産物であったと指摘する⁶。

しかし、ヴィクターの「オペラ・レコード」は必ずしも「オペラのレコード」を意味したわけではなかった。そもそも当時の録音技術において収録可能な楽曲の時間はおよそ3分程度であり、オペラと言ってもせいぜいアリアを短く編曲して録音していたにすぎなかった。それどころか、「オペラ・レコード」と呼ばれるもののなかには、オペラとは無関係な楽曲が含まれることもあった。ウィリアム・ホーランド・ケニーは「オペラ・レコード」にはオペラ作品だけではなく、欧米諸国の民謡あるいは流行歌、はては軍歌までが異種混濁的に含まれていたと指摘する。彼の説明によれば、それはアメリカ社会の異種混濁性をそのまま反映していた。すなわち、ヴィクターは「高級文化」の優越性に訴えていたようでいて、実のところより多くの聴衆をひきつけるために、オペラを「通俗的 (popular)」な音楽の受容に開いてもいたとケニーは指摘するのである⁷。

このことは「オペラ・レコード」が決して歌劇場の再現ではありえなかったことを示している。実際、そこに含まれた民謡や流行歌は決してステージでは上演されないものとして、すなわちレコードならではの娯楽として受容されていたのである。それにもかかわらず、ヴィクターはレコードがステージの再現であると言い張ってもいた。それはなぜだろうか。この問いに答えるには、階級性の問題だけではなく、複製技術そのものに対する認識について考える必要があるように思われる。次章では、作曲家ジョン・フィリップ・スーザの小論「機械音楽の脅威 (The Menace of Mechanical Music)」を手がかりに、労働の機械化という文脈のなかで「ハイ・フィデリティ」の背景を考えることにしたい。

2. 「機械音楽の脅威」——主体なき機械たちの声

スーザが1906年に発表した小論「機械音楽の脅威」は、「缶詰音楽 (canned music)」という言葉が最初に使われた文章として知られている⁸。「缶詰音楽」とは「機械音楽」(機械的に複製された音楽)を揶揄するためにスーザが用いた造語である。スーザの論考のなかで、この表現は一度しか登場しないが、それは後に「機械音楽」に対する非難の言葉として人口に膾炙した。その一節で、スーザは「缶詰音楽」を享受する行為を揶揄して、次のようにたとえる。すなわち、それは釣り人が川の中を悠々と泳ぐ魚を傍目に見ながら、缶詰の魚を食べるようなものだということである⁹。せっかく生きた魚を釣りに行っているのに、それを忘れて缶詰の魚に興じるというのは、なるほど釣り人としてはおかしい行為である。それと同じで、「機械音楽」の愛好者は、本来の「音楽」を忘れてしまい、「缶詰の音楽」に満足してしまっているというのである。それでは、なぜ「機械音楽」はこのように非難されなければならなかったのであろうか。

その理由を明らかにするには、彼が「音楽」と「機械音楽」の差異をどのように理解していたのかを知る必要がある。小論の冒頭において、彼は複製技術を次のように定義する。

人間の技能、知性、魂 (human skills, intelligence, and the soul) になり代わって、われわれのために歌ったり、ピアノを弾いたりする機械的な装置¹⁰。

この定義はスーザが「音楽」と「機械音楽」の差異をどのようにとらえていたのかを明確に示している。彼にとって「音楽」とは人間の「技能、知性、魂」によって生み出されるべきものであった。自ら思考し、行動する主体によって演奏されるからこそ、「音楽」は活発な人間の「生命 (life)」を感じさせることができるとスーザは言う。しかし、いったん複製されると、その「生命」は決定的に失われてしまう。なぜなら、複製技術は「魂」を持たない機械的なメカニズムにすぎないからである。それゆえ、機械的に複製された音楽は、表面上はいくら「音楽」と同じに聞こえたとしても、「生命」を欠いた「缶詰音楽」でしかないと彼は考えるのである¹¹。

こうしたスーザの議論を素朴な心身二元論として片付けてしまうことは容易である。しかし、注目すべきは、人間の機械化がこの時期、単に思弁的な問題ではなく、現実的な問題として進行していたということである。デヴィッド・スイスマンに従うなら、「機械音楽」に対するスーザの批判は労働主体の疎外という歴史的な文脈のなかに位置づけることができる。複製技術とはそもそも産業資本主義がもたらした労働の機械化の果てに出現した技術であった。彼が述べるように、産業社会において労働に起きた変化とは、「生産に関わる知識と技能が機械的なメカニズムのなかに移しかえられる」という事態であった¹²。産業革命にはじまる工業化は、人間の労働を可能な限り機械に置き換えていく過程であったと言えることができる。重要なのはその過程において労働の性質が根本的に変化したということである。労働者は時間をかけて技能を熟練させるよりも、機械の働きに即してあらかじめ決められた作業を反復することを求められるようになっていく。つまり、近代の工場においては、人間と機械は理論的にも現実的にも、互いに交換可能なものとして扱われるようになったのである。音楽の機械的な複製はそうした工業化の論理と無関係ではありえなかった。それどころか、複製技術は完全なオートメーション・システムの先駆け

であったと言えるかもしれない。いったん複製されると、音楽という一種の労働は人間を抜きにして、自動的に再生産されうようになったのである¹³。

こうした観点から見れば、スーザが「機械音楽」を揶揄する言葉に「缶詰」を選んだのは決して偶然ではなかった。近代生活の特徴づけるこの商品は、保存ということによって複製を連想させるだけではなく、音楽がもはや食品工場の生産ラインと無関係ではないことを想起させる。工場の労働者が自ら物を作ることを忘れつつあるように、ひとびとは自ら演奏することを忘れつつある。たとえば、スーザは自分の子どもを蓄音機であやす母親の例をあげている。彼女は簡単な子守唄を歌うことさえ忘れて、歌うという行為そのものを機械に完全に委ねている。そうした日常的な場面においてさえ、ひとびとは機械化の原理を無反省に受け入れるいとスーザは批判するのである¹⁴。もちろん、「機械音楽」の受容者が歌うことさえやめてしまうとは考えにくい。しかし、彼らの歌はもはやかつての「音楽」と同じものではないとスーザは言う。というのも、蓄音機（フォノグラフ）から歌うことを学んだ子どもたちは、同じ音を反復するだけの「人間フォノグラフ（human phonograph）」になってしまうからである。つまり、彼らはフォノグラフと同様に自らも「情緒」や「魂」を持たない機械と化してしまうとスーザは批判するのである¹⁵。

こうした背景と照らし合わせてみるならば、「機械音楽の脅威」は工業化のなかで人間の労働者が現実的に機械に置き換えられ、主体的な生産から疎外されつつあることへの不安を代表していたと言えるかもしれない。興味深いことに、この小論が書かれた時期は、新たな生産体制が整えられつつあった時期に一致する。続く1910年代、北米の工業はフォード・システムに代表されるベルトコンベアー式の生産体制によって、労働の自動化と効率化を急激に推進することになるのである。そうした状況のなかで、ヴィクターが「ハイ・フィデリティ」を追求しはじめたとしても決して不思議ではない。「機械音楽の脅威」と「ハイ・フィデリティ」は互いに表裏の関係にあったとも言えるからである。ティム・アンダーソンによれば、「ハイ・フィデリティ」とは「自らの行動に対する制御」を決定的に失い、疎外された主体を想像的に回復するために作り出された理念であった。すでに見たとおり、ヴィクターの広告において表象された蓄音機は、聴衆の前から姿を消し、その代わりに、歌手自身が目の前で歌っているような感覚を与えるとされていた。たとえ複製技術が現実には「演奏者の身体から決定的な諸能力を分離して労働を再生産し、彼らの制御の及ばないところでそれを公共の展示システムのなかに置いている」としても、「ハイ・ファイ」なレコードはそれを否認しうる幻想を聴衆に与えることができるのである¹⁶。

ところで、アンダーソンの議論を補うとすれば、われわれは「ハイ・フィデリティ」において他ならぬ声の特権化されていたのはなぜかということについても考えておく必要があるだろう。この点に関連して、メアリー・アン・ドーンはベンヤミンの「アウラ」概念を参照しながら興味深い指摘を行なっている。ベンヤミンは「アウラ」を「どんなに近距離にあっても近づくことのできないユニークな現象」として定義する。周知のように、ベンヤミンは機械的複製によって「アウラ」は衰滅したと述べるのであるが、彼はそれを大衆社会に認められるふたつの欲望に結びつけている。ひとつは事物を空間的にも人間的にも「近くへ」引き寄せようとする欲望であり、もうひとつは大衆が既存の物の複製を受け入れることによってその物の一回限りの性格を克服しようとする欲望である¹⁷。こうしたベンヤミンの議論に対して、ドーンは音の商品性を高めるために事物を近くへ引き寄せようとする欲望が利用されていることを認めながらも、声に関して言えば、

それは一回限りの性格を完全に喪失したわけではないと述べる。録音が消費者にもたすのは匿名の声ではなく、特定の人物の声である。この意味で、それははっきりと特定された人物の身体、つまりは置き換えのきかない「オリジナル」な身体との結びつきを保持している。こうして声は複製に「アウラ」を回帰させる有力な媒体として、「ハイ・フィデリティ」の理想と結びつくことになったとドーンは指摘するのである¹⁸。

さて、ここまでわれわれは「ハイ・フィデリティ」が要請されるようになった背景を見てきた。われわれがスーザの小論に見たように、それは人間が機械に置き換えられることへの不安と結びついていた。「ハイ・フィデリティ」は「オリジナル」な身体の現前という感覚を録音のなかに回帰させることによって、技術に対する不安を和らげる試みの産物であったと考えられるのである。ドーンが指摘するように、この点で声は他の音にはない特権的な機能を持っている。それは声が楽器などの音とは異なり、本来的に身体そのものから生じる音であり、身体を特定する機能を持つからであるという。しかし、はじめに疑ったように、われわれがそこに知覚する身体は、「オリジナル」な身体と同一なのであろうか。われわれはここで再びはじめに触れた問いに戻ることになる。もしもその身体が同一であるとすれば、技術的に再生された声といわゆる「生の声」のあいだにはいかなる違いもないということになりはしないだろうか。こうした問題は、「ハイ・フィデリティ」と「声」の相互に癒着した関係を自明視することによって生じたものであるように思われる。この点に関して、次章では、ヴィクターのスタジオにおいて実際に行なわれた録音方法を取りあげて見ていくことにしたい。ヴィクターが「ハイ・フィデリティ」の広告において複製技術を「透明」なものとして表象していた一方で、歌手たちはそれを文字どおりに受けとっていたわけではなかった。というのも、彼らは録音の特性を明確に意識しながら、それに根ざした独自の技法を発展させていたからである。そうした技法は「ハイ・フィデリティ」が実践としては矛盾した側面を持っていたことを示している。レコード産業が「オリジナル」な身体の現前という幻想を作り出そうとしていたとき、スタジオでは歌う身体そのものが技術との関係において変容をきたしていたのである。

3. 録音の技法——録音のために歌うこと

1925年に電気録音が導入されるまで、録音技術は基本的には「アコースティック録音」ないし「機械式録音 (mechanical recording)」と呼ばれる方式に基づいていた。ここでいう機械式録音とは、電氣的な増幅を用いずにダイヤフラム (振動板) の振動を針に伝え、円筒ないし円盤状の記録メディアに溝を刻印する方式のことを指している。この方式において演奏を録音するのは、容易な作業ではなかったと言われる。というのも、この方式は音波の力だけで溝を刻むため、録音するにはかなりの音量を必要としたからである。そのため、アコースティック録音はバンドやオーケストラの録音には向いていなかった。多数の音源から発生する音を一度に録音するにはオーケストラと録音機のあいだにある程度の距離をとる必要があったが、そうすると十分な音量を確保することができなかったのである¹⁹。

しばしば指摘されるように、初期のレコード産業でオペラ歌手が重視されたのは、単に「高級

文化」のイメージを帯びていたからではなく、当時の技術的な条件でも映える録音を作ることができたからであったとも言われている。広いコンサートホールでも朗々と響きわたるように鍛えあげられたオペラ歌手の声は、録音したときにいかなる楽器よりも豊かな音色を響かせることができたのである。しかし、オペラ歌手であれば、誰でもよいというわけではなかった。ローランド・ジェラットによれば、レコードが音楽鑑賞に耐えられることを証明するには、カルーソーを待たなければならなかったという。1902年3月、イギリス・グラモフォン社と契約したカルーソーはミラノで10枚のレコードを製作したが、ジェラットはこれらのレコードを評して「最初の完全に満足すべきグラモフォンのレコード」と述べている²⁰。カルーソーはアコースティック録音の特性にとって理想的な声質を持っていたとしばしば言われる。ジェラットによれば、「カルーソーの力強い声とかすかにバリトンがかった声質とは、初期の円盤に固有の表面の雑音をかき消すのに役立ち、彼の声の響きはとくにアコースティックな録音板の特性に合っていた」ため、「当時の不十分な再生機であっても、豊かに生きいきと鳴り響いた」という²¹。これらのレコードは翌年にヴィクターの「赤盤」シリーズの一部として商品化され、設立されたばかりのヴィクターを支える屋台骨となった。

カルーソーはそれまでアメリカではほとんど無名であったにもかかわらず、初期のヴィクターにおいてきわめて重要な存在となった。それはレコードの音質を保証するには、他でもないカルーソーの声が必要であったからである。逆に言えば、このことは録音技術が決して「ハイ・ファイ」なメディアではありえなかったことを示している。しばしば指摘されるように、アコースティック録音時代の録音機は、人間の耳と比べても、きわめて狭い範囲の音しか記録できなかった。録音技術は「忠実」であるどころか、かなり露骨に録音可能な音を限定していたのである²²。カルーソーの声がそうした条件に適したことはまったくの偶然であったと一般には言われている。細川周平によれば、彼はステージで上演するのと同じように歌っていただけであり、その声が「もともと」録音機の特性に合っていたにすぎないという。この意味で、彼にとって録音技術は「歌唱の後からやってくる技術的対象」であったと細川は指摘する²³。しかし、たとえカルーソーがそうであったとしても、同時代のすべての歌手が録音技術に対して同じ態度をとっていたと考えるのは早計である。多くの歌手は録音技術の特性を所与の条件として、歌い方そのものを変化させていたと思われる。

具体的な事例として、ここではソプラノ歌手エマ・イームズ (Emma Eames, 1865-1952) が1907年に雑誌の取材に応じて述べた内容を中心に、歌手が録音のために発展させた技法を見ていくことにしたい²⁴。この記事のなかで、イームズは彼女がそうした技法の必要性を意識するにいたった経緯を次のように説明している。録音の仕事をはじめたころ、彼女にとってそれはただ苛立たしいものでしかなかったという。それというのも、はじめてスタジオに行くまで、彼女は「歌手はただ歌うだけであり、あとの仕事は純粋に機械に任されている」と考えていたのであるが、できあがった録音は思いもよらない結果をもたらしたからである。たとえば、「判断を誤って録音機から近すぎたり遠すぎたりすると音色の価値が損なわれてしまう」ため、何度も録音しなおさなければならなかったと彼女は述べている²⁵。こうした記述からは、歌手にとって録音の仕事が単に歌えばよいという単純なものではなかったことが分かる。先に述べたように、アコースティック録音には音量を増幅する機構が備わっていなかったため、音量の調節はほとんど歌手

の位置どりにかかっていた。もしも歌手の口が録音用のホーンから遠すぎると、針に十分な振動が伝わらず、録音された声はほとんど聞こえないほどか細いものとなった。そのため、歌手はホーンにほとんど口を押しあてて、しかも頭の位置を固定して歌わなければならなかった。ただし、単純にホーンに近ければよいというわけでもなかった。声量をあげるときや高音域を歌うときにホーンに近すぎると、音が歪んだり、甲高いノイズが発生したりすることがあったからである。「音色の価値が損なわれてしまう」というイームズの記述は、こうした現象を指していると考えられる²⁶。

そうした経験を重ねたのち、イームズは「ただ歌うだけでよい」という当初の考えは誤りであり、「機械とは学ばれるべきものである」ことに気づいたという。すなわち、彼女は録音機の特性を理解し、それを踏まえて歌うことの必要性を意識しはじめたというのである。このことに関連して、彼女はそうした技法の基礎を学ぶうえで録音技師が重要な役割を果たしたことに触れている。彼女によれば、ヴィクターのスタジオでは熟練した録音技師が歌手の横に立ち、録音中に歌手とホーンの距離を調整する仕事を行っていた（イームズはこの行為を "pose" と呼んでいる）。同じくソプラノ歌手のアンナ・ケース（Anna Case, 1888-1984）は、エディソン・フォノグラフ社のスタジオにも同様の技師がいたと述べている。この技師は歌手がホーンから遠すぎるときには腕を引いて近づけ、反対に近すぎるときには押して遠ざけるといったように、いくらか強引に姿勢を変えていたようである²⁷。

こうした録音方法はアコースティック録音時代において歌手の仕事と録音技師の仕事が明確には分かれていなかったことを示している。イームズとケースの記述によると、彼女たちはそうした技師の仕事から録音に関する知識や技能を学び、やがては自分自身で録音機との距離を調整できるようになったという。しかも、イームズはそれをさらに発展させて、独自の技法を確立してもいた。ひとつの例として、彼女は「やわらかい、撫でるような (soft and caressing)」声を録音するにはどうすればよいのかを説明している。彼女によると、そのような声を表現するとき、ふつうはアタック（音の立ち上がり）を弱くするが、彼女はむしろアタックの強さを維持したまま、全体的に声量を抑えるという方法をとっていたという。彼女がこのような方法をとったのは、アタックを弱くすると、録音したときに歌詞が不鮮明になったからではないだろうか。すでに述べたように、当時の録音機は弱音を拾うことが苦手であったため、もしも彼女が言うところの「やわらかい、撫でるような」調子で歌うと、アタックの部分が消えてしまったのであろう。こうしたことから、彼女は先の方法をとったものと推測される。全体の声量を抑えたとしても、スタジオのなかでは発音が強すぎるように聞こえたはずだが、録音機を通すとアタックの部分も弱くなるため、全体のバランスとして彼女が望む音を得られたのかもしれない。

さて、ここまでイームズの事例を中心に歌手の録音技法を具体的に見てきたが、そこからは歌手が録音技術を「透明」なメディアと見なしていなかったことが分かる。イームズは最初、「演奏」と「録音」はそれぞれ独立した仕事であると考えていた。彼女はただいつもどおりに歌うだけでよく、あとは熟練した録音技師がそれを忠実に記録してくれると考えていたのである。しかし、イームズやケースの技法において「演奏すること」と「録音すること」は決して別個のプロセスではなかった。それは彼女たちが録音技師から学んだ知識や技能を演奏に反映させていたことから分かる。このことはスーザとは異なり、歌手たちが複製技術を人間にとって代わり、主体を疎外するものとは見なしていなかったことを示している。むしろ、スタジオのなかで歌手た

ちはまるで録音技師のように録音機の扱いに習熟し、独自の技能を発展させていたのである。

また、このことは同時に、フリスやドーンとは異なり、歌手たちが録音された声を「身体そのものの音」としては聞いていなかったことを示している。むしろ、イームズやケースは身体的に生産される声と技術的に再生産される声がつねにずれていることを所与の条件として録音を行っていた。たとえば、イームズが「やわらかい、撫でるような声」と言うとき、それは録音機の前に立つ彼女の声ではなく、録音機を通して変化した声のことを指していたのである。彼女にとって、録音はいくら「生の声」に似ていたとしても、やはり「身体そのものの音」と同じではありえなかった。これはある意味、しごく当然のことであるように思われる。録音された声を聞くと、われわれはそれを誰かの身体に結びつけて聞くかもしれないが、やはりそれを技術的な音声として聞いてもいるはずである。

ではなぜフリスやドーンは技術的に再生された声をそれとして記述できないのであろうか。フリス自身が自ら告白するとおり、その理由はある願望によって説明できるように思われる。はじめに引用した文章でフリスが述べるところによれば、「われわれは声が聞こえるのに身体以外の何かが必要とされることを期待しない」のであるという。この願望によって、彼は技術経験を抑圧し、録音された声をあたかも身体の「無媒介的」な表現であるかのように聞くことになるのである。このことは彼が図らずもスーザと同じ願望を抱いていたことを示しているように思われる。先にとりあげた小論において、スーザは人間が機械に置き換えられつつあることを嘆くと同時に、そうした置き換えが生じる以前の「音楽」（身体行為としての音楽）を理想化してもいた。フリスの問題とは、そうした「音楽」の理想化を技術経験のなかに無批判的に持ち込んでしまうことにあると言える。つまり、彼は「ハイ・フィデリティ」を批判しているようでいて、実のところ核心においてはその理念にあまりにも忠実であったように思われるのである。

ところで、イームズのレコードを聞いたひとびとは、それをどのように聞いたのであろうか。ヴィクターの広告が表象していたように、彼らはそこから「オリジナル」な主体の現前という幻想を得たのであろうか。あるいは、彼らはスーザのように、それを主体なき機械の音声として聞いたのであろうか。それとも、彼らはまったく別のやり方でレコードを経験したのであろうか。残念ながら、ヴィクター・レコードの受容者がイームズのレコードをどのように経験したのかは管見の限り不明である。しかし、ケースの聴衆に関して言えば、われわれは彼らが経験したものをある程度は知ることができる。というのも、エディソン・フォノグラフ社は歌手自身の声とレコードの音声を聴衆に比較させる実験的なコンサート「トーン・テスト」をアメリカ各地で開いていたからである。最後にこの「トーン・テスト」の内容を手がかりに、録音から聞こえる身体のありかについて考えてみたい。

4. 蓄音機のなかの身体

およそ 1915 年から 1920 年にかけて、エディソン・フォノグラフ社は「トーン・テスト」と呼ばれるコンサートをアメリカ各地で開いていた。その公演数はおよそ 4000 回にも及び、合計で 200 万人以上の観客を動員したという²⁸。しばしば指摘されるように、それはヴィクターに対

抗するべく、フォノグラフがより高度な再現性を持つことを証明するためであったと言われている。エディソン・フォノグラフ社がヴィクターと異なっていたのは、複製技術の再現性を納得させる手段として広告よりも実証性に重きを置いた点であった。要するに、エディソンは歌手と蓄音機をステージに並べて、聴衆が両者の違いを区別できるかどうかを実際に試したのである。

それはたいてい以下のような手続きで行われた。はじめに歌手が歌いはじめる。途中で蓄音機がそれを引き継ぎ、同じ楽曲を再生しはじめる。このとき伴奏は行なわれず、レコードにも歌手の独唱だけが録音されていた。最後に主催者が登場して、歌手とレコードがいつ切り替わったのかを聴衆に尋ねる。多くの会場では、唇の動きが見えないようにカーテンを下ろすか、聴衆に目隠しをさせていたようである。1919年の広告において、エディソン・フォノグラフ社はその二年前に開かれたキャロライナ・ラザリ (Carolina Lazzari, 1891-1946) の「トーン・テスト」を紹介している【図3】。それによれば、聴衆は歌手とレコードのあいだに「違いはない (there was no difference)」と感じたという。彼らはカーテンも目隠しもされていなかったが、ラザリの唇を見ないかぎり、声がいつ切り替えられたのか分からなかったというのである。広告に書かれた説明文のなかで、エディソン・フォノグラフ社は明らかにヴィクターの広告と同じテーマを引き継ぎながら、次のように主張する。



図3 「違いはありません」

The Outlook Magazine, Vol.123, No.3, September 17, 1915, p.97.

エディソンの天才は世界の偉大な芸術家たちの〈ほんものの〉声 ("real" voice) を永遠にとどめました。それらは耳障りで機械的なまがい物 (strident and mechanical travesties) ではなく——生きている彼らの声と区別できない文字どおりの再創造 (RE-CREATIONS) なのです²⁹。

この文章に見られるように、この時期のエディソン・フォノグラフ社は「再生産 (reproduction)」の代わりに、「再創造 (recreation)」という言葉を好んで用いていた。それはおそらく、「再生産」という言葉が機械的なプロセスを連想させると考えられたからではないだろうか。機械的な再生産のプロセスに気づかせるようなレコードは、ここでは「機械的なまがい物」として退けられている。フォノグラフから聞こえる声は、そうした「機械的」な音声ではなく歌手自身の「〈ほんものの〉声」であり、もっと言えば、彼あるいは彼女の身体によって生み出された声そのものである。それはもはや機械的な「再生産」ではない。そこでフォノグラフは、あたかも声とともにそれを生み出した歌手自身をも「再創造」するかのように記述されている。こうした内容からは、エディソン・フォノグラフもまたヴィクターと同じく、聴衆の注意を複製技術そのものの

ら逸らそうとしていたことが分かる。

ただし、そうした目論見を成功させるには、いくつかの条件に適う歌手を選ぶことが必要であった。ジョナサン・スターンによれば、エディソン・フォノグラフは「トーン・テスト」に出演する歌手を選出するにあたって、主にふたつの条件を課していた。第一に、「トーン・テスト」には比較的知られていない歌手が選ばれていた。その理由は第二の条件と関わっている。「トーン・テスト」に出演する歌手は、必要な技能として、「レコードのように演奏する」ことを求められたという³⁰。よく知られた歌手の場合、それが露呈してしまう可能性があるため、あまり有名な歌手のほうが「トーン・テスト」にとっては好ましかったのである。先に触れたアンナ・ケースはエディソン・フォノグラフ社において数少ない専属歌手のひとりであったが、彼女が重宝されたことには明確な理由があった。彼女はレコードの音声を模倣することに長けていたのである。1975年に行われたインタビューのなかで、ケースは1920年3月20日にカーネギー・ホールで開かれたリサイタルの内容を次のように回想している。

私は機械の横に立って、録音された音をコピーしました。聴衆は私がいつ歌っていて、歌っていないのか分かっていませんでした。彼らは声からそれを判断できなかったのです。もちろん、彼らには私の唇が動くのが見えたはずですが。それでも、音の質にかんして言えば、彼らには違いが分かりませんでした。その音があまりにも自然な声に似ているせいで、いつ機械が歌っていて、いつ私が歌っているのか分からないと言われはじめたのはそのためです³¹。

このインタビューのなかでケースが説明しているように、「トーン・テスト」がエディソン・フォノグラフ社の目論見どおりにいったのは、レコードが彼女の声を「忠実」にコピーしていたからではなく、むしろ反対に彼女がレコードの音声をコピーしていたからなのである。つまり、歌手たちは「トーン・テスト」に出演する条件として、スーザが言うところの「人間フォノグラフ」になりきる必要があったのである。

スーザの観点からすれば、このことが意味するのは「機械音楽の脅威」以外の何ものでもない。録音された声が「ほんものの声」のように聞こえるには、矛盾したことに歌手のほうが機械を模倣する必要があったのである。しかし、ここには別の解釈を行なう余地がある。ケースがレコードの音声に似せて歌わなければならなかったということは、逆に言えば、そうしなかった場合、それはケース自身の声としては聞こえなかった可能性を示唆している。それどころか、実際にはケースがレコードの音声を模倣したからといって、聴衆がそれを「ほんものの声」と取り違えることはなかったようである。重要なのは、それでもなお聴衆がそこに「脅威」というよりはむしろ、娯楽性を感じていたということである。

エミリー・トンプソンが指摘するように、「トーン・テスト」の聴衆は実のところレコードと歌手の違いには当然のように気づいており、むしろその違いを聞き比べること自体に娯楽性を感じ認めていた³²。歌手の身体から聞こえる声とレコードから聞こえる声は同じようであり、どこか微妙にずれていたものであり、彼らはそうしたずれを知覚すること自体を楽しんでいたのである。このことは1916年4月29日付の『ニューヨーク・トリビューン』誌に掲載された記事「マホガニー製のプリマドンナ」においてはっきりと示されている。その著者はソプラノ歌手マリー・ラップ

ルド (Marie Rappold, 1878-1957) が出演した「トーン・テスト」の感想を次のように述べている。

ラッポルド夫人はフォノグラフに親しみを込めて片腕を乗せると、『トスカ』の一節を歌いはじめた。すると、フォノグラフもその機械の肺 (mechanical lungs) から声を限りに「歌に生き、愛に生き (Vissi d'Arte, Vissi d'Amore)」と歌いはじめた。そのアクセントと抑揚は彼女とまったく同じであった。しかも、フォノグラフはプリマドンナと同じタイミングで息継ぎすらしていたのである。

歌手がときおり歌うのをやめると、フォノグラフはひとりで歌い続けた。機械の声はやむと、今度はラッポルド夫人が歌い出した。聴衆はラッポルド夫人とフォノグラフのどちらかが歌っているのか、それとも一緒に歌っているのかを推測することに魅了されている様子であった。

歌が終わると、歌手はおじぎをして、硬いマホガニーの体を持つ友人の肩をぽんと叩き、あとを任せてその場を立ち去った。その後、フォノグラフはピアノの伴奏つきで聴衆を楽しませた³³。

彼はラッポルドとフォノグラフのアクセント、抑揚、息継ぎのタイミングがまったく同じであることに驚きを示している。それはおそらくケースがそうしていたように、ラッポルドがレコードの音声に似せて歌っていたためであろう。しかし、それでも記者はやはり両者を取り違えてしまうということはない。記事の内容からは彼がレコードの音声をあくまでもそれとして聞いていたことが窺い知れる。特筆すべきは、彼が蓄音機をラッポルドから独立したもうひとりの歌手であるかのように記述していることである。彼の目に、蓄音機はラッポルドの「友人」として彼女とともに歌ったり、ピアニストと共演したりしているように映っていたのである。こうした記述が示すように、「トーン・テスト」はその目論見どおりにはいかなかったと考えてよい。この記者はラッポルドを録音された声の主体としては認めていなかったである。しかし、そうであるからといって、彼はスーザのようにレコードを「缶詰音楽」あるいは「死んだ音楽」として聞いたわけでもなかった。その代わりに、彼は機械の声や息遣いを実に生き生きとした様子で記述してさえいる。興味深いことに、彼は蓄音機のなかに人間のような身体を想像し、そこにあるはずもない「肺」さえも感じていたのである。

こうした表現は「トーン・テスト」の聴衆がレコードの音声を「耳障りで機械的なまがい物」とも、「ほんものの声」とも異なるものとして経験していたことを示しているように思われる。すでに明らかにしたように、「トーン・テスト」とはスーザが失われつつあるものとして記述した「音楽」の主体をステージ上に演出する試みであったとすることができる。そこで出演者はレコードの音声そっくりに歌うことで、「再生産」を「再創造」として経験させようとしていた。しかし、「トーン・テスト」は反対に蓄音機と歌手のあいだの微妙なずれに聴衆の注意を向けさせてもいたように思われる。歌手がどれだけ精確にレコードの音声を模倣したとしても、レコードに特有の音の質感や針の摩擦音までは再現できない。聴衆はおそらくそうしたレコードの質感を歌手の身体に同化されえない残余として知覚したはずである。「トーン・テスト」の聴衆にとって、レコードから聞こえる声は、完全に歌手の身体に帰属するものでも、完全に蓄音機のメカニズムに帰属するものでもなかった。前章で見てきたように、こうしたことは歌手自身によっても意識されていたはずである。イームズやケースの技法において、レコードの音声は歌手と録音機のあいだの相互関係によって生じるものと見なされていたからである。「トーン・テスト」の聴衆はこの「あいだ」

に人間とも機械ともつかない、もうひとつの存在を想像していた。先の記者はその実在しないはずの器官を指して「機械の肺」と呼んでいたのではないだろうか。

結語

本論では、「ハイ・フィデリティ」の理念が最初に形成された時期に注目しながら、声が人間と機械のあいだで揺れ動くさまを見てきた。われわれがスーザの議論を通して見たように、「ハイ・フィデリティ」とは人間が機械に置き換えられることへの危惧と、そうした置き換えが起きる以前の「オリジナル」な行為に対する憧憬とを背景にして形づくられた理念であった。レコード産業は複製技術を「透明」なメディアとして表象することによって、そうした「オリジナル」な身体行為という幻想を維持しようとしたのである。先行研究の問題とは、そうした幻想を無批判に反復してきたことにある。録音された声を「身体そのものの音」と同一視しようとする限り、われわれはスーザと同じで、複製技術との関係を疎外の観点からしか論じることができない。そこには人間が機械にとって代わられることを嘆くか、機械にとって代わられる以前の「オリジナル」な人間への憧憬を募らせるか、という二択しかないだろう。

しかし、本論で見てきたように、「ハイ・フィデリティ」をめぐる諸実践は、異なる選択肢の可能性も示していたように思われる。実際、われわれがとりあげたイームズやケースは、録音技術との関係を単純に置き換えの関係としてとらえていたわけではなかった。彼女たちは録音機の特性を所与の条件として、新たな演奏の技法を発展させていた。そこでは声はつねに人間と録音技術のあいだの相互的な関係のなかに位置づけられていたのである。レコード産業がそうした関係性そのものを隠蔽しようとしていた一方で、聴衆はむしろこの「あいだ」にあるものとしての声を娯楽として享受していた。それは彼らがそこに機械との新たな関わり方を予期していたからではないだろうか。「トーン・テスト」の聴衆のひとりとは、それを人間とも機械ともつかない曖昧な存在として想像していたように思われる。産業社会において人間と機械が互いにとって代わろうとしていたとき、レコードの声はむしろ人間と機械がともにあってはじめて響くものとして、機械とのありうべき関わり方を示していたように思われるのである。

録音された声を聞くとき、ともすると、われわれはそれが録音であることを忘れがちである。しかし、それがいくら「生の声」に似ていたとしても、われわれはやはり録音を歌手の声そのものと誤認することはないし、録音に特有の質感を味わってもいるはずである。歌手や技師はレコード産業の初期から、多かれ少なかれこのことを意識して録音にたずさわってきたように思われる。本論ではアコースティック録音時代のオペラ歌手に議論を限定してきたが、同じことはもちろん、その後に発展したポピュラー音楽にも見出すことができる。1930年代以来、ビング・クロスビーやフランク・シナトラをはじめとするポップ歌手の多くがマイクロフォンの握り方や距離のとり方、あるいは発声の仕方そのものに意識を向けてきたことはフリスも認めるとおりである。この点では、本論で見てきたオペラ歌手の実践は、その後のポピュラー音楽にも引き継がれたと言うことができる。ただし、前者が「生の声」に少しでも近い録音をめざしていたのに対して、後者のなかには「ハイ・フィデリティ」を必ずしも理想化せずに技術に関わってきたという点で異な

る傾向も見られる。事実、ポピュラー音楽においては声の質そのもののラディカルに変えようとする顕著な傾向（たとえば「ロボ声」とも称されるヴォコーダーの特殊な用法）が多様なジャンルを越えて見られる。今後の課題として、そうした実践がどのような身体のあり方を録音のなかに想像してきたのかを考えていきたい。

（あきよし やすはる：神戸大学大学院人文学研究科博士後期課程）

1 Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.

2 Simon Frith, *Performing Rites; On the Value of Popular Music*, Cambridge: Harvad University Press, 1996, p. 191.

3 Simon Frith, "Art vs. Technology: The Strange Case of Popular Music", *Media, Culture & Society* 8, 1986, pp. 263-279.

4 レコード産業黎明期の技術史については以下の文献が詳しい。

Oliver Read and Walter Leslie Walsh, *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph*, Indianapolis: Howard W. Sams & Co., Inc., 1977., Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph, 1877-1977*, London: Cassel, 1977., David Morton, *Off the Record: The Technology and Culture of Sound Recording*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

5 Marsha Siefert, "Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture: How the Talking Machine Became a Musical Instrument", *Science in Context* 8, Vol.2, 1995, p. 418.

6 Marsha Siefert, "The Audience at Home: The Early Recording Industry and the Marketing of Musical Taste", in *Audience Making: How the Media Create the Audience*, James S. Ettema and D.Charles Whitney, eds., Thousand Oaks: Sage Publications, Inc., 1994, pp. 417-418.

7 William Howland Kenney, *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, New York: Oxford University Press, 1999, p. 68.

8 John Philip Sousa, "The Menace of Mechanical Music", *Appleton's Magazine* 8, September 1906, pp. 278-284.

9 *ibid.*, p. 281.

10 *ibid.*, p. 278.

11 *ibid.*, p. 279.

12 David Suisman, "Sound, Knowledge, and the "Immanence of Human Failure"", *Social Text* 102, Vol.28, No.1, Spring 2000, p. 22.

13 *ibid.*, p. 21.

14 Sousa, *op. cit.*, p. 280.

15 *ibid.*, p. 281.

16 Tim J. Anderson, *Making Easy Listening: Material Culture and Postwar American Recording*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2006, p. 116.

17 ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』、佐々木基一訳、晶文社、1999年、17頁。

18 Mary Ann Doane, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", in *Film Sound: Theory and Practice*, Elizabeth Weis and John Belton, eds., New York: Columbia University Press, 1985, p.163.

19 アコースティック録音時代にはオーケストラの録音はほとんど不可能であったが、小規模の楽器編成でもステージと同じように演奏するというわけにはいかなかった。楽器によっては録音できないものもあり、またピアノやヴァイオリンの場合によっては改造したものを使う必要があった。楽器の録音にかんしては、以下の文献を参照。Katz, *op.cit.*, pp. 37-41.

20 Gelatt, *op.cit.*, p. 115.

21 *ibid.*, p. 115.

22 アコースティック録音方式において録音再生可能な周波数はせいぜい168ヘルツから2キロヘルツであったとされる。これは人間に聞こえる周波数帯域が20ヘルツから20キロヘルツであるのと比べれば、きわめて狭いことが分かる。このため、ジェラットは楽器の音よりも音域の狭い人間の声のほうで録音に向いていたと述べている（*ibid.*, p.204）。ただし、女性の声は一般に録音に向かないと言われていた。それは必ずしも女性の声域が録音機の周波数特性に合わないという技術的な条件に由来する問題ではなく、ジェンダー的な問題もかかわっていたようである。エミー・ローレンスはレコード産業および映画産業のなかに技術的なもの一般から女性を排除しようとする傾向を認めている（Amy Lawrence, *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1991, pp. 29-32）。カルーソーを含むテノール歌手が好まれたのは、その裏返しと言えるかもしれない。本論

はジェンダー的な問題には触れないが、本論でとりあげる女性歌手が録音技術の特性に意識的であったことはこうした事情と無関係ではないと考えられる。この点については、また別の論稿で考えることにしたい。

23 細川周平『レコードの美学』、勁草書房、1990年、82頁。

24 Emma Eames, "What Madam Emma Eames Has to Say About Making Victor Records", *Voice of the Victor*, Vol.11, No.1, January 1907, p. 5.

25 *ibid.*, p. 5.

26 *ibid.*, p. 5.

27 ケースの叙述にかんしては以下の文献から引用。ハーヴィス夫妻はこの文献のためにエディソン・フォノグラフ社と契約していた音楽家にそれぞれインタビューを行い、その記録を紹介している。ケースとの対話は1972年9月12日にニューヨークで行なわれたもので、「アンナ・ケース」の項目に掲載されている。これらのインタビューはエディソン・フォノグラフ社と契約した経緯、録音方法、後述する「トーン・テスト」の内容にかんする質疑応答を含んでおり、アコースティック録音時代に音楽家が録音技術をどのようにとらえていたのかを知るための貴重な資料となっている。Susan Edwards Harvith and John Harvith, *Edison, Musicians, and the Phonograph: A Century in Retrospect*, New York: Greenwood Press, 1987, pp. 41-45.

28 Eames, *op.cit.*, p. 5.

29 Emily Thompson, "Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925", *The Musical Quarterly*, Vol.79, No.1, Spring 1995, p. 153.

30 *The Outlook Magazine*, Vol.123, No.3, September 17, 1915, p. 97.

31 Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press, 2003, p. 262.

32 Harvith and Harvith, *op.cit.*, p. 44.

33 Thompson, *op.cit.*, pp. 155-156.

34 "Edison Snares Soul of Music: Mahogany Prima Donna and Rappold Sing as One on Concert Stage", anon., *New York Tribune*, April 29, 1916, p.3.