OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	琵琶武曲〈十面埋伏〉〈覇王卸甲〉の版本間における変異性をめぐって
Author(s)	橘田, 勳
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2003, 37, p. 53-74
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48196
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

琵琶武曲《十面埋伏》《覇王卸甲》の版本間における変異性をめぐって

橘田　勲

中国における琵琶楽の楽曲のうち、西洋音楽との接触を経て近代以降に作曲された作品を除く伝統的曲目については、楽曲の様式により「文曲」「武曲」という二大範疇のいずれかに分類することが習慣として行われてきた。一般に、文曲はポルタメントやヴィブラートに類する細かな装飾音を多用した落ち着いて優美な雰囲気を有する楽曲であり、武曲は非楽音による騒音的なものも含めた高度な演奏技法を駆使して勇壮な激しい気分に満ちた楽曲と理解されている。

中国において琵琶以外に古くから独奏器楽としての伝統が築かれてきた楽器には、琴や箏などツィター属の撥弦楽器が挙げられるが、これらの楽器の場合には琵琶のような「文」「武」の対概念によって楽曲を分けることは行われていない。それらの曲目においては、抒情的な性格の楽曲によってほとんどが占められており、その意味では武曲は琵琶楽というジャンルを特徴づけるものといえる。

《十面埋伏》および《覇王卸甲》の二曲は、このような琵琶の武曲における代表的な曲目である。二曲はいずれも、紀元前202年に劉邦率いる漢軍と項羽率いる楚軍とのあいだで行われた決戦、いわゆる垓下の戦いを題材としており、「四面楚歌」などの成語で日本人にも知られたこの故事は、中国の人々にとっては芝居や講談を通じて三国志演義や水滸伝などと同様に広く親しまれてきた。これら二曲は、《十面埋伏》では勝者である劉邦の立

場から、《覇王卸甲》では敗者である項羽の立場から、それぞれ琵琶の多彩な演奏技法を駆使しつつ物語に沿って進行する叙事的な性格の強い音楽であり、近代以前においてすでに複数の琵琶の楽譜集に採録されていることが確認され、現在も琵琶の演奏家にとって不可欠なレパートリーとして、演奏会に取り上げられる頻度も非常に高い。

本研究では、琵琶楽を特徴づける武曲というジャンルを代表するこれら二曲を取り上げ、民国以前の複数の版本について楽曲の規模、特徴的な演奏技法、段ごとに附された標題などに着目して比較することを通じて、現在につながる琵琶の音楽が形成された清代後期から民国初期にかけて、それらの版本の編纂者に代表される琵琶演奏者の音楽に対する意識はいかなるものであったか、およびそれが形成された要因としてどのようなものが関与していた可能性があるかについて考えてみたい。

一、対象とした版本

今回検討の対象とした楽譜集は、以下の四種である。

『琵琶譜』清嘉慶二十四年（1819年）刊。
江蘇省無錫の人華秋蘋（1784-1859）、華子同（生没年不詳）の兄弟を中心に編纂され、中国音楽史上初めて公刊された琵琶の楽譜集として画期的な意義を有する。以下「華氏譜」とする。

『南北派十三套大曲琵琶新譜』清光緒二十一年（1895年）刊。
浙江省平湖の人李南棠、李芳園（いずれも生没年不詳）の父子が中心となり編纂。李一族五代にわたって伝承されてきた楽曲を収める。以下「李氏譜」とする。

『瀛洲古調』民国五年（1916年）刊。
江蘇省海門の人沈肇州（1858-1930）により編纂。長江下流に位置する島で

ある崇明島に伝承されてきた楽曲を収める。以下「瀛洲譜」とする。

『養正軒琵琶譜』民国十八年（1929年）刊。

江蘇省浦東の人沈浩初（1889-1953）により編纂。上海近郊の浦東において伝承されてきた楽曲を収める。以下「養正軒譜」とする。

これらの楽譜集の編纂に携ったのは、いずれも儒教を基盤とする伝統的教養を有する文人層に属する人々であった。華秋蘋、華子同兄弟が属する華一族は、無錫一帯において明代にまでさかのぼる代々にわたる士大夫の家系として声望ある一族であり、李南棠、李芳園父子の家庭では、父李南棠の曽祖父の代以来、科挙受験に備えての学業の傍ら琵琶に対する愛好が代々受け継がれ、李芳園は学問においても科挙の第一段階の合格者として「生員」の地位を得ていた。沈肇州も清代には同様の地位を獲得しており、沈浩初も代々医師（漢方医）を業とする家に生まれ、医師として活動の一方で古典文学や芸術にも深い造詣を有していた[1]。彼らの琵琶における師承関係を見ても、やはり文人と称し得る人々が多くを占めており、当時の江南においては文人たちのあいだで琵琶の音楽に対する関心がかつてない高まりを見せていたことが窺われる。

これらの楽譜集を取り巻く環境に存在したのが多く文人であったということは、収録された楽曲自体にも彼ら文人の音楽に対する意識が何ほどかは投影されたものと考えてよいであろう。このことについては、さらにあとで取り上げることとしたい。

これら四種の楽譜集のうち「華氏譜」を除く三種は、それぞれの編纂者を代表的な伝人とし、現在においても伝承者が存在する各流派において、典範的な意義を有するものとして位置づけられている。すなわち、「李氏譜」は平湖派、「瀛洲譜」は崇明派、「養正軒譜」は浦東派をそれぞれ代表する楽譜集と見なされているのである。これら諸流派に加えて、「華氏譜」の編

纂者の一人華秋蘋を代表的伝人として無錫派という流派を認め、併せて琵琶四大流派とすることも行われているが、「華氏譜」の演奏を伝える伝承者が現存せず、華秋蘋以降の師承関係も明らかになっていない現時点においては、流派として認定することは困難であるように思われる[2)]。また、異なる流派に属する伝承者同士の交流や、複数の流派にまたがって師事することも行われていたため、流派を絶対的なものとして扱うことには無理があるともいえる。

いずれにせよこれらの楽譜集は、その刊行年代において「華氏譜」から「養正軒譜」に至る百有余年にわたる琵琶曲演奏の変遷の様態を窺わせるものとして、通時的な比較のための資料としても高い意義を有するといってよいであろう。

これら四種の楽譜集では、《十面埋伏》は四種すべてに、《覇王卸甲》は「華氏譜」、「李氏譜」、「養正軒譜」の三種に収められている。曲はいずれの版本においても複数の段によって区切られており、各版本における段数は次のとおりである。

《十面埋伏》「華氏譜」(十三段)、「李氏譜」(十八段)、「瀛洲譜」(十一段)、「養正軒譜」(十八段)
《覇王卸甲》「華氏譜」(十段)、「李氏譜」(十五段)、「養正軒譜」(十一段)

以下各曲ごとにほぼ段を単位として、楽曲の規模、特徴的な演奏技法、附された標題の意味とありかた等に着目して比較を行なうこととする。その際、楽曲の規模を示す規格としては、西洋音楽における意味での小節が存在しないため拍の数によって示すこととし、特徴的な演奏技法としては、各段において最も多用される技法およびその組み合わせを挙げることとする。技法の名称と演奏法については、本文末尾の一覧表を参照されたい。

標題の意味とありかたについては、楽曲の内容とどのような関わりがあるかについて留意したい。

二、各版本間における楽曲の比較

《十面埋伏》

曲名の《十面埋伏》とは、漢軍が楚軍との決戦に備えて各所に伏兵を潜ませた故事に由来する。楽曲の段数は版本により異なるものの、全曲が大きく四つの部分から成ることでは共通している。

第一は、「華氏譜」では「開門放炮」一段、「李氏譜」および「養正軒譜」では「列営」から「放炮」に至る各段、「瀛洲譜」では標題を欠くものの「吹打」の前までであり、兵士が本営に整列し（「列営」「分営」）戦いの始まりが告げられる序幕的部分である。この部分での音楽は、軍鼓や角笛の響き、大砲の轟きを彷彿とさせる短い動機的な旋律が中心であり、「李氏譜」および「養正軒譜」では「軍鼓」「擂鼓」「掌号」「放炮」など、それぞれに具体的な名称が附され一つの段として扱われている。

第二の部分は、「華氏譜」では「吹打」「点将」「排陣」、「李氏譜」では「吹打開門」「点将」「排陣」「走隊」、「瀛洲譜」では「吹打（一）～（三）」および「点将」、「養正軒譜」では「吹打開門」「点将」「排陣」の各段であり、軍楽による合図（「吹打」）とともに総大将が配下の武将たちに指示を下し（「点将」）、彼らの率いる軍勢が戦場に布陣してゆくさま（「排陣」「走隊」）が扱われる。ここでの音楽は、段ごとに複数の演奏技法の異なる組み合わせによって形成されるさまざまなリズムパターンが特徴であり、序幕の部分のような描写的性格はないものの、各段に明白な個性が与えられている。

第三は、「華氏譜」では「埋伏」「小戦」「吶喊」「大戦」「敗陣」、「李氏譜」では「埋伏」「小戦」「垓下大戦」「百万軍声」「項王敗陣」、「瀛洲譜」では「埋伏」「進陣」「殺陣」「敗陣」、「養正軒譜」では「埋伏」「小戦」「大戦」

「吶喊」「重囲」「伝号」「敗北」「鼓角声」の各段から成り、漢軍が楚軍に気づかれないようひそかに伏兵を潜ませる（「埋伏」）段階に始まり、小競りあい（「小戦」）を経て垓下の地における両軍総がかりの決戦（「大戦」）をクライマックスとして、項羽の敗北（「敗陣」）に至るまでの戦場の情景を題材とする。ここでは非楽音による騒音的な効果を有するものも含めて、難度の高い技法が駆使されるのが特徴であり、ほぼ「小戦」およびその相当部分までは、先立つ第二の部分と同様に段ごとに異なるリズムパターンが用いられ、「大戦」およびその相当部分以降では、鬨の声、刀や槍のぶつかりあう響き、馬の蹄の轟きなど戦場に飛び交うさまざまな音響を模倣する技法によって、戦いの進展が自由かつ描写的に叙述される。

第四の部分は、「華氏譜」では「烏江」「争功」「凱歌」「回営」、「李氏譜」では「烏江」「衆軍奏凱」「諸将争功」「収陣回営」、「瀛洲譜」では「凱歌」「得勝」、「養正軒譜」では「烏江」「奏凱」「収陣回営」の各段であり、烏江の地において項羽を自刃に追いやり勝利を得た漢軍が、勝ちどきを上げて元の陣地に戻る情景を題材とし、音楽もこれまでとは一転した軽快で旋律的な動きが中心となっている。

各版本の段ごとの標題、拍数[3]、主要な演奏技法は、別掲の表に示すとおりである。標題は「　」内に示し、かたわらに段数を表示した。一つの段が複数の部分に分けられるものに関しては、～によって何拍目に区切りがあるかを示し、（　）内に拍数を記した。リズムパターンを形成する複数の演奏技法の組み合わせは【　】内に示し、一拍の内で二つの技法が連続して用いられる場合は「弾挑」のように併記、複数の拍にまたがってリズムパターンが形成されるものについては、【弾輪＋挑弾】のように＋によって列記した。また、技法の中でも騒音的な効果を有するものについては下線を附して表示した。これらについては、《覇王卸甲》の表においても同様である。なお、「瀛洲譜」の開始部分には標題および段の表示はないものの、

表１　《十面埋伏》の各版本の段に附された標題、拍数、および主な演奏技法

◎華氏譜	◎李氏譜	◎瀛洲譜	◎養正軒譜
「開門放炮」～38	「列営」55	（標題なし）～45	「列営」～38
双弾、長輪、払	掃、長輪	掃払、長輪	掃払、長輪
～67(29)	「分営」23	（標題なし）～85(40)	～67(29)
長輪、推	弾挑	大掃、推、長輪	長輪
～70(3)	「軍鼓」24	（擂鼓声）～94(9)	「擂鼓」42
【双弾双挑】	【双弾双挑】滾	【双弾双挑】	【弾挑】滾
～79(9)	「掌号」16	（掌号声）～107(13)	「掌号」12
揺	揺	揺	揺
～85(6)	「放炮」30	（砲声）～117(10)	「放炮」15
【提＋輪】	【提＋滾】同輪板	【提＋大掃＋長輪】	【提＋掃払】同輪板
「吹打」32	「吹打開門」51	「吹打（一）」～26	「吹打開門」～52
【掃を交えた長輪】	【払を交えた長輪】	滾	【挑を交えた長輪】
「点将」125	「点将」79	「吹打（一）」～90(64)	「吹打開門」～78(26)
【弾挑連続】	【勾抹連続】	滾	長輪
			「点将」47
			【勾弾抹弾】
		「吹打（二）」45	
		【扣弾挑】	
		「吹打（三）」249	
		【扣抹弾抹】	
「排陣」～75	「排陣」38	「点将」84	「排陣」～40
【摭弾】	【摭掃】	【摭大掃】	【摭分】
～101(26)	「走隊」62		～82(42)
【摭弾】	【摭分】		【摭分】
「埋伏」69	「埋伏」110	「埋伏」104	「埋伏」104
【弾挑×3＋輪】	【弾輪＋弾挑＋払】揺	【長滾＋弾挑】	【弾挑×2＋夾弾＋挑】
「小戦」38	「小戦」～96	「進陣」39	「小戦」187
【弾挑＋輪＋煞＋勾】	【弾挑＋輪＋煞＋挑】	【弾挑＋滾＋煞＋勾】	【弾挑＋輪＋煞＋挑】
「吶喊」26	～110(14)	「殺陣」～13	
【払を交えた夾弾】	【掃を交えた夾弾】	【掃払連続】	
「大戦」42	「垓下大戦」54	～82(69)	「大戦」70
絞弦、長輪、掃	絞弦、長輪、拍、同輪板	絞弦、長滾、拍	絞弦、長輪、滾、拍、掃払連続
	「百万軍声」～60		「吶喊」36
	双滾、推、掃、同輪板		並弦、拉、双長輪、双滾、掃払連続
	～78(18)		「重囲」20
	双滾、推、掃、同輪板		【掃払連続＋長輪＋同輪板】
	～104(26)		「伝号」64
	双滾、推、掃、同輪板		【双滾＋勾弾抹弾＋掃払連続】

「敗陣」～16 弾挑、泛音 ～36(20) 弾挑、勾 「烏江」130 弾挑 「争功」43 【夾弾】 「凱歌」53 【夾弾】 「回営」49 弾挑、長輪	「項王敗陣」～22 【輪挑】泛音 ～47(25) 【勾抹】 「烏江」46 弾挑 「衆軍奏凱」34 弾挑、輪 「諸将争功」30 弾挑、掃払 「収陣回営」48 弾挑、長輪、掃払	「敗陣」45 【勾抹弾抹】滾 「凱歌」56 弾挑 「得勝」37 弾挑、大掃、輪 「回営」～32 弾挑、大掃、輪 ～65(33) 弾挑	「敗北」26 【弾抹弾勾】泛音 「鼓角声」39 【勾弾抹弾】 「烏江」72 弾挑 「奏凱」33 弾挑、輪 「収陣回営」～31 弾挑 ～83(52) 弾挑、長輪

「擂鼓声」「掌号声」などと軍鼓や角笛の模倣であることを示す注記が見られるため、それらを段に準じて扱うこととした。

以下、表に基づいて検討していく。

まず楽曲の規模について見ると、総拍数では、「華氏譜」829拍、「李氏譜」961拍、「瀛洲譜」1013拍、「養正軒譜」1077拍となり、刊行年代が降るにつれて、楽曲全体の規模としては拡大する傾向にあることが見て取れる。

各部分について見ると、総拍数と同様に年代が降るにつれて拡大する傾向にあるものとしては、先に述べた序幕に相当する第一の部分および戦いの情景を題材とする第三の部分の二つの部分においてとりわけ著しいことがわかる。前者の場合、「華氏譜」では「開門放炮」一段として85拍であったものが、「李氏譜」では「列営」から「放炮」に至る五段が設けられ、拍数も148拍と大幅に増加しているのが注目される。同様の傾向は「瀛洲譜」と「養正軒譜」にも見られ、前者では段として明白に区切られてはいないものの、全体の拍数としては117拍と増加しており、後者では「列営」から「放炮」に至る四段が設けられ、拍数の合計も136拍と「李氏譜」に近いことがわかる。さらに、「華氏譜」ではわずか3～9拍に過ぎなかった個所が、「李氏譜」と「養正軒譜」では12～42拍へと大きく引き伸ばされていることも注目される。

拍数の拡大が顕著なもう一ヶ所である戦いの情景を扱う部分については、

各版本に共通する「埋伏」「小戦」「大戦」の各段もしくはそれに相当する段の合計拍数を見ると、「華氏譜」で149拍、「李氏譜」274拍、「瀛洲譜」225拍、「養正軒譜」361拍となり、やはり「李氏譜」と「養正軒譜」の拡大が著しい。とりわけ「小戦」は、「李氏譜」で「華氏譜」の三倍近く、「養正軒譜」では四倍以上に達している。

総拍数の増加に関連して、「華氏譜」の段階では存在していなかった部分が新たに附加されている点も注目される。複数の版本にまたがって見られるものとしては、「李氏譜」における「百万軍声」一段と「養正軒譜」においてそれに相当する「吶喊」「重囲」「伝号」三段が挙げられる。前者で104拍、後者で120拍といずれも長大な段を形成している。単独の版本にのみ見られるものとしては、「瀛洲譜」の「吹打（二）（三）」がやはり合計拍数で294と長い。

一方、総拍数の増加とは相反するような、拍数の減少や段全体の消失も見られる。まず、「華氏譜」では125拍であった「点将」が、「李氏譜」では79拍、「瀛洲譜」では相当部分である「吹打（一）」（第27～90拍）の64拍、「養正軒譜」では同じく相当部分の「吹打開門」（第53～78拍）の26拍および「点将」47拍の合計73拍と、三者のいずれにおいても大きく減少している点が注目される。同様に三者ともに減少している個所としては、「華氏譜」の「烏江」以降の各段に相当する部分が挙げられ、ことに「烏江」は「華氏譜」での130拍から、「李氏譜」46拍、「瀛洲譜」56拍、「養正軒譜」72拍とほぼ半減以下となっている。また、「華氏譜」では75拍であった「排陣」の前半部分が、「李氏譜」と「養正軒譜」の相当個所においては、それぞれ38および40へとほぼ半減している。ただし「瀛洲譜」では84拍とわずかに増加が見られる。

「華氏譜」では存在していた段が消失した例としては、「小戦」と「大戦」の中間に位置していた「吶喊」26拍が挙げられる。「養正軒譜」にはこの段

に相当する個所は見られず、「養正軒譜」の「吶喊」は標題のみ共通するに過ぎない。「李氏譜」および「瀛洲譜」は「華氏譜」「吶喊」に相当する部分を有するものの、拍数はそれぞれ14および13とほぼ半減している。

これら拍数の減少および段ごとの消失が見られる個所は、「華氏譜」においてはいずれも起伏に乏しい単調な旋律がパターン化された音型によって連続するという点において共通した性格を備えていることが確認される。一方、規模の拡大が見られる個所は、全曲への導入としての序幕的部分およびクライマックスである戦いの場面であり、いずれも描写性と緊張感に富んだ音楽のありかたを示している。規模の拡大が見られる部分と縮小が見られる部分とでは、音楽的特徴において際立った対照をなしていることが見て取れるのである。

次に演奏技法について見ると、四種の版本間の互いに相当する個所において用いられる技法には共通性が高いことが見て取れる。ただし、「李氏譜」、「瀛洲譜」、「養正軒譜」の三者では、戦闘の情景を扱う個所において用いられる技法およびその組み合せがより豊富になっており、ことに「華氏譜」では絞弦のみに限定されていた非楽音による技法が複数種用いられている点が注目される。この部分における拍数の拡大と共通する傾向として興味深い。

各段に附された標題についても、「李氏譜」、「瀛洲譜」、「養正軒譜」では「華氏譜」に比べて、より詳細かつ具体的になっていることがわかる。この点も拍数の拡大と同様の傾向にあり、冒頭に位置する序幕的部分および戦いの情景を扱った部分の二ヶ所において、いっそう顕著となっている。

以上の傾向を総合すると、「李氏譜」以降の版本においては「華氏譜」に比べて、劇的な緊張と盛り上がりに富んだ部分が拡大、強調される一方、冗長さを感じさせる部分は縮小された結果楽曲の起伏がより明瞭となり、描写的性格がさらに顕著となるとともに、技巧の発揮にいっそうの重点が

置かれるようになったことが確認されるのである。

《覇王卸甲》

曲名の「覇王」とは項羽を指し、彼が戦いに敗れて落ち延びる際に鎧を脱ぎ捨てた故事に由来する。《十面埋伏》が漢軍の採った戦法にちなみ、勝者である劉邦の側から叙述するのに対して、《覇王卸甲》では曲名が項羽にちなむのと同じく、敗者である項羽の側に立って進行する。

《十面埋伏》では、すべての版本において各段に標題が附されており、楽曲の構成も標題によって示される物語の進行と密接に関連していたが、《覇王卸甲》の場合音楽自体は単一の主題を素材にした変奏曲の体裁を取っており、段の標題と音楽とのあいだに必ずしも明白な対応が見られるわけではない。「華氏譜」、「李氏譜」、「養正軒譜」の三種の版本のうち、「華氏譜」では冒頭の「引子」(前奏を意味する) に始まり「頭段」「二段」……と段数が標示され、最後の段にのみ「金毛獅子」という標題が附されているものの、これは音楽的素材として用いられている「曲牌」(名称を持つ特定の旋律) の名称に過ぎず、曲の内容とは関係ない。一方、「李氏譜」と「養正軒譜」においては、冒頭の「営鼓」以下《十面埋伏》とほぼ同様の標題によって物語の進行が標示されているものの、《十面埋伏》ほどには描写的な叙述が全面に出てはいない。三者とも、「華氏譜」「引子」「李氏譜」および「養正軒譜」「営鼓」の前奏のあと、「華氏譜」「頭段」「李氏譜」および「養正軒譜」「升帳」において出現した主題が、以下「華氏譜」「五段」「李氏譜」「垓下大戦」「養正軒譜」「垓下」に至るまで、段ごとに演奏技法の組み合わせによるリズムパターンを変化させることによって変奏され、「華氏譜」「六段」「李氏譜」「四面楚歌」「卸甲別姫」「養正軒譜」「楚歌」における新たな主題の登場をはさみつつ、以後最後の段まで再び先の主題による変奏およびそれに対する附加が続くという、いわばより絶対音楽的

なありかたを取っているのである。

以下、やはり表に従って見ていくこととする。

楽曲の規模について見ると、総拍数では「華氏譜」630拍、「李氏譜」1142拍、「養正軒譜」1108拍と、「李氏譜」と「養正軒譜」における増加が顕著であり、かつ両者がきわめて近いことがわかる。

拍数の増加の著しい個所について見ると、もっとも変容の激しい例としては、「華氏譜」「四段」16拍であったものが、変奏が繰り返されることにより、「李氏譜」で「接戦」160拍、「養正軒譜」においては「整隊」96拍「排陣」96拍「出陣」64拍「接戦」48拍の合計304拍へと膨張を遂げている個所が挙げられる。また、「華氏譜」「六段」の冒頭から第107拍までに相当する部分が、「李氏譜」では「四面楚歌」136拍「卸甲別姫」44拍の合計180拍に、「養正軒譜」では「楚歌」168拍に増加していることも両者に共通している。「李氏譜」、「養正軒譜」のこの個所における拡大は、「華氏譜」「六段」では冒頭にのみ現れる旋律が再三繰り返されることによってなされている。さらに、「李氏譜」のみに増加が比較的顕著な例としては、「華氏譜」「引子」117拍が「李氏譜」「営鼓」で163拍に、「華氏譜」「五段」37拍が「李氏譜」「垓下大戦」では繰り返されることにより92拍に、「華氏譜」「八段」16～47拍にかけての31拍が「李氏譜」「逐騎」ではやはり繰り返しを伴うことにより118拍にと、それぞれ拡大していることが挙げられる。

以上の例からは、「李氏譜」および「養正軒譜」における拍数の拡大が、主として変奏の回数を増すことおよび繰り返しによってもたらされていることが見て取れる。注目すべきは、これら規模の拡大が顕著な個所には、楽曲全体における聴かせどころとなっているものが含まれることである。すなわち、「李氏譜」「接戦」「養正軒譜」「整隊」「排陣」「出陣」「接戦」の各段においては、技法とその組み合せを変えることによって、さまざまなリズムパターンのヴァリエーションが展開される。「李氏譜」「四面楚歌」

表2　《覇王卸甲》の各版本の段に附された標題、拍数、および主な演奏技法

◎華氏譜	◎李氏譜	◎養正軒譜
「引子」117 長輪	「営鼓」163 満輪、長輪、掃、払、双滾、扣、抹、同輪板	「営鼓」103 掃、長輪、双滾、摭、抹
「頭段」28 輪、扣	「升帳」27 掃払、輪、分	「升帳」～36 長輪＋弾分＋掃払が優勢
「二段」64 【弾輪＋弾勾、弾輪＋弾扣】	「点将」64 【弾輪＋弾挑、弾輪＋弾分】	～132(96) 【長輪＋弾分＋掃払】
「過文」23 輪、扣	「整隊」25 弾輪＋弾挑、弾輪＋弾分がやや優勢	～168(36) ほぼ「升帳」～36の繰り返し
「三段」64 【弾輪＋弾勾、弾輪＋弾扣】	「二点将」64 【弾輪＋弾挑、弾輪＋弾分】	「点将」～68 【掃払連続＋弾輪＋弾分＋掃払】
「過文」23 先の「過文」とほぼ同じ	「出陣」27 ほぼ「整隊」と同様	～100(32) ほぼ「升帳」～36の繰り返し
「四段」16 【輪挑】	「接戦」160 【勾輪】【満輪】【挑輪】【摭分】【掃輪】	「整隊」96 【勾輪＋弾挑＋弾挑】
		「排陣」96 【掃輪】
		「出陣」64 前半【大摭分】後半【小摭分】
		「接戦」48 【勾弾抹弾】
「五段」37 28拍まで【扣弾挑】	「垓下大戦」92 速いテンポの【弾弾挑】	「垓下」21 【掃払】
「六段」～50 長輪	「四面楚歌」136 満輪、長輪、掃輪	「楚歌」168 長輪
	「卸甲別姫」44 満輪	
～107(57) 双弾双挑、輪挑、推拉	「鼓角甲声」29 双弾双挑、輪挑、推拉	
～130(23) 長輪	「出囲」52 掃、双弾双挑、長輪、絞弦	「鼓角甲声」～45 双弾双挑、長輪、絞弦
「七段」～15 【長輪】	「追兵」13 【弾挑】	～80(35) 【摭分】
～36(21) 長輪	「出囲」52 掃、双弾双挑、長輪、絞弦	～118(38) 双弾双挑、長輪、絞弦
「八段」～15 【長輪】	「追兵」13 【弾挑】	～153(35) 【掃輪】
～47(32) 弾挑	「逐騎」118 掃、双弾双挑、長輪、絞弦	～191(38) 双弾双挑、長輪、絞弦
「金毛獅子」45 【長輪】【掃輪】	「衆軍帰里」63 前半【掃輪】後半弾挑	「衆軍帰里」53 【挑長輪】

「卸甲別姫」「養正軒譜」「楚歌」では、悲壮感漂う旋律が繰り返されることにより、項羽の敗北の痛ましさが強調され、「李氏譜」「出囲」「逐騎」と「養正軒譜」の相当部分では、騒音的な技法も用いて戦場の情景が描き出されるのである。

演奏技法について見ると、三者それぞれのあいだで相当する個所においては、《十面埋伏》と同様やはり共通性が見られる。顕著な相異が見られる個所としては、先に挙げた「華氏譜」「四段」に相当する段における変奏に際して、「李氏譜」と「養正軒譜」ではそれぞれ技法の組み合せに独自性があり、したがってリズムパターンが異なっている点が挙げられる。さらに両者の場合、「華氏譜」では特に描写性を有していなかった「六段」108拍以降「八段」までが、「李氏譜」では「出囲」「追兵」「逐騎」、「養正軒譜」では「鼓角甲声」の標題のもと、非楽音による騒音的な技法をも駆使して戦場の情景を描写する音楽へと変貌していることも見逃せない。

以上からは、《覇王卸甲》においても《十面埋伏》と同様、時代の推移とともに劇的かつ描写的な性格が強まり、やはり演奏技巧の発揮により重点が置かれる傾向にあることが見て取れるのである。

三、楽曲のありかたと演奏の場

以上の検討を通じて明らかとなったのは、《十面埋伏》《覇王卸甲》のいずれにおいても、「華氏譜」と「李氏譜」以降に刊行された譜のあいだでは、楽曲の様態に相当程度の開きがあるということであった。すなわち後者は前者に比べて、全曲を通じての聴かせどころというべき個所において、よりいっそうの技巧の発揮とそれによる描写性を含む劇的性格の強調という方向への突出が顕著であるということである。

では、このような突出はいったい何に起因するものであろうか。ここでは文人の音楽活動のありかたという観点から考えてみたい。

清末から民国初にかけての江南の文人たちのあいだで、琵琶の愛好が盛んであったことについては先に触れたとおりである。彼らの演奏の場がどのようなものであったかについて、中国の研究者呉犇は次のように述べている[4]。

> 文人の生活は、多くの場合比較的裕福であり、彼らが琵琶を演奏するのも自己の修養と自分一人の楽しみ（原文「自娯」）のためであって、それによって生活の糧を得るためではなかった。彼らの多くは、自宅の書斎や庭、客間において自ら演奏して楽しみ、あるいはごく限られた範囲の気を許した友人のために演奏した。これらの聴き手も多くは文人に属する者たちであった。

呉犇はさらに、彼らが編纂した楽譜集からも彼らが琵琶を演奏した目的と場所を窺うことができるとし、「華氏譜」の「琵琶譜跋」に見られる一文「古人がいうには、名士もまたこの楽器を奏したそうであり、私が琴を弾じたり詩を作ったりするかたわら、花々に囲まれた場所や月明かりのもとで琵琶を奏して愉しむことも許されるであろう」などの例を挙げている。

これは確かに文人にふさわしい文雅に満ちた空間といえる。このような「自娯」としての演奏のありかたは、文人の音楽として琵琶に先立って地位を確立していた琴楽に通じるものであり、そもそも聴き手という存在を必要としない自己完結した世界を構成するものといえよう。演奏の目的は自身の私的な楽しみを極めることであり、他者との関わりもあくまでその楽しみを附随的に共有する範囲に限られていたといってよいであろう。

しかし、ここからは「李氏譜」以降《十面埋伏》《覇王卸甲》両曲において突出することとなった、技巧性の追求や劇的性格の強化の要因を窺うことはできない。むしろこのような場においては、そのような方向は故意に殺伐さないし俗受けを狙ったものとして排除される可能性のほうが高いと

さえいえよう。あくまでも、スタイルとしてよりおとなしい「華氏譜」の段階における演奏のありかたを伝えるものといえるのではなかろうか。

では、要因となるものはほかに存在しないのであろうか。「華氏譜」が編纂された嘉慶年間（1796-1820）の十九世紀初頭は、清朝最盛期であった前代の乾隆年間(1736-1795)に比すれば衰退の兆候は見え始めていたものの、中国社会の伝統的な枠組みはいまだ保たれていた時期であった。対して「李氏譜」が編纂されたのはそれから七十六年後の光緒年間（1875-1908）であり、この間に始まった欧米列強の中国侵出をきっかけに、社会は大きな動揺と変貌を遂げつつあった。このような社会状況の変化は、音楽をめぐる環境にも新たな局面を拓きつつあった。その一例として、光緒年間の上海において行なわれた競技会的な音楽の場である「琵琶擂台」に着目してみたい。

阿片戦争に敗れた結果結ばれた南京条約により1842年に開港された上海は、欧米列強の拠点として中国にかつてなかった大都市へと成長し、多くの人口を吸収していった。そのような都市に集う人々の憩いの場として機能した空間の一つに茶楼が挙げられる。茶楼は茶を飲む場所であるだけでなく、芝居や語り物などさまざまな芸能が演じられる場でもあり、「琵琶擂台」と称される競技としての琵琶演奏が行なわれた場も、このような茶楼であった。

「擂台」とは、元来武術の試合において武芸者たちがその上で戦いを行なった壇を指し、ひいては競技や競争の場を意味するに至った言葉である。中国の研究者王霖により、このような「琵琶擂台」において名声を博した演奏者として二人の人物が確認されている[5]。一人は、「養正軒譜」の編纂者である沈浩初の師の師である陳子敬（1837-1891）であり、もう一人は周永綱（生没年不詳）である。

陳子敬は、沈浩初と同じく浦東に生まれ、浦東派の初代として数えられ

る鞠士林（生没年不詳）に師事して琵琶を修め、ついには清朝の皇族である醇親王に招かれて北京にのぼり、親王に琵琶を教授して「天下第一琵琶」の称号を賜わるに至った名手である。彼は「李氏譜」の編纂される過程においても、校閲者の一人として関わっていたことが確認されており、「李氏譜」編纂者である李父子と並んで、十九世紀後半を代表する演奏者といえる。

王霖によると、陳子敬は光緒年間、上海市内静安寺の東北に位置する茶楼愚園においてしばしば自ら琵琶擂台を主催し、《十面埋伏》《覇王卸甲》を含む文武の曲を奏して、その場の人々を圧倒したという。腕に覚えのある演奏者たちも、初めは意気込んで演奏を披露し陳子敬に挑んだものの、結局は負けを認めて引き下がらざるを得なかったという。

琵琶擂台において名を馳せたもう一人の名手である周永綱は、光緒十年（1884年）上海市内南の茶楼也是園にて催された擂台に招かれた際、三十日以内に自分を打ち負かした者には家宝の紫檀琵琶を進呈する旨の広告を園内に張りだした。彼は毎晩夕方になると盛装して舞台に上がり、文武の曲を披露して最後は《覇王卸甲》で締めくくるのが常であったという。その演奏は戦場を彷彿とさせる迫真性に満ち、連日満席の聴き手の中から多くの挑戦者が名乗りを上げたものの、誰一人としてかなう者はなく、期限の三十日目に立錐の余地もないほどに詰めかけた人々に対するうやうやしい拱手の礼をもって始まった演奏は、まさに会場を熱狂の渦に包むものであったという。

このように演奏者が互いに自らの技量の限りを発揮して競いあい、その場の聴き手をも魅了するという音楽のありかたは、先に見た文人の典型的な演奏、鑑賞の場におけるそれとは、大きく様相を異にするといってよい。自らの力量に誇りを持って他者に対して演奏を披露するという演奏者の意識は、文人の演奏を特徴づける「自娯」という観念からは大きく逸脱する

ものであり、現在一般に用いられる意味での音楽家というありかたに近づいている。ただし、陳子敬、周永綱の両名とも、琵琶の演奏を職業とする演奏家ではなく、その意味では演奏者としての彼らの根幹にあったのは、やはり「自娯」の精神であったともいえる。しかし、ひとたび他者としての聴き手を意識するならば、その音楽の作りかたは「自娯」の段階にあった際とは、おのずと重点の置きかたが異なったものとならざるを得ないであろう。聴き手を音楽の世界に引き込むべく演奏に対して配慮がなされるとき、音楽になじみのない聴き手にも容易に訴えかけるような、技巧のよりいっそうの追求や明快な劇的性格の強調がおこなわれる一方、演奏者自身の趣味性に立脚するような、一聴した限りでは退屈さを感じさせる部分は削除されていったとしても不思議ではない。しかも琵琶擂台は優劣の判定を前提とする競技の場であった。高度な技巧を駆使したけれんみともいうべきメリハリの利いた演奏が喝采を得ることは、現在のコンクールからも容易に想像されるところである。聴き手（すでに聴衆といってよいであろう）の嗜好に合致した方向へと楽曲が変貌することは避けられないとさえいえるであろう。

このような競技の場としての琵琶擂台が、果たしてどのくらいの頻度で催されたかは、現在のところ確認されていない。しかし、十九世紀末の上海において、それまで文人の書斎における文雅な嗜みであった琵琶楽が、一般聴衆と接触するに至ったことは確かなのであり、その出会いが《十面埋伏》《覇王卸甲》両曲の変貌に対して要因の一つとなりえたと考えたとしても不自然ではないであろう。そう考えるとき、その変貌は聴衆という他者を意識した方向への洗練といってもよいのではなかろうか。

こうして文人の演奏を特徴づけるものとしての「自娯」の枠が、ほかならぬ文人自身によって取り払われたと考えるならば、その音楽は文人が関与し彼らによって伝承されるという意味では、依然として文人の音楽であ

りつづけたとしても、すでにして近代的な意味での音楽のありかたに接近していると見ることができる。彼ら自身がそのことを意識していたか否かはさておくとしても、他者としての聴き手の存在を前提として音楽づくりが行なわれるとき、彼らは従来の文人の枠を超えて、文人としての教養を有する芸術家へとそのありかたを変えていったといえる。そしてその変容を引き起こした契機の少なくとも一つとなったのは、上海という大都市の成立がもたらした不特定多数の聴衆の集う場の形成であったと考えてよいであろう。

現在まで琵琶の流派として伝承されている平湖、崇明、浦東の三派は、それぞれが成立した地名を冠して称されている。これらの地は、いずれも上海に隣接するかもしくは現在では上海の市域に含まれるに至っており、その意味においては現在に直接つながる曲目と演奏様式を具えた琵琶楽は、上海とその周辺において発展を遂げたものと見なすことができる。「華氏譜」が編纂された十九世紀初頭、文人の書斎という文雅な空間においてごく限られた人々によって演奏、鑑賞がなされていた琵琶楽は、近代に至って出現した大都市上海を舞台とした新たな演奏の場の獲得により、大きな転換点を迎えるとともに現在に至るいしずえを築くこととなったといえるのではなかろうか。

琵琶の代表的な演奏技法（今回取り上げた楽曲において用いられるものに限る）

・右手によるもの

弾：人差し指の爪側により弦を右から左へと弾く。

挑：親指の爪側により弦を左から右へと弾く。

以上の二種が最も汎用される基本的な技法である。

夾弾：弾と挑とを比較的速い速度で繰り返す。

滾：弾と挑とをすばやく繰り返すことによって音の持続的な効果を得る。

双弾：二本の弦で同時に弾を行なう。双挑、双滾なども同様。

揺：親指の先で弦を往復させて得られる持続音。

抹：人差し指の腹側により弦を左から右へと弾く。

勾：親指の腹側により弦を右から左へと弾く。

分：弾と挑を同時に行なう。

摭：抹と勾を同時に行なう。

扣：弾と勾を同時に行なう。

掃：人差し指の爪側によりすべての弦を右から左へと一時に弾く。

払：親指の爪側によりすべての弦を左から右へと一時に弾く。

大掃：人差し指から小指までを揃えて掃を行なう。大払も同様に揃えて行なう。

輪：親指から小指まで爪側で順繰りに弾弦する。

長輪：輪を繰り返すことによって得られる持続音。

満輪：すべての弦を用いて行なう輪。

拍：勾を勢いよく瞬時に行うことによって弦をフレットにぶつけて得られる非楽音。

提：親指と人差し指で弦をつまんで瞬時に離すことによって弦をフレットにぶつけて得られる非楽音。

・左手によるもの

推：弦を弾いたのち弦を押さえた左手指を内側へ押し込むことによって得られるポルタメント。

拉：同様に左手指を外側へ引くことによって得られるポルタメント。

吟：弦を弾いたのちフレット上で弦を押さえた左手指を細かく左右に揺らすことによって得られるヴィブラート。

泛音：右手で弦を弾く際に左手で弦に軽く触れることによって得られる倍

音。

同輪板：左手で表板を叩いて得られる非楽音。

煞：右手で弦を弾く際に左手の爪で下から弦を支えることによって得られる非楽音

絞弦：右手で弦を弾く際に左手で複数の弦を交叉させることによって得られる非楽音。

並弦：同じく複数の弦を一まとめにつかみあわせることによって得られる非楽音。

本研究を行なうに当っては、財団法人松下国際財団「松下アジアスカラシップ」からの助成を賜わりました。ここに謹んで御礼申し上げます。

注

1) 沈肇州、沈浩初の両名は同姓であるが、貫籍（先祖の出身地）が異なるため家系につながりはないものと思われる。

2) 現在一般に、無錫派の系譜として音楽事典等に記載されているものは、主として無錫出身の演奏家を年代に沿って列記したものであり、必ずしも師承関係を踏まえたものではない。

3) 版本によっては「散板」(明白な拍節感のない自由なリズムによるもの)の個所に拍の標示が見られないものも存在するが、比較を行なう都合上以下の文献を参考に拍数を設定した。
王露編、李華萱、謝毓鵬、李栄声整理『玉鶴軒琵琶譜選曲』(北京：人民音楽出版社) 1991年。
人民音楽出版社編輯部編『《十面埋伏》彙編』(北京：人民音楽出版社)1993年。

4) 呉犇「琵琶音楽与其社会背景」『中国音楽学』1992年第2期、57-67頁。

5) 王霖「滬地百年前的両次“琵琶角逐”」『中国音楽』1993年第1期、19頁。

(大学院博士課程単位取得退学)

論 文 概 要

關於兩首琵琶武曲《十面埋伏》與《霸王卸甲》諸版本之間的差異及其背景

橘 田 勳

《十面埋伏》與《霸王卸甲》是中國琵琶武曲音樂中最具代表性的曲目。兩首樂曲均取材於公元前202年項羽和劉邦的楚漢垓下之戰，在民國以前就被收録在幾種刊行的琵琶譜中。《十面埋伏》在《華秋蘋琵琶譜》(1819年初版)、《李芳園琵琶譜》(1895年初版)、《瀛洲古調》(1916年初版)、《養正軒琵琶譜》(1929年初版)四種琵琶譜中被刊載，其中除《瀛洲古調》以外另三種琵琶譜也刊載《霸王卸甲》。本文擬通過比較兩首樂曲的這幾種版本，探索它們之間在樂曲的規模、演奏技法、小標題等方面存在之差異，並進一步探討其變異之背景和原因。

《十面埋伏》的四種版本中，《華秋蘋琵琶譜》和其後刊行的三種版本之間，樂曲的規模以及演奏風格上有了顯著的變化。後者跟前者比起來，在充滿緊張森嚴氣氛的樂曲開頭與描繪激烈交戰情景的高潮這兩個部分，段落數和其拍數都大幅度增加，並且使用的指法也越顯繁複、難度也增大，其中包括多種非樂音類的技法。但是，冗長而過於單調的部分被刪掉、縮短。由此，我們可以推斷後三種版本，故事的情節更爲明瞭、場面的描繪性更加生動，音樂的展開更爲激動人心。如此傾向在《霸王卸甲》的三種版本之中也可見。

欲探究兩首樂曲風格上的變化的原因，我們應該注目當時琵琶音樂的演奏場所以及演奏的目的發生的新變化。《華秋蘋琵琶譜》成立的嘉慶年間，這些樂曲的演奏和欣賞的範圍大都限定於文人的圈子裏，他們在自己的書齋、客廳等地方，爲了自娛而演奏。然而，至於光緒年間，在上海出現以比試技藝爲目的的“琵琶擂臺”，在衆多聽衆的面前不少高手充分衒耀自己的技巧。《十面埋伏》和《霸王卸甲》都是在這樣的琵琶擂臺上經常被演奏的曲目，因此我們可以推想兩首樂曲的風格上的演變與此有關，聽衆由文人到一般階層；演奏家由自娛到衒技，對樂曲積極改編，客觀上促進了這種風格變化。

關鍵詞：風格　文人　自娛　琵琶擂臺　聽衆