

●研究ノート（査読を経たもの）

# 戦略としての「汎音楽」——北里義之 の高柳昌行論に関する批判的検討

積島直人

## 目次

---

1. はじめに
2. 『サウンド・アノミア』の限界
  - 2-1. 「音響派」を巡る二つの議論
  - 2-2. 回避されているもの
3. 戦略としての「汎音楽」
4. 小括と展望

## キーワード

---

高柳昌行 (Masayuki Takayanagi, 1932-1991)  
戦後日本ジャズ (Japanese jazz after the Second World War)  
音楽批評 (music criticism)  
北里義之 (Yoshiyuki Kitazato, b. 1955)  
音響派 (electronica onkyo)

●NOTES (REFEREED)

"Pan-music" as a Strategy: A Critical Study on Yoshiyuki Kitazato's Essay on Masayuki Takayanagi

by NAOTO SEKIJIMA

## 1. はじめに

高柳昌行（1932-1991）は戦後日本のジャズ、即興音楽の分野で常に先鋭的なアプローチを続けたギタリスト、音楽家であり、文筆家でもある。彼の音楽実践はオーソドックスなバップ、クールのスタイルから始まり、フリーフォームによるインプロビゼーションを経て、そして晩年には様々な音響素材、あるいはエレクトロニクスを使用した先鋭的な演奏へとその手法を展開させてきた。また、演奏活動と並行し文筆活動も精力的に行っており、他のジャズ批評家とは異なる立場で様々なジャズミュージシャンを批評し、あるいは自身の音楽論を執筆していた。そうした中でとりわけ注目されるのは、1970年代になると高柳は、自身の音楽観あるいは思想として「汎音楽」という概念を軸に、作曲、演奏、文筆と自身の音楽に関わる活動をさらに展開させてゆくということである。本稿の趣旨もひたすらこの一点、すなわち「汎音楽」をめぐるものであるということはあらかじめ断っておきたい。

ところで、このような活動と思索の幅広さからだろうか、高柳の活動を体系的に網羅する論考あるいは文章は多くは見当たらない。フリージャズ、前衛音楽、ノイズ・ミュージックといったそれぞれの分野の論述に断片的に顔を出しているというのが実情である<sup>1)</sup>。そのような状況の中で、北里義之による『サウンド・アナトミア——高柳昌行の探求と音響の起源』（2007）と小野貴史による「高柳昌行とアクション・ダイレクト——“前衛”の終焉」（2014）は高柳昌行を真正面からとらえた数少ない論考といえるだろう。とはいえここでも、高柳は一方（北里）で「起源」として配置され、他方（小野）では「終焉」として配置されるという極端な描かれ方をしており、高柳の全貌を把握することの難しさが端的に現れている。

この二者の差異は彼らの論考の目的の違いによるものである。一方で高柳を歴史の起源としてその死後の日本のある音楽シーンと接続するという北里の史観と目的は、端的にその冒頭に書かれる。

1) 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年）。北里義之『サウンド・アナトミア——高柳昌行の探求と音響の起源』青土社、2007年。平岡正明『戦後日本ジャズ史』（アデイン書房、1973年）。

日本のジャズ、フリージャズ、アヴァンギャルド、即興演奏、音響派、ノイズ・ミュージック…、[……] すっかり顔なじみになった友人のようであるにもかかわらず、いまなお腰のすわらない不安定な概念として、いつまでも私たちのものにならず、指先にささって抜けない小さなトゲのように、それ自身の曖昧さによって皮膚の表面を傷つけながら、生体の神経を刺激し続けている。[……] コジューヴが「日本のスノビズム」と命名した、あの日本オリジナルの形式主義の一例ということになるのだろう。[……] それはもしかすると、私たちが外部に向かって、自分たちのことを説明する努力を怠ってきたことに原因があるのかもしれない<sup>2)</sup>。

以上のような責務のもと、北里は現在の日本の一部の音楽シーンの「不安定な概念」を説明しようとし、その萌芽を高柳に見いだし「ほとんど逐語的な読解を通して、私たちの時代のリアルに迫ろう<sup>3)</sup>」としている。

反対に、小野は高柳の晩年の音響的アプローチの手法であるメタ・インプロヴィゼーションに、音楽文化において「前衛」と呼ばれるものの終焉を読み込む。

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<sup>4)</sup>。

両論に共通するのは、「いまなお腰のすわらない不安定な概念として」の音楽、あるいは「前衛」という点在する歴史の断片を高柳を配置することでその道筋をクリアにしようとしていることである。反対に両者の対照的な点として、北里の論考においては高柳自身による言説、清水利夫らジャズ批評家による高柳の音楽批評といった言説を中心に論が展開されているが、小野においてはむしろ音楽的なアプローチの使用機材やディスコグラフィという音楽的な実践を詳細に照覧し、晩年高柳が到達した「アクション・ダイレクト」の制度への「放棄」をもって、前衛が元来もっていた闘争という共犯関係の終焉を見いだしている。

2) 北里、前掲書、11頁。

3) 同上、11頁。

4) 小野貴史「高柳昌行とアクション・ダイレクト——“前衛”の終焉」『信州大学教育学部研究論集』第9号、2016年。

本研究ノートは、この二つの論考を重要な先行研究とし、このうち特に北里義之の議論に関し、そこで取り上げられなかった部分に着目し、高柳にまつわる議論をさらに展開させようと試みている。そのために本稿では、先述したように高柳の音楽実践の根幹をなす「汎音楽」を、「理念」ではなく「戦略<sup>5)</sup>」として捉えなおすことにする。なぜか。それは「戦略」としての「汎音楽」という視座は、現在のフリージャズや前衛音楽、実験的音楽の領域（北里の言葉を借りるならば「腰のすわらない不安定な概念」を持つ音楽）において、未だに有効に機能するのではないかと考えるからである。

他方、本研究ノートは二つの論考を重要な先行研究としてはいるものの、小野論文に関する検討は行っていない。前述した「戦略」という視座から二つの論文——一方は思想を、他方は音楽的实践を主たる対象とする——を眺めた場合、小野論文がその主題としている高柳の音楽的实践とは、おそらくは「戦術」に相当するもののだと思われ、その検討に関しては、別の独立した機会にゆだねるのが適切であろうと判断したからである。

以上の観点から、まずここでは高柳の音楽的な探求が、高柳の死後 1990 年代後半に勃興する「音響派」と呼ばれる音楽群へと接続されうるという北里の論旨を検討してみたい。

## 2. 『サウンド・アナトミア』の限界

### 2-1. 「音響派」を巡る二つの議論

そもそも北里が論じている音響派とはどのようなものか。ここでは「音響派」と呼ばれる音楽の潮流と特徴を示さなければならないだろう。批評家の佐々木敦は「音響派」を含む 1990 年代初頭から 2000 年代にいたる非音楽的な音楽の潮流を以下のように説明している。

まず「音楽の外部」と「例外の音楽」をラジカルに指向する「非音楽＝ノイズ」という運動があった。続いて「サンプリング＝DJ モード」によって、「音楽」にいわば署名を与える存在としての、「自己／他者」のスラッシュが融解した。そして「音」と「聴取」を反省的・原理的に問い直す、「音楽」それ自体の反省

5) ここで念頭においている「戦略」とは、経営学者ミンツバーグの用語である「創発戦略」という概念にその軸足の大部分がある。井原久光の解説によれば、「①意図した戦略と②パターン（一貫した行動）として実現した戦略に分け、当初に意図しなかった戦略が実現したパターンを「創発型（emergent）」戦略と呼ぶ」としている。

[http://www.tbr.co.jp/pdf/sensor/sen\\_174\\_02.pdf](http://www.tbr.co.jp/pdf/sensor/sen_174_02.pdf)（2016年9月30日アクセス）。

ともいふべき「音響派」が現れた。

この見取り図に具体的な言葉を肉付けしていくとすれば、1980年代の後半あたりからメルツバウや非常階段、ハナタラシといった耳をつんざくような大音量を特徴とした過激な「非音楽＝ノイズ」の音楽家バンドが現われる。次に1990年代に入り、大友良英によるターンテーブルやサンプラーを駆使し既存の音楽をコラージュするような（なおかつそれがヒップホップ的運動の外にある）音楽である「サンプリング＝DJモード」が現われる。そして最後に1990年代後半に、前述の大友やSachiko.Mらによってターンテーブルの針そのもののスクラッチ音、あるいはサンプラーに内蔵されているテストトーン（サイン波）を使用し可聴域ぎりぎりの微音で演奏し、「聴取」を問い直す「音響派」とよばれる一派が現れたということになる。「非音楽＝ノイズ」の大音量で暴れ回る様なパフォーマンスのスタイルから、音量、音域ともに可聴域ぎりぎりではほとんど微動だにせず、座奏するスタイルの「音響派」は極端に対照的であるが、その過渡期の中心人物でもあった大友良英は以下の様な特徴をもって「音響派」を説明する。

なによりまず何かをベースにするという概念がその音楽（音響派）にはそもそもない。[……] コードであったり、リズムであったり、メロディであったり、あるいは音色であってもいい。おそらく「音響」と呼ばれた音楽の多くは、この「音色」を他の要素よりも中心に置いた音楽のことだったように思う<sup>6)</sup>。

以上の特徴をもつ「音響派」であるが、彼らをめぐる批評言説は、前述の佐々木敦と北里では立場が異なる。北里の問題意識は、佐々木敦も「ならば音響派の後には、一体何があり得るといえるのか？」<sup>7)</sup>と指摘しているものの北里的な責務とは違い、同時にその問いの限界も指摘する。

当初は「ノイズ＝非音楽」として「音楽」に「衝突」させられていたはずの数多のサウンドが、結果としては一つの例外もなく常に必ず「音楽」へと回収されていくという経路を塞ぐことが絶対に不可能である、という明白すぎる事実があらわになってきてしまった、ということなのである。[……] 聴取可能な「音」は

6) 大友良英『MUSIC』（岩波書店、2008年）、85頁。

7) 佐々木、前傾書、82頁。

すべて「音楽」であり得る、という、すぐれてジョン・ケージ的なテーゼは、原理上、無敵であり、この断言を生かすなら、結局のところ「ノイズ」は滅亡せざるを得ない、というよりも、そもそもの最初から存在してさえないなかったことになってしまうのだ〔……〕さらに「問題」なのは、だからといって何も不都合が生じることはなく、実際に生じなかった、ということなのである<sup>8)</sup>。

この佐々木の言説に対し、音楽家で批評家である大谷能生は「ジョン・ケージ的な音楽美学を援用して〇〇年代以降の日本の即興演奏の一傾向を語ろうとする立場」に異をとねえようとした<sup>9)</sup>。北里はこの大谷の態度を<sup>10)</sup>踏まえ、論考の第一章において高柳の「汎音楽」の「汎」とは「七〇年代の〔……〕『ポスト post』という接頭辞への対抗概念として機能した側面を持っている」と指摘する<sup>11)</sup>。そして第二章において、高柳の没後に興った1990年代後半の「音響派」の即興演奏の音楽群の態度に対し、ミシェル・フーコーの『臨床医学の誕生』の議論を重ね合わせる。

彼らの演奏は、まだ言語化の過程を踏んでいない場所——屍体の「内部」の明るみからやってくる。Sachiko M のサイン波が、サンプラーに内蔵された忘れられたサウンド（臓器）であり、中村としまるの電子音が、ミキシングボードの配線（血管）や各部品（臓器）自体の鳴りによって得られる「発見されたサウンド」であったことは、きわめて象徴的だ。おそらくふたりの演奏家は（そして私たちもまた）、屍体解剖する十八世紀末の医師が体験したまなざしの変容を、世紀をまたいだ耳の変容として、再体験していると思われる<sup>12)</sup>。

ここで注目したいのは、「音響派」の音楽の本質について、佐々木はポスト・モダンのなものを、対して北里は「モダンの復権」を読み込んでいる、という点である。そして第三章において、高柳と「音響派」が、それぞれの仕方によってポスト・モダンに対峙することにより、高柳と「音響派」の二者が時系列的に連続する、すなわち、「音響派」の起源としての高柳という図式が出来上がる。特に第一章と第二章に

8) 同上, 80 頁。

9) 北里, 前掲書, 95 頁。

10) 大谷らの態度と詳しい議論に関しては以下を参照。大谷能生「ジョン・ケージは関係ない」、『貧しい音楽』（月曜社, 2007 年）所収, 216 頁。

11) 北里, 前掲書, 18 頁。

12) 北里, 前掲書, 166 頁。

は高柳の言説、高柳に対する批評文、そして1990年代後半から2000年代前半の日本の即興演奏に関わる批評の言説空間の見取り図としては極めて有効なものであるといえる。

その一方で、「音響派」における態度をフォーコーによって説明するという作業は成功しているとはいいがたい。その一例を以下に引用してみたい。

解体 decomposition。デコンストラクションに通じるデコンポジション。脱構築としての脱作曲。屍体解剖。これらの言葉の暗合は、すべて偶然のものだろうか。言葉の遊戯的な戯れによって、ふたつの屍体解剖を、あるいは十八世紀末と現代を結ぶのは、恣意的に過ぎるだろうか<sup>13)</sup>。

北里自身も自覚しているように、まず一つには、それぞれの体験がそれぞれの相似であること以上には関連性と必然性が認められない。そしてより重要なもう一つは、(これもまた北里自身が冒頭で論じることでもあるが)高柳を「逐語的に読解」しようとしていることである。本来的にかなり難解な高柳の思想や言語感覚を「逐語的に読解」ということは難解さを直訳することほとんど同義である。だからこそ、その読解を読むものは高柳の難解さの解消と同時に新たな難解さに出会うということを繰り返す。その一例を以下に挙げてみる。

僕はよく〈汎音楽人〉という言葉を使います。演奏者、聴取者、産業側の三位一体が同一レベルで成され、且つ、未来を十分に志向している場合、すでに個別の名称は不要であり、その実体は統合的に音楽家そのものであると考えられるからです。誤解のないように言っておけば、同一レベルとは遥かな《高み》に達する、あるいは達しつつあることの意で、人間レベルを指しています<sup>14)</sup>。

このように語る高柳の〈汎音楽人〉論に対し、北里は以下のように「逐語的な読解」を試みる。

高柳がここで提示している〈汎音楽人〉とは、[……]それぞれの「職能」(向きあっている相手と代替不能の立場)を持ちながら、高柳が自らの生と芸術のエチ

13) 北里、前掲書、143頁。

14) 高柳、前掲書、「狂体の憧憬」、3頁。

カにしている〈汎音楽〉の理念を共有し、相互の対立的な関係を越えるべく有機的に機能することで[……]〈汎音楽人〉というメタ・レベル(高み)に立つことができ、各自が「音楽家」と呼ぶに値する存在へと自らを棄揚するというのである。[……]アクション・ダイレクトのソロ・パフォーマンスもまた、こうした〈汎音楽人〉の理念の、音響実体化として受け取ることができるのではないだろうか<sup>15)</sup>。

北里の解釈はひとまず置いておくとして、「逐語的読解」という方法論が上述のような方法であるとしたら、フーコーと音響派の恣意的な説明と同様に、曖昧なままの説明に終止しているという印象は拭えない。つまり概念や理念の相似は指摘できても、やはり高柳と音響派の歴史的な関係性を明らかにしているとは言いがたいのである。

## 2—2. 回避されているもの

北里の論考におけるもう一つ指摘すべき問題がある。まずは北里の論考における第一章(高柳昌行の即興精神史—〈汎音楽〉と投射音楽の間)における節のタイトルを見てみよう。

- 第一節 「汎 pan」と「ポスト post」
- 第二節 三里塚幻野祭のニュー・ディレクション
- 第三節 「切／断」する〈汎音楽〉
- 第四節 自閉する戦後ジャズ空間のなかで
- 第五節 〈汎音楽〉は未来の無限遠点からまなざす
- 第六節 前衛ジャズとは何か
- 第七節 〈集団投射〉と〈暫時投射〉

第一章は精神「史」と銘打っており、基本的に高柳の文章に〈汎音楽〉という言葉が出てくる1975年から始まっているが、それが必ずしも時系列にそって展開しているわけではない。なおかつ1956年から1965年あたりまでの高柳の初期のテキストと呼ぶべきものにはそこまでの言及や読解が見られない。もちろんその頃のテキストにおいては文章の少なさや短さも関係していることも考えられるだろう。しかしなが

15) 北里, 前掲書, 23頁。



ら、(詳しくは後述するが)北里が論考中で回避している期間に、高柳は薬物所持による逮捕と服役という経験をしている。高柳はこの一連の経験を深く後悔しながらもそこで道を踏み外すことなく、更なる発展のきっかけとして捉え出所後、音楽の現場に復帰する。そして、本稿が最も重視するのは、北里がなぜか語っていないこのエピソードであり、また北里がこのエピソードを語っていないという事実そのものである。

前節で引用した北里の「逐語的読解」とは高柳の思想や芸術に「モダンの復権」を読み込むものでもあった。しかしながら、逮捕と服役の時期の苦悩や弱気が見え隠れする文章は北里が原理主義的に「逐語的読解」をする、あるいは「モダンの復権」を仮託する音楽家像としては、不都合があったのではないかと考える。以下高柳の初期テキスト、特に薬物や逮捕にまつわる部分を中心に引用してみる。

近況 長年にわたつて勉強してきた結果、自分なりの思想を持つにいたり喜んで  
います。正しい思想は世界に一つしかないことが実証と理論的裏付けを持つて理  
解出来つつあります。何より嬉しいことです。[……]

抱負 懦弱な自分に強烈な自己批判を加え、十数年後に起こるであろう思想戦に  
たえうる人間に革命していきます。

予定 音楽家とは名ばかりで腰抜けの女子供にも劣るジャズメンが多すぎる。そ  
して思想の確立している音楽家が皆無に等しい。そういった連中は社会に害を及  
ぼすので徹底的になくすか、徹底的に指導するかどっちかです。(『スイング  
ジャーナル』1959年9月号)<sup>16)</sup>

このように苛烈な言葉で自身の思想を表明した高柳はこの2年後、麻薬取締法違反により逮捕される。『内外タイムス』の「ゴシップ10年史」には以下の記事がある。

[1961年]十一月、ジャズ作曲家の八木正生、ギター奏者高柳昌行、ビブラフォ  
ン奏者杉浦良三、この三人のジャズメンが、麻薬取締法違反で関東信越地区麻薬  
取締官事務所と東京地検から起訴された。[……] 彼ら三人はいずれも前にもつ  
かまって、執行猶予中の身。一番ひどいのが高柳だ。前年の四月、横浜でヘロイ  
ン三包をもって現行犯でつかまり、六月に、懲役十ヶ月、執行猶予二年の判  
決をうけたが、翌年の七月にはまたも現行犯でつかまり、現在二度目の執行猶予

16) 高柳昌行「強烈な自己批判を」、『汎音楽論集』(月曜社、2006年)所収、1頁。この本には頁番号が付されていないため、それぞれの小題目の頁数を記載している。

中だった。[……] 高柳の場合、ふつうであれば執行猶予中の再犯なので、無条件で実刑をくうところを、裁判所が彼の才能を惜しんで異例のダブル猶予判決を下したといういきさつがあるので、裏切られた刑事たちはカンカンだった<sup>17)</sup>。

この大衆週刊誌のゴシップ記事には高柳が「十数年後の思想戦に」備えていた頃のジャズメンをとりまく環境の一側面が描かれている。そして記事の最後はこのように結ばれている。

ある有名なジャズメンが日劇出演中薬が切れ、楽屋でのたうちまわったこと。ギターの高柳が自分の演奏したジャズを後でテープできて、「音階の狂っている」のにぞっとしたという話。現在でもこういう話は皆無になったとはいいがたい<sup>18)</sup>。

さらに翌年、高柳はこのように記す。

麻薬について、人は語り論ずるが、その根底を知った上で発言している人を知らない。知りようがないからだ。私はその根底をつかんでいる。そして立ち直り一年半になる。私は最近二人のミュージシャンを更生させた。うまいことを口走ろうと理想論を云々しようとは何もならない。時間を割いて一人一人とぶつかり、根底から更生しきれるようにすることが遠道であるようで近道なのだ。私はただ黙々と行動していく<sup>19)</sup>。

また、この時期にかかわった「新世紀音楽研究所」に関しても後年高柳はこう振り返る。

一口で言ってしまうえば、あんなことはすでに過去のことであり、客観的に「銀巴里」あるいは「新世紀音楽研究所」といわれるものは、現時点ではなんにもないということだね。[……] あの時代は僕個人にとってみれば、薬にかかわった時代を一部含んでいるし、さらにもう一つは、人間的にどん底の地獄を味わった時代だし、だから本当はそういうことにはふれたくないんだ。[……] 僕の場合、

17) 内外タイムス文化部編『ゴシップ10年史』（三一書房、1964年）。

18) 裁判資料の保存期間は刑事事件50年のため、現在はこの公判記録は失われている。

19) 高柳、前掲書、「新世紀音楽研究所を設立」、1頁。

発端は良い仕事の出来ない状況に対するストレスにあった。今も、これからもそうなんだろうけど、良い音楽に場は与えられないんだ。

1963年6月23日、高柳らを中心とした「新世紀音楽研究所」の公演である『銀巴里セッション』のライブは高柳が刑務所に入る前のお別れの公演であると同時に、既に一年半ほど服役していたドラマターの富樫雅彦の復帰を暖かく迎えるためのものであったらしい<sup>20)</sup>。それはともかくとしても、ここまで引用して来た高柳の文章を部分的に眺めるだけでも、初期テキストの「徹底的になくすか、徹底的に指導するか」といった毅然とした態度から、「そういうことにはふれたくないんだ」という弱気ともとれる態度まで、この時期の高柳の人間的な葛藤や苦悩の変遷が容易に読み取ることができる。

いずれにしてもこのように、意図的かどうかは別として、高柳の思想変遷を分析する北里の考察には、今まで見て来た歴史的事実と高柳の当該文章部分に関しては言及されていないのである。もちろん単純に北里が、読解するに値しない文章であるという判断をした可能性も否定できない。しかし、上記の「後から聴いてぞっとした」というエピソードが示すように、演奏中あるいは執筆中の高柳が深い瞑想ではなく、単なる酩酊で前後不覚の状態であったとしたら、北里が描こうとする高柳像と、その根拠とする高柳の文章のそのものの信頼性が揺らいでしまう可能性があるということもまた否定できないだろう。つまり北里にとって高柳の「汎音楽」の理念は、薬物による影響や、使用に至る経緯からではなく、孤高の音楽家のモダニズムの思索の産物として「逐語的に読解」されなければならないのである。北里の高柳論においてこの歴史的事実が回避されていることには以上のような理由が考えられるだろう。

### 3. 戦略としての「汎音楽」

以上、北里による高柳の音楽論と思想に関する議論の問題点を一応の形ではあるが確認した。それを踏まえた上で、あらためて高柳自身の言葉による「汎音楽」を、北里が回避していた麻薬に関する体験を踏まえもう一度振り返ってみよう。たとえば高柳は以下のように述べている。

僕はよく〈汎音楽人〉という言葉を使います。演奏者、聴取者、産業側の三位一体が同一レベルで成され、且つ、未来を十分に志向している場合、すでに個別の

---

20) 平岡, 前掲書, 16頁。

名称は不要であり、その実体は統合的に音楽家そのものであると考えられるからです<sup>21)</sup>。

こうした、高柳の言う「三位一体」に関し、「演奏者」の音楽表現能力と、「聴取者」の聴取の能力、これらに関して「高み」を志向するという問題意識は臆げながらも一定理解はできよう。しかしながら最後の「産業側」というのは一体どういうものであろうか。高柳が「新世紀音楽研究所」（と同時に薬物を使用していた時期）を振り返ったときの文章を思い出してみよう。

僕の場合、発端は良い仕事の出来ない状況に対するストレスにあった。今も、これからもそうなんだろうけど、良い音楽に場は与えられないんだ<sup>22)</sup>。

この発言を「逐語的に読解」すれば、「仕事」とは産業に属するものであり、高柳自身の「良い音楽」に「場」、つまり音楽実践を行うための仕事現場がないことへのストレスが薬物使用へと駆り立てたということである。実際、高柳は以下のように述べている。

僕は頑固な方だから取り調べでも、裁判でも反抗を重ねた位だ。[……]あの身を揺さぶる悲しさは他人様には判る訳もない。また同じ時、私淑する有島重武先生からは、「あんなにすごい演奏が出来るなら俺も一年くらい刑務所に入って来たいな、といわれる様な音楽家になりなさい。一年や二年の時間的ロスは全く何でもありません。堂々と元気で行っていらっしやい」といわれた。今以って何にも報いられぬ不肖の弟子ではあるけど、この言葉が一年の刑期を貫いてくれた<sup>23)</sup>。

この文章を裏付けるかのように『汎音楽論集』巻末の年譜（逮捕、服役、出所の時期）には、以下のように記されている。

1963.6.26『銀巴里セッション』（TBM録音）

1963.07-演奏活動中止（64年7月まで）

21) 高柳、前掲書、「狂体の憧憬」、3頁。

22) 高柳、前掲書、「銀巴里の伝説化なんてつまらない」、12頁。

23) 同上、13頁。

1964 この頃から主として『スイングジャーナル誌』に寄稿。新人紹介、批評活動を行う<sup>24)</sup>。

つまり高柳の薬物使用の原因となった、仕事現場がないことへの「ストレス」は、刑期を終えた後に、むしろ積極的に仕事現場を作ってゆくためのモチベーションへ変わったと読み替えることもできるだろう。高柳にとっての仕事現場とは、演奏という音楽実践にとどまらず、批評の執筆や新人の紹介を商業誌、すなわち高柳が言うところの「産業側」においての展開も含まれることになった。ここでもっとも注目したいのは、この間の展開こそ、高み、それも演奏や聴取と同レベルの水準で志向するという「三位一体」＝「汎音楽」の祖型として考えられないだろうか、ということである。北里は「汎音楽」を「無限遠点をまなざす」「統制的理念」としたが、むしろ執筆をふくむ音楽的な実践に仕事現場を与えるための戦略であったと言えるのではないか。その証拠に、高柳は自身の仕事現場を侵害する様な批判的な文章に対して苛烈に反応する。

聴き手のわがままこそジャズを創って行くとうそぶく無責任な輩も、そうした手合いが多くなることを望む一種の逃避型の人間も所詮、生涯“内質”を持つ音楽に触れることは出来ない。虚弱な精神と体がそれを拒絶するのだ<sup>25)</sup>。

高柳の根拠のない断言ともとられかねない上記の一節は、批評のみを生業とする批評家には書くことは出来ない。論証あるいは議論のやりようがないからだ。しかし高柳は「音楽家だからこそ理解可能である」といわんばかりの特権性を文筆活動に積極的に利用する。この特権性は、演奏者と評論家や批評家の棲み分けがあった当時のジャズ界限において、かなりの効力をもったはずである。その効力とは、薬物になぞらえるならば、作用と同時に副作用もある。高柳の三位一体の「汎音楽」という戦略は仕事現場を守る点においては強固に作用する一方で、議論としての発展の可能性も削いでしまうという副作用もあったということである。それを暗示するかのようには、平岡正明は「銀巴里セッション」における富樫雅彦と高柳の演奏について以下のように回想する。

24) 高柳、前掲書、巻末(頁番号なし)。

25) 同上「反論——九月号 問題作を試聴する に対して」、1頁。

この時代、高柳昌行 [……] が外タレに蚕食される日本のジャズ・シーンのなかで懸命に演奏活動を続けているリーダーであったが、その後の日本ジャズ・シーンが富樫雅彦の方に発展し、高柳昌行を中心にしなかったことの機転が、この両者の共演にあらわれているように見える<sup>26)</sup>。

この平岡の文章と当時の批評の言説の関係を説明することは別の機会にゆだねるとして、端的に説明するならば、富樫雅彦は「日本のジャズ」というフィールドの中で研鑽を続け発展していったが、高柳昌行は（「汎音楽」という言葉からもわかるように）「ジャズ」というフィールドに留まらなかったということである。

高柳は、音楽に仕事現場を与えるため、演奏や文筆活動も実践的な戦略、すなわち「汎音楽」として展開していった。その脱中心的な活動は結果的に彼の強烈な個性となった。そして皮肉にも、その個性は批評家や研究者にとってその全容を把握することを困難にさせるものでもあった。

#### 4. 小括と展望

以上、かなり駆け足ではあるが、高柳の活動理念としての「汎音楽」という概念に対し戦略という視座から再検討するという見取り図は臚げながら示してきた。その上で、この研究ノートの今後の課題としたいのは、以下の二点である。

まずは今回ふれることのできなかった小野論文、特に高柳の音楽的实践に関する部分（=戦術）の検討である。小野の論文は後期高柳の音楽実践を把握するにあたり重要な研究であり、特に、その中で示されている高柳の音楽実践の手法は師弟関係だった大友良英が現在に至るまで行っている実践の手法の祖型とも言える。特に大友は高柳的な手法による音響システムを流用しながらも、冒頭で示したように大音量によるノイズから極微音による「音響派」を経て、「アンサンブルズ」というキー概念をもとに現在も活動を展開している。小野論文が示唆している高柳の「戦術」という点からの再検討を行うことにより、自ずと大友が展開している現在の音楽活動、あるいは北里の念頭に置いていた「リアルに迫ろうとする」態度への新たな分析視角にもなり得ると考える。

もう一つは「音響派」を巡る北里と佐々木の言説のより正確なレビュー、そして「音響派」そのものの再検討である。「音響派」を巡る論争は本文ではかなり乱暴に要約したが、議論の射程が論者によって複雑に入り組んでおり、その全体像を把握する

26) 平岡, 前掲書, 17頁。

ことがかなり難しい。さらにこの議論が興ったのは2000年代中盤であるが、現在ではそれから10年が経過しており、当時の中心にいた音楽家達はそれぞれ表現や手法を発展させており、既に当時の面影を残すような表現方法は現在ほとんど行われていない。だからこそ、一つの音楽史として記述する必要があるとも考える。

以上の二点を踏まえ、本論において提示した「戦略」という視座の、より精微な検討を今後の課題としたい。