

# 脱社会性という社会性

——「テクノ耳」という言説の考察から——

石川千穂

## 1. 問題の所在

「音楽業会不況」が言われて久しい。昨今は、1997年をピークに下降の一途をたどるCD売り上げ<sup>(1)</sup>についてだけでなく、業界が新たな収益源として期待してきた音楽配信事業の頭打ち<sup>(2)</sup>が報じられている。このような事態を受けて、業界は音楽ファイルの無料交換ソフトの浸透に不況の要因を見出して技術的<sup>(3)</sup>、法的<sup>(4)</sup>な対抗措置を講じたり、人々の「音楽離れ」という認識の下に「コンテンツの充実」による状況の打開を論じたりしている。

「CD不況」は音楽ソフトの聴取＝音楽という図式のもとでは紛れもなく「音楽」離れと言えよう。ただ、「CD不況」だけが言われていた頃には、ネット配信の成長という事実を突き付けることでこのような図式のもとで「音楽離れ」を語る業界に対して異議を唱え、音楽ソフト（モノ化した音楽）の聴取＝音楽という図式の崩壊という認識を業界に迫る論もしばしば見られた<sup>(5)</sup>。しかし、そのネット配信も思いの外短期間でその成長を止めている。やはりこの社会は「音楽離れ」しているのだろうか。

音をめぐる文化的な営みが衰退しているわけではなく、「音楽離れ」という論調が蔓延するのは、音楽が衰退したからではなく、現在の音楽的な営みにまだ適切な言葉が当てられていないからにすぎない——音楽学者の増田・谷川はそのような問題意識から、音響テクノロジーとそれをめぐる人々の想像力から「音楽」という概念の流動性や多層性を指摘したうえで、現代の「音楽」を象るに相応しい言葉を模索する必要性を説いた。これは、先に挙げたネット配信の成長によって「音楽離れ」を否定する人々に連なる議論であるとも言えるのだが、彼等にとってネット配信は、モノ（CD、レコードなど）としてであれデジタル・データ（音楽配信）としてであれ、楽曲を販売することで成立する現行の音楽業界の救世主どころか、楽曲を購入するという行為が後背化する時代の序章に入ったことを物語るものとして捉えられている。ネット配信の普及とは、単なる音楽の脱モノ化という事態ではなく、音楽＝作曲という図式が台頭する兆候なのだ、と。

結論部において彼等は思想家ジャック・アタリの議論を引きながら、現在の音をめぐる文化的な営みを象るのに相応しい言葉を提案している。

社会秩序や政治経済システムを映し出すものとして音楽を捉えたあたりは、「音楽の源泉とそれを聴く者とを結ぶチャンネルの総体」である「レゾー（系）」の移り変わりによって音楽の歴史を概観する。

「供養のレゾー」においては宗教的儀礼の一局面だったものが、そこへ注がれる技術と熱意の高まりによって、それらが神への供物からただ聴かれることを目的とする音楽として自律化し、やがて神から市民へと解放される。市民への解放によって音楽は、コンサート・ホールの入場料や楽譜の使用料というかたちではじめて経済活動と直接結びつくようになる。このように市民が対価と引き換えに音楽家の演奏をその場で聴くことが音楽という経験の主流であったこの段階を「演奏のレゾー」という。さらに「演奏のレゾー」が爛熟し、録音技術が誕生した19世紀末にすると、演奏は生まれた瞬間に姿を消すものではなく永存するモノと化す。音楽は大量に複製可能なレコードというモノとなり、人々はそのようなモノとして音楽を購入するようになる。このように音楽はコンサート・ホールなどで演奏者と同じ場で時間を共有することによってはじめて体験できるはかないものから、孤独でいくらでも反復可能な体験となったこの段階を「反復のレゾー」という。そして「反復のレゾー」が徹底化された先に現れるのが「作曲のレゾー」である。

音楽複製テクノロジーを用いた音楽生産方法であるサンプリングにおいては、ある楽曲を再生する行為も楽曲をつくる行為も、データを操作するという意味で等価となり、音楽の生産と消費の区別が薄らいでいく。このように音楽の生産の場が拡散することによって、従来の社会において音楽の生産を集中的に担う場としての「業界」は、その存在意義が問われるだろう。ここにおいて音楽をめぐる経済活動は、楽曲という作曲の結果の販売ではなく、作曲の手段の販売が主流となるのだから<sup>6)</sup>。「作曲」は「業界」ではなく消費者の手に委ねられるのだ。[増田, 谷口 2005]

「反復のレゾー」の時代の音楽観においてなら、音楽配信は単に楽曲の脱モノ化をもたらす技術にすぎない、しかし「作曲のレゾー」において、デジタル・データを直接手に入れることができる音楽配信とは、作曲の簡易化を消費者に提供する技術となるのだ。技術的革新が人々の音楽観を直ちに書き換えるわけではなく、音楽観がある技術をどのように用いるかを決めるのだ。一見音響をめぐる技術史のように見える増田らの試みは、そのような文化技術的・制度的・歴史的効果としての音楽観を捉えるべく、音楽をめぐる技術がどのような概念のもとに生み出され、用いられたのかを明らかにすべく、技術そのものというより、技術をめぐる言説に焦点を当てる試みであった。

本稿では、技術ではなく、直接「音楽」を語る言説に着目する。しかしそれは、そこで語られていることを文字どおり捉えるということではなく、そのような語りが編み出されう回路を明らかにすることで、そのような言説の背後にある音楽観、そしてそれを可能にする社会のありようを明らかにするためである。

## 2. 「テクノ耳」

7 名前：>1 投稿日：2000/04/23(日) 01:56

「体で聴く」と、メロやハーモニーなどといったいわゆる「音楽」から解放され、森羅万象が音楽に聞こえてきます。一般にテクノ耳というものがありますが、それです。たとえば、工事現場のドリル音と隣の家の犬の鳴き声に、勝手に複雑なリズムを聞き取っておもわず恍惚としてしまったりします。ここまでいくと異常ですが。

13 名前：名無しさん 投稿日：2000/04/23(日) 20:19

テクノは よりその機能性が先鋭化されていて、もはや音楽と言うより 脳の神経回路をダイレクトに刺激する電気信号であると 言えなくもない。だから、そういう意味では1の言う「音が鳴ってるだけ」というのは正しいんだけど、いったん脳の回路がテクノにアジャストされると、ただ鳴っているだけの音が、快感を呼び起こす信号に変化するのです。

[[テクノって]ネット掲示板「2ちゃんねる」

(<http://piza.2ch.net/log/dj/kako/956/956400982.html>)より]

以上は、「テクノってどこがいいの？なんか音が鳴ってるだけ（結構耳障り）って感じしかないんだけどYMOとか聴いても、ゲームの音みたい」と問う「1：名無しさん」へのレスポンスを抜粋したものである。テクノとは「もはや音楽と言うより脳の神経回路をダイレクトに刺激する電気信号」であり、そのような刺激を得るには、「脳の回路がテクノにアジャストされる」＝「テクノ耳」を得る、必要がある。しかし「いったんアジャストされると」、「森羅万象が音楽に聴こえ」、どんな音からも快樂を汲み取ることができる。

ところがある夜、酔っぱらって帰宅した僕は、布団にごろんと横になってCDプレーヤーをつけた。どうした拍子か、たまたま入っていたのは『リスペクト』。アルコールでぼんやりした頭で、ながばうとうとしながら、しばらくそれを聴いていた。いや、聴いているというより、その音が流れている場所に身をおいていた、という感じか。

すると、気持ちいいのである。ひじょうに気持ちいいのだ！

これにはびっくりした。そして思った。「ああ、これが世にいう、『テクノ耳ができる』という奴なのかー！いやーこういうのって本当にあるんだなあ！」

[伊藤 2000→2007：265→266]

八〇年代ニュー・ウェーブを愛聴していたという漫画評論家伊藤剛にとって、94年当時のテクノは押さえてくべきジャンルであった。にも拘らず、「どう

にもわからない」。当時の海外ダンス・シーンで人気のあったハードフロアというアーティストのセカンド・アルバムで当時名盤との評判を呼んでいた『リスペクト』という作品も買ってはいたものの、友人に「ダメだよこんなの、音楽の類廃だよ。世の中一体、どうなっちゃったの???」とまで言うほどの拒否反応を示していたという。それが、以上のような契機を経て「クラブに足を運ぶように」なったというのだ。

ここまでで「テクノ耳」とは、聴取側の身体の転換を語ることによる音楽言説であるとひとまず定義づけることができるであろう。しかし、このような聴取身体の転換を語る言説＝「耳」言説は、音楽の領域に限らない。「耳」として聴取身体を論じるこのような言説は、例えば英語教材などにける「英語耳」としてしばしば語られる。

### 3. 英語耳

バイオリスニングは……？

知能情報工学から生まれたリスニングトレーニングマシーンです。英語を聞き取るために必要な“脳”と“聴覚”を刺激して鍛えます。

まったく新しい発想の英語学習

バイオリスニングを通してテレビ、音楽、映画、英語教材などを聞くと、英語が聞き取りやすくなるよう英語耳を養成します。英語をより効率的に身につけることができる【英語耳】をつくるスーパーマシーンです！

〔「バイオリスニング」『英語伝』ソナタ株式会社。

〈<http://www.eigoden.co.jp/bio/>〉

これは、「英語耳」養成ヘッドホン「バイオリスニング」の広告である。以上のように、特殊なヘッドホンを装着することで英語を聞き取るのに必要な「英語耳」へのシフトが可能であることが体験者の驚きの声とともにうたわれている。さらに「バイオリスニング」は、「右脳」を刺激し「英語脳」の獲得にも資すると言う。

「右脳」の活性を勧める「英語脳」という言説も英語教材においてしばしば見かけるものだが、これは英語を文法構造から理解するという従来の日本の英語教育（いわゆる「左脳的理解」）では英語をしゃべられるようにならない、という反省のもと、「生きた英語」を習得すべく、幼児が言葉を覚えるように「感覚的に」英語を習得することを唄った教材において象徴的に語られる言説であるといえる。「英語脳」とともに唄われる「英語耳」もそのような従来の英語教育の否定の一環であると言えそうだ。理解による習得よりも日常的に繰り返す営みによって努力やストレスなくいつの間にか出来るようになっていくというような、慣れの勧め。身体のシフトを語るこのような英語教育現場の言説では、英語習得の

手段がまるで「耳」や「脳」の新たなバージョンをインストールするようなあり方として語られる。学習者は新たなバージョンの身体を受け入れるだけでいい。

しかしながらこの場合、「私」は、新しい「英語脳」や「英語耳」というソフトがインストールされるコンピューターであると同時に、コンピューターにソフトをインストールする作業を行なう、いわばコンピューターのユーザーでもある。つまり自分で自分に新たな「耳」をインストールする必要があるのだ。そうになると、話はそう簡単にはいかない。

「英語耳」という言葉は、2002年から現在にいたる学習研究社の『英語耳&英語舌』シリーズや、アスキーから2004年から現在まで出版される『英語耳』シリーズにみる通り、英語教材などを通して知られている。どちらも昨今の英語教材本の多分に漏れず、また「耳」をタイトルに冠する教材であることから当然、CD教材が付属している。

2002年9月発行の『英語耳&英語舌』シリーズ第一作目『最速インストール！あなたの実力をバージョンアップ!! 英語耳&英語舌』は、ビジネススクール(TSBC)講師安河内哲也氏秘伝の「精読トレーニング」に基づく教材だ。某有名キリスト教系大学に入学した当初は、帰国子女や留学経験者の学生達の間で「地蔵のように座っているだけ」だったが今や「英語のエキスパートとして企業研修などにひっぱりだこ」だというこの人物「独自のメソッド」であるという、この「精読トレーニング」とは、①同じ英語音声を何度も聞き、②次に聞いた音声を書き取り、③テキストと比較して自分の間違いを認識したうえで音声と文字を改めて一致させ、④「日本語とはまったく異なる英語独特の発音、アクセント、イントネーションが、耳に焼き付くまで(12)」聴くという方法だ。特に、「英語の音声をできるだけまねして、カタカナ英語にならないように気をつける」ことがポイントとして強調される。さらに、そのカタカナ英語脱却のために「日本人が苦手な発音最速講座」として、[æ]と[A]など日本語では差異を設けない音の区別やその発音の仕方を舌や顎の位置などによって解説している。つまり、ここで説かれているメソッドとは、ただ英語を聞き、まねるだけではなく、英語と日本語の音の違いに意識的になるというものである。

またアスキーの『英語耳』シリーズ一冊目『英語耳 発音ができるとリスニングができる』では、「自分の口で発音できない音は、聞き取ることができない」という論理のもと、オウムのように英語の発音をひたすら物まねする、その名も「Parrot's Low」なる訓練法として英語の歌や会話を聴きそれをひたすらまねることが説かれる。富士ゼロックスの複写機開発エンジニア出身で現在は東洋大学経営学部で商学英语の非常勤講師を勤めるというこのシリーズの著者松沢喜好によると、「英語耳」とはリラックスしていても聞き取れて、何時間連続して聞いても疲れない状態であり、「壮大な慣れ」で到達できるものだという。しかし、「普通にやっていると出来ないのです。日本語の音の排除が出来ないのです。英

語の音を聞いても、日本語の音で代用する強い力が脳内で働いてしまいます。」と、日本語が既に脳に書き込まれている日本人はオウムのように簡単には行かないことが論じられ、「英語の子音・母音の発音の追及」や音節に対する意識変革がこのメソッドの主要点となっている。

以上に示したとおり、「英語耳」言説の内実とは、「きく」という体験の積み重ねで英語が自然としゃべれるようになる、といった体裁どおりの言説ではなく、むしろその逆であるといえるだろう。「英語耳」とは、漫然と英語を聴いていても日本人に英語はマスターされないという認識の下に、「感覚」や「慣れ」ではなく、「理解」と「矯正」による英語の習得を説く言説である。「日本語耳」の構造の下に「英語耳」を差異化して「理解」することにより、英語の習得を説くものである。

先に示した英語耳養成マシーン「バイオリスニング」においても、広告が唱う効果の根拠として、日本語と英語における音の周波数特性の違いが論じられている。「英語は日本語と違って子音が多く、最小発音が単語レベルのため聴覚の区切りが日本人には認識できないことが多い」。それゆえ、「バイオリスニング」で子音の周波数帯で聴覚を物理的に刺激することにより聴覚の焦点を子音に合わせることで、英語のリスニング能力が向上するのだと。つまり「バイオリスニング」とは、マシーンという響きが喚起するような、英語を勝手に学習者にインストールするというような代物ではなく、母音の音域に反応するという癖をもつ「日本語耳」を子音に敏感な「英語耳」へと矯正する装置であり、日本語耳が無視してしまう音のヴォリュームを上げて日本語と英語の音声差異に対する気付きを促すことで、学習者自らが行なう意識改革という努力を手助けする装置でしかない。このように「英語耳」とは、英語を身につけた理想的な身体へのシフトという体裁を装いながら、地道な努力による鍛錬と、その鍛錬の方法を詳細に論じるための言説である。「テクノ耳」と同様、身体性のシフトの言説であるが、それは意識的な矯正の帰結として語られるものであり、それ故に、理想的な身体という到達点と、そこへの到達過程の像がどちらも明確に描かれるのだ。

#### 4. 「英語耳」／「テクノ耳」

その一方、「テクノ耳」言説においては、「テクノ」から快楽を得るには「テクノ耳」になる（＝「脳がアジャスト」される）必要があること、そして「テクノ耳ができた」暁にどのような体験が得られるのかということばかりが語られ、「英語耳」の場合のようにどうすればそのようなシフトが可能であるのかは語られない。テクノの魅力がどうすればわかるか、という「1：名無しさん」の問いは、それに返答する「7」や「13：名無しさん」の論理に従えば、テクノ耳になるにはどうすればいいかという問いに換言すべきものであるが、それに対してテクノとはわからない人にはわからない音楽である（テクノ耳が備わっていなければわ

からないが、どうしたら備わるのかは解らない)ということをもって回答されているのだ。

伊藤の議論でも、「テクノ耳ができる」こととは因果関係の不明な出来事であることが強調されている。伊藤剛はこの文章で、「テクノもアニメ絵も、どちらも身体と主体を切り結んでいる無意識的なレヴェルに働きかけるものではないだろうか」として、「テクノ耳」を「アニメ絵目」というアニメの受容言説との類似性によって論じている。「アニメ絵」とは「目がぐりんと大きく、鼻やクチの小さな「かわいい」美少女絵」で、「一般の漫画のキャラクター絵」とは分けて捉えられるているもの」という。「アニメ絵目」とはそのような「アニメ絵」を享受できる能力ということになる。伊藤によると、「テクノ耳」と「アニメ絵目」には、全体（音楽では楽曲、アニメではストーリー）との関係性を鑑みることなく部分（音楽では今鳴っているもの、アニメではキャラクターやその構成要素）を「身体的な快樂原理によってドライブ」されるというかたちで享受する点、さらに本論でさきほど触れたように、そのように受容できるようになるのかの因果関係（「英語耳」で言えば子音への感受さ）が不明である点——「テクノ耳」や「アニメ絵目」はある日突然「できる」とされるように、馴致であったり偶然性によって獲得されるものである——という点で共通しているという。伊藤はこうして、「テクノ耳」を音楽受容身体の変様として、東浩紀が「キャラ萌え」として提起したアニメ・マンガの領域におけるポストモダンの文化消費様態との類似性によって論じている。

齊藤環さんは、人がアニメキャラに「萌え」ることをひじょうに不思議がっている。彼の著書『戦闘美少女の精神分析』（太田出版）は、その疑問から端を発しているといっている。しかし、こういういい方はできないだろうか。齊藤さんはまだ「アニメ絵目ができていないだけ」だと。僕に『テクノ耳ができた』瞬間があったように、ただただ目がでかい奇妙な絵にしか見えなかった美少女絵が、強い快感を喚起するものに変わる瞬間がおとづれるのだ、とは。[伊藤 2000→2007:266]

ある段階的なプロセスの帰結の先にある理想状態として「英語耳」が語られる一方で、「テクノ耳」は人知れず「できる」ものとして語られる。「テクノ耳」も「英語耳」と同様、ある種の理想状態として語られるのだが、「英語耳」とは違い、誰でも努力すれば「できる」というような獲得の普遍性は語られない。「テクノ耳」は、福音がもたらされるようにある日突然やってくるのだ。このように積極的に獲得しようとするれば誰にでも備わることを説くための言説である「英語耳」と比較してみると、「テクノ耳」とは獲得しようとしてもできないということの説くための言説のようである。

では、「テクノ耳」はなぜこのような言説のあり方を見せるのだろうか。その

点を明らかにすべく、次節では「テクノ耳」言説をさらに詳しく見ていきたい。

## 5. 「テクノ耳」の回路

### (1) 客観的かつ主観的な受容

加藤「じゃあ、「さっぱり分かんない」って思ってる読者向けには、「何故、唐沢さんの的にフミヤなのか？」っていうのを説明するのが、親切なんじゃない？」

唐沢「いや、それは年末の〈CHAOS〉が素晴らしかったからって一言に尽きるんですが」

田中「ホント直感しかないな、お前は」

唐沢「いいんですっ！ だから、何て言うのかな、音の粒子みたいなものが、すっごい細かいの。その一つひとつはすごい細かくて、透き通ってるんだよ。サラサラしてるっていうか。で、それが空気中でグツて集まって重さを持つたり、カキンッて尖りを持つたりするのね。でも、もとの粒子がサラサラだから、すごい気持ちいいの。腕にサツて触れて、抜けてく感じっていうか。①  
『ヒャー！』って笑っちゃう感じ」

(中略)

村「それとさ、フミヤのD」ってスティックなだけじゃなくてさ。年末のお台場でのパーティがあったじゃん？あの時って、メインでかけてるトラックの後ろに、うっすらとDJロランドの“JAGUAR”とか、ゾンビ・ネイションの“KERNKRAFT 400”のシーケンスを流したりしててさ。それって、お客さんを突き放してはいないんだ、ってことじゃん」

田中「……？」

村「現在の日本にいて、音楽とかお客さんとカリスナーとかとこのスタンスで接してるのって、本当に素晴らしいと思うんだよ。それって、大変なんだとは思うんだけど、無理してない感じがするしさ」

田中「あのさ、村さ、俺、前から言おうと思ってたんだけどさ、〈CHAOS〉の時に、村が『“JAGUAR”だ!!』とか喜びだしたじゃん？」

村「だって、かかってたじゃん。4時半くらいに」

田中「う……いや、そう言われて、俺も一生懸命聴こうとしたんだけど、どうやっても“JAGUAR”はかかってなかったんだと思うんだよなあ(笑)」

唐沢・加藤「ハハハハハ」

村「かかってたって！」

田中「いや、別に村の中で“JAGUAR”が響いてたっていうのは、素晴らしいことだと思うんだよ」

唐沢・加藤「ハハハハハハハハ」



田中「唐沢、お前聴いた？」

村「なあ、唐沢、“JAGUAR” 鳴ってたよなあ？」

唐沢「いやー、気が付かなかったけど（笑）」

村「嘘お～」

加藤「まあね、『音そのものを聴ける』っていう方向に耳がシフトすると、自分が聴きたい音が勝手に聞こえてきたりするからね、普通に（笑）」

唐沢「別にいんじゃないね？ 自分にとって、一番気持ちいい音が鳴ってりゃ」

田中「そりゃそうだ」

[[2000年ベスト・アーティスト:全ての道はフミヤに通ず!!]

『SNOOZER』#023, 2000年1月:83]

ここでも、「耳がシフト」するという聴取体験が語られ、さらにそのシフトの暁には「自分が聴きたい音が勝手に聞こえ」という、これまでにみた「テクノ耳」的論理が共有されている。ここではさらに、「テクノ耳」的聴取とは「音そのものを聴ける」ということであるという認識がある。さらにその「音そのものを聴く」というのは、下線①にあるように、音をある種物体のようなものとして捉えたとでも換言できるような認識のありようのようだ。音を物体のような実態として捉えるという「音そのもの」の聴取とは、聴取者の主観を介入させない聴取姿勢として換言できそうなものである。

しかしながら下線②にあるように、「音そのもの」の聴取とは、「自分が聴きたい音が勝手に聞こえてきたりする」というように、主観的な聴取をももたらすものであるというのだ。

石野：う～ん……感覚的なものが言語化されないで音になってる人の音楽って、やっぱり圧倒的に面白くてさ。POLE っていう人がいてさ、最近『POLE 3』っていうのが出たのねベーシック・チャンネルのスタジオがあって、そこでエンジニアをやったステファンって奴がいるんだけど。レコードの針がブチブチって音だったりとか、スタジオのノイズだとかを使ってダブを作ってる人なのね。すごい。音の質感としては、ベーシック・チャンネルみたいな、ちょっとコグレイな感じで、ザラついた、ルーベ越しに見た世界って感じなんだけど。で、電気のツアーをやって、ヨーロッパでDJをやっている流れで感じたことなんだけど、言語化出来ない音楽の方がどこに持って行っても通用するっていうかさ。絶対音楽としてのポテンシャルが高いんだよね。ロックみたいなものは、ちょっと違うんだろうけど」

田中：ロックも明らかにそういう音響的な流れにあるよ。

石野：そうだね。それはフジ・ロックの1回目観て思った。レイジ・アゲインスト・ザ・マシーンとイエロー・モンキーの決定的な違いはそこだよ。だから、もっとそういう方向にシフトしていきたいね。シフトしていきたい

っていうか、間違いなくしていくんだけど（笑）

[インタビュー：石野卓球×田中宗一郎『SNOOZER』#020, 2000年8月：75]

先の引用のように「音の質感」が語られる上記の引用だが、ここではそれが「言語化できない音楽」と換言されている。しかし「言語化できない音楽」を語るすぐ手前で彼は自ら下線部にあるように、「言語化できない音楽」を言語化しているのだ。

このような「物質としての音」、「音そのもの」、「主観的な音楽」、「言語化できない音楽」、これらがすべてイコールで結びつくという「テクノ耳」保持者の認識とはどういうものなのだろうか。

## (2) 純粹聴覚

1940年代末にミュージック・コンクレートを創始したフランスの音楽家ピエール・シェッフエルは録音音楽の特性を、クラシックコンサートでの演奏や歌唱のような、「演奏者の産出行為（身ぶり）」を見ながらきかれるものとは明確に区別し、産出行為を見ることなく「単にスピーカーから発出される音響の特性」に「アコースマティック」という呼称を与え、響きをもたらず原因への関心から解放された、響き以外のなにもものにも汚染されない「響きの現前性」を「オブジェ・ソノール」（=音そのもの）と説いた。「ミュージック・コンクレート」とは、一音一音を自ら産出する（あるいはそのような産出を前提として楽譜を書く）というものではなく、任意に再現可能なものとしての音（データとしての音）を組み合わせることにによって創作された最初の音楽作品であり、ヒップ・ホップ、テクノはもちろんのこと、現在のポピュラー音楽全般にこの制作手法は浸透している。音楽学者の庄野進は、そのような「アコースマティック」な音響の聴き手は、シェッフエルの言うように「ひたすら響きの表面にのみ止まり」「純粹な響きとして聞く」のではなく、むしろ起源が不可視化されてしまうからこそ、「自己の経験を出発点に、原因や状況などを想定しつつ、その響きに意味を与えようと」し、その結果、音響以外の様々な情報によってもたらされるコンテクストの受容が、響きの受容、つまり聴取を規定すると指摘した〔庄野 1995〕。

庄野に言わせれば「テクノ耳」が受容するものも「音響以外の様々な情報によってもたらされるコンテクスト」ということになる。そもそも、シェッフエルが録音技術の帰結として指摘した「音そのもの」という言葉は、決して録音技術の登場によってもたらされた訳ではなく、近代西洋音楽学における伝統的な音楽の理想を形容するもののひとつである。

## (3) 純粹聴覚の「不純」——聴衆コード／音楽学コード——

しかしながら、音楽社会学者の宮本直美によれば、「作品そのもの」「音そのもの」への「専心」という「近代的聴取〔渡辺 1989〕」態度が19世紀半ば以降支配

的となったことは、決して一般的に言われているような「純粹に芸術的な、あるいは美学的な意識に対する目覚め」などではないという。そうではなく、音楽が教養の手段として機能し、それ故、音楽を「正しく」聴いている自分を示すことが、自分が教養ある市民であることの証(アリバイ)となったためだからなのだ、と。

19世紀ドイツ市民が「音そのもの」と向き合おうとしたのは、18世紀後半から19世紀のドイツにおいて「教養市民層」の形成を導いた新人文主義が、音楽の聴取を「教養・文化の具体的実践」と見なし、「優れた芸術」に直に触れ、「芸術を「自身のうちに感じる」ことで、「秩序、美、調和についての正しい感情」に目覚めることが出来るとしたからなのだ、と渡辺は指摘する。「その作品に内在する高い精神を直接感じ取る」ことによって「あるべき感情」が喚起されるのが、「市民」であることの条件とされたのだ。不文律に支配されたコンサートホールのあの厳格さとは、実は皆が音楽へ専心していることの帰結ではなく、音楽に専心するための環境の創出のために、音楽ではなく音楽を聴く態度をめぐる相互監視に人々が駆り立てられた帰結であると言う。19世紀の主体的な聴取は、あくまでも教養の手段としての音楽という当時の状況への反応であり、コンサートホールの厳肅さは、各人が音楽そのものと向き合っていることの帰結であるというより、一定の行動様式に従えること(市民であること)自体が、当時のコンサートが形式化し儀礼化していたことの原因であるという。つまり、当時の聴取の主体性とは、実際には、音楽学者達が要請した作品への働きかけという意味では浸透しておらず、「自他の態度に対する自覚と注意力」という意味で働いていたのだ、と。

聴衆がもし全神経を集中させて音楽の響きに没頭しているのであれば、周囲で立てられて小さな音はたいして気に留めないということも考えられよう

[宮本 2006 : 207]

さらに宮本は、「美的体験は鑑賞されてはじめて完結する」という聴衆を音楽の成立要件として重視する、現在にも連なる音楽学的・美学的概念は、以上のような「教養のための音楽への専心」という態度への音楽側からの対応策にすぎなかったとも指摘している。そもそも古くから「芸術」とはみなされてこなかった音楽は、19世紀初頭のロマン主義美学が「言語や絵画、その他の要素から独立した、最も純粹な音楽」として器楽を「発見」し、言語表現では到達できない表現であることに音楽の固有性が見出されることで、「芸術」の仲間入りを果たした。宮本はさらにその動きが編制されるのと同時期に、音楽ジャーナリズムが隆盛し、音楽を語る行為の制度化として音楽学が成立したことに着目し、語りえないものを語るという、いわば失敗を宿命づけられた行為が積み重ねられることによって、ますます語りえないという音楽の価値が強化され音楽が神聖化されることになったのだ。そのような音楽の神聖化の立役者であり寄生者である音楽学者や美学者

にとって、音楽を手段視するような論理は許容できない。そこで彼等は、「音楽への専心」という聴取態度の必然性を自ら改めて展開し、音楽のなにもものにも代え難い至高の価値を維持しようとした。それが、先に示した作品は鑑賞者からの働きかけがあつてはじめて作品足りえる、という「音楽の成立要件としての聴衆」という論理であるのだという。そして、そのような音楽の成立要件となるような聴衆の態度とは、受動的なものではなく、「能動的に知と感性を総動員して聴き、「理解」する」ものであるとして、聴取において「主体性」を要請する論理が持ち出されることとなる。

さらに、この音楽学が導き出した「主体的聴取」なるものが、市民の教養を表す、コンサートホールでの身体の拘束とは異なる、もう一つのコードとして機能していく。「語りえない」ことに価値を見出された音楽は、形式論や作曲家論という形で辛うじて言語に寄る接近が可能なもの認識されていった。「主体的聴取」のためには、このような知識が必要不可欠とされたのだ。特に、楽譜やリズム、和声などの理論的知識によって始めて可能となる、形式の知識による聴取（構造的聴取）については、その形式理論の難解さによって勉強という地道な努力の必要性が説かれていた。「主体的聴取」のために難解な形式理論の取得に向けて地道な努力が要請される。しかも、形式や作曲家の理解は、あくまで音楽に近づく手段であり、どんなに努力しても音楽は辿り着けない場所にとどまる。「主体的聴取」は、このように教養の過程と同じような果てなき努力過程を要請する言説となる。

さらに音楽言説も、形式や作曲家の理解の「深さ」によって序列化され、音楽を語る行為も「初歩的な段階からより高い段階に至る過程と努力」という「教養」の営みとなる。このような序列化によって音楽は、最高位の聴取者のさらに彼方に位置付けられることで、その価値がいっそう高められることとなる。音楽学側が説いた音楽聴取における主体性とは、音楽学が制度化した構造聴取というあり方を習得することであったのだ。

つまり、当時説かれた「音への専心」という、「音そのもの」との対峙を説く言説は、教養市民であることのアリバイとしてのコンサートホールでの儀礼（身体的拘束）と、制度化された形式理論を理解するという営みへの専心であったということだ。[宮本 2006]

#### (4) 概念の否定という概念としての「音そのもの」

このように、(1)で引用した「テクノ耳」言説に見られる「音そのもの」や「言語化できない音楽」を含めた先の言葉は一九世紀以降連綿と続く社会的（音楽学的）コンテクストであるといえる。

言語化できないものとしての音楽を語ることは音楽が芸術化する条件であった。それはやがて、言葉では捉えられないものであるからには、音楽は形式の知識を把握することで理解すべきという認識をもたらし、それは音楽を教養として

受容する動きを駆動させた。しかしながら現在は、「音そのもの」を実現するものとして録音技術を用いたシェッフェルの作品創作のありかたが浸透し、楽曲が断片化されたり、また別の楽曲の要素となるという想像力が支配的となることで、楽曲と部分の有機的関係の構造を前提とした形式理解〔庄野 1985〕はごく限られたものにしか有効性をもたなくなっている。その際に、形式理解に代わる言葉では捉えられない音楽への接近を示す言説として導き出されたもののひとつが、「物質としての音」なのではないだろうか。

「物質としての音」という発想は、音楽を「非言語」というより、そのような抽象性や概念性そのものから解放したい（すべき）という意思の現れとして捉えられないだろうか。抽象性や概念ではなく、手触り、感触による接近というこの態度は、音楽を「理解」ではなく「体験」の対象としようとする志向性を物語っている。「理解」や「教養」とは対照的な、リアルをそのまま受信する身体への因果関係不明な変容として現在の聴取が語られるのも、このような「理解」や「教養」としての音楽に対する否定的な意識から導かれているのではないだろうか。

「耳のシフト」という語りは、通常の聴取からの脱却を説くものである。それは、聴取のありようを7類型に分けて序列化したアドルノに象徴的なように、より高次の聴取を目指す19世紀的聴取言説が説くところでもある。しかしながら「テクノ耳」が脱却の対象とするのは、庄野の言う「音響以外の様々な情報によってもたらされるコンテクスト」によって何をきいているのかを認識するあり方である。つまり、テクノ耳とは、そのような社会的なコンテクスト——そこには作者や楽曲の形式、あるいはそもそも楽曲という単位性など、19世紀以降の音楽学が聴取（「理解」）の対象としてきたものも含まれる——を介さないことによる音楽聴取のあり方である。

以下では、「しゃべっても分からない」（＝「語りえない」）、「パッケージ」化不可能なものとして音楽の真の価値が見出されながら、「音の質感」の重要性が語られる。

田中：パッケージってという言い方があるじゃない？ 「感情をパッケージする」とかって。

曾我部：そうそう、結局パッケージされるじゃないですか。感情がパッケージされることに対する反発はある

田中：そうそうそう。この“スロウライダー”の音の取り方は明らかにそこに対する違和感じゃない？ 「パッケージされたくない」っていう。

曾我部：うん、そうなんです。そう。パッケージ感は最近あんまり好きじゃない。結局、CDの12cmの中に入っちゃってるんだって。すごいことを歌ってダイナミックなんだけど、ダイナミズムが結局12cmのCDの中に収まっちゃってる感じが嫌だな。だから、音質って今回のシングルでは、俺にとってはすごい重要だった

田中：うん、そう思った。何よりも感じるのは音質だと思う。

曾我部：そう。でもその部分は、しゃべっても分からないじゃん。音楽が立体的に、スピーカーからぐにゃぐにゃ出てくる感じ、そういうのは求めたな。音と言葉が、ぐにゃあ〜と出てくる感じ

田中：俺、今すごいいいなと思うのは、ローファイなもの。

曾我部：うんうん

田中：あとは、クラブで鳴ることを前提としたダンス・ミュージック。この両極がやっぱりすごく信用出来る。で、そんな時、何を聴いてるかっていうとメロディとかコード感はどうでもよくなってきててさ。まあ、リズムは重要なんだけど、やっぱり質感を聴いてるんだよね。

曾我部：そう、質感。作ってる間も、質感の話ばかり。「ザラツとした」とか「じりとした」とか、そんなのばかり。でもそれは、言葉のところである程度行き着いたから出てきたゲームみたいなものではなくて、「そこに本質があるな」って最近本当に思ってた。例えば、スライを久々に聴き直してみたんだけど、『暴動』の質感を覚えてるの、体が。中学校の時に聴いて恐かった、あのベツリしたザラツザラの超ローファイな感じを

田中：感情もそこにしか宿らない感じがするよね。

曾我部：うん、音響じゃないんですよ、質感なんだよな

[インタビュー：曾我部恵一『SNOOZER』#014, 1998年8月：77]

「ゲームみたいなもの」と曾我部が表現するのは、すなわち批評という言説行為によってはじめてその価値が見出されるというような音楽の評価のあり方のことであろう。言説を経由せずに、聴取という体験によって始めて認識できるものとして「音の質感」が説かれ、それが音楽の最大の価値——「本質」——であると語られている。

このような音の絶対性へ帰依する聴取のあり方——「テクノ耳」——とは、あくまでも、曾我部が否定する批評言説であることは、「音の質感」を問うという聴取態度を現在最も有効な批評行為として見出すような以下の言説から明らかである。

音の政治学が仕掛ける革命

田中：(略) やっぱりオウテカみたいに、音を配置することそのものが、どれほど社会的な、むしろ政治的と言ってもいいぐらいの行為なのかっていう自覚——そこからしかヒップホップのリズム革命みたいなもんは出てこないよ。それが俺の最近のリアリティなんだよ

加藤：はははは

ダイ：それって要は、テクノも同じことですよ？

田中：そう。あらかじめインプットされてる楽器形態とかバンド編成ついてい

うのを一回バラしてい目の前にある現実とか、目の前にないイマジネーションをぼんぼん投げ込んでって気が付いたらそこにリズムもコード感もメロディも出来上がってるっていうようなもの

加藤：それが分かりやすく出たのが、ぐるりの『図鑑』だといそういう文脈でございますな

田中：そうなんだよ！でさ、そういう動きについては、譜面を使ったアプローチというよりも、もっとこうこの音のカタチがいいとかい波形がいいとか、そういうそれぞれの体に持つてる聴覚に頼ったものになるはずなんだ。

〔99年の「俺のリアリティ」の巣窟】『SNOOZER』#017, 2000年2月:119〕

既存の概念に汚染されないものとしての「音そのもの」。ここにおいて「音そのもの」とは「社会」を経由せず、「私」と無媒介的に対峙するようなものとしてあり、「社会」を経由しないことは、「概念では捉えられない（捉えるべきではない）」ということに換言されているのだ。つまり、ここにおける「音そのもの」とは、概念の放棄として概念化されているものである。

#### (5) ラディカル純粋音楽

このように、「テクノ耳」という言説とは、「芸術」の仲間入りをするために称揚された「言葉では捉えられないもの」としての音楽という19世紀の音楽観が、ラディカルに展開された帰結として、19世紀の聴取のありよう——それも当然、言葉では捉えられないものを捉えるためのものとして認識されていたのだが——が、否定されてしまったところに見出される言説なのだ。19世紀の音楽学が説いた「主体的な聴取」は、初歩からの発展過程における絶えざる努力（新人文主義的「教養」）のアリバイづくりや、制度化された形式理解への専心を通して、人々の行動を秩序化へと方向付けるものだった。一方で、「テクノ耳」として語られる、同じ現場で聴こえる音がそれぞれ異なるという体験のありようは、人々の行動の秩序化という19世紀的聴取の背景にある理念とは対照的な聴取体験の描写であるが、それはまさに音楽のために主体性を発揮することによって論理的に導き出される現象であるといえるだろう。ここでも同様に、音楽学がもたらした19世紀的理念（「主体的な聴取」）のラディカリズムと、その帰結としての19世紀理念（構造的聴取や音楽学そのもの）の否定として、「テクノ耳」が位置づけられる。19世紀音楽学における「主体的な聴取」とは、構造的聴取であることににおいて、あるいは「教養」のアリバイであることににおいて、真の主体性ではない——テクノ耳の音そのもの言説ではそのような認識の下に、真の主体的聴取の帰結として、概念の放棄という概念、そして「主観的な音」が説かれているのだ。

こうして、主観的で感覚的であることを示すことが音と純粋に対峙していることの証となり、それが、社会的なコンテキストに惑わされない正統な批評——「音楽」にとっての「客観的」な批評——として共有される。こうして、一見

主観的で感覚的な表現が「テクノ耳」を保持する者同士の間では、むしろ主観的で感覚的であるからこそ客観的な批評として共有される。「耳」のありよう（「テクノ耳」があるかないか）によって批評の可否を論じる以下の議論は、そのことを示している。

話を音楽資本に限っても、「渋谷系」という今思えば随分と幸福だった“村”を育んだ、戦後日本の資本主義の高度化・情報化は、今や下部構造をすっきり整備させ、数字の化け物のようなメインストリームのポップ(=資本主義)・ミュージック、いわゆる「Jポップ」を作り上げるに至っている。そもそもここに「J」という国家の指標が冠されていること自体微妙な話ではあるが、それはさておき“ガストロンジャー”が、その「Jポップ」に対するカウンター的リアクションの一つであることに間違いない。ただし、そうした「カウンター」の種類の中で、今この時点で最も可能性を感じているものといえ、僕は七尾旅人やくるり、あるいはスーパーカーあたりの名前を挙げることになる。そこで僕が“ガストロンジャー”に対して感じる違和感とは、同曲から「カウンター」としての可能性をスポイルし、果ては七尾旅人やくるりの可能性さえも「ナシ」にしてしまう、言説状況の不幸をこそ問題にしたのだ。(中略)

ただ、今あえて「不幸」と呼んだことで分かるように、僕は実際“ガストロンジャー”という曲自体、嫌いではないのだ。確かにオトシマエは一切ないが、その実存的過剰さが宮本なのだとも言える。『奴隸天国』以来……という反動的な感慨も捨て難い。実際、ここ最近の歌謡曲路線は、ストーンズとツェッペリンとRCぐらいしか素養のないだろう宮本が、無理に“音楽”をやろうともがいているものとして、正直痛々しさを感じざるを得なかった。

その点この“ガストロンジャー”は、宮本という作家にとって、極めて幸福な作品になったと言える。言葉の力のみが異様に突出する、過剰さ。ツェッペリンのボンゾ風のドラムに、ドゥービーズそのままのコーラスが乗るオケのショボさは、ナイジェル・ゴドリッチの音に耳を澄ませていたらしいという話や、他誌のインタビューで語られていた宅録の風景を重ねてみるに、“身体言語の獲得”というなかなか感動的な物語を想像させてくれる。つまり、いわばローファイ・ミュージックの一種(?)として、僕はこの曲から快樂を得ることが出来るのだ。

ところが、この曲を歓迎する多くの声は、こう叫んでいるように聞こえてくる——「これがロックだ!!」と——この反応に対する横やりは、当然こうだ「ロックって何よ?」そう、ここでは「ロック」という言葉に与えられた“意味”だけがイメージとして暴走し、先回りして不幸な共犯関係を結ばれてしまっているのだ。ここに、音楽を聴く耳は、一切存在していない。それを証明するのは、「細かいことゴチャゴチャ言わなくていいんだよ」=「デ



イテールなんかどうでもいいだろ」という、裏側の声である。細部にこそ本質は宿るという見識を、少なくとも作家自身は理解しているからこそ、録音にこだわりを見せたに違いないにも関わらず、だ。この事態を——すなわちイデオロギー的に不自由してるロック本質主義者達のサルベージ・システムとしての受容を——「不幸」と呼ばずして何と呼ぶのだろう。「ロックっぽいのがロック」「ロック的なものがロック」という定義は、少なくともフリッパーズ・ギターを通過したポップ・ミュージックにとっては、到底受け容れ難いものだったはずだ。もしそれが、こんなにも容易に復権してしまうのであれば、じゃあサニーデイ・サービスがやってきたことは一体何だったんだよ？と言いたくもなる。「ロックは音楽ではない」と言い切るのであれば、それはそれで一つの見識だと思うが、ただしそのような「ロック」には、『SNOOZER』も僕も、たぶん興味がない。

加藤亮太「“ガスとロンジャー”の「不幸」,「ロックを聴かないロック信者」の不幸（あるいは幸福）『SNOOZER』#017, 2000年2月:123

以上のように「テクノ耳」が新たな音楽批評のための免許のようなものとして論じられていることは、「テクノ耳」が社会的コンテクストとして機能しうることの証左である。主観的な語りとしての「テクノ耳」とは、当然ながら、テクノ耳として表れる言表内容にあるような、文字どおり主観的で個に閉じた指向性などでは当然ないのだ。「テクノ耳」とは秩序からの逸脱を語ることによる秩序化であり、その意味で反・教養というまぎれもない教養言説なのだ。

15 名前：名無しさん 投稿日：2000/04/24(月) 10:44

>テクノ玄人さん達

未だに初期のエ●キング<sup>9</sup>なんかを読んで覚えた事をさも自分で編み出した理論の用にそのままゆっとるね。キミらは。メディアのいいなり万歳。

[[「テクノって」ネット掲示板「2ちゃんねる」

(<http://piza.2ch.net/log/dj/kako/956/956400982.html>)より]

二節に抜粋した2ちゃんねる上でのやり取りには、以上のようなレスポンスがある。この反応は、これまで論じてきたように、音楽的知識とは無関係な次元のものとして「きこえ」を語る行為（＝リアルをそのまま受信する身体による受容として語られる聴取言説）が、現代においては、（その語りの聞き手によっては）語り手の音楽的教養を何よりもまして強く匂わせる行為となる（可能性がある）ことの証左であろう。

## 6. おわりに

19世紀的聴取が、言葉では辿り着けないものという概念によって音楽の神秘性を演出しながらその一方で至高へ近づくための過程が聴取の序列化という形で具体的に規定されていたのに対し、テクノ耳では、概念の放棄という概念によって、音楽の到達点「テクノ耳」の獲得というかたちでその体験（症状）が具体的に語られる一方で、そこへ至る過程は不可視化される。このように、英語聴取における言説が到達点も到達過程も具体的に示されるのとは対象的に、音楽聴取における言説は、どちらか一方が未規定のまま保持される。それは、音楽の言説自体が音楽の価値を支える重要な営みであるからであろう。

「言葉では捉えられない」という概念によって「芸術」化したという歴史が示すように、19世紀以降に見出される音楽の社会的価値とは、俗世間（＝社会）との隔たりによって見出されたものでありながら、価値あるものであるからこそ俗世間から求められてきたのだ。「リアルをそのまま受信する身体」（＝「テクノ耳」）によって捉えられる音楽とは、このような脱社会性として価値を見出された19世紀音楽の究極の姿であると言えるだろう。そして、「語りえない」という明示的な概念否定に留まらず、「概念の放棄」という概念の此岸的語りが、これまで論じてきたように一定の信憑を獲得するほど、この社会において「社会」の像は希薄化しているのだ。

### 註

- (1) 「各種統計：オーディオレコード総生産金額」日本レコード協会調べ（[http://www.riaj.or.jp/data/aud\\_rec/aud\\_m.html](http://www.riaj.or.jp/data/aud_rec/aud_m.html)）
- (2) 「各種統計：有料音楽配信売上実績」日本レコード協会調べ（<http://www.riaj.or.jp/data/download/index.html>）日本レコード協会「会員会社「41社」が、事業主として、または卸販売して、もしくはライセンスをして配信を行っている音源等についての実績をとりまとめたもの。」「インターネット・ダウンロード」としてシングル、アルバム、その他の合計、「モバイル」としてオリジナル音源を利用したシングル曲（全曲、一部）、着メロ、その他の合計、「その他」としてインターネット、モバイル以外のチャンネルの配信による収入等の合計の四半期ごとの総売上との比較が可能。これによると、調査開始2005年以来常に前年を超えるかたちで成長し続けてきたが、2009年以降は徐々に落ち込んでいる。
- (3) レコード会社のエイベックスは、WinMXやWinnyなどのファイル共有ソフトを経由してコピーする著作権の侵害行為をCD売上げ減少の元凶とみなし、コピーコントロールCD（略してCCCD。オーディオ機器では再生できるがパソコンでは再生できないソフト）の開発という技術的な防衛措置にでた。この動きに東芝EMI、ワーナーミュージックなども続いたが、消費者からは

CCCDを再生できないオーディオがある、あるいはCCCDの再生によってオーディオが故障する、あるいは消費者の権利の侵害だ、などといった技術的、同義的苦情が相次ぎ、レコード会社は方針転換せざるをえず、普及には至らなかった。そもそもCCCDは特定のWindowsのバージョンに対してしかコピーコントロール機能が作動しなかったり、一部のマッキントッシュPCでは用意にCDRにコピーできたりするなど、コピーコントロールという本来の目的実行にも不十分な技術であり（そうでなくても、ガードを解除するソフトが遅かれ早かれ出回ったであろうが）、しかもそのような不十分なガード技術と引き換えに音質の劣化に妥協しなければならないなど、規制側にも消費者側にもデメリットの多い技術であることも、普及に至らない原因であると言える。

- (4) 音楽業界誌オリコン社長小池恒社長は、業界の不況について、「「音楽はタダ」という間違った認識が蔓延している」「今、違法ダウンロードは正規の件数の何倍にもなっている。まさにバケツの底に穴が空いた状態。犯罪行為なのだから、携帯電話業界と音楽業界が連携して撲滅に取り組むべきだ」と述べている。「法改正も意識普遍 違法ダウンロード激増、音楽配信も急ブレーキ」『産経ニュース』2010年5月7日(<http://sankei.jp.msn.com/entertainments/music/100507/msc1005071144001-n1.htm>.)
- (5) 例えば、eコマース導入についてのコンサルティング会社代表水上浩一氏は「音楽配信によって、音楽が「モノ(CD)」から「データ」へ!」として、「モノが流通しない」→「販路による優劣が発生しない」→「量と質の問題」という展開によって「音楽のビジネスが根底から変わることを」説いている。「音楽も格安で手に入る時代に! 音楽配信ビジネスを考える」『All about: IT業界トレンドウォッチ』2005年4月28日(<http://allabout.co.jp/gm/gc/52964/>)
- (6) 音楽ファイル自体ではなく、それを再生する機器から収益を得ようとするアップル社の「アイチューズ・ミュージック・ストア (iTunes Music Store iTMS)」はそのような「作曲」に時代に相応しいビジネス・モデルとして『音楽未来系』において取り上げられている。(増田・谷口 2007: 259-263)
- (7) 雑誌『エレキング』を指していると思われる。『エレ・キング』とは、1995年に音楽ライター野田努によって「世界初のテクノ専門誌」として音楽之友社より創刊された隔月発行の音楽雑誌であり、90年代中頃の日本におけるテクノ・ムーブメントを象徴する雑誌であると言える。創刊号(1995年1月号『エレ・キング ele-king vol.0』980円)は12インチアナログレコードの形状(25×25センチ)でDJ文化への敬意を表すが、書店等からの苦情により次号から一回り縮小した10インチサイズの正方形(これでもまだ雑誌としては異形だが)へ、その後18号(98年4月号)からA4版へと短期間にサイズが変遷した。グラビアカラーページの多さとその構図の斬新さからなどからも、アートディレクションへの拘り具合が伺える。内容はベルリンで行なわれるテクノの祭典ラブ・パレードなどのダンス系イベントやレイブ・パーティーのレポート、国内外の

DJやミュージシャンへのインタビューが中心。創刊理由は、「俺はこの雑誌をやりながら、何度うおー！を叫んだことか。叫ぶのはたしかに気持ちいい。しかし、いつまでも、うおー！じゃいけないのである。少なくとも俺はそう思う。俺は時代の傍観者にはなりたくない。それが、『エレ・キング』の基本です（『エレ・キング』vol.0:50）」とのこと。34号（2001年1・2月）をもって休刊したが、その後2010年に初頭に発足し話題となったライブストリーミングスタジオ『ドミューン Dommune』のウェブサイト内においてウェブ・マガジン（[http:// dommune.com/ele-king/.](http://dommune.com/ele-king/)）として「復活」している。この雑誌でしばしば「テクノ耳」という言葉が散見される。編集長の野田は、エレ・キングの休刊後、クラブ・ミュージックを扱う音楽雑誌『リミックス remix』のスーパーバイザーを務め、その後編集長に就任している。また、本論文が多く引用する音楽雑誌『スヌーザー』の編集長田中と懇意にしており、『snoozer スヌーザー』上における田中との対話（雑談）相手としてしばしば登場する。

## 文献

- Adorno, Theodor W. 1962 *Einleitung in die Musiksoziologie*. Suhrkamp Verlag. 高辻友義・渡辺健（訳）1999 『音楽社会学序説』平凡社。
- Attali, Jacques. 1977 *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*. Presses Universitaires de France. 金塚貞文（訳）1985『ノイズ——音楽／貨幣／雑音』みすず書房。
- 東浩紀 2001 『動物化するポストモダン』講談社現代新書。
- Crary, Jonathan. 1992 *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. The MIT Press, October Books. 遠藤知己（訳）2005.『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティー』以文社。
- エレ・メンツ 1995-2000『エレ・キング』音楽之友社。
- Frith, Simon. 1978 *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n' Roll*. Constable. 細川周平・竹田賢一（訳）1991『サウンドのカーニバル・余暇・ロックの政治学』晶文社。
- Garnier, Laurent. Brun-Lambert, David. 2004 *Electrochoc*. アレックス・ブラット（訳）／野田努（監）2006『エレクトロショック』河出書房新社。
- 伊藤剛 2000『「テクノ耳」と「アニメ絵目」——テクノとアニメ絵に共通する身体的な快樂原則——』『広告』7・8月号 所収→2007『マンガは変わる——“マンガ語り”から“マンガ論”へ』青土社。
- 北田暁大 2004『〈意味〉への抗い』せりか書房。  
——2005『喰う日本の「ナショナルリズム」』NHKブックス。
- Kittler, Friedrich. 1985 *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Wilhelm Fink Verlag.
- Metter, Michael. 1990 *Discourse Networks, 1800/1900*. Stanford University Press.

- 1986 Grammophon Film Typewriter. Brinkmann & Bose. 石光泰夫・石光輝子（訳）1999『グラモフォン・フィルム・タイプライター』筑摩書房.
- Luhmann, Niklas.1997 Die Kunst der Gesellschaft. 馬場靖雄（訳）2004『社会の芸術』法政大学出版局.
- リトルモア出版 1997-2010『スヌーザー』.
- 増田聡・谷口文和 2005『音楽未来系』洋泉社
- 増田聡 2005『その音楽の〈作者〉とはだれか』みすず書房
- 2006『聴衆をつくる』青土社
- 2008「データベース、パクリ、初音ミク」『思想地図』1 NHKブックス別巻 pp.151-176
- 南田勝也 2001『ロックミュージックの社会学』青弓社.
- 2004「価値増幅装置としての音楽雑誌」『ユリイカ』第37巻第8 青土社.
- 2006「若者の音楽生活の現在」浅野智彦（編）『検証・若者の変貌——失われた10年の後に——』勁草書房.
- 宮本直美 2006『教養の歴史社会学』岩波書店
- 野田努 2001『ブラック・マシン・ミュージック——ディスコ、ハウス、デトロイト・テクノ』河出書房新社.
- 斎藤環 2000『戦闘美少女の精神分析』太田出版.
- 2004『乖離のポップ・スキル』勁草書房.
- 庄野進 1985「秩序・無秩序・半秩序——粹と出来事」『現代詩手帖四月臨時増刊ジョン・ケージ』28(5)：72-76. ——1995「電子メディア時代の音楽——アコースマティック聴取をめぐって」『美学』181：56-66.
- 渡辺裕 1989『聴衆の誕生——ポスト・モダン時代の音楽文化——』春秋社.