

譚盾の《九歌》 音楽におけるポスト・モダニズム

(音楽研究室) 岸 啓子
(音楽研究室) 劉 明秋

《Nine Songs》composed by Tan Dun — A postmodern work in music

Keiko KISHI and Meishu RYU

(平成20年6月11日受理)

はじめに

ニューヨークを本拠に活躍している譚盾は、80年代から20年にわたって新しい音響構成による作曲の試みを続け、ついに世界の音楽界に知られるようになった。彼は西欧の原理とはまったく違った方法で、芸術音楽の本質を書き換える強烈な作品を創りだしている。今でこそ、もっとも注目されるコンテンポラリーな作曲家の一人として認められているが、かつて中国や欧米では厳しい批判をすら浴びていた。彼の特徴は、単純で素朴な自然の音(楽音と騒音)を追求し、さらに伝統と現代、クラシックとポピュラー、ハイカルチャーとサブカルチャー、東洋と西洋といった対立を打ち破り、多層多文化が一体となる新しい創作観によって、総合的な音楽様式を形成したことである。譚盾は自分の音楽を評価する時、「わたしは単純を追求し、興味を持つ概念は、脱構築です。特定の技法を重視せず、東洋や西洋、あるいは表面的な民族性も重視していない。私は自分自身が熟知している文化背景を出発点とし、総合的な文化言語から自分自身を見つけようと試みる」¹と語っている。

譚盾は、グローバリズムからの影響を大いに受け、特に最近の作品における「シンプルさの追求」、「脱構築」、「総合的な文化言語」によって、ポスト・モダニズムを強く感じさせている。

80年代前半から譚盾の音楽にはこのようなポスト・モダンの傾向がすでに現れていた。それは《復、縛、負：

室内楽と人声のため》(1982)、《道極》あるいは《オーケストラと三種音色の間奏曲》(1985)などの作品に、自然の音を具現させている点である。1986年にアメリカに渡り、コロンビア大学で留学生生活を始めた当初、譚盾はアカデミズムの厳格にして正統な創作様式に適應するために、セリー音楽によって3つの作品を書いた。これは《第三交響曲》(1987)、《戲韻：バイオリン協奏曲》(1987)と《八種カラー：弦楽四重奏のため》(1986—1988)である。しかし1989年に発表された儀式オペラ《九歌》は、音楽界に大きな争論を引き起こした。この曲で譚盾はアカデミックな様式に従わず、12音の技法にも死亡宣告し、ついにポスト・モダニズムに身を投じ、世界の注目を集めるようになった。90年代になると、譚盾の様式は明らかにポスト・モダニズムの傾向を示すものとなった。この時期に創作された作品には、《オーケストラ・シアター》のシリーズ(1990—2002)、《死と火》(1992)、実験音楽シリーズ(陶器楽、水楽、紙楽)、《鬼戯：四重奏、琵琶、石、水、紙、金属のために》(1994)などがある。これらの作品は程度が異なるものの、いずれもポスト・モダニズムの傾向が示されている。

譚盾の音楽は、二つの極点を持つと言える。まず、音楽は純粋な音(全ての音)の芸術であると譚盾自身が指摘し、さまざまな自然の音を用いることで、彼は芸術と非芸術の境界を打ち破る。更に譚盾は、音楽は「演劇の伝統」²から離れることができない芸術であると指摘し、

1 《世界的回眸—漫談20世紀音楽の大衆鑑賞》音楽愛好者 1994年1期

舞台では一連の現代風の祭祀活動を実施し、聴衆を参加させつつ、行為芸術を実践する。このようなポスト・モダニズムの実践を導入することにより、譚盾の音楽においては、伝統的な音楽語法が打ち破られ、音楽における正統である〈モダニズム〉に対して、反文化・反主流に身をおき、音楽のモダニズムの枠組みを取り払う傾向を見せている。またかつての正統を乗り越え、「テキスト意義」を解消し、引用、コラージュ及び構築などの手段を通して、文化変容を実現している。この点で譚盾の音楽は前衛であるとすら認められる。

譚盾はかつて「全ての既存の概念で私の作品を評価するのは、間違っている」と語ったことがあり、ポスト・モダンの概念の適用すら譚盾自身からの反論をうける可能性もあるが、本稿は、ポスト・モダニズムの文化理論を援用し、譚盾の音楽をポスト・モダニズムの視点から論じることを目的とする。

譚盾の音楽をポスト・モダンと定義すること自体、全ての定義と理論から自由でありたい作曲家としては受け入れ難い面もある。しかし、作品としてどのような様式であるかを正しく判断することは、彼の作品を受け入れ、理解するうえで恐らく避けて通ることのできないプロセスである。

本稿では、譚盾の独自の様式を確立した代表的な作品《九歌》を対象として、ポスト・モダニズムからいくつかの考え方を借用し、作品の創作特徴の分析を通して、譚盾音楽における前衛音楽の傾向を考察しつつ、譚盾の創作個性がいかに形成されたかを明らかにする。

《九歌》の分析について

《九歌》は1989年に作曲され、同年5月12日に、ニューヨークの Pace Downtown Theatre において、譚盾自身の指揮で初演された。《九歌》は中国の戦国時代の楚国の屈原 (B.C 340-277) の詩歌《九歌》に基づいて作曲された儀式オペラ (Ritual Opera) である。

《九歌》は「日月」、「河」、「水巫」、「少大司命」、「遥」、「食」、「山鬼」、「死雄」、「礼」という9曲を組み合わせている。譚盾は屈原の原典を踏まえ、原始的な情感と呪術文化に満ち溢れる湖南省の生活の記憶をもとに、民謡、

伝統演劇、民間の器楽曲を音楽素材とし、現代人の想像を交え、歌、楽、舞の三種様式が一体化された原始的な芸術形式を新たに開拓した。それと同時に、人、神、自然の間に原始以来結ばれてきた不変の関係を伝えている。

1. オーケストラ編成

譚盾はこの作品に古風で質朴なスタイルを目指し、自身が欲する音色を生み出すために、《九歌》の楽器編成に、多数の民族楽器、コントラバス、マリンバ、ヴィブラフォンなどの西洋楽器とともに、自分で制作した70個の陶器楽器を加え入れた。オーケストラ編成の中心は中国の民族楽器にあり、それを補うものとして自分で作った楽器が配されている。西洋オーケストラ楽器は、装飾的な補助に充てられている。

2. 人声 (Voice)

楽器編成以外のもう一つの重要な特徴は人声が歌唱ではなく、音響の素材として利用されることであり、既成の規範ではない人声の処理方法が用いられている点である。例えば京劇の節回し、語りの歌、咽喉の摩擦音、呼吸音 (Air sounding)、叫び声、泣き声 (Crying) などが挙げられる。また記譜方法は伝統的な記譜方法と大きな違いがある。下は人声記譜法の一例である。《九歌》の中の人声記譜法は、声の表情を指示するほか、横軸と縦軸の図解記譜法によって、音符の長さを秒数で指示している。これらの特殊な記譜方法によって、作曲家が必要とする声音を正確に記録することができる。

2. 1 既成の規範ではない人声の組み合わせ 多種の組み合わせ

第1曲の前奏部分では歌詞が2句からなり、出典は屈原の《九歌・大司命》である。第1句 (A yin shi a yang) はまず京劇の節回しを用い、弱奏 ppp で始め、低音域から高音域へ滑り上がり、また下がる。短い休符後、高音域の強い咽喉の摩擦音が晴天の霹靂のように表現を変えさせ、聴き手を驚かせる。このような強弱・表現の対比は、オペラの楽段・楽曲間に、劇的効果と構成を賦活するものである。さらに、第1句は漢語のピンインと英

2 演劇の伝統：原始的な文化形態の中での音楽における歌、楽、舞が一体された芸術特徴を指すこと。

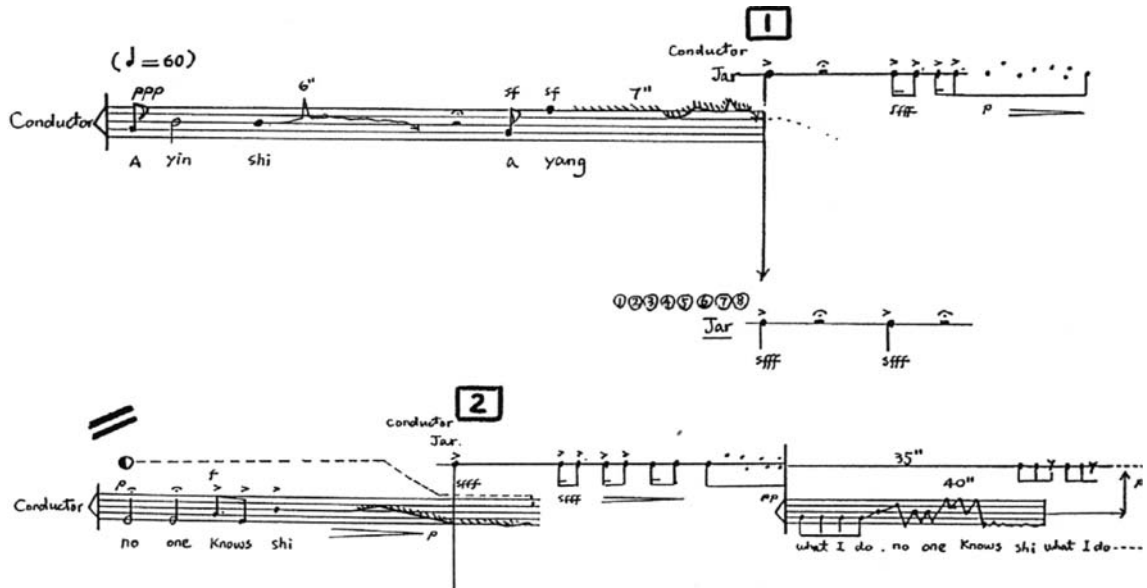


図1 多種の組み合わせ

語の合体という点でも個性的で、「あるときは陰、あるときは陽」という意味である。

第2句の前半 (no one know shi) には呼吸音を用い、後半 (what I do) にはチベットラマの念仏のような「語りの歌」を使用している。「世の中の万象が変化するのは、私の所為だと衆人は知らないのだ」という意味である。この両句は指揮者が歌う。

語りの歌

男Bは弱い声で、低音域にチベットのラマが念仏するように意味がない歌詞 (Gar-mi-ma-moo-yi) を唱え、一方、男Aはもっと強い声で、屈原の詩歌「九歌・大司命」[「…長生きや若死にの責任が何故私の身に在るのであろうか」]の訳文を寂しく唱える。

呼吸音

譜例部分は、悲惨な様子で叫んだ (shi) 後、音楽は突然止まり、まるで戦死した武将を悼むようにすすり泣きながら、男声声部は低音域で、「原野に棄てる」の英語 (leave the bodies shi on the field) を繰り返し唱え、深い悲しみをもって哀悼する気持ちを表している。

泣き声と「語りの歌」

荒く、ひどく乱れているポルタメントとまるですすり泣くような土笛の音の後、湖南省の方言で屈原の詩歌「九歌・山鬼」[「…独り高い山の上に立てば、雲は流れて眼の下にある」という詩句を悲しく歌い、最後に、絞り出すような声を上げて泣く。この泣き声に対して、意外にも男声Aは滑稽な念仏を唱え、著しい対照をなす。

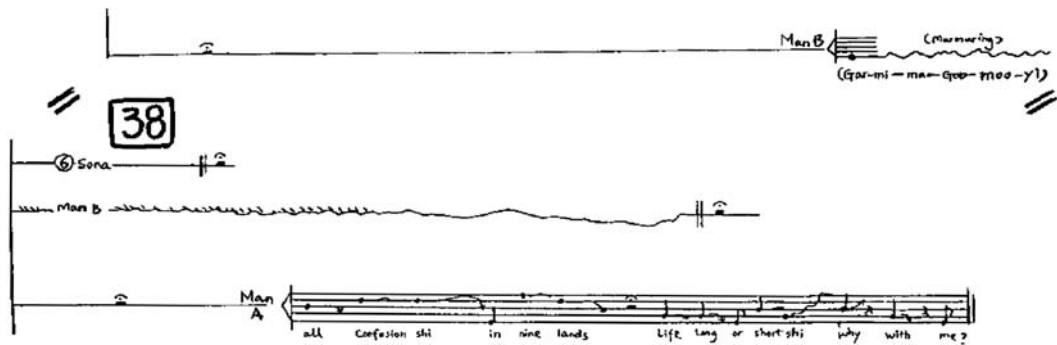


図2 語りの歌

図3 呼吸音

図4 泣き声と「語りの歌」

斉唱と語り歌

男声と女声は四度低く落ち着いたきのある主題2を斉唱し、楽器の固定リズム (Jars) を加える。演奏マーク86は男声の叫び (ffff) であり、屈原の詩歌《九歌・礼魂》「儀礼を手落ちなく行い、太鼓を打ち連れて、香草を手渡しでは、代わる代わる舞う。みめよき巫女は歌を歌って、のどかに遊ぶ。春の蘭と秋の菊と、香りよき花を供えて、祭りは長く絶えることなく、とこしえまで変わらないであろう。」の詩句となる。最後に「とこしえまで変わらないであろう」の英訳 “end of time” を繰り返して唱

え、そこで ffff から pppp まで落ち、悲しみ、苦笑い、すすり泣き、哀惜、叫び、賞賛など複雑な気持ちの変化を表現する。

人声の彩

人声の表現は、泣く声、咳の声、呼吸音、ひそひそ話、ちゅっちゅっの音声など多彩で万華鏡のように組み合わせられる。振れたような主題2を歌う女声は、まるで幽霊が呼びかけるようであり、ぞっとさせる。

図5 齊唱と語り歌

図6 人声の彩

2. 2 演唱形式

独唱

第1主題

中国琵琶で奏される持続音“la”を背景に、第1主題が現れる。第1主題は“la”音を主音とする五声音階で、強烈な国民的印象を持つ。男声は、高音域において、ファルセットを多用し、漂い流れる悲哀な声はまるで中国

の南方の静かな大山の奥深くに入り込むようであり、楽句の終りに響く鼓の音は、山々のこだまを連想させる。

旋律の第2主題

次に現れる女声による第2主題は“sol”音を主音とする五声音階であり、第1主題と比べ、旋律の音価は長く、表情も穏やかである。

③ Pipa
② platter
Pipa
Man A
③ Pipa
① ②
③ drums
SEPP
③ Pipa
① ②
③ SEPP
yi ya ya zhi yo ei
依呀呀吱哟喂
o ye
哦耶

図7 第1主題

19
(Andante)
Woman A solo
Woo
Pipa
p
ppp

図8 旋律の第2主題

40 Rubato.
Man A
Har Tsei Tsei Har Tsei Tsei Yio.
Woman A
Har Tsei Tsei Har Tsei Tsei
Vibraphone
Tambourines
pppp
Arco
Grong
Arco
Tum Tum
41
Man A
Har Tsei Yi Tsei
Woman A
Har Tsei Yi Tsei

図9 模倣歌唱

模倣歌唱

民間の風習である男と女の歌の掛け合い場面を描いた部分では、男声が歌って後、女声が模倣しつつそれに答

え、誰が一番高い音を出せるかを競っている。歌詞は存在するが、意味は全くない。リズムは自由で、跳躍が多く見られる。



図10 重唱

重唱

遠景として表れる楽器声部は非常に弱く (ppp), 2重唱とそれに続く3重唱の声を強調する。2重唱は第2主題の再現であり, 2度, 5度, 7度音程を主とする民謡の特徴を持ち, まれに4度音程も現れる。2重唱の様式は, 旋律が単純で, リズムも緩慢であり, 古代の祭祀音楽である雅楽と似ており, 荘重で, 威厳がある。

せを通し, 歌舞と戦争の場面を生き生きと描いている。

3. 1 鼓と人声による歌舞場面

鼓は道教音楽に必須の楽器の一つである。道教儀式の中で, 鼓の音は神と交流するだけではなく, 魔除けの作用もある。強烈なりズム感がある大鼓は, 激しい歌舞場面を表現する。

3. 描写的表現

譚盾は特別な楽器も含めた多種多様な楽器の組み合わせ

3. 2 戦争場面の描写

第8曲「死雄」では, 大鼓, 金属片 (metal pipes),



図11 鼓と人声による歌舞場面

銅鑼、人声などの音色を用いる。強く響く大鼓のリズムが曲の初めから終わりまでを貫き、前奏部分では琵琶（独奏）が奏される。音楽は発展し、大鼓を打ち鳴らしながら、将兵等が勇敢に敵と戦う場面が眼前に出現するようである。第8曲は3部分から構成されている。

第1部分の最初は大鼓を打ち鳴らし、開始の強度 (ff) は第7曲の終結部 (ppppp) と著しい対照をなし、力強い男声で、屈原の詩歌「九歌・国殤」「天の時節もこの悲壮な戦いを怨み、神霊も怒り、戦士を殺し尽くして、原野に棄てる。」の詩句を叫び、苦しい戦いになることを予示する。

第2部分では、中国の琵琶曲《十面埋伏》のような独奏曲を演奏し、静寂の中に、殺気が潜んでおり、騒がしい金属管の音響を加え、「さらさら」と鳴る音色はまるで戦場を飛び交う矢のようである。

第3部分の速度と強度は激しい変化があり、天地をど

よもす鼓の音と人間の叫び声が混ざり合って高潮をなし、頂点の後、コントラファゴットのみ、p から fff まで吹く。音色は陰鬱で、不吉な前兆である。

4. 形式構造

作曲家は文学の形式を借用しつつ音楽構造を構築し、二つの旋律主題を使用しながら、各曲を関連付け、繋げる。二つの旋律主題あるいはその変形は、他の曲の中に不規則に現れ、作品の構造は自由であると同時に、統一感も感じられる。

《九歌》における創作特徴

《九歌》の創作技法と創作理念は、アメリカ留学直後の譚盾の作品群からは大きな隔たりがある。海外創作第一期の作品は西洋の無調性の創作様式を用い、構想の焦点は音色にあり、作品の中に作曲家の感情を投入し、そ

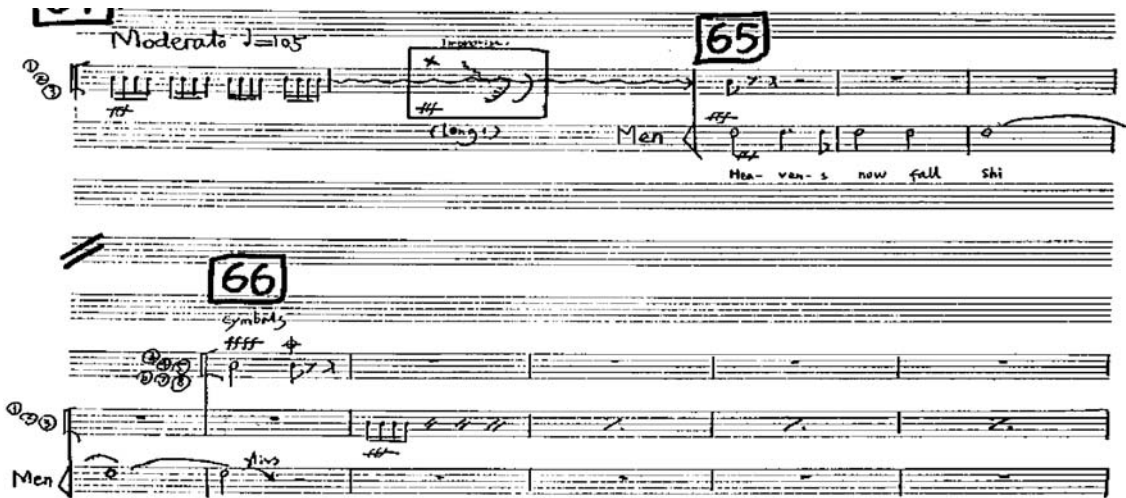


図12 戦争場面の描写（第1部分）

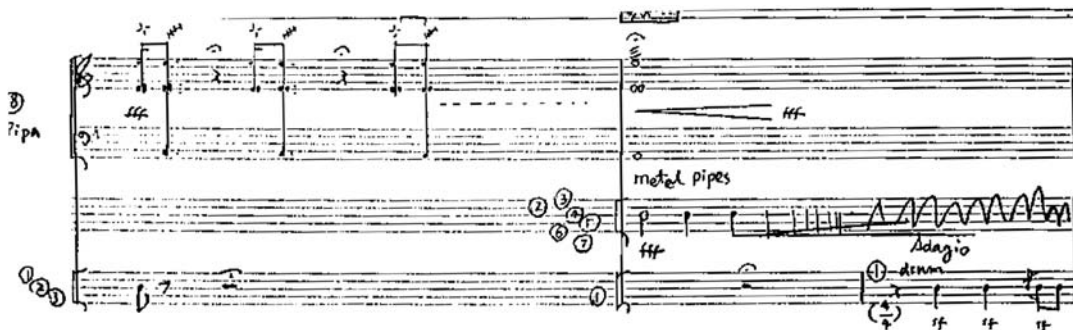


図13 戦争場面の描写（第2部分）

《九歌》の構造形式					
曲	感情	強度	速度	リズム	引用した屈原の詩歌
1曲 「日月」	驚愕、喜び、悲しい、敬虔	強-弱	快150-160	舞踏性 自由-快 -自由	「東皇太一」 「雲中君」 「大司命」
2曲 「河」	寂しい、失望	弱(sfを主とする)	慢	自由	
3曲 「水巫」	にぎやか、うるさい	強	150	活発	「河伯」
4曲 「少大司命」	悲しい、重苦しい	弱(pとpppを主とする)	60	規則、穏やか	「大司命」
5曲 「遙」	うれしい	強度の変化が激しい	112-110	自由	
6曲 「蝕」	威厳、奇怪、恐怖	強	150	自由	
7曲 「山鬼」	悲しい、怒り、嘆かわしい	弱(pを主とする)	60	自由-穏やか	「山鬼」
8曲 「死雄」	怒り	一番強い(fffを主とする)	105-200-90-きわめて速い	せわしない	「国殇」
9曲 「礼」	悲しい称揚	強弱入り交じる	慢	自由	「大司命」 「礼魂」

れを伝えようとする姿勢はあまり強くない。この時期の譚盾は、創作技法と感情表現のバランスを模索しているかのようである。作品には演劇、民謡などの伝統的要素も取り入れており、これらが導く様式に音楽を委ねている。従って1986年に留学直後から、1989年に《九歌》を書く直前までの期間は、創作技法と創作理念の試行段階であり、この《九歌》の作曲によって、譚盾は自らの様式を確立したのである。ここで《九歌》の創作特徴を示す。

1. 原始の楚文化からのインスピレーション

作品は原典にそれ以外の様々な要素がからみ合っている。内容的には、儀式オペラ《九歌》の脚本は中国の伝統の長編祭祀音楽と舞踏からなる。この作品は原典である詩歌内容の再現ではないが、感情の起伏と場面描写の点においては、原典に基づいている。原典に対する彼自身の理解に創作を加えて生み出された。音楽の表現形態自体は原典通りで、笙、琴、鐘、銅鑼などを用い、歌唱と舞踏を含んでいる。

創作観念と様式は原典と深い関係がある。譚盾は《九歌》を創作にあたり、屈原の詩歌から導き出された奇妙で大胆なイメージをそのまま音楽化し、原始的叫び、嘔れた叫び、恐怖の震え声、ヒステリックな唱え声などの狂気じみた人声と神秘的ニュアンスを持つ楽器及び特殊奏法を使用する。例えばチャルメラ(sona 中国のリード・パイプ)の奏法は以下のようなものである。

チャルメラの演奏技法

直接チャルメラのリードを吹くと、奇怪な音が出ると同時に、ぞっとする感覚がある。これらの音は作品を宗教の神秘感で満たし、豊かな魔術性、原始性を与えるもので、作品の豊かな想像力と強烈な震撼力の根源である。

2. 民間素材—民謡と伝統演劇

作品の二つの旋律主題、合唱や模倣的旋律のいずれも、民謡に由来している。また、作品の朗唱様式は京劇の節回しと韻を踏んだリズムミカルな台詞から来ている。作品は機能と声によらず、民謡の旋律性も希薄である一方、



図14 チャルメラの演奏法

多声民謡の2度、4度、5度音程を主としている。演奏、歌唱方法、リズム、ボルタメントいずれも、中国の伝統演劇の豊かな味わいがある。作品では拍子がまったくなく、小節線の束縛から解放されている。多くの即興演奏を用いており、たとえば、上の譜例では、チャルメラ演奏の指示であるが、音程は示されず、奏者の即興に任されている。

《九歌》の創作は西洋伝統の創作技法の束縛から離れ、中国の古代や伝統文化に基づき、原始の叫び、自然の原生音響、大胆で自由な処理方法及び儀式化の様式によって、聴衆に強烈なインパクトを与えている。

結 び

一般的に、ポスト・モダニズムとは、西洋近代を形成してきた精神と文化基盤の否定であると見なされている。上記《九歌》の分析結果から、譚盾の音楽のポスト・モダニズムの特徴をまとめる。

1. 音楽概念の変換—音楽と生活の融合

西洋近代は、芸術の自立性という名の下に、生活や芸能から芸術を峻別し、切り離してきた。音楽もまた、音楽ホールやオペラ座に囲い込まれてきた。譚盾は音楽創造の場面において、音楽と生活や、儀式など、音楽外のものとの垣根を取り払う。

譚盾は「楽音」の理論的概念の束縛からの脱出と、自然の音楽を提唱している。譚盾の音楽は自然の音響をまねることと直ちに自然の音響素材を用いることを通して、人間の生活を描くと同時に、人間が自然と向き合う時の調和的傾向を具現している。《九歌》では、日常生活の中にふつうに存在する人々の叫び声、泣き声、呼吸音、語り歌など、既成の音楽の規範にはない人声の処理法と方言の使用を行い、それら新しい音色の追求を通して、音楽言語自体の地平を広げ、表現力を増強した。作品に原始でロマンチックな生活の息吹を充満させ、音楽を生活に回帰させた。さらに、儀式オペラ《九歌》から、「行為芸術」、「オブ・アート」と称される《鬼戯》までの一連の祭祀儀式的作品は、楚文化における祭祀儀式あるいは西南の「灘戯」のモデルを参考にしており、音楽と生活の隔たりを縮める傾向が明示されている。

これまでの西洋現代音楽のように、一般の聴衆と隔絶

した芸術音楽の中にとどまることを望まなかった譚盾は、聴衆との距離を近くするために、音楽を分かりやすくすることにも配慮している。しばしばある身振り、音高の特徴、際立った強弱や誰が聞いてもすぐにそれとわかる周知の素材など、聴衆が音楽を耳にした瞬間に彼らにそれとわかるものを音楽に導入している。譚盾の音楽は聴衆とのコミュニケーションを重視し、聴衆との距離が縮められているのである。《九歌》では、泣き叫ぶこと、呪文を唱えることや狂暴な動きなど、音楽家でなくとも身近な表現を通して、音楽と聴き手のギャップを埋めている。また人々がよく知っている屈原の長編祭祀詩歌《九歌》のタイトルをこの作品のタイトルとして使用し、聴衆が受け取りやすい熟知された音楽素材（地元の民間調子）を引用することにより、現代芸術音楽の虚塔を出、民衆に近付こうとする彼の姿勢を示している。つまり、譚盾の音楽は、自然界と生活圏に共通している全てものは芸術であるとするポスト・モダニズムの観念を体現し、モダニズムの芸術と生活の隔たりを打ち破っている。

2. 反審美的傾向

反審美的とは、伝統的な美的規準に挑戦することあるいはその近代芸術の美の基準形成に与した近代精神、合理主義への否定的感情や疑問である。譚盾の音楽における非理性的な「酒神精神」はまさしく反審美的の旗印となった。彼の音楽にはいつもけばけばしい雰囲気、原始的な狂暴さ、理性の欠如、感情の爆発や発散を感じさせる。反審美的な品格は、このような狂暴や発散によって、実現されている。例えば、《九歌》では、粗い嘎れる人声が、オーケストラにのって強度 Ⅲ の叫びを出す。このような叫びはまるで祈祷師が神がかりになって人をたぶらかすように、反審美的な性格を持っている。また、ラマが念仏するように意味がない歌詞 (Gar-mi-ma-moo-yi) を唱える時、反審美的性格を表している。

3. 既存音楽語法を打破する傾向

ポスト・モダニズムの芸術家たちは、モダニズムの「反伝統」を引き続くとともに、モダニズムに見捨てられてきたものを新しい観念のもとに再統合し、既存音楽語法の習慣と異なる音楽語法を形成する。譚盾は「三〜四百年の歴史を持つヨーロッパにおける音楽語法の伝統

や第2次世界大戦までの音楽語法の伝統（無調性を含め）だけの範囲から、現代音楽の形態や語法を採るのはあまりに悲しいことだ³と語った。それゆえ、譚盾は近代と現代音楽の伝統を打ち破り、より古い伝統、古代に目を向けていく。

譚盾の音楽は、セリーの技法を排除し、さらに、現代音楽作曲家による独自の体系的音楽語法（例えば、バルトークの民謡の語法を科学的に分析した形で、自分の作品に活かした独自の語法体系など）も無視している。耽美主義における旋律・和声の論理、構造主義における「楽音体系」を重視せず、彼自身は音の色彩と変化への関心を強めており、不確定性の音楽を扱うこともあった。それによって、音楽の即興性、偶然性が実現される。このような偶然性・不確定性は構造主義論理のもとに、音楽上のあらゆるパラメーターが全て完璧に規定されてしまった伝統的な思惟法則を打破し、音楽語法・表現を刷新する方法となるのである。

譚盾は「創作は最後まで観念の争いである⁴」と語った。これは、テクニックの資源は最終的には使い果たされるが、創作観念は永遠に行き止りがないことを意味している。これこそ、譚盾音楽における「芸術」概念を形成する契機の一つである。譚盾の音楽が既存音楽の様態を打破し、「マルチ・メディア」への興味を示していることは、まさしくポスト・モダンの芸術思潮における「観念芸術」(Conceptual Art)の傾向である。譚盾の音楽における「行為・参与」の主旨は、彼の音楽概念を人々に広めることにある。とにかく、このような「芸術」概念によって、既成の音楽の意味を乗り越え、音楽語法の慣習を打破し、表現の領域を更新している。

4. 二項対立の解消にむけて

ポスト・モダニズムの芸術家たちはテキストの中で、「二項対立」関係を設立し、それら「対立」する「二項」間の「矛盾」を明示し、そこから対立自体を無意味化し、「テキストの意義」それ自体を解体する方向に向かう。譚盾の音楽にはこのような「二項対立」の関係も存在している。彼の音楽における「文化と文化の対位」すなわち「古典と民間」、「現代と伝統」、「世界と民族」の共存

は確かにこのような「二項対立」である。伝統的な意味で言えば、古典／民間、現代／伝統、世界／民族の「矛盾」や「曖昧さ」を客観的に存在し、さらに、この「矛盾」や「曖昧さ」の解決は非常に重要で、これらは一部の作曲家の努力する目標になった。しかし、譚盾はこれらの作曲家のように、「二項対立」の解決によって、「二項」の融合を実現するのではなく、「対位」の方法を通して、「多文化の共存」を示している。したがって、譚盾の音楽はすでに、古典的ではないし、民間的もなく、現代に属することもなく、伝統に属することもない。グローバルではなく、かといって民族的でもない。「テキストの意義」はコラージュを通して、解体された。「二項対立」の設置と「対位」による「テキスト意味」の解体は、まさにポスト・モダニズムの唱える脱構築による解体である。

5. 総合化の傾向

前衛的な音楽家たちは音楽を「純粋音楽」だけと思わず、音の領域を越えたさまざまな事物から、意識的に音楽を探そうとしている。純粋音楽を打ち破ることで、「総合的芸術」を形成するのは避けられないことである。譚盾にとって、「総合的芸術」とは「マルチ・メディア、多文化」の総合的な音楽である。すなわちポスト・モダニズムにおいて脱構築されたものの再構築である。

周知のように、ロマン派における総合化の特性は、文学、演劇、美術に共通に作用する。譚盾の総合化はロマン派の総合化とは異なるが、本質的には通底する。楽音のみの、ただ聴覚だけにたよる音楽ではなく、観るものとしてもある音楽である。すなわち今特に強調されている視聴覚〈マルチ・メディア〉的総合化である。《九歌》では、視覚的なものと音楽的なものは、あるいは滑らかに、あるいは対立して、相互に進行する。ここで、視覚的な面の例を挙げるなら、歌手や奏者が音楽を作り出す時に、必要な行為及びさまざまな人声や楽器の特殊な演奏方法（動き）は元々強烈な視覚効果を持っているわけである。手作り楽器70個そのものは優れた視覚的な芸術作品であり、生地の色は強烈な視覚効果を持つだけでなく、緻密な西洋楽器と激しい対照をなしている。また、

3 1994年1月10日中央音楽学院（中国）における「譚盾交響音楽座談会」の録音による。

4 同上

儀式的舞台の配置，照明の明暗による現実と夢，陰と陽の転換などメディアの運用を通して，人，神，自然の間に原始以来の永遠の関係が体现されている。

ポスト・モダニズムは「反近代」を出発点として，モダニズムへの挑戦を提出するとともに，「文化変容」を絶えずおこなうものである。「文化変容」とは，文化的地域性を打破し，超民族，超時空的な多元的な文化の共存を実現することである。すなわち文化の総合である。アメリカに留学した譚盾は，ニューヨーク式の「多様性，多文化」の影響を深く受け，総合性への近親性を育てていった。譚盾は「多様性，多文化」はポスト・モダン芸術の特徴として，確かに「文化変容」を実現する背景を成している。譚盾はかつて「未来の音楽は多文化的な音楽であるべきで，音楽の伝統は全世界におけるさまざまな言語の伝統を含めるべきだ」⁵と語った。これは彼の「地域性を打ち破り，国家文化を乗り越える」創造の基礎概念である。したがって，譚盾の音楽は，文化面では，「文化と文化の対位」を実現し，音楽言語においては，ポスト・モダニズムにおける「根源への回帰」傾向を持ち，作曲技法においては，ポスト・モダンの「コラージュ」を用いている。《九歌》では，原始の楚文化からの音楽の伝統を十分に体现し，用いた英語と漢語ピンインは「文化と文化の対位」と見なすべきである。

譚盾の音楽はポスト・モダニズムの傾向を持っているが，譚盾をポスト・モダニズムの作曲家としてのみ定義することは正しくない。《九歌》にみるこれらのポスト・モダン性は地域文化を乗り越えた結果として，譚盾の音楽が世界の舞台に向かい，国際的交流に参加するきっかけとなった。譚盾は伝統的な創作形式の枠組みから脱却し，あらゆる利用できるものを用い，脱構築の試みを主張し，それを通して，自分の特徴を形成した。譚盾の音楽は「楽音の芸術」という狭い意味ではなく，「あらゆる音響の芸術」と呼ばれる広い意味であり，自国の「伝統芸術」をしっかり守るのではなく，世界に向かって，開かれた「国際的な芸術」であり，単なる「聴覚の芸術」にとどまることなく，「視覚の芸術」，「観念芸術」，「行為芸術」として，新しい総合的な芸術となっている。

参考文献

- [1] 「楊瀾訪談録」第2冊 陽光文化網絡電視控股有限公司編 人民文学出版社 2002/01第一版
- [2] 「攤文化論」柯琳 中央民族大学出版社 1994/11 第一版
- [3] 「道教音楽」周根錫，史新民合著 北京燕山出版社 1994/01 第一版
- [4] 「中国宗教音楽」田青主編 宗教文化出版社 1997/05 第一版
- [5] 「西方音楽：從現代到後現代」宋瑾 上海音乐学院出版社 2004/04 第一版
- [6] 「原始思惟」苗啓明 人民音楽出版社 1993/03 第一版
- [7] 「漫長的歷史源頭：歷史思惟与原始文化新探」劉文英 中国社会科学出版社 1996/05 第一版
- [8] 「中国当代音楽」梁茂春 上海音乐学院出版社 2004/07 第四版
- [9] 「20世紀中国音楽」居其宏 青島出版社 1992/12 第一版
- [10] 「20世紀中国音楽批評導論」明言 人民音楽出版社 2001/10 第一版
- [11] 「放耳聽世界：約翰・凱奇伝」余丹紅 上海音楽出版社 2001/05 第一版
- [12] 「20世紀音楽の素材与技法」(美) Stefan, Kostka 著，宋瑾訳 人民音楽出版社 2002/05 第一版
- [13] 「構造主義与符号学」(英) Hawkes, Terence 著，瞿鉄鵬訳 上海訳文出版社 1987/02 第一版
- [14] 「新音楽作品分析教程」(上，下) 彭志敏 湖南文艺出版社 2004/10 第一版
- [15] 「現代記譜法教程」童昕 湖南文艺出版社 2004/04 第一版
- [16] 「西方美術理論文選—古希臘到20世紀」下冊 遲軻主編 江蘇教育出版社 2005/04
- [1] 「新しい音楽—1945年以降の前衛」R・スミューブリンドル著，吉崎清富訳 アカデミア・ミュージック株式会社 1988/04/01第1刷発行
- [2] 「20世紀の作曲—現代音楽の理論的展望」ヴァル

- ター・ギーゼラー著，佐野光司訳 音楽之友社
1988/06/30 第1刷発行
- [3] 「記号の解体学—セメイオチケ1」ジュリア・クリステヴァ著，原田邦夫 訳 せりか書房 1983/
10
- [4] 「憑霊の人間学—根源的な宗教体験としてのシャーマニズム」佐々木宏幹，鎌田東二 青弓社 1991
/05
- [5] 「20世紀の音楽—意味空間の政治学」矢野 暢
音楽之友社 1989/04/10第1刷発行
- [6] 「音楽辞典—楽語」堀内敬三，野村良雄編集者代
表 音楽之友社 1975/07/10第29刷発行
- [7] 「老荘を読む」金谷治 大阪書籍株式会社 1988
/03/20 第1刷発行
- [8] 「ポストモダン事典」杉野健太郎，下楠昌哉訳
松柏社 2001
- [9] 「哲学・思想翻訳語事典」石塚正英，柴田隆行訳
論創社 2003