

刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け

馬場省吾

0. はじめに

本稿は、音楽家・刀根康尚(とね・やすなお、1935-)の活動についての解釈と位置付けを論ずる。

「1」ではまず、刀根康尚の概要と活動年代区分を簡潔に整理する。「2」では、刀根の作品を具体的に挙げ、作家自身の言葉を引用しながら作品と制作コンセプトを解釈する。「3」では、刀根が音楽活動を開始した1960年代における刀根の考えと、当時制作した作品の事例を挙げて説明する。同時に、刀根の音楽活動に深く関わるジョン・ケージ(John Cage, 1912-1992)の思考と方法論も概観し、刀根の音楽が「アメリカの実験音楽」の延長上にあることを示す。「4」では、刀根の活動は西洋芸術音楽という枠組みを超えた位置付けが可能であることを示す。

1. 刀根康尚の概要と活動年代区分

1.1. 概要

刀根康尚は1935年生まれ、アメリカ在住の音楽家である。1958年に即興演奏集団「グループ・音楽」を結成し、音楽キャリアを開始した。それ以降は、図形楽譜や言葉による楽譜の作品、またはテレビやラジオなどを使用した「インターメディア」的な作品を制作する。またこの時期、同時代の音楽、美術、映画等の批評活動も多く行った。1972年に渡米し、以後はアメリカにて音楽活動を行う。その後1974年から1979年にかけてマース・カニングハム・ダンスカンパニーの音楽を担当する。1980年代か

らデジタル・サウンドを使用したライブやCDのリリースを行い始める。2015年の現在でも、新作音源のリリースや世界各国でのライブ活動を精力的に行っている。

1.2. 活動年代区分

筆者は刀根の活動年代区分を以下のように仮に区分した。1958年から1972年までを「日本活動期」、1974年から1979年までを「マース・カニングハム共同制作期」、1986年以降を「デジタル・サウンド期」とした。刀根の国際的な評価は世界各地でなされているが、それらは主に「デジタル・サウンド期」以降の活動が中心であった。しかし2010年前後から、1960年代からの音楽活動からの繋がりを探る批評やインタビューが増加している⁽¹⁾。

2. 解釈：刀根康尚の音楽の特徴

本項では、《2台のCDプレーヤのための音楽 *Music for 2 CD Players*》(1986)を事例に、刀根の音楽の特徴について考察し、制作コンセプトを解釈する。

2.1. 《2台のCDプレーヤのための音楽》の概要

刀根の作品の中で、研究や批評で多く取り上げられる作品の一つに、1986年に演奏され始めたライブ作品《2台のCDプレーヤのための音楽》がある。この作品では、市販されている既存のCDのディスクに粘着テープの断片を貼り、CDプレーヤに読み込ませることによって、日本語では音飛びと呼ばれる「スキップ」や、読み込みのエラー音を多数発生させる音楽を演奏した。その演奏の様子を、刀根は以下のように語っている。

その作品はプリペアされたクラシックあるいはポピュラー音楽のCDのために作曲されており、デジタル信号を変化させるためにレーザー光線が当たるCDの表面には、あらかじめ数多くの粘着テープの断片が貼ってある。その結果、歪めら

れた情報によってまったく予期しない音が生まれただけでなく、コントロール機能が乱されて、CDの進行も予測できなくなったのである⁽²⁾。

尚、このライブ作品自体の記録音源は残っていないが、同様の手法で演奏され、それが録音されたCD作品に1997年リリースの《Solo for Wounded CD》があり、どのような音になるのかを聴くことができる。

2.2. 《2台のCDプレーヤーのための音楽》の解釈

《2台のCDプレーヤーのための音楽》では、音響再生産メディアである「CD」を、新しい音を生成する生産メディアへと変えていることが特徴として挙げられる。

今でも広く使われて販売されているCDというメディアは、何度でも同じ音が再生可能であり、また再生する時に、それを「CDやスピーカーの音が鳴っている」と思わずに、記録された内容を聴くことが普通だ。つまり、人はメディアを意識することなく、伝達される内容を受け取ることになる。これは「メディアの透明性」と呼べるだろう。

レコーディング・セッションや音楽を聴く際には、多くの人々がノイズを避けたいと思っていることを、われわれは知っている。(…)ノイズが存在することで、音楽の外側にある複製装置をとおして聴いていることをいつも思い起こさせられるからである。ここで損なわれているのは、演奏されている音楽の直接性と、オリジナルの音楽に接しているという聞き手の幻想である。いまわれわれは、現前の反復、あるいは再=現前としての複製ということを考えている⁽³⁾。

今、「メディアの透明性」について確認をしてきたが、しかし刀根の作品では、CDプレーヤーが傷つけられたCDを読み込むたびに異なる音響を生成することになる。そのため刀根の音楽は、音響再生産メディアを通常と異なる使い方をして、耳障りなノイズを発生させることで、普段私たちが透明であると考えている「メディア」の媒介的性質そのものを提示していると言えるだろう。

刀根は自身のそうした音楽実践を「パラメディア (paramedia)」という造語で呼んでいる。パラメディアとは、内容を伝達するためのメディアが、通常とは異なる使用方法によって使われることで、その場で新たな内容を作り出していく装置や方法のことだと言える⁽⁴⁾。

2.3. 刀根の音楽における「表象／反復／再＝現前」の否定

「メディアの透明性」自体を提示すると言える音響とは、一体どのようなものであるのかを更に考察してみたい。

刀根が音楽実践の中で重視しているのは、「現前の反復、あるいは再＝現前」の否定である。^{レプレゼンテーション}

私が記号としての言葉を使う際、私は、反復からなる構造の範囲内のみを扱わなければならないのであり、その反復とは表象的にしかなりえない基本的な要素を持っているのです。私にとってそのことは、作品が出来事であることを意味します。出来事とは、代替できない、非可逆の、経験的な事柄のことです。そのため表象の否定は、反復の否定を必要とします。私の、反復を避けるという強い傾向は、こうした文脈に根ざしてもいます⁽⁵⁾。

ここで刀根は、反復 (repetition) と再現前 (representation) を同一視しているが、この考え方を整理して解釈していこう。

まず representation は一般的に「表象」と訳されることが多いが、この単語が re と presentation とに分解できるように、ある対象が別の形で代理的に表われていること、と刀根は解釈している。刀根の解釈に従って例示をしてみよう。例えば、人が「リンゴ」という音声から赤い形の果物を思い浮かべられるとき、「リンゴ」という音声は物質としてのリンゴを表象していると言える。この時、人が「リンゴ」という音声から赤い果物を思い浮かべるには、当然、実物のリンゴを知っている必要がある。つまり表象の成立には、対象物に関して人が経験を持っていることが前提となる。経験によって表象が成り立つということは、つまりは、ある対象が繰り返されて思い出さ

れるということだ。表象についてのこうした解釈により、刀根は表象性と反復性を同一視しているのである。

刀根の音楽では、その場で、誰も予期していない耳障りな音響が鳴る。そこでは音響の聴き手は、反復がされていない、まだ経験したことの無い音響に出会うことになる。つまり、「表象をしない音響」を作り出す音楽なのである。

…「表象」とは、「再＝現前」であり、それは私が避けたいものです。私は、一度も聞いたことがない音を見つけないのです⁽⁶⁾。

以上が、刀根がデジタル・サウンドを用い始めた1980年代から現在までの音楽における、一貫したコンセプトの考察である。

3. 位置付け1：刀根康尚の音楽の背景

本項では、刀根康尚の音楽がどのような文脈に位置付けられるかを考察する。

結論から述べると、刀根は「表象を否定する音楽」の制作を音楽キャリアの開始から一貫して行っており、そうした活動はジョン・ケージ的な「不確定性の音楽」への共感を示していることにより、「アメリカ的実験音楽」の延長として捉えることができる。

3.1. ジョン・ケージ的な「不確定性の音楽」

まず、西洋芸術音楽の一つの流れを作り、刀根の音楽にも影響を与えたアメリカの作曲家ジョン・ケージと、ケージ的な「不確定性の音楽」について概観していく。

ケージは彼の音楽活動において、作曲家による音のコントロールを否定し、音を「あるがまま」にしておくこと、人間にコントロールされていない「ただ音の営みに注意を向けること」を目指した。

音をコントロールしようという望みを捨てて、音楽のことは忘れ、音を人工的な理論や人間感情の表現の伝達手段とするのではなく、あるがままにしておくための手段の発見に乗りだすことができる。(…) 新しい音楽、新しい聴取。言われていることを理解しようとするのではない。というのは、何かが言われているのなら、音に言葉の形が与えられることになるからだ。ただ音の営みに注意を向けること (7)。

以上のような理念のもと、ケージは、1950年代後半から「不確定性の音楽」を作曲し始める。「不確定性の音楽」では、作曲家ではなく演奏者が音を決定して選択するため、演奏毎に音響結果が異なる。「不確定性の音楽」を実現するための手法としては、図形を演奏者が組み合わせて音を決定するという「図形楽譜」が採用された。「不確定性の音楽」は、「作曲家が音をコントロールする」という西洋芸術音楽の理念を転換させる概念であり、その後の西洋芸術音楽に多大なる影響を与えた。

3.2. 日本活動期の刀根の音楽

ケージ的な音楽の理念や作品が日本に本格的に輸入され始めるのは、作曲家一柳慧が1961年に帰国し、62年にケージが来日公演を行って以降だと言える。

それ以前の1958年頃に刀根は、当時は東京芸術大学音楽学部¹に在籍していた小杉武久、塩見允枝子(千枝子)、水野修孝らと、即興演奏集団である「グループ・音楽」を結成する。これは数人で、楽譜を作らずに即興で様々な音を出し合う演奏スタイルを持つ、いわばバンドである。そこでは、ピアノ、ヴァイオリン、チェロといった楽器の特殊奏法に加えて、サクソ、明確な音階をもたない単語にならない声、ラジオのチューニング音や音声を使用したり、事前に何らかの音を録音した磁気テープを再生しながら速度を変えたり、金属のバケツを叩いたり、水をかき回したり、洗濯板を削ったりするなど、日用品を多く使って、各人が音を出していった。

この「グループ・音楽」の活動は、西洋芸術音楽の伝統から発展した、十二音音楽、セリエリズム、電子音楽へと続く、いわゆるヨーロッパ的前衛音楽への批判として行われた。「純粹音楽」の概念を徹底化していく十二音音楽、セリエリズムの音楽では、

作曲家が音を完璧にコントロールして、「音響を組織化する」ことを目指して楽譜を書き、演奏家にはそれを正確に「再現する」ことが求められる。一方「グループ・音楽」では、演奏家が強いられる作曲家への従属的な立場を否定し、その場で演奏家が生み出す音響そのものを提示することが目指されていた。

公認された音楽であるヨーロッパ西洋音楽が同一の凡庸性と同一の外見さを手離そうとしないことは、(…) 枠付芸術としてそれを厳格な規定を成立させ音の函数にしてしまったことによるものであるともいえる。(…) 純粹音楽——それは音であるよりは音の観念そのものである。(…) われわれを圍繞する自然の音響と比べてみれば、それは永い間かかって作りあげた、畸形の愛玩動物であるとさえいえる。(…) そしてそれは純粹楽音内での音素材の徹底的な組織化の方向において音響性の問題に直面しながら音響のアクチュアリティについては、まったく関心を示さなかった⁽⁸⁾。

また、ケージの音楽理念と作品が日本に輸入されて以降、刀根は1962年から、図形楽譜と言葉の指示（インストラクション）による作曲作品を多数制作する。

例えば、1962年の《弦楽のためのアナグラム *Anagram for Strings*》は図形楽譜による作曲作品である。この作品では演奏者が事前に楽譜の中に、横に直線を引き、線に当たった黒丸、白丸、各丸の上と左に書かれた数字に従って演奏者が音を選択してグリッサンドの音を出していくことが指示されている⁽⁹⁾。

こうした1960年代の刀根の音楽と、1980年代以降の音楽はともに、「演奏のたびに異なる音響結果」が目指されている。つまり刀根の音楽は、1960年代から一貫して「聴き手が一度も経験したことの無い音響を提示することで、再現性を否定し、経験を前提とする表象をもたない音響」を作り出すことが目指されていると解釈できる。つまり刀根康尚の音楽は、作曲家が音をコントロールすることを否定したケージ的な「アメリカ実験音楽」の延長上として音楽活動を行っていると言えよう。

4. 位置付け 2 : 「不確定性の音楽」の、音楽外への拡張

本項では、刀根は「音楽における音の表象性を否定する」というコンセプトを、音楽の領域以外へも応用して作品を制作していることを論じる。具体的には、2001年のヨコハマトリエンナーレにて制作された作品、《ノイズ／寄生 Noise/Parasite》を事例に考察する。

4.1. 《ノイズ／寄生》の概要

《ノイズ／寄生》では、美術館等にある「オーディオ・ガイド」を使用する。まず横浜トリエンナーレの会場の一つである赤レンガ倉庫1号館の入り口で、観客に美術館等にあるオーディオ・ガイドを配布する。そしてオーディオ・ガイディング・システムが事前に設置された、刀根以外の作家による20作品の前に立つと、そのオーディオ・ガイドからほんの数秒ずつのテキストを読み上げる合成音声と電子ノイズが流れてくるというものだ。テキストはベンヤミンの『パサージュ論』からの抜粋で、英語版は英訳のテキストを、日本語版は刀根が重訳したテキストを使用していた⁽¹⁰⁾。

4.2. 《ノイズ／寄生》の解釈

この作品では、刀根は美術館にある「オーディオ・ガイド」を使用している。通常のオーディオ・ガイドは、個々の作品を解説することで、作者の意図、理念を観客へ伝達しようとするメディアである。つまり、観客が作品から作者の意図、理念を想像することを補助する役割を持つ。しかし刀根はこのメディアに対して操作を加えることで、オーディオ・ガイドは作品が保つ意味、作者の意図、理念を観客へ伝達しなくなる。観客はむしろ、作品の解説をする前提でオーディオ・ガイドの音声を聴くことによって、目の前にある作品と、それとは無関係な言葉との関連を想像することで、「作者の意図や理念ではなく、新たな意味を観客が生産する」ということがこの作品で目指されている。

この擬似的なオーディオガイドは、(…) 傍らにある作品を前にしてそれについて何も語らないし、なんらの参照点も示さない。(…) ヘッドセットを着け作品の前に立つことによって、観客はその作品に自分を挿入することになる。(…)「ノイズ／寄生」は使用を前提とした道具であり、観客は道具の使用者として受動的な観察者でなく、生産者となるからである⁽¹¹⁾。

ここでの作品の目的は、刀根の音楽作品が目指していた「作者による音のコントロールを否定し、再現性・反復性・表象性をもたない音響を作り出すこと」を、音楽に限らない領域へ拡大していると解釈できるのではないだろうか。

《2台のCDプレーヤのための音楽》では、CDという音響再生産メディアに操作を加えて生産メディアへと変える、という手段が用いられていた。《ノイズ／寄生》では、オーディオ・ガイドが伝える「作者の意図や理念」を語る「言葉」というメディアに操作を加える、という手段が採られている。つまり刀根は、操作をするメディアを、音響再生産メディアだけではなく、言語というメディアへも応用することによって、「音楽」の圏内から抜けだしていると言えるのではないだろうか。

本項の議論をまとめておこう。刀根は1960年代から反・ヨーロッパ的前衛音楽の先駆けとして、その後はケージ的なアメリカ実験音楽の問題圏の延長上にいる。だが音楽上で発見した方法論を言語というメディアを用いることによって、音楽外での音響実践を独自に切り開いていった、と位置付けられるのではないかと筆者は考察する。

まとめ

まず「デジタル・サウンド期」の刀根の音楽は、CDという音響再生産メディアを生産メディアへと変えることによって、音から反復性・再現前性を取り去り、「表象性を持たない音楽」を作り出した、という解釈を提示した。

次に「日本時期」の刀根の音楽は、集団即興演奏を行うことで「個人による音の組織化を行わず、音響そのものを提示すること」を目指している。これは後に輸入され

るケージ的なアメリカ実験音楽がもつ問題意識との共通点を見いだせた。また、実際に刀根がケージ的な不確定性の音楽への共感として、図形楽譜による作曲を行っていたことを示した。

そして最後に、「デジタル・サウンド期」と「日本時期」の刀根の音楽は、一貫して「聴き手が一度も経験したことの無い音響を提示することで、再現性を否定し、経験を前提とする表象をもたない音響」を目指していることを示した。また刀根の位置付けとして、ケージ的なアメリカ実験音楽の延長上にある問題意識を共有しながらも、同様のコンセプトを音楽という形式以外でも応用することで、音楽外の領域で音響実践を行っているという位置付けを示した。この音楽外の領域を、「サウンド・アート」と呼べるかについては、今後の研究の課題としたい。

註

(1) ケイレブ・スチュアートは、2002年に刀根のデジタル・サウンド期の音楽と日本活動期との繋がりを指摘している (Stuart, Caleb, “Yasunao Tone's Wounded and Skipping Compact Discs: From Improvisation and Indeterminate Composition to Glitching CDs,” *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 10, no. 9, Massachusetts, MIT Press, 2002, <<http://www.leoalmanac.org/leonardo-electronic-almanac-volume-10-no-9-september-2002/>>. (9 October, 2015))。またウィリアム・マロッチェは、刀根の1960年代の活動と当時の日本の政治状況との繋がりという独特の論考を行っている (Marotti, William, “Sounding the Everyday: the Music group and Yasunao Tone’s early work,” *Errant Bodies*, ed., *Critical Ear series*, Vol. 4 Yasunao Tone - *Noise Media Language*, Berlin, Errant Bodies press, 2007, pp. 13-33)。

(2) 刀根康尚「ジョン・ケージとレコード」(柿沼敏江訳)『*Intercommunication*』NTT出版、2001年、35号、118頁 (Tone, Yasunao, “John Cage and Recording,” *Leonardo Music Journal*, 13, Massachusetts, MIT Press, 2003, p. 12)。

(3) 同上、123項 (*Ibid.*, p. 14)。

(4) 「パラメディア (paramedia)」についての説明は、以下等に詳しい。Tone, Yasunao and Marclay, Christian, “Record, CD, Analog, Digital,” *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Cox, Christoph, and Warner, Danie (eds.), London, A&C Black, 2004, pp. 341-347。刀根康尚、粉川哲夫「テクノロジーを越える創造 パラメディアアートとは何か」『すばる』集英社、1991

刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け

年、9月号、176-196頁。刀根康尚、粉川哲夫「寄生するノイズ——「バラ＝メディア」の実践」『Intercommunication』NTT出版、2002年、39号、121-134頁。刀根康尚、桜本有三「インタビュー」藤井昭子編『yasunao tone』愛知芸術文化センター企画事業実行委員会、2001年、3-29頁。

(5) Tone, Yasunao and Davis, Jared, “Yasunao Tone Interviewed by Jared Davis,” *un.Magazine*, volume 2, issue 2, Melbourne, un Project, 2008, p. 14.

(6) Tone, Yasunao and Kaneda, Miki, “Sound Is Merely a Result: Interview with Tone Yasunao, 2,” *post*, New York, MoMA, 2014, <http://post.at.moma.org/content_items/476-sound-is-merely-a-result-interview-with-tone-yasunao-2>. (October 9, 2015)

(7) Cage, John, “Experimental Music,” *Silence*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, p. 10 (ジョン・ケージ「実験音楽」『サイレンス』(柿沼敏江訳)、水声社、1996年、28-29頁)。強調は引用者。

(8) 刀根康尚「反音楽の方へ」『グループ——音楽1』草月アートセンター、1961年、2頁。

(9) 《弦楽のためのアナグラム》の楽譜は Kaneda, op. cit. を参照。

(10) 以下を参照。白石美雪「横浜トリエンナーレを音楽中心に観る」『Intercommunication』NTT出版、2002年、39号、152-153頁。刀根、粉川、2002年、前掲書。また2015年8月に筆者が刀根康尚氏本人へのメールインタビューを行い、作品情報を補完した。

(11) 刀根康尚「ノイズ／寄生」真壁佳織、横浜トリエンナーレ事務局他編『横浜トリエンナーレ2001』、横浜トリエンナーレ組織委員会、2001年、336頁。尚、この作品タイトルは、多数の文献において、《寄生／ノイズ *Parasite/Noise*》と《ノイズ／寄生 *Noise/Parasite*》が混同して表記されている。本稿では後者に統一して表記する。

主要参考文献

Cage, John, “Experimental Music,” *Silence*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, pp. 7-13 (ジョン・ケージ「実験音楽」『サイレンス』(柿沼敏江訳)、水声社、1996年、24-32頁)。

Cisneros, Roc Jiménez de, *Blackout Representation, transformation and de-control in the sound work of Yasunao Tone*, Barcelona, MACBA, 2009.

Kaneda, Miki, “Graphic Scores: Tokyo, 1962,” *post*, New York, MoMA, 2014, <http://post.at.moma.org/content_items/452-graphic-scores-tokyo-1962>. (October 9, 2015)

Kelly, Caleb, “Yasunao Tone's Wounded Compact Discs: From Improvisation and Indeterminate Composition to Glitching CDs,” *Cracked Media: The Sound of Malfunction*, Massachusetts, MIT Press, 2009, pp. 227-244.

LaBelle, Brandon, “Automatic Music: Group Ongaku's Performative Labors,” *Background Noise*:

刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け

Perspectives on Sound Art, New York/London, Continuum Books, 2006, pp. 35-45.

Marotti, William, "Sounding the Everyday: the Music group and Yasunao Tone's early work,"
Errant Bodies, ed., *Critical Ear* series vol. 4 Yasunao Tone - Noise Media Language, Berlin,
Errant Bodies press, 2007, pp. 13-33.

Marulanda, Federico, "From Logogram to Noise," Errant Bodies, ed., *Critical Ear* series vol. 4
Yasunao Tone - Noise Media Language, Berlin, Errant Bodies press, 2007, pp. 79-92.

Stuart, Caleb, "Yasunao Tone's Wounded and Skipping Compact Discs: From Improvisation
and Indeterminate Composition to Glitching CDs," *Leonardo Electronic Almanac*, vol.10,
no.9, Massachusetts, MIT Press, 2002, <<http://www.leoalmanac.org/leonardo-electronic-almanac-volume-10-no-9-september-2002/>>. (9 October, 2015)

Tone, Yasunao, Liner notes, *Solo for Wounded CD*, New York, Tzadik, 1997, CD.

Tone, Yasunao and Davis, Jared, "Yasunao Tone Interviewed by Jared Davis," *un.Magazine*, vol. 2,
issue 2, Melbourne, un Project, 2008, pp. 12-15.

Tone, Yasunao and Kaneda, Miki, "The "John Cage Shock" Is a Fiction! Interview with Tone
Yasunao 1," *post*, New York, MoMA, 2013, <http://post.at.moma.org/content_items/178-the-john-cage-shock-is-a-fiction-interview-with-tone-yasunao-part-1>. (October 9, 2015)

—— "Sound Is Merely a Result: Interview with Tone Yasunao, 2," *post*, New York, MoMA, 2014,
<http://post.at.moma.org/content_items/476-sound-is-merely-a-result-interview-with-tone-yasunao-2>. (October 9, 2015)

Tone, Yasunao and Marclay, Christian, "Record, CD, Analog, Digital," *Audio Culture:
Readings in Modern Music*, Cox, Christoph, and Warner, Danie, eds., London, A&C Black,
2004, pp. 341-347.

Tone, Yasunao and Obrist, Hans Ulrich, "Interview with Yasunao Tone," Errant Bodies, ed.,
Critical Ear series vol. 4 Yasunao Tone - Noise Media Language, Berlin, Errant Bodies press,
2007, pp. 63-75.

足立智美「今なお前衛であり続ける前衛の歴史（刀根康尚について）」『図書新聞』、
2001年1月13日号。

白石美雪「横浜トリエンナーレを音楽中心に観る」『Intercommunication』NTT出版、2002年、39号、
152-153頁。

刀根康尚「オートマティズムとしての即興音楽について」『20世紀舞踊』20世紀舞踊の会、1960年、
第5号、15-16頁。

刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け

- 「反音楽の方へ」『グループ——音楽1』草月アートセンター、1961年、2-3頁。
- 『現代芸術の位相—芸術は思想たりうるか』田畑書店、1970年。
- 「ジョン・ケージとレコード」（柿沼敏江訳）『Intercommunication』NTT出版、2001年、35号、116-125頁（Tone, Yasunao, “John Cage and Recording,” *Leonardo Music Journal*, 13, Massachusetts, MIT Press, 2003, pp. 11-15）。
- 「ノイズ／寄生」真壁佳織、横浜トリエンナーレ事務局他編『横浜トリエンナーレ2001』、横浜トリエンナーレ組織委員会、2001年、334-337頁。
- 「Musica Simulacra のためのノート」『Musica Simlacr』、ATAK、2011年、CD。
- 刀根康尚、粉川哲夫「テクノロジーを越える創造 パラメディアアートとは何か」『すばる』集英社、1991年、9月号、176-196頁。
- 「寄生するノイズ——「パラ＝メディア」の実践」『Intercommunication』NTT出版、2002年、39号、121-134頁。
- 「刀根康尚 ～メールインタビュー～」『ele-king』メディア総合研究所、2011年、4号、120-125頁。
- 刀根康尚、桜本有三「インタビュー」藤井昭子編『yasunao tone』愛知芸術文化センター企画事業実行委員会、2001年、3-29頁。
- 刀根康尚、由本みどり、富井玲子「刀根康尚オーラル・ヒストリー 2013年2月4日」日本美術オーラルヒストリー・アーカイヴ、2014年、<http://www.oralarthistory.org/archives/tone_yasunao/interview_01.php>。（最終閲覧日：2015年10月9日）
- 「刀根康尚オーラル・ヒストリー 2013年2月5日」日本美術オーラルヒストリー・アーカイヴ、2014年、<http://www.oralarthistory.org/archives/tone_yasunao/interview_02.php>。（最終閲覧日：2015年10月9日）
- 中川克志「音楽家クリスチャン・マークレイ試論——ケージとの距離」近畿大学文芸学部編『文学・芸術・文化』、2011年、22.2、107-130頁。
- 畠中実「サウンド・アートの新しい展開 世代を超えて交錯する、「音」をめぐるアート」『美術手帖』美術出版社、2002年、6月号、105-111頁。