

<学術論文>

# 高柳昌行とアクション・ダイレクト ー “前衛” の終焉 ー

小野貴史 信州大学学術研究院教育学系

キーワード：前衛音楽，制度化，フリージャズ，アクション・ダイレクト

## 1. はじめに

芸術上，語源的にも本来“前衛”(avant-garde)とは，既存の概念と対立し打破する目的を持つ表現手法においてのみ使われてきたが，音楽芸術においては“前衛音楽”と“実験音楽”という用法が，とかく混同して使用されている例が数多く見受けられる。また，現代の音楽芸術は全般的に打破すべきイデオロギーないし主体が不在の時代である。全ての音楽表現様式はその時代の節目に新たに台頭してきた表現者たちに攻撃され，否定され，そして復権を繰り返してきた。これはハンス・ヨアヒム・モーザー，アルフレート・ローレンツ，ヴァルター・ヴィオラ，柴田南雄らが共通して指摘している「音楽語法のサイクル現象」(柴田，2004，p.159)である。もっとも，彼らが言及した時代は音楽表現上頂点となるべきスタンダードな語法が明確に存在していた時代であった。しかし，現在のあらゆる語法が並存する音楽文化の中では，何が様式上の頂点であり，芸術上の反勢力の攻撃対象であるかを明示することは難しい。言い換えれば今や“前衛”たること自体困難な時代なのである。

本稿はフリー・インプロヴィゼーションという表現様式で独自のスタンスを取り続けてきた高柳昌行(1932～1991)の思想とパフォーマンスを解題し，彼のスタイルを切り口として本来の意味である“前衛”の定義とその終着点を考察する目的を持って書かれた。さらに本稿は，戦後日本の音楽文化における“前衛”ムーヴメントを考察することも目的としている。

高柳昌行は戦後の日本ジャズ史において常に最先端に立って，バップ～クールを経てフリーフォーム・ミュージックを探究したギタリストである。晩年には複数のエレクトリック・ギターとプレ・レコーディングされた音響素材を単独で操作する“メタ・インプロヴィゼーション”(Meta Improvisation)という表現手法に到達した。メタ・インプロヴィゼーションは高柳が長年にわたって実戦／探究してきたフリー・インプロヴィゼーション形態の中でも最終到達点たる様々なエレクトロニクス機材を導入した極めて先鋭的なソロ・プロジェクトであり，そのコンセプトに基づくパフォーマンスは“アクション・ダイレクト”(Action Direct)と高柳自身によって命名されている。つまりメタ・インプロヴィゼーションは表現手法ないしコンセプト名で，アクション・ダイレクトはプロジェクト名である。

彼自身，“前衛”たることを追及し，日本のジャズ・シーンあるいはインプロヴァイスド・ミュージックシーンで常に最先端を歩んできた。彼の音楽は，ジャズという文脈では

到底捉えることのできない極めて先鋭的なものであり、生前はアウトサイダー的扱いだったが、没後 20 年以上を経た今では国際的な評価を得ている。また、ノイズ／アヴァンギャルド系の音楽シーンでは“高柳”という名が伝説化され、今でも多くの音源が発掘・リリースされ続けている。現代の聴覚・視覚文化論を専門とするポール・ヘガティは『ノイズ／ミュージック』（ヘガティ、2014、pp.247-290）で「ジャパンノイズ」という章を設け、前衛／実験音楽における新たなカテゴライズを行っている。その「ジャパンノイズ」の始点をヘガティは高柳昌行と定めるなど、海外ではアカデミックな芸術学領域でもルイジ・ルッソロやシュトックハウゼンと同等に高柳昌行が扱われはじめてきた。

その反面、一人の“オーソドックス”なジャズ・ミュージシャンとしての彼は、同世代の多くのミュージシャンに比べ彼の力量からすると明らかに軽んじられたポジションに甘んじている。実際、日本のジャズを紹介する多くの本を紐解いてみても、彼の名を見つけることは容易ではない。往々にして、ただ単に日本で 1960 年代に興隆したフリージャズ一派という文脈で触れられているのみであり、彼がどのような音楽を作り上げてきたか、ということ網羅的紹介書で知ることがほぼ不可能である。1980 年代に一世を風靡したフュージョン・ブームに否定的であり徹底して背を向け続けた（あるいはそういった流行に敢えて乗らなかった）ことが原因なのか、または今現在、音楽シーンにおいて“前衛”が過去の遺物となってしまう現象の現れなのだろうか。

高柳昌行はとりわけ欧米の前衛音楽シーンで、生前よりもむしろ今、高い評価と賞賛を受けている。高柳が率いるニュー・ディレクション・ユニットは 1980 年にフリージャズ最大の国際フェスティヴァルであるメールス・ジャズ・フェスティヴァルに出演し、その録音は後に Three blind mice レーベルより CD 化されているし、高柳と同じくフリー系のギタリストであるヘンリー・カイザーは“Ships That Pass in the Night for Masayuki Takayanagi & Toru Takemitsu”という楽曲を高柳へのオマージュとして作曲している。また、ドイツの VDM 出版グループから高柳昌行の評伝が出版されている（Tim Avery, 2012）。アメリカの作曲家兼マルチプレーヤーのジム・オルークは高柳最晩年のライヴ・パフォーマンス『カダフィのテーマ』“Three improvised variations on theme of Qadhafi”のライナーノートに「彼の音楽を建築に譬えるならば、自由に散策することを許された無限に続く可能性と発見を秘めた回廊である」と賛辞を書いている（CD：JINYA B-05）。

音楽芸術において“前衛”という用語の定義は曖昧であり、総音列主義を追求した第二次大戦後のダルムシュタット楽派（ピエール・ブーレーズ、ルイジ・ノーノ、カールハインツ・シュトックハウゼンが代表格である）に対して用いられる場合もあるし、ダルムシュタット楽派が推進した総音列主義（トータル・セリアリズム）を打破するムーヴメントであるポーランド楽派、ヤニス・クセナキス、ジェルジ・リゲティらの“ポスト・セリアリズム”を指す場合もある。さらに、より広くアメリカの実験音楽（ジョン・ケージらニューヨーク・スクール一派を指すことが多い）も含めて“前衛”とカテゴライズすることもあるし、さらには大戦前のエドガー・ヴァレーズやルイジ・ルッソロらの騒音主義ない

シモダニズム、またはニコライ・ロスラヴェッツやアレクサンドル・モソロフらのロシア・アヴァンギャルドまでも“前衛”というカテゴリーに含むこともある。

従って、本稿では音楽における“前衛”の再定義を試みることから着手する必要がある。その上で、戦後日本の音楽文化史上に孤立するかのごとく位置する高柳昌行の“メタ・インプロヴィゼーション”という極めて個性的な音楽表現手法を“前衛”の延長線上で捉えなおす試みを行なった。

## 2. “前衛”が意味するもの

芸術上で使われる“前衛”という言葉は単なる表面的な技術論でも語法における新しさの追求でもない。ベン・ジョンストンは「アヴァンギャルド芸術が目指しているのは、ほとんどの場合破壊的な意味合いを持っている」と“前衛”を定義した上で、「アヴァンギャルドの攻撃目標は、もっぱら境界線を消し去ることに向かう」と論述している (David Cope, 2000, pp. viii~xiii)。また赤瀬川原平は前衛芸術を「芸術という言葉で代表される美の思想や観念といったものを、ダイレクトに日常感覚につなげようとする営み」とした上で、「(前衛芸術は) 日常への接近を繰り返すうちに、日常へ接近しすぎて、接着というよりもその中にはいり込み、日常の無数のミクロの隙間から消えていった。」と述べている (赤瀬川, 1990, pp.25 - 31)。

しかし音楽における“前衛”の始点をどこに置くか、ということは諸説に分かれ、明確な定義は曖昧である。先に引用したジョンストン及びコープも“前衛”(avant-garde)と“実験”(experiment)の語用を明確に規定しないままに使用している。ただし、明らかにコープとジョンストンは攻撃対象を持つ創作行為を“前衛”と記述し、技法の開発に特化しているものを“実験”と曖昧ながらも分類記述している。この語用的曖昧さはすでに1962年にレナート・ポッジョーリによって「《前衛》という標語に含まれる概念の妥当な解釈は、美学概論にも美術史概説にもほとんど見当たらない」(ポッジョーリ, 1988, p.35)と批判されているが、その後も明確な指針がないままに混同して使われ続けてきた感が強い。

そもそも社会科学上で使われる“前衛”=avant-gardeという用語には、旧世代に属する芸術、保守的な権威、社会のイニシアチブを握っている体制など、様々なものへの攻撃の先頭に立つ、といった政治的ニュアンスを含んだ意味合いが内包される。元々は軍隊用語だったこの言葉を上記のニュアンスで初めて使ったのは、サン＝シモンの“Le Nouveau christianisme”(1825)だが<sup>1</sup>、日本の音楽界では1980年代初頭まで盛んに使われていた。

音楽芸術上の“前衛”は先に述べた通り、その区分が曖昧ではあるが、ニュアンス的に

---

<sup>1</sup> 晩年のサン＝シモン (Saint-Simon, 2010) は、芸術家が実現可能な未来を想像し公衆を鼓舞する究極の精神的指導者の役割を果たすことでアヴァンギャルドの役割、すなわち「真に司祭的な機能」を果たすことができる、と述べた。つまり彼の理想とする未来では、芸術家は思想を孵化させ、そしてその実行は科学者や実業家に任せることになる。従って正式な語用ではアヴァンギャルドは19世紀中ごろ以降の“芸術”に対して用いられると判断できる。アヴァンギャルドの語用発展の思想史は塚原 (2008) が詳細に論じている。

は歴史的時系列上、現時点から見たムーヴメント、というベクトルが多分に含まれることが多い。しかし、ルネサンス期にピタゴラス派の音律理論に基づき、微分音の可能性を提唱したニコラ・ヴィチエンティーノ（1511～1576）に対しても“前衛”という呼称が付加される場合もあるし、14世紀のアルス・ノヴァ様式を極度に複雑化させたフランス及び北イタリアのアルス・スブティリオル様式を“前衛”とカテゴライズしても違和感はない。

音楽の歴史的変遷は、これまで「進化」という一方的で単純化された論理で語られることが多かった。しかし、パウル・ベッカーは音楽の歴史的流れを進化ではなく単なる変遷と捉え、音楽の表現手法の変化を「あらゆる事象が波のうねりのごとく絶え間なく反復して動いていく」と述べているが（パウル・ベッカー、1993, p.219）、音楽における歴史的変遷の視点から“前衛”という言葉、既存の概念／表現様式への攻撃という本来の意味で使うとすれば、ギャラント様式の全盛期のなかで何気なく高度な対位法を導入し、時に衝撃的な不協和音を忍ばせたモーツァルトや、自己感情の表出を大胆に行なったベートーヴェンの音楽もその時代における“前衛”と言うことができる。また、アントワヌ・コンパニオンは、絶えず「否定」と「変化」を繰り返してきた芸術を、「進歩」という概念で物語ることは可能なのだろうか、という疑問点に立ち返り、近代以降の芸術における様々な先鋭的試みを「伝統を攻撃する“伝統”（＝前衛のスタンス）」と揶揄し、「芸術作品に伝統的に結び付いてきた創造性、独創性、美、自律性といった概念を疑問に付す行為」であると論じている（コンパニオン、1999, p.180）。高柳も1966年に『スイングジャーナル』上で掲載された論文の段階でこう述べている。

18世紀～19世紀～20世紀と経過するにしたがって西洋音楽は重大な変貌を遂げたが、こうした「音楽」の「変遷」が、ただちに音楽の「進歩」であったと言い切れるかどうか。「音楽の進歩」と言うが、「進む」と言うからには、どの方向にどれ程進んだのか、そして今後の我々の進むべき方向はいずれにあるのか―課題は大きい。（高柳、2007、『ジャズ・ギターの可能性と今後の課題』, p.10）

先に引用した論文が書かれた1966年は、1957年に吉田秀和（所長）、柴田南雄、入野義朗、森正、岩淵龍太郎、黛敏郎、諸井誠（後に小林仁、武満徹、岩城宏之、一柳慧、松下真一が加入）らによって設立された「20世紀音楽研究所」が1965年の演奏会をもって解散し、1962年に高柳昌行、金井英人、影山勇らが発起人となって現代音楽の手法に触発されて設立した「新世紀音楽研究所」も集団としての活動を沈静化させつつあった時代である。そうした閉塞感や行き詰まりから高柳は「今後の我々の進むべき方向はいずれにあるのか」という自問をしていたのであろうか<sup>2</sup>。

<sup>2</sup> 1950年代から1960年代までの日本の“前衛”と呼ばれたジャズや実験的パフォーマンスを含む一連の音楽ムーヴメントに関しては（渡邊、2009）、及び（副島、2002）に詳しい。中でも副島の著書は、日本のフリージャズを総括する上で極めて重要な資料である。

しかし「新世紀音楽研究所」が自然消滅した後の1970年代は、世界的規模でフリースジャズの最盛期でもあり、クラシック（いわゆる現代音楽）と急進的なフリースジャズが接近した時期でもある。たとえばクシシトフ・ペンデレツキはドン・チェリーをフューチャーしたジャズ・オーケストラのために楽曲を提供した（制作はドイツであり WERGO レーベルから LP がリリースされている。しかし、このアルバムへの高柳のレビューは否定的である）。日本では録音・リリースされたものだけでも七ツ矢博資、水野修孝、林光らの楽曲に高柳は参加している。これはおそらくジョン・ケージの提唱した不確定性が日本のジャズ・ミュージシャンにも多大な影響を及ぼしたのだと考えられる。しかし、1970年代の終わりになると、音楽の主流はあらかじめ確定されたスタイルへと回帰した。ジョン・ケージを日本に紹介した一柳慧も不確定性の音楽から記譜されたものへと方向を転換した。こうして急進的なフリースジャズと現代音楽は再び乖離していった。1970年代後半は、コンパニョンの論法に従えば、不確定性を全面的に導入した音楽語法が“伝統”化し、確定性が新たな先鋭的試みに転換した時期なのである。このように、現代音楽と急進的ジャズとの交流と乖離の一点だけを見ても、音楽語法というものは時代とともに「保守」と「前衛」が入れ替わる不思議な構造が浮かび上がってくる。

さて、“前衛”という言葉は多分に政治的意味合いを持って使われてきた。既存の文化に対するカウンターとして、または既存の芸術的規範に対する反抗として。したがって、“前衛”を標榜する芸術作品が社会的ポピュラリティーを獲得すれば、ただちに“前衛”たる資格を喪失する。テリー・イーグルトンは“前衛”（アヴァンギャルド）の方向性を「偶像破壊的気運の盛り上がり」（イーグルトン、1996、p.516）と説明し、ポピュラリティーの獲得による“前衛”の衰退を次のように論述している。

アヴァンギャルドは、スターリン主義とファシズムの圧力に押されて頓挫した。それからしばらくして、『ユリシーズ』は大学の講義内容のうちに加わり、シェーンベルクの曲はコンサート・ホールでふつうに演奏されるようになった。モダニズムの制度化である。（イーグルトン、1996、p.515）

ここでイーグルトンが述べた「制度化」とは人間行動及び社会構造における定型化されたパターンを意味している。つまりポピュラリティーの獲得ということになる。従って、制度化を拒まなければならない“前衛”のあるべき姿勢は、アドルノによれば「社会との絶縁を余儀なくされて、ただ自分自身と遊戯するにすぎないという危険にさらされている」（アドルノ、2007、p.242）ことになる。こうした“前衛”を取り巻く諸条件と状況に関して、岡田暁生は現在の音楽文化的視点から「もし前衛音楽に何かまだ可能性があるとするれば、それはサブカルチャーに徹することを通じてのみかもしれない」（岡田、2008、p.222）と述べている。論理的には確かに正しい。サブカルチャーにおける音楽が果たして楽理技法的に新しいものとは思えないが、“前衛”の論理から言えば常に新しい“語法”を求める

のではなく、制度化された規範から逸脱する“行為”が前提となっているわけで、我が国の戦後音楽史の足跡を辿ってみると、1970年代後半に台頭したネオ・ロマンティズムも、芸術におけるイデオロギー的には立派な“前衛”ということになる。たとえば当時の現代音楽の定式は、調性的なサウンドを避けなければならない、というものであり、吉松隆が1970年代の終わりに挑戦した調性への回帰は、音楽理論的には「後退」と映るかも知れないが、定式化された制度へのカウンターとしては立派に“前衛”の意味合いを持っていたのである。とりわけ吉松が1981年に発表したピアノと弦楽オーケストラのための『朱鷺によせる哀歌』op.12における、不確定性や特殊奏法を駆使しながらも明確な調性への回帰（機能と声というよりも旋法と協和音への回帰と言うべきかも知れないが）は、日本の現代音楽シーンにおいて“制度”として主流を占めていた実験的語法や無調の作曲語法への対決姿勢を明確に打ち出した作品として、ひとつの方向性を打ち出したエポックとして記録され続けるであろう。これらのような音楽史的コンテクストを考慮に入れつつ語用を考えると、“前衛”（avant-garde）と“実験”（experiment）の意味合いはかなりかけ離れており、より慎重に使い分けられてしかるべきである。

しかし、1980年代中盤になると吉松の音楽、及びネオ・ロマンティズムはポピュラリティを獲得し（制度化に組み込まれ）、“前衛”たる意味を喪失したのである。しかし、岡田の言うサブカルチャーの現代における状況を鑑みると、ある種の「匿名性」というスタンスが浮かび上がってくるように見える。“前衛”の最後の砦は強烈な“自我”，言い換えれば作家としての自己主張だったのではなかろうか。そう考えるとやはり“前衛”が生き残る道は閉ざされてしまった、とも言える<sup>3</sup>。

また、ヘルベルト・アイメルトは前衛を礼賛しつつ「今日、音楽は、前衛という形で存在するかもしれないか、全く存在しないかのどちらかである」（R・スミス・ブリンドル、1992、p.22）と1957年に宣言したが、一方でロラン・バルトは前衛を近代ブルジョワジーの逆説的な所有物とみなし、前衛は少しずつ死んでいく運命にあると、芸術文化における“前衛”ムーヴメントが隆盛を極めていた1956年に既に予測している（バルト、2005、p.122）。

こうした“前衛”の定義をいちばん知り尽くしていたのは、常に“前衛”のコンテクストで語られ続け、また批判され続けてきた高柳昌行本人であった。高柳は1981年に『ジャズ批評』39号（ジャズ評論社）で発表した文章で次のように語っている。

（現在の音楽状況は）前衛が過去形の中で論じられ、作業されている何よりの証であり、前衛が、音楽史の延長線上に在る限り、前衛たり得ないことの視座が、開発されなければならない。（高柳、2007、『汚物抄』、p.3）

<sup>3</sup> しかし、音楽文化の中で“作者”（作曲者）の記名性が重要な地位を占めるのは西洋音楽ではルネサンス中期15世紀以降のことであり、歴史的には“作者”の存在は浅いということを付記しておく。また、多くの民族音楽は“作者”の存在よりもインタープリターの表現が重視されている。

この論旨は、既に終焉へと加速しつつある“前衛”の核心を鋭く突いているものであり、そうした問題意識を高柳は一人の“前衛”実践者として痛感していたであろう。高柳はこのような厳格なアドルノ主義美学と共通するストイックな姿勢を言論と音楽パフォーマンスによって発信し続けてきたのである。

### 3. 高柳昌行における音楽表現手法の変遷

戦後日本のモダンジャズの先駆者であり、ジャズ界きっての楽理派だった高柳はしかし、アクション・ダイレクトによって既存の音楽語法をほとんど全て放棄した。

“前衛”は常に打破すべき対象＝制度を捜し求めてきた。晩年のフランツ・リストやワーグナーが対峙した機能と和声、ドビュッシーやシェーンベルク、そしてストラヴィンスキーがそれぞれ異なるアプローチで対峙した調性という“制度”、フェルッチョ・ブゾーニ、アロイス・ハーバらが対峙したバロック期から西洋音楽の基盤を成してきた平均律という“制度”・・・これらの試みも時代的ターニングポイントとしての“前衛”だったのである。

高柳は戦後日本のジャズ・シーンにおいて最も早くフリージャズの語法を導入したミュージシャンである。そして高柳は高度に論理化されたフリージャズ及びフリー・フォームのスタイルを持って、既存のジャズ語法をある種の“制度”として徹底的に対峙してきた。副島輝人は「当時（1960年代後半）ともすれば一般からデタラメ演奏と呼ばれ、専門の音楽評論家からさえ単純表現主義と片付けられていたフリージャズにも、明確な論理とコンセプトを持ったミュージシャンがいた」（副島，2002，p.16）と高柳を評している。その好戦的なパフォーマンスと数多くの学術的著述は、「前衛ジャズの闘士」（北里義之，2007，p.266）と呼ぶに相応しい。1983年に池袋のスタジオ200で開催されたライブ・シリーズ「インスピレーション&パワー」<sup>4</sup>のプログラムノートに高柳はこう書き記している。

個的には（高柳個人としては）、政治や社会性を含む田舎理論や色褪せた美学（死の意見）をひたすら攻撃する。（副島，2002，p.328）

しかし、半面、非常に興味深いことに、高柳は同じく自身の表現スタイルを常に変化させ続け決して自分が放棄した過去の語法に回帰することがなかったマイルス・デイヴィスと異なり、最後までバップ、クール、フリー、メタ・インプロヴィゼーション、そしてタンゴやボッサに至る様々な様式を並存させ続けた。また、水野修孝、林光、セツ矢博資、菅野光亮といった「現代音楽＝クラシック」の作曲家の作品にも参加している。楽理的知識と読譜能力を兼ね備えたジャズ・ミュージシャンとして、最終的に高柳の手に託された作品も多い。

高柳の多様なジャンルへの対応能力と探究は、たとえば1990年5月に名古屋で収録さ

<sup>4</sup> この回では高柳昌行（ギター）、翠川敬基（チェロ）、ペーター・コヴァルト（コントラバス）のトリオによる『即興と衝突』と題されたライブだった。

れたライブ映像によっても確認することができる（The Complete works of JOJO Jazz 1 : JINYA V-02）<sup>5</sup>。ここでは井野信義のダブル・ベースとのデュオというユニットでエレクトリック・ギターとガット・ギターを持ち替えつつ、アルバート・アイラーのモチーフに基づくフリージャズ、バーデン・パウエルのカバー（ボッサ）、ジョン・ルイスのブルース・ジャズ等を弾いている。この時期は、無論のことアクション・ダイレクトの手法を積極的に実践していたわけだが、アクション・ダイレクトではジャズの要素（リズム、音階、コード等）をほぼ完全にシャットアウトしていただけに、尚更興味深い。

高柳の下でギターを学んだ（高柳はギターの教師としても渡辺香津美や大友良英をはじめ多くのミュージシャンを育てている）廣木光一によれば、高柳は生徒たちに「バーサタイルたれ」、多面的、多芸的であれ、と語っていたそうである（廣木，2009，p.4）。この勧めを自らが実践していた趣も強い。

1970年代後半に入ってからの高柳は、自らが培い、研究してきた音楽表現手法を徹底して追及する重要なライブ・シリーズとそれに伴うレコーディングを行なっている。

まず、1979年にそれまで“前衛”ジャズの最先端で活動していた高柳昌行とはかなり趣を異にするレニー・トリスターノのクールジャズを踏襲した『Cool JOJO』を発表した

（JINYA DISC B-1920）。高柳はクールジャズを基盤としながらも時にピアノによる多重録音やテープ変調を駆使したフリーで実験的な作品を発表し続けたレニー・トリスターノを高く評価していた。たとえばトリスターノが1953年に録音した（ただしリリースは1976年）“Descent into the Maelstrom”（CD : Jazz Records JR14CD）などの作品は、アトナリティを大胆に導入しており、セシル・テイラーやオーネット・コールマンらのフリージャズのスタイルにおける先駆的存在である。しかし、トリスターノは既存のジャズ概念を打破すべくこれらの作品を録音したのかどうか、という視点に立った場合、コンテキストとしては彼の作品はあくまで“実験的”であるという範疇に留まってしまう。

続いて高柳は1982年に、オーネット・コールマンとアルバート・アイラーのフリージャズ方法論を徹底的に解体するようなギター・ソロアルバム『ロンリー・ウーマン』（JINYA DISC B-08）を発表している。こうしたオマージュとアナリシスを経て“解体”へと到達するプロセスこそが“前衛”と“実験”を分けるひとつの基準点となる。そして、1982年からは、高柳がこれまで探究してきた集団即興におけるフリージャズの終着点とも言える、高柳昌行と飯島晃のツイン・ギターに山崎弘のドラムを加えたトリオ形態のニュー・ディレクション・ユニットを結成し、1984年まで精力的にこのユニットを基盤として活動が続けた。幸いなことに、この時期のニュー・ディレクション・ユニットが1983年に行なったライブ記録が『マス・ヒステリズム』というタイトルでCD化されている（CD : JINYA DISC B-09）。ドラムのパルスに導かれて強烈なフィードバックを伴う歪んだギター2本が絡む“集団放射”がノン・ストップで40分にわたり続けられるその音響は、アクション・ダイ

<sup>5</sup> JOJO（ジョジョ）とは高柳がジャズ・ミュージシャンとして活動を始めた頃に、アメリカ人プレイヤーからつけられたドッグレースで当時有名だった犬の名前にちなんだ渾名。



レクトへと直結する極めてエモーショナルな様相を呈している。また、翌 1984 年の同メンバーによるライブ録音（『高柳昌行アーカイヴシリーズ 2』JINYA DISC B-28）ではプレ・レコーディングされた音素材も導入され、高柳のインプロヴィゼーションの最終形態であるアクション・ダイレクト＝メタ・インプロヴィゼーションにさらに接近する。これら 2 枚のアルバムでは、フリー・インプロヴィゼーションを長年にわたって追求した末に到達した、高柳自身が命名するところの「集団放射（Mass Projection）」と「漸次的放射（Gradually Projection）」の方法論をそれぞれに聴き取ることができる。エネルギーを放射するようなアグレッシブなパフォーマンスである『マス・ヒステリズム』は「集団放射」であり、よりスタティックな緊張感を湛えた『高柳昌行アーカイヴシリーズ 2』は「漸次的放射」である。

高柳はまたエフェクターの導入に積極的なプレイヤーだった。バップ〜クール時代にも、通常エレクトリック・ギターであってもエフェクターを介さないクリーン・トーンがジャズ・ギターの制度として主流だったのに対し、彼はワウやオクターバーといったエフェクターを好んで使用していた。また、通常モダンジャズギタリストの間では「雑音」として忌み嫌われるハウリングやフィードバックをあたかも旋律線の一部であるかのように巧みに使うプレイスタイルであった（彼のソロ・アルバム『ロンリー・ウーマン・ライブ』（JINYA DISC B-08）でその独特なサウンドメイキングを実際に聴くことができる）。しかし、高柳自身は「厳密に自分の表現のために不可欠な媒体である」（高柳昌行：2007, 『エレクトロニクスは自然が内包するエネルギーなのだ』, p.3）という前提のもと、エフェクター以外の、いわゆるプレ・レコーディング素材などを併用する大規模なライブ・エレクトロニクス手法の導入に関しては 1980 年代まで慎重な姿勢を貫いていた。一人のギタリストとして彼が手がけたのは全面的なエレクトロニクス導入の前に、楽器奏法の多様化であった。「楽器というのは、自分と外界との中間に位置する単なる媒体＝メディアなんだ」（高柳, 2007, 『エレクトロニクスは自然が内包するエネルギーなのだ』, p.9）という醒めたスタンスで彼は自分の楽器であるギターを捉えていたようである。

#### 4. メタ・インプロヴィゼーションという論理

高柳は 1983 年に『現代詩手帳』5 月号（思潮社）に書いた一文で「（私は）単純に答えの出る筈もない自問をくり返している。果たして音楽は存在し得るのだろうか、と。」（高柳, 2007, 『「音楽」との遠い距離』, p.4）という課題を自らに課した。高柳がアクション・ダイレクト、つまりメタ・インプロヴィゼーションの手法に到達するのはその数年後である。

高柳が自身の音楽表現手法の中に「メタ・インプロヴィゼーション」を導入したのは 1984 年。副島輝人のプロデュースによる北海道ツアーにおけるソロ・パフォーマンスだった。

北里は高柳のアクション・ダイレクトについて「雑多なあれこれの手法（音楽語法ではなく発音手法を意味する）を、オリジナルなスタイルに総合する固有のシステム構築」（北

里義之, 2007, p.227) と説明している。メタ・インプロヴィゼーションにおいてはもはや高柳は通常に構えて自らの楽器であるギターを演奏する行為すら放棄している。これは“楽器奏法”という根本的な演奏行為までも“制度”と見做した結果なのであろうか。これは現代音楽のインタープリターとして名を馳せたピアニストのデイヴィッド・チューダーが、後に鍵盤楽器奏者であることを“放棄”し、様々な電気回路を自ら設計し、サウンド・エンジニアのごとくそれらを前にしてエレクトロニクスによる即興演奏に専念した行為にも似ている。

1960～70年代に最盛期を迎えたフリージャズは80年代に入るとジャンルに関わらず“前衛”芸術が行き当たる壁に当然のように突き当たった。多くのミュージシャンは自らの体や演奏行為、果ては楽器という“身体性”（アントナン・アルトーの言葉を借りれば“分断された器官”が身体から分離した楽器と解釈できる）を攻撃対象として選ばざるを得なかった。防火服に身を包み演奏しながらピアノを燃やす行為（山下洋輔によるパフォーマンス“ピアノ炎上”等）などがその最たる例である。奥泉光の小説『虫樹音楽集』（2012）を読めば、そういった攻撃対象としての“身体性”におけるエモーションの追求こそ最先端の芸術表現様式である、という当時の音楽観を如実に知ることができる。しかし、高柳は身体性＝アニメイトな行為に表現価値を見出さなかった珍しいケースをメタ・インプロヴィゼーションによって見事に実践してみせた。その時期の彼の代表作『イナニメイト・ネイチャー』（無生物界）のタイトルこそが高柳が最終的に行き着いた表現としての方向性を物語っている。

幸いなことに、高柳最晩年のこの画期的な音楽表現手法であるアクション・ダイレクト＝メタ・インプロヴィゼーションは動画として記録され、DVD化されたものがJINYA DISCからリリースされている（The Complete works of JOJO Action Direct 1 : JINYA V-01）。これによると、アクション・ダイレクトの主な使用機材は以下のものであることがわかる<sup>6</sup>。

・テーブルに平置きされた（Tabletop guitar とクレジットされることが多い）エレクトリック・ギター2台<sup>7</sup>。うち1台はギブソンのレス・ポール・モデルで、これをメインとして、様々な特殊奏法で演奏する。もう1台はトレモロ・アーム付きのモデル。それらのギター弦の上にドリルが付けられた工業用モーターを2台設置し、その回転を利用してドローンのような持続音を発生させている。ギターは通常の奏法ではなく、アルコや鉄定規、バターナイフ、鎖、メタルチップ、木片等で発音させている。

・ギターアンプに正対させる方向でスタンドに立てられたフル・アコースティック・ギタ

<sup>6</sup> 1984年の「メタ・インプロヴィゼーション」における使用機材はCD : JINYA DISC B-26の当時高柳のアシスタントを務めていた大友良英によるライナーノートに詳しく報告されている。そこに記述された機材は後年になるにつれ次第に拡大されるものの、ソロ・パフォーマンスという形態は最後まで保持された。

<sup>7</sup> これらのギターはイレギュラーにチューニングされていたという伝聞もあるが、1985年のアルバム“Action Direct Live at Zojoyoji Hall”（Tiliqua Records 5001CD）のトラック3“Loop Road”冒頭では、アルコ奏法による下からG, C, F, B♭, D, Gのチューニング（これらを短3度下げれば通常のギター・チューニングにおける開放弦となる）によるコードをはっきりと聴くことができ、その後ピッチシフターによってグリスダウンされる。

一。これはフィードバックとハウリングを得るためのものであり、DVDの中で高柳がこれを直接“弾く”ことはない。

- ・ボディ・ギター。ネックが取り外されたボディのみのギターで、おそらくピックアップの電気系統を使用し発音素材としているものと思われる。先述したCD『マス・ヒステリズム』のライナーでもその写真が確認できる。ボディの形状からしてレス・ポール・タイプのギターであることがわかる。

- ・ミキサー。全ての発音素材をミキサーのフェーダーで操作している。

- ・ポータブル・カセットプレイヤー数台を置き、数十本のカセットから選択されたプレ・レコーディングの音響素材（バッハのオルガン曲の断片、サイレンの音、パルスを伴うノイズ、シュプレヒコールのような人声、ガラスが割れる音等）を、おそらく即興的に選択している。

- ・エフェクター。北里はシンセサイザーと記述しているが、正確にはエレクトリック・ギターの音をリングモジュレーターとピッチシフター及びハーモナイザーの操作によって多様なサウンドに加工し発音させている。これらの操作も高柳の言う「自分の表現のために不可欠な媒体」として、楽器の延長線上で機能している。高柳がアクション・ダイレクトというメタ・インプロヴィゼーションのコンセプトを導入した時代（1980年代後半）は、既にFM音源によるデジタル・シンセサイザーが広く市販されていたにもかかわらず、高柳は生涯シンセサイザーのようなデジタル信号による“電子”メディアをその表現メディアとして導入することはなかった。彼はあくまでアナログ回路による“電気”メディアの人であった。さらに、通常忌み嫌われるギターとアンプとの間に起こるフィードバック<sup>8</sup>を高柳ほど効果的に使用したジャズ・プレイヤーもいない。フィードバック現象を、彼はあたかもピアノのサスティン・ペダルのように利用したギタリストであった。

- ・先に挙げたDVDでは確認することができなかったが、このほかにギブソンのホロウボディのセミ・アコースティックギターを“通常”に構え、擦弦楽器の弓でアルコ奏法を行っている写真が残されている（高柳：2007，扉写真4，この写真ではおそらくギブソンのホロウボディのギターにピックアップとは別にコンタクトマイクを併用している）<sup>9</sup>。

ただし、こうした電気機器の導入やギターにおける特殊奏法はアクション・ダイレクトに始まったわけではなく、1960年代後半から部分的にはあるが導入されていた。

上記のような機材を用いたソロ・パフォーマンスであるアクション・ダイレクトは、ノ

---

<sup>8</sup> フィードバック現象には以下の2通りの要因が挙げられる。1) アンプとギターとの間の空気振動による共振現象で、音量の増大とともにフィードバックする確率も高くなる。2) アンプのスピーカーコイルとギターのピックアップの間で起こる磁気結合によるもので、アンプとギターを正対させ、両者の距離を短くすることによって生じる。ちなみにフィードバックはロックでは奏法の一部として一般化しており、フィードバックを生じさせるエフェクターも市販されている。

<sup>9</sup> 写真や雑誌取材ではギブソンのES-175モデルを弾いていることがわかるが、先述したDVD“The Complete works of JOJO Jazz 1”ではカットウェイの形状からL-5モデルを弾いているようである。さらに“Action Direct”における詳細な機材一覧は“Action Direct Live at Zojoji Hall”（CD：TILQUA RECORDS TILAR-5001）のジャケットに記載されている。

イズないし音響派のカテゴリーから論じられることも多い。しかし、生前の高柳は副島輝人に「俺はノイズはやっていない。ノイジーな音楽をやっているだけだ。まず、音楽でなければいけないんだ。」(副島, 2002, p.372)と語っていたそうである。高柳が構築した、一見巨大なノイズ発生装置に見えるサウンドシステムは、常に“音楽”を表現するための手段＝メディアとして用いられ続けた。高柳のこの手法を最も的確に論じているのは副島輝人である。

音色のアプローチが最高のリズム感によって創られるシンフォニック・ノイズ。それがアクション・ダイレクトの凄さだった。しかし、その根の部分では、ジャズ・イデオロムが彼の創造を支えていたと私は思う。ジャズを捨てようとする発想から生まれたアクション・ダイレクトだったが、ジャズの衣装は脱ぎ捨てても、本質は影となって残った。(副島, 2002, p.373)

つまり、高柳がアクション・ダイレクトと命名し実践したメタ・インプロヴィゼーションという手法の論理は、奇抜な音響発信ではなく、あくまで“音楽の表出”に重きを置いていたのである。選択された音色や音響システムの奇抜さに惑わされてはいけない。副島は「彼の音楽(アクション・ダイレクト)には、シンフォニーの和声に近いものさえ感じられたし、構成を持ったノイズだった。」(副島, 2002, p.373)と評しているが、確かに高柳のアクション・ダイレクトは時間軸上にプロットされた“音楽”としての強固な一古典的と言っても差し支えなかりょう構造を有しているのだ。この音楽的構構性は、ニュー・ディレクション・ユニットにおける集団即興時代よりも、より端的に現れている。

高柳のアクション・ダイレクトにおける音楽構構的変遷をこれまでに発表された4枚のアルバムをもとに辿ってみよう。まだ試行的段階であった1984年の“Meta Improvisation”(CD: JINYA B-26)と機材も含めて表現様式が確立された1985年の“Action Direct Live at Zoji Hall”(CD: TILQUA RECORDS TILAR-5001)の2枚では、音響は散発的で「漸次的放射(Gradually Projection)」的要素が主体的である。しかし、1990年に収録された

“Inanimate Nature”(CD: JINYA B-01)ではバッハからプロコフィエフに至る様々な既存の作品がコラージュ素材として使用され、4部に分かれたセクションは次第にほとんど音高知覚が不能な「集団放射(Mass projection)」へと周到に設計されている。同じく1990年に録音された“Three improvised variations on theme of Qadhafi”(CD: JINYA B-05)はエレクトリック・ギターをタッピングするプレ・レコーディングされたセクション(あたかもガムラン音楽のような響きを表出している)が冒頭と末尾に置かれており、いわば“提示-展開(変奏)-再現”という古典的な楽曲構造を聴取することができる。この『カダフィーのテーマ』と題された高柳最晩年のライブ録音は、彼のアクション・ダイレクトの中で最も有名なパフォーマンスであり、最も過激なサウンドと評されることも多いが、楽曲構造としてはむしろ先に述べたように古典的なスタイルとなっていることに着目すべき

であろう。再現とは回帰である。レナード・B・メイヤーは「回帰は構造を分節し、出発点と到達点を強調する」(Meyer, 1973, p. 44) と述べているが、こうした構造は聴取側に極めて古典的で安定した印象を与える。しかし、古典的構造を踏襲したからと言って彼の前衛性を棄却することはできない。前衛の定義は語法の新規性に依存するものではないからである。

高柳は徹底してアドルノ主義美学を信奉していた。ジャズ・ミュージシャンでありながら、『時間のない流行』(アドルノ, 2002, p.175) で徹底してジャズを批判したアドルノの、音楽に対する求道的な姿勢を支持していた。高柳自身、ジャズに対するある種の停滞ムードを察知していたのであろう。それがジャンルという枠組みでは捉えることの不可能なメタ・インプロヴィゼーションへ彼を進ませたのである。高柳の著述は、自分が活動を行っているジャズというジャンルに対しても極めて厳しい視線が貫かれている。こうしたコンセプチュアルなスタンスこそ前衛と呼ぶにふさわしい。

先に引用した高柳の「果たして音楽は存在し得るのだろうか」という問いに対し、高柳自身は一見奇異にも見える巨大な音響システムを用いつつ、あくまで存在するであろう“音楽”を表出する行為に力点を置いていたのである。それは副島の評言や本稿で実施した聴取分析からも明らかである。高柳が“アクション・ダイレクト”で発したエレクトロニクスによって徹底してモジュレートされた轟音(ノイズ)は、彼の「まず、音楽でなければいけないんだ。」という発言の通りに、最終的に極めて精緻に構築された“音楽”へと到達する。その音楽はスタンスこそ“前衛”でありながら、まるで攻撃対象を喪失したかのように純粋な音響芸術のように響く。

## 5. “前衛” の終焉

現在の音楽創作状況は DAW (Digital Audio Workstation) 等コンピューターの高速化と一般への普及によって、かつては国家予算を投じて電子音楽スタジオで実験的に創作されたようなものが瞬時に自宅で加工／編集できるようになっている。しかし、発信されている音楽は人間の演奏では不可能な高速スピードと正確さを持っていながら、その構造やサウンドは明らかに単純になっている。利便性と想像力は決してリンクしないことの何よりの証とも言えよう。新しい表現語法は開拓されず、あくまで既存のスタイルを踏襲しながら、表面的にハードウェアの進化を語法の開拓と混同してしまっている。このような単純な音楽が一般に広く受容される現状において、もはやアヴァンギャルドは存在し得るのだろうか。

これまで考察してきたように、“前衛”とは既存の“制度”に対するカウンターの意味が大きい。単なる音響上の新しい表現様式の開拓は“実験音楽”(Experimental music) として“前衛音楽”と区別して用いられることも多いのはそのためである。芸術における“前衛”の持つ意味は、なんらかの“制度”に対する解体行為であり、“実験”芸術の開発もしくは発明行為とはスタンスが異なってくる。

ペーター・ビュルガーはこの“制度”と“アヴァンギャルド”の関係性を“Theory of the Avant-Garde”の中で明確に論じている。「制度としての芸術という概念は、芸術における生産と消費のメカニズム，ならびに特定の時代に支配的であり生産された作品の受容の価値基準を規定する思想に関わっている」と定義した上で、「芸術におけるアヴァンギャルド運動は、もはや自分たちに先立つ流派を否定するのではなく，制度としての芸術そのものと，消費されるべく市民社会が選択した芸術作品の流通プロセスを批判する運動である」と述べている（Bürger, 2011, pp. 53 - 54）。

ジョン・ケージの音楽は“実験音楽”というコンテクストで語られることが多いが，西洋芸術文化に対する彼のカウンター・カルチャー的姿勢は“前衛”に値する方法論ではなかろうか。逆に，スティーヴ・ライヒらのミニマル・ミュージックは，当初は既存の音楽構造に対するカウンターとして機能していたが，今では制度への対峙姿勢よりは音楽語法的新規性に重きを置き，結果として幅広いポピュラリティーを得た“実験音楽”とカテゴライズされるのが妥当であろう。科学者の桜井進は諸現象におけるランダム性に着目し，市場に“広く”流通させポピュラリティーを得ることに成功するという意味合いで，音楽家がランダム性を察知し音楽に導入して広く大衆に流すことができれば「その音楽はまさに前衛的な役割を果たす」ことができる，と述べているが（桜井・坂口, 2011, p.156 - 157），これは明らかに“前衛”の意味を取り違えている。先にも述べたように“前衛”とは単なる技術論や新たな表現手法の開発ではなく，“制度”への解体行為を意味しているのである。しかし，現在では音楽における“前衛”の用法が極めて曖昧なものとなっていることも事実である。では，これまで定義を試みてきた前衛音楽と実験音楽の差異を図式化してみよう（図1）。

図1 前衛音楽と実験音楽の立場的相違

	匿名性	制度への対立	音楽語法の新規性	ポピュラリティー
前衛音楽	×	○	△	×
実験音楽	×	×	○	○

“前衛音楽”と“実験音楽”で共通するものは匿名性を有さないことである。その他の要素はそれぞれ微妙に異なっていることがわかる。ただし，上記の区分を複雑にするのが政治参加音楽の扱いである。政治への発言としての音楽で，内容の出来不出来に関わらずポピュラリティーを獲得するに至っていないものは数多くある。アンダーグラウンドな場で，芸術的には凡庸な内容だがしかし，歌詞としては痛烈なメッセージ性を持つもの・・・これらを果たして“前衛”と区分していいものかどうか。ここが「音楽語法の新規性」の部分△にした所以である。

上の概念図に従って西洋音楽史の一例をモデルとして説明してみよう。たとえば固定楽想（*idée fixe*）の大胆な導入や，近代管弦楽法の礎を築いた劇的なオーケストレーション技

法から、初期ロマン派における“前衛”と目されることもある 1803 年に生まれたエクトル・ベルリオーズは、しかし、27 歳の時ローマ賞を受賞し、また同年『幻想交響曲』を発表して大成功をおさめている。その後、フランス政府からたびたび大規模な交響楽作品の委嘱を受け、作品を発表し続けたスタンスは“前衛”とカテゴライズすることは難しいのである。何故なら、彼は既存の管弦楽法を批判しつつ新たな管弦楽の拡張路線を採用したのではないから「制度への対立」とは見做せないし、前衛音楽は「音楽語法の開拓／新規性」に重きを置くものではない。そして何よりも当時最高のポピュラリティーを若くして獲得しているからである。逆に、人気作曲家であったが、当時の流行様式にそぐわない、バロック時代に回帰するような込み入った対位法と衝撃的な不協和音を、不興を買っていたにも関わらず自作に導入した晩年のモーツァルトはそのおかげでポピュラリティーを喪失した、と言われている。このスタンスは見事に“前衛”の条件に合致する。

ニュー・ディレクションによる集団即興の方法論からメタ・インプロヴィゼーションとカテゴライズされたアクション・ダイレクトへとシフトした高柳の“前衛性”は、ニュー・ディレクションにおける既存のジャズ・イディオムという制度へのカウンターから、高柳の音楽活動の根幹であった“ジャズ”あるいは皮肉にも彼自身が志した“音楽”そのものへのカウンターへ対立する対象を移したように思えてならない。繰り返し引用してきた「果たして音楽は存在し得るのだろうか」という高柳の自問そのものが、アクション・ダイレクトへの移行の根拠を如実に物語っているように思えるからである。

ジャズであること、そして音楽であることを放棄したとき、一人の音楽表現者たる高柳昌行の攻撃対象は消滅する。そして、“前衛”は終焉する。ジャズ、そして音楽の実存を否定した後に残るものは、それ無くして“芸術作品”として存在しえない“作為”だけである。

美術領域で 1960 年代の“前衛”ムーヴメントの中心人物として活躍した赤瀬川原平が、やがて“前衛”であることの袋小路に迷い込み、最終的には“作為”を否定した「超芸術」の概念に到達したことは、音楽文化にとっても暗示的である。赤瀬川の「超芸術」の概念によって前衛芸術は攻撃すべき全ての制度を棄却し尽くした、と言っても過言ではあるまい<sup>10</sup>。

マリー・シェーファ어의 “サウンドスケープ”こそ、音楽芸術における“前衛”の終点なのだろうか？ いや、シェーファ어의方法論<sup>11</sup>は、自分の周囲に存在する音（＝物理現象としての音）を“録音”して、それらを素材として採取者自らが“音楽”（≠物理現象としての音）を組み立てる、という“作為”に帰結するようにプログラムされているから、赤瀬川の方法論とはかけ離れていると言えよう。

<sup>10</sup> 赤瀬川原平の『超芸術』（トマソン）の概念は、赤瀬川（1993）、（1991）に詳しく論じられている。また『超芸術』は“Hyperart : Thomasson”というタイトルで Matt Fargo による優れた英訳が Kaya Press によって 2009 年に出版され世界的にトマソンの概念が広まりつつある。

<sup>11</sup> R・マリー・シェーファ어（1986）を参照。

高柳が死去した 1991 年以降の、日本における音楽文化は明確な“制度”ないし“規範”(＝スタンダードな基準)を失ったかのような彷徨いを見せている。副島輝人は「敵を失った時に前衛は亡びる」(副島, 2002, p.155)と記述しているが、これは真の意味での“前衛”と現在の音楽文化の関係性を一文で見事に表現している言葉である。今、音楽芸術における“前衛”という概念は、ダダイズムやネオ・ダダのように過去のムーヴメントとして語られる時代に突入した。少なくとも音楽芸術においてはノスタルジックなコンテキスト上で“前衛”は論ぜられているようにも見受けられる。多くの文献における語用の混乱もそうしたひとつの凡例である。現在の音楽文化において、コンテキスト上の“前衛”という論理は存在し得ることさえ困難になっている。だからこそ、あらためて“前衛”という概念に向き合わなければならない必要性を痛感している。

ポッジョーリは“前衛”の存在基準を「論争性」に求めているが(ポッジョーリ, 1988, pp. 237 - 238), 崩壊させるべき既存の音楽語法はもはやその全てが攻撃され尽くし、前衛側から論争対象とされるべき“制度”は無力化し、“権威”は失墜した。ここに“前衛”は終わりを告げるのである。その終焉地点に、楽器の“正統的な”演奏を含む全ての“制度”に背を向けた最後の“前衛”である孤高のメタ・インプロヴィゼーション＝「アクション・ダイレクト」が位置しているのである。

(本論文は音楽音響芸術研究会 2013 年度研究大会における口頭発表『音楽における“前衛”の存在論』をもとに執筆した。また、本研究は JSPS 科研費；課題番号 15K02103 の助成を受けたものである。)



文 献

- 柴田南雄：『音楽史と音楽理論』，放送大学教育振興会（2004）
- ポール・ヘガティ：『ノイズ／ミュージック』，若尾裕，嶋田久美訳，みすず書房（2014）
- Iustinus Tim Avery 編：“Masayuki Takayanagi”，VDM（2012）
- David Cope：“New Directions in Music”～“Introduction”，Ben Johnston “Art and Survival”  
viii～xiii，Waveland，7<sup>th</sup> edition（2000）
- 赤瀬川原平：『千利休ー無言の前衛』，岩波新書（1990）
- レナート・ポッジョーリ：『アヴァンギャルドの理論』，篠田綾子訳，晶文社（1988）
- 塚原史：『反逆する美学ーアヴァンギャルド芸術論』，論創社（2008）
- パウル・ベッカー：『西洋音楽史』，河上徹太郎訳，新潮文庫（1993）
- アントワヌ・コンパニョン：『近代芸術の五つのパラドックス』，中地義和訳，水声社（1999）
- 高柳昌行：『汎音楽論集』，月曜社（2007）＊この本にはページ番号が付されておらず，本論文に引用した箇所は小題目のページ数に従っている。
- Claude-Henri De Rouvroy Saint-Simon：“Nouveau Christianisme”，Nabu Press（2010）
- テリー・イーグルトン：『美のイデオロギー』，鈴木聡，藤巻明，新井潤美，後藤和彦訳，紀伊国屋書店（1996）
- テオドール・W・アドルノ：『音楽社会学序説』，高辻知義，渡辺健訳，平凡社（2007）
- 岡田暁生：『西洋音楽史』，中公新書（2008）
- 渡邊未帆：『日本のモダンジャズ，現代音楽，フリースジャズの接点ー草月アートセンターと新世紀音楽研究所の活動を例にー』，東京藝術大学音楽学部紀要第34集，pp.189-220（2009）
- 副島輝人：『日本フリースジャズ史』，青土社（2002）
- R・スミースブリンドル：『新しい音楽ー1945年以降の前衛』，吉崎清富訳，アカデミアミュージック（1992）
- ロラン・バルト：『批評をめぐる試み』（ロラン・バルト著作集5）吉村和明訳，みすず書房（2005）
- 北里義之：『サウンド・アナトミアー高柳昌行の探究と音響の起源』，青土社（2007）
- 廣木光一：高柳昌行 CD『セカンド・コンセプト』ライナーノート，JINYA DISC B-1920（2009）
- 奥泉光：『虫樹音楽論集』，集英社（2012）
- L. B. Meyer：“Explaining Music”，University of California Press（1973）
- テオドール・W・アドルノ：『プリズメン』，渡辺祐邦，三原弟平訳，筑摩書房（2002）
- Peter Bürger：“Theory of the Avant-Garde”，University of Minnesota Press（2011）
- 桜井進，坂口博樹：『音楽と数学の交差』，大月書店（2011）
- 赤瀬川原平：『超芸術トマソン』，筑摩書房（1993）
- 赤瀬川原平：『芸術原論』，岩波書店（1991）
- R・マリー・シェーファー：『世界の調律』，鳥越けい子他訳，平凡社（1986）

（2015年 7月13日 受付）  
（2015年11月16日 受理）