

Traces in acceptance of the works that were observed in a Bunraku score: in the case of the Bunraku play, "Sonezaki Shinju"

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/25368

文楽スコアに表れた作品受容の軌跡

—文楽『曾根崎心中』の場合—

社会環境科学研究科 地域社会環境学専攻

笠井 津加佐

Traces in acceptance of the works that were observed in a Bunraku score
— In the Case of the Bunraku play, “Sonezaki Shinju”

KASAI Tsukasa

Abstract

In the previous paper, I attempted to generate new kind of data as a “Bunraku score”, in order to recapture how an audience receives the Bunraku play, “Sonezaki Shinju,” with the purpose of discussing the relationship between *human existence and cultural phenomena*.

In this paper, after analyzing and explicating all of the nuances of the score, I considered the result, thereby demonstrating the following :

First, scoring allowed me to analyze how the audience receives the play visually and aurally not only through individual elements such as sounds, words, and movements but also by the relationship among them. Furthermore, by effective arrangement of the music score and the dancing score that form the Bunraku score, structural analysis of all data as one unit becomes possible.

Once the structural analysis becomes possible, the reason to focus on the climax becomes obvious. The climax is considered to be deeply connected to the emotions of the audience and thus, the portamento, the shamisen play around it, is important. Therefore, this conclusion confirms that, in discussions of the relationship between the emotions of the audience and their culture, it is more effective to focus on the climax of the work than to examine each element such as words or music individually.

はじめに

筆者は、受容者が作品を受容する軌跡を、再現できるような資料を作成したいと考え、「文楽スコア」を考案した。それは、文楽が時間芸術の一つであり、作品の受容といった議論が感覚的な曖昧なものになり易いため、議論の客觀性を保証するものが欲しいと考えたためである。そのため、まず何とか具体的な分析ができるような資料を作成したいと考え、これから分析対象として提示す

る「文楽スコア」作成を企図した。本稿は、そのスコアを実際に分析し、そこから見えてきた様々な問題を提示し、それに若干、筆者の考察を加えるものである。

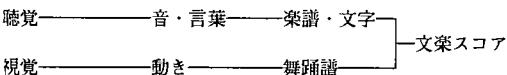
1 文楽スコア作成の経緯

文楽は、発生時は様々な段階を持ったが、今日では視覚・聴覚を通して作品を受容する総合芸術の一つと考えられる。そういう文楽受容の様態

を、総覧できる資料を作成するには、受容感覚別に記述する必要があった。さまざまな試みをしたが、資料である以上可能な限り理解し易いものである必要があった。そのため、聴覚で受容する言葉はもちろん文字で表すが、音に関しては五線譜化を選択した。この選択には、日本の古典芸能を音楽的に成り立ちの異なる西洋音楽が考案した記述法で表現するには限界があるのではないかといった問題が多々伴った¹⁾。しかし、筆者が初等教育以降受けた一般的な音楽教育は、五線譜による音の認識であり、特に邦楽の専門的教育を受けていない者には馴染みがあった。即ち、楽譜の中で一般的に理解され易いことで汎用性がある五線譜を採用したのである。勿論、音高^(補注1)一つとっても十二平均律^(補注2)で調律された楽器の音を採譜する作業ではなく、微分音^(補注3)やポルタメント^(補注4)など曖昧な音の集合を採譜するのであるから、問題が生じないはずはなかった²⁾。微分音の処理など、厳密さが要求される作業に関しては、受容の過程が再現され、議論のための資料として許容される範囲の厳密さで妥協した。協力してくださった方には、心から深謝する。

また、文楽の視覚による受容の記述には、英国ベネッシュ協会が開発した舞踊譜を選択することとした。その経緯に関しては、「笠井・新谷(2007)」で言及した。選択した舞踊譜は専門性が高く解読が困難な面もあるが、解読の手引を見て形状を見ると受容対象の動きを想起できるのではないかと筆者は期待している。

このようにして記述された譜面を文楽の受容総体を総覧できるものとするため合成したものがスコアである。資料の構成は以下のようにになっている。



上図において、筆者は聴覚を使用して受容するものとして、三味線によって産み出された音を「音」に、大夫による語りを「言葉」に分類した

が、それらの音や言葉を媒介として伝達されるものは「メッセージであるもの」また、「メッセージでないもの」と区別される。ここでいうメッセージとは、発信者（ここでは作品の創作者や演奏者が相当する）が伝達する意図のことを意味する。受容者が作品を受容する様態を考察するには、このメッセージの有無が考察に関係すると思われる。メッセージの有無は具体的には、言葉の働きにより明確に現れてくると思われる。言葉は、記号化されて音声の示す内容が直接伝達される場合と、発声されるだけの場合の二通りがある。これらの働きを感動という情動と関係づけてみると、内容を伝達する場合も発声だけの場合も情動の動きに関わることがある。前者は改めて例示することもないであろうが、後者の場合、主に大夫の語りに見られる「生み字」が相当する。例えば、天満屋の段、お初に徳兵衛が心中の決意を知らせる場(20'17"~21'40")に見られる「しらせける」が、「しらあせける」と発せられる。この「あ」が生み字であるが、音高や音価^(補注5)・音圧を伴い情動的となって、受容者の感情をかきむしる。また、天神森の段、お初の述懐の場(17'35"~21'02")、徳兵衛の心中の決意と、あの世であっても亡き両親へ嫁として会わせるという言葉にお初が喜ぶ、その気持ちを受容者へ伝達するところがある。言葉は、「はつはうれしさかぎりなく」と直截に伝達するが、「く」の音は、生み字が続き、スコアには、「くーウウウウウウウウウウウウウウ」と示される。淨瑠璃となると、生み字を三味線と同じ旋律、かつ同じ音高で語ることによって、お初の心情の躍動感が伝達される。この躍動感は、受容者に対して、心中が二人にとって人生の敗北ではなく、また、死によってしか成就しない恋でもなく、幸せな恋の成就であるという感覚を伝達する効果ともなる。このような伝達の働きは、受容者の情動との関係が大きいと思われ、また、記号化された言葉が持つ働きとは違いもあるため、メッセージがある場合とない場合に区別した。

同様に、日本音楽では、言葉のように直載ではないが三味線の音も両者に区別できるように思わ

れる。「メッセージであるもの」に相当すると思われるには、例えば若い娘の歩みなどを象徴的に音で伝達した部分が相当し、「メッセージでないもの」には、旋律の組み合わせから作曲されている部分などが相当すると思われる。

この分類は、受容の様態を受容する感覚によって分類する場合、音楽と言葉によって区別すると、淨瑠璃のように、言葉と音楽が密接な関係を持っていて分離しがたい場合があるため、改めて区別の観点を考案した結果である。

2 採譜部分の抽出について

先に、筆者は採譜部分を抽出するにあたって、分析対象を自己とすることとその対照事例を共同研究者である新谷佳冬とすると述べた「笠井・新谷（2007）」³。その理由は、筆者と新谷は、笠井が聴覚的受容に、また新谷は視覚的受容に、それぞれ偏るといった特徴が見られたからである。

筆者と対照事例の新谷は、成長過程において対照的な環境に育ちさまざまな経験をしてきた⁴。これは、舞台を鑑賞する立場と演じる立場、言葉や音楽に重きを置いて聴覚的に作品に接する傾向が強いものと、動きに重きを置き視覚的に作品に接する傾向が強いものといった対照的な事例を抽出できる条件を伴うものであった。

抽出に際しては、最初に受ける印象によって感動する場面を抽出することを重視して、映像源⁵となるビデオを一度見たところで抽出した。筆者は、大学時代から近世文学を専門としてきたため、『曾根崎心中』は繰り返し作品研究の対象としていた作品であり、文楽も何度も見てきたため、新谷と同一条件下での抽出とはならなかったが、作品とある一定時間接触を避けて、そののち一度だけ映像に接して抽出をした。結果は「笠井・新谷（2007）」に述べたとおりである⁶。その後、採譜個所を絞り込むとき、再度互いの抽出個所を新谷と検討し、今度は互いが共通して抽出した部分を選択した。相反する条件を持つ二人の共通項を見出すことで、抽出個所に普遍性を付与できること

を期待したのである。

さらに、費用の面からよりシャープに採譜個所を絞り込む必要が生じたが、結果としてこの絞り込みが、情動の変化を感動とより接近させることとなった。

このような結果、採譜個所として選択された部分は以下の通りである。

天満屋の段 20' 17"~21' 40"

(床下の徳兵衛がお初の足を取って心中の決意を伝える場面)

23' 28"~24' 55"

(徳兵衛とお初が心中を決意し互いに了解する場面)

天神森の段 07' 23"~10' 32"

(心中場への道行の場。感動する場面の対照事例として選択した感動しない部分)

17' 35"~21' 02" (お初の述懐)

24' 54"~27' 40" (心中場)

これら採譜個所が作品において、どのような個所に当たるかは、「笠井・新谷・Sullivan（2009）」⁷で若干述べた。ここでは、以下の点に言及しておきたい。

まず、作品冒頭の生玉社前の段に採譜個所がないこと。対照事例は除き感動する場面として採譜した部分は、作品全体(91' 59")の中では、48' 00"~49' 23", 51' 11"~52' 38", 81' 24"~84' 51", 88' 43"~91' 29"に相当するが、天満屋の段の2か所は、費用面で分割したところであるから、床下の徳兵衛とお初が心中を決意し合う場面として、一か所とみなすべきところである。即ち、48' 00"~52' 38"と考えるべきところである。するとこの3か所は全体(5519秒)との比では、2880"(0.52)~3158"(0.57), 4884"(0.88)~5091"(0.92), 5323"(0.96)~5489"(0.99)となる。これらの場面が、西洋演劇の作劇や音楽の作曲において、基本とされる黄金比・0.618に頂点が来るよう作られる点から再確認するとどのように考えるべきであろうか。「笠井・新谷（2007）」で抽出した部分のうち、今回、採譜できなかつた部分として、唯一気になる部分である天満屋の段の幕切れ部分（天満

屋を抜け出し心中場へ向かう二人), 筆者が抽出した32'50"~35'31", 新谷の抽出個所34'38"~35'30"に関して、共通する部分、34'38"~35'30"は、全体との比では、3741"(0.67)~3799"(0.68)となる。

心中決意の場面と天満屋を抜け出し心中へ向かう場面と西洋演劇での頂点との差は、-0.098~-0.048, 0.052~0.062となる。ちょうど、黄金比による頂点は、これら二つの場面の間にあるようだ。さらに、天神森の段での頂点との差は、0.262~0.302, 0.342~0.372となる。この点に関してこの段階においては復活上演された文楽『曾根崎心中』の頂点は、正確には黄金比からずれるが西洋演劇の頂点が窺われる部分と幕切れの部分の2か所にあるのではないかと仮定する。これが淨瑠璃本来の頂点のあり方なのか、この作品独自のものなのかについて、以下先行研究を参考に確認する。

3 淨瑠璃の頂点はどのように発達してきたのか

明治以降、坪内逍遙が近松作品の再評価⁷⁾をして以来、原作に関する淨瑠璃研究、近松研究は演劇研究・文学研究が中心となって発展してきた。

近松の作品を演劇としてどのようにとらえるのかといった問題に関して、例えばかつて広末保氏は「広末(1976, 初出1951)」において、幕藩封建社会下の人間の在り方から近松は、社会に抵抗し悲劇に生きることで人間的であろうと欲したことを見出し、「近松文学は悲劇として成立した」⁸⁾と考える。その後、広末氏は、「広末(1957)」の中で、世話悲劇の成立に言及し、「恋愛悲劇を悲劇として生きぬく主人公の性格を創造」⁹⁾し、新興町人層の台頭を「世話悲劇成立の社会的な条件」¹⁰⁾とすることで、『曾根崎心中』を世話淨瑠璃の成立という観点でなく世話悲劇の成立の観点からの考察を試みている。

後年、広末氏は悲劇という観点について信多氏と対談「信多(1991-1, 初出1985)」し、「戦後のある種の状況と関係が深かった」¹¹⁾と語ってい

る。研究者の観点も大枠では彼らが存在する時代や社会の影響を受けざるを得ない。しかしながら、作品受容の観点からは、戦後の状況がもたらした観点であっても、まず悲劇と捉えることが可能であったことに意義があると思われる。

筆者が分析・考察対象とする文楽『曾根崎心中』は、原作の上に成り立っている作品である。また、復活上演された時期¹²⁾を考え併せると、その受容者は、十分に西洋演劇や映画の作品構成に慣れ親しんでいると思われ、その影響を加味して分析せざるを得ない。ゆえに、筆者にとっては、原作について、悲劇として作品をとらえようとする、あるいは西洋の作劇法を参考とする観点を可能にしていることに意味があると考えられる。そのうえで、文楽『曾根崎心中』について、その劇作での頂点のあり方を議論することも可能となると筆者は考えている。

淨瑠璃の作品構成に関して、信多純一氏の「信多(1991-2, 初出1957)」を参考したい。『曾根崎心中』の初演は1703年であり、論考中考察対象とされた延宝期は1673年から1680年までであり隔たりがあるが、「近松研究序論として取り上げた問題」¹³⁾という信多氏の言及もあり、作品構成を考えるうえでの参考したい。信多氏はアリストテレスの『詩学』を引用し、考察対象とする古淨瑠璃の叙事詩的性格の強さに言及し、いわゆる演劇の三單一の法則のうち、時・所を外し、筋について分析・考察を試みる。その結果、いくつかの型に分類されることを指摘している。筆者が着目するのは、論考でA型と呼ばれる「フライタークの5部3危機説にまったく即した典型的劇構成」¹⁴⁾をとっている淨瑠璃の存在である。さらに、二つのプロットを持つ淨瑠璃・B型の存在である。

フライタークの5部説¹⁵⁾は、G・フライタークの三角形とも言われ、西洋音楽の世界で作曲をするとき、黄金比とともに基盤となるものである。明治以降、程度の差はあれ初等教育以来西洋音楽に馴染んだ受容者にとって、この点も、分析すべき点ではないであろうか。勿論、前述の議論は時代ものを取り上げた議論であるため、世話もの

の『曾根崎心中』の議論に、軽々に敷衍することは許されないであろうが、淨瑠璃の発生上、西洋の理論の範疇に捉えられる傾向として確認しておきたいと思うのである。

さらに、『曾根崎心中』の構成そのものに関する研究についても、歌舞伎との関係が、祐田義雄氏¹⁶⁾によって解明された。歴史的時間の中で作品を考える祐田氏の観点の重要性を筆者は尊重するが、松崎仁氏の「松崎（1976,初出1963）」「趣向のパターンを戯曲的統一に優先させる」¹⁷⁾方法や「恋愛の舞台的表現として流行していくくぜつ事」¹⁸⁾を有する歌舞伎狂言との関係が濃い淨瑠璃にあって近松が、意識的にそれらを排除することで「戯曲的統一を可能ならしめた」¹⁹⁾といった点をもう一度考察したい。

さらに、「松平（1976,初出1963）」の中で、松平進氏は、『曾根崎心中』の曲としての性格を一段淨瑠璃・世話淨瑠璃のはじめ・切り淨瑠璃であることの3点であることに着目する。特に最初の一段淨瑠璃であることに着目して、構成について「少なくともプロットの純一性が大きくはばまれたりするようなものは決してない」²⁰⁾ので、「悲劇」として評価する一連の研究の立場を許すだけのものがここに確かにある」²¹⁾と言及する。

ただ、ここでもう一度、文楽『曾根崎心中』は1955年に復活上演された作品であることを確認しておかなければならない。先行研究における構成に関する言及は、かつての人形淨瑠璃に関するものであり、文献が語る研究である。それでもなお、淨瑠璃というジャンルが持つ性格であり、文献からのみの研究であってもそこに示唆される淨瑠璃の性格には、淨瑠璃が辿ってきた変容の大きな特徴が明らかにされているものと思われる。

このように、『曾根崎心中』以前の淨瑠璃をも含めて、プロットの様相やプロットの純一性を先行研究によって確認する作業を経て、筆者は、文楽『曾根崎心中』の構成について、文楽スコアを作成することによって、今回抽出した場面がどのように解釈され得るかについて引き続き考察を続けたい。

4 文楽スコアから作品の頂点と思われる個所を考察する

4.1 分析の手法について

今回試作した文楽スコアを分析するにあたって、手法について若干言及したい。

出来上がった文楽スコアは、舞踊譜を中心に上段の言葉が付加された淨瑠璃部分と下段の三味線部分に分割されている。上段の淨瑠璃は、人形の言葉や心理の表現であり、また、話の状況や進行を助けるものである。特に、文楽『曾根崎心中』は、大道具や舞台効果によって説明できる部分を最大限活かしている面が見られ、たとえば、道行をとっても、初演時の舞台や人形から大きく発展した部分が詞章の改変を余儀なくしたと思われる部分も多々ある。そのため、淨瑠璃部分は、人形の声や心理に充てられることが多いようと思われる。それに対して、三味線は音が人形の心理を表現することもあるのではないかとも思われるが、その表現において効果音的な存在と考える方が良いようである。そのため、文楽スコアでは、淨瑠璃と三味線の主な働きに着目して両者を人形の動きを記述した舞踊譜部分を挟み込むように配置することで、受容者に提供される作品の総体が構造分析できるようにしたものである。

解読・分析に際しては、オーケストラスコアを読むように上から下へ1音ずつ読んでいくこととする。また、フレーズ^(補注6)があるところは、そのフレーズ毎に縦に読んでいく。

今回はこれら二つの規則を基本として、以下に分析を行う。

また、解読個所の確認は、楽譜の小節番号、または、淨瑠璃の言葉を参考とする。さらに、音の解読において解読個所をできるだけ明確にするため、音高に言及する場合、譜例中対象とする音に☆印と番号を付加した。

楽語に関しては、注の最後に補注として南さと子氏の notation を引用させて頂いた。

舞踊譜は、共同研究者の新谷佳冬の解読を基に分析を行っている。以下、動きに関する部分にお

いて、新谷の解説からの引用は括弧で示される。また、現在、新谷が解説を終わっている部分がちょうど作品の頂点に関わる部分であるので、その中から、文楽スコアの解説と分析を試みた。

4.2 文楽スコアの解説・分析

4.2.1 天満屋の段 床下の場 (20' 17"~21' 40")

分析 (27小節目前半まで)

① 1小節目～3小節目 (あしでとえは) [譜例1]

[譜例1] (1小節目～3小節目、あしでとえは)

〔言葉〕お初が足を使用して、徳兵衛に心中の打診をしている行為である。

〔動き〕お初が足を二度着物の内で動かしそれに気づく徳兵衛の動きが示されている。

〔音〕淨瑠璃と三味線が、1小節目では三味線が半拍遅れて同じ音の動きを示す。2小節目では1小節目の第一音より長2度低い音(☆1)から始まる。一度1小節目と同じく完全4度音高が下降する(☆2)が、長2度上昇(☆3)する。この上昇する部分の2音は三味線と同じ音高を持ち三味線は続く3小節目で音高が完全4度上昇(☆4)する。^(補注7)

〔分析〕この部分は、関西弁のアクセント²²⁾が1小節目と2小節目の躍动感ある音楽的变化をもたらし、続く3小節目の三味線が実際には淨瑠

璃がないにも関わらず「ば」の音の後、状況が緊張していく雰囲気を醸し出す。

② 4小節目～14小節目 (したにはうなずきあしくびとてのどぶえなで) [譜例2]

[譜例2]
(4小節目～14小節目、したにはうなずきあしくびとてのどぶえなで)

〔言葉〕4・5小節目、「うなずく」という行為によって、お初が足で尋ねた心中の意思を徳兵衛が理解したことを観客へ伝達する。そして6・7小節目で、実際にお初の足首を取って、8小節目から14小節目でお初の足を刀に見立てて喉を掻き切る仕草をすることによって、心中に同意する己の意思をお初同様行為で示そうとしていることを伝達する。

〔動き〕4小節目で「はっとして右手で持っていた打ち掛けの裾を放」し、5小節目で「打ち掛けの裾を撥ねて」いることを示している。さらに、6小節目前半で「徳兵衛がお初の方へ身体を傾け」、後半で「着物の裾を右手で押し」、7小節目前半で「左下を見」て後半で「お初の左足がとられて」いることを示している。8小節

目前半で徳兵衛が「右手の甲で着物の裾をはらいながら、お初の足を持ち」、後半で「左手もお初の左足をもち」、9小節目で徳兵衛が「お初の足を自分の咽喉のところへ持つて」ったことが示される。10小節目から14小節目までその動きは、ゆっくり静止へと向かう。

〔音〕 浄瑠璃の4小節目の第一音(☆1)が、3小節目の三味線の音高から完全8度高い音高から始まり、第2音(☆2)はまた完全8度上昇する。第4音(☆3)で再び完全8度下降し同じ音高が4音続いて長2度低い音高(☆4)で休むが、この間音価は十六分音符である。しかし、続いて5小節目で、4小節目は休んでいた三味線が、4小節目浄瑠璃最後の音より短3度高い音高(☆5)で2音続く。それぞれ音価は八分音符である。

6・7小節目で、浄瑠璃は、5小節目最後の音高から短3度高い音高(☆6)から始まり、十六分音符で長3度高い音(☆7)が2音、完全5度低い音(☆8)が1音続く。その後、四分音符で短3度上昇(☆9)し短3度下降(☆10)する。浄瑠璃の7小節目第一音と同時に、三味線は、四分音符で浄瑠璃より長6度高い音(☆11)が響き、長2度下降(☆12)して休む。

8小節目で浄瑠璃は、7小節目最後の音高と同音(☆13)で始まるが、音価は八分音符である。続いて、長2度高い八分音符(☆14)と同音の四分音符2音が、次の9小節目前半まで続く。これら同音はタイが付加されている。9小節目後半で短6度高く(☆15)、そして短3度低い八分音符(☆16)、10小節目前半に同音の四分音符が続くが、これらの同音もタイが付加される。後半、長3度低い四分音符(☆17)、続く11小節目まで同音の2分音符が続く。ここにもタイが付加される。しかしながら、このタイは、同じ音高を12小節目まで続けるものではなく、12小節目の完全8度低い二分音符(☆18)まで徐々に音高が下降するものである。続く13小節目14小節目では、14小節目で長7度高い二分音符(☆19)に続くまで2小節に渡って緩や

かな音高の上昇が示される。なおタイが付加されている部分に対応する言葉もまた一音である。三味線は、14小節目後半に、7小節目と同音(☆20)が四分音符の音価で示されている。

〔分析〕 4小節目から14小節目にかけては、スコア冒頭のお初の心中打診へ反応する徳兵衛の心理について、言葉・動き・音楽と何重にも表現されている。まず、「したにはうなずき」という言葉のメッセージは、十六分音符で素早く語られることによって、観客へより強い緊張感を伝える。その後、三味線が、3小節目の最後の音高よりも、また、浄瑠璃の最後の音高よりも少し高い音高と、4小節目の浄瑠璃より倍の音価で、2回繰り返されることによって、受容者の情動が高揚し心中へ向かう二人の心理が受容者に確認される。続いて、心中を象徴する「あしくび」の語が4小節目「したにはうなずき」同様十六分音符で語られることで受容者の心理に強調される。その後、強調された「あしくび」の語によって象徴される心中の決意が、徳兵衛が首を搔き切るように「のどぶえ」を「なで」る仕草によって、お初にじわじわと心中が実感される。お初には己の足が愛する男の首を搔き切ることの悦楽と愛しさが認識され、受容者にもある種の淫靡さを伴う情動が湧き起る。このように視覚的に心中の様を知覚する受容者は、さらに聴覚的にも、言葉が浄瑠璃となることで、「とて」の四分音符、さらに「のど」「ぶえ」の八分音符とタイで結ばれた四分音符群、「なで」のタイで結ばれた二分音符群へと伸びる音価を持ち、その音価の伸びが、音高の上昇や下降といったポルタメントを伴って語られることによって、輻輳するより強い情動の波にのみ込まれる。この浄瑠璃のポルタメント部分の動きがゆっくり静止することと三味線がほとんど入らないことで、受容者の意識はより強く緊張感へと集中させられることとなる。

③15小節目～27小節目前半（じがいするとぞしらあせける）〔譜例3〕

〔言葉〕15小節目から19小節目において、自害することを直截に伝達している。20小節目から27小節目前半では、刀に見立てたお初の足で、自らの首を切る仕草によって徳兵衛が心中の決意を知らせたことを内包する、受容者への「しらせける」という言葉の直截なメッセージである。

〔動き〕18小節目終りで、「徳兵衛がゆっくり背筋

をのばし、お初の足をみ」ののみで、静止している。20小節目後半から徳兵衛の呼吸を示すブレス記号が21小節目22小節目のかかりまで続き、徳兵衛が「お初の足にうつぶ」している。23小節目で再び徳兵衛の「呼吸荒く」、27小節目前半で、「徳兵衛がゆっくり身体を起しながら、左上を見」ている。

〔音〕淨瑠璃が、14小節目最後の音から、完全4度高い四分音符（☆1）を2回繰り返す。三味線は、淨瑠璃に一音遅れて同音（☆2）で始まり、16小節目へ長3度低い音高（☆3）で、ともに四分音符の音価を持つ。16小節目の淨瑠璃は、完全5度低い音高（☆4）・二分音符の音価を持つ。淨瑠璃と三味線の音高の関係は、淨瑠璃が短3度低い（☆4）。17・18小節目の淨瑠璃は、16小節目より長2度高い音高（☆5）で二分音符が続く。三味線は両小節とも淨瑠璃より長2度高く（☆6）始まり長2度下がる音高（☆7）で八分音符の音価で示される。16小節目から続く三味線の音高（☆6）は、前述の音高と同じである。ともに、小節の後半は四分休符を伴う。19小節目は、長2度低い八分音符（☆8）が2度続き、後半は四分休符が示される。三味線は、淨瑠璃と同音で始まり上行型の三連符で短3度上昇（☆9）し長3度の四分音符（☆10）が続く。

〔譜例3〕
(15小節目～27小節目、じがいするとぞしらあせける)

15 ☆1 ☆4 ☆5 ☆8
16 ☆2 ☆8 ☆6☆7 ☆9☆10
20 ☆11 ☆12 ☆13
21 ☆16 rit. ♂ ☆17
22 big breath, chest heaving
23 ♂ ...
24 ♂

淨瑠璃 三味線

20小節目、淨瑠璃が、19小節目最後の音より短7度低い八分音符（☆11）で始まり、完全5度高い四分音符（☆12）、同音で八分音符、タイが付加された21小節目の二分音と続き、この音はさらに22小節目後半で完全4度高い四分音符（☆13）まで緩やかな上昇を伴うことが記述されている。最後の四分音符は、23小節目の同音とタイが付加され、四分休符が続く。この間の三味線は、20小節目で淨瑠璃に半拍遅れて淨瑠璃より1オクターブ高い八分音符（☆14）が記述されているのちは、23小節目後半、淨瑠璃が休むとき淨瑠璃より長3度低い音高の四分音符（☆15）が記述されている。

24・25小節目と、淨瑠璃は、完全4度低い音高の二分音符（☆16）が続き、26小節目で増5度低い二分音符（☆17）、そして同音で四分音符が表記されているが、25小節目の後半から27小節目にかけて rit. が付加され、次第に遅くなることが記述されている。三味線は、24小節目で淨瑠璃に1拍遅れて淨瑠璃より完全4度高い四分音符（☆18）が表記されている。三味線間の音高の関係は、23小節目の音より長3度高い（☆18）。25小節目では、完全4度低く（☆19）淨瑠璃と同音の四分音符が続き、そのち短3度高く（☆20）完全4度低い（☆21）八分音符が続く。26小節目で、長3度低い四分音符（☆22）、長3度高い四分音符（☆23）と続き、27小節目で淨瑠璃と同音の完全4度低い四分音符（☆24）が記述されている。

[分析] この間は、自害することが何度も受容者の脳裏に記憶されるよう淨瑠璃が音楽的に工夫されている。淨瑠璃は、言葉に関して「自害する」という直截な心中のメッセージである動詞を、「じが」については音声一音につき四分音符で語り始め、続く「いする」については、音声一音につき先程の倍の音価である二分音符を用いてゆっくり受容者の心理に付着させている。併せて、三味線が単純な旋律の繰り返しで演奏されることによって、受容者はより強く「自害する」と言う言葉が脳裏に記憶されると思われる。

その後、言葉によって、続く19小節目で「とぞ」という、「と」以前の発話を受ける助詞に「ぞ」という強意のかかり助詞を付加し「自害」を強調しているにも関わらず、音楽的には、八分音符を用いて素早く簡略に語ることで、20小節目以降に続く最大の強調部分「しらせける」の部分が際立つこととなる。即ち、「しらせける」部分は、「ら」の部分に長い音価とポルタメントが伴っていることによって、受容者は、より一層お初徳兵衛が互いに心中の意思を強く確認し合っていることを認識し情動を揺さぶられる。「とぞ」の部分に関して、三味線の旋律に次に続く淨瑠璃が強調される部分であることを予感させるような上行する三連符と20小節目に向かう音の上昇や、続くポルタメント部分には三味線が付加されず、「あせける」部分は「せ」「る」を淨瑠璃と同じ音高を用いながら、音高を上下させつつ27小節目で淨瑠璃と同音となっておさまっていることなどは注目する必要があると思われる。これらの三味線は、受容者が20小節目から23小節目にかけて情動を最高に高揚させ、続いては28小節目以降お初の返事を聞くために高揚させた情動を収束するといった、受容者の情動に関して高揚と安定と言う両極の効果を担っていると思われる。

4.2.2 天神森の段 お初の述懐の場（17'35"～21'02"）分析

4.2.2.1 「初は嬉しさ限りなくええありがたい添い」

①「はつはうれしさかぎりなく」（17'47"～59"）

〔譜例4〕

〔言葉〕 徳兵衛の述懐を聞きありがたく喜ぶお初の心情を、受容者へ直截に伝達する部分である。〔動き〕「お初と徳兵衛が向かい合い（左右）手を合わせ、お初が上体を大きく左右に揺ら」している。

〔音〕 淨瑠璃と三味線が非常によく似た音高を示している。「はつは」部分の最初の音「は」と続く「うれしさ」部分の最初の音「う」の淨瑠璃の音高は、続く音高（☆2）（この音高は三

〔譜例4〕(はつはうれしさかぎりなく)

The musical score example 4 consists of two staves. The top staff is labeled "淨瑠璃" (Jingzhuang) and the bottom staff is labeled "三味線" (Sanmeigen). The Jingzhuang staff features ten star markers (☆1 to ☆10) above the notes, indicating pitch changes. The lyrics are written below the notes. The Sanmeigen staff shows rhythmic patterns with vertical bar lines. The score is in common time with a key signature of one sharp.

味線の音高と同じである)よりも1オクターブ上の完全4度高い音(☆1)で始まる。「かぎりな」部分では、前述の「さ」から「か」へは短3度上昇(☆3)し、「ぎ」は「か」と同音の四分音符と短2度下降した二分音符(☆4)によって記述されている。その後再び、「り」は短2度上昇した四分音符(☆5)短2度下降した付点四分音符(☆6)によって記述されている。この間、三味線はリズムに変化を見せながら、また淨瑠璃と間をずらしたり合わせたりし

ながら短2度の音程で三回下降(☆7)と上昇(☆8)を繰り返す。そののち淨瑠璃は「り」から短2度上昇した「な」(☆9)から「く」へ完全4度音高が下降(☆10)するが、三味線は、一音ずつリズムを取りながら下降し「く」で完全4度下降し淨瑠璃と同音になる。

〔分析〕この部分は、言葉はお初の嬉しいという心情を直截に受容者へ伝達しているが、言葉が淨瑠璃となり軽妙な拍子を伴うことで、「うれしさ」がより軽快にリズミカルに受容者に伝達

される。さらに三味線の等間隔に繰り返される刻みも効果的である。死ぬことへの未練は一切なく小躍りするかのような音曲は、死は一切の消滅であるという常識的な認識をゆるがせ、受容者の情動を複雑にする。複雑にした結果、常識的な死の認識を超えた世界、もしかしたら本当に死は恋の成就であるかもしれない、己の認識には今までなかつたけれど死を厭わないほどの恋もあるのかもしれないという気分に受容者は導かれる。このような言葉のメッセージ以上の「うれしさ」を、受容者は受けとめることとなる。動きの効果も同様である。舞踊化した仕

草が、言葉のメッセージ以上に深い情動を受容者に喚起する。

②「ウウウウウウウウウウウウウええ」(～18'07") [譜例5]

〔言葉〕「く」の生み字と最後の「ええ」は、間投詞である。

〔動き〕「拍子に合わせ、二人がともに歩く（徳兵衛が後ろずさりする）。最後、「二人抱きあう」。

〔音〕 生み字部分は、淨瑠璃と三味線が同じ音の動きを保ちながら、リズムを伴って〔譜例4〕末の音から短3度上昇した音高（☆1）で始ま

〔譜例5〕(ウウウウウウウウウウウええ)

净瑠璃

☆1 ☆2 ☆3 ☆4 ☆5 ☆6

クウ ウウ ウウ ウウ ウウ ウウ
Φ Φ Φ Φ Φ Φ Φ Φ Φ Φ Φ Φ

三味線

△ 84

Φ Φ Φ Φ Φ Φ

净瑠璃

☆7 ☆8

え え

Φ Φ

△ 85

Φ Φ

三味線

り、長2度（☆2）そして短2度（☆3）下降する。さらに、短3度上昇（☆4）したのち、今度は長2度（☆5）、短2度（☆6）と上昇する。上昇しきった第四線のD音（☆6）を、淨瑠璃・三味線とともに八分音符が二度繰り返されたのち淨瑠璃は全音符で4拍伸ばされるが、三味線は1拍ずつ4拍打つ。その後、淨瑠璃が二拍休むが三味線は拍を刻み続ける。「ええ」の部分で、生み字末より長3度（☆7）高い音高（☆8）で始まり、再び長3度下降する。

[分析] この部分は、前述の【譜例4】部分について、より効果的に生み字によって受容者の情動を盛り上げていく部分である。人形の動きも舞踊化された振りとなっており、拍子に合わせて軽妙に動くことによって、心中という「死」に接近している現実を、受容者は表面的にはただ情熱的に受容し、もっと深い所では、情動を高めることで通常の死の認識からは浄化された「死」の残酷さを拒まずに美しさとともに受容する。この情動のうねりとともに受容者は、二人の行為や心情を己の中に取り込み一体化して、心中へ向かう二人の心理を受容者自身の心理として感受する。

③「ありがたいかたじけない」（～20' 15"）

〔譜例6〕

〔言葉〕お初の率直な心情の伝達である。

〔動き〕「お初」が「首を左右に振る」。

〔音〕淨瑠璃が、「ええ」から長3度高い音高（☆1）で4音続き、語尾の「い」で完全4度下降（☆2）して三味線と同音になる。三味線は、〔譜例6〕末より減5度高い音高（☆3）で始まり「い」で短2度下降（☆4）する。続く「かたじけない」部分では、淨瑠璃はオクターブ上で完全4度上昇（☆5）して始まる。三味線は、完全4度上昇（☆6）する。三味線は、すりあげはあるものの単純な拍を打ち最後一音のみ長2度上昇（☆7）する。一方淨瑠璃は「けない」部分で音高が長2度の上昇（☆8）し再び下降（☆9）し、音価にも変化が見られる。「い」部分の後半で1オクターブ下降（☆10）する。

[分析] 三味線を音高、拍ともに単純に連打し纏め、淨瑠璃の音高を上昇させることで受容者の情動は高揚させられるように思われる。

〔譜例6〕（ありがたいかたじけない）

〔譜例7〕(せめて)

The score shows two staves. The top staff is for '淨瑠璃' (Nōgaku) and the bottom for '三味線' (Shamisen). The vocal line starts with 'せ' (quarter note), followed by 'め' (two eighth notes). The 'Shamisen' staff below has four eighth-note patterns labeled with stars: ☆1 (short 3rd interval), ☆2 (short 2nd interval), ☆3 (short 2nd interval), and ☆4 (short 3rd interval). The vocal line continues with 'て' (two eighth notes).

〔譜例8〕(こころがかよ)

This section continues from the previous one. The 'Nōgaku' vocal line starts with 'こ' (quarter note), followed by 'こ' (eighth note), 'ろ' (eighth note), 'が' (eighth note), and 'か' (eighth note). The 'Shamisen' staff below has six eighth-note patterns labeled with stars: ☆1 through ☆4, followed by ☆5 (short 3rd interval), ☆6 (short 2nd interval), and ☆7 (short 2nd interval). The vocal line concludes with 'よ' (two eighth notes). The 'Shamisen' staff ends with a single eighth note.

4.2.2.2 「せめて心が通うなら」

①「せめて」(19' 51"~19' 55") [譜例7]

〔言葉〕お初の願望を示す。

〔動き〕お初が「上手方向に帯を広げながら離れ」
そして、二人が「向き合う」。

〔音〕淨瑠璃は、「せめ」から「て」へ短3度上昇(☆1)する。三味線は、淨瑠璃より短3度高い音高(☆2)で始まり短2度下降(☆3)し、また上昇することで淨瑠璃と同じ音高(☆4)となる。リズムは、両者間で異なり、淨瑠璃は四分音符、二分音符、二分音符と単純であるが、三味線は拍を刻む中に1拍休符を取る。

〔分析〕この間は、こののち続く部分のために設けられた情動的助走部分と思われる。

②「こころがかよ」(～20' 05") [譜例8]

[言葉] 前述に続くお初の願望の伝達部分である。
[動き] 「お初が帯を裂きながら、徳兵衛の方に進み、「お初が帯をおとし、かがみこ」む。

[音] 「こころが」の部分では、淨瑠璃は、[譜例6] 末より長6度高い音高(☆1)で始まり、完全4度(☆2)、長3度(☆3)、短2度(☆4)と徐々に下降している。そのうち、四分休符で間において「かよ」の部分へ入るが、音高は、「が」と同音で始まり「よ」で完全5度高く(☆5)なるが、三味線が同音で拍を刻む間、淨瑠璃は音高を変えずに伸ばし続け、その後短6度ポルタメントをつけて上昇(☆6)し下降(☆7)する。三味線は、[譜例6] 末より、短2度低く(☆8)始まり、短2度上昇(☆9)しまた下降(☆10)し、その後完全4度(☆11)、長2度(☆12)と上昇する。「かよ」の部分の三味線は前述の通りである。淨瑠璃のポルタメントが終わったところで長7度低い音高の四分音符([譜例8] ☆1)、1拍の間。

[分析] この間は、「心が通うなら」という言葉のメッセージが、淨瑠璃として語られることにより強く受容者の心へ伝達されている部分であると思われる。「こころが」部分で淨瑠璃の音高と三味線の音高が段階的に接近し、「かよ」で

同音になることで、音によって象徴的にお初の願望が少し具現化し高まっていく様子が受容者へ伝達される。そのうち、受容者の情動的な興奮は、淨瑠璃がポルタメントを伴うことで頂点へ達しお初の強い願望を受容者自身も実感し得る。

③「オオ」(～20' 09") [譜例9]

[言葉] 「よ」の生み字である。

[動き] [譜例8] の動きに続き、「徳兵衛が帯を落と」す。

[音] 淨瑠璃は、([譜例8] ☆6) より完全5度オクターブ下の音高(☆2)を4拍でポルタメント、さらに同音を3拍でポルタメントする。ポルタメントの最後に、三味線が(☆1)より長3度高い音高の八分音符が二回続き、続く[譜例10] 部分とともに旋律となる。

[分析] この間は、淨瑠璃のポルタメントによって、お初が感じている心中についての情緒的な情動が、受容者へ伝達される。重ねて徳兵衛は死ぬために帯を裂くが、お初の両親を残して心中する気持ちを聞くと裂く手が帯を落とす。その動きが受容者へも、心中したいと願う気持ちと親を思い躊躇う気持ちが糾う感傷的なものを伝達する効果となる。

[譜例9] (オオ)

④「なアアら」(～20'14") [譜例10]

[譜例10] (なアアら)

〔言葉〕前述部分の「せめて心が通う」が、お初の願いが実際には叶う可能性が低いものであることが受容者へ伝達される。

〔動き〕徳兵衛が「お初に駆け寄り左手をとる」。

〔音〕淨瑠璃は、「な」は、2拍で長3度高い音高(☆1)に始まり、後半は完全5度下降(☆2)する。1拍の間があり音高は短3度上昇(☆3)し3拍伸ばす。その後短2度下降(☆4)し2拍半伸ばす。半拍完全4度上昇(☆5)し完全5度下降(☆6)する。3拍伸ばし1拍の間。三味線は、淨瑠璃と同音に始まり淨瑠璃より半拍早く長3度下降(☆7)し、また短2度下降(☆8)する。半拍の間があり短2度上昇(☆9)し、1拍の間があって、1拍同音(☆10)。これは淨瑠璃とも同音(☆10)であるが、淨瑠璃と三味線の音が交差するように、前述の三味線の音から三味線淨瑠璃三味線と続き1拍の間があって、淨瑠璃と同時同音(☆11)が1拍。長3度下降(☆12)し、半拍ずつ2回増1度(☆13)、短2度(☆14)上昇するが、4回同音で拍を刻む。2回目の拍が淨瑠璃と同音となる。最後1拍の間。

〔分析〕この部分は、前述部分において、2度の

ポルタメントにより情動を揺さぶられた受容者が、三味線の軽快な音と舞踊化された振りによって、緊張が弛緩する部分だと思われる。愁嘆場で伝達される言葉のメッセージは重く苦しいものであるが、三味線が単なる暗い重みだけでなく、一種の諦観として心中や死が受容者に伝達することを可能にしているように思われる。ここでは、延々と親への述懐を述べて現実を認識していく過程から、心中が受容者に伝達されるのではない。心中には、醜い「死」の現実が伴う。言葉のメッセージ部分は、両親を残すことや噂で取りざたされるなど「心中の現実」を切々と伝達する。しかし、舞踊化された人形の動きと軽快な旋律が続くことで、受容者は状況に絶望的しないという効果が生じているように思われる。さらに随所で三味線が拍を刻むことによって、受容者は心地よい緊迫感を感じているように思われる。

4.3 分析のまとめ

以上の分析から、文楽スコア化したことによって受容の様態として顕現したことを簡単に纏めたい。

纏めに先立って、スコア化並びにこれまでの考察が、文楽の受容に関する研究のための資料であることを再度確認しておきたい。筆者は、子供のころから三味線や地歌・日本舞踊などを身近に生活をしてきた。しかし、音楽学などの基礎訓練を受けたわけではないので分析に際しては、素朴に解説し分析することを心がけた。まず、受容者がどのように作品を見たり聞いたりしたのかをスコアを見ることから想起することが肝要であると思われたので、作品構成の頂点に関わると思われるものはもちろん、芸談なども分析が終わるまで意図的に接しないようにした。そのうえで、ここでは、単純で素朴な作業の中から見えてくる疑問や問題を、可能な限り先行研究や芸談を参照して比較検討をおこなった。

ここでは、受容者の感動と密接な関係があると思われる頂点との関係から音の記述に表れた淨瑠璃のポルタメント個所²³⁾と言葉や動きの関連について、また、頂点を形成すると思われる部分周辺の三味線の効果について若干検討したい。

4.3.1 淨瑠璃のポルタメント部分に関して

今回分析を行った中で、ポルタメントは、譜例2, 譜例3, 譜例8, 譜例9の4か所に確認された。そのうち、譜例9に関しては、ポルタメント自体狭い音程の中で行われたものであり、譜例8との関連から出てきたものにすぎず、単独で頂点とかかわっているようには考えられないで、今回は除外する。

譜例2のポルタメント部分は、動きと三味線の音ではなく、受容者が心中の決意を伝達する行為、即ちお初の足を刀に見立てて咽喉に添わせて切るという仕草は、ポルタメント以前に終わっており、言葉も淨瑠璃を伴わずに読めば、「のど笛撫で」という行為が端的に伝達されるにすぎない。ところが、そこへ淨瑠璃による音高と音価が付加されると「なで」が実にねっとりと受容者の意識にまとわりつく。ポルタメントのまつたりとした音の動きは、徳兵衛の首をお初の足で撫でるという作業を、言葉によって受け取るよりも連綿と連続する

作業として感じ取り、言葉や人形の動きにエロティシズムまで喚起させる効果となる。心中の生々しさを受容者の鑑賞に堪えさせるまでにする美しさや、二人の関係のもたらす隠微さといった様々な情動もここでは喚起される。

また、譜例3は、心中の決意がまさにお初に伝達されたことが、「知らせける」という言葉によって受容者に確認される場面である。スコアを見ると音の記述は三味線の音がポルタメントの最初の音と終了後に一音ずつ配されているだけで無音になっている。また、動きの記述には、徳兵衛の動きにクレッシュンドとデクレッシュンドが付加されており（20小節目～24小節目）徳兵衛が大きく息を弾ませている様子が読み取れる。想像を逞しくすれば緊迫した状況に徳兵衛の鼓動が半鐘のように鳴っているようにも感じ取れる。そして、淨瑠璃のポルタメントは、受容者へ二人の心中の意思を確認しそれに同化するよう誘導する。この誘導効果がこの場面でのポルタメントの大きな役割であると思われる。

譜例8においては、ポルタメント個所に人形の動きはないが、三味線がポルタメント前の「よ」の音を長く伸ばす間淨瑠璃と同音で拍を刻む。それは、ポルタメントで情動が喚起される前の助走となり作品鑑賞する意識が集中される。そして、お初の愁嘆が受容者の心理と同化し様々な感傷が惹起される。

このように、ポルタメントは、受容者への作品への同化や情緒、拍動といったものと関係がある働きであると思われ、受容者が作品に感動するといった情動との関わりが大きいのではないかと思われる²⁴⁾。

4.3.2 頂点を形成すると思われる周辺の三味線について

譜例3, 譜例8, 譜例10がこの部分に関わる働きが確認できる部分であると思われる。

まず、譜例3は、淨瑠璃と三味線が音高やりズムを微妙にずらして「ついたり離れたり」²⁵⁾することによって、心中の伝達という重みを激しい情

動で受容したと思われる受容者がこの部分に続くお初の反応を聞くための緩衝剤となっている。特に「とぞ」に付加される三連符は受容者の心理に次を聞くための安定をもたらす働きをしているように思われる。

譜例8は、ポルタメント部分でも言及したが、拍を刻むことによってポルタメントがより効果的となるといった働きを持っていると考えられる。拍は、受容者の鼓動に通じ、非常に効果的な働きではないかと思われる。

譜例10は、人形の動きが舞踊化されているだけでなく、音楽的に三味線が、淨瑠璃に「ついたりつかなかったり」することで、譜例8譜例9のポルタメントによって情動を搔き出された受容者に、心中の現実感を柔らげ、若干の息継ぎとなっているように思われる。

このように、三味線は、受容者が作品を受容する際に場面に安定を齎す緩衝剤やより効果的な伝達の手助けとなったり、テーマの重みを和らげ鑑賞を継続させるための補助となっているように思われる²⁰⁾。

結び

今回、筆者は完成した文楽スコアを使用して、スコアが作品受容を再現する資料としてどのように分析や考察に耐え得るか検証を試みたが、以上のような具体的な確認をすることができた。一つには、スコアを作成したことで、受容者に映る言葉や音楽・動きといった個々の分析やそれぞれの関係について構造分析を行うことが可能となり、総合芸術としての文楽の分析が可能となった。総合芸術としての側面は、スコアにおいては動きを記述する舞踊譜を挟むように楽譜が配されているところに垣間見られる。言葉を伴った淨瑠璃の役割と三味線の役割の差異が、スコアによって明確となり、われわれが総合的に作品を受容していることを再確認させてくれる。

また、受容者の感動する情動と関わりが深いと思われる作品の頂点を考える際にも、分析・考察

対象を言葉だけに絞る方法よりも正確な頂点の切り出しに一定の効果があることも確認できた。即ち、第4章で扱ったポルタメントとその周辺の三味線の効果を確認していく作業が、受容者と感動の関係を具体的に分析するための一助となることが明らかとなったと考えられる。

今後は、スコアの解説を進め、より広範囲にまたより深く分析と考察を進めることを課題としたい。その上で、人間存在と文化現象の関連に接近したいと考えている。

注

- 1) 日本古典音楽の五線譜化に関しては、過去さまざまな議論があった。筆者が音の記述として五線譜化を選択した理由は本稿で叙述した通り、あくまでも受容の軌跡を確認でき、具体的な議論を可能とするための、資料の確認の可視性と汎用性であった。

この点に関しての言及が見られるものに関して、筆者が確認した先行研究は以下の通りである。

古くは田辺尚雄氏が明治40年の邦楽調査会の活動に言及する部分で「田辺(1968)」「これを楽譜(五線式譜)にとって保存し且つ研究の資料とすることは必要」と言及している。また、今藤長十郎氏が明治以降、演奏を目的とする五線譜化に関する様々な見解を纏めたのち、「私は使い方しだいで良くも悪くもなるのだと思います」「今藤(1976)」と述べ、吉川英史氏の言葉を引用している(「音楽は言葉であり、楽譜は文字である。私達は印刷された文章そのままを日常しゃべってはいない、しかし文字は絶対必要なものである」)。近年では、山田智恵子氏が、五線譜化について義太夫節に適した工夫をするうえで「山田(1986)」「音高・音価・語りと三味線の相互関係を同時に必要な分量だけ視覚化できる」と肯定的な見解を述べている。後日、「山田(2004)」において、明治期の五線譜化資料である「田中正平資料」を使用して研究資料としての意味を検証し、「採譜楽譜のほうが圧倒的に情報量が多い上に現在の研究者にも検証可能であり、声のパートの旋律の動きもわかる」と述べている。さらに、楽譜と演奏実態の乖離を問題として、その解明のために明治期の採譜資料を録音資料とともに使用するという寺内直子氏の研究「寺内(2002)」も確認され、筆者の立場とは異なるが五線譜化されたものの資料としての有効性が示唆されている。なお、論文の引用に際して、旧字体を新字体に改めたところがあ

るが、以下同様である。

- 2) この点に関して、田辺氏が「田辺（1986）」「西洋の音楽でも純正調と平均律との相違はあっても、それを同一の五線譜で表わして居る」(p. 18)と述べている。筆者は、この点に関して、あくまで議論のために必要な範囲の厳密さを、作業の目安とした。
- 3) p.118.
- 4) 筆者は、子供のころから三味線や琴といった和楽器に親しみ、日本舞踊・清元なども稽古の経験がある。大学・大学院博士前期（修士）課程では日本文学を学び、その後就職した松竹株式会社では興行課に配属され、製作し興行されるものとしての演劇に接した経験があった。
- 新谷は、子供のころからバレエのレッスンを受け、18歳から英国の Royal Academy of Dance に学び、その後、ベルギーのベジャールが主宰する MUDRA で学んだのち、バレリーナとして舞台に立ってきた経験がある。
- 5) 映像源は、2000年3月5日、pm 3:00～4:45、NHK 教育テレビで放送された文楽『曾根崎心中』のビデオ・テープである。使用に際して、著作権者並びに著作隣接権者の許可を得た。
- 6) pp.119-120.
- 7) 「坪内（1911）」「其国の芝居の作者で最も傑出した人、即ち劇の作者として位置の最も高い人を其国のシェークスピアであると称するなどが即ちそれ。我近松の如きも誰が唱へ始めたかは知らぬが、久しい前から日本のシェークスピアと言はれて居る」。
- 8) p. 39.
- 9) p. 81.
- 10) p. 82.
- 11) p. 525.
- 12) 復活上演は、昭和30年（1955）1月である。
- 13) p. 487.
- 14) p. 493.
- 15) 「G - フライターク（1949）」上巻、pp.134-159。作曲に関する叙述は、武蔵野音楽大学准教授・南さと子先生からご教示頂いた。
- 16) 「祐田（1960）」。
- 17) p. 212.
- 18) p. 212.
- 19) p. 212.
- 20) p. 217.
- 21) p. 217.
- 22) 現行の義太夫節と現代大阪アクセントとの関係については、井野辺潔氏の言及がある。「井野辺（1991）」「古浄瑠璃はもとより、新作浄瑠璃においても、江戸期のそれによって語る」と述べ、文楽『曾根崎心中』を例としている。また、坂本清恵氏の研究「坂本（2000）」にも「現行義太

夫の多くは、義太夫節創作時代後期（明和・安永 [1764～81]）にあたるもので、現代の太夫の語りには、その当時のアクセントが反映していると考えられる」(p.183)との記述がある。また、「現行義太夫節に反映したアクセントについては、金田一春彦氏により「返す」「思う」「頼む」のような三拍四段活用第二類動詞が、現代の大坂アクセント●●●型ではなく、●○○型で謡われるという指摘がされているが、詳しい研究はいまだなされていないといってよい」(p.183)との記述も見られる。さらに、「近世期大坂アクセントと現代大阪アクセントの相違点に関する」言及もあり、対照表 (p.354) に「ashi」が入っており、それを参考とした。

- 23) 筆者が、ポルタメントに分類した部分について、「蒲生（1986）」「母音を長く引き、かつ、ポルタメント的になめらかに次の音に移行する滑音技法」(p.39)と言った記述を確認したが、本論では、繰り返し用語を使用することから蒲生氏が述べる内容を「ポルタメント」と平易に称した。
- 24) 「蒲生（1986）」「滑音技法によって、抒情あるいは叙景の表現を強調する技法」(p.39).
- 25) 「徳丸（1986）」「義太夫節には少なくとも声と三味線の二つの声部がある。これらの声部が音高に対しても独立性を主張することが多いため、両者の音組織が異なっているかの印象をあたえることがある。(略) 基本的には声が三味線の音高を参照しながら進行していることがわかる。ただ、表現の必要性から、その参照枠から意図的に逸脱したり、あるいはそれを無視するのである」(p.29)。「徳丸（1986）」「<つく>は二つの声部の一致を、<つかず>は不一致を示している。この使用例を検討してみると一致と不一致が、音高関係または時間関係のどちらか、あるいはその両方を指しているようにみえる」(p.29).
- 26) 「井野辺（1991）」「音の高低が詞章の内容をより効果的たらしめることが多い。概して高音が感情の高まりを表すのは容易に想像がつくだろう。逆にいえば、心理や感情の推移を音高で示していくことも可能だということである (p.41)」。

補注

- 1) 音高：音の高さ。音の振動数の相違を意味し、振動数が多ければ音は高く、少なければ低くなる。Pitch で表す。
- 2) 十二平均律：純正律では、鍵盤楽器において演奏される調にのみしか対応できないため、転調が困難であった。このためにすべての調性に対応できるように1オクターブ内を12半音に平均等分に調律したもの。
- 3) 微分音：半音よりも狭い音程。全音を何分割するかによって三分音、四分音などがある。

- 4) ポルタメント：「運ぶ」の意。ある音から他の音へ演奏をする場合、出来る限り滑らかに演奏をすること。
- 5) 音価：通常は音の長さのこと。
- 6) フレーズ：旋律線の自然な区切りをいう。厳密なものではない。散文における節または文に相当するもの。
- 7) 音程：2音間の音の隔たり（interval）。同音を1度とし、1オクターブ内の幹音は完全音程系（1,4,5,8度）と長短音程系（2,3,6,7度）に分かれる。それぞれ音の隔たりの伸縮により増音程・減音程となる。

引用論文

- 「井野辺（1991）」井野辺潔『淨瑠璃史考説』風間書房、1991。
- 「今藤（1976）」今藤長次郎「邦楽と楽譜 五線譜化の可能性」『季刊邦楽』第4号、1976、pp.82-83。
- 「笠井・新谷（2007）」笠井津加佐・新谷佳冬「文楽『曾根崎心中』受容に際する視覚効果について—舞踊譜作成とその解読の有効性について」『人間社会環境研究』第14号、2007。
- 「笠井・新谷・Sullivan（2009）」笠井津加佐・新谷佳冬・Elizabeth-Sullivan 楽譜作成者：原納愛・井上まり子・村井沙千子・南摩衣子「文楽『曾根崎心中』スコアの作成について」『人間社会環境研究』第17号、2009。
- 「蒲生（1986）」蒲生郷昭「音遣い」井野辺潔・横道萬里雄他『義太夫節の様式展開』アカデミア・ミュージック、1986、pp.39-41。
- 「坂本（2000）」坂本清恵『中近世声調史の研究』笠間書院、2000。
- 「信多（1991-1）」信多純一「対談 近松を考える 研究の現在と展望 広末保・信多純一」『近松の世界』平凡社、1991、初出、1985。
- 「信多（1991-2）」信多純一「延宝期淨瑠璃の作品構成 プロットを中心にして」『近松の世界』平凡社、1991、pp.486-505、初出、1957。
- 「G・フライターク（1949）」G・フライターク 島村民藏訳 岩波文庫『戯曲の戯巧』岩波書店、1949。
- 「田辺（1968）」田辺尚雄「邦楽調査と三味線の採譜」『邦楽の友』9月号、1968、pp.16-19。
- 「坪内（1911）」坪内逍遙「近松対シェークスピヤ対 イプセン」『劇と文学』東京富山房、1911。
- 「寺内（2002）」寺内直子「20世紀における雅楽のテンポとフレージングの変容—ガイズバーグ録音と邦楽調査掛の五線譜」『神戸大学国際文化学部紀要』第17号、2002、pp.85-111。
- 「徳丸（1986）」徳丸吉彦「概括的様式把握」井野辺潔・横道万里雄他『義太夫節の様式展開』アカデミア・ミュージック、1986、pp.26-30。
- 「広末（1976）」広末保「悲劇詩の成立—近松論の前

提一」『日本文学研究資料叢書・近松』有精堂、1976、pp.39-47、初出、1951。

「広末（1957）」広末保『増補近松序説』未来社、1980、初版、1957。

「松崎（1976）」松崎仁「米屋心中の狂言と「曾根崎心中」」『日本文学研究資料叢書』有精堂、1976、pp.202-214、初出、1963。

「松平（1976）」松平進「「曾根崎心中」の構成とその変貌」『日本文学研究資料叢書』有精堂、1976、pp.215-224、初出、1963。

「山田（1986）」山田智恵子「採譜の方法」井野辺潔・横道萬里雄他『義太夫節の様式展開』アカデミア・ミュージック、1986、pp.13-15。

「山田（2004）」山田智恵子「田中正平による義太夫節の五線譜化」『大阪音楽大学研究紀要』第43号、2004、pp.5-22。

「祐田（1960）」祐田善雄「「曾根崎心中」の歌舞伎の基盤」島田教授古稀記念『国文学論集』、1960。

参考文献

- 井野辺潔『日本の音楽と文楽』和泉書院、1998。
- 大阪市立大学文学研究科「上方文化講座」企画委員会編『上方文化講座 曾根崎心中』和泉書院、2006。
- 芸能史研究会編『日本の古典芸能 第7巻 淨瑠璃』平凡社、1970。
- C. Andrew Gerstle, Kiyosi Inobe and William p. Malm "Theater as Music The Bunraku Play "Mt. Imo and Mt. Se : An Exemplary Tale of Womanly Virtue", Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 1990.
- ボブ・スナイダー、須藤貢明・杵鞭広美訳『音楽と記憶 認知心理学と情報理論からのアプローチ』音楽の友社、2003。
- 祐田善雄校注『日本古典文学大系99 文楽淨瑠璃集』岩波書店、1965。