



機械の歌声－「トーキング・マシン」としての録音 再生技術の受容史

秋吉, 康晴

(Degree)

博士 (文学)

(Date of Degree)

2014-03-25

(Date of Publication)

2016-03-25

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第6008号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1006008>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博士論文

平成 25 年 12 月 10 日

機械の歌声

—「トーキング・マシン」としての録音再生技術の受容史

神戸大学大学院人文学研究科博士課程
後期課程 社会動態専攻

秋吉康晴

目次

序章 声をめぐる幻想・・・p. 2

0. はじめに
1. 録音再生技術と音楽表現
2. 「レコード」を作る
3. 「声」をめぐる幻想
4. 「トーキング・マシン」としての録音再生技術

第一章 身体なき声—録音再生技術の系譜・・・p. 19

0. はじめに—「音」と「音源」の分離
1. 「話す機械」としてのフォノグラフ
2. 「話す機械」と人間機械論
3. 身体なき声
4. 「声」と「身体」の分離

第二章 おしゃべりするフォノグラフ

—1877年から1878年における録音再生技術の受容・・・p. 35

0. はじめに
1. 不滅の声
2. おしゃべりするフォノグラフ—発明直後の受容形態
3. フォノグラフの声
4. 「おしゃべりするフォノグラフ」の衰退

第三章 「違いが分かりますか？」—歌手の分身としての録音再生技術・・・p. 48

0. はじめに
1. 録音再生技術から歌手へ—背景としての「機械音楽の脅威」
2. 録音の技法—録音再生技術の非忠実性
3. マホガニー製のプリマドンナ
4. 「ライブ」の機能

終章 機械の歌声・・・p. 63

0. はじめに
1. 身体なき声—人造人間、トーン・テスト、ヴォコーダー
2. メディアの物質性—「おしゃべりするフォノグラフ」と『プランダーフォニックス』
3. 結語

図版・・・p. 71

図版出典一覧・・・p. 80

参考文献・・・p. 81

序章 声をめぐる幻想

0. はじめに

1877年12月7日の早朝、トーマス・アルヴァ・エディソンは完成したばかりのフォノグラフを手に実験を行っていた。彼が「メリーさんの羊 (Mary had a little lamb)」を大声で歌い、ハンドルを操作すると、この小さな機械からは少々甲高いながらも彼自身の声がたしかに聞こえてきたという。これが世界で最初に行われた音楽の録音再生であった。それからすでに一世紀以上が経過したが、その間、音楽は録音再生技術とともに変化をとげてきた。われわれが日常的に耳にする音楽の多くはいまや録音再生技術と切り離しえないものになっていると言っても過言ではない。それはあらゆる種類の音楽が録音を通して消費されているからというだけではない。再生されるべき当の音楽そのものが、録音を通して受容されることを前提に作られているのである。とくに20世紀後半に発展したポピュラー音楽の諸ジャンルにおいて、録音再生技術はもはや既存の「音楽」を再現するための外的な手段ではなく、その「音楽」にとって不可欠な要素になっている。ポピュラー音楽の諸ジャンルは、録音再生技術を作曲のメディアとして積極的に利用しながら、マルチトラック編集、リミックス、サンプリングなど、録音再生技術に固有の技法を発展させてきた。そうした技法によって作られた音楽は、録音メディア上にしか存在しないという意味で、録音再生技術と切り離して考えることができなくなっているのである。

こうした状況に応じて、先行する研究者は「録音メディアを一次的なメディアとして制作される音楽」として「ポピュラー音楽」を定義することを試みてきた。しかし、そうした議論のなかで例外的とも言える扱いを受けてきた対象がひとつだけある。それは人間の声である。奇妙なことに、声だけはあたかも録音再生技術がもたらした影響の外部にあるかのように扱われてきたのである。それは人間と機械を対立的にとらえる思考が声をめぐる観念において強固に保持されていることに起因するのかもしれない。しかし、現象に即して言えば、スピーカーから聞こえる声はすべて技術的に再構築された声である。録音再生技術は声を特定の人物から分離して保存し、それ自体を自由に操作するという可能性をもたらした。われわれはその声を「オリジナル」に似せて再生することもできれば、まったく別人の声のように加工して再生することもできる。そうであるとすれば、われわれは技術的に再構築されたその声を技術の外部に置くことはやはりできないはずである。

こうした問題意識のもと、本論文は19世紀末にまでさかのぼり、録音再生技術が「話す機械」として発明され、受容された過程を歴史的に考察する。そもそも、人間の声は録音再生技術の発明以前からすでに機械的な再生産の可能性にさらされ続けていた。18世紀に人間機械論が勃興して以来、科学者たちは人間の機械的なモデルとして「話す機械」を競うように製作し、それらを見世物として公開してもいた。録音再生技術が「話す機械」として受容されたことは、この技術が人間の機械化をめぐる歴史と無関係ではありえなかったことを示している。それでは、録音再生技術とそれ以前の「話す機械」とは、その根幹となる発想において、あるいは経験の構造において、どのように異なっていたのであろうか。本論文ではこれらの点を問うことで、録音再生技術が「人間」と「機械」の境界をめぐる観念にいかに関与してきたのかを明らかにしたい。その前にこの序章では、ポピュラー音楽にかんする先行研究とその問題点を整理するかたちで、現代において初期の録音再生技術史を考察する意義を明確にしたいと思う。そのために、まずは録音再生技術と音楽がともに発展してきた過程を簡単にふりかえることから始めてみたい。

1. 録音再生技術と音楽表現

オーディオ産業は長いあいだ、「ハイ・フィデリティ (high fidelity)」を理想として掲げてきた。「高忠実度性」を意味するこの言葉は、録音が「原音 (original sound)」の質にどれだけ近い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、録音が「オリジナル」演奏そのものと同じになることである。すなわち、録音を聴いてもそれと分からないことが、「ハイ・フィデリティ」の理想なのである。オーディオ産業は新しい録音媒体や再生機器を開発するたびに、この理想に一步近づいたことを訴えてきた。すなわち、アコースティック録音よりも電気録音のほうが、それら両方よりもコンパクト・ディスク (CD) のほうが「ハイ・ファイ」であり、モノラル・サウンドよりもステレオ・サウンドのほうが「ハイ・ファイ」であるということになる。しかし、「最新」のオーディオ・テクノロジーは、必ずしもそのように受け容れられてきたわけではない。実際、CDのフォーマットはすぐには根付かなかった。もちろん、オーディオ機器を買い替えなければならないという経済的な理由もあったかもしれないが、「慣れ」の問題も大きかったと思われる。CDはレコード盤とは違い、摩滅しないことがその利点とされたが、レコード盤に長く慣れ親しんでいたひとびとのなかには、そのクリアなサウンドを味気ないと感じたり、違和感を覚えたりする者も少なくなかったのである。このようにメディア・フォーマットが交替するとき、われわれはオーディオの再生音がそれに固有の質を持つことに気づかされる。望むと望まざるとにかかわらず、そうした質は音楽経験の一部をなしているのである。

少なくともミュージシャンやエンジニアは、このことを意識しながら録音を行ってきたように思われる。録音機器によって記録できる音域や音量の幅は、年代によって大きく異なり、録音の条件を規定してきた。ミュージシャンとエンジニアはつねに技術の特性に応じて、演奏者のあいだの位置関係、楽器編成、楽器ごとの音量を調整しなければならなかったのである。たとえば、初期のアコースティック録音においては、音を増幅する機能がなかったため、ときには楽器自体を改良する必要さえあった。1901年に製造がはじまった「ストロー・ヴァイオリン (Stroh violin)」は、その好例である。このヴァイオリンはアルミ製の筐体で作られており、拡声用のホーンまで備わっていた。楽器を新造しなければ、ヴァイオリンの音は弱すぎて、レコードに定着できなかったのである。1925年に電気録音が登場して、音を増幅できるようになると、「ストロー・ヴァイオリン」は姿を消したが、今度は別の問題も現れた。マイクロフォンは小さな音を録音できる代わりに、演奏者が近づきすぎると、不快なノイズを発生させたからである。しかし、そうしたテクノロジーの特性は、必ずしも「制約」と見なされてきたわけではない¹。

たとえば、指揮者のレオポルト・ストコフスキーは、1917年に初の録音を行って以来、クラシックのミュージシャンとしては早い時期から、録音再生技術を積極的に利用したことで知られる。ストコフスキーはただたんに演奏を指揮するのではなく、マイクロフォンの位置やオーケストラの楽器の並べ方を自ら指示し、録音したときにより映える音を求めた。第一ヴァイオリンと第二ヴァイオリンを左右両翼に振り分けた配置を一新し、現在のようにまとめて配置する並べ方を生み出したのもストコフスキーである。こうした工夫によって生み出されたレコードの音色は、「ストコフスキー・サウンド」と呼ばれる華麗できらびやかな響きによって評価された。また、ポピュラー音楽の文脈でいえば、「クルーナー唱法 (crooner style)」を流行させたビング・ク

¹ アコースティック録音と電気録音における録音方法の違いについては、[Katz 2003: 37-41]を参照。アコースティック録音時代における歌手の録音については、本論文の第二章でも論じる。

ロスビーも、電気録音を表現に活用した最初の歌手として知られる。この唱法はマイクロフォンの独特な使い方によって特徴づけられる。他の歌手がマイクロフォンから一定の距離をとり、ステージで歌うように朗々と声を張り上げたのに対して、クロスビーはマイクロフォンに口を近づけ、それまでステージでは聞こえなかったような声をパフォーマンスに持ち込んだのである。その甘美な声は、ラジオやレコードの聴衆から熱烈な支持を受け、1930年代を通じて、ポピュラー音楽における歌唱法のスタンダードとなった²。

ジェイソン・トインビーが指摘するように、ストコフスキーとクロスビーは、レコードとステージの関係を逆転させた最初期のミュージシャンであった。彼らはレコードにステージを反映しようとするのではなく、反対にレコードをステージに反映させることを行ったからである

[Toynbee 2000: 77]。ストコフスキーが演奏をそのまま録音するのではなく、楽器の並べ方まで変えてしまったことは先に述べたが、クロスビーはラウドスピーカーをステージ脇に設置するPA (public address) システムを用いた最初のミュージシャンであった。現在では当たり前となっているPAシステムは最初、レコードから聞こえる「クルーナー唱法」のサウンドをステージに「再現」するために導入されたのである [Read and Welch 1977: 239]。

これらの例から分かるように、録音再生技術は演奏を「再現」するのではなく、演奏自体に変化をもたらしたのである。しかし、1940年代に磁気テープが商品化されると、その影響は作曲の基礎にまで及んだ。映画では早くからモンタージュの技法が確立されていたが、磁気テープが登場すると、音楽においても複数の録音テイクを編集してひとつの作品に仕上げるといった手法が見られるようになるのである。フランスの作曲家ピエール・シェッフエルは、1940年代に磁気テープを利用して「ミュージック・コンクレート (musique concrète)」という表現形式を考案したことで知られる。「ミュージック・コンクレート」とは、端的に言えば、さまざまな環境音をテープで編集して作品を制作する手法であった。シェッフエルは作品の素材として、鉄道や自動車の走行音を含む都市の騒音、風や水の音などの自然音、ひとの声や動物の鳴き声など、いわゆる「楽音」とは考えられていなかった音を用い、音楽的な素材の幅をラディカルに広げた。たとえば、初期作品『鉄道のエチュード』(1948)では、切り貼りされた鉄道の走行音が、反復的なリズムを構成し、ところどころで挿入される鳥の鳴き声が、序奏や間奏のように曲の展開を作り出している。こうした作品によって、シェッフエルはあらゆる音を音楽的な素材として利用できるという可能性を示したのである。

1960年代になってマルチトラック録音が登場すると、テープ編集は一部の前衛音楽だけではなく、産業的なプロダクションにおいても一般化した。ビーチ・ボーイズ (Beach Boys) が1966年にリリースしたアルバム『ペット・サウンズ (Pet Sounds)』は、マルチトラックによって可能となった多重録音を活用したレコードとして知られる。このアルバムの4トラック目「ドン・トーク (Don't Talk (Put Your Head On My Shoulder))」において、ボーカルのブライアン・ウィルソンは、多重録音を利用してコーラスを作り上げた。ひとりの歌手が複数のパートを同時に歌うという、「ライヴ」では演奏されえなかった音楽が、レコードのなかで実現されたのである。こうした編集において、ステージとレコードは逆転するどころか、ついに乖離するにいたった。というのも、テープ編集はステージでは決して上演されえない音楽をもたらしたからである。

² 電気録音時代のミュージシャンとしてのストコフスキーとクロスビーについては、[細川 1996: 82-91]。クロスビーをはじめとする「クルーナー」が1920年代後半に登場したとき、マイクロフォンに依存した彼らの声は「軟弱な＝女々しい (effeminate)」と評され、「男性性 (masculinity)」の危機として受けとられた。「クルーナー」をめぐる同時代のジェンダー論争については、アリソン・マックラケンの以下の論文で詳細に論じられている。[McCracken 1999] [McCracken 2002]。

この乖離を決定的にしたのは、ビートルズであった。1960年代後半、ビートルズがスタジオワークに傾倒し、ステージから退いていったことはよく知られている。たとえば、1966年のアルバム『リボルバー (Revolver)』に収録された「トゥモロー・ネヴァー・ノウズ (Tomorrow Never Knows)」は、ドラム、ギター、ベースといった楽器の短いフレーズや、鳥の鳴き声が録音されたテープをひとつの演奏に聞こえるようにつなぎあわせることによって作られた。そのなかのいくつかは、もとの音が分からないほどに加工されているものもあり、たとえば、ギター・フレーズのひとつは逆再生されている。彼らはこうした手法をさらに発展させ、1967年の『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド (Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band)』(以下『サージェント・ペパーズ』と略記)ではほとんどアルバム全体にテープ・コラージュを用いている。たとえば、7トラック目の「ビーイング・フォー・ザ・ベネフィット・オブ・ミスター・カイト (Being for the Benefit of Mr. Kite!)」の間奏において聞こえるメリー・ゴードラウンドの音楽のようなメロディは、手回しオルガンのテープを細かく刻んで、ランダムに貼り合わせたものを逆再生して作られたという³。また、このアルバムは初のコンセプト・アルバムとしても知られる。周知のように、コンセプト・アルバムとはシングルの寄せ集めではなく、全体でひとつの作品となるように構成されたアルバムのことを指している。こうした制作の背景は、ビートルズが1967年の時点でレコード自体をひとつの「作品」としてとらえるようになっていたことを示唆している。事実、彼らはこのアルバムの発売をきっかけに、ステージから退くことになる。彼らの「作品」はもはやステージ上では決して上演されえないものになっていたのである。

こうした側面は、1970年代から1980年代にかけて発展したDJ文化において、より顕著になった。DJ文化においては、編集の対象はすでに完成した「作品」にまで及ぶ。たとえば、ニューヨークで活動したディスコDJのラリー・レヴァンは、DJプレイに用いるために、レコードの「リエディット」を利用したことで知られる。それらのレコードはディスコの楽曲のなかでも、ドラムビートが際立っている部分を長くループさせたり、ボーカルにエコーをかけたりするなどの編集が加えられており、ディスコで長く踊り続けるための工夫が施されていた⁴。また、ヒップホップにおいては、その発展形として、既製品のレコードを編集して、もとのレコードとはまったく異なる作品にしあげる「サンプリング」という技法やそのための機材(「サンプラー」)も発展した。そうした作品のなかには、原曲(「元ネタ」)の特徴を残したもののから、原曲とは似ても似つかないほど、ばらばらに解体されて再編集されたものもある⁵。これらの制作方法は、2000年前後にデスクトップミュージック(DTM)の制作環境が普及しはじめると、特別な機材を必要とせずに行われるようになり、レコード産業の流通経路を前提としない音楽制作のあり方も目立つようになった。現在、「Youtube」や「ニコニコ動画」といった動画配信サイトには、著作権の問題から正式には商品化できない(あるいは、そもそも商品化を前提としない)音源が無数にアップロードされている。

³ 『サージェント・ペパーズ』の制作過程は、彼らのプロデューサーをつとめたジョージ・マーティンの手記において詳しく紹介されている。「ビーイング・フォー・ザ・ベネフィット・オブ・ミスター・カイト」については、以下の箇所を参照した。[マーティン 1992: 338-340]。

⁴ ラリー・レヴァンによるリエディットは現在、『Larry Levan's Classic Paradise Garage』(West End, 2001, ASIN: B00005QFLA)などのCDアルバムで聴くことができる。

⁵ ヒップホップにおける「サンプリング」の由来および発展については、[Katz 2004]の第七章を参照のこと。「サンプリング」は、複数のレコードをリアルタイムでミックスしたり、スクラッチを重ねたりしてビートを構築するDJの技法から発展した。ヒップホップにおけるDJの技法やその技巧を競い合う「DJバトル」の歴史については、上記の著作の他に、[Katz 2012]も参照のこと。

このように、20世紀の初頭から今世紀にかけて、音楽は録音再生技術をはじめとするテクノロジーとともに変化を遂げてきた。もちろん、ここであげてきた具体例はほんの一部にすぎず、それらをもって、議論を一般化することはできないし、そのつもりもない。しかし、上述の例からだけでも、少なくとも次のことは事実として言えるであろう。それは音楽を作ることが「レコード」を作ることと同義になりうるような状況が生じてきたということである。そうした状況が顕在化するなか、研究者のなかには、ポピュラー音楽を「レコード音楽」として理論的に問いなおそうとする動きもようやく見られるようになってきた。声をめぐる本論の問題意識を明確にする前に、次節ではまず「レコード」を「作品」としてとらえたサラ・ソントンとセオドア・グラシクの論考を見ていくことにしたい。

2. 「レコード」を作る

ソントンはクラブカルチャーにかんする（学術書としては初の）研究書において、「ライブ文化」と「ディスク文化」というふたつの類型を用い、録音再生技術に根ざした作品経験のあり方を論じた。その研究のなかで、ソントンはディスコやクラブミュージックなど、DJがレコードでプレイすることを前提に作られる音楽が、ポピュラー音楽をめぐる批評と研究の双方において軽視される傾向にあった主な理由を「ライブ・イデオロギー」の優越性に求める。「ライブ・イデオロギー」とは、演奏者自身によって上演されるいわゆる「ライブ」の演奏こそが「真正（authentic）」な音楽であり、録音はその二次的あるいは補助的な手段にすぎないとする観念のことを指し、ジャズやロックなど、実演性の高いジャンルにおいて顕著に見られる⁶。彼女はそうした観念がもはやクラブミュージックのような音楽の現状にはそぐわないとして、「ライブ」と「ディスク」（レコード）のそれぞれに真正性の源泉を求める文化を、「ライブ文化」と「ディスク文化」というふたつの類型に区分し、対比させるのである。

さらに、ソントンは音楽にかかわる「真正性（authenticity）」の意識を、ふたつの軸に分類して考察する。ひとつは「オリジナリティ」あるいは「アウラ」に対する真正性であり、音楽の対象に関連する。もうひとつは「共同体」に対する真正性であり、ミュージシャンと受容者の関係に関連する。ここでの議論にとって重要なのは、ひとつめの軸である。「ライブ文化」においては、「オリジナリティ」の指標となるのは、ステージで上演される「ライブ」の演奏であり、そこではミュージシャンの外見や身振りも含めた、上演の「一回性（uniqueness）」が重視される。したがって、真正性の源泉となるのはあくまでミュージシャンであり、その演奏を記録するメディアは二次的な価値しか持たないのである [Thornton 1996: 30-31]。こうした側面はジャズやロックのようなポピュラー音楽のみならず、コンサートホールをその中心に置く西洋芸術音楽にもあてはまることは明らかである。一部の前衛音楽を除けば、西洋芸術音楽は演奏家が観客の前で演奏することを前提に作曲され、上演されてきたのであり、公演から利益を引き出してきた。その制度はポピュラー音楽においても引き継がれ、長らく興行形態の中心を占めてきたと言ってよいであろう。しかし、レコードが普及し、音楽経験の基盤をなすようになってきた結果、

⁶ ソントンによれば、そうした観念の優越性はポピュラー音楽の研究者をも長らく支配してきたという。「ディスコティックとダンスミュージックはポピュラー音楽の正典から長らく排除されてきた。ロック批評とポップの学術研究は、ダンスのための音楽よりも「聴く」ための音楽を、姿の見えないプロデューサーよりも目の前で演奏するミュージシャンを、「録音されたもの」よりも「ライブ」と呼ばれるものを、同じ理由から、シンセサイザーやサンプラーよりもギターを優遇する傾向にあった。」 [Thornton 1996: 1-2]

ディスコやクラブのような興行形態も現われはじめた。すでに見たように、それらの場所で活動するDJたちは、楽器を「演奏」するのではなく、レコードを「プレイ」というかたちで、音楽を提供する。そこで発展した「ディスク文化」においては、レコードが「オリジナリティ」の指標となるとソートンは指摘する。それらのジャンルを牽引するDJやクラバーは、誰も持っていないような「新しい」、「珍しい」、あるいは「アンティーク」なレコード自体に価値を求めて、レコードを蒐集する。また、同じ理由から、彼らはDJプレイで映えるレコードを求めて、楽曲を制作するのであり、そこでは蒐集したレコード自体が素材になることもあるのである

[Thornton 1996: 30-31]。「ディスク文化」では、音楽の制作から受容にいたるまで、レコードに定着された音自体が、行為の中心に据えられるのである。このように、ソートンはふたつの類型を対比させることで、「ライブ文化」の優越性を脱中心化することを試みた。

ただし、ソートンが言うところの「ライブ文化」と「ディスク文化」はあくまで理念型であって、特定のジャンルと完全に対応するわけではない。彼女自身が述べるように、ロックは「ライブ文化」としての傾向が強いものの、スタジオワークを重視するミュージシャンは早くから存在した。たとえば、1950年代のエルヴィス・プレスリーは、声やギターに深くエコーをかけたレコードを作ったが、その音は当時のPAシステムでは再現できないものであった。したがって、「ライブ文化」とされるロックも、「ディスク文化」と必ずしも対立するものではないと、ソートンは指摘する [Thornton 1996: 31, 68]。

興味深いことに、セオドア・グラシクはほぼ同時期に、ロックに見られるこの側面を強調して、分析美学の観点からこのジャンルの作品概念を考察している。彼によれば、ロックの「作品」とは録音物であるというのである。このことを主張するために、彼はふたつの「作品」概念を対比させる。それはすなわち、「楽曲 (song)」と「トラック (track)」である [Gracyk 1996: 32-33]。グラシクはこれらふたつの概念を、ネルソン・グッドマンが定式化した「アログラフィック＝異書体をいれる (allographic)」と「オートグラフィック＝自書体のみ (autographic)」というふたつの概念に対応させて論じる⁷。グッドマンは『芸術の言語 (*Language of Art*)』(1968)において、作品の同一性がさまざまな芸術において保持されるあり方を統一的に論じるために、芸術の記号系を大きくふたつに分類した。簡潔に要約するなら、「アログラフィック」な作品とは離散的な記号体系に基づく作品であり、一定の規則で組み合わせられた記号 (文字や音符) が作品の根幹をなす。例をあげるなら文学作品や音楽がこれにあたる。これらの芸術では、文字や音符の規則自体が作品の構成要素と見なされるため、必ずしも本人の手で書かれる必要はない。たとえば、同じ楽譜が他人の手でコピーされたとしても、同じ「作品」と見なされるのである。それに対して、「オートグラフィック」な作品とは連続的な記号体系によって保持される作品であり、偶然生じたにすぎない特徴を含めて、あらゆる特徴が作品の構成要素と見なされる。例をあげるなら絵画や彫刻などがこれにあたる。これらの芸術では、あらゆる特徴が作品の構成要素となるため、他人の手で作りなおされた場合には、「偽作 (forgery)」と見なされるであろう [Goodman 1976: 112-122]。グラシクは基本的にグッドマンの定義に従いながらも、音楽作品を「アログラフィック」な作品ととらえる点には賛同できないと主張する。グッドマンは音楽作品を西洋芸術音楽のモデルに従い、「楽譜」に書かれたものとして想定していたからである。この考えに対して、グラシクは「アログラフィック」な音楽作品を「楽曲」、「オートグラフィック」な音楽作品を「トラック」と呼び、ロックの作品を後者に位置づける。したがって、ロックの作品には「偽作」がありうるということになる [Gracyk 1996: 32-33]。ビートルズの『サージェント・ペパ

⁷ “allographic”と“autographic”の訳語は、[Goodman 1976]の邦訳 [グッドマン 1987]に従った。

ーズ』を例にして考えてみよう。他のバンドがこのアルバムの全トラックを同じ順番で、録音しなおしたとする。彼らの演奏は非常に正確であり、ビートルズのそれとほとんど変わらない。また、テープ・コラージュで作られた部分も、他の手段に置き換えて、同じ旋律を演奏しなおしたと仮定する。「楽曲」として考えれば、それは『サージェント・ペパーズ』の演奏ということになる。しかし、このアルバムを『サージェント・ペパーズ』と呼ぶことは、おそらく多くのリスナーから反感を買うはずである。リスナーにとって、『サージェント・ペパーズ』は、1967年にマスター録音が作られたあの『サージェント・ペパーズ』に他ならないからである。新しく録音されたアルバムは、ビートルズの作品と同一の作品ではなく、その「カバー・ヴァージョン」として「オリジナル」のアルバムから区別されるにちがいない。このことはロックの作品が、クラシックの作品とは異なる記号体系において保持されていることを示している。クラシックの場合、演奏者の違いは経験の質に関わるにせよ、作品の同一性を揺るがすことはない。しかし、ロックの場合、声と楽器の音色や、ランダムにコラージュされたテープの音も含めて、あらゆる特徴が（「トラック」としての）作品の構成要素と見なされるのである。

以上のように、ソートンとクラシックはそれぞれ「ディスク」と「トラック」という観点から、ポピュラー音楽の作品をとらえなおした。「ディスク文化」としての音楽のあり方を現状に即して把握しようとした彼らの研究が、ポピュラー音楽の研究に大きな影響を与えたことはまちがいない。彼らの研究によって、ポピュラー音楽を作ることは、ますます「レコードを作ること」と同義の行為として議論されるようになってきたのである。重要なことは、それと並行して、音楽の創作行為が録音を中心に進行する集団的な行為としてとらえられるようになってきたということである。すでに述べたとおり、西洋芸術音楽の作品概念において、音楽の「作者」は楽譜の作者としての「作曲家」と同一視されてきた。しかし、ポピュラー音楽の作品が「レコード」であるとするれば、それを制作する過程には、楽譜や歌詞を書くことだけではなく、演奏、録音、ミキシング、編集、マスタリングといった行為が多層的に含まれており、それぞれの段階にはそれぞれの専門家が関与している。サイモン・フリスマーク・カトラーが指摘してきたように、ポピュラー音楽の作品は、必ずしもひとりの作者に帰属させられるわけではないのである [Frith 1981: 52-53] [Cutler 1987: 48]。また、増田聡はサンプリングやリミックスといった技法が登場したことで、作者はより分散的なものになったと指摘している。先に見たように、クラブミュージックにおいては、いったん完成品としてリリースされた作品であっても、それは別の人物によって再編集されたり、一部を流用されたりして、新しい作品に組み替えられることがある。創作の素材を「原曲」に依存するリミックスにおいては、ひとりの作者を特定することは不可能だろう。リミックスはその行為自体がすでに「原曲」を創作した（複数の）「作者」のうえに成り立っているからである⁸。

このように、先行する研究はレコード自体をポピュラー音楽の作品として位置づけ、録音を中心に進行する行為として音楽制作をとらえてきた。くり返しになるが、ポピュラー音楽の制作は狭義の作曲家や演奏家だけではなく、録音編集に関わるエンジニアの仕事も含めた集団的かつ多層的な作業のなかで行われるのである。そうした考え方は少なくともポピュラー音楽の学術研究

⁸ 増田が指摘するように、リミックスにおいては「リミックスされる「原曲」をライブ文化的に「作曲」する者、その「原曲」を演奏・録音し、ディスク文化的な「作品」を創作する者、さらにそのディスク文化的「作品」に対してリミックスを行い、別のディスク文化的「作品」を創作する者、そのリミックスに用いられるディスク文化的音楽素材を作った者」など、多数の行為者がひとつのリミックス・ヴァージョンの創作に寄与することになる。したがって、「DJ」の名前が「作品」に付されていたとしても、それはライブ文化的な「オリジナル=起源」としての「作者」ではない。それは「作品」を、その時点でとりあえずの固定した形にとりまとめた者の名前、であるより他はない。」[増田 2005: 70]

に関する限り、コンセンサスを得ているように見える。しかし、受容の文脈に注目するならば、ポピュラー音楽の作品は必ずしも「トラック」としてとらえられてはいないし、その作者も複数形においてとらえられてはいないように思われる。このことはポピュラー音楽のファンが、多くの場合、歌手（あるいはボーカルをメインとするバンド）を中心化してきたことから明らかである。フィル・スペクターやジョージ・マーティンといったプロデューサーの手腕が評価されることがあっても、それはほとんど例外的であり、受容においてほとんどつねに特権的な中心であり続けてきたのは、彼らがプロデュースした歌手やそのグループのほうであった。このことはポピュラー音楽が実際には集団的なスタジオワークとして制作されているという事実に対して否定的に働きかけてきた。ポピュラー音楽の作品をレコード自体に求める見方が、長いあいだ（現在でも）、一般的に共有されてこなかった原因はここにあると考えられる。それにしても、歌手はなぜそのように特権視されてきたのであろうか。本論の問題意識を明確にするために、以下ではサイモン・フリスの議論を参考に、ポピュラー音楽における歌手の位置づけについて考えてみたい。

3. 「声」をめぐる幻想

ポピュラー音楽において、歌手はその他の演奏者と比べても、中心的な位置を与えられてきた。このことは作品の音響的な性格からも明らかである。実際、エンジニアやプロデューサーは、全パートのなかでボーカルがもっとも際立つように音量や音色のバランスを調整し、その声がバンドの中心から聞こえるように音像を定位する傾向にある。このようにボーカルを中心にしたプロダクションが、作品の受容と無関係ではないことは明白である。ポピュラー音楽の受容において、ファンを自称するリスナーが主としてボーカルに対する愛着を示し続けてきたことは、あえて確認する必要もないであろう。その理由はいわゆるシンガーソングライターの場合のように、歌手自身が作曲者であるからとは限らない。作曲にはほとんど関与しないポップスの歌手であっても、やはり作品にとって中心的な存在として認知されているからである。

もっとも、作曲家よりも歌手のほうが崇拜されるという現象は、古くからオペラにも見られるものであり、それ自体は決して新しいものではない。しかし、サイモン・フリスによれば、それでもやはりオペラとポピュラー音楽では、歌手の位置づけが大きく異なる。このことを明らかにするために、フリスは音楽における作者の「声」を多層的に分析し、その多層性の違いから両者の違いを説明することを試みている。フリスが言うように、歌を聴くとき、われわれは単に音響上の意味での歌手の声を聴いているわけではない。われわれはそこに複数の声を、より正確に言えば、複数の声のあいだの関係性を聴いているのである。フリスに従って要約するならば、歌において表現される声は、発話主体の観点から大きく分けて五つに分けられる。それはすなわち、（1）個人としての歌手、（2）スターとしての歌手、（3）歌の主人公、（4）作詞者、（5）作曲者である [Frith 1996: 184-185]。順番に説明するならば、（1）は歌手本人に、（2）はその歌手本人によって演じられた歌手に対応する一たとえば、（1）は1958年生まれの「マドンナ・ルイーザ・チッコネ」に、（2）は1982年にデビューした「ポップの女王」としての「マドンナ」に対応する。（3）は歌として表現された物語の内部で発話する主体を指している。この主体は歌手自身として想定されていることもあれば、架空の人物として想定されていることもある。（4）と（5）は文字どおり、歌詞と楽曲の作者を指している。これらは歌手自身であることもあれば、他の作者であることもある。「歌っているのは誰か？」と問うとき、それは歌手である

と答えるのは短絡的にすぎるとフリスは言う。もちろん、音声としてわれわれが聴いているのは、歌手の声である。しかし、想定されうる発話の主体ということ言えば、われわれはこれほどにも多くの声を聴いているのである。

ただし、われわれはこれらの声を同等の権威を持つものとして聴いているわけではない。フリスによれば、オペラとポピュラー音楽を比較した場合、それらのあいだには中心化される声に明確な違いが見られるという。音楽学者エドワード・コーンの議論を参照しながらフリスが述べるところによれば、オペラや歌曲の場合、特権的な中心として機能するのは（それ自体は聞こえない）作曲者の声である。これらのジャンルにおいて、作曲者は諸々の声を統御し、登場人物が演じられるあり方を最終的に規定する権威を帯びる。したがって、オペラ歌手は楽譜の指示を大きく逸脱して、彼ら自身を誇示すること（歌手自身を演じること）は認められない。たとえ、彼らが卓越した歌唱力によって賞賛されたとしても、それは作曲者の指示を越えない限りにおいて許されるのである [Frith 1996: 200]⁹。それに対して、ポピュラー音楽の作品は歌手個人に注意が向かうように作られるとフリスは指摘する。すなわち、作品やその登場人物は歌手のために用意されるのであり、そこでは、歌手が自らをいかに提示するかということが問題となるのである [Frith 1996: 198-199]。このことはいわゆる「シンガーソングライター」のように、歌手が自らのために作詞作曲する場合に限らない。同じことは、レコード会社によってプロデュースされたポップ・アイドルにもあてはまる。マドンナを例にとってみよう。マドンナは「ライク・ア・ヴァージン (Like A Virgin)」(1982) や「マテリアル・ガール (Material Girl)」(1984) といった初期の代表作によって、セックス・シンボルとしてのスターイメージを確立したが、それは彼女がこれらの作品をたまたま歌ったからではない。むしろ順番は逆であり、これらの作品のほうがマドンナ・ルイズ・チッコーネを「マドンナ」というセックス・シンボルとしてプロデュースするために用意されたのである。ポップソングは歌手がそれぞれの作品を通じて歌手自身をいかに演じるかということに聞き手の注意を向けさせる。それゆえ、受容者は歌われた人物（「マテリアル・ガール」）から、その人物を通じて演じられた歌手（「マドンナ」）を経て、それらを演じる「本物の (real)」歌手個人（「マドンナ・ルイズ・チッコーネ」）へと解釈を集中させる傾向にある。フリスによれば、ポップのファンはそれ自体としては決して演じられることのない歌手自身の「個性 (personality)」をめぐる多様な解釈を展開し、その根拠を求めて歌手にまつわるドキュメンタリーや伝記を求めるのである [Frith 1996: 185, 199]。

以上のように、フリスはクラシックとポピュラー音楽の違いを歌手の位置づけという観点から特徴づける。クラシックの場合には作品が歌手に先行するのであり、極端に言えば、誰が歌っても作品の同一性は揺るがない。それに対して、ポピュラー音楽の場合には、作品は歌手のために作られるのであり、彼あるいは彼女の「個性」が作品にとって不可欠な要素として組み込まれているのである。ところで、ここで「個性」と言うとき、フリスが強調するのが、（音声としての）声の重要性である。というのも、ポピュラー音楽において声はファンが歌手を弁別し、その隠された内面性に想像をめぐる参照点として機能するからである。その根拠として、フリスは声が歌手の身体を指示対象として持つことを指摘する。該当箇所を引用してみたい。

「声を聴くことは、身体的な出来事、身体の音を聴くことである。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一弦、リード、鍵盤、あるいは

⁹ フリスが参照しているコーンの議論は以下を参照。[Cone 1972: 119-121]。コーンはここで「芸術」と「ポピュラー」の相違は、「作品」と「演奏」のどちらを中心化するかによって特徴づけられると指摘している。

はドラム・セッター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。われわれは声が聞こえるのに身体以外の何かが必要であるとは思わないのである。このことは明らかに、声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。」[Frith 1996: 191]

フリスによれば、声は身体を物理的に指し示し、その音自体が歌手を弁別する記号として働く。この点で、声は楽器の音とは異なる。というのも、楽器の音が楽器と身体との連動によって生じるのに対して、声は身体そのものから生じるからである。ある程度の知識を持った聞き手ならば、演奏の特徴から演奏者を特定することはありえるかもしれない。しかし、声の場合は、その音色自体がすでに特定の身体と結びついているのであり、声を聴くだけでわれわれは即座に人物を弁別することができる。たとえば、「酔いどれ詩人」と称されるトム・ウェイツの録音を聴くとき、われわれは酒焼けしたような独特のしゃがれ声から、ただちに彼を同定するであろう。したがって、聞き手はマイクロフォンを楽器とは考えないし、スピーカーから聞こえる音をスピーカーの音とは考えないとフリスは指摘する。つまり、たとえオーディオ機器を通して歌声を聴くときでさえ、聞き手はそこに技術が介在しないかのように（「無媒介的に」）歌手の行為を聴くというのである。

このように述べるとき、フリスは「ディスク文化」あるいは「トラック」としてのポピュラー音楽のあり方を否定しているように見える。というのも、彼の考えでは、ポピュラー音楽の中心にあるのは、録音メディアではなく、歌手だからである。もっとも、フリスはポピュラー音楽が「トラック」として制作されるという事実を否定しているわけではない。実際、フリスはソーントンやグラシクに先駆けて「ライブ・イデオロギー」を批判し、ロックをはじめとするポピュラー音楽を複製芸術として論じてきたのである。しかし、録音作品の聴取経験を記述するとき、奇妙なことにフリスはそうした側面を否定してしまう。上述の引用文とは別の箇所、フリスは自身の聴取経験を次のように描写している。

「たとえそれがまったくの騙しであったとしても、音楽を聞くことは、音楽がステージ上で演奏されるのを見ることである。レコードを聴くとき、私は自分が聴いているものは決して実在しなかった何か、すなわち「上演行為 (performance)」、一回限りの時間と空間において生起する出来事としては実在しえなかった何かであることを十分に知っている。それにもかかわらず、その何かは〈いま〉、一回限りの時間と空間において生起している〔ように聞こえる〕。したがって、それは上演行為であり、私はレコードを上演行為として聞くのである。」[Frith 1996: 211]

こうしたフリスの記述は、録音と「ライブ」の差異を単に制作上の問題としてとらえるだけでは不十分であることを示している。ポピュラー音楽の作品は「トラック」として、録音メディア上で再構築された音響として存在する。しかし、フリスによれば、聞き手は必ずしもそのように録音作品を聴いているわけではない。たとえ、その音が録音メディア上にしか存在しないのであるとしても、聞き手はそれを歌手自身によって上演されるかのように、すなわち「ライブ」のように聴くというのである。だが、それがほんとうであるとすれば、録音であろうが、「ライブ」であろうが変わりはないということになりはしないであろうか。

もっとも、それこそが歌手が優遇される理由なのかもしれない。この点にかんして、映画研究者のメアリ・アン・ドーンはベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』において提示したアウラ

論を参照しながら、興味深い指摘を行っている。ドーンに従って、ベンヤミンの議論を簡潔に要約しておこう。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、ベンヤミンは写真、録音再生技術、映画といった複製技術によって、そうした一回限りの性格をもった経験は衰退したと述べるのであるが、彼はその由来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。こうしたベンヤミンの議論に対して、ドーンは音を商品化す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、声にかんして言えば、それは一回限りの性格を克服しようとする欲望に抵抗すると指摘する。録音が聴き手に与える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。それゆえ、声は複製に「アウラ」を回帰させる有力なメディアとして機能するのである [Doane 1985: 163]。こうした観点から、ドーンはレコード産業が一般的に声を特権化してきた理由を説明する。歌手の声がなぜ中心化されるかと言えば、それは技術的な媒介性を打ち消し、「オリジナル」な主体の現前という感覚を聴き手に与えるためであるというのである。こうした指摘に従うならば、声はポピュラー音楽の「ディスク文化」としての側面を抑圧すべく利用されてきたのである。

実際、声にかんする限り、われわれは「ディスク文化」なるものを想像することはできないのかもしれない。このことはたとえば、近年になって登場した「VOCALOID (ボーカロイド)」というソフトウェアの受容によっても示されている。「VOCALOID」とは実際に録音された人の声をライブラリーとして利用し、歌詞とメロディを伴った音声を合成する音声合成ソフトウェアであり、2003年に楽器メーカーのヤマハによって開発された。このソフトウェアはイギリスのZERO-G (ゼロ・ジー) 社や日本のフューチャー・メディア・クリプトン社によって相次いでパッケージ化され、DTM (デスクトップミュージック) の制作環境に対応したソフトウェア音源として利用されている。「VOCALOID」は演奏を不要にし、完全にメディア上で歌 (のように聞こえる音声) を合成できるようにしたという点で、「ディスク文化」の発想に根ざしている。しかし、このソフトウェアが受容されているあり方には、そうした側面を否定しようとする傾向も見られる。

「VOCALOID」は「初音ミク」や「鏡音リン」のように、あたかも人格を持ったキャラクターのように受容されているのである。このことは「初音ミク」を用いて作曲するユーザーが「ボカロP」を自称し、「初音ミクのプロデューサー」という立場を装っていることにも明瞭に表われている。すなわち、彼らは「VOCALOID」を楽器として使用する制作者としてではなく、「初音ミク」という歌手のプロデューサーとして制作を行っているのである。また、鑑賞者のほうでも同様に、「初音ミク」なるキャラクターの歌唱行為を録音したデータという仮構のもとで作品を受容しているように見える¹⁰。それゆえ、「初音ミク」のライブ・コンサートという奇妙なイベントさえも行われることになる。もっとも、「ライブ」といっても、それはプログラムされた音声データを再生しているにすぎない。それにもかかわらず、ホログラムの身体イメージを与えられたその音声はまるでアイドル歌手の実演のように扱われ、観客の熱狂的な喝采を受けるのである [図1]。このように、「VOCALOID」のユーザーやファンが、たとえ虚構のキャラクターであったとしても、何らかの身体行為を想像せざるをえないという事実は、ドーンが指摘するような声の機能が根強

¹⁰ 「初音ミク」のとらえ方には開発の側とユーザーの側に相違が見られる。開発者側は発売の当初、「初音ミク」に歌わせるような使用形態よりも、ソフトウェア購入者自身の「作曲」を奨励する立場に立っていたことを増田は指摘している [増田 2008: 170-171]。

いことを示しているように思われる。

しかし、こうしたソフトウェアの受容は同時に、新たな洞察の可能性をわれわれに与えているようにも思われる。それはすなわち、われわれが技術的な音声の背後に想像する「オリジナル」な身体とは幻想であるかもしれないということである。録音を聴くとき、われわれは技術的に再構築されている声を聴いているのであり、「オリジナル」の声など知る由もない。その声はもとの声とはまったく異なるものに加工されているかもしれないし、そもそも、「オリジナル」の声など存在しない合成音かもしれないのである。そうであるとすれば、われわれが技術的な音声の背後に想定している演奏者の存在は、ソフトウェアに付与されたキャラクターと同じくらい、不確かなものであると言わざるをえない。そうした不確かさは、「VOCALOID」という新しい技術によってもたらされたわけではなく、録音の経験にはつねに潜在している。それを示すために、ここで「リップ・シンク (lip-sync, lip-synch)」（日本では一般的な俗称として「ロパク」と呼ばれることもある）という実践を例にあげてみよう。周知のように、それは録音に合わせて唇を動かし、「ライブ」で歌っているふりをする行為のことを指している。「リップ・シンク」は、基本的に公然と行われるべきではない行為と見なされている。たとえば、ミリ・ヴァニリ (Milli Vanilli) というポップ・グループをめぐる事件はその好例である。1990年、このユニットのフロントマンを務めたロブ・ピラトゥスとファブリス・モーヴァンの二人は、シングル曲「ガール・ユー・ノウ・イツ・トゥルー (Girl You Know It's True)」のヒットによって、グラミー賞最優秀新人賞を授与されたが、その後すぐに剥奪されるという憂き目にあった。それは彼らがまさしく「リップ・シンク」を行っていたことが露呈したためであった。彼らは実のところ、録音にさえ参加しておらず、編集された別人の声に合わせて歌っているふりをしていただけなのである。結果的に、彼らのレコードは廃盤の扱いとなり、グループ自体も解散に追い込まれることになった——翌年、録音に参加したとされる当人たちガリアル・ミリ・ヴァニリ (Real Milli Vanilli) を名乗ってデビューしたが、以前ほどの人気を得ることはなかった。彼らがリップ・シンクをしていたという事実は、なぜスキャンダルをもたらしたのであろうか。重要な点は、プロデューサーのフランク・フューリアンが暴露するまで、誰もそれを問題にさえしなかったということである。この事実がスキャンダラスであった理由は、おそらく、それが録音の経験につねに潜在する可能性を露わにしたからである。すなわち、録音の起源として想定された主体とは、つねに幻想であるかもしれないのである。それにもかかわらず、技術的な音声の背後に「オリジナル」な行為者が安易に想定されてしまうのは、技術的なものを人間から周縁化しようとする観念が強く働いているからではないであろうか。だが、スピーカーから聞こえる声は、技術的に再構築された声である。いったん録音してしまえば、われわれは声を自分自身の外部に保存し、それ自体を自由に操作することができる。そうして再生された声は、もはや「ライブ」では上演できないような、録音メディア上にしか存在しないものになっているかもしれない。そうであるとすれば、われわれはいかなる意味で、それを「オリジナル」な人物、すなわち技術の向こう側に立つ人間に帰属させることができるであろうか。われわれの音楽経験がいまや技術に根ざしているのであるとすれば、われわれが行うべきはそうした観念の自明性を疑い、録音再生技術が「人間」というカテゴリーにいかにかきつけてきたのかを現象に即して考えることであるように思われる。

そのために、本論文は19世紀末のアメリカにまでさかのぼり、録音再生技術が人間と機械の境界をめぐる観念にいかにかきつけてきたのかを考察する。こうしたアプローチは一見すると、ポピュラー音楽の研究とはまったく無関係に見えるかもしれない。実際、本論文がとりあげるのは「ディスク文化」としてのポピュラー音楽が発展するよりはるか以前の諸実践であり、その対

象も話し言葉やオペラの録音など、現在のポピュラー音楽とはほとんど無縁なものばかりである。それにもかかわらず、われわれは初期の録音再生技術を再考することが、ポピュラー音楽の研究にとっても有益であると考え。というのも、およそ1877年から1925年ごろまで、録音の受容者は現在のわれわれとはまったく異質なやり方で録音を聴いていたと考えられるからである。そうした可能性は録音再生技術が一般に「トーキング・マシン (talking machine)」すなわち「おしゃべりする機械」と呼称されていたことから推測できる。フリスによれば、現在のわれわれは録音を聴くとき、それが録音であることを知りながら、あたかも歌手本人がその場所で歌っているかのようにその声を聴くのであるという。たとえば、ジョン・レノンのCDを聴くとき、聴き手はその音声を文字どおり「ジョン・レノンの声」として聴くであろう。そのように録音を聴くわれわれは、録音再生技術を「トーキング・マシン」と呼ぶことにながしかの抵抗を覚えずにはいられない。なぜなら、われわれは歌っているのは人間であって、機械ではないと考えるからである。それに対して、「トーキング・マシン」として録音再生技術を聴いていたひとびとは、そこにいない人物ではなく、目の前に置かれた機械が歌っていると考えていたのである。録音再生技術を「トーキング・マシン」と呼ぶことは、現在のわれわれからすれば、奇妙に見えるかもしれない。しかし、そうした受容のあり方が奇妙に見えるのであれば、それはわれわれが歌っているのは人間であるという観念を自明視しているからにはかならない。だが、上で見たように、それが幻想であるのであれば、われわれはそうした聴き方をもはや自明視することはできないであろう。ポピュラー音楽が録音に根ざした音楽であるならば、われわれが思い出すべきは、録音を聴くとき、目の前で歌っている（ように聞こえる）のは生身の人間ではないという基本的な事柄であるように思われる。そもそも、われわれはなぜ機械を通じて声を聴くようになったのであろうか。

4. 「トーキング・マシン」としての録音再生技術

周知のように、最初の録音再生技術として知られるフォノグラフは、1877年にエディソンによって発明された。多くの伝記作家は「世紀の大発明」と目されたフォノグラフの発明をもってエディソンの天才を讃えてきたわけであるが、その功績は必ずしも彼ひとりに帰せられるわけではない。実際、音声を技術的に再生産する原理自体は、エディソンがフォノグラフの製作にとりかかる前にすでに用意されていたからである。たとえば、フォノグラフの基礎となった技術は、1857年にはすでにフランス人の技師レオン・スコットによって開発されている。彼が製作した「フォノトグラフ (phonautograph)」は、音声を波状の痕跡として刻印する技術であり、音声を再生する機能こそ備わっていなかったものの、その原理はフォノグラフとそれほど変わらなかった。エディソンは波状の痕跡をもういちど辿り直しさえすればよかったのである。また、その再生の仕組みを考案したのも、エディソンが最初というわけではなかった。エディソンがフォノグラフを着想するより以前の1877年の4月、フランスの詩人シャルル・クロは、「パレオフォン」なる装置のアイデアをフランス科学アカデミーに提出している。エディソンが発明の榮譽を手に入れることができたのは、クロよりも早くフォノグラフを完成させ、特許を得たからにすぎなかったのである。この事実をもって、クロこそが録音再生技術の発明者であるとする向きもある。さらに言えば、フォノグラフの着想は、前年にベルが発明した電話からも影響を受けている。エディソンは電話の開発においてベルと熾烈な競争を繰り広げたことでも知られるが、フォノグラフの開発に乗り出したきっかけも、ベルにとった遅れをとりもどす意図があったと考えられる。

後述するように、エディソンはもともと電話の音声を記録し、転送するための装置として、つまりは電話の補助的な装置として録音再生技術の開発にとりかかったのである。こうした背景を考えれば、音声の再生産を可能にした功績をエディソンのみに帰することはできない。しかし、われわれは「真の発明者」とは誰なのかを特定したいわけではない。むしろ、われわれが目指したいのは、音声を技術的に再生産するという試みが同時代的な関心として共有されていたということである。

ところで、そうした関心の背景は、近年、英米圏のメディア研究において感覚の歴史という観点から考察されるようになってきた。そのなかでも最も重要な研究のひとつとして、ジョナサン・スターンの著作をあげることができるであろう [Sterne 2003]。スターンが描写するメディア史の特徴は、音響メディアの歴史を個別の技術史を超えた、「聴覚」の歴史として記述することにある。スターンによれば、音響メディアの起源は、音声の通信や記録といった個別の目的ではなく、聴覚がある種のメディア装置として発見されたことにこそある。すなわち、人間の耳が音を伝達する機能をもった機械として他の感覚から概念的にも物理的にも分離されてはじめて、諸々の音響メディアは発明可能になったというのである。このように述べる時、スターンがとりあげるのは、ベルが電話を発明する直前に製作した「イヤー・フォノトグラフ (ear phonautograph)」という装置である [図 2]。ベルはスコットのフォノトグラフを真似てこの装置を製作したのであるが、そこには人間の死体から摘出された鼓膜の標本が組み込まれていた。そもそも、スコットはフォノトグラフを内耳の解剖図に従って製作したと言われているが、ベルはその原理を本物の耳で確かめたのである。スターンが言うように、同じ原理はその後、電話、フォノグラフ、ラジオをはじめ、あらゆる音響メディアに応用されることになった。音波を受容する受話器やマイクロフォン、そして、音波を空気に伝達する送話器やラウドスピーカーを構成するダイヤフラム（振動膜）は、すべて人間の鼓膜と同じ機能を持つのである。こうした背景に着目しながら、スターンは聴覚をめぐる概念および実践の歴史のなかに音響メディアを位置づける。彼によれば、音響メディアは聴覚を他の感覚から独立した機械として概念化した 19 世紀の解剖学と生理学の所産であり、感覚の分離を物理的に遂行することによって、聴覚の機能を純化しようとする実践のなかで発明されたという。

このように、スターンは個別の技術史を超えて、聴覚の歴史的な変化のなかに諸々の音響メディアを位置づける。聴覚が機械として理解され、実際に機械に組み込まれ、身体に接続されるにいたった過程を明らかにした彼の研究は、メディア技術を感覚の機械的な拡張ないし外化として論じたマクルーハンに寄り添いながら、しばしば技術決定論として批判される彼の議論を歴史的に文脈化した点で、重要な意義を持っている。しかし、音響メディア一般を「鼓膜装置」として一括りにしてしまうスターンの議論は、録音再生技術の理解にかんする限り、不十分であるように思われる。エディソンがフォノグラフを発明するにあたり、人間の聴覚器官をモデルにしていたことは間違いない。しかし、彼の目的は必ずしも聴覚を機械的に再現することにはなかった。というのも、エディソンの目的は、彼がフォノグラフを「スピーキング・マシン＝話す機械 (speaking machine)」と呼んだことから分かるように、人間の言語行為を模倣し、話すことのできる機械を作ることにあつたと考えられるからである。こうしたエディソンの意図は、これまでほとんど省みられなかったと言っても過言ではない。とくに音楽の研究分野において、先行する議論は録音が音楽に与えた影響という観点から、音楽の商品化に貢献した技術として、1887 年にエミール・ベルリナーによって発明されたグラモフォンをフォノグラフよりも重視する傾向にあつた。よく知られているように、エディソンが最初のうち話し言葉を録音することに固執したのに対して、ベルリナーは最初から音楽レコードを商品化する目的でグラモフォンを発明した

とされる。エディソンが録音と再生の両方を行うことのできる機器としてフォノグラフを販売したのに対して、ベルリナーは録音機と再生機を分け、消費者には再生機のみを販売するという戦略をとった。それによって、ベルリナーは自分で録音するよりもむしろ、録音済みのメディアを再生して楽しむためにオーディオ機器を購入するという消費のモデルを作ったのである。ベルリナーがフォノグラフで用いられたシリンダー状のメディアに代えて、ディスク状のメディアを採用したのも、同じ理由からであった。ディスクはシリンダーよりもはるかに複製が容易だったからである。結果として、録音のビジネスにおいて生き残ったのは、フォノグラフではなくグラモフォンであった（シリンダー式の製造は 1911 年に終了し、ディスク式が録音を独占する時代が到来する）。こうした経緯から、「話す機械」としてのフォノグラフは、グラモフォンの登場によって忘れ去られてしまった技術として、ほとんど省みられてこなかった。しかし、エディソンが「話す機械」としてフォノグラフを発明した経緯やこの技術に対する受容者の反応について考察することは、グラモフォン以降の音楽文化について考える作業にとって、必ずしも無縁であるというわけではない。先にも述べたとおり、録音再生技術はグラモフォンの発明以降も長らく、「トーキング・マシン」と一般に呼称されていた。この別称が正式名称よりも定着していたであろうことは、1901 年にベルリナー・グラモフォンから独立したビクター・トーキング・マシン (Victor Talking Machine) の社名からも推察される。この名称は 1929 年に RCA (Radio Corporation of America) がビクターを回収した際、社名を RCA ビクターとしたのを機に公の舞台から姿を消していった。だが、フォノグラフやグラモフォンを「おしゃべりする機械」と考えることは、少なくとも北米では 1920 年代まで一般的であったのである。

こうした別称は、録音再生技術が同じく「話す機械」と呼ばれた技術の系譜において理解されていたことを示唆している。そもそも、人間の声は録音再生技術の発明以前からすでに機械的な再生の可能性にさらされ続けていた。18 世紀末以来、自動人形の製作者たちは解剖学の知識を応用しながら、人体を機械的に再現する試みのなかで、言語を再現することのできる種々の機械を製作していた。エディソンがフォノグラフを「話す機械」と呼んだことは、彼がそうした試みの一部に自身の発明品を位置づけていたことを示している。後にフォノグラフが「話す機械」ではなく「おしゃべりする機械」と呼ばれるようになった理由は定かではないが、それはおそらく先行する「話す機械」とフォノグラフを区別するためであったのではないであろうか。先行する機械がようやく言語音に聞こえるような音声をたどたどしく発音する程度であったのに対して、フォノグラフは人間の言葉を「話す」だけではなく、その抑揚やアクセントにいたるまで、あらゆる特徴を再現することができた。同時代のひとびとがその音声を「トーキング (おしゃべり)」と評したのは、フォノグラフやグラモフォンが先行する機械よりもはるかにいきいきと声を再現することに対する賛辞であったのかもしれない。いずれにせよ、フォノグラフが耳の機械化というだけではなく、より広く、人間を機械的に再現する試みのなかで理解されていたことだけは確かである。

このような理解は、すでに忘れられて久しい。だが、ある時期まで、エディソンをはじめ、同時代のひとびとは「トーキング・マシン」として、すなわち、人間のように話したり、歌ったりする機械としてフォノグラフやグラモフォンを理解していたと考えられるのである。それでは、「話す機械」ないし「おしゃべりする機械」としてのフォノグラフは、どのような発想から発明され、受容されていたのであろうか。また、そうした録音再生技術のとらえ方は、なぜ、そして、どのようにして消えていったのであろうか。以下では、19 世紀末から 20 世紀初頭のアメリカにおけるフォノグラフやグラモフォンの受容を具体的にとりあげながら、これらの問題について考察する。これらの問いは現代のポピュラー音楽に直接つながるものではないかもしれないが、少

なくともそこで顕著に見られる録音の経験を相対化し、その問題を新たな観点からとらえなおすことには役立つであろう。

こうした目論見のもと、本論文の以下では次のような手続きをとる。第一章「身体なき声」では、録音再生技術が発明された経緯を歴史的に考察する。録音再生技術は一般的な特性として、あらゆる種類の音波を記録再生できるという機能を持っている。それにもかかわらず、エディソンはフォノグラフを「話す機械」と呼び、録音の対象を人間の声に限定していたのである。その背景として、第一章ではフォノグラフが18世紀末にまでその起源を遡ることのできる「話す機械」の系譜に位置づけられていたことに注目する。フォノグラフは人間の発話行為を機械的なモデルによって説明する人間機械論から発生した技術であったのである。機械論の影響によって発生したと考えられる「話す機械」とフォノグラフは、基本的には人間を機械的に再現しようとする目的においては一致していた。しかし、両者は再現の対象という点において、大きく異なっていた。というのも、先行する「話す機械」が音声を発生させる「原因」（発声器官の活動）を再生産する機械であったのに対して、音声をもたらす「結果」（聴覚器官の活動）を再生産する機械であったからである。同じく「話す機械」と呼ばれたとはいえ、こうした原理の違いはフォノグラフがそれに先行する機械とまったく異なる発想のもとで発明されたことを際立たせている。従来の「話す機械」が話者の身体そのものを再生産したのに対して、フォノグラフは話者の身体なしにその声を再生産することを可能にした。つまり、同じ「結果」さえ得られるのであれば、話者の身体は必ずしも必要ではないという発想を、フォノグラフはもたらしたのである。このことから、第一章では結論として、フォノグラフの特性が「身体なき声」として理解されていたことを明らかにする。

続く第二章「おしゃべりするフォノグラフ」では、この結論を踏まえて、フォノグラフが発明後にいかに受容されたのかを考察した。ノエル・バーチ [Burch 1976]、トム・ガニング [Gunning 1995]、アリシヤ・ミラー・フランク [Frank 1995] といった研究者が指摘してきたように、「身体なき声」というフォノグラフの特性は、19世紀末において、死の克服という願望と強く結びついていて、もちろん、エディソンや同時代のひとびとは、フォノグラフを用いたからといって、死者がよみがえると考えていたわけではなかった。しかし、先行研究によれば、彼らはあたかも死者が生前のまま話しているかのように思わせることのできる表象を作り出すことによって、その願望を代理的に実現しようとしていたというのである。なるほど、そうした願望はエディソンの周辺にいた人物が書いた記事や、ヴィリエ・ド・リラダンの小説『未来のイヴ』、あるいはレコード会社のロゴなど、さまざまなか所で見出すことができる。これらの表象は「身体なき声」というフォノグラフの特性が、身体の有限性を克服するという願望において理解されていたことをたしかに示している。しかし、少なくとも1877年から1878年のあいだに限って言えば、フォノグラフはそのように経験されていたわけではなかった。というのも、エディソンはフォノグラフのデモンストレーションにおいてあたかもフォノグラフ自体が話しているかのように録音再生技術を提示していたのであり、聴衆もまた同様にそれを「おしゃべりするフォノグラフ」と形容していたからである。こうした録音経験は、エディソンを含めた初期の受容者が、録音の音声を必ずしも「身体なき声」として聴いていたわけではないことを示唆している。むしろ、彼らはフォノグラフを「オリジナル」の話者から独立した一個の身体として想像していたと考えられるのである。そこでは、フォノグラフは身体を失ってもなお人物の同一性は永続化しようという幻想を支え、「死の克服」という願望を叶える技術として経験されていたわけではなかった。そうした受容のあり方とはまったく対照的に、初期の受容者はフォノグラフという機械の身体を通したとき、人物の表象はいかに変化しようのかという可能性を探求していたと考えられるのであ

る。

それでは、こうした録音の経験は最初期に受容の主流を占めていたにもかかわらず、なぜ現在にいたるまでに消えてしまったのであろうか。現在のわれわれは録音再生技術が歌っているとはまったく思わない。それとは対照的に、われわれの多くは声を吹き込んだ当の人物自身が歌っているものとして録音を聴いているように思われる。第三章の目的は、そうした現在の受容経験がどのような背景のもとで、また、どのような方法によって支配的になったのかを明らかにすることにある。その背景を考えるために、第三章ではまず、作曲家ジョン・フィリップ・スーザ (John Philip Sousa, 1854-1932) が 1906 年に著した小論「機械音楽の脅威 (The Menace of Mechanical Music)」をとりあげる [Sousa 1906]。この小論において、スーザはフォノグラフという機械が人間の音楽家にとって代わり、その地位を脅かしつつある状況を「脅威」として論じたことで知られる。彼によれば、フォノグラフの音声は、「人間の技能 (skill)、知性 (intelligence)、魂 (soul)」を欠いているのであり、その意味で、人間の「生」を決定的に喪失しているというのである。このようにスーザがフォノグラフを「脅威」と見なした背景には、純粋に美学的というよりはむしろ、経済的な問題意識があった。スーザの批判は機械が人間の労働を奪い、その生活さえも脅かすかもしれないという現実的な危機感に根ざしていたのである。こうした批判が行われるなか、レコード会社は、「おしゃべりするフォノグラフ」のような表象を完全に抑圧し、機械的なメカニズムから注意を逸らすことを試みるようになる。すなわち、消費者が聴くのはまさしく歌手本人の声であって、機械の音声ではないということを、レコード会社は主張しはじめたのである。だが、そうした主張はあくまでも理想であって、いわゆる「生の声」とその録音の差異が実際に消えたわけではなかった。このことはビクター・トーキング・マシンやエディソン・フォノグラフの録音スタジオにおいて行われた録音の様子からも明らかである。「忠実」な録音をめざしていたとはいえ、歌手は単に歌えばよいというわけではなく、録音機の特性を十分に理解し、それに合わせて歌い方自体を変える必要があったのである。結果として得られた録音は、決して「生の声」と同一ではありえなかった。それでは、レコード会社はいかにして歌手と機械のあいだに差異はないと主張しえたのであろうか。この点にかんして、エディソン・フォノグラフが 1910 年代にはじめた「トーン・テスト」というコンサートは示唆的である。このテストにおいて、歌手は自身とフォノグラフのあいだの差異を消すために、フォノグラフの音声を模倣して歌っていたのである。

以上のような考察を通じて、われわれが目的とするのは、「歌っているのは人間である」という一見すると自明に思われる事柄を問いなおすことである。先行研究はポピュラー音楽を録音メディア上で構築された音響として定義しながらも、この問いを不問にしてきた。それによって、ポピュラー音楽をめぐる議論は、結局のところ、録音の経験をとらえそこなってきたように思われる。本論文はポピュラー音楽を直接扱うものではないが、少なくとも技術経験としてポピュラー音楽の経験を論じるための出発点として貢献できるはずである。

第一章 身体なき声—録音再生技術の系譜

0. はじめに—「音」と「音源」の分離

本章では、フォノグラフがいかなる発想から発明されたのかということを考えてみたい。具体的には、フォノグラフが「話す機械」の歴史において、それ以前の機械とどのように異なっていたかを明らかにすることが、本章の課題となる。その前に、まずはエディソン自身がフォノグラフの特性をどのように記述していたのかを紹介しておくことにしたい。フォノグラフを完成してからおよそ3ヶ月後、エディソンは『ノースアメリカン・レビュー』誌に寄稿した「フォノグラフとその未来 (Phonograph and Its Future)」という記事のなかで、フォノグラフの特性を五つの項目に分けて説明している [Edison 1878: 530]。

1. これまで「うつろいやすい (fugitive)」ものと考えられてきたあらゆる種類の音波を捕捉して (capture)、永続的に保存すること。
2. それらの音をもとの特徴 (original characteristics) を保持したまま自由自在に再生産すること、しかも、もとの音源 (the original source) がその場にあるかどうか、その音源が何であるかを知っているかどうかにかかわらず、また、どれだけ時間が経っていても再生産すること。
3. そのように捕捉した音をコミュニケーションという目的のために、あるいは商品として、商業的な交換取引の手段を通じて伝送すること。
4. もとの音源が現存しているかどうかにかかわらず、音を無限に増殖させ、保存すること。
5. 音の発端となった音源についての知識があるかどうか、あるいはその音源が何であるかを知っているかどうかにかかわらず、音を捕捉すること。

エディソンによれば、フォノグラフの特性とは第一に、その記録の能力にある。あらゆる音は鳴り響くなり消えてしまう「うつろいやすい」ものであった。しかし、フォノグラフの発明によって、音は物質上に記録されうるようになり、その物質が耐久するかぎり、永続的に保存されうるようになった。音はいまやモノとして扱うことが可能である。つまり、第三の項目において述べられているように、あらゆる音は他の商品とまったく同様に、商品として交換されうるものになったのである。この特性が具体的にどのように利用されたのかということについては後述するが、その前に注目したいのは、第二、第四、第五の項目において、エディソンが「もとの音源」とフォノグラフの関係にくりかえし言及しているということである。これらの項目において、彼はフォノグラフが「もとの音源」とはまったく無関係なところで機能することを強調する。たとえば、第二の項目において、エディソンは再生のメカニズムに触れている。そこで彼が述べるには、フォノグラフの特性とは「もとの音源がその場にあるかどうか、その音源が何であるかを知っているかどうかにかかわらず」音を再生できることにあるというのである。同じことは、他の機能にもあてはまる。エディソンは第四の項目においてメディアの複製、第五の項目において録音のメカニズムに触れているが、内容はほとんど似通っている。要するに、フォノグラフはある音の「もとの音源」から完全に独立して、その音を保存、複製、再生することができるのである。

なぜエディソンがこのことを強調するのかと言えば、それはフォノグラフ以前、あらゆる音は特定の音源と分かちがたく結びついていたからである。それに対して、フォノグラフは「もとの

音源」とは無関係に、その音自体を再生することを可能にした。それによって、たとえ「もとの音源」が現存しない状態でさえ、その音を聴くことができるようになったのである。同じことはもちろん、フォノグラフ以降のあらゆる録音再生技術にも当てはまるが、そうした特性が 20 世紀を通じて、音の経験を（劇的には言えないまでも）徐々に変えてきたことはまちがいない。これまで多くの論者が、その影響を記述しようと努めてきた。たとえば、サウンドスケープ論の創始者として知られるカナダの作曲家 R. マリー・シェーファーは、録音再生技術によって変化した音環境（サウンドスケープ）を「音分裂症（schizophonia）」という言葉によって記述したことで知られる。「音分裂症」とは分裂ないし分離を意味する接頭辞「スキゾ（schizo-）」と、声ないし音を意味する「フォン（phone）」からなる造語であり、彼によれば、「もとの音源とその電気音響的な伝達・再生とのあいだの分離」を表わす [シェーファー 1986: 143]。シェーファーは 20 世紀を通じて「音分裂症」的な状況が進行してきたとして、それによって生じた環境を次のように記述する。

「音を伝えたり蓄えたりする電気音響装置が発明されて以来、どんな音でも、たとえいかに小さくとも、それを鳴らして世界中に発射することができるし、未来の世代のためにテープやレコードとしてパッケージ化することもできるようになった。われわれは、音をその作り手から分離したのだ。音はその自然のソケットから引き離されて、増幅され独立した存在となった。たとえば、人間の声はもはや頭の中のひとつの穴に結びつけられているのではなく、風景の中のどこからでも自由に生じる。人間の声は、世界中の何百万という公共の場所や私的な場所の何百万という穴から同じ瞬間に生じることができるし、後日、おそらくもとの音が生起してから何百年も後に再生されるよう蓄えられることもできる。レコードやテープのコレクションは、非常に多様な文化とさまざまな歴史的時代から集めた音を、われわれの世紀以外の世紀からやってきた人には意味のない超現実的とも思われる順番で並べているのかもしれない。」 [シェーファー 1986: 144]

シェーファーがエディソンの文章を読んだかどうかは不明であるが、彼はエディソンと同様の観点から、録音再生技術の特性を説明する。シェーファーによれば、録音再生技術は時間的にも空間的にも音を「もとの音源」から独立した存在に変えた。たとえば、人間の声はかつて身体という音源を必ず伴うものであった。しかし、録音再生技術の普及によって、それは身体を離れて、さまざまな場所に同時に存在するようになり、あるいは、身体を置き去りにして永続するようになったのである。シェーファーが「音分裂症」に「精神分裂症（schizophrenia）」を連想させる響きを与えたことから分かるように、彼はそうした環境をある意味で異常な状態としてとらえていた。というのも、録音再生技術はさまざまな音を本来あるべき場所から、脱文脈化したからである。かつて時間的にも空間的にも「オリジナル」なものであった音は、もとの文脈から切り離され、別の文脈へと容易に挿入されうるものになった [ibid: 145]。このことは文脈化と脱文脈化のたえざる運動を生み出し、ひとびとが互いに共有することのできない混沌とした音の世界をもたらした。たとえば、オーケストラの交響曲は本来、コンサートホールでしか聴くことのできない音楽であったが、いまでは自宅の居間でも聴くことができる。隣人にとって好ましい音楽が、別の隣人にとっては不快の原因にもなりうる環境は、こうして生まれたのである。

シェーファーのように、「音」とその「もとの音源」のあいだの分離を「異常」な状態と見なすかどうかは別として、そのことがいまや意識されないほどに日常に浸透し、われわれの知覚を変化させていることはまちがいない。その影響は言うまでもなく、再生されるべき当の対象にまで及んでいる。前章で見たように、ミュージシャンやサウンド・エンジニアは「もとの音源」か

ら音を分離するにとどまらず、その音を「もとの音源」から独立したところで加工し、編集してきたからである。

では、「もとの音源」から音を分離して再生産すること、あるいは、それを操作することは、いったいどのような発想から生まれたのであろうか。この問いは、先行研究においては、ほとんど問われてこなかった。というのも、先行する議論はサウンドスケープ論にせよ、音楽史にせよ、録音再生技術が音や音楽のあり方にもたらした「影響」やその「結果」にもっぱら注目してきたからである。しかし、本章では、その「影響」に注目する前に、その根幹となる発想について問うてみたい。このことはひるがえって、録音再生技術がなぜこれほどまでに大きな影響力を持つにいたったのかを理解することにもつながるはずである。フォノグラフはいったいどのような背景のもとで、製作されたのであろうか。

この点にかんして、本章ではフォノグラフが人間の声を再生産する技術として発明されたことに注目したい。エディソンがフォノグラフの利用法として「話し言葉」の記録と再生を重視したことはよく知られているが、彼がそれに「スピーキング・マシン」という別称を与えたことはあまり注目されてこなかった。しかし、この別称はエディソンがまさしく「話す機械」の歴史のなかにフォノグラフを位置づけていたことを示唆している。声を機械的に再生産する試みは、フォノグラフが最初というわけではなく、古くは 18 世紀末のヨーロッパにまで遡ることができるが、フォノグラフはそうした機械のひとつに数えられていたのである。本章では、この点に注目し、フォノグラフを「話す機械」の系譜のなかに位置づけてみたい。そうすることで、われわれは「もとの音源」と「音」のあいだの分離という録音の特性がどのような発想のもとで生まれたのかを具体的に理解できるようになるはずである。まずは、発明の直後に書かれた文章をとりあげ、当時フォノグラフが「話す機械」として理解されていたことを確認しておきたい。

1. 「話す機械」としてのフォノグラフ

最初に作られたフォノグラフは、現在の技術的水準からすれば、驚くほど簡素な部品によって構成されていた [図 1]。その主要な部品は、およそ四つに分類することができる。その四つとは、手動式のクランク、ダイヤフラム（振動板）、スタイラス（尖筆）、シリンダーである（ダイヤフラムとスタイラスはセットになっており、録音用と再生用があった）。これらの部品はそれぞれ動力、音波（空気振動）の増幅と伝達、音波の刻印、記録メディアの機能を担った。具体的な使用方法を簡潔に説明しておこう。録音時にはクランクを手で回しながら、録音用のダイヤフラムに向けて音を発する。このとき、ダイヤフラムは音波の振動をスタイラスに伝え、シリンダーに溝を刻印することによって音を記録する。再生時には、再生用のダイヤフラムを最初の位置にセットし、同じようにクランクを回すだけでよかった。そうすると、今度は録音時とは反対のプロセスをたどり、スタイラスがダイヤフラムを振動させ、空気にそれを伝えて音に変える。このように、簡素な部品で録音と再生を両方とも行えることがフォノグラフの特徴であった。

そうした仕組みから分かるように、エディソンはフォノグラフの所有者が再生だけではなく、自分で録音も行えることに重きを置いていた（この点で、エディソンはグラモフォンを再生専用の機器として売り出したベルリナーとは大きく異なっていた）。このことはエディソンが提案する利用法のリストにも反映されている。エディソンは上述の記事「フォノグラフとその未来」において、フォノグラフの具体的な利用法を 11 の項目に分けて提案している。その最初の項目に示されているように、エディソンはフォノグラフを「口述筆記 (dictation)」に代わる記録手段

と考えていた。具体的な用途として、たとえばこの項目では、手紙を書く代わりに声を録音して郵送する、裁判の証言を速記する代わりに録音して記録するなどの例があげられている。また、他の項目でも、家族の声を保存する、政治家の名演説を記録するといった用法があげられているように、このリストはエディソンが記録の用途を重視していたことを示している。もっとも、ビジネスに長けていたエディソンは、録音済みのシリンダーを商品として販売することもすでに考えていた。同リストには、現在で言うところのオーディオブックや音楽レコードにあたる例から、おしゃべりする人形、時間を告げる時計にいたるまで、多彩なアイデアが提示されている¹¹。彼がレコード産業の構想にも触れていることは興味深い。個別の利用法よりも注目すべき点は、エディソンがもっぱら人間の声を録音し、再生するための装置としてフォノグラフをとらえていたということである。音楽関連の項目を除くすべての項目は、話し言葉の録音に限定されている。また、一見すると例外に見える音楽関連の項目さえも、その内容を読むと、楽器の演奏ではなく歌の録音に限定されていることが分かる。このことは彼自身が述べていたフォノグラフの機能とは矛盾するようにも見える。というのも、彼が第一の項目によって何よりもまず強調していたのは、フォノグラフが「あらゆる種類の音波」を録音できるということであったからである [Edison 1878: 530]。それにもかかわらず、彼はこの技術の対象を声に限定していたのである。

このことはエディソンが 1877 年 12 月 24 日に出願したフォノグラフの特許書類においても明確に示されている。先述したとおり、書類に記された特許名には、「フォノグラフ、あるいは話す機械における改良 (Improvement in Phonograph or Speaking Machines)」とあり、文中には「この発明の目的は人間の声やその他の音を永続的な性格において記録することにある」と書かれている [US 200521: 1]¹²。つまり、フォノグラフはそもそも人間の声を記録するための機械と見なされていたのである。それ以外の音は、文字どおり「その他の音」であり、エディソンが考える本来的な用途からは外れていた。特筆すべきは、エディソンがフォノグラフを「話す機械」と言い換えているということである。このことはエディソンがフォノグラフを同じく「話す機械」と呼ばれた技術の系譜に位置づけていた可能性を示唆している。

「話す機械」とは 18 世紀末から 19 世紀末にかけて、言語音を再現することをめざして作られた種々の機械のことを指している。そのなかでも最もよく知られたもののひとつに、ジョセフ・フェイバー (Joseph Faber、生没年不明) なる人物が 1846 年にロンドンで公開した「ユーフォニア (Euphonia)」という機械人形がある [図 2]。同年 7 月の『イラストレイティッド・ロンドン』に掲載された記事には、この機械が見世物として公開されたときの様子が紹介されている。それによれば、ユーフォニアはピアノのように鍵盤とペダルの操作によって作動する機械であった。ユーフォニアはフェイバーの巧みな操作によって、フランス語、英語、ラテン語の単語や短い文章を発音し、さらには、ささやき声や笑い声を発したうえ、英国の国歌も歌ったという [Illustrated London News 1846: 59]。フォノグラフに与えられた別称は、エディソンがそれをこの種の機械に連なる技術として位置づけていたことを示唆している。

¹¹ ①口述筆記 [声による手紙、証言の記録など] ②本 [朗読の録音] ③音楽 [友人同士による歌の交換] ④家族の記録 [遺言や末期の言葉の記録] ⑤音で書かれた本 (phonographic book) [作家自身による朗読の再生] ⑥ミュージカル・ボックス、ミュージカル・トイなど [職業歌手による歌の再生] ⑦玩具 [話したり、歌ったりする人形] ⑧時計 [時間を告げる時計] ⑨広告など ⑩演説その他の言葉 [著名な演説家による演説の記録] (リストは [Edison 1878: 531] から抜粋、□ は引用者)

¹² 特許書類は Google のウェブアーカイブ Google Patent から閲覧・ダウンロードできる (<https://www.google.com/patents/US200521>: 最終閲覧日 2013 年 12 月 9 日)。

こうした録音再生技術のとらえ方は、現代のわれわれには奇妙に見えるかもしれない。しかし、ある時期まで、フォノグラフを「話す機械」の系譜に位置づけることは、科学者や技術者たちのあいだでも、一般的であったと考えられる。もっとも、彼らはユーフォニアとフォノグラフを技術的な原理において同一視していたわけではなかった。たとえば、物理学者のアルフレッド・メイヤー (Alfred M. Mayer, 1836-1896) は、一般の読者に向けて書いた音響学の教科書のなかで、ふたつの機械のあいだの違いを簡潔に要約している。該当箇所を引用してみたい。

「フェーバーは声と発話を構成する振動の機械的な〈原因 (causes)〉を得ることによって、機械に発話させるという問題の解決にあたった。それに対して、エディソンは振動の機械的な〈結果 (effects)〉を得ることによって、問題を解決した。すなわち、エディソンは発声器官の運動によって〈ひきおこされる (caused)〉振動から耳の鼓膜が作用を受けたときに生じる動きを再生産したのである。」 [Mayer 1878: 148-149]

メイヤーによれば、ユーフォニアとフォノグラフの違いとは、「原因」を再生産するか、「結果」を再生産するかということにあった。すなわち、ユーフォニアが発声器官の運動（声を発生させる「原因」）を再生産する機械であるのに対して、フォノグラフは鼓膜の運動（声の振動がひきおこす「結果」）を再生産する機械であるというのである。この説明はエディソンがフォノグラフの機能を説明するとき、「もとの音源」からの独立ということをくりかえし指摘しなければならなかった理由を説明するのにも役立つかもしれない。彼はユーフォニアのような「話す機械」からフォノグラフを区別したかったのではないか。ユーフォニアはいわば「もとの音源」そのものを再構築しようとする試みのなかで生まれた機械であった。エディソンはフォノグラフが「もとの音源」とは無関係に作動するということを説明することによって、ユーフォニアというもうひとつの「話す機械」との違いを強調したかったのかもしれない。

それにしても、エディソンはなぜ他の音ではなく人間の声を再生産することにこだわったのであろうか。また、それを試みたとき、彼はなぜ「原因」ではなく「結果」を再生産することを試みたのであろうか。これらの点を明らかにするために、以下ではユーフォニアとフォノグラフという二種類の「話す機械」が製作された背景をそれぞれ考えてみたい。

2. 「話す機械」と人間機械論

メイヤーによれば、ユーフォニアは声を発音する「原因」となるもの、すなわち、発声器官の構造や運動をモデルにして作られた機械であった。ユーフォニアは本体も設計図も残っていないため、詳細な仕組みは不明であるが、現物を目にしたというメイヤーはユーフォニアの構造を簡単に紹介している。それによれば、ユーフォニアは主に三つの部分から構成されていた。ひとつは象牙製のリード（振動弁）であり、人体で言えば声帯にあたる部分である。ユーフォニアには複数の音高に対応するリードが組み込まれており、音高を変えることが可能であったという。ふたつ目は口腔にあたる部分である。この部品は鍵盤の操作によって、大きさや形状を変えることが可能であった。三つ目は舌と唇にあたる部分であり、ゴムから作られていた。この部分も鍵盤の操作によって動き、子音を作る役割を担っていたという。さらに、メイヤーはより特殊な機能を担う部分として、巻き舌の「r」を作るために組み込まれた小さな風車や、フランス語の鼻音を作るために鼻にあたる部分に差し込まれるチューブもあげている [Mayer 1879: 147-148]。こ

うした記述からは、最後にあげた風車やチューブは別としても、ユーフォニアの構造は基本的に発声器官の構造をモデルにして作られていたことが分かる。

ところで、この種の機械を作ったのは、フェーバーが最初というわけではなかった。原理が判明しているもののうち最古の「話す機械」とされるのは、ハンガリー出身の発明家ヴォルフガング・フォン・ケンペレン (Wolfgang von Kempelen, 1734-1804) が 1769 年にウィーンで製作したとされる「話す機械 (die sprechenden Maschine)」である。これは手押し式のふいごによって管に空気を送り込み、共鳴体で音を変化させて「パパ」「ママ」「チェス」などの簡単な単語を発音できるようにした機械であった¹³。その後、ケンペレンが著わした著作『機械的な発話のメカニズム (*Mechanismus der menschlichen Sprach*)』(1791) には、このとき作られた機械の構造が詳細に示されている [Kempelen 1791=1970]。この著作によると、ケンペレンは人体の解剖学的な構造を参考にして「話す機械 (die sprechenden Maschine)」を製作したという。同著には多数の設計図が掲載されているが、それらの図版は実際、人体の解剖図のようにも見える。一例として、ふいごの図を見てみよう [図 3]。この図には空気を送り込む一対のふいごから、空気を通す管、音源にあたるリードまでの部分が描かれている。それらの形状が左右の肺、気管、喉頭を模したものであることは明らかである。他の図も見てみよう。リードから出た音を変調して子音を作る共鳴箱とシャッターは、一見すると分からないが、口腔、唇、舌を模している [図 4]。上半分のふたつの図は、「B」([/be:/]) の発音を作る方法を示している。最初の図では空気の出口が閉じられており、次の図では三分の一ほど開かれているが、これらの図は閉じた唇を開いて「B」の濁音を発音する様子に対応している。また、下半分の図は、「D」([/de:/]) を発音する方法を示している。図を人体に対応させてみると、ここでは唇を開いたまま、口蓋につけた舌を軽く開いて発音する様子に対応していることが分かる。

このように見ると、フェーバーのユーフォニアは、ケンペレンの機械の派生物であったことが分かる。フェーバーは鍵盤によって駆動する制御系の機構を加えることで、発音の自由度をあげたが、基本的な発想はケンペレンと変わらない。それはすなわち、人体は一種の機械であり、実際に機械として再構築されうるということである。この点において、「話す機械」は 18 世紀フランスに端を発する人間機械論の具体的な所産であった。その端緒は言うまでもなく、デカルトに求めることができる。周知のように、心身二元論の立場をとるデカルトは、物質と霊魂をふたつの実体と見なすとともに、人間とその他の動物のあいだの境界を霊魂に求めた。動物は機械的なメカニズムによって動く物体にすぎない。それに対し、人間は空間的な延長を持たない霊魂（あるいは理性）を備えているという点で、動物＝機械とは異なるとデカルトは主張する。このため、デカルトは人間の本性を理性的思考の規則という観点から定式化することによって、合理主義を切り開いた祖としばしば見なされる。しかし、ブルース・マズリッシュによれば、デカルトの議論においてより重要な側面は、人間と機械の境界にかかわる問いを西洋の思想において活発化させたことにある¹⁴。実際、デカルトの議論は、フランスの医師ラ・メトリ (Julien Offray

¹³ 「話す機械」の歴史については、科学史家のハンキンスとシルヴァーマンの以下の著作のうち、8 章「機械の声——話す機械の歴史 (*Vox Mechanica: The History of Speaking Machines*)」が詳しい [Hankins and Silverman 1999]。この章で、彼らは 17 世紀に魔術的な道具として作られた「話す頭」から、18 世紀に作られた解剖学的なモデルとしての「話す機械」を経て、19 世紀末に登場した複製技術および音声合成技術にいたる音声技術の歴史をたどっている。本章では原理が詳らかにされた「科学的」な装置として、ケンペレンの「話す機械」を記録上最古の「話す機械」とした。「話す機械」の魔術的な側面にかんしては、「腹話術」の歴史を文化史的に考察したスティーヴン・コナーの以下の著作のうち、16 章「話す頭、オートマトンの耳 (*Talking Heads, Automaton Ears*)」および 17 章「すべての墓にグラモフォンを (*A Gramophone in Every Grave*)」を参照 [Connor 2000]。

¹⁴ デカルトの動物機械論と、それが後に与えた影響については、マズリッシュの著作『第四の境界』の第二章において詳しく論じられている [Mazlish 1993]。

de La Mettrie, 1709-1751) が唱えた人間機械論の直接的な引き金となったのである。ラ・メトリは人間の思考さえも身体という機械の産物であると見なした点で、デカルトとは異なっていた。人間と動物の境界は、彼にとって、ないに等しかったのである。1747年の著作『人間機械論 (L'homme-machine)』において、ラ・メトリはそれを次のように言い表している。

「人間の猿に対する関係、一番に頭のいい動物に対する関係は、ホイヘンスの惑星振子時計のジュリアン・ル・ロワの時計に対する関係のごときのものである。遊星の運行を記すには、時刻を記し、ないしは打たせるのに較べたら、より多くの機械、より多くの機械仕掛、より多くのゼンマイが必要であり、ヴォーカンソンにとって、かれの「笛吹き」を作るには、「家鴨」を作るよりもより多くの技術が必要であったとすれば、「話し手」を作るためにはさらにそれ以上のものを用いなければならなかったことは疑を容れないのである。こうした機械はもはや今日では、なかんづく新しいプロメテウスの手にかかったならば不可能とみなすことはできない。理屈は同じことである。」[ラ・メトリ 1747=1988: 107-108]

ここでラ・メトリは、人間と動物のあいだの境界とは程度の問題にすぎないと断じる。すなわち、人間は動物よりも少しばかり複雑かもしれないが、機械的な構造体として理解可能であるという点では同じであるというのである。その程度差を示すとき、ラ・メトリがとりあげるのが、時計であり、自動人形である。惑星の運行を記す時計の仕組みは、時間を刻むだけの時計よりも多くのゼンマイを必要とするが、ゼンマイの集合であるという点では同じである。それと同じで、人間と動物のあいだの差も、より多くの機械が必要であるかどうかの問題にすぎないというのである。ここでラ・メトリはヴォーカンソンの作った「家鴨」と「笛吹き」を例にあげている。ジャック・ド・ヴォーカンソン (Jacques de Vaucanson, 1709-1782) は1730年代にフランスの宮廷に仕えた技師であり、ここで言及されているふたつの自動人形は科学アカデミーにも提出された傑作であった。「家鴨」は消化器官を模した機械を備えており、穀物をついばんで、排泄を行ったという。「笛吹き」は等身大の人形であり、笛と太鼓で12曲のレパートリーを演奏することができた¹⁵。このように人間の演奏者を機械で再現することができるのなら、自ら思考し、話す機械を作ることも不可能ではないとラ・メトリは主張する。そうした機械と「家鴨」や「笛吹き」のあいだにあるものも、かれにとってはやはり程度の差にすぎないのである。

ラ・メトリの存命中、機械の「話し手」は結局、作られなかった。しかし、彼以降、そうした機械を製作しようとする動きが活発になったことはまちがいない。先に触れたケンペレンも、それを試みた人物のひとりであった。1770年、彼は「トルコ人」なる機械人形を発明し、ヨーロッパ中に名声を轟かせた。この機械は自動的な仕掛けによって作動し、人間を相手にチェスを指すことができたという。ケンペレンは最終的に、この機械に言葉を話す機能も加えようとしていたと言われている。「トルコ人」と同時期に、彼が「話す機械」を製作したのは、このためであったと考えられる。彼は最終的にチェスを指す人形のように、自ら思考し、話すことのできる機械を作ろうとしていたのである。もっとも、「トルコ人」は自律的に動作する機械ではなかった。ケンペレンはそれを自動機械として発表したのであるが、その内部には実のところ機械を操作する人間が隠れていたのである(操作者は鏡を用いたトリックによって見えなくされていた)。1820年、このトリックが暴かれると、ケンペレンは一転して詐欺師として名を轟かせることになる¹⁶。

¹⁵ ヴォーカンソンの自動人形については、ハンキンスとシルヴァーマンの文献のうち、以下の箇所を参照。[Hankins and Silverman 1990: 182-184]

¹⁶ ケンペレンの「トルコ人」が作られた背景とその後の受容については、以下の文献が詳しい。[Standage 2002]。

しかし、50年ものあいだ、ひとびとがそれを自動機械と信じ続けたという事実は、少なくとも人間機械論が一定の説得力を持っていたことを示唆している。ケンペレンの「話す機械」以降、人間はますます機械と同一視され、また、機械として再構成されるようになっていくのである。

本節の最後に、このことを例証する実践として、スコットランド出身の教育者アレクサンダー・メルヴィル・ベル(Alexander Melville Bell, 1847-1922)が考案した「視話法(visible speech)」を紹介しておきたい。「視話法」とは音声器官の構造に基づいて発音の仕方を表わした発音記号であり、主に聾啞者の発音を矯正する目的で用いられた。彼が1867年に出版した「視話法」の教科書は、「音声器官にかんする一般的な説明」と題された次のような文章からはじまる。

「肺は話す機械(speaking machine)のふいごを構成する。喉頭、咽頭、口蓋、鼻、そして口は息を発音に修正する。[中略]喉頭は器官の最上部にある——それは話す機械が声を発する部分である。喉頭は実質的には箱であり、その空洞は声の音高に作用する多数の修正に影響を与える。喉頭の開口部——声門——は完全に閉じられるか、十分に開かれ、もしくはある程度、閉じられる。」[Bell 1867: 11]

メルヴィル・ベルの説明において、発声器官の構造は「話す機械」との類似によって説明される。発声器官を模して製作された「話す機械」が、今度は逆に、発声のメカニズムを説明する手段となったのである。発声の途中に口腔内やさらにその奥の器官を観察することは難しいが、「話す機械」を用いれば、その難題は容易に解決する。メルヴィル・ベルは人間に代わる観察の対象として「話す機械」を実際に製作し、発声のメカニズムを詳細に観察したという。その結果として、彼が考案したのが、「視話法」という音声アルファベットであった。それは一般的なアルファベットと同じく、母音と子音からなる。ただし、他のアルファベットと異なる点は、「視話法」が文字どおり、発音に対応する発声器官の動かし方を視覚的に表わすことにある。端的に説明するなら、「視話法」において、母音のアルファベットは口蓋と唇の開き方を、子音は舌と口蓋垂の位置を、顔の断面図に基づいて表わした記号からなるのである[図5][図6]。理論上は、それらを組み合わせることで、どのような発音を表現することも可能とされた。そのため、ベルは「視話法」を「普遍アルファベット(universal alphabet)」とも言い換えている。

メルヴィル・ベルがこうしたアルファベットを考案したのは、聾啞者が健常者と同じように発音できるようにするためであった。発声器官を「正しく」動かささえすれば、たとえ耳が聞こえなくても健常者と同じように発音できるようになると、彼は考えたのである¹⁷。その実用性を証明するために、メルヴィル・ベルはたびたび公開実験を行ったようである。たとえば、アメリカに移住する前の1864年にエディンバラとロンドンで行った公開実験では、彼はまず実演者を別室に移したうえで、ネイティブ・アメリカンの諸言語、ヒンディー語、アラビア語、ペルシア語、ウルドゥー語といった外国語や、クシャミ、笑い声、震え声、うなり声といった非言語音を「視話法」で書き取ってみせたという。その後、彼が実演者を呼び戻して記号を読み上げさせると、彼らは音を実際には聴いていないにもかかわらず、正確に再現することができたという¹⁸。この実演はそれが人間によって行われたということを除けば、先に見たユーフォニアの実演にも似て

¹⁷ 聾啞教育者としてのメルヴィル・ベルの立場は「口話主義(oralism)」と呼ばれる。口話主義とは、聾啞者が手話(身振り)を用いることに反対し、音声言語によって対話するべきであると主張する立場を指す。それは聾啞者のコミュニティが閉鎖的になってしまうことへの危惧から生じた反面、手話を動物的ないし「野蛮」なコミュニケーション手段と見なす差別主義的な思想に根ざしてもいた。「口話主義」の両義的な側面については、以下の文献を参照[Baynton 1993][Baynton 1996]。

¹⁸ グラハム・ベルは以下の回想録において、講演の状況を詳しく述べている。[Bell 1922: 228-229]。

いる。ユーフォニア自体は音を聴くことも、思考することもできなかったが、鍵盤によってコードさえ与えれば、自動的に言語を発音することができた。同じことは、ここでとりあげた視話法の実演にもあてはまる。視話法の話者は、音を聴く必要も、その意味について考える必要もない。彼らは記号を器官の運動に変換して、音を再現することだけを求められたのである。

ところで、ジョン・ダーラム・ピーターズによれば、そうした視話法の発想は、電話やフォノグラフをはじめとする近代的なメディアの原型をすでに予示していたという。なぜなら、視話法の実演者は「オリジナル」な話者の身体的な現前にとって代わり、その不在を可能にしたのであり、この意味で、それは電話やフォノグラフに共通するひとつの「野心」を体現していたからである。それはすなわち、「身体的な現前という厄介事に影響を受けないコミュニケーションの回路」を実現するという野心である。要するに、話し手と聴き手が対面していなくとも、コミュニケーションは成立するという考えを体現したという点で、視話法は電話とフォノグラフにいたる道筋をすでに示していたとピーターズは指摘するのである [Peters 1999: 191]。なるほど、こうした観点から考えるならば、「話す機械」としてのフォノグラフをユーフォニアや視話法の延長と見なすことは可能かもしれない。しかし、両者のあいだの差異を消してしまうことは、適切とは言えないであろう。なぜなら、類似した発想から生まれたとはいえ、フォノグラフの原理はやはり先行する「話す機械」とは異なっていたからである。

3. 身体なき声

ピーターズによれば、メルヴィル・ベルの視話法は「オリジナル」な話者を別の機械によって置き換えるという発想をもたらしたという意味で、電話とフォノグラフをはじめとする音響メディア技術の登場を予示する実践であったという。こうしたピーターズの主張は、ある程度の説得力を持っている。たとえば、電話にかんして言えば、それは視話法からの影響なしには実現されえなかったからである。その発明者として知られるアレクサンダー・グラハム・ベルは、メルヴィル・ベルの息子であり、自身も視話法の教育者であったが、そうした出自は電話の発明とも無関係ではなかったと考えられる。伝記作家のロバート・ブルースによれば、1871年頃、彼は電信に視話法を応用するというアイデアを持っていたようである。彼のアイデアは送信側で音声を視話法で書き取り、そのアルファベットに対応するコード・ナンバーをモールス信号で送信するというものであった。受信側の技師も視話法を習得していれば、彼はそれを音声として再現することができるであろう。この通信システムを用いれば、いかなる言語であっても、通訳を介さずに遠隔地に送信できるとベルは考えていたようである [ブルース 1991: 84]。こうした通信システムが、数年後に電話の着想につながったとしても決して不思議ではない。ベルは音声を視話法で書き取り、モールス信号で送信する技師と、その信号を受け取り、音声として読み上げる技師をそれぞれ送話器と受話器に置き換えたのである。

ところで、これによく似た発想は、エディソンにも見られる。1888年に出版された記事のなかで彼自身が述べているところによれば、エディソンはもともとモールス信号をロール紙に記録しておき、同じ信号を何度でも打つことのできる装置を作ろうとしていたようである。その実験中、彼は「刻印の入った紙 (indented paper) を送り出すシリンダーをすばやく回すと、機械がその刻印からうなるようなノイズ (humming noise) を出すこと——人間の話し声にも似た音楽的でリズムカルな音がぼんやりと聞こえること」に偶然気づいた [Edison 1888: 643]。この発見から、エディソンは同じ原理を応用すれば、電話の音声を記録することもできるかもしれない

と考えるようになったという。エディソンの研究ノートからは、彼が11月の初頭まで「スピーキング・テレグラフ＝話す電信 (speaking telegraph)」あるいは「スピーキング・テレフォン＝話す電話 (speaking telephone)」なる装置を作ろうとしていたことが分かる。それは後に完成したフォノグラフとは異なり、手動ではなく電力で駆動し、錫箔のシリンダーではなくパラフィン紙に音声を記録する機械であった [図7]¹⁹。要するに、フォノグラフはもともと電話とセットで用いる通信技術として構想されたのである。結局、エディソンは何らかの理由でこの計画を断念したのであるが、フォノグラフを通信に利用するというアイデアを捨てたわけではなかったようである。このことは先に述べたように、エディソンがフォノグラフの具体的な利用法として「口述筆記 (dictation)」や「手紙 (letter)」をあげていたことから分かる。しかし、ここで注目したいのは、そうした利用法をとりあげるとき、彼がフォノグラフを「書字」にとって代わるメディアとして記述しているということである。たとえば、先にとりあげた「フォノグラフとその未来」において、エディソンはフォノグラフの機能を次のように述べている。

「フォノグラフィックな手紙は、自分の家や友人のオフィスで書き取る (dictate) ことができる。速記者は必要ない。フォノグラフの書き取りは、思考が生まれ、唇がそれを音にするのと同じ速さで行われる。受取人はその文字が一分間に150から200単語の速さで読み上げられる (read) のを聞くだろう。」 [Edison 1878: 531]

この引用文において、エディソンは録音と再生を「書き取り」と「読み上げ」と言い換え、シリンダーに刻印された溝を「文字」と言い換えている。このことから分かるように、彼はフォノグラフをしばしば書字にとって代わる技術として提示していた。フォノグラフは人間が言葉を話すのとまったく同じ速さで音声を「書き」、あるいは「読む」のであり、この意味で、もはや速記者は必要ないと彼は言うのである。こうした記述はエディソンがベルと同じようなやり方で、フォノグラフを理解していたことを示唆している。要するに、音声の「書き取り」と「読み上げ」を遠隔地で同時に行うのが電話であり、時間を隔てて行うのがフォノグラフであったのである。こうした背景を考えるなら、フォノグラフの起源として位置づけるピーターズの考えは、ある意味では正しいと言えるかもしれない。しかし、視話法がベルに電話の着想を与え、それを介して間接的にエディソンにも影響を与えたのであるとしても、これらの技術はもちろん視話法から連続的に発展したわけではなかった。

すでに述べたように、視話法はケンペレンやフェーバーの「話す機械」を理論的なモデルとして考案されたアルファベットであった。それに対して、電話とフォノグラフはフランス人の植字工レオン・スコットが1857年に製作した「フォノトグラフ」に技術的な原理の多くを負っている [図8]。くり返しになるが、フォノトグラフとは煤を塗ったガラス板の上に音声を波状の痕跡として刻印することにより、音声を画像化する機械であった。当時、植字工として働いていたスコットは、生理学の教科書を印刷している最中にその仕組みを着想したと言われている。彼が目にしたのは、内耳の解剖図であったという。具体的に言えば、彼が参考にしたのは、鼓膜と耳小骨の構造であった。スコットは鼓膜をダイヤモンドに置き換え、耳小骨をスタイラスに置き換えることで、音波を波状のグラフに変換する仕組みに内耳の機能を利用したのである。仔細は不明であるが、エディソンがこの機械から何らかの影響を受けたことは想像に難くない——それは

¹⁹ この計画は11月の初旬までは継続していたと思われる。11月5日に書かれたエディソンのノートには、「フォノグラフ」という名称がはじめて登場するが、メモのタイトルは「話す電信」となっている。メンロ・パーク研究所の研究ファイルをアーカイブした以下の文献を参照した。[Rosenberg (ed) 1994: 615]。

「フォノグラフ」という名称からも推測される。実際、フォノグラフの仕組みはフォノトグラフのそれとほとんど同じである。フォノトグラフと同じく、フォノグラフには音波を受容する部品としてダイヤフラムが用いられており、同様に音波の振動を記録する部品としてスタイラスが用いられているからである。エディソンはスタイラスが刻んだ溝をもういちどスタイラスで辿りなおす機構を加えさえすればよかったのである。しかし、フォノトグラフを技術的に応用したのは、エディソンが最初というわけではなかった。彼がそれを試みるよりも先に、グラハム・ベルはすでに同じ原理を応用して、電話を発明していたからである。その仕組みは電話の送話器と受話器において、音波を電磁石に伝え、電気信号に変換する機構と、その逆に電気信号を音波に変換する機構に应用されている。あるいはまた、同じ仕組みは電気マイクロフォンやラウドスピーカーをはじめ、あらゆる音響メディア技術において入力と出力の末端部に利用されてきたのである。この意味で、フォノトグラフは19世紀末以降に発展してきた音響メディア技術の起源であったとすることができる。

しかし、ジョナサン・スターンによれば、フォノトグラフの歴史的な重要性は、単にその後の技術に直接的な影響を与えたことにとどまらない。むしろ、音のメディア史におけるその重要性は、「音」および「聴覚」をめぐる認識に生じた転換を具体化したことにあるとスターンは指摘する。彼の議論を要約するならば、そうした認識の転換はフォノトグラフの原理においてふたつの点に表われている。ひとつは、フォノトグラフが音を物理的な音として扱い、画像化する技術であったということである。先に見たように、ケンペレンやフェーバーの「話す機械」は、「言語」を再生産する機械であった。たとえば、フェーバーのユーフォニアは、タイプライターによってアルファベットを打ち込むように、母音や子音に対応する鍵盤を押すことによって、言語音を再生したのである。同様のことは、これらの「話す機械」をモデルとして考案された視話法にも共通して見られる。あらゆる音声の記録を可能にする「普遍アルファベット」として考案されたとはいえ、視話法は基本的に他のアルファベットと同じく、言語を記述する手段であったのである。また、これと同じことは、「音楽」を記録するメディアとしての楽譜や、それに対応して発展したオルゴールや自動ピアノなどの自動楽器にもあてはまる。それらはあらかじめ西洋音楽の格子を通して「音楽」を記述するメディアであり、あるいは、その格子を通して「音楽」を再生産する機械であったのである。それに対して、フォノトグラフは音を物理的に「音」として扱い、画像化する機械であった。スターンはこうした変化が生じた背景のひとつに、音響学が専門分野として確立されたことを指摘している。その先駆者のひとりとして知られるエルンスト・クラドニ (Ernst Florens Friedrich Chladni, 1756-1827) は、1787年の著作『音響理論に関する発見 (Entdeckungen ueber die Theorie des Klanges)』において音を可視化する方法を発表し、近代における音響学の発展に貢献した。彼が発見したのは、板の上に撒いた砂が音の振動によって動き、さまざまな形状の痕跡を残すという現象であった (この図形は現在、彼にちなんで「クラドニ図形 (Chladni figure)」と呼ばれている)。こうした発見によって、音は「振動」という物理現象として「言語」や「音楽」といった文化的なカテゴリーを超えたより一般的な観点から理解されるようになったのである [Sterne 2003: 43-44]。スターンが言うように、音を「文字」でも「音符」でもなく物理的な振動として記録するフォノトグラフの仕組みが、こうした音響学の知に根ざしていることは明らかである²⁰。

しかし、スターンはより重要な点として、スコットが音を記録する手段として人間の耳を利用

²⁰ グラフ装置の歴史については、スターンの他、ハンキンスとシルヴァーマンの前掲書のうち、6章「バベル以後の科学——グラフ、自動記録装置、器具の普遍言語 (Science since Babel: Graphs, Automatic Recording Devices, and the Universal Language of Instruments)」を参照のこと [Hankins and Silverman 1990: 113-147]。

したことを強調する。フォノトグラフ以前、音は基本的にその「原因」すなわち「音源」の側から理解されていた。このことはたとえば、ケンペレンやフェーバーの「話す機械」において見たとおりである。彼らは「音源」としての発声器官の素材や形態を再現することによって、音声を再生産したのである。こうした音の理解はもちろん、「話す機械」から派生したメルヴィル・ベルの「視話法」にも反映されている。それは言語的な発音に対応する発声器官の動きを表わす記号であったのである。あるいはまた、同様のことは、自動ピアノをはじめとするフォノトグラフ以前の複製技術にもあてはまる。なぜなら、自動ピアノはピアノの演奏音を再生産するために、ピアノという「音源」をまるごと用いたからである。目的は異なるが、これらの機械はすべて音を「音源」の側から理解するという点においては一致している。しかし、音が空気の振動として理解され、発声器官や楽器といった特定の「音源」から独立したより一般的なカテゴリーとして理解されるようになると、音響学の分野においては、音波が「音」として知覚されるにいたる過程を解明することに関心が集まりはじめる。つまり、音の理解は「原因」の側から、「結果」の側へとその中心を移していったのである。スターンが指摘するように、このような問いをめぐり、近代における音の理解に対して最も大きな影響を与えたのが、ドイツの生理学者ヘルマン・フォン・ヘルムホルツ（Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, 1821-1894）であったことはまちがいない。端的に要約するならば、ヘルムホルツの功績は音響学と生理学を統合したことにあたる [Sterne 2003: 62-63]。ヘルムホルツ以前、音にかんする理解はふたつの領域に区分されていた。一方では、クラドニをはじめとする音響学者が空気の振動という物理現象として音を扱っていたのであり、もう一方では、ヘルムホルツの師にあたる生理学者ヨハネス・ミュラー（Johannes Peter Müller, 1801-1858）が聴覚神経の興奮という生理現象として音（の感覚）を扱っていたのである。ヘルムホルツ以前、これらふたつの分野には大きな隔たりがあった。実際、1830年代に「特殊神経エネルギー説」を提唱したミュラーの業績は、電気刺激や薬物投与によっても光や音の感覚が生じることを発見し、外界の物理現象と感覚のあいだには必然的な対応関係がないことを明らかにしたことにあつた。そうしたなかで、物理現象としての音波と生理現象としての音のあいだには必然的な因果関係がないものと見なされていたのである。このような状況に対して、ヘルムホルツが1863年の著作『音楽理論の生理学的基礎としての聴覚学説（*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*）』において試みたのは、ヘルムホルツの研究を引き継ぎながらも、外界と内界を媒介する聴覚器官の機能を徹底して機械的なメカニズムにおいて説明するということであつた。それによって、彼は音波が音の感覚にいたるまでの過程をひとしく物理的な平面において扱うことを可能にしたのである。この点において、ヘルムホルツの最大の功績は、内耳の機構を共鳴機構として概念化したことにあるとスターンは指摘する。彼が述べるように、ヘルムホルツの聴覚理論は内耳の器官全体をさまざまな人工物になぞらえることによって成立する。たとえば、鼓膜は特定の範囲の音波に共鳴する共鳴器として説明されるのであり、蝸牛内につまった極小の神経毛はそれぞれが特定の周波数に共鳴するように調律されたピアノ線として説明されるのである [Sterne 2003: 65-66]。こうしたヘルムホルツの聴覚理論に先立って作られたフォノトグラフは、彼の理論に対応する現実的なモデルであつた。ヘルムホルツに先立って、フォノトグラフは音波に共鳴し、振動を伝達する内耳のメカニズムを具体的に示していたのである。

以上のことから、スターンはフォノトグラフを「音」の理解において「話す機械」とは断絶した技術の系譜に位置づける。ケンペレンやフェーバーの「話す機械」が言語を発音するメカニズムを再現した機械であつたのに対して、フォノトグラフは音波を受容するメカニズムを再現した機械であつたからである。彼によれば、フォノトグラフとは人間の耳が「変換機 (transducer)」

——物理的な振動としての「音」に共鳴し、その振動を神経内の電気刺激に変換する機械——として理解されるようになった結果、発明された機械であった [Sterne 2003: 33-35]。メディア史におけるその重要性は、人間の耳を「変換機」として具体的に応用し、外在化したことにあるとスターンは指摘する。スコットはその仕組みを応用して、音波をグラフに変換する機構として用いたのである。同じ仕組みはその後、電話やフォノグラフにも応用されることになった。グラハム・ベルは音波と電気信号を相互に変換する機構に、エディソンは音波と音溝を相互に変換する機構に、それぞれ「変換機」としての鼓膜の機能を利用したのである。このようにフォノトグラフにまで電話やフォノグラフの系譜をたどるスターンの議論は、単にそれらの起源を明らかにしたことでなく、音響メディア技術の歴史を「聴覚」の歴史として記述したことにその意義がある。スターンは暗にマクルーハンを参照しながら、電話やフォノグラフといったメディア技術を感覚の「増幅 (amplification)」ないし「拡張 (extention)」と見なすことは必ずしも適切ではないと批判する。というのも、そうした試みは補聴器や聴診器といった器具によってもすでに実現されていたからである。むしろ、フォノトグラフに由来するメディア技術が示唆するのは、聴覚を身体から分離し、機械として再構築し、それによって聴覚を機械に「譲り渡す、委ねる (delegate)」実践の歴史である。このことから、スターンは電話やフォノグラフをはじめとする音響メディア技術を人間の代わりに「聞く機械 (hearing machine)」として特徴づける [Sterne 2003: 38]。いったん聴覚が機械として理解されるようになると、その機能は機械によって代理されうるものになったのである。

スターンが指摘するように、こうした側面はとくに電話が発明された経緯において顕著に見られる。ロバート・ブルースによれば、グラハム・ベルは、1874年に「イヤー・フォノトグラフ」という実験器具を友人の医師とともに製作したという。序章でも紹介したように、彼は遺体から摘出した本物の内耳を用いて、「音を書く耳」としてのフォノトグラフをその由来に対して忠実に再現したのである。彼はグリセリンで湿らせた鼓膜を木製の台に固定し、そこから伸びた耳小骨の先に藁の茎をとりつけて、スタイラスの代わりとしたようである。この実験から、グラハム・ベルは人間の鼓膜が音波の振動を増幅し、より比重の高い骨片を動かすという現象を発見した。この発見がもとになって、彼は同じ仕組みを電信に応用すれば、音波によって金属片を振動させ、電流を発生させられるかもしれないということを思いつき、電話の基本原理を着想したのであるという [ブルース 1991: 122]。だが、彼がフォノトグラフに関心を持った最初の動機は、視話法を補助することにあつた。先述したように、視話法はもともと聾啞者の発音を矯正する目的で作られたが、聾啞者が自身の発音を確かめる術はなかった。そのため、グラハム・ベルはフォノトグラフを彼らの耳の代わりとして利用し、発音を視覚的に確認する手段を提供することを考えていたのであるという [ブルース 1991: 112]。こうした経緯は、電話の由来がまさしくスターンが言うとおりの、聴覚を機械に「委ねる」ことにあつたことを示唆している。

それでは、フォノグラフの場合はどうであろうか。その由来をフォノトグラフに認めるスターンは、フォノグラフもまた人間に代わって「聞く機械」として製作されたという主張を崩さない。なるほど、彼も指摘するように、エディソンが難聴者であつたという事実は、フォノグラフもまた電話と同じく、聴覚を機械によって代理する試みに由来することを示唆していたと言えなくもない。しかし、電話とフォノグラフをその由来という観点から等しく「聞く機械」として同一視してしまうスターンの議論は、少なくともエディソンがフォノグラフを発明した動機を考えると、不十分であるように思われる。というのも、エディソンの動機はあくまでも「話す機械」を作ることにあつたと考えられるからである。1877年11月23日にエディソンが記した研究ノートには、「フォノグラフ」という言葉がはじめて登場するが、その冒頭は次のような一節から

はじまる。

「私はフォノグラフの原理を応用して、人形が話したり、泣いたり、さまざまな音を出したりできるようにするつもりである。また、他にも、犬をはじめとする動物、鳥類、は虫類、人間など、あらゆる種類の玩具にフォノグラフを応用するつもりである。さらに、蒸気機関の玩具に応用して、排気音や汽笛に似た音を出せるようにしてもいいかもしれない。」 [Edison 1877=1994: 629]

おそらくフォノグラフの完成を確信していたエディソンは、このノートでいくらか興奮気味にその可能性を書き連ねている。たとえば、エディソンは続く文章で音楽レコードを市場化する計画（「一台の機械と 1000 曲の音楽を所有すれば、無限に楽しむことができる」）や、留守番電話のような利用例（「フォノグラフは電話のいずれかの側にいる人間に代わることもできる」）にも触れている [Edison 1877=1994: 629]。しかし、エディソンがこれらの利用法に優先して、「犬をはじめとする動物、鳥類、は虫類、人間」などの人形や「蒸気機関」の玩具を作る計画に言及していることは注目に値する。ジェームズ・ラストラが指摘するように、このことはエディソンがケンペレンやフェーバーと同じ願望を共有していたことを示唆している。その願望とはすなわち、人間の技術的なシミュラクルを作るという願望である [Lastra 2000: 31-42]。人間、動物、機械を等しく物質的な平面において再現しようとした彼らの願望は、上述の引用文においてもくり返されている。

エディソンがこのアイデアをいかに重視していたかは、彼がまっさきに「トーキング・ドール＝おしゃべりする人形 (talking doll)」の実用化にとりかかったことから分かる。1888 年、エディソンはベルリナーのグラモフォンやベルのグラフィフォンに対抗するべく、フォノグラフの事業に専念しはじめるのであるが、このとき彼が最初に商品化したのは小型のフォノグラフを内蔵したビスクドールであった。それは内蔵のシリンダーを取り替えることで、様々な短い文章や、「キラキラ星」などの童謡の一節を再生することができたという [Read and Burt 1994: 47-51]

[図 8]。こうした計画は、少なくともフォノグラフにかんする限り、メディア技術を「聞く機械」としてとらえるだけでは不十分であることを示している。たとえエディソンが鼓膜の機能を利用したのであるとしても、それはあくまでも「話す機械」を作るためであったのである。このような見方は、たとえ、先にとりあげたアルフレッド・メイヤーによっても示されていた。彼はフェーバーのユーフォニアとエディソンのフォノグラフを同じく「話す機械」の系譜に位置づけていたのである。もちろん、メイヤーも認識していたように、両者のアプローチは互いにまったく異なっていた。彼の言葉を借りるならば、フェーバーが音声の「機械的な〈原因〉」を再現したのに対して、エディソンは音声のひきおこす「機械的な〈結果〉」を再現したからである [Mayer 1878: 148-149]。こうした見解は上で見たスターンの議論とも一致する。ただし、スターンと異なるのは、メイヤーがあくまでも「話す機械」としての差異を説明するために、原理に注目している点である。それでは、「話す機械」としてのフォノグラフは先行する「話す機械」や「視話法」とどのように異なっていたのであろうか。スターンの議論を踏まえて要約するなら、両者の差異はふたつの点にまとめることができる。

ひとつはフォノグラフが音声を再生産する過程をほぼ完全に自動化したという点である——「ほぼ完全に」というのは、フォノグラフは手動式の機械であったからである。上で見たように、ケンペレンやフェーバーの「話す機械」が作動するには、人間のオペレーターを必要とした。それは彼らの機械が「言語」を再生産する機械であったからである。このことは語を適切に組み合わせ、文章を再現する過程において、これらの機械が人間の言語能力に依存したことを意味する。

「言語」を「言語」として認識し、操作する能力が機械化されない限り、彼らの機械はたとえばその扱いを熟知したフェーバーを必要としたのである。同じことはもちろん、彼らの機械から派生した「視話法」にもあてはまる。それに対して、「音を書く耳」としてのフォノグラフは、人間の言語能力を介さず、物理的な振動としての音を記録再生する。したがって、フォノグラフが作動するのに、言語を操作する人間は必ずしも必要ない。もちろん、録音時には話者を要するが、再生時にかんして言えば、それは人間から独立して作動することができたのである。

もうひとつは、フォノグラフが発声器官を不要にしたということである。「視話法」において、音声を再生産するには、当然ながら、そのアルファベットを音読する話者が必要であった。同様のことは、そのモデルたるケンペレンやフェーバーの「話す機械」にもあてはまる。彼らは音声を再生産するために、「音源」すなわち発声器官を再構築したからである。それゆえ、「視話法」や「話す機械」は、再生産の過程において、音の変質が必ず伴った（「音源」としての発声器官が、もとの話者のそれと異なる以上、聞こえる音が異なるのは当然である）。声の質はある人物もしくは「話す機械」に固有のものであったのである。それに対して、フォノグラフは音声の再生産において、話者の身体を必要としなかった。メイヤーも述べていたように、フォノグラフは音声は鼓膜に届いた「結果」としての振動そのものを再生産するからである。フォノグラフにおいては、同じ音声は再生産されるのに、必ずしも同じ「原因」、すなわち同じ身体は必要ではない。「結果」さえ同じであれば、別の「原因」、すなわち話者の身体とはまったく異なる形状の機械であってもかまわないのである。

これらふたつの点によって、われわれはようやく、エディソンがなぜあれほどまでに「もとの音源」の不在ということを強調していたのかを理解することができる。その「音源」が話者の身体を意味していたことは、すでに明らかである。ケンペレンやフェーバーの「話す機械」やベルの「視話法」において、人間の声は話者の身体と不可分であった。それは音響的な性格において「音源」としての器官（あるいはその機械）に依存し、また、言語的な性格においても「話す機械」の操作者や「視話法」の実演者の言語能力に依存していた。それに対して、フォノグラフはいずれの点においても、話者の身体を必要としなかったのである。この意味で、同じく「話す機械」と呼ばれたとはいえ、フォノグラフは先行する機械とは決定的に異なっていた。それは「話す機械」の歴史においてはじめて、話者の身体なしに声を聞くという経験を可能にしたのである。聞こえる結果さえ同じであれば、同じ身体は必ずしも必要ない。「音源」の不在ということでエディソンが暗に投げかけていたのは、このような主張であったと考えられるのである。

4. 「声」と「身体」の分離

本章では、フォノグラフを「話す機械」の歴史に位置づけることで、それが発明された背景を検討してきた。広い視点から見れば、フォノグラフはそれ以前の「話す機械」と同様、人間の本性を唯物論的に理解する機械論の産物であった。しかし、フォノグラフは同じく人間の技術的なシミュラクルを作ろうとする試みのなかで生まれたとはいえ、ケンペレンやフェーバーの「話す機械」とは決定的に異なっていた。ケンペレンやフェーバーがめざしたものは、人間の身体をその機能や構造において忠実に再現することであった。そのために、彼らは「話す」という行為にかかわる器官の素材や形状を仔細に観察し、それらを再現しようとしたのである。それに対して、エディソンは聴覚器官を模したとはいえ、必ずしも身体を忠実に再現したわけではない。

なぜなら、そこで機械に組み込まれた耳は音を受容する機能を担うのみならず、本来の耳には備わっていないはずの音を再生産する機能を担ってもいるからである。こうした機械が作られた背景には、ケンペレンやフェーバーとはまったく異なる思考が控えていたように思われる。それは「結果」さえ同じであれば、「原因」はまったく重要ではないという着想である。すなわち、発話がくり返されるのに、同じ身体は必ずしも必要ではないということを、エディソンはフォノグラフによって示したのである。

このように、フォノグラフの特性とは人間の声を身体から分離すること、すなわち、話者の身体なしに同じ声を再生産することにあつた。こうしたフォノグラフの特性が、声のあり方に大きな変化をもたらしたことはまちがいない。なぜなら、それは「結果」としての音さえ同じであるならば、「オリジナル」の話者は必ずしもその場に居合わせる必要はないという発想をもたらしたからである。いったん録音を終えたならば、その人物はたとえ遠くにいても、あるいは亡くなってしまっても、そこにいるのと代わりない声を響かせることができるのである。こうした発想こそ、序章で述べたように録音と「ライブ」の差異が等閑視されてしまう奇妙な現象の背景をなすものなのかもしれない。先述したように、たとえばフリスのような研究者は、録音を聴くときでさえ、それは「ライブ」のように（つまりは演奏者自身がそこにいるかのように）聞こえるとその経験を記述していた。それはまさしく、身体的な現前と不在の差異を無効にするという発想が現実味を帯びて経験されていることの証左と言えるかもしれない。

しかし、結論を急ぐ前に、本論文では技術的な原理ではなく、その受容経験に注目することにしたい。「身体なき声」をもたらしたフォノグラフは、その発明後、どのように経験されたのであろうか。次章では、発明直後に行われたデモンストレーションに注目しながら、それを考えてみたい。

第二章 おしゃべりするフォノグラフ —1877年から1878年における録音再生技術の受容

0. はじめに

1886年、ヴィリエ・ド・リラダン (Villiers de l' Isle-Adam, 1838-1889) が発表した『未来のイヴ (*L' Eve Future*)』は、すでに「メンロ・パークの魔法使」の名をほしいままにしていた同時代のエディソンを題材にした小説として知られる。この小説の本筋は、エディソンがエワルド卿という友人の悩みを聞くところからはじまる。この友人はアリシヤ・クラリーという女性との恋愛に懊悩し、自殺を図ろうとまで考えているとエディソンに打ち明ける。彼はこの女性の美しい肉体が彼にとっての「理想」そのものであるにもかかわらず、その「魂」が拝金主義的なブルジョワジーの俗物性によって汚され、肉体の美しさを裏切っていることに耐えられないというのである（「ああ！誰かがあの肉體からあの魂を取除いてくれないかなあ！」[ヴィリエ・ド・リラダン 1996: 99]）。こうした友人の苦悩に対して、エディソンは悪魔的な提案を申し出る。すなわち、友人の望みどおり、その女性の肉体から「魂」だけを取り除いてしまおうというのである。彼が提案した方法は、アリシヤ・クラリーと瓜二つの人造人間（アンドロイド）を製造するというものであった。エディソンはアリシヤの外見、身振り、声のすべてを完全に再現しようと宣言するのである。そこで、登場人物のエディソンが、新たな「魂」として人造人間「ハダリー」に与えるのがフォノグラフである。彼はアリシヤの声—エワルド卿の理想に合うような台詞や歌—をこっそり録音しておき、その声が刻まれたレコード盤を「ハダリー」の胸部におさめる。こうして、エディソンはエワルド卿の理想を叶えるアリシヤの分身を作りだすことに成功するのである。

『未来のイヴ』は唯物主義に対するヴィリエの嫌悪とは裏腹に、フォノグラフをめぐる同時代のひとびとの願望を雄弁に表現している。フェリシア・ミラー・フランクに従うなら、その根底にはふたつのナルシシズムが認められるという。第一に、『未来のイヴ』は男性的なナルシシズムの伝統を引き継いでいる。この小説がピュグマリオン神話を題材としているように、ピュグマリオンとエワルド卿は、現実の女性を否定してまで、自己の理想を成し遂げようとする。そのため、彼らは男性を決して裏切ることのない人工物に理想を投影するのである。しかし、フランクが言うように、『未来のイヴ』にはピュグマリオン的な伝統には見られないもうひとつのナルシシズムも見られる。それは死を否定し、生を永続化しようとする願望である。登場人物のエディソンは、人造人間は衰えゆくアリシヤを尻目に、老いることも死ぬこともなく、彼女の美しい声をこだまし続けるであろうと宣言する（「人造人間は生も知らず、病も知らず、死も知りません。」[ヴィリエ・ド・リラダン 1996: 319]）。人造人間において、アリシヤは不滅の存在となるのである [Frank 1995: 171-174]。

映画研究者のノエル・バーチによれば、19世紀に写真、録音、映画といったさまざまな複製技術が発明された背景にはある共通の願望を見出すことができるという。彼はそれを「フランケンシュタインの夢」と呼ぶ。すなわち、複製技術の発明者たちが夢見たものとは、メアリー・シェリーの小説『フランケンシュタイン (原題はフランケンシュタイン、あるいは現代のプロメテウス)』(1818)において死体を蘇らせる科学者のように、死そのものを否定することにあつたというのである。もちろん、フォノグラフや映画を発明したからといって、死者が実際によみがえる

わけではない。しかし、彼らは生きてるように見える、あるいは聞こえるシミュレークルを作り出すことによって、その願望を代理的に実現しようとしたのである [Burch 1990: 12-21]。

なるほど、こうした願望は録音再生技術の受容を動機づけた願望のひとつを特徴づけている。というのも、われわれが本章の第一節で見ると、レコード産業は実際、その黎明期から死者の声をめぐるイメージにとりつかれていたからである。ただし、それは原初的な願望のひとつであったとしても、唯一の願望であったというわけではない。というのも、もしもそれが唯一の願望であったとすれば、音の加工や編集が行われるようになった理由を説明することができないからである。このことを明らかにするために、われわれは「おしゃべりするフォノグラフ (talking phonograph)」という歴史的に限定された受容形態をとりあげたい。フォノグラフを発明してから少なくとも半年のあいだ、エディソンはあたかもフォノグラフ自体が言葉を話しているように録音再生技術を演出していたのである。こうした提示の仕方は、生の永続化とは異なる技術的な願望を示しているように思われる。なぜなら、そこで声が永続化されているとしても、その声はもはや所与の人物に帰属するものとは考えられていないからである。

では、このような受容の形態において、フォノグラフの特性は、いかなる技術的な願望と結びついていたのだろうか。それを明らかにすることが、本章の課題となる。その前にまずは、いくつかの資料をとりあげたら、録音再生技術の受容を支えた願望のひとつが、生の永続化にあったことを確認しておきたい。

1. 不滅の声

1877年11月19日、大衆的な科学雑誌として知られる『サイエンティフィック・アメリカン』誌には、「すばらしき発明品—自動的な記録によって永続的に反復できる話し言葉 (A Wonderful Invention: Speech Capable of Indefinite Repetition from Automatic Records)」と題された記事が掲載された。この記事はフォノグラフの完成に先駆けて、その情報を公開した最初の文章として知られる。筆者のエドワード・ジョンソンはエディソンが設立したメンロ・パーク研究所の所員であり、当時はフォノグラフの開発に携わっていた。ジョンソンは完成間近のフォノグラフに対して読者の期待をあおるべく、次のような文章から記事をはじめている。

「科学はこれまでセンセーショナルなものではないと言われてきた。すなわち、科学とは知的なものであって、感覚に訴える (sensational) ものではないとされてきたのである。ところで、なじみのある故人の声をもういちど聞くことほど、最も深い感慨を生み、人間の感情を生き生きとかきたてるものがあるとはとうてい思えない。だが、科学はいまやそれが可能になると宣言する。このすばらしい装置の発明以前に亡くなったひとびとの声が永遠に沈黙したままであるということは、あまりにも明白な事実である。しかし、フォノグラフの吹き込みラップに声を吹き込んだことのあるひとや、これから吹き込むひとびとの言葉は、たとえ彼自身が灰と化してしまっても (he himself has turned to dust)、もとの音のままに再生産 (reproduce) されることを保証されている。この可能性はただ驚くべきものである。音を刻印された記録紙が小さな機械のなかを通りぬけ、その音が増幅されるとき、われわれの曾孫や数世紀後の子孫たちはまるでわれわれがそこにいるかのように (as if we were present) われわれの声を聞くことだろう。話し言葉はいわば不滅 (immortal) になったのである。」 [Johnson 1877: 304]

現存するメンロ・パーク研究所のファイルによれば、この記事の初稿は11月6日付けで同誌の編集者に送られたようである²¹。前章の第三節で述べたとおり、この時点でのエディソンは「スピーキング・テレグラフ=話す電信」を作ろうとしていた。上述の引用文でも、ジョンソンは「話す電信」としてのフォノグラフについて説明している（それは彼が記録メディアを「記録紙」と呼んでいることから分かる）が、注目すべき点は、ジョンソンがここで実用的な目的とは別のところでその可能性を述べているということである。電話の中継機としては気味の悪い使い方ではあるが、ジョンソンは遠隔地の知人や身近なひとびとの声を保存し、死後に再生できることこそ、フォノグラフの魅力であると説明するのである。この記事からは、ジョンソンが「身体なき声」というフォノグラフの特性を死の克服という可能性と結びつけて考えていたことが分かる。前章でわれわれが明らかにしたように、フォノグラフの特性とは、人間の身体から声を分離して保存し、再生できることにあった。その特性はここで、人間の声を死から解放する可能性として提示されている。ジョンソンによれば、ある人物の声は「たとえ彼自身が灰と化してしまっても」、生前のままに再生産されうるようになったのである。ジョンソンが遠い未来を夢想しながら述べるには、未来の子孫たちは「われわれの声」を、まるで「われわれがそこにいるかのように」、すなわち、まるで死者が生きてその場にいるかのように再生することができるのである。このように、ジョンソンは来たるべきフォノグラフの可能性を、死者の再生という幻想のなかに見るのである。

もっとも、ジョンソンが遠い未来に委ねているように、それはまだ想像上の可能性にすぎなかった。くりかえしておくが、フォノグラフはまだ完成していなかったからである。また、フォノグラフが完成したからといって、数世紀後にまで声を残すというわけにはいかなかったようである。というのも、最終的に記録紙に代わって採用された錫箔は、フォノグラフの本体から外しただけで崩れてしまうほど、壊れやすかったからである（そのため、最初期の録音は現存していない）²²。しかし、ジョンソンが示した期待は、明らかに後のレコード産業にも引き継がれている。このことはレコード産業の歴史を通じておそらく最も愛されてきたひとつのロゴから読みとることができる。そのロゴとはもちろん、《主の声 (His Master's Voice)》である [図1]。1889年にイギリスの画家フランシス・バラウド (Francis Barraud, 1856-1924) によって描かれたこの絵は、1899年にベルリナー・グラモフォン、続いて1903年に子会社のビクター・トーキング・マシンによって商標登録されたのをきっかけに、世界中に知れわたることになった。グラモフォンが廃れてからずいぶん経つが、われわれはラッパに耳を傾けるあの有名な犬の姿をいまでも目にすることができる。しかし、「ニッパー」という名で知られるこの犬が、いったい何を聞いているのかということはいまだにあまり知られていない。一見すると、ニッパーは市販の音楽レコードを聞いているようにも見えるが、それは現存する《主の声》に円盤式のグラモフォンが描かれているためである。だが、その場所にはもともとフォノグラフが描かれていたのであるという（原題は《フォノグラフを見つめながら、耳を傾ける犬 (Dog looking at and listening to Phonograph)》であった)。伝えられるところによると、この絵のモデルになったニッパーが聴いていたのは、文字どおり彼の「主の声」であった。彼の飼い主（フランシスの実兄）はすでに亡くなっていたのであるが、バラウドがたまたま録音しておいたその声を再生したところ、ニッパーはいかにも

21 記事の内容から察するに、初稿は11月3日から11月6日のあいだに書かれたと思われる [Rosenberg 1994: 615]。この時点では、フォノグラフの機構が説明されているだけであり、引用の冒頭文は見られない。引用文が追加された経緯ならびに日付は不明である。

22 また、録音可能な時間もせいぜい10秒程度であった [Baldwin 1995: 82]。

不思議そうにフォノグラフを見つめていたという。《主の声》はバラウドがその様子に胸を打たれて描いたものであると言われている²³。ジョナサン・スターンによれば、この絵は死の克服という願望が完全に実現されたことを示している。「この絵が含意するものとは明らかに、不在の主の声が、主が現前しているのと同じ効果を犬に与えたということである。」[Sterne 2003: 307] すなわち、まるで飼い主の前でそうするようにグラモフォンの前にかしづくニッパーの姿は、生者と死者を邂逅させるフォノグラフの能力を表象しているのである²⁴。

《主の声》をロゴとして選んだように、ビクター・トーキング・マシンはその創設以来、しばしば死に抗う可能性を録音再生技術の魅力として提示していた。ここで1908年9月に印刷された一枚の広告を見てみたい。そこには、ジェニー・リンドの愛称で知られたスウェーデン出身のソプラノ歌手ヨハンナ・マリア・リンド (Johanna Maria Lind, 1820-1887) が、1851年にニューヨークのキャッスル・ガーデンで公演したときの姿が描かれている [図2]。その下には、次のような文章が見られる。

「ジェニー・リンドが残したものは、もはや彼女の自伝、写真、そして彼女の歌を実際に聞いたひとびとの記憶のなかにしかありません。彼女の最大の魅力——そのあまりにも美しい歌声——は永遠に失われてしまったのです。彼女が現代に生きていたらどんなに違ったことでしょう！」

この広告において、ビクター・トーキング・マシンは喪失感に訴えることによって、録音再生技術の力を引き立てている。広告に登場するリンドは、1850年に渡米して東海岸を中心にツアーを行い、「リンド狂 (Lind Mania)」と称される熱狂的なファンを生んだことで知られる。しかし、彼女の歌声が実際にどのようなものであったかを知る術はない。それはもちろん、全盛期のリンドが活躍したのは録音再生技術が発明される以前のことであったからである。そのため、上述の広告はリンドが「現代に生きていたら」と嘆くのであるが、それが言わんとすることはすでに明らかである。すなわち、同時代に生きる歌手の声は、ビクターのおかげで永久不滅となるのである。広告の右下には、それを念押しするかのよう、「主の声」に耳をそばだてるニッパーの姿が描かれている。

それから一世紀近くが経ったわれわれは、それが死者の声であるということをほとんど意識することなく、彼らが残した録音を楽しんでいる。しかし、このことは死の克服という願望が消えたのではなく、むしろ、もはや意識されないほどに自明のものとなっていることを意味するのかもしれない。録音メディア上においては、生者の声も死者の声もいまやひとしく経験されうるのである。このことはたとえば、1991年にリリースされたナタリー・コール (Natalie Cole, 1950-) のヒット曲「アンフォーゲッタブル (Unforgettable)」において印象的に表現されている。この曲はすでに故人となっていたナタリーの実父ナット・キング・コール (Nat King Cole, 1919-1965)

23 《主の声》の由来については [Petts 1973] を参照。

24 また、マーシャ・ジーフェルトは《主の声》にかんして、別の解釈をとっている。「主人の声を聞くととき、ニッパーは「フィデリティ」が帯びる技術的かつ文化的な意味を体現している。つまり、その声はニッパーが認識できるほど〈精確に (accurately)〉再生産されるのであり、没頭するニッパーはその声への〈忠誠 (loyalty)〉を示しているのである。まるでニッパーのように、フォノグラフは——家庭的で誠実な——「人間の良き友として」居間に置かれることになる。」 [Siefert 1995: 417-418]。彼女によれば、ニッパーは録音再生技術の機械的なイメージを払拭し、家庭環境との親和性を与える役割も果たしたのである。

の楽曲をカバーしたアルバム「アンフォーゲッタブル・・・ウィズ・ラヴ (Unforgettable...With Love)」の一曲であった。ただし、他の楽曲と異なるのは、このトラックがデュエットであったということである。コールは1954年に録音された父親の歌声に自身の歌をオーバーダブし、親子の「共演」を演出したのである。このトラックは死を克服する録音再生技術の魅力を最大限に引き出している。彼女は若き日の父との掛け合いや合唱を披露し、亡父をまるで生きているかのように見せかけたのである。ナタリー・コールの「アンフォーゲッタブル」は、決して行われることのなかった親子のデュエットを実現させて話題を呼び、同年のグラミー賞では「ソング・オブ・ザ・イヤー」に選出された。このことは死者の再生というテーマが、レコードの市場にとっていかに魅力的であり続けているかを示唆している。

しかし、はじめに述べたとおり、死の克服という願望はあくまでひとつの願望であって、唯一の願望ではなかったように思われる。このことを主張するために、以下ではフォノグラフの発明直後に見られた特殊な受容形態を見てみたい。発明直前に書かれたジョンソンの文章とはまったく対照的に、1877年末から1878年にかけて、エディソンはあたかもフォノグラフ自体が話しているかのように演出しながら、この装置を提示していたのである。

2. おしゃべりするフォノグラフ—発明直後の受容形態

フォノグラフを完成させた翌日（1877年12月7日）、エディソンはこの小さな機械をたずさえて、さっそくニューヨークへと向かった。それは『サイエンティフィック・アメリカン』誌のオフィスを訪れて、完成したばかりのフォノグラフを披露するためであった。12月22日付けの同誌には、このときの様子が以下のように報告されている。その冒頭部分を引用してみたい。

「トーマス A. エディソン氏は近頃このオフィスを訪れて、小さな機械を机の上に置いた。彼がクランクを回すと、その機械は丁重に健康状態を尋ね、フォノグラフを気に入ったかどうかを質問し、〔気に入ったと答えると〕それはたいへん結構ですと言い、最後には丁寧におやすみなさい、さようならと告げた。」[*Scientific American* 1877: 384]

この引用文において注目すべき点は、フォノグラフが発話の主体であるかのように記述されているということである。エディソンは誰か（おそらくは自分）の声を録音して聞かせるにちがいないのであるが、この記事を書いた人物は、あたかもフォノグラフ自体が発話したかのように記述しているのである。しかし、この人物がフォノグラフの原理を誤解していた様子はない。というのも、続く文章において、彼はそれを仔細に説明しているからである。それにもかかわらず、彼は記事のタイトルにおいてフォノグラフのことを「おしゃべりするフォノグラフ (talking phonograph)」と呼び、声を録音した人物ではなく、フォノグラフが「おしゃべり」していたかのように記述しているのである。なぜ彼にはそのように見えたのであろうか。

その理由のひとつは、エディソン自身がフォノグラフを提示した方法に求めることができるように思われる。ここで、ひとつの例を見てみたい。1878年2月9日付けの『サイエンティフィック・アメリカン』誌には、エディソンが聴衆の前でフォノグラフを公開実演したときの様子が次のように紹介されている。

「フォノグラフを聞くために集まった科学者たちは心からの驚きを示したのであるが、それはこ

の装置自体が印象を強めるのに最高の成果を発揮したためである。フォノグラフは英語、オランダ語、ドイツ語、フランス語、スペイン語、ヘブライ語で語られた文章をくりかえし、その言語能力を証明してみせた。次にフォノグラフは犬の吠える声や鶏の鳴き声などを驚くほど忠実に模倣 (imitate) した。それから、フォノグラフはひどい風邪をひいて咳やくしゃみをし、ぜいぜいと喘いだため、聴衆として居合わせた医師のなかにはそれを聞いて本能的に診断書を書きはじめた者までいた。発明者が彼の言葉を再現してみせたところ、聴衆は機械に自分たちの声も模倣させたがった。そのため、この装置はしばらくのあいだ、人間の声で出せるかぎりの、あるいは科学的な創意工夫で考えだせるかぎりのさまざまな音にさらされることになったのである。」
[*Scientific American* 1878: 86]

冒頭に科学者とあるのは、この公開実演がアメリカ科学技術協会 (the Polytechnic Association of the American Institute) で行なわれたためである。引用文の内容からは、エディソンがフォノグラフをまさしく「おしゃべりする機械」として提示していたことが分かる。彼はフォノグラフがあらゆる言語を話すだけでなく、動物の鳴き声や風邪の咳など、口で出せる音ならばおよそどんな音でも出すことができるということを、この機械の特性として示したのである²⁵。興味深いのは、彼がそれを「模倣 (imitate)」として提示していたということである。すなわち、エディソンはフォノグラフがまるで声帯模写の名人のように、しかし、人間よりもはるかに精確にあらゆる音を「模倣」して発音できることに聴衆の注意を向けていたのである。

こうしたデモンストレーションがエディソン自身によって行われたという事実に、われわれはいくぶんの違和感を覚えずにはいられない。というのも、「おしゃべりするフォノグラフ」という提示の仕方は、死の克服という願望とは矛盾するように思われるからである。ここでは、あたかも生きているかのように記述されているのは、死者ではなく、フォノグラフのほうだからである。しかし、映画研究者のトム・ガニングによれば、「おしゃべりするフォノグラフ」という提示の仕方は、やはり生の永続化という願望と矛盾することはない。というよりはむしろ、生の永続化という願望と現実との齟齬をどうにか解消するための手段であったというのである。ガニングの議論を要約してみよう。われわれがはじめにとりあげたバーチの議論に従いながら、ガニングはフォノグラフの発明が他の複製技術と同じく、生の永続化という願望に由来することを認める。複製技術の発明者たちは、表情 (写真)、身振り (映画)、声 (フォノグラフ) を再生産することによって、死後にも永続化しうる生の幻影を作り出そうとしたのである。しかし、これらの複製技術は感覚情報の分離をひきおこすことによって、かえって人物の死ないし不在を強烈に意識させることになったとガニングは指摘する。たとえば、フォノグラフは「オリジナル」の人物から声を分離したのみならず、人間には似つかわしくない機械の外見をそれに与えたのである。こうした視覚と聴覚の齟齬に注目しながら、ガニングは《主の声》をスターンとは異なるやり方で解釈している。この絵において、ニッパーはいぶかしげに首を傾げ、ラッパの匂いを嗅いで、何かを確かめているようにも見える。彼によれば、その姿はフォノグラフをはじめて聞いたひとびとの不安を表象しているという。すなわち、それは聞き慣れた「主の声」がそれにそぐわない機械から聞こえることに対する不安を表わしているとガニングは分析するのである [Gunning

²⁵ リードとウェルチがあげている 1878 年 3 月 20 日付の『ハーバース・ウィークリー』紙にも同様の記述が見られる。「この小さな器具は人間の声を記録しておいて、信用できない友人のように、望まれたらいつでも秘密を何でもしゃべってしまうのです。それはおしゃべりし、歌い、口笛を吹き、咳をし、くしゃみをし、その他ありとあらゆる音の特徴を演じるでしょう。」 ([Read and Welch 1977: 21] から抜粋)

2001: 27-28] ²⁶。なるほど、ニッパはその嗅覚によって、見えない主の姿を探し求めているようにも見える。

ガニングによれば、「おしゃべりするフォノグラフ」という提示の仕方は、そうした不安をどうにか解消しようとする試みのひとつであった。エディソンはフォノグラフを巧みな「模倣者」として演出することによって、人間的な主体を想像的に回復しようとしていたのではないかと、ガニングは分析する [Gunning 2001: 19]。さらに、ガニングはそれに続く段階として、エディソンがフォノグラフに人間的な外見を与えようとしたことに注目する。この段階は前章の第三節でとりあげた「トーキング・ドール」のような試みから、映画の発明へと進んでいったとガニングは述べる²⁷。エディソンは1891年にキネトグラフ (kinetograph) を発明したことで知られるが、それはフォノグラフの音声に話者の映像を付与するためであったとされる。ガニングによれば、そうすることでエディソンは人間を模倣する機械から、人間そのもの（に見えるもの）へとフォノグラフを近づけようとしたのである——もっとも、エディソンは映像と音声の同期に失敗したため、この計画はうまくいかなかった [Gunning 2001: 20-21]。このように考えるならば、冒頭でとりあげた『未来のイヴ』の人造人間は、現実のエディソンやフォノグラフの受容者にとっての理想を体現していたということになる。最初のうち、金属製の部品をさらけだしていた「ハダリー」は、人間に近い存在に見えるものの、まだ人間の「模倣者」にとどまっていた（「ミス・ハダリーは外的にはまだ一個の電磁氣的實體にすぎないのです。」[ヴィリエ・ド・リラダン 1996: 126 傍点強調は原文]）。だが、エディソンが人工肉で金属を覆い、アリシヤの外見を与えると、エワルド卿でさえも「ハダリー」とアリシヤを区別できなくなってしまうのである（「ねえ、おわかりになりませんか？ わたくし、ハダリーでございます。」[ヴィリエ・ド・リラダン 1996: 395]）。

それでは、「ハダリー」ならぬ「おしゃべりするフォノグラフ」は同時代のひとびとにとって、どのように経験されたのであろうか。「おしゃべりするフォノグラフ」をトーキー映画の前段階として位置づけるガニングにとって、それは過渡的な段階であった。それは機械をむき出しにした「ハダリー」と同じく、「オリジナル」の人物になりきってはいなかったからである。それゆえ、「おしゃべりするフォノグラフ」には人間の外見が与えられなければならなかったのである。しかし、ガニングは「おしゃべりするフォノグラフ」にもうひとつの側面を読みとっている。その側面とは「おしゃべりするフォノグラフ」がそれ自体、娯楽として受容されていたということである。それは人間ではなくフォノグラフが話しているということを強調することで、人間なしに声を再生産するフォノグラフの能力を演出する仕掛けであったのかもしれないとガニングは指摘するのである [Gunning 2001: 21]。後者の可能性について、ガニングはそれ以上の議論を展開していない。それはガニングの目的はあくまでも映画の起源を問いなおすことにあったからである。しかし、本論文では彼が簡単に言及するにとどめていた後者の可能性にこそ注目してみたい。というのも、それは死の克服という願望とは異なる技術的な願望と結びついていたように

²⁶ こうしたガニングの議論は、19世紀における視覚装置の歴史を「諸感覚の分離」の歴史としてとらえるジョナサン・クレイリーの議論に対する批判を含んでいる。ガニングによれば、映画は視覚を他の感覚から分離する思考の産物であっただけでなく、諸感覚の分離がもたらした齟齬を解消しようとする実践のなかから誕生したのである [Gunning 2001: 16]。また、クレイリーにかんしては、[Crary 1990]のうち、とくに第三章を参照。

²⁷ また、ガニングはフォノグラフを彫像のなかに設置するアイデアがあったことにも触れている。このアイデアは本節でとりあげた1878年2月9日付の『サイエンティフィック・アメリカン』誌にも見られる。該当箇所を引用しておこう。「他には次のような提案もあった。有名な演説家——たとえば、ビーチャー氏——の姿を等身大で複製し、演説を錫箔に複製しておいて、時計仕掛けのフォノグラフを彼の内部に——もちろん、人間ではなく彫像のなかに——設置し、駅のプラットフォームに立たせて「社会の疲弊と負担」といったことにかんする講義をくり返したらどうかというのだった。」[Scientific American 1878: 86]

思われるからである。ガニングが示唆するとおり、「おしゃべりするフォノグラフ」は実際にそれ自体が娯楽として受容されていた可能性が高い。ひとつの手がかりとして、ここで一枚のシートミュージックを見てみたい [図3]。1878年に出版されたこの曲は《ミスター・フォノグラフの歌 (The Song of Mister Phonograph)》と題されているとおり、フォノグラフ自体が歌うという体裁をとっている。作詞作曲者もフォノグラフをもじって、「H. A. H フォン・オーグラフ (H. A. H von O' graph)」となっている。歌詞の一番を引用してみたい [Read and Welch 1977: 500-501]。

私の名前はミスター・フォノグラフ、まだ生まれたばかりです。

(My name is Mister Phonograph and I' m not so very old;)

父の名前はエディソン、私はお役に立ちますよ。

(My father is Edison he' s called Edison and I' m worth my weight in gold.)

皆さんが私の口に向かって大声を出してくだされば、同じことを言い返します。

(The folks they just yell into my mouth and now I' m saying what' s true:)

私に話しかけてくださるだけで、言葉を投げ返します。

(For just speak to me I' ll speak it back and you' ll see I can talk like you.)

そうすれば、私があなたと同じようにおしゃべりできることが分かるはずですよ。

この楽曲において、フォノグラフは、ガニングが言うように、まるで人間のように表象されている。しかし、ここで注目したいのは、フォノグラフがまだ完全に人間化されてはいないということである。発話の主体と見なされているのは、あくまでもフォノグラフであって、人間ではない。このことは楽譜の表紙に描かれた「ミスター・フォノグラフ」の姿にも表われている [図4]。そこには擬人化されたフォノグラフが描かれているが、機械の外見は隠されていないのである。しかし、それは必ずしも「不完全」とは見なされていないようにも見える。むしろ、「ミスター・フォノグラフ」の愉快的な姿は、同時代のひとびとが人間とも機械ともつかないフォノグラフにこそ魅力を感じていたことを示しているように見える。

こうしたフォノグラフの表象は、録音再生技術が必ずしも死の克服という願望において受容されていたわけではなかったことを示唆している。実際、少なくとも発明から半年のあいだ、フォノグラフは声を不滅化するという可能性とは無縁であった。というのも、フォノグラフは再生の度に音が変わってしまうような不安定な技術であったからである。つまり、フォノグラフはもともと、「オリジナル」の人物になりきることなどできなかったのである。しかし、このことは必ずしもフォノグラフの欠点とは見なされていなかった。容易に音を変えられことは、むしろ、フォノグラフの魅力としてとらえられていたと考えられるのである。では、それは同時代においてどのように受容されていたのであろうか。

3. フォノグラフの声

前節で見たとおり、エディソンはフォノグラフをあたかも人間のような「模倣者」として提示していた。すなわち、彼は「オリジナル」の人物ではなく、あくまでもフォノグラフが発話の主体であるかのように演出していたのである。ガニングによれば、そうした表象は「オリジナル」の人物が不在であるという事実がもたらす喪失感を解消しようとする試みから生じたのであるという。しかし、それには別の理由もあったと考えられる。その理由を明らかにするために、先

にとりあげた『サイエンティフィック・アメリカン』誌の記事を再びとりあげてみたい。同誌の記者はフォノグラフから聞こえた声を次のように記述している。

「限度はあるが、回転速度を変えても、この機械のおしゃべりが識別不能になることはない。その代わりに、回転速度の違いは、たとえば子どもの高い声を成人男性のような低い声に変えたり、その逆に男性の声を子どものような声に変えたりするような奇妙な効果をもたらすのである。」
[*Scientific American* 1877: 385]

この引用文は、同誌の記者がフォノグラフを「おしゃべりするフォノグラフ」として記述したもうひとつの理由を示している。すなわち、フォノグラフは音響的な性格において「オリジナル」の人物と同じ声を再生するとは限らなかったのである。そこから聞こえる声は、実在するどの人物も指し示していないという意味で、フォノグラフの声としか言いようがなかったのではないだろうか。

くりかえしになるが、フォノグラフはクランクを回転させることによって作動する手動式の装置であった。このことは再生ボタンひとつで自動的に作動する現在の録音再生技術とは異なり、操作に熟練を要する機械であったことを意味する。前章の第一節でわれわれが見たように、エディソンは記録した音を「オリジナルの特徴を保持したまま自由自在に再生産」できることをフォノグラフの特性のひとつとしてあげていた。しかし、そのようにフォノグラフを操作することは、決して容易ではなかったと推測される。というのも、もとの音に近い音を再生するには、録音時と再生時の回転数を同じにする必要があったが、手動でそれを行えるようになるまでには、おそらく熟練を要したからである²⁸。フォノグラフを完成させたばかりのエディソンが、そうした技能をすでに習得していたとは考えにくい。彼がフォノグラフによって再生した声は、「オリジナル」の人物とは異なるものになっていくはずである。『サイエンティフィック・アメリカン』誌の記者は、このことを改良すべき欠点としている。回転数を一定にするために、フォノグラフには機械仕掛けの動力を組み込む必要があるだろうと彼は指摘する。それが可能になってはじめて、「パレパ[Euphrosyne Parepa-Rosa, 1836-1874]やティーチェンス[Thérèse Johanne Alexandra Tietjens, 1831-1877: 引用文では Titjens と表記]といった歌手の声は、それらを具現化する金属が永続する限り、彼らとともに死なないですむようになる」からである [Scientific American 1877: 385]。つまり、回転数の安定性（と録音媒体の耐久性）を保證できなければ、声を不滅化するという可能性は実現されえないというのである²⁹。

しかし、記者が言うところの「奇妙な効果」は、必ずしもフォノグラフの欠点と見なされたわけではなかった。実際、フォノグラフのデモンストレーションにおいては、再生速度を変えながら、同じ録音を何度も再生するということが頻繁に行われていたのである³⁰。それは観客を最も

²⁸ 1878年にエドワード・ジョンソンが記した説明書には以下のような指示が見られる。「シリンダーの回転速度——シリンダーの回転速度は重要ではない。一分間におよそ60から80のあいだであれば良い。ただし、再生時には、録音時と同じ速度を維持することが肝要である。声のトーンが再生産される際の忠実性 (fidelity) は、ほぼそれにかかっている。」([Read and Welch 1977: 488-490] から抜粋)

²⁹ ジョナサン・スターンは録音媒体の耐久性を向上させる試みを、「缶詰」や死体の「防腐処理 (エンバミング)」といった保存技術の発展と関連づけながら、録音再生技術の受容を死の克服という願望と結びつけて論じている。

[Sterne 2003]のうち、第6章「鳴り響く墓 (A Resonant Tomb)」を参照のこと。

³⁰ そうしたデモンストレーションのなかには、器楽を対象にしたものもあったようである。ジェラットはホルネット奏者をステージに立たせたデモンストレーションの例を紹介している。「エディソン氏はさまざまな速度でシリンダーを回したときの効果を見せつけた。すると、フォノグラフはレヴィ氏 [ホルネット奏者ジュール・レヴィ Jules Levy] の演奏を驚くほど音高とオクターヴを変化させながらくり返し、彼を完全に打ち負かしたのである。」[Gelatt 1977:

驚かせるデモンストレーションの目玉であった。たとえば、1878年3月16日付の『サイエンティフィック・アメリカン増補版』には、エディソン自身が行ったデモンストレーションの様子が次のように報告されている。

「[エディソンは《メリーさんの羊》を録音すると] シリンダーをもとの位置に戻し、クランクを非常にゆっくりと回した。その結果は滑稽であった。というのも、教授 [エディソンのこと] は重々しく威厳をもって言葉を発音していたのに、装置がそれを反復するときの間延びした感じは、笑いを誘うものであったからである。次に、シリンダーを非常に速く回すと、あまりにも早口すぎて、ごちゃごちゃした塊となって聞こえた。しかし、もっとも驚くべき結果は、教授がシリンダーを逆に回したときに生まれた。[中略] その音は深い威厳を保っていたが、まるで抑揚と音だけで世界ができていくかのようであった。」[*Scientific American Supplement* 1878: 1828]

この記事の内容からは、エディソンがデモンストレーションの演出として、意図的に再生速度を変えていたことが分かる³¹。ここで、エディソンは声の生産とその技術的な再生産とのギャップを強調することによって、フォノグラフの特性を驚くべきやり方で示している。くりかえしになるが、フォノグラフの特性とは主体の心身から声を分離して再生産できることにあった。しかし、上述の引用文が示すように、エディソンにとって、それは必ずしも声の不滅化を意味するわけではなかったと考えられる。その声は同時に、声そのものを「オリジナル」の主体とは無関係なところで操作し、変化させられることも意味していたのである。彼自身による操作によって、エディソンの声は威厳をもった発音から間延びした発音へと印象を変化させる。さらに、それは言葉の輪郭が曖昧な音の塊へと変化していき、ついには逆再生によって、言語を完全に失ってしまう。エディソンは彼自身を発話の主体と呼ぶことに躊躇せざるをえないほどに自らの声を変化させ、観客を驚かせたのである。

ところで、こうした提示の仕方は、ガニングが「アトラクションの映画」と呼ぶ初期映画の上映方法によく似ている。ガニングが映画の起源を死の克服という願望に認めたことは前節で述べたとおりであるが、映画の発明は必ずしもこの願望を充足させたわけではなかった。フォノグラフに映像を与えるはずであった映画は、結果的に、声をもたない亡霊のような映像を生み出したからである [Gunning 1995: 27]。しかし、別の論考で彼が主張するように、そのことは必ずしも欠如ないし喪失の不安だけを生んだわけではなかった。ガニングによれば、初期映画の興行者は、現実から映像を分離する力そのものを「アトラクション」として利用していたのである。たとえば、ガニングはリュミエール兄弟が1895年にグランカフェで行った『列車の到着』の上映方法を例にあげている。この映画は蒸気機関車が近づいて来て停車するまでの様子をホームから撮影した短い作品であったが、商業的に上映された初の作品として知られる。この作品を上映する際、リュミエール兄弟は最初から動く映像を見せるのではなく、しばらくのあいだ、静止映像

27-28 [] 内は引用者による] このデモンストレーションは1878年に行われたようであるが、ジェラットは出典を明らかにしていないため、詳細は不明である。ジェラットによれば、エディソンはデモンストレーションの入場料のうち二割を自身の取り分とする契約をエディソン・スピーキング・フォノグラフ社と結んでいたという。デモンストレーションは1878年末頃まで頻繁に行われ、多いときには一週間に1800ドル以上の興行収入があったようである。1878年当時はまだ、フォノグラフは実用品として販売されていなかったため、デモンストレーションは主たる収入源であったと考えられる [Gelatt 1977: 27]。リサ・ギデルマンによれば、デモンストレーションの入場料は大人が10セント、子どもが5セントであった [Gitelman 2006: 37]。リードとウェルチによれば、エディソンはフォノグラフの原理を紹介するために600台を生産し、デモンストレーション用として各地に送っていたという [Read and Welch 1977: 20]。³¹ このデモンストレーションは一般の観覧者ではなく、新聞や雑誌の記者に向けて、メンロ・パーク研究所内で行われたものであったという。

をスクリーンに投影しておいた。観客たちはそれを何の変哲もない駅を写した退屈な幻灯写真であると思込んでいたはずである。それを見てとると、上映者はおもむろにクランクを回転させ、静止した映像を動かしはじめた。すっかり油断していた観客たちは、映像が動きはじめるという予期しない出来事に驚愕し、叫び声をあげたという [Gunning 1995:118]。また、別の例として、ガニングは同年に上映された『塀の破壊』(数人の工夫がハンマーと工具で塀を壊し、倒壊させる様子を撮影した1分弱の映像)の上映方法をとりあげている。この映像を上映する際、リュミエール兄弟は映像を終わりまで再生すると、クランクを逆に回して、映像を逆再生してみせた。工夫たちによって破壊された塀は、みるみるうちに姿をとりもどしていき、自ら起き上がってもとどおりに直立したのである [Gunning 1995: n. 8, 131]。こうした初期映画の上映において、映画の魅力とは人間と事物からその映像を分離して操作する映画装置の力そのものにあつたとガニングは指摘する。要するに、初期映画において、撮影の対象は映画装置の力を引き立てるために利用されたのであって、その逆ではなかったのである。

ガニングが示唆していたように、同様の観点から、フォノグラフのデモンストレーションを考えてみることは可能かもしれない。リュミエール兄弟と同じく、エディソンは人間からその声を分離して操作するフォノグラフの力そのものを誇示していたからである。しかし、映画とフォノグラフそれぞれの提示方法には、明確な違いが見られる。上述の例において映画の観客がなによりも驚いたのは、映像に運動を与える技術の力であった。リュミエール兄弟の操作によって、事物や人間は時間が止まっているかのように静止した状態から生き生きと活動をはじめ、あるいは、運動の反転によって、時間を逆行するような印象を与えたのである。しかし、フォノグラフのデモンストレーションにかんしては、そのような記述は見られない。たとえば、12月7日にフォノグラフをはじめて聞いた記者は、再生速度の変化を運動の変化としては記述していない。その代わり、記者はその「奇妙な効果」をエディソンが「大人」から「子ども」へ、反対に、「子ども」から「大人」に変化するよう聞こえることとして説明していたのである。あるいは、フォノグラフの逆再生を聞いた人物も、それを運動の逆行としては聞いていなかった。代わりに、彼はエディソンの声が言語的な内容を失い、聞いたこともないような音(音源の不明な音)に変化したことに驚きを示していた。すなわち、フォノグラフのデモンストレーションを聞いたひとびとは、エディソンの声がまるで彼とは異なる人物あるいは人間ではない何かへと変化していくことに注意を向けていたのである。こうした経験の違いは、技術上の特性によって説明することができるかもしれない。映画の場合、再生速度や再生方向の変化は、運動する物体や人物の速度やその方向に影響を与えるが、それらの形状に影響することはない。なぜなら、たとえ映画が連続する映像に見えたとしても、その基本単位は断続的に撮影された写真によって構成されているからである。フィルムの回転を変えれば、列車は運動の速度を変えるが、写真に写ったその形状自体を変えるわけではない(列車でなくなるのは、フィルムの回転が速すぎて見えなくなる時である)。ところが、フォノグラフの場合、再生方法の変化は、あらゆる音の特徴に作用する。なぜなら、フォノグラフは連続する音の振動をそのまま連続する波形として記録し、再生するからである。それゆえ、回転数が変化すると、話す速さが変化するだけでなく、音自体のニュアンスが変化してしまう。エディソンの声が別人のように聞こえたのはおそらくこのためである。

こうした効果は、もしかするとエディソン自身も意図しなかったものなのかもしれない——エディソンはそれを「公式」の用途には数えていなかった。しかし、そのように話者自身が次々と変化するような印象を与える効果が、デモンストレーションの目玉であつたことはおそらくまちがいない。なぜなら、デモンストレーションの出演者は、その効果を頻繁に活用していたからである。1878年3月24日付けの『ニューヨーク・タイムズ』紙には、前日にニューヨークのチッ

カリング・ホールで行われたデモンストレーションの様子が紹介されている。このデモンストレーションにおいては、「教授」と呼ばれる J. W. S. アーノルドなる人物が、フォノグラフの原理やその背景となる生理学的な知識にかんするレクチャーを行ったうえで、フォノグラフの使い方を実演したという。記者によれば、それは以下のように行われたようである。

「小さな機械を取り上げると、彼はこれこそ全員が待ち望んでいたフォノグラフだと言った。〔中略〕それから彼は機械のアームに空いた穴に紙製の漏斗をとりつけ、クランクを回しはじめた。最初の結果は、誰も理解できないかすれた音だった。教授はシリンダーをもとの位置にもどし、今度はゆっくりと、もういちど回してみせた。すると、もたついた声で老人がメリーさんの羊を歌うのがはっきりと聞こえてきた。三回目に、クランクを非常に早く回転させると、怒った老女の甲高い声で歌がくり返された。その声は遠くで響いているように聞こえたが、完全に聞きとることができた。別のシリンダー——今度は何も録音されていないもの——が回転軸にとりつけられると、教授はそれに向かって話し、叫び、歌を歌った。その後、それらのすべてが装置によって正確に繰り返された。これでレクチャーは終わりだったが、教授の招きに応じて、聴衆の多くは舞台に殺到した。」〔*New York Times* 1878: 2〕

記事の内容からは、アーノルドなる人物がフォノグラフの操作にかなり慣れていたことが窺い知れる。彼はクランクを一定の速度で回し、自分の声をもとどおりに再生することができたのである。つまり、声の変化は意図に反して起きたわけではなかった。その場にいた聴衆は最後にフォノグラフから彼の声が再生されるのを聞いて、おそらく驚いたにちがいない。しかし、それはフォノグラフが人間の声をもとどおりに再生する能力があることを知ったためであるとは限らない。むしろ、彼らは先に聞きたいいくつかの音や声がすべてアーノルドの声であったのかもしれないということを知って驚いたのではないだろうか。彼は録音の様子をわざと最後に見せることによって、人間の声を操作しうるフォノグラフの可能性を劇的に演出してみせたのである。

こうしたデモンストレーションからは、声の不滅化という可能性が軽視されていたのではないにせよ、最も重視されていたわけではなかったことが分かる。それは多様な操作方法のうちのひとつにすぎなかったのである。初期の聴衆はむしろ、技術を通じて人物の声をさまざまに変化させること自体にフォノグラフの魅力を感じていたように見える。このことは「身体なき声」というフォノグラフの特性が必ずしも死の克服という願望と結びついていたわけではないことを示唆している。むしろ、彼らはフォノグラフという機械を通じて、その人物の表象自体を変容させることにこそ、録音再生技術の可能性を認めていたように思われる。フォノグラフの操作を通じて、エディソンやアーノルドは自身の声を多様なやり方で変化させていた。それによって、彼らは声の響きにおいて大人から子ども、子どもから老人へと変化し、あるいは男性から女性へと自身の表象を変化させていたのである。「おしゃべりするフォノグラフ」という人間とも機械ともつかない曖昧な存在は、そうした変化を許容する技術的な願望を示していたのではないであろうか。そこでは、フォノグラフは人物の同一性を永続化させるというよりはむしろ、機械を通じて変化させようとする願望と結びついていたと考えられるのである。

4. 「おしゃべりするフォノグラフ」の衰退

本章では、フォノグラフの発明前後に書かれた文章を分析しながら、初期のフォノグラフをめ

ぐる技術的な願望について考察してきた。先行研究が指摘するように、その願望のひとつは死の克服にあったと考えられる。フォノグラフの可能性とは、人物の声をいつまでも鮮やかに保存することによって、生を永続化するような印象を与えることに求められたのである。しかし、われわれが「おしゃべりするフォノグラフ」という独特の表現に見たように、エディソンと同時代の聴衆は、フォノグラフのなかに特定の人物とは異なる存在を想像し、あるいは想像させようとしていた。ガニングによれば、この擬人化されたフォノグラフは死の克服という願望を充足させるための代理的な手段であったという。しかし、「おしゃべりするフォノグラフ」という形象は、必ずしも自己の永続化というナルシシズム的な願望を反映してはいなかった。そこで何らかの存在が話しているように見えたとしても、それは「オリジナル」の人物では決してなかったからである。フォノグラフはある人物の真似をして話したかと思えば、まったく別の存在のように話し始めることさえあった。そこでは自己を永続化するというよりも、異なるものへと変化させようとする意思が働いていたように思われる。

しかし、こうした受容のあり方は、最初の半年間は人気を得たものの、その後はしだいに衰退していった。デモンストレーションが飽きられはじめると、エディソン自身もフォノグラフの商品化を早々に諦め、より実用性を期待された白熱電球の発明に関心を移していったと言われる。結果を見れば、録音再生技術をめぐる思考の中心にあったのは、死の克服という願望であったかもしれない。実際、後のレコード産業において象徴的なイメージとなったのは、「おしゃべりするフォノグラフ」ではなく、「ニッパー」のほうであった。レコード産業が《主の声》を象徴として掲げ、グラモフォンを忠実な再現のメディアとして定着していったかたわらで、それはしだいに消えて行ったかに見える。だが、それは音楽レコードの受容とは別のところで、密やかに生き残っていたのかもしれない。1905年11月25日付けの『サイエンティフィック・アメリカン』誌には、デクスター・W・アリスという技師が「フォノグラフを使った遊び」を紹介した記事が掲載されている。そこには「親指トムの声」および「ジョン・スミスのデュエット」と題されたふたつの遊びがあげられている [Allis 1905: 415]。前者において、アリスは通常のリターン数（一分間におよそ80回転）で言葉を録音し、次になるべく速い回転数で再生する方法を紹介している。そうすると、言葉は甲高い早口の声になり、彼によれば、想像上の小人が話しているように聞こえるという。また、後者において、彼は2倍のリターン数（1分間に160回転）で歌を録音し、次に通常のリターン数でパートを重ねて録音する方法を紹介している。その効果は説明されていないが、おそらく通常のリターン数で再生すると、ふたりの人物がデュエットで歌っているように聞こえたはずである。これらの遊びは、両方とも想像上の存在に語らせること、あるいは歌わせることにフォノグラフの魅力を見出している。「親指トム」が実在しないことは当然ながら、「ジョン・スミス」もまたそれが英語圏で偽名の総称として用いられるように、架空の存在を指しているのである。しかしながら、実在しないはずのこれらの存在は、実在の人物と変わらない知覚のリアリティをもって語りをはじめであろう。こうした遊びはその愉快的見かけとは裏腹に、録音再生技術のラディカルな可能性を示している。いったん録音を終えたならば、われわれはそのなかでいかなる存在にでもなることができるのである。

だが、こうしたフォノグラフの使い方は完全に消えたのではないにせよ、「正常」な使い方からは除外されていったように見える。それでは、「おしゃべりするフォノグラフ」はなぜ抑圧されなければならなかったのであろうか。続く第三章では、20世紀初頭のレコード産業における録音再生技術の表象に注目しながら、この問題について考えてみたい。

第三章「違いが分かりますか？」——歌手の分身としての録音再生技術

0. はじめに

前章で、われわれは「おしゃべりするフォノグラフ」という録音再生技術の受容形態について見てきた。ある時期まで、録音再生技術の聴衆はフォノグラフという機械におしゃべりさせることに熱中していたのである。そうした受容の形態は、管見の限り、1906年頃まで続いていたと考えられる。事実、1906年になっても、エディソン・フォノグラフ社はフォノグラフの宣伝用に「私はエディソン・フォノグラフ (I am the Edison Phonograph)」と題された録音を作っている³²。この録音において、フォノグラフはわれわれに向けて、次のように語りかけてくる。

「私はエディソン・フォノグラフです。私は音楽と娯楽を待ち望むひとびとの期待に応えるべく、新世界の偉大な魔法使いによって作りだされました。私はあなたのために、優しいラヴ・ソングを歌い、音楽の世界に誘うことができます。あなたを心躍るダンスに誘うこともできます。赤ん坊を子守唄で寝かしつけたり、老いた心に若き日の甘い記憶を呼びさましたりすることもできます。あなたがどんな気分でも、いつでも楽しませる準備はできています。〔後略〕

クレジットによれば、上記の台詞を読み上げたのは、レン・スペンサー（本名レオナルド・ガーフィールド・スペンサー (Leonard Garfield Spencer, 1867-1914)）ということになっている。だが、この録音はスペンサーがフォノグラフを演じたことによって、ここで「私」と言っているのは誰なのかということをめぐる、われわれの解釈を混乱させる。常識的に言えば、それを録音したのはスペンサーのはずである。しかし、この録音にはそうした常識的な判断に抵抗する何かがある。というのも、「私はエディソン・フォノグラフです」という台詞は、それが再生される時、フォノグラフを模倣するスペンサーを模倣するフォノグラフという奇妙な入れ子の構造を作り出すからである。そこで「私」と言っているのはいったい誰なのか。「私はエディソン・フォノグラフ」というこの録音は、それはスペンサーであると容易には断定させないように、われわれをはぐらかすのである。現代のわれわれにとって、それは悪趣味な冗談でしかないようにも聞こえる。しかし、このような曖昧さを残しておくことにこそ、「おしゃべりするフォノグラフ」の魅力はあったにちがいない。前章の第三節でも述べたとおり、いったん録音を終えたならば、フォノグラフを通して語りかけてくるのは、「オリジナル」な主体として想定された人物とは限らなかったのである。

しかし、「私はエディソン・フォノグラフ」に見られたような録音再生技術の表象は、1906年を境にして忽然と姿を消してしまう。それと入れ替わるかたちで目立つようになるのは、たとえば「どっちがどっち? (Which is Which?)」と題された1908年の広告に典型的に見られるようなタイプの表象である [図1]。ビクター・トーキング・マシンによって製作されたこの広告には、テノール歌手エンリコ・カルーソーとディスク式の再生機（モデル名はビクター）の写真が

³² 広告の録音は、米国の電子図書館「インターネット・アーカイブ (The Internet Archive)」のウェブページ (<https://archive.org/details/iamed1906>) において閲覧・ダウンロードできる (最終閲覧日: 2013年11月23日)。引用した部分の原文は以下のとおりである (引用者の聴き取りによる)。“I am the Edison Phonograph, created by the great wizard of the new world to delight those who would have melody or be amused. I can sing you tender songs of love. I can give you merry tales and joyous laughter. I can transport you to the realms of music. I can cause you to join in the rhythmic dance. I can lull the babe to sweet response, or waken in the aged heart soft memories of youthful days. No matter what may be your mood, I am always ready to entertain you...”

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、この広告は生身のカルーソー本人による歌唱とその録音を聴き比べて、どちらがどちらかを言い当てられるかを問いかけているのである。この広告における録音再生技術の表象が、「おしゃべりするフォノグラフ」のそれとは異質であることは誰の目にも明らかであろう。後者においては、フォノグラフは擬人化されていたとはいえ、まだ完全に人間化されてはいなかった。ところが、前者になると、再生機はあたかもカルーソー本人のようにふるまいはじめるのである。

それでは、1906年頃まで娯楽の対象であった「おしゃべりするフォノグラフ」はなぜ、そして、どのようにして抑圧されていったのであろうか。これらふたつの点を明らかにすることが本章の目的となる。そのために、本章ではまず、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。この小論において、スーザは録音再生技術を「魂」なき機械と揶揄したことで知られる。「おしゃべりするフォノグラフ」がなぜ抑圧されなければならなかったかと言えば、それは非人間的な存在としての録音再生技術が人間にとっての「脅威」と見なされはじめたからであった。それを踏まえて、本章の第二節と第三節では、レコード産業が録音再生技術を「脅威」と見なす言説に対してどのように応答したのかを、具体的な実践の分析を通じて考察することにしたい。

1. 録音再生技術から歌手へ—背景としての「機械音楽の脅威」

前章の第三節で述べたように、録音再生技術の受容者は長らく、その機械的な動作自体を娯楽として受け容れていた。そうした受容のあり方はベルリナーがグラモフォンを発明し、音楽のレコード化に着手した後もすぐに消えたわけではない。このことはたとえば、1890年代に絶大な人気を誇った「ニッケル・イン・ザ・スロット」という機械の受容からも推察される。エディソンが商品化したこの機械は、後に登場する「ジューク・ボックス」の先駆けであり、硬貨を入れると演説や音楽を自動的に再生する仕掛けになっていた[図2]³³。リサ・ギテルマンによれば、この装置はレコード産業の市場を拡大させるうえで重要な役割を果たした。というのも、ニッケル・イン・ザ・スロットは録音物を聴取する権利を得るにはその対価を支払う必要があるという経済的な観念を広めるのに一役買ったからである。事実、この装置には、対価を支払った者だけが録音を聴くことができるように、聴診器に類似した「ヒアリング・チューブ (hearing tube)」と呼ばれる器具がとりつけられていた。この意味で、ニッケル・イン・ザ・スロットは、レコードの個人消費という商業形態のはじまりを告げる装置であったのである[Gitelman 2006: 47]³⁴。

³³ 「ニッケル・イン・ザ・スロット」ないし「コイン・イン・ザ・スロット」の展開については、[Read and Welch 1977: 105-118]を参照。「ニッケル・イン・ザ・スロット」は、サン・フランシスコに拠点を置くパシフィック・フォノグラフ (Pacific Phonograph Co.) によって1889年に開発された。それに続き、翌年にはニューヨークに拠点を置くメトロポリタン・フォノグラフ (Metropolitan Phonograph Co.) もコイン式のフォノグラフを開発し、この装置を専門とするオートマティック・フォノグラフ・エキシビション (Automatic Phonograph Exhibition Co.) を設立した。これによって、コイン式のフォノグラフは新しい娯楽の形態として、一挙に普及したが、1893年頃には衰退しはじめたようである。こうした短命の娯楽は、フォノグラフやグラモフォンのビジネスがまだ、一過性の見世物を中心に回っていたことを示唆している。

³⁴ ジョナサン・スターンは音楽の商品化が可能となる条件として、音響空間の個人化をあげている。「音響空間を私的空間として構築することこそ、音の商品化にとっての前提条件である。というのも、商品の交換は私的所有を前提とするからである。音の内容が売買されるようになるまでには、音響空間が「所有可能なもの」にならなければならなかった。」[Sterne 2003] そこで、「ヒアリング・チューブ」のような器具は聴取経験を個人的に隔離することで、音の私的所有を実現するのに一役買ったのである。

ただし、ギテルマンはこの装置にデモンストレーションの名残も見出している。というのも、ニッケル・イン・ザ・スロットは録音の内容以上に、その機械的な仕組み自体を呼び物にしていたからである。図を見れば分かるように、この装置は天板と側面の一部がガラス張りになっており、筐体の内部を覗き込むことができた。ここに描かれた紳士も録音を聴きながら、フォノグラフの動作をじっと見つめている。ニッケル・イン・ザ・スロットは、ホテル、駅、薬局などに設置され、待ち合い時間の気晴らしや客寄せの手段として利用されたようである [Gitelman 2006: 47-48]。

しかし、このように機械をむき出しにした再生機は、1900年代を通じて急速に姿を消していくことになる。それと入れ替わるように登場したのは、家具調の再生機であった。とくにビクター・トーキング・マシンは家庭用の再生機を普及させるために、調度品のなかに置いても違和感のない機種を開発したことで知られる。ここで注目したいのは、これらの機種の開発者が再生機の外見を覆い隠し、徐々に目立たなくしていったということである。たとえば、1908年に発売されたモデル「Victor II」ではターンテーブルとラップ（拡声器）が露出しているが、1910年のモデル「Victorola」ではラップさえも筐体のなかに折り畳まれ、完全に見えなくなっている [図3] [図4]。後者の場合、蓋を閉めると、再生機には見えず、まるきり家具のようである。マーシャ・ジーフェルトによれば、こうしたデザインの変化は録音再生技術を家庭用の娯楽機器として普及させるための工夫であったという。ビクター・トーキング・マシンは他社との差異化を図るために、1901年の創立以来、「高級文化」の趣味に訴える戦略をとり、国内外で活躍する多くのオペラ歌手と契約を結んだことで知られる。とくに冒頭の広告にも登場するエンリコ・カルーソーは、《主の声》を聴くニッパーとともに、ビクター・トーキング・マシンの顔となった。マホガニーのような高級木材で作られ、磨きをかけられた再生機器の外観は、オペラの高級イメージを演出するための仕掛けであったとジーフェルトは指摘する [Siefert 1994: 203-207]。だが、先のニッケル・イン・ザ・スロットと比べると、ビクター・トーキング・マシンの再生機器からは、高級家具との親和性を高めるという見かけ上の目的とは別のところで、機械的なものへの嫌悪感といったものさえ感じられる。あれほど自らを誇示していた機械は、なぜこのように隠されなければならなかったのだろうか。

ここではその背景として、作曲家ジョン・フィリップ・スーザ (John Philip Sousa, 1854-1932) の小論「機械音楽の脅威 (The Menace of Mechanical Music)」(1906)の内容を吟味してみよう。この小論は「缶詰音楽 (canned music)」という言葉が最初に用いられた文章として知られる。「缶詰音楽」とは「機械音楽」、すなわち機械的に再生産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。スーザの小論のなかで、この表現は一度しか登場しないが、それは後に録音再生技術に対する非難の言葉として人口に膾炙した。その一節において、スーザは「缶詰音楽」を楽しむひとびとを喩えて、次のように揶揄する。すなわち、録音を享受する行為は、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のと同じくらい不条理なことであるというのである [Sousa 1906: 281]。せっかく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場違いな行為である（釣り人の傍らには、もうひとつの「缶詰」であるフォノグラフも描かれている） [図5]。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、生ではない「缶詰」の音楽に満足してしまっているとスーザは非難するのである。それでは、彼が言うところの「機械音楽」はなぜこのように揶揄されなければならなかったのだろうか。

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。小論の冒頭に書かれた一文を引用してみたい。

「人間の技能 (skill)、知性 (intelligence)、魂 (soul) になり代わって、われわれのために歌を歌ったり、ピアノを演奏したりする機械的な装置がいまや台頭してきた。」[ibid: 278]

この引用文から分かるように、「機械音楽」とは録音再生技術や自動ピアノなど、種々の複製技術によって再生された音楽のことを指している（ただし、彼がとりあげている例は、そのほとんどが録音再生技術に関連するものである）。この文章は、彼が「機械音楽」の問題をどのようにとらえていたのかを明確に表わしている。すなわち、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なのである。彼によれば、「音楽」とは単なる音ではなく、技能の発展を通じて精神を涵養する行為であり、そうであるからこそ、聴き手は「音楽」から生き生きとした「魂」の躍動を感じることができるのである。ところが、いったん複製されると、その「魂」は決定的に失われてしまう。なぜなら、複製技術は物質的な金属の塊にすぎないからである。それらは生きた人間から演奏を分離し、その音を自動的に反復するにすぎない。それゆえ、機械的に再生された音楽は、表面上はいくら同じ「音楽」に聞こえたとしても、「魂」を欠いて死んでしまった「缶詰音楽」でしかないと彼は考える。スーザの言葉を借りるなら、複製技術は「音楽表現をメガフォン、車輪、歯車、円盤、シリンダー、その他あらゆる類の回転する物からできた数学的なシステムに還元してしまう」のである [ibid: 279]。

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、ここで注目したいのは、彼の批判が美学的な関心というよりはむしろ、経済的な関心に由来するものであったということである。デヴィッド・スイスマンが指摘するように、そもそもスーザが複製技術を「脅威」として糾弾した背景には、著作権の所在をめぐる彼自身の不満があった [Suisman 2000: 17]。1906 年当時の著作権法 (Copyright Act) において、複製物にかんする項目は書籍や楽譜といった印刷物を対象としていたため、録音物に著作権を認めていなかった。つまり、たとえレコード会社がスーザの作品を無断で録音したとしても、彼はその録音に対していかなる権利も主張できなかったのである。「機械音楽の脅威」の背景には、彼自身の「技能、知性、魂」がフォノグラフとレコード会社によって貶められているばかりか、経済的にも逼迫した状況に置かれるかもしれないという強い危機感があったのである。しかし、彼にとってのフォノグラフの「脅威」は、必ずしも著作権法が改定されれば解決するような問題ではなかった。というのも、スーザの批判は機械をめぐる同時代の一般的な不安を代表していたように思われるからである。

挿絵のひとつには、フォノグラフの傍らで泣き叫ぶ幼児の姿が描かれている [図 6]。子どもの母親はそこで子守唄を歌う役割をフォノグラフに委ねているのである。挿絵のキャプションには「機械の子守唄で子どもは眠りにつけるだろうか? (Will the infant be put to sleep by machinery?)」というスーザの問いかけが書かれている。泣き叫ぶ子どもの姿を見れば、彼が考える答えは明らかである。「魂」なき機械は母親に代わることなどできないのである [Sousa 1906: 280-281]。彼はそうした環境で育った子どもたちの行く末を以下のような言葉で案じる。

「子どもたちは生まれつき模倣の能力を備えている。だから、幼児期にフォノグラフだけを聴いて育ったならば、彼らは歌うことをやめてしまうのではないだろうか?あるいは、歌うことをやめないまでも、フォノグラフを模倣する彼らはいずれ一魂や感情表現を欠いた一人間フォノグラフ (human phonograph) になってしまうのではないだろうか?」[ibid: 281]

子どもたちが歌うことをやめてしまうかどうかはまだ分からないとスーザは言う。しかし、スーザの考えでは、いずれにせよ人間の「音楽」は「魂」なき機械によって駆逐されることになる。子どもたちはフォノグラフを模倣し、自らも同じ音を反復するだけの「人間フォノグラフ」と化してしまうのである。このように、スーザは人間が機械にとって代わられつつあることに対して危惧を呈するのである。この点において、「機械音楽の脅威」は音楽の文脈を超えて、工業化社会に潜在する一般的な不安を代弁している。スイスマンが述べるように、工業化の歴史は「機械の動力が人間であろうが、電力であろうが、空気圧であろうが重要ではない」という発想とともに開始されたのであり、このことは人間の労働を可能な限り機械によって代理していくという結果をもたらした [Suisman 2000: 20-21]。もっとも、労働の機械化は、人間がひとりもいない完全なるオートメーション・システムを即座にもたらしたわけではない。たとえば、工業化の初期段階においては、機械工の仕事は旋盤やドリルを扱う豊かな技能と知識を必要としたのである。しかし、労働力の機械化はやがて労働者の作業内容そのものを機械的な原理に即して規定しはじめた。労働者は自ら技能を熟練させるよりも、分業体制のなかであらかじめ決められた作業をひたすら自動機械のように反復することを求められるようになったのである [ibid: 21]³⁵。録音再生技術の産業化は、こうした生産条件の変化と不可分に結びついていた。フォノグラフ自体が工業の産物であったことは言うまでもないが、そこに巻き込まれていたのは製造者だけではなく、録音再生技術が普及すると、音楽の演奏行為は他の労働と同じく、人間の「技能、知性、魂」を抜きにして再生産されうるようになったのである。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。近代の食生活を特徴づけるこの大量生産品は、保存ということによって録音を連想させるだけではなく、音楽がもはや缶詰工場の製造ラインと無関係ではないことを想起させる。つまり、スーザの小論は音楽の問題を超えて、非人間的なものとしての機械が人間にとって代わり、その生活さえも脅かすかもしれないという不安を代表していたのである。

こうした不安こそ、高級家具のような再生機器の外見の下に隠されていたものであったように思われる。そのデザインからは、フォノグラフにまわりついた「脅威」のイメージを払拭しようとする意図さえ感じられる。このことはビクター・トーキング・マシンをはじめとするレコード会社が、1906年以降、非人間的な機械というイメージを払うべく大々的なキャンペーンを展開したことからも推察される。たとえば、冒頭でとりあげたビクター・トーキング・マシンの広告は、それを言明しないまでも、スーザの小論に対するひとつの応答として読むことができる。そこには、次のようなキャッチコピーが書かれていた [図1]。

「あなたはグランドオペラの芸術家たちの歌声とビクターの美しい歌声を聞き分けられるとお考えですね。でも、ほんとうに違いが分かりますか？ (You think you can tell the difference between hearing grand-opera artists and hearing their beautiful voices on the *Victor*. But can you?)」

³⁵ そうした経営法のアメリカにおける典型は、フレデリック・テイラー (Fredrick Winslow Taylor, 1856-1915) が提案した「科学的管理法 (scientific management)」(「テイラー・システム」とも呼ばれる) であろう。テイラーは1911年の著作『科学的管理法の原理 (The Principles of Scientific Management)』において、その原理のひとつに「作業研究 (work study)」を数えている。それは「動作研究 (motion study)」と「時間研究 (time study)」のふたつからなり、ある作業 (たとえば、シャベルを使って石炭を荷車に移し替えるなど) を行うのに能率的な動作と、それにかかる時間の標準化を目的とする。「科学的管理法」では、経営者はストップウォッチを持ち、労働者が標準的な動作とその時間を守っているかを厳密に管理することが求められた。

「どっちがどっち？」と題されたこの広告は、人間の歌手とその技術的な再生産のあいだに違いはあるかと挑発的に問いかけてくる。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。引用文に続く説明によれば、両者に違いがないことは、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劇場で行われたテストの様子を紹介している。再生機をオーケストラ・ピットに隠し、カルーソーのレコードを再生したところ、聴衆は本人が歌っていると思い込んで拍手喝采したという。つまり、レコード・プレーヤーは、その外見を別にすれば、歌手自身が歌っているのと同じ経験を与えるというのである。当時の聴衆がまだ録音を聞き慣れていなかった可能性あるとはいえ、そうしたことが実際に起きたとは容易には信じがたい。しかし、事実はともかくとして、この種の広告は1900年代を通じて、頻繁に見られるようになった。たとえば、1915年にもビクター・トーキング・マシンは同じくカルーソーを起用して、「どっちがどっち？」とよく似た広告を作っている。「両方ともカルーソー (Both are Caruso)」と題されたこの広告では、再生機の代わりにレコード盤の写真が使われているが、内容は先の広告とほぼ同じである [図7]。これらの広告は死の克服という願望が「ハイ・フィデリティ」ないし「ハイ・ファイ」という技術的な理念に引き継がれて、レコード産業において支配的になったことを示している。「高忠実度性」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いる。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。そのとき、再生機器は聴き手の知覚から完全に消失し、代わりに歌手自身がそこにいるかのような感覚を与えるであろう。すなわち、ビクター・レコードの聴き手は録音再生技術ではなく、歌手自身の声を聴くのである。歌手たちは機械にとって代わられたわけではない。その代わりに、彼らは自らの分身を通じて、以前よりも多くの聴衆を得ることさえできるようになったのである³⁶。

さて、ここまでわれわれは「おしゃべりするフォノグラフ」が姿を消していった背景を考察してきた。「機械音楽の脅威」が示していたように、その背景は人間が非人間的な存在としての機械にとって代わられるという不安に根ざしていた。こうした状況のなか、レコード産業が録音再生技術の存在を目立たないようにとどめはじめたとしても不思議ではない。あれほどまでに存在を誇示していた機械的なメカニズムは、聴き手の目をひくことがないように、木製の筐体のなかに隠されていった。それにともない、音の可変性によって聴き手を魅了していた手動式のクランクもまた、ゼンマイ式の自動的な再生機構に完全にその座を譲ることになる³⁷。それと入れ替わるように「おしゃべりするフォノグラフ」のいた位置におさまったのは、オペラ歌手たちであった。聴き手はフォノグラフやグラモフォンではなく、「偉大なテノール」の声を聴くためにレコードを購入しはじめたのである。しかし、実際に行われた録音の実践に注目してみると、それは必ずしも文字どおりの意味で「忠実」な録音ではなかったことが分かる。歌手は録音再生技術の特性を意識しながら、独自の技法を発展させていたからである。そうした技法は少なくとも録音の段階において、録音再生技術が不透明な存在感を放っていたことを示している。スタジオにおいては、録音再生技術と歌手のあいだに「違い」があることは当然の事実であったのである。

³⁶ これは単なる比喩ではなかった。1904年にビクターがカルーソーと結んだ専属契約の内容は、前金として4000ドル、ディスクの売り上げから一枚あたり40セントを支払うというものであった（ディスクの価格は当時2ドルであった）[Hull et al. 2004: 201]。この契約内容は当時としては異例であった。というのも、当時のレコード産業においては、契約金は録音時の演奏に対して支払うのが通例であったからである。カルーソーが結んだ契約は、録音時に演奏して以降も、それぞれのレコードから労働の対価を継続的に得られるということの意味していた。

³⁷ ゼンマイ式の駆動系は、エディソン・フォノグラフが1896年に発売した「The Edison Spring Motor Phonograph」ではじめて実用化された。クランクを回すと、ゼンマイが巻き取られ、シリンダーを自動的に再生する仕掛けになっていた。ただし、再生速度を変えることもできたようである [Read and Welch 1977: 62-64]。

2. 録音の技法—録音再生技術の非忠実性

1925年に電気録音を導入されるまで、録音再生技術は基本的には「アコースティック録音(acoustic recording)」ないし「機械式録音(mechanical recording)」と呼ばれる方式にもとづいていた。ここでいう機械式録音とは、電気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。というのも、この方式は音波の力だけで溝を刻印するため、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。多数の音源から生じ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、そうすると録音に十分な音量を確保することができなかつたのである³⁸。

アコースティック録音時代のレコード産業においてオペラ歌手が重要な位置を占めたのは、単に「高級文化」のイメージを帯びていたからではなく、そうした技術的な条件のなかでも映える録音を作ることができたからであると言われている。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つたという。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[Gelatt 1977: 115]。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つた声質とは、初期の円盤に固有の表面の雑音をかき消すのに役立ち、彼の声の響きは特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、豊かに生き生きと鳴り響いた」のである[ibid: 115]。これらのレコードは翌年に「赤盤」シリーズの一部として売りだされ、創立当初のビクター・トーキング・マシン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つたにもかかわらず、初期のビクター・トーキング・マシン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つたからである。逆に言えば、このことは録音再生技術が決して「忠実」なメディアではありえなかつ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することができなかつた。それは「忠実」であるどころか、録音可能な音を大幅に限定していたのである³⁹。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つたと一般に

³⁸ 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つたが、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つた。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も場合によっては改造したものを使う必要があつた。器楽の録音にかんしては、[Katz 2004: 85-98]も参照されたい。

³⁹ 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キロヘルツであつたとされる。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が録音に向いていたと述べている[Gelatt 1977: 204]。

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、彼にとって録音再生技術は「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〔細川 1990: 85〕。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再生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。多くの歌手は録音再生技術の特性を所与の条件として、演奏そのものを変容させていたのである。

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、オペラ歌手がスタジオにおいて発展させた録音のための技法を見ていくことにしたい (以下、イームズの引用は [Eames 1907: 5])。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。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、後日また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。こうした記述からは、スタジオのなかで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取りにかかっていた。もしも歌手の口が録音用のホーンから遠すぎる場合、レコード盤に溝を刻む針には十分な振動が伝わらないため、録音された声はほとんど聞こえないほどにか細いものとなった。そのため、歌手は集音用の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のである。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。

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」ということに気づいたという。つまり、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、ビクター・トーキング・マシン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おこなっていた (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ひっぱって近づけ、反対に近すぎるときには遠ざけるといったように、かなり強引に姿勢を変えていたようである (ケースはこの技師のことを” pusher” と呼んでいる) [Harvith and Harvith 1987: 43]⁴⁰。

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と録音技師それぞれの仕事が明

⁴⁰ ケースの叙述にかんしては以下の文献を参照 [Harvith and Harvith 1987]。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、次節でとりあげる「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再生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。

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の知識や技能を学び、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、全体的に音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。本節で述べたように、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、アタックの部分はおそらく記録されなかったのであろう。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。全体の音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にちがいないが、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そのような音が得られたのかもしれない。

ところで、イームズがこのような技法を発展させたのは、より「忠実」な録音をめざしたためであった。このことは「優れたレコード (good records)」にかんしてイームズが叙述している内容からも明らかである。彼女によれば、それは「ある人物の本物の声質〔を記録している〕という考えを抱かせるような録音」であるという。要するに、彼女の技法はレコードの音声を少しでも彼女自身の声に近づけるための苦肉の策であったというのである。しかし、上述のような録音の過程は、録音再生技術が文字どおりの意味で「ハイ・ファイ」ではありえなかったことを示している。「違いが分かりますか？」という広告の問いかけに対して、イームズやケースは当然のように「イエス」と答えたにちがいない。そもそも、当時の録音は内容面からして、既存の音楽に忠実ではありえなかった。当時の録音再生技術において収録可能な楽曲の長さはせいぜい3分程度であったため、オペラ作品の全体を録音できないことはもちろんのこと、アリア一曲でさえも収録できない場合があった。そのため、イームズは技師や演奏者と相談しながら、収録する楽曲を選び、場合によっては楽曲の長さや楽器の編成を変えなければならなかったという。イームズが言うように、「歌手はただ歌うだけであり、あとの仕事は純粹に機械に任されている」という状況はもともと不可能であった。彼女は録音の内容から方法にいたるまで、技術の特性を一貫して意識し、それに合わせて演奏を変える必要さえあったのである。

管見の限り、イームズのレコードがどのように聴かれたのかは定かではない。しかし、「両方ともイームズ」という経験が簡単には成り立たなかったことだけは、上述の内容からも明らかである。実際、それが可能になるには、特別な条件が必要であったのである。この点にかんして、最後にエディソン・フォノグラフによって行われた「トーン・テスト」という実験的なコンサートを手がかりに、録音再生技術がいかにして歌手の分身となりえたのかを考えてみたい。

3. マホガニー製のプリマドンナ

およそ1915年から1920年にかけて、エディソンは「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。しばしば指摘されるように、エディソンがそうしたコンサートに尽力したのは、フォノグラフの再現能力（「完全な忠実性 (perfect fidelity)」）を証明するためであったと言われている [Thompson1995: 153] [Sterne 2003: 261]。すなわち、エディソンは歌手と

フォノグラフを実際に横並びにし、「違いが分かりますか？」と聴衆に問いかけたのである。こうした公演は、エディソンがビクター・トーキング・マシンの動向を強く意識していたことを暗に示している。実際、エディソンはまるでビクター・トーキング・マシンと競合するように、フォノグラフのデザイン自体を大きく変化させていった。彼はシリンダー・メディアの売れ行きが怪しくなってきたと見るや、フォノグラフをディスク式に移行させただけでなく、流行に従って、フォノグラフを家具調の筐体のなかに隠しはじめたのである⁴¹。こうした変化はまた、エディソンが「機械音楽の脅威」を意識せざるを得なかったことを示している。「両方ともカルーソー」という表象と同じく、エディソンは「トーン・テスト」によって、歌手とフォノグラフの違いはないことを証明しようとしたのである。

それでは、「トーン・テスト」の内容とは、具体的にどのようなものであったのであろうか。それはおおよそ次のような手続きで行われたようである。まず、歌手が歌いはじめる。次に、それを引き継ぐかたちで、フォノグラフが同じ楽曲を再生しはじめる。このとき、伴奏はなく、レコードにも伴奏なしの独唱が録音されていた。また、ここには書かれていないが、聴衆に唇の動きが見えないように、カーテンで歌手の姿を隠したり、聴衆に目隠しをさせたりする場合もあったようである。一例として、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を引用してみたい。そこには、ソプラノ歌手マリー・ラッポルド (Marie Rappold, 1878-1957) が出演した「トーン・テスト」の様子が次のように紹介されている。

「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)」を歌いはじめた。そのアクセントと抑揚は彼女とまったく同じだった。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さえしたのである。

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すっかり魅了されていた。

歌が終わると、歌手はおじぎをして、硬いマホガニーでできた友人の肩をぼんと叩き、あとを任せてその場を立ち去った。それから、フォノグラフはピアノの伴奏つきで聴衆を楽しませることになった。」 [New York Tribune 1916: 3]

この記事は、1910年代になって復活したフォノグラフのデモンストレーションが、以前のものとはまるで違っていたことを示している。1877年から1878年にかけて行われた最初期のデモンストレーションは、フォノグラフの機械的なメカニズムを誇張してみせていた。そこでは、人間の声とフォノグラフの音声が違うことは自明の事実であり、聴衆はその違いにこそ注意を向けていたのである。それに対して、「トーン・テスト」の場合、フォノグラフを提示するやり方は大きく異なる。ここでのフォノグラフは聴衆の耳を欺くべく、歌手本人とそっくりにする。聴衆のほうではフォノグラフに欺かれまいとして、両者を識別しようとするであろう。しかし、こ

⁴¹ シリンダー・メディアの人氣が低迷した理由は、再生時間と耐久性にあったようである。1907年の時点で、12インチ・ディスクの再生時間は平均して3分半であったが、シリンダーは2分に満たなかった。批判を受けたエディソンは、同年により細かく溝を刻むことのできるシリンダーを開発し、4分の録音を実現するが、人氣の回復にはいたらなかった (リードとウェルチはその理由として、シリンダーの脆さをあげている)。1909年にヴィクター・トーキングマシンが Victrola を発売し、ホーンを内蔵したタイプの再生機が主流になると、エディソンはシリンダーから完全に離れ、1910年には完全にディスク・メディアに移行した [Read and Welch 1977: 189-190]。

の場合に行われる比較は、フォノグラフがラッポルドといかに異なるかではなく、いかに似ているかを結果的に際立たせることになるのである⁴²。

だが、「トーン・テスト」の目標とは、それをさらに進めて、両者をまったく区別できなくすることにあった。1919年の広告において、エディソン・フォノグラフは2年前に行われたキャロライナ・ラザリ (Carolina Lazzari, 1891-1946) の「トーン・テスト」を紹介している [図8]。それによれば、このときの聴衆は歌手と再生機のあいだに「違いはない (there was no difference)」と感じたという。聴衆はラザリの唇を見ないかぎり、歌声がいつ交替したのか分からなかったというのである。広告の最後に書かれた文章は、明らかにビクター・トーキング・マシンの広告を意識しながら、フォノグラフの再現能力を次のように誇示している。

「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) ではなく一生活ていた彼らの声と区別できない文字通りの再創造 (RE-CREATIONS) なのです。」

この広告に見られるように、この時期のエディソン・フォノグラフは「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読者に想起させるからである。機械的な再生産に気づかせるようなレコードは、ここでは「耳障りで機械的なまがい物」として退けられている。フォノグラフから聞こえる声は、そうした機械の音声ではなく歌手自身の「ほんものの」声であり、機械的な「再生産」であることに気づかれることはない。すなわち、フォノグラフは歌手自身を「再創造」するのである。極めつけに、広告のキャプションには「魂を持ったフォノグラフ (The Phonograph with a Soul)」と書かれている。フォノグラフは「魂」を持ちはじめたのである。これは明らかにスーザに対する明確な反論である。もっとも、フォノグラフに「魂」があるとは、おそらくエディソン自身も考えていなかった。しかし、それが歌手本人と区別できないとすれば、どうであろうか。その場合、聴衆にとっては「魂」があるのと変わらないということになりはしないであろうか。エディソンならば、このように答えたかもしれない。

この意味で、「トーン・テスト」の根底には、後に行われた「チューリング・テスト」の先駆けともいえる思考が見られる。周知のように、アラン・チューリング (Alan M. Turing, 1912-1954) は1950年の論文「計算機械と知性 (Computing Machinery and Intelligence)」において、「機械は考えることができるか？」という問いを誤った問い方であるとして退ける。機械が考えるかどうかは、結局のところ、証明できないからである。そのため、チューリングは問い自体を変えることを提案する。そこで彼がとりあげるのが「物真似ゲーム (imitation game)」というテストであり、後に「チューリング・テスト」と呼ばれるようになったものである。チューリングはその概要を次のように説明する。

「このゲームは3人の人物によって行われる。男性 (A)、女性 (B)、そして質問者 (C) である。質問者はどちらの性別でもかまわない。質問者は他のふたりとは別の部屋にいる。質問者にとって、ゲームの目的は他のふたりのうち、どちらが男性で、どちらが女性かを定めることである。

⁴² ジョナサン・スターンは、「トーン・テスト」の歴史的な意義とは、録音再生技術の忠実性を証明したことでなく、「忠実性」という観念そのものを定着させたことにあると指摘している。すなわち、それは「オリジナル」と「コピー」を比較するという習慣自体を広め、「忠実性」が商品価値になりうる条件を整えるのに一役買ったのである [Sterne 2003: 261-263]。

彼はふたりを X と Y というラベルで区別しており、ゲームの最後に、「X が A であり、Y が B である」もしくは「X が B であり、Y が A である」と言うことになっている。[中略] このゲームでの A の目的は、C に誤った判定をさせることである。[中略] 声のトーンが質問者の助けにならないように、答えは紙に書かれるか、タイピングされることが望ましい。理想的なのは、遠隔操作でできるプリンターをふたつの部屋のあいだに置くことである。その代わりに、仲介者が質問と解答を読み上げてもいい。三人目のプレイヤー (B) にとって、ゲームの目的は質問者を助けることである。[中略]

ここで、「このゲームで機械が A の役割を演じるとき、何が起きるか？」と問うてみよう。質問者はゲームが男性と女性のあいだで行われるのと同じ頻度で、誤った判定をするだろうか？これらの問いこそ、「機械は考えることができるか？」という最初の問いに代わるものである。」
[Turing 1950: 433]

このゲームには、三人のプレイヤーが登場する。すなわち、女性の真似をする男性 (A)、女性 (B)、質問者 (C) である。C は A と B に対して問いを出し、その答えから、男性と女性を判定する。もしも質問者が解答を間違えたならば、A の男性は女性のふりをするに成功したことになるであろう。ここで、チューリングは A の役割を機械に変えてみたらどうなるであろうかと問いかける。もしも質問者が同じように間違えたのであれば、機械は人間の側から見て女性と区別できないだけでなく、人間と区別できないということになる。すなわち、問題は「機械は考えることができるか？」ではなく、機械が「物真似ゲーム」をうまく演じるように、すなわち機械が人間(女性の真似をする男性)を真似るように設計できるかどうかにあるというのである⁴³。

これによく似た論理は、ビクター・トーキング・マシンの広告からエディソンの「トーン・テスト」にいたるまで、レコード産業が「違いがわかりますか？」と執拗に問い続けた背景にも見てとれるかもしれない。異なるのは、チューリングが機械にとって不利になるとして除外した声の「トーン」にこそ、エディソンらは執着したということである。人間が話しているように、あるいは歌っているように聞こえるのならば、機械に「魂」があるかどうかは問題とはならない。これは『未来のイヴ』において、想像上のエディソンが「ハダリー」から導き出した答えでもあった。期せずして、その答えは現実のエディソンによっても遂行されたのである。もっとも、「チューリング・テスト」とは異なり、「トーン・テスト」は人間がフォノグラフに話しかければ、違いが露呈してしまうような脆弱なテストであったかもしれない。「トーン・テスト」がコンサート形式で行われたのは、そのためであろう。原則として問いかけが行われない状況を作り出すことで、「トーン・テスト」の主催者は、歌手とフォノグラフの違いを思考ではなく、純粋に音響学的な問題に変えたのである。

だが、「トーン・テスト」が成功するには、実のところ、ある種のトリックが必要であったようである。エミリー・トンプソンが指摘するように、エディソンは「トーン・テスト」に出演す

⁴³ 「チューリング・テスト」にかんしては、[Mazlish 1992: 192-194] を参照のこと。マズリッシュが指摘するように、「チューリング・テスト」はジョン・サールの反論によっても知られる。1980年の論文「心、脳、プログラム (Minds, Brains, and Programs)」において、サールは「中国語の部屋」という喩え話を用いながら、「チューリング・テスト」によって合格したからといって、機械が「考えている」ことにはならないと反論する。ある部屋に中国語を知らない人物がおり、外から与えられる記号の羅列に対して、マニュアル通りに記号を書き、提出するように指示されているとする(彼はそれらの記号が「漢字」であることさえ知らない)。外から彼に質問を与える中国語のネイティブ・スピーカーは、中にいる人物が中国語を理解し、会話していると確信するかもしれない。しかし、それは純粋に形式操作を行っているだけであり、語の「意味」を理解しているわけではない。同じことは「チューリング・テスト」の機械にもあてはまるとサールは指摘する [サール]。ただし、サールは機械が「考えている」ことは否定しながらも、そのように誤認されてしまう可能性自体を否定しているわけではない。

る歌手を選ぶにあたって、主にふたつの条件を課していたという。第一に、エディソン・フォノグラフ社は比較的知られていない歌手を「トーン・テスト」に出演させていた。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、レコードの音声をまねて演奏することを求められたのである。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、あまり有名でない歌手が好まれたと考えられる。先に触れたアンナ・ケースはエディソン・フォノグラフと専属契約を結んだ数少ない歌手のひとりであったが、彼女が重用されたのには明確な理由があった。それは彼女こそが、「トーン・テスト」の生みの親だったからである。1975年に行われたインタビューを引用してみたい。

「私は国中を回るツアーをしていました。私は街を訪れるたびにエディソン・ショップに行って、しばらく滞在することを習慣にしていました。ある日、店に入ろうとすると、店員が私のレコードの一枚を再生していたのです。ドアから入ると、私はレコードに合わせて歌いながら、レコードそっくりに声を響かせました……。それで、彼らは機械と一緒にコンサート・ツアーを行うように依頼してきたわけです。カーネギー・ホールでリサイタル〔1920年3月10日〕を開いたとき、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。」〔Harvith and Harvith 1987: 44〕（[] 内は筆者による）

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」は彼女が思いつきでレコードに合わせて歌ったことから始まったという。興味深いのは、彼女がレコードの音声を「コピー」したと述べていることである。彼女は音量や音色をレコードの音声に似せるように調整していたという。「トーン・テスト」において聴衆に「違いが分からなかった」としても、それはフォノグラフがケースの声を忠実に「コピー」していたからではなく、逆に彼女のほうがフォノグラフを忠実に「コピー」していたからなのである。つまり、「チューリング・テスト」ならぬ「トーン・テスト」が目論見どおり成功するには、機械ではなく人間のほうが「物真似ゲーム」をうまくやりとげる必要があったのである。

それでは、もしも歌手がフォノグラフを模倣していなかったとしたら、どうなっていたであろうか。そうした可能性については、ケースはもちろん、誰も語っていない。しかし、この沈黙はむしろ、「トーン・テスト」に隠された不安を雄弁に語っている。トリックが露呈したとき、フォノグラフは歌手の分身であることをやめたであろう。そのとき、マホガニーで覆われた外見の下からは、陽気な「おしゃべりするフォノグラフ」ではなく、おそらくは「脅威」としてのフォノグラフが姿を現わしたにちがいない。

4. 結びにかえて—録音再生技術と「脅威」の言説

本章では、「おしゃべりするフォノグラフ」が消えていった背景とその経緯について考察してきた。われわれがスーザの小論「機械音楽の脅威」を読解することで明らかにしたように、その背景は純粋に美学的な問題というよりも、機械が人間にとって代わり、生活さえも脅かすかもし

れないという経済的な問題にもかかわる不安に根ざしていた。こうした状況のなか、レコード産業は録音再生技術が人間にとって異質な存在ではないこと、むしろ、それは歌手本人と同一であることを主張しはじめたのである。この点で、スーザに対するレコード産業の応答は、「チューリング・テスト」にも通じるきわめて明快な論理に従っていた。すなわち、歌手と録音再生技術の働きが区別できないのであれば、聴衆にとって両者は同じなのであり、機械に「魂」があるかどうかは問題ではないのである。この論理に従うならば、歌手も聴衆も「缶詰音楽」を恐れる必要はもはやない。というのも、その場合、レコードの鑑賞者は歌手を前にして歌を聴いているのと変わらないのであり、歌手のほうでは以前よりも多くの聴衆を（しかも、いちいち歌わなければならないという労力もなく）得られるようになるのである。しかし、第二節で見たように、録音は歌手の忠実な分身ではありえなかった。少しでも「忠実」に聞こえる録音を作るには、歌手はそれが「忠実」ではないことを十分に理解し、それに応じて演奏を変える必要があったのである。そうした録音が歌手の分身として十全に機能するには、あるトリックが必要であった。それは歌手が録音を模倣するということである。自らの録音を模倣するといういわば矛盾した行為を歌手が経なければ、フォノグラフは歌手の分身たりえなかったのである。

1900年代から1910年代にかけて生まれたこれらの動きは、ポピュラー音楽において、「ライブ」が尊重される背景を説明することにも役立つかもしれない。フィリップ・オースランダーはポピュラー音楽において「ライブ」はすでに録音に対して二次的な経験になっているとしながらも、その重要性が依然として失われていない理由を次のように説明する。

「生演奏がポピュラー音楽の一次的な経験（primary experience）であることをやめてからすでに久しい。その結果、ポピュラー音楽において生演奏の多くは、いまや録音物上の音楽を複製（replicate）することを求めるようになってきている。〔中略〕音楽の一次的な経験は、録音物として存在する。したがって、生演奏の機能は、録音物上の音を本物らしくする（authenticate）ことにある。ロック文化において、生演奏は音楽の二次的な経験であるが、それでもやはり、欠くことができない。というのも、一次的な経験は生演奏なしには正当化（validate）されえないからである。」 [Auslander 2008:185]

オースランダーが指摘するように、「録音」と「ライブ」の関係はかなり前から逆転している。序章の第一節でも触れたが、ビング・クロスビーが1920年代末に確立した「クルーナー唱法」は、録音スタジオで発展したのであり、それは当初、ステージでは上演されうるようなものではなかった。このようなスタジオとステージの乖離は、磁気テープの普及によって編集が行われるようになると、より進行したと行うことができる。1960年代のザ・ビートルズを待たずして、1950年代のエルヴィス・プレスリーの作品はすでにスタジオワークにおいて製作され、リリースされていたのであり、「ライブ」はそれに追従して行われていたのである。オースランダーが「ライブ」を二次的な経験と呼ぶのはこのためである。かつて録音は「ライブ」の複製と見なされていたかもしれないが、いまでは「ライブ」のほうが録音の複製となっているのである。それでもやはり、「ライブ」が重要性を失っていないのは、それなしには録音物上の音響が音楽家の表現として正当化されえないからであるとオースランダーは指摘する。要するに、「ライブ」とは「それを歌ったのは私である」と音楽家が宣言し、聴衆が録音の「起源」を確認する場であるというのである。逆に言えば、「ライブ」で録音を跡づけられない限り、その音響はつねに音楽家から切り離されているのである。

このように考えるならば、音楽家とその聴衆は1906年以来ずっと、録音再生技術にとって代

われまいと奮闘してきたということになる。しかし、その試みに失敗したからといって、われわれはスーザのように録音に「脅威」の影を見る必要はほんとうにあるのだろうか。「ディスク文化」としての音楽のあり方がもはや自明となっているとすれば、われわれが思い出すべきは、「おしゃべりするフォノグラフ」を楽しんでいた聴衆のように、そこで歌っているのは歌手自身ではないという当たり前の事実を認めることであるように思われるのである。

終章 機械の歌声

0. はじめに

本章では、本論文の締めくくりとして、これまで考察してきたフォノグラフの受容史が、ポピュラー音楽の経験を考察するうえでどのような意義を持ちうるのかを考えてみたい。その前に、まずは本論文がどのような問題意識を持っていたのかをもういちど確認しておこう。

本論文の出発点は、ポピュラー音楽をめぐる議論に内在する矛盾に取り組むことにあった。序章の第二節でとりあげたように、サラ・ソントンやセオドア・グラシクといった研究者は、録音を「ライブ」に対して二次的な、あるいは劣った手段と見なす観念（「ライブ・イデオロギー」）を批判しながら、ポピュラー音楽を録音再生技術に固有の音楽としてとらえるための理論的な基盤を整えてきた。議論の対象（クラブミュージックとロック）、議論の方法（文化研究と分析美学）こそ異なっていたが、両者がそれぞれ提示した「ディスク文化」と「トラック」という概念は、録音自体を音楽経験の中心に位置づけようとしたという点では同じ目的を共有していたと言えよう。彼らの議論をきっかけとして、音楽においてもようやく、複製芸術としての音楽のあり方を学術的に研究する準備が整ってきた。しかし、本論文が注目したかったのは、ポピュラー音楽が必ずしもそのようにとらえられていないのはなぜかということである。実際、ポピュラー音楽が「トラック」として作られていることが事実であるとしても、それが依然として「ライブ」の反映としてとらえられていることもまた事実である。序章の第三節で引用したように、たとえばサイモン・フリスは次のように述べていた。

「声を聴くことは、身体的な出来事、身体の音を聴くことである。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一弦、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。われわれは声が聞こえるのに身体以外の何かが必要であるとは思わないのである。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。」[Frith 1996: 191]

フリスによれば、われわれは技術的に再生産された声を聴くときでさえ、「無媒介的 (without mediation)」に歌手の行為を聴くのであるという。それがほんとうであるとすれば、録音であろうが、「ライブ」であろうが、違いはないということになりはしないであろうか。しかし、そうした確信は実のところ、幻想にすぎない。このことは「初音ミク」の「ライブ」という奇妙な現象を通して、われわれが見たとおりである。たとえ、われわれが技術的な音声の背後に何がしかの「起源」としての主体を想像するのであるとしても、それはソフトウェアに付与されたキャラクターと同じくらい、不確かなものなのである。そうした不確かさは、「VOCALOID」という新しい技術によってもたらされたわけではなく、録音の経験にはつねにつきまってきた。このことはミリ・ヴァニリの「リップ・シンク」を例に見たとおりである。

それでは、そうした幻想はなぜこれまで、やすやすと信じ込まれてきたのであろうか。本論文でくりかえし見てきたように、その背景には「身体なき声」をめぐるひとつの願望を見てとることができるように思われる。その願望とはすなわち、たとえ身体が消えても、自己の同一性は保

持されうるといふ願望である。一面において、録音再生技術はそうした願望に応える身体なき分身として機能することを期待されてきたように思われる。リップ・シンクという行為は、そうした願望のひとつの現われであったと言えるかもしれない。ミリ・ヴァニリのレコードは、リップ・シンクを通して、「ライブの＝生きている」歌手を見事に演じてみせたからである。続く節では、本論文で考察してきた内容を要約しながら、そうした技術的な願望の問題を物質的な差異の否定という観点から考えてみたい。すなわち、その願望は機械の物質性を否定することではじめて成り立つものであったのである。その問題を踏まえて、第二節では、フォノグラフの物質性を魅力的に提示していた「おしゃべりするフォノグラフ」のような受容形態を現代において想起することの意義について考えてみたい。

1. 身体なき声

一人造人間、トーン・テスト、音声合成技術

本論文でくりかえし見てきたように、録音再生技術の受容史はつねに「不滅の声」をめぐる願望によってとりつかれてきた。そうした願望はフォノグラフの発明直前に書かれたエドワード・ジョンソンの記事から、ヴィリエ・ド・リラダンの小説『未来のイヴ』、フランシス・バラウドが描いた《主の声》、あるいはエディソンの「トーン・テスト」にいたるまで、さまざまなところで見出すことができた。第二章のはじめに述べたように、このことから、先行研究は録音再生技術の発明と受容を支えた背景に、死の克服というナルシシズム的な願望を認めてきた [Burch 1976] [Frank 1995] [Gunning 1995]。もちろん、エディソンたちはフォノグラフを用いたからといって、ほんとうに死を克服できると考えていたわけではなかった。しかし、エディソンや彼と同時代に生きたひとびとは、死者が生きているように見せかけることのできる技術的な分身を作り出すことによって、その願望を代理的に実現しようとしたというのである。実際、エディソンとともにフォノグラフの開発にあっていた電気技師のエドワード・ジョンソンは、その可能性を次のように述べていた。

「フォノグラフの吹き込みラップに声を吹き込んだことのあるひとや、これから吹き込むひとびとの言葉は、たとえ彼自身が灰と化してしまっても、もとの音のままに再生産されることを保証されている。この可能性はただ驚くべきものである。音を刻印された記録紙が小さな機械のなかを通りぬけ、その音が増幅される時、われわれの曾孫や数世紀後の子孫たちはまるでわれわれがそこにいるかのように、われわれの声を聴くことだろう。話し言葉はいわば不滅になったのである。」 [Johnson 1877: 304]

こうした可能性がすぐには実現されなかったことは、第二章の第一節において指摘したとおりである。しかし、この「不滅の声」という表象が、レコード産業においてつねに魅力を放ってきたことは確かである。このことは黎明期のレコード産業が《主の声》をその象徴として、「不滅の声」の魅惑に訴えてきたことから読みとれる。それはまた、「ディスク文化」としてポピュラー音楽が発展して以降も、継続して見ることができた。たとえば、ナタリー・コールによる「アンフォーゲッタブル」のカバーにおいて実現された亡父とのデュエットはその典型であったと言えることができる。あるいはまた、今世紀に入って登場した「初音ミク」の表象も、『未来のイヴ』に登場する人造人間の現代的なヴァージョンと呼べるかもしれない。その声は実際にはソフトウ

エア上で処理された音声にすぎないにもかかわらず、ジョンソンが宣言したように、「まるでそこにいるかのように」経験されるのである。

ここで注目したいのは、こうした技術経験に潜在する思考のあり方である。エドワード・ジョンソンから、『未来のイヴ』に登場する架空のエディソンを経て、「トーン・テスト」を開いた現実のエディソンにいたるまで、人間と機械の差異にかんして彼らが出した答えは、明解であった。その答えとは、知覚上の「結果」として両者が区別できないのならば、身体とフォノグラフのあいだの物質的な差異は重要ではないというものである。見方によっては、こうした思考の萌芽は、すでに録音再生技術の原理によっても表わされていたと言えるかもしれない。第一章の第三節で述べたように、フォノグラフの原理とは音声の「原因」ではなく「結果」を再生産することにあつた。この点で、フォノグラフは同じく「話す機械」として認知されていたとはいえ、ケンペレンやフェーバーが製作したそれとは根本的に異なっていた。ケンペレンやフェーバーが「原因」としての身体そのものを作ろうとしたのに対して、エディソンは「結果」さえ同じであれば、必ずしも話し手の身体は必要ないと考えたのである。この点では、エディソンは身体を置き換えのきく部品としか考えていなかったとも言える。ある意味で、彼は「結果」さえ同じであれば、その「原因」はどのような形状でもどのような素材でも、実のところまったく関係がないと考えていたように見えるのである。この意味で、録音再生技術にかんする理解はつねに身体を選択可能な手段のひとつにすぎないとする考えを宿していたとすることができる。

ところで、こうした考えはフォノグラフ以降に作られた「話す機械」、すなわち音声合成技術にも明らかに引き継がれている。音声言語を合成する技術は、ホーマー・ダッドリー (Homer W. Dudley, 1896-1987) が 1928 年に考案したヴォコーダー (vocoder) によってひとつの転換期を迎えたとされる。ヴォコーダーはクラフトワーク (Kraftwerk) が「ロボット」の声を表現するために利用したことから、音楽用のエフェクターとして知られるようになったが、本来は音声情報を圧縮するための技術であった。端的に言えば、ヴォコーダーとは音声通信の電気信号をそのまま伝送するのではなく、一度符号化してから伝送し、送信先で再び音声として再合成する技術であった。この技術によって、ダッドリーは音声の通信に要するケーブルの容量を大幅に削減することを試みたのである。しかし、本論文が注目したいのは、そうした目的よりもむしろ、ヴォコーダーの基礎をなす身体理解である。ダッドリーはそれを脳から音声器官にいたる電気信号の流れと、その信号を処理する発声器官の機能によって説明する [図 1]。ダッドリーによれば、その機能は大きく分けて次の四つに分けられる。それは①メッセージ (message)、②キャリア (carrier)、③モジュレーター (modulator)、④ラディエーター (radiator) である。これらの機能はそれぞれ、①音声器官に電気信号を送る神経系、②信号を受けて音の振動を発生させる音源 (声帯)、③それを調音する部位 (口腔、舌、歯など)、④音を放射する開口部に対応させられている。ダッドリーはこれらの機能を機械によって置き換えれば、あらゆる言語音を合成できると考えた。ただし、ケンペレンやフェーバーと異なるのは、彼が身体そのものを再現するのではなく、その機能を抽象化し、電気的な回路によって再現したということである [図 2]。脳は「観念 (idea)」を音に変換するべく、発声器官に三つのメッセージ、すなわち「基本周波数 (fundamental frequency)」「キャリア (carrier)」「選択伝達 (selective transmission)」を送る。これらのメッセージはそれぞれ有声音か無声音かの選択、有声音の音高、周波数のスペクトルなどのパラメータに作用し、音声を形づくる。ダッドリーによれば、この原理を応用すれば、あらゆる言語音をメッセージに符号化し、さらに再合成することが可能になるという [Dudley 1940: 507-508]。この考えに沿って、彼は 1920 年代末から 1930 年代末にかけて、ベル研究所においてヴォコーダーとヴォーダー (voder) というふたつの装置を開発した。先述したとおり、

ヴォコーダーは音声を符号化して送信し、送信先で再合成する技術（Voice-CODER）であり、ヴォーダーはその合成原理をデモンストレーションする目的で作られた音声合成技術（Voice Operation DEMonstrator）であった〔図3〕〔図4〕。注目すべき点は、「違いは原理ではなく細部にある」と述べているように、彼がこれらの装置と人体のあいだに本質的な差異はないと考えていたということである〔Dudley 1940: 509〕。すなわち、彼の関心は、「観念」を音声に変換する原理にあるのであって、身体と機械の違いは「細部」の問題にすぎなかったのである。

音声合成技術をめぐるダッドリーの理論は、レコード産業が発信し続けてきた「違いが分かりますか？」という問いかけをよりラディカルに拡張したものであると言うことができる。両者において共通するものは、すでに明らかである。それは結果さえ同じであれば、聴取者の経験にとって人間と機械の差異は重要ではないという論理である。この論理に従うなら、われわれは生身の歌手であろうがフォノグラフであろうが、あるいは、音声合成技術であろうが、それらの声を同一なる人物の表現として聴くことができるのである。しかし、経験と照らし合わせたとき、こうした論理が疑わしいものであることは、われわれが前章の第三節において述べたとおりである。なぜなら、フォノグラフが「トーン・テスト」に合格したのであるとしても、それは人間の側が録音を模倣した場合に限られていたからである。同様のことは、時代を隔てて、「ディスク文化」としてのポピュラー音楽においてもくりかえされている。ポピュラー音楽の作品は、録音メディア上で再構築された音響であるという意味で、つねに演奏者から分離されたものとして存在する。われわれがその音響を「オリジナル」な主体としての歌手や演奏者に確信をもって帰属できるとすれば、それは作品が彼ら自身によって上演されたときだけなのである——もっとも、われわれがリップ・シンクを見抜けないのであるとしたら、そうした確信も疑わしいものでしかない。

こうした「ライブ」の機能は、身体と機械の物質的な差異が聴取者にとって「細部」の問題では決してありえなかったということを示唆している。それにもかかわらず、音楽家自身さえも両者の差異を不問にすべく努力してきたとすれば、それはスーザが表明していたように、人間に代わって歌う機械たちが潜在的に「脅威」と見なされてきたからかもしれない。だが、「ディスク文化」としての音楽のあり方が顕在化してきた現在、われわれが思い出すべきは、「おしゃべりするフォノグラフ」の受容者がそうであったように、録音を聴くとき、そこで歌っている（ように聞こえる）ものは歌手自身ではないということを確認することではないであろうか。

2. メディアの物質性—「おしゃべりするフォノグラフ」と「プランダーフォニックス」

第二章を通じて考察したように、少なくとも1877年末から1878年にかけて、録音再生技術は「おしゃべりするフォノグラフ」として受容されていた。すなわち、エディソンやその他のオペレーターは、あたかも機械そのものが話しているかのようにフォノグラフを提示していたのであり、聴衆もまたそのようにフォノグラフを聴いていたのである。第二章の第二節で紹介したように、映画研究者のトム・ガニングによれば、こうしたフォノグラフの受容形態は、「オリジナル」な話者とその技術的表象のあいだの差異を解消しようとする試みの表われであったという。すなわち、エディソンをはじめとするひとびとは、ある人物の声はその人物の外見に似つかわしくない機械から聞こえるという齟齬を解消するべく、フォノグラフを人間的な主体として表象していたというのである〔Gunning 1995〕。しかし、本論文が注目したのは、フォノグラフがまだ完全に人間化されてはいなかったということである。「ミスター・フォノグラフ」のイラストが示唆していたように、初期の受容者は人間ともフォノグラフともつかない曖昧なものの声こそを娯楽

として受容していたと考えられるのである。そうした表象は、「どっちがどっち？」や「両方ともカルーソー」といった後の広告に見られる技術の表象とは明らかに異なる。それらの広告は、人物の同一性が物質的な差異とは無関係に保持されうることを主張していた。しかし、「ミスター・フォノグラフ」のような表象は、初期の受容者がそのようには考えていなかったことを示している。第二章の第三節で見たように、エディソンは手動式クラックの特性を活かして、録音した声をさまざまに変化させていた。そのとき、フォノグラフはエディソン自身から完全に独立して、実在しないはずの存在の声を響かせていたのである。

こうした実践は、最初期には人気を博したものの、今となっては完全に消えてしまったかに見える。それは結果的に、録音を人間の分身とする「両方ともカルーソー」のような受容のあり方が大衆文化において支配的になったからかもしれない。しかし、「おしゃべりするフォノグラフ」の系譜は、完全に途絶えてしまったわけではない。そうした実践の一例として、最後にジョン・オズワルド (John Oswald, 1953-) というカナダの作曲家が行ってきた「プランダーフォニックス (plunderphonics)」というプロジェクトを紹介して本論文を締めくくりにしたい。そのプロジェクト名が示すとおり、オズワルドは「プランダーフォニックス」の作品群をレコード作品の「剽窃 (plunder)」——既製の録音を編集し、別の作品として再構築すること——によって製作してきた。そうした違法な手段をとることから、彼のプロジェクトはヒップホップにおける「サンプリング」の手法の普及などによって顕在化した著作権制度をめぐる論争の一端としてとりあげられてきた [Cutler 1995]。実際、「剽窃」を冠する彼の作品群は、1988年と1989年に12インチEPとCDのフォーマットで発表されるやいなや、剽窃されたアーティストの申し立てによって廃盤に追い込まれたのである。だが、いったい彼の作品の何が問題であったのであろうか。

ここで、1988年にリリースされたトラック「プリテンダー (pretender)」を聴いてみたい (最初のリリース盤は回収されてしまったが、2001年にリリースされたCDアルバム『プランダーフォニックス 69/96』に再録されている)。アーティスト名はダリー・プロトン (Dally Proton) となっているが、そのような人物はもちろん実在しない。というのも、このトラックはカントリー歌手、ドリー・パートン (Dolly Parton, 1946-) による「グレート・プリテンダー (The Great Pretender)」のカバー・ヴァージョン (1984年) を加工して作られたからである。このトラックを再編集する際、オズワルドは再生速度を変えるというただひとつの技法しか使っていない。だが、それだけで、ドリー・パートンの声はまったく別人のように変化してしまうのである。以下の歌詞を参照しながら、「プリテンダー」を聴いてみよう。トラックの出だしは、急降下する切れ目のない持続音からはじまる。続いて、その速度が急激に落ちていくと、ようやく少しだけピッチの高いドリー・パートンであることが分かってくる (0:20~0:26)。さらに速度が落ちると、原曲とほぼ変わらないあの「ドリー・パートン」の声が聞こえてくる (0:27~0:33、0:34~0:44、0:45~0:51)。だが、再び急激に速度が落ちると、声のニュアンスは大きく変化していく。ピッチが落ちていくにつれて、鼻から頭に突き抜けるような甲高い感じはなりを潜め、ハスキーな喉のかすれた声に変わっていくのである (0:52~1:05、1:08~1:17、1:18~1:27)。速度はさらに緩やかになっていく。歌っているように聞こえるものは、もはや「ドリー・パートン」として認知された人物ではない。その声はより低く間延びしたものへ変わっていき、最後には性別さえ曖昧になってしまうのである (1:52~2:02、2:03~2:11、2:17~2:27)。

オズワルドの「プリテンダー」が不遜に聞こえたとすれば、その理由は彼が「楽曲」としての「グレート・プリテンダー」、すなわちプロデューサーのバック・ラム (Buck Ram, 1907-1991) が1956年にザ・プラッターズ (The Platters) のために作詞・作曲した作品を「剽窃」したから

というだけではない。また、それはドリー・パートンがカバーした「トラック」としての「グレート・プリテンダー」を無断で借用したからというだけでもない。「プリテンダー」が不遜に聞こえたとすれば、それは録音作品の受容において前提とされる「歌っているのはドリー・パートンである」という自明な事柄に対して異議を申し立てたことにあるように思われる。この点で、彼の作品は編集方法だけではなく、その対象の選択においても挑発的である。「プリテンダー」の歌詞を見てみたい。

「プリテンダー」歌詞

そう、私はふりをするのが上手なの
うまくやっているふりをしている
私に必要なのは大げさなふりをすること
孤独だけど、誰も分かってくれない
私だけの世界のなかでさまよっている
演じてきたのは、照れ隠しのため
あなたが私のもとを去ってしまったから、孤独に夢を見ている

Oh-oh, Yes I'm the great pretender (0:20~0:26) /
Pretending that I'm doing well (0:27~0:33) /
My need is such I pretend too much (0:34~0:44) /
I'm lonely but no one can tell (0:45~0:51) /
Oh yes, adrift in a world of my own (0:52~1:05) /
I've played the game but to my real shame (1:08~1:17) /
You've left me to dream all alone (1:18~1:27)

ほんとうは見せかけだと感じている
私の心が隠せないものを感じているときが、ほんとうの私
Too real is this feeling of make-believe (1:28~1:37) /
Too real when I feel what my heart can't conceal (1:38~1:51)

私はふりをするのが上手なの
道化のように笑って、騒いでいるだけ
まるで私は私じゃないみたい、あなたなら分かるでしょ？
でも、私はふりをするのが上手なの
Oh yes I'm the great pretender (1:52~2:02) /
Just laughin and gay like a clown (2:03~2:11) /
I seem to be what I'm not, you see (2:17~2:27) /
But, I know I am the great pretender (2:28~2:43)

バック・ラムが作曲した「グレート・プリテンダー」の歌詞は、別離の悲哀を表現した恋愛ソングとして読むことができる。この歌の主人公は、ごまかそうと大げさに明るくふるまう自分をまるで「道化」のようだと皮肉をこめて嘲笑する若者である。しかし、「プリテンダー」において、その歌詞はまるで異なる意味を帯びてくる。とりわけ印象深いのは、この作品で「ダリー・プロ

トン」と名づけられたものが、「まるで私は私じゃないみたい (I seem to be what I' m not)」と歌う瞬間である。その直後、録音の再生速度は再び急速に上昇し、それは最初の甲高い声で「でも、私はふりをするのが上手なの (But, I know I am the great pretender)」と歌って曲を締めくくる。その後、トラックは50秒余り続くが、この部分ではCDが故障したようなスキップ音と、同じフレーズのループがくり返されるばかりである。「まるで私は私じゃないみたい」と歌うとき、「ダリー・プロトン」なるものが問いかけるのは、ここで「私」を演じているのはいったい誰なのかということである。歌詞に登場する人物は、「私はふりをしている」だけで、「ほんとうの私」は見かけとは別のところに隠していると語る。だが、それを歌う「ダリー・プロトン」の声は、そのような「ほんとうの私」など存在しないと言っているかのようである。なぜなら、その声は同一の人物とは思われないほどに変化し、固定された人物像を欠いているからである。こうした「プランダーフォニックス」の作品は、ひるがえって「グレート・プリテンダー」の聴き方をも変えてしまう。われわれはそのトラックを聴くとき、「歌っているのはドリー・パートンである」という所与の条件をもはや自明視することができない。作品に付属するブックレットにおいて、オズワルドは「プリテンダー」に次のような解説文を加えている。

「プリテンダー (バック・ラム作曲の「グレート・プリテンダー」をベースにした作品) は、パートンの男性性のただなかをゆっくりと旅していく。再生速度を落としていくと、みんながいつも聴いている「ドリー・パートン」は、思わせぶりの歌詞とともに、ふだんよりも四倍低い魅力的な声へとゆるやかに変化していくのである。このトリッキーな効果は、その中間で聞こえる甘い男性的な声のほうがより自然な響きを持つことを露呈する。鋭いファンは有名人の多くが整形手術や植毛によって身体を変形し、スリムで胸が大きく、一点のシミもない自分自身のパロディあるいは非現実的な理想といったものに姿を変えていることに気づいている。パートンのすばらしい声もまた、実のところは、悲哀に満ちた調子でささやくように歌う男性のゴースト・シンガー (ghost lieder) を彼女の大きな胸に合うようにジェンダー化した成果とは言えないだろうか？ スピードとセックスは音楽ビジネスに不可欠な要素だということがここでも分かる。」
[Oswald and Iigma 2001: 22]

この解説文において、オズワルドはドリー・パートンがバストアップや美容整形などの外科手術をくりかえしてきたことに暗に触れながら、われわれが「ドリー・パートン」の声として認知している録音もまた、技術的に加工されたものであることを示唆する。もちろん、彼が皮肉めいたやり方で述べているように、「ドリー・パートン」の声は「ゴースト・シンガー」の声を加工したものかもしれないというのは言い過ぎであるとしても、われわれの多くが録音メディアを通してしかその声を知りえないこともまた事実である。だが、彼はあえて極端な言い方をすることで、もうひとつの結論を自身の作品から導きだしているようにも思われる。それはドリー・パートン自身がジェンダー化された身体の理想を整形というかたちで引き受けたのであるとしても、録音までそれに合わせる必要はないということである。「ダリー・プロトン」がその流動的に変化していく声において、固定されたジェンダーに帰属することを拒んでいたように、録音はつねに人間を分類する諸々のカテゴリーから逃れていく潜在的な力を持っている。「おしゃべりするフォノグラフ」を聴いていた初期の受容者のように、目の前で歌っているのは人間ではないということを思い出すとき、われわれはようやくその力に気づくことができるようになるのである。

3. 結語

本論文を通して、われわれは「話す機械」あるいは「歌う機械」としての録音再生技術の受容史について考察してきた。それは録音を聴くとき、われわれが技術的に再生産された音声を聴いているという単純な事実を思い出すためであった。すでに述べるまでもなく、われわれは録音再生技術が発明されて以降、自分たちの声をフォノグラフやグラモフォンといった機械を通して聴いてきたのである。それは一見すると、わざわざ述べるまでもない当たり前の事実であるようにも思われる。しかし、そうした自明の事柄をわれわれが思い出さなければならなかったのは、この事実が録音の経験においてすっかり忘れられているように見えるからである。実際、ポピュラー音楽をめぐる議論は、作曲のメディアとしての録音再生技術の重要性を強調してきた一方で、その受容経験を考察する際には、技術的な処理の過程など介在しないかのようにそれを記述してきた。スピーカーから響く声は、その技術的なプロセスにかかわらず、「起源」として想定された人物へとためらうこともなく帰属させられてきたのである。しかし、音声合成ソフトウェアが普及しつつある現在、そうした「起源」を安易に想定することが問題含みであることは言うまでもない。それらの技術はすでに実在しない人物の声さえもシミュレートすることを可能にしているからである。それにもかかわらず、「起源」たる主体が安易に想定されてきたとすれば、それは録音再生技術がいまだ『未来のイヴ』に登場する人造人間のように理解されているからかもしれない。技術的な状況が変化したとはいえ、その背景には人間であろうが機械であろうが、結果として聞こえる音声が同じであれば、同一性は保持されうるという信念が働き続けているのである。

しかし、「話す機械」あるいは「歌う機械」としての録音再生技術は必ずしもこのような信念のもとで受容されてきたわけではなかった。実際、われわれが「おしゃべりするフォノグラフ」の受容経験に見たように、最初期の受容者は人間と機械の差異を完全に消去するよりも、両者のずれにこそ注意を向けていた。そこでは、自己を永続化させることは必ずしも重要ではなかった。むしろ、フォノグラフの受容者は機械の身体を得るとき、発話行為はいかに変化しうるかということに注意を向けていたのである。「プランダーフォニックス」の試みに見たように、こうした受容経験は完全に消えたわけではない。それはただ気づかれにくくなっているだけなのである。実際、「ディスク文化」としてのポピュラー音楽が録音メディア上で再構築された音響として作品を提示してきたのであれば、それは声も例外ではない。ポピュラー音楽の作者たちは、再生速度を変化させるのみならず、さまざまな機材を通して、その声を拡張し、他の音と合成し、加工してきたのである。

本論文では、そうした実践が音楽表現においてどのような意味を持つのか考えるまでにはいたらなかった。しかし、以上のような考察から、われわれは「歌っているのは歌手である」ということを自明の事柄として等閑視してきた先行研究に対して楔を入れ、新たな議論を紡ぐための予備的な考察を提示することはできたはずである。スピーカーの向こう側に想定された人間の側からではなく、こちら側で歌いかけてくる声に耳を傾けることをポピュラー音楽研究の出発点とするとき、はじめてわれわれは「プランダーフォニックス」のように人間のカテゴリーを超えていく実践を論じることができるようになるのである。

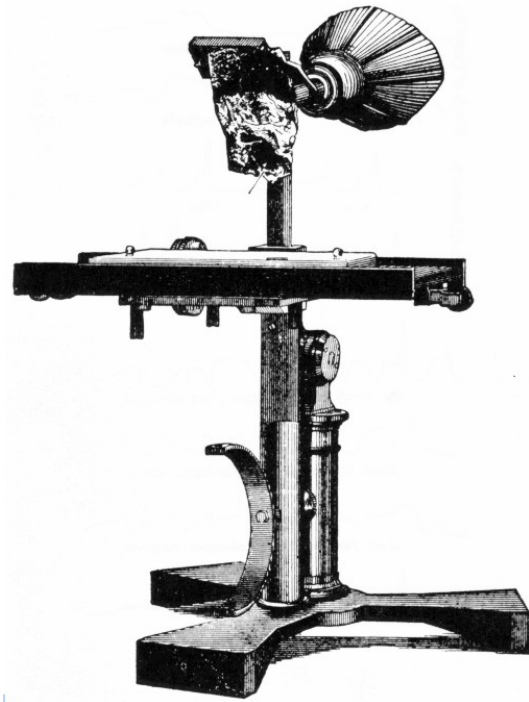
図版

序章

図1. 「初音ミク」の「ライブ」(2012年4月22日米国コーチェラ音楽祭)



図2. イヤー・フォノトグラフ (1874年)



第一章

図1. 最初に作られたフォノグラフ

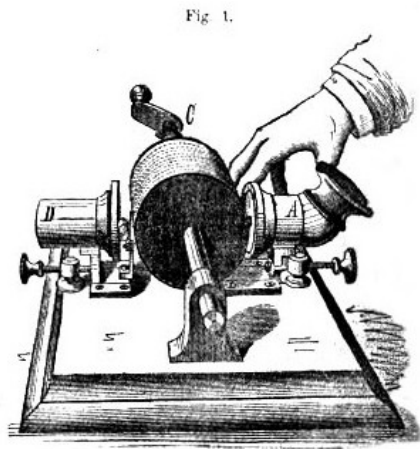


図2. ユーフォニア

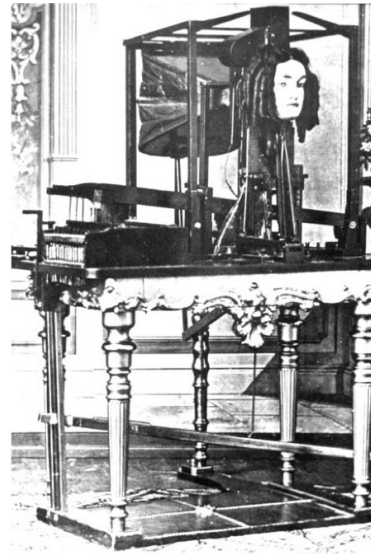


図3. 肺の機械的モデル

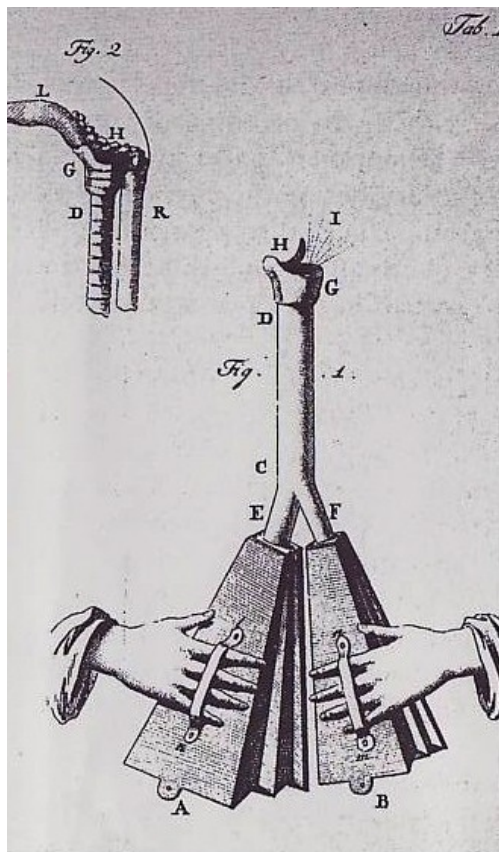


図4. 口蓋と舌の機械的モデル

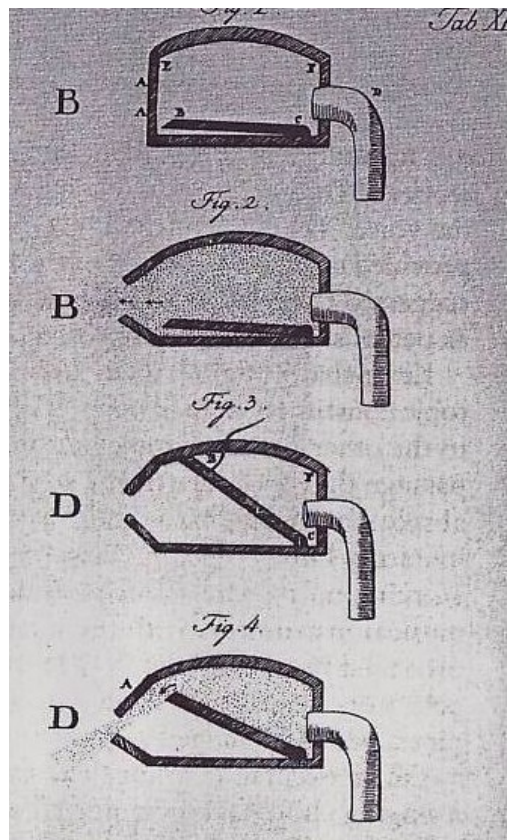


図5. 視話法 顔の断面図

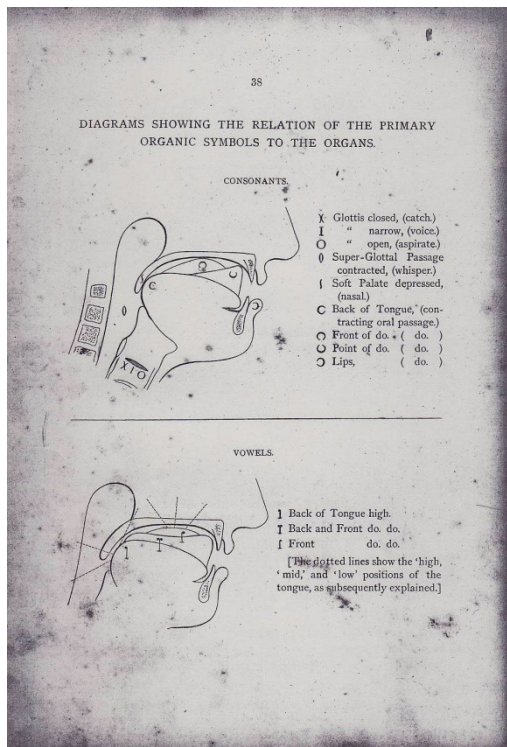


図6. 子音の図表

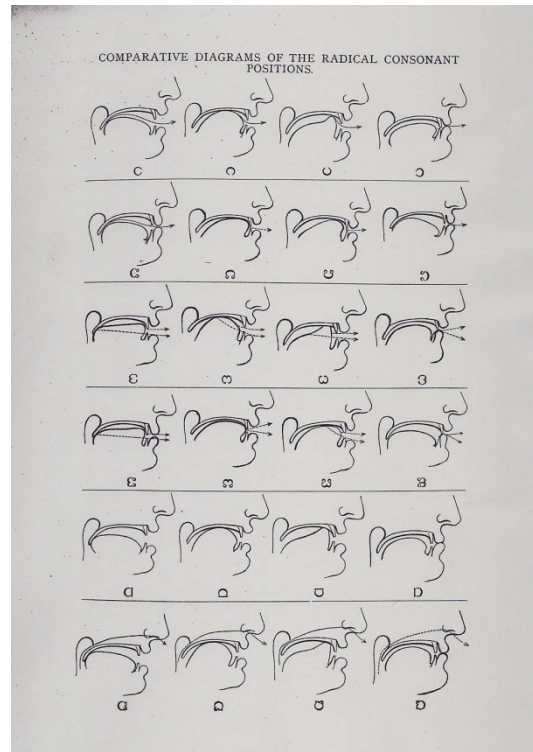


図7. 「話す電信」の草案

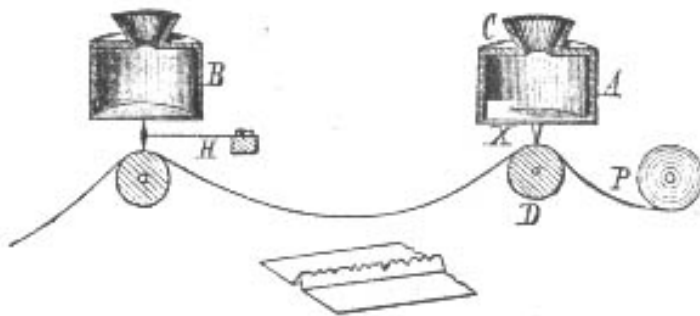
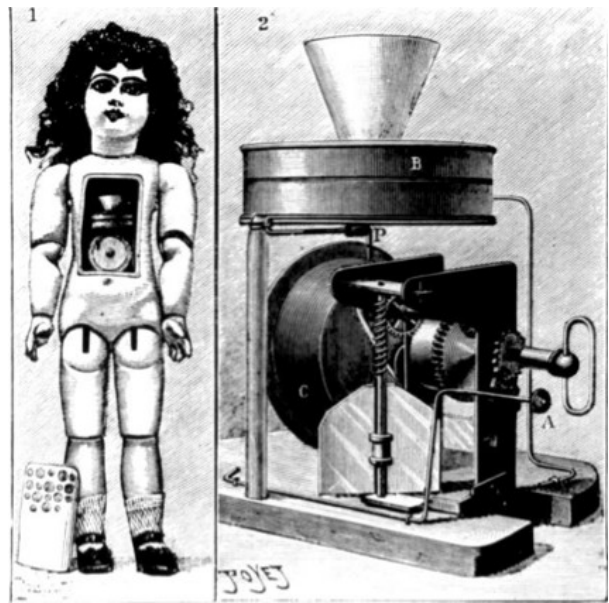


図8. フォノトグラフ



図9. トーキング・ドール



第二章

図1. 《主の声》ロゴ



図2. 「喪失感」に訴える広告



図3. 《ミスター・フォノグラフの歌》

502

EVOLUTION OF THE PHONOGRAPH

THE SONG OF MISTER PHONOGRAPH.

WORDS and MUSIC by H.A.H. von SCHIRMER.

Copyright, 1898, by G. Schirmer.

The Song of Mister Phonograph—(cont'd)

APPENDIX

503

The Song of Mister Phonograph—(cont'd)

図4. ミスター・フォノグラフ



第三章

図1. 「どっちがどっち？」

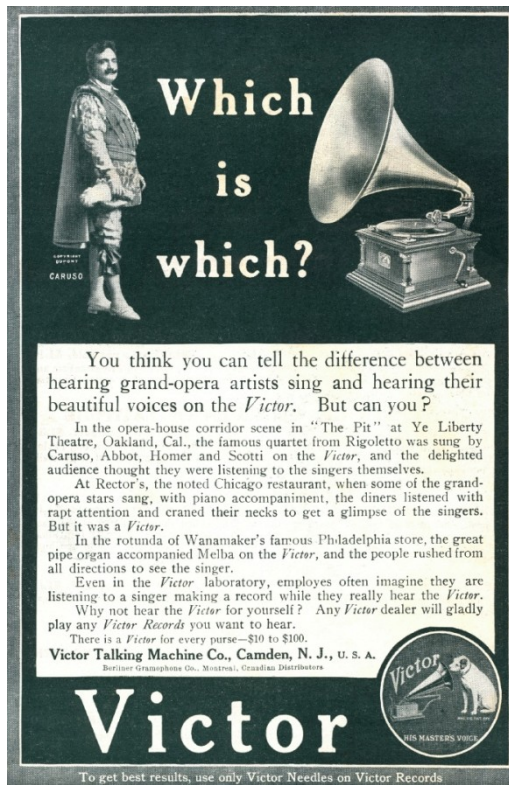


図2. ニッケル・イン・ザ・スロット

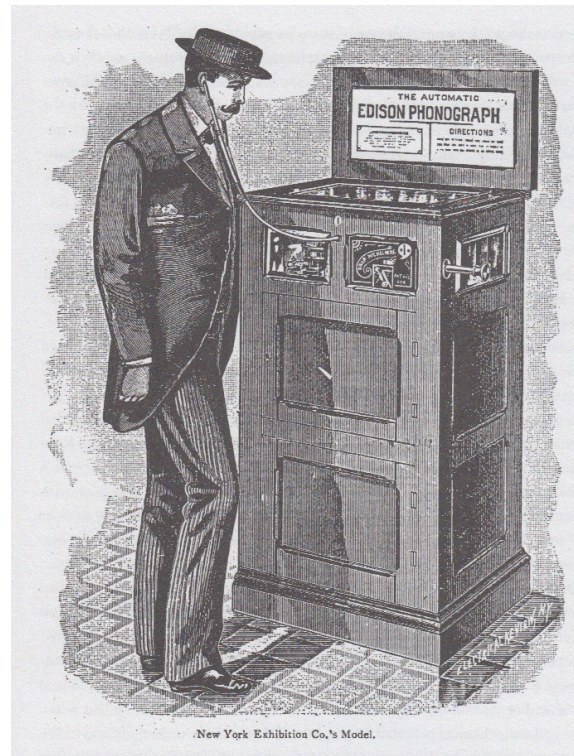


図3. Victor II



図4. マホガニー製の Victrola

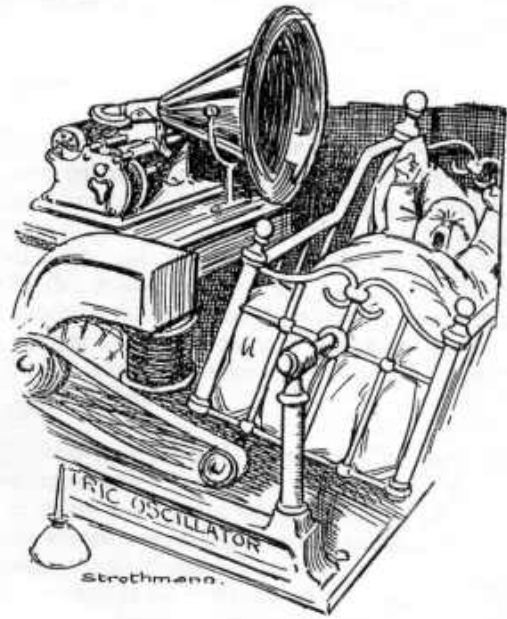


図5. 缶詰を食べる釣り人



"Incongruous as canned salmon by a trout brook."

図6. フォノグラフの子守唄



"Will the infant be put to sleep by machinery?"

図7. 「両方ともカルーソー」

Victor Record of "Celeste Aida" sung by Caruso

Caruso as Rhadames in Aida

Both are Caruso

The Victor Record of Caruso's voice is just as truly Caruso as Caruso himself.

It actually *is* Caruso—his own magnificent voice, with all the wonderful power and beauty of tone that make him the greatest of all tenors.

Every one of the hundred and twenty Caruso records brings you not only his art, but his personality. When you hear Caruso on the Victrola in your own home, you hear him just as truly as if you were listening to him in the Metropolitan Opera House.

The proof is in the hearing. Any Victor dealer in any city in the world will gladly play for you Victor Records by Caruso or any other of the world's greatest artists. There are Victors and Victrolas in great variety of styles from \$10 to \$200.

Always use Victor Machines with Victor Records and Victor Needles—*the combination*. There is no other way to get the unequalled Victor tone.

Victor Talking Machine Co., Camden, N. J., U. S. A.
Belmont Greenleaf Co., Montreal, Canada; Distributors

Photo Bert, Paris

His Master's Voice

New Victor Records demonstrated at all dealers on the 28th of each month

図8. 「違いはありません」

No difference!

Lazzari stands beside the New Edison and sings "Mon coeur s'ouvre a ta voix"

Lazzari has now ceased to sing, the New Edison is singing the same song alone

THE voice of the decade has appeared. A transcendent artist has flashed into operatic glory.

Twenty-two months ago, Carolina Lazzari joined the Chicago Opera—unknown, unheralded.

Today, three continents clamor to hear her.

This fall the Metropolitan Opera Company brings her to New York City—its new prima donna contralto.

While the spell of her magnificent voice is holding New York opera-goers enthralled, the New Edison will be giving the self-same voice to music-lovers throughout the world.

The pictures on this page are from actual photographs. They show Lazzari in the act of comparing her voice with its RE-CREATION by the New Edison. She sang. Suddenly she ceased to sing.

and the New Edison took up the same song alone. There was *no difference*. It was only by watching Lazzari's lips that the audience could tell when she had ceased to sing.

Lazzari has made this test before more than ten thousand music lovers and representative music critics. This test proves beyond all question that the voice of Lazzari, as RE-CREATED by the New Edison, is absolutely indistinguishable from her voice as heard on the stage of the Metropolitan Opera House.

Generations may pass. The Metropolitan Opera House may fade into memory. But the genius of Edison has perpetuated forever the *real* voices of the world's great artists. Not strident and mechanical travesties on their art—but literal RE-CREATIONS, indistinguishable from their living voices.

NOTE—Edison not only RE-CREATES the great voices of the world. He also finds them. His method of scientific voice-analysis discovered Lazzari.

The NEW EDISON

"The Phonograph with a Soul"

Our new book, "Edison and Music," is the most interesting phonograph story of the year. Free. Write for it. Thomas A. Edison, Inc., Orange, N. J.

終章

図1. 音声合成のモデル

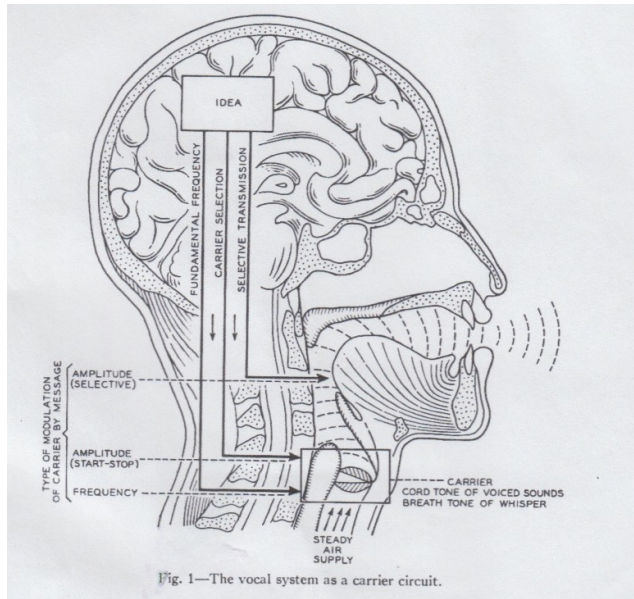


図2. 電気回路としての人体

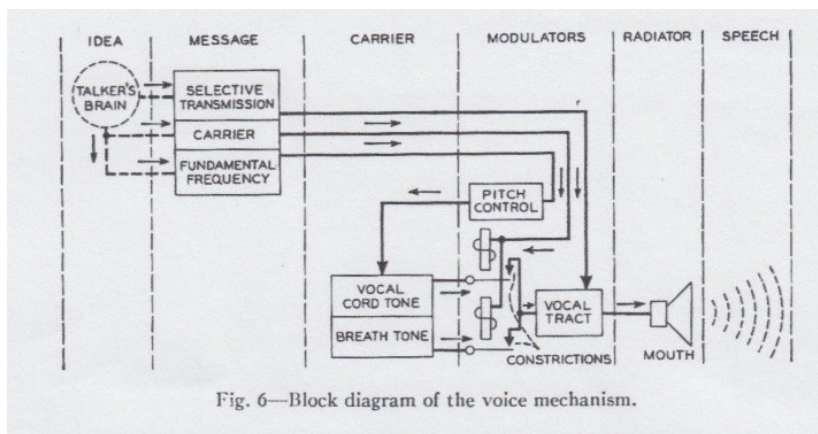


図3. ヴォコーダー

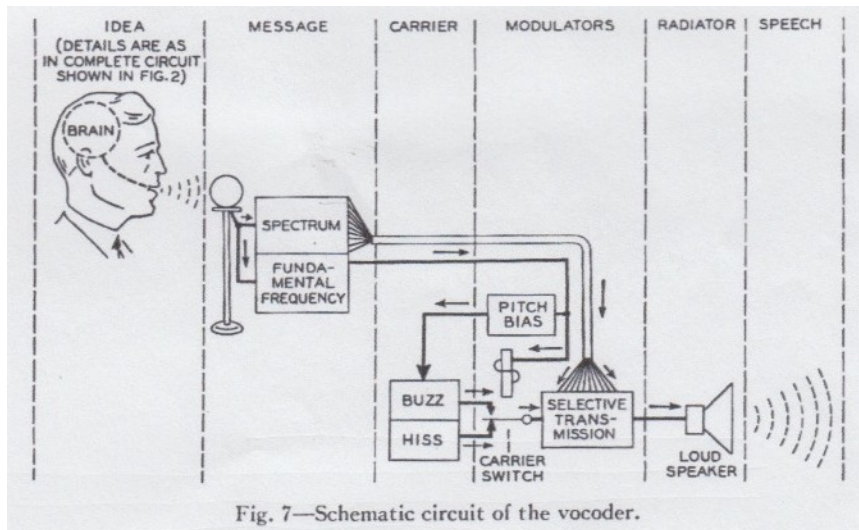


図4. ヴォーダー

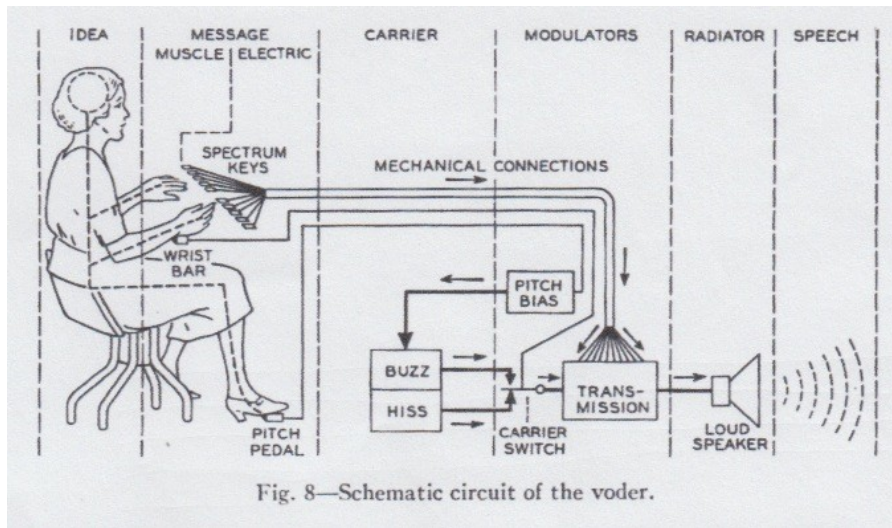


Fig. 8—Schematic circuit of the voder.

図版出典一覧

序章

- 図1. [Margaret 2012] (オンライン記事：最終閲覧 2013年11月30日)
- 図2. [Sterne 2003: 32]

第一章

- 図1. [Anon. 1877: 384]
- 図2. [Gunning 2001: 20]
- 図3. [Kempelen 1791=1970: 76]
- 図4. [ibid: 252]
- 図5. [Bell 1867: 38]
- 図6. [ibid: 63]
- 図7. [Johnson 1877: 304]
- 図8. [Gunning 2001: 21]
- 図9. [Read and Welch 1977: 6]

第二章

- 図1. [Victor Talking Machine Co. 1920: 123] (広告)
- 図2. [Victor Talking Machine Co. 1908b: inside cover] (広告)
- 図3. [Read and Welch 1977: 502-503]
- 図4. [ibid: 501]

第三章

- 図1. [Victor Talking Machine Co. 1908a: inside cover] (広告)
- 図2. [Gitelman 2006: 45]
- 図3. [Anon. 1908: 3]
- 図4. [Victor Talking Machine Co. 1910: cover]
- 図5. [Sousa 1906: 279]
- 図6. [ibid: 280]
- 図7. [Victor Talking Machine Co. 1915: 3]
- 図8. [Edison Phonograph Co. 1915: 97]

終章

- 図1. [Dudley 1940: 498]
- 図2. [ibid: 508]
- 図3. [ibid: 508]
- 図4. [ibid: 509]

参考文献

- Abel, Richard and Altman, Rick. (eds.), 2001 *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Anderson, Tim J., 2006 *Making Easy Listening: Material Culture and Postwar American Recording*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Auslander, Philip, 2008 *Liveness: Performance in a Mediatized Culture, Second Edition*, London and New York: Routledge.
- Baldwin, Neil, 1995 *Edison: Inventing the Century*, New York: Hyperion.
- Baynton, Douglas C.
1993 “Savages and Deaf-Mutes’: Evolutionary Theory and the Campaign against Sign Language in the Nineteenth Century”, in Vickery 1993, pp.92-112.
1996 *Forbidden Signs: American Culture and the Campaign against Sign Language*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bell, Alexander Merville, 1867 *Visible Speech: The Science of Universal Alphabets, or Self-Interpreting Physiological Letters, for the Writing of All Language in One Alphabet*, London: Simpkin, Marshall&Co.
- Bell, Alexander Graham, 1922 “Prehistoric Telephone Days”, *National Geographic*, Vol. 41, No. 3, 1922, pp.228-229.
- Bruce, Robert V., 1990, *Alexander Graham Bell and the Conquest of Solitude*, New York: Cornell University Press. (ロバート・ブルース、1991『孤独の克服—グラハム・ベルの生涯』、東京：NTT出版)
- Burch, Noël, 1976 *Life to those Shadows*, Ben Brewster, trans., Berkeley: University of California Press.
ベンヤミン、ヴァルター、1999『複製技術時代の芸術作品』、佐々木基一訳、東京：晶文社
- Chanan, Michael, 1995 *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*, London and New York: Verso.
- Cone, Edward, 1972 *The Composer’s Voice*, Berkeley: University of California Press.
- Connor, Steven, 2000 *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford: Oxford University Press.
- Crary, Jonathan, 1990 *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press. (ジョナサン・クレイリー、1997『観察者の系譜—視覚空間の変容とモダニティ』、遠藤知巳訳、金沢：十月社)
- Cutler, Chris
1985 *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*, London: November Books.
(クリス・カトラー、1996『ファイル・アンダー・ポピュラー—ポピュラー音楽研究を巡る文化研究』小林善美訳、東京：水声社)
1995 “Plunderphonics”, in Sakolsky and Wei-han Ho (eds) 1995, pp.67-86.
- Doane, Mary Ann, 1980 “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”, *Yale French Studies*, No. 60, pp.33-50.
- Doyle, Peter, 2005 *Echo and Reverb: Fabricating Space in Popular Music Recording 1900-1960*, Middletown: Wesleyan University Press.

Dudley, Homer, October 1940 "The Carrier Nature of Speech", *The Bell System Technical Journal*, Vol. 109, No. 4, pp. 495-515.

Ettema, James S., and Whitney, Charles D. (eds.), 1994 *Audience Making: How the Media Create the Audience*, Thousand Oaks: Sage Publications. Inc.

Feaster, Patrick, Fall 2001 "A Compass of Extraordinary Range": The Forgotten Origins of Phonomanipulation", *ARSC Journal*, Vol. 42, Issue 2, pp. 163-203.

Frank, Allicia Miller, 1995 *The Mechanical Song: Woman, Voice, and the Artificial in Nineteenth-Century France Narrative*, Stanford: Stanford University Press. (アリシヤ・ミラー・フランク、2010『機械仕掛けの歌姫—19世紀フランスにおける女性・声・人工性』大串尚代訳、東洋書林)

Frith, Simon

1981 *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*, New York: Pantheon Books (サイモン・フリシ、1991『サウンドの力—若者・余暇・ロックの政治学』、細川周平・竹田賢一訳、東京：晶文社)

1987 "Towards an aesthetics of popular music", in Leppert and McClary 1987, pp. 133-149.

1988 *Music for Pleasure*, Cambridge: Polity.

1996 *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge: Harvard University Press.

Frith, Simon and Goodwin, Andrew (eds.), 1990 *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, London: Routledge.

Gelatt, Roland, 1977 *The Fabulous Phonograph*. 2nd rev. ed., New York: Macmillan. (ローランド・ジェラット、1981『レコードの歴史—エディソンからビートルズまで』、石坂範一郎訳、東京：音楽之友社)

Gitel, Lisa, 2008 *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*, Cambridge: MIT Press.

Goodman, Nelson

1976 *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett.

1978 *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett. (ネルソン・グッドマン、1987『世界制作の方法』、菅野盾樹・中村雅之訳、東京：みすず書房)

Goodwin, Andrew, 1990 "Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction", in Frith and Goodwin (eds.) 1990, pp. 258-273.

Gracyk, Theodore, 1996 *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham and London: Duke University Press.

Gunning, Tom

1995 "An Aesthetics of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator", in Williams (ed) 1995, pp. 108-133.

2001 "Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear", in Abel and Altman 2001, pp. 13-31.

2003 "Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century", in Thornburn and Jenkins 2003, pp. 39-59.

Hankins, Thomas L. and Silverman, Robert J., 1999 *Instruments and Imagination*, Princeton: Princeton University Press.

Harvith, Susan Edwards and Havith, John, 1987 *Edison, Musicians, and the Phonograph: A Century in Retrospect*, New York: Greenwood Press.

細川周平、1990 『レコードの美学』、東京：勁草書房

Hull, Geoffrey P., et al., 2011 *The Music Business and Recording Industry, Third Edition*, New York: Routledge.

Katz, Mark

2010 *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, revised edition, Berkeley: University of California Press.

2012 *Groove Music: On the Art and Culture of Hip-Hop DJ*, New York: Oxford University Press.

Kempelen, Wolfgang von. Kempelen, 1791=1970 *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst Beschreibung einer sprechenden Maschine*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe Wien 1791, Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag.

キットラー、フリードリヒ、1999 『グラモフォン・フィルム・タイプライター』、石光泰夫・石光輝子訳、東京：筑摩書房

ラ・メトリ、1988 『人間機械論』、杉捷夫訳、東京：岩波文庫

Lastra, James, 2000 *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York: Columbia University Press.

Leppert, Richard and McClary, Susan (eds.), 1987 *Music and Society, The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press.

マーティン、ジョージ、1992 『耳こそはすべて—ビートルズ・サウンドを創った男』、吉成伸幸・一色真由美訳、東京：河出書房新社

増田聡

2005 『その音楽の〈作者〉とは誰か—リミックス・産業・著作権』、東京：みすず書房

2008 「データベース、パクリ、初音ミク」、『思想地図』、Vol. 1、東京：NHK 出版、pp. 171-178.

Mazlish, Bruce (マズリッシュ、ブルース) , 1993 *The Fourth Discontinuity: The Co-Evolution of Humans and Machines*, New Haven: Yale University Press. (1996 『第四の境界—人間-機械 [マン-マシン] 進化論』吉岡洋役、ジャストシステム)

Mayer, Alfred, 1878 *Sound: A Series of Simple, Entertaining, and Inexpensive Experiments in the Phenomena of Sound, for the Use of Students of Every Age*, New York: D. Appleton.

McCracken, Allison

1999 (Winter) “‘God’ s Gift to Us Girls” : Crooning, Gender, and the Re-Creation of American Popular Song, 1928-1933” , *American Music*, Vol. 17, No. 4 pp. 365-395.

2001 “Real Men Don’ t Sing Ballads: The Radio Crooner in Hollywood, 1929-1933” , in Wojcik and Knight (eds) 2001, pp. 105-133.

Oswald, John, and Igma, Norman, 2001 *Untitled Interview, Liner Notes Accompanying Plunderphonics 69/96*, Pfony.

Peters, John Durham, 1999 “Helmholtz, Edison, and Sound History” , in Rabinovits and Abraham (eds) 1999, pp. 177-199.

Petts, Leonard, 1973 *The Story of “Nipper” and the “His Master’ s Voice” Picture Painted by Francis Barraud*, Bournemouth: E. Bayly for the Talking Machine Review International.

Rabinovits, Lauren and Geil, Abraham (eds.), 1999 *Memory Bytes: History, Technology, and Digital Culture*, Durham: Duke University Press.

- Read, Oliver and Welch, Walter L.**, 1957=1977 *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph, 2nd ed.*, Indianapolis: Howard W. Sams.
- Read, Oliver and Burt, Leah Brodbeck Stenzel**, 1994 *From Tin Foil to Stereo: The Acoustic Years of the Recording Industry 1877-1929*, Gainesville: University Press of Florida.
- Rosenberg, Robert A. (ed)**, 1994 *The Papers of Thomas A. Edison, Vol. 3, Menlo Park: The Early Days, April 1876- December 1877*, John Hopkins University Press.
- シェーファー、R. マリー (Schafer, R. Murray)、1986 『世界の調律』、鳥越けい子他訳、東京：平凡社
- 庄野進、1995 「電子メディア時代の音楽—アコースマティックな聴取をめぐる—」、『美学』、第46巻第1号、pp. 56-66
- Sakolsky, Ron and Wei-han Ho (eds)**, 1995 *Sounding Off!: Music as Subversion/ Resistance/ Revolution*, New York: Automedia.
- Siefert, Marsha**
- 1994 “The Audience at Home: The Early Recording Industry and the Marketing of Musical Taste” , Ettema and Whitney (eds.) 1994, pp.186-214.
- 1995 “Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture: How the Talking Machine Became a Musical Instrument” , *Science in Context* 8, Vol.8, Issue.2, 1995, pp.417-449.
- Smith, Jacob**, 2008 *Vocal Tracks: Performance and Sound Media*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Sousa, John Philip**, September 1906 “The Menace of Mechanical Music” , *Appleton's Magazine*, Vol.8, pp. 278-284.
- Standage, Tom**, 2002 *The Turk: The Life and Times of the Famous Eighteen-Century Chess-Playing Machine*, New York: Walker&co.
- Sterne, Jonathan**, 2003 *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press.
- Suisman, David**, 2000 “Sound, Knowledge, and the “Immanence of Human Failure: Rethinking Musical Mechanization through the Phonograph, the Player-Piano, and the Piano” , *Social Text* 102, Vol.28, No.1, pp.13-34.
- Theberge, Paul**, 1997 *Any Sound You Can Imagine: Making Music/ Consuming Culture*, Hanover: University of New England Press.
- Thompson, Emily**, Spring 1995 “Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925” , *The Musical Quarterly*, Vol.79, No.1.
- Thornburn, David and Jenkins, Henry (eds)**, 2003 *Rethinking Media Change: Aesthetics of Transition*, Cambridge: MIT Press.
- Thornton, Sarah**, 1996 *Cub Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Toynbee, Jason**, 2000 *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*, London: Arnold. (ジェイソン・トインビー、2004 『ポピュラー音楽をつくる—ミュージシャン・創造性・制度』、安田昌弘訳、みすず書房)
- Turing, Alan**, 1950 “Computing Machinery and Intelligence” , *Mind*, Vol.59, No.236, pp.433-460. (アラン・チューリング、1992 「計算機械と知能」、D・R・ホフスタッター、D・C・デネット編著『マインズ・アイ——コンピュータ時代の「心」と「私』』(上) 坂本百大監訳、TBS

ブリタニカ)

Vickery, John (ed.), 1993 *Deaf History Unveiled: Interpretations from the New Scholarship*, Washington D.C.: Gallaudet University Press.

ヴィリエ・ド・リラダン、1996『未来のイヴ』齋藤磯男訳、創元社ライブラリー

Welch, Walter L., Brodbeck, Leah and Burt, Stenzel, 1995 *From Tin Foil to Stereo: The Acoustic Years of the Recording Industry, 1877-1929*, Gainsville: University of California Press.

Wile, Raymond R., 1987 “ ‘ Jack Fell Down and Broke His Crown’ : The Fate of the Edison Phonograph Toy Manufacturing Company” , *ARSC Journal*, Vol.19, No.2, pp.5-36.

Williams, Linda (ed)

1995 *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Wojcik, Pamela Robertson and Knight, Arthur, 2001 *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Durham: Duke University Press.

フォノグラフ関連一次資料

□ エディソンの著作

Edison, Thomas Alva

February 19, 1878a “Improvement in Phonograph or Speaking Machines” , US200521, United States Patent Office.

March-April 1878b “The Phonograph and Its Future” , *North American Review*, Vol.126, No.261, pp.527-536.

June 1888 “The Perfected Phonograph2, *North American Review*, Vol.146, No.379, pp.641-650.

□ 雑誌記事

Allis, Dexter W., November 25, 1905 “The Fun with the Phonograph” , *Scientific American*, Vol.93, No.22, p.415.

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

Johnson, Edward H., November 17, 1877 “A Wonderful Invention: Speech Capable of Indefinite Repetition from Automatic Records” , *Scientific American*, Vol.37, No.20, p.304.

□ その他の新聞・雑誌記事 (著者不明)

Anon., July 25, 1846 “The Euphonia, or Speaking Automaton” , *Illustrated London News*, Vol.9, p.59.

Anon., December 22, 1877 “The Talking Phonograph” , *Scientific American*, Vol.37, No.25, pp.384-385.

Anon., March 16, 1878 “The Speaking Phonograph” , *Scientific American Supplement*, Vol.5, No.115, p.1828.

Anon., March 24, 1878 “The Phonograph Exhibited: Prof. Arnold’s Description of the machine in Chickering Hall- Various Experiments with Remarkable Results” , *New York Times*, p.2.

Anon., March 1908 “Distinguished Visitors at the Victor Factory, *The Voice of the Victor*,

Vol. 3, No. 2, p. 3.

□ レコード会社の広告

Edison Phonograph Co., September 17, 1915 "No Difference", *The Outlook Magazine*, Vol. 123, No. 3, p. 97.

Victor Talking Machine Co.,

April 18, 1908a, "Which is Which?", *The Outlook Magazine*, Vol. 88, No. 16, inside cover.

September 5, 1908b, "Jenny Lind singing at Castle Garden in 1851", *The Outlook Magazine*, Vol. 90, No. 1, inside cover.

May-June 1910, 1910 "A Corner of the Music Room at the White House", *The Voice of the Victor*, Vol. 5, No. 3, cover.

January 1915 "Both are Caruso", *Popular Mechanics Magazine*, Vol. 23, No. 1, p. 3.

February 5, 1920, "His Master's Voice", *The Outlook*, Vol. 124, No. 5, p. 123.

□ オンライン記事

Wappler, Margaret, June 2012 "I Sing the Body Electric", Los Angeles Times Magazine Website (<http://www.latimesmagazine.com/2012/06/i-sing-the-body-electric.html> : 最終閲覧 2013年11月30日)

録音資料

John Oswald, 2001 *Plunderphonics 69/96*, Pfony, 069/96, 2001.