

Concerning a Trial Score for Bunraku "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/2297/17150

文楽『曾根崎心中』スコアの試作について

社会環境科学研究科 地域社会環境学専攻

笠井津加佐 新谷佳冬 Elizabeth Sullivan

楽譜作成者： 原納愛 井土まり子 村井沙千子 南摩衣子

Concerning a Trial Score for Bunraku "Sonezaki-Shinju"

KASAI Tsukasa, SHINTANI Kafuyu, Elizabeth Sullivan

Music Notator: HARANOU Megumi, IZUCHI Mariko, MURAI Sachiko, MINAMI Maiko

Abstract

This paper aims to originally make and introduce a trial score for Bunraku "Sonezaki-Shinju". The trial score is completed by combining the music score (in which words and sounds are notated) and the dance notation (in which puppet movements are notated). We expect that you can imagine where and how we are impressed with the Bunraku work by reading the score.

序

本稿で提示するスコア（以下、文楽スコアと称する）は、執筆者の一人である笠井が、自身を文楽『曾根崎心中』の受容者事例として、「文化現象と人間存在の関連」を論じるために作成を企図したものである。しかしながら、楽譜（音の記述）や舞踊譜（人形の動きの記述）の作成などは高度な技術を要するので、それぞれの訓練を受けた専門家に採譜を委嘱した。ただし、本稿全体の発想と企画、また譜面作成方針の立案などの責任は、笠井にある。

まず舞踊譜に関しては、新国立劇場付属バレエ研修所においてベネッシュ譜教育に携わる新谷佳冬と協議し、英国ベネッシュ協会が推薦するElizabeth Sullivanに作成を委ねた。また楽譜に関しては、当時東京芸術大学大学院生であった原納愛を中心に井土まり子・村井沙千子の3名、ならびに南摩衣子が作成したものである。

次に笠井は、作成が終わった各譜面を新谷・Elizabethとともに編集し、文楽スコアとして試作した。編集に際して入力など技術的なことは新谷

の監修の下、Elizabethが担当した。なお、スコア作成の経緯や、その作成の意義付けなどの本文は、笠井が記述したものである。

1 文楽スコア作成の目的

文楽スコアは、以下の目的を果たすために編集された。

- (1) スコアは、作品受容者が作品をどのように見聞したのかを、第三者が想起する助けとなる資料となり得ること。
- (2) 作品受容の議論は、主観的なものになりがちであるが、その議論に、若干でも客観性を付与すること。

なお、作成するスコアが保証する「客観性」は、NHKが採録・放映した録画を採譜対象として用いることに付随する採録者の意図・目的、また採録に際して生じる、音の高音部低音部の処理などの技術的側面等を含む対象選択の恣意性、さらに音や動きの採譜が採譜者の解釈に基づくという恣意性など、多くの恣意性を内包することは否めない。しかしこの点に関しては、『平成19年度プロ

ジェクト研究報告書』において、すでに筆者は次のように述べた。すなわち(1)については、現代の受容者には、さまざまな受容環境が与えられているため、受容という次元では放送を目的として編集されたものであっても、採譜対象として妥当である¹⁾。また(2)に関しては、笠井の研究で扱う、人間の情動の一つである感動のように恣意的なものについて論じようとするとき、音や動きが視覚化された資料を作成することを、その議論になんらかの客観性を伴わせるための工夫と考える。即ち、受容者の解釈と記述者(採譜者)の解釈が完全に一致することはないという差異が出現することを利用して、「自己のみの解釈に基づかないという客観性を(議論のための資料として利用可能という範囲で)導く」ものである²⁾。

2 採譜部分に関して

文楽スコアとして作成された部分について、若干言及する(但し、今回掲出する部分は、その成果の一部である)。まず、舞踊譜作成に際する抽出箇所に関しては、最初の研究ノートにおいて述べた³⁾。そこで抽出された感動する部分との対照事例として、二回目の採譜時(平成19年度プロジェクト研究費による)には、感動しない部分の採譜を委嘱した⁴⁾。これらの部分が、作品の中でどのような場面に相当するのかを、以下に述べる。

文楽『曾根崎心中』の構成は、次のようである。

生玉社前の段 (27分43秒)

- ・客と観音めぐりをしていたお初が、生玉社で徳兵衛と遭遇する。
- ・徳兵衛の話(主人の姪との縁談。それにまつわり義母が受け取った銀を九平次に頼まれ貸してしまったこと)。
- ・九平次の登場。銀の返済を迫るが、九平次は借金を否定。なお、言い募る徳兵衛に、謀判と騙りの嫌疑がかかる。

天満屋の段 (36分06秒)

- ・天満屋を密かに訪れる徳兵衛。
- ・徳兵衛を床下に匿うお初。
- ・九平次の登場。徳兵衛への悪口雑言。

- ☆・床下の場面(床下で九平次の悪口へ憤る徳兵衛とそれを足で宥めるお初。なお言い募る九平次へお初は自らの足を刀に見立てて床下の徳兵衛へ心中の決意を知らせる。足を首に添わせて、心中に同意する徳兵衛)。
 - ・九平次の退場。天満屋も店じまい。
 - ・深夜、床下の徳兵衛と共に、天満屋を出るお初。
- 天神森の段 (28分10秒)
- ※・道行
 - ・天神森へ到着するお初徳兵衛。
 - ・徳兵衛の述懐。
 - ☆・お初の述懐。
 - ☆・心中

以上の構成の中で、感動する部分として文楽スコアを作成したのは、天満屋の段での床下場面を二ヶ所(20分17秒から21分40秒、23分28秒から24分55秒)と、天神森の段でのお初の述懐(17分35秒から21分02秒)、心中の場面(24分54秒から27分40秒)の4ヶ所である。また、対照例として余り感動しない部分(7分23秒から10分32秒)を作成した。今回、感動する部分として掲載するのは、天満屋の段、20分17秒から21分40秒と天神森の段の対照事例となる部分である。

これらの部分が、作品中でどのような位置にあるのかを示すため、感動する部分には☆印を、また感動しない部分には※印をつけた。感動する部分は、作品中盤と終わりに位置し、しない部分は道行部分に位置する。

3 文楽スコア試作

Charles Seegerによれば、楽譜はその性格によって、規範的楽譜と記述的楽譜に区別できる⁵⁾。本論ではこの区分によって、採譜されたものを、受容者の受容の軌跡を想起できる記述的楽譜であると考え。この区分を動きの記述である舞踊譜にも適応し、文楽スコア全体に亘る性格とみなしたい。

音楽の調性記述の処理について、原納以下3名による採譜楽譜(以下、原納代表譜と称す)は、調性を表記しない方針を採るが〔譜例1〕、

Sonezaki Shinju - Act II 20'17" - 21'40"

1

[譜例 3]

Ohatsu

Tokube

kimono (hiding with 1/2 outer kimono wrapped around shoulders)

● = ca. 60

浄瑠璃

あしで (ママ) と え は したにはうなずき

♩ = ca. 60

upper body not shown in video

2

三味線

Sonezaki Shinju - Act II 20'17" - 21'40"

6

浄瑠璃

あし くび とつ て の ど ぶ え

三味線

10

浄瑠璃

な て じ が い す る

三味線

Sonezaki Shinju - Act II 20'17" - 21'40"

3

10

浄瑠璃

とぞ しら

big breathe, chest heaving

三味線

24

rit. -----

浄瑠璃

あせけ る おお そのはず

upper body not shown in video

strono han covering

三味線

Sonezaki Shinju - Act II 20'17" - 21'40"

20 *rit.* ----- $\text{♩} = \text{ca. } 90$

浄瑠璃

そのはず 　　いつ　　まで

ϕ $\text{♩} = \text{ca. } 80$ min H ϕ ϕ ϕ

三味線

21

浄瑠璃

い　　き　　で　　も　　お　　な　　じ　　こ　　と　　し　　ん　　で　　は　　じ　　き

ϕ

三味線

Sonezaki Shinju - Act II 20'17" - 21'40"

5

浄瑠璃

39

すすが いでは

39

三味線

以上、掲載した文楽スコアの一部を、新谷が『平成19年度プロジェクト研究成果報告書』の中で解説した部分を参照し、若干の分析と考察を試みる。以下解説を引用した部分は括弧で示した。分析箇所は、27小節目のト音記号の前までである。

まず、スコアの構成についてであるが、声や動きを使って、話の内容や情動を伝達する浄瑠璃と人形の動きが果たす役割と、三味線が果たす役割は少し異なるように思われる。そのため、舞踊譜を挟んで上下に音の楽譜を分けて一つのスコアとした。

舞踊譜は、「お初の身体は正面を向き縁側に両足をぶら下げ首は少し右を向いて座っている。打掛の裾には徳兵衛が隠れている」状態から始まる。これから、互いに心中を決意する前の気持ちが通じている者同士の優しく甘い動きが、1小節目から4小節目にかけてのお初の小さな足の動きによって窺われる。その動きは、実は心中を語りかける緊迫したものであり、その動きに呼応し、徳兵衛が足を自身の首にあて、自害の決心をお初に伝える有名な場面になる。この間20小節目までであるが、筆者が注目したいと思ったのは、20小節目から23小節目にかけて記述される徳兵衛の動きである。これは新谷の発案で、荒い呼吸をする徳兵衛の動きを記述したものであるが、20小節目、丸で囲われたBと続くクレッシェンドとデクレッシェンドが息遣いを伝えてくる。22小節目で徳兵衛は「お初の足にうつぶす」が、彼の緊張が譜面から伝わってくるようだ。同時に浄瑠璃を見ると、旋律は緩やかな上向型を取っており、動きの緊張

と音も連動しているかのように思われる。この4小節目が、前に展開された部分から形成される緊張であり、受容者はこの4小節目に感動という形で反応しているのではないかと、推測される場面である。

勿論、舞踊譜に呼吸の記述を入れようと発案したのは、文楽スコアの作成に関わる新谷であり、彼女が人形の動きを見たときの解釈が、記述に投影された面も考えられなくはないが、記述の発案を入れることがこのような効果をもたらすとは、筆者はもとより、新谷も想像しなかったことであろう。

文楽作品を総体として味わうと、言葉が持つ意味の部分が、感動に大きく作用して、おそらく意味を捉えるためであろうが、20分17秒から21分40秒までの一区切りの長さを必要とした。しかし、動きと音を採譜して、言葉を交えた文楽スコアを作成した後、改めて感動した部分をスコアという資料を通して眺めると、もっとシャープに情動が動いていることが想起される。感動が、言葉が伝達する意味だけでなく、視覚聴覚を駆使して惹起されることが、改めて理解される。

5 感動しない部分の採譜例（天神森の段、7分23分から10分32秒）

場面説明

心中を決意し、天神森へ向かうお初と徳兵衛の道行きの場面である。

〔譜例 4〕

Sonezaki Shinju - Act III 7'23" - 10'32"

1

The musical score consists of three systems. Each system contains three staves: Ohatsu (top), Tokube (middle), and Sanza (三味線, bottom). The Ohatsu and Tokube staves are grouped by a brace on the left. The Sanza staff is on a separate line below. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Above the Ohatsu and Tokube staves, there are several circled phi symbols (φ) indicating specific musical events or breath marks. The Sanza staff uses a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).

Sonezaki Shinju - Act III 7'23" - 10'32"

φ φ φ φ φ φ φ φ

三味線

φ φ φ φ φ φ φ φ

三味線

φ φ φ φ φ φ φ φ

三味線

Sonezaki Shinju - Act III 7'23" - 10'32"

3

The image displays three systems of musical notation for a shamisen part. Each system includes a shamisen line (labeled '三味線') and two blank staves. The shamisen line is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Above each system, there are two blank staves with various musical notations, including fermatas, slurs, and box-like symbols, which likely represent specific performance techniques or breath marks for a vocal or instrumental part. The first system has a fermata over the first two measures and a slur over the last two. The second system has a box-like symbol in the fifth measure. The third system has a slur over the first measure and a box-like symbol in the last measure.

Sonezaki Shinju - Act III 7'23" - 10'32"

4

φ φ φ φ φ φ φ φ

三味線

φ φ φ φ φ φ φ φ †

8½

三味線

φ φ φ φ φ φ φ φ

8

三味線

Sonezaki Shinju - Act III 7'23" - 10'32"

5

The musical score is presented in three systems. Each system includes a shamisen line (三味線) and a piano accompaniment (piano). The shamisen line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is also in a treble clef with the same key signature and time signature. Above each system, there are eight empty staves, each with a circled phi symbol (φ) above it, indicating a measure of rest. The first system shows a melodic line on the shamisen and a piano accompaniment with a fermata. The second system shows a melodic line on the shamisen and a piano accompaniment with a fermata and a 'trillo timono' marking. The third system shows a melodic line on the shamisen and a piano accompaniment with a fermata.

Sonezaki Shinju - Act III 7'23" - 10'32"

6

φ φ φ φ φ φ φ φ

三味線

φ φ φ φ φ φ φ φ

三味線

φ φ φ φ φ φ φ φ

三味線

Sonezaki Shinju - Act III 7'23" - 10'32"

7

The first system of the musical score consists of two parts. The upper part is a vocal line on a five-line staff, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). Above the staff, there are nine diamond-shaped symbols (φ) indicating specific notes or breath marks. The vocal line contains several rests and notes, with some notes marked with a 'c' and a slur. The lower part is a shamisen line on a five-line staff, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It begins with a '10' in a circle, indicating a fret position. The shamisen line features a series of notes with stems pointing down, some with slurs and ties.

The second system of the musical score also consists of two parts. The upper part is a vocal line on a five-line staff, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It contains several notes with stems pointing down, some with slurs and ties. Below the vocal line, there are nine diamond-shaped symbols (φ) indicating specific notes or breath marks. The lower part is a shamisen line on a five-line staff, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It begins with an '8' in a circle, indicating a fret position. The shamisen line features a series of notes with stems pointing down, some with slurs and ties.

Sonezaki Shinju - Act III 7'23" - 10'32"

浄瑠璃

そ ら ン ぶ

φ φ φ φ φ φ φ φ

三味線

浄瑠璃

か ぶ ら ぶ

φ φ φ φ φ φ φ φ

三味線

Sonezaki Shinju - Act III 7'23" - 10'32"

9

浄瑠璃

か せ し

10

三味線

浄瑠璃

い し ん し ん と

三味線

Sonezaki Shinju - Act III 7'23" - 10'32"

浄瑠璃

三味線

浄瑠璃

三味線

まず、以下に、新谷による解説を示したい。文楽スコアの一段目に相当する。

始まりのポーズ

お 初：体の正面前，両手で笠を腰の高さで持ち，
両足を曲げて前に屈んだ状態。

徳兵衛：右手で笠を持ち，左手は腰の前にあり，
両膝を曲げて斜め右に傾いだ状態。

方 向：お初は斜め上手角を向き，徳兵衛は正面
を向いている。橋の上に居る。

1 音目：お初は右手を離して太ももの前に持って
いく。徳兵衛は腰を少し屈める。

2 音目：お初はその右手を体の前に持っていく。
徳兵衛は左手の手首を少し折って顔の前
に持っていく。

4 音目：徳兵衛はその左手のひらを顔の方に向け
(鼻をすする?)，

5 音目：徳兵衛は左手のひらを下にして胸の高さ
まで降ろし，お初はゆっくり左(徳兵衛
の方)を向き始める。少し屈む。

6 音目：徳兵衛，左手をそのまま少し上げ，お初
は左を向き終わる。

7 音目：徳兵衛，左手の手首を後ろに少し折って
少し降ろし(促す?)，お初は左を向い
たまま下に顔を下げる。

8 音目：徳兵衛，左手首をまっすぐに戻しそのま
ま少し下げ，お初は左を向いたまま顔を
少し上げ，

9 音目：徳兵衛，左手の手首を後ろに少し折って
少し降ろす(促す?)。お初は左を向い
たまま下に顔を下げる(うなずく?)。

この部分を文楽スコアで再確認する。音楽に人形の動きが付随していることが分かる。二段目以降は、急激に動きが見られなくなるが、この一段目だけは、音の動きにぴったりと小さな動きが伴っている。この譜面から、この一段目が感動しない部分として抽出されていることが分かるであろうか。

音高が上昇するのに呼応するような動きの付随は、受容者の感動が複雑な様相を持っていることを窺わせる。実際の作品鑑賞では、耳に聞こえるものや目に見えるもの、また言葉が伝える記号的なもの、そういったものが総体として受容されるが、それぞれを個々に記述した譜面を眼前にする場合には、受容者が感じ取っているものについて、実際よりも細かい様相を看取するのではなからうか。

譜面だけを見てみよう。音高の上昇は、情動の高まりを想起させないだろうか。その音に連れて動く人形はいかがであろうか。ともあれ、このようなことはスコアを作成しなければ、表現の総体に隠れ曖昧に見逃していたことではないだろうか。仮にこの曖昧さの部分に感動することの不思議さが隠されているのなら、この一段だけからでもスコア化の意義を論じられないだろうか。

今回試作したスコアには、まだ幾多の問題が残されているであろう。技術的なことだけでも、例えば既存の music prints が持っていた小節線などの制約は、南譜を入力するとき問題となった。このような問題は、主に新谷と Elizabeth がメールなどで意見を交換しながら解決をしてきた。今回掲載したスコアは、現在試作できる可能性の限りを尽したものである。

結び

南譜がト音記号のみで記述されていることについて言及した部分でも述べたが、2003年には、音楽部分に関しては、武蔵野音楽大学非常勤講師・佐藤誠一氏の協力を得て、コンピュータによる解析と楽譜を編集して、総覧性のあるスコアを作成しようと試みていた。

しかしその試みは、解析のための音源を映像に求めたため、以下のような問題が発生した。

- ・小さな音でも良く聞こえるように、音量が一定の枠中に納まるように調整されている。
- ・アタックした音が、倍音を拾ってしまうことがあるため、実際の音より高い倍音が記されてし

まうことがある。

・ノイズも記されてしまうため、無音の個所との判別が難しい。

以上に見られる問題を内包しながらも、コンピュータによるグラフと楽譜の編集作業からは、以下の点が判明した。

- ・音量の量と音符の数は一致しない。
- ・西洋音楽と比較すると音域が狭く平坦である。
- ・緊迫感を出すときは、アタック及び破裂音が多くなるため、音量が上がる。

これらの結果から、文楽の音楽面を視覚化する作業について、コンピュータによるグラフ化と楽譜の組み合わせにより行っても、劇的にある部分だけが突出し頂点として譜面上に現れることはないと考えられた⁷⁾。この頂点を示すと思われる部分は、笠井が文楽スコア作成を企図した目的、受容者の感動する部分とも関連しており、以上の結果は、総合的な判断を必要とするものであった。

楽譜は、音の記号化であるため、声や音色と言った質感を楽譜から得ることは出来ない。通常、演奏者は、楽譜からフォルテやクレッシェンドと言った音の質感を、自らの肉体を使用して演奏し、作品の頂点（クライマックス）を作り上げる。しかしながら、今回の作業では、最初に演奏の実体があり、それを採譜する作業であるために、作品の頂点も、また、最初に存在することになる。

笠井が企図した、音や動きの視覚化という形で、議論に客観化をもたらすために、文楽スコアを作成するという計画も、本来個々の演奏者が行う頂点を作る作業が、それを記述した楽譜を挟んで、鏡像のように受容者の感動の軌跡となり得る資料の作成と言うことになろう。ただ、楽譜を媒介として対峙する作品を提示する作曲家や演奏者の企図を、受容者が正確に受け取りうるか否かは、受容者側の環境や能力の問題があるので、視覚資料には、この差異も内包されていることも注意する必要がある。

2003年段階では、コンピュータ解析の結果と楽譜を重ね合わせることで、音の記号化である段階の楽譜に解釈の幅を持たせる工夫をしようと試み

たが、前述のような問題が明らかになった。文楽スコアは、幾度かの試作の後誕生したものである。

作品は、受容者に大夫や三味線ひき、人形遣いが操る人形の媒介によって語りかけられる。大夫の声の動きは言葉となり、また、三味線と共に筋立てどおりに音が動くことによって、人形は筋立てどおりに動くことによって、受容者にさまざまな情動を語りかけてくる。その語りかけを聞く受容者の情動の動きが、どの程度今回の試みから想起され得たであろうか。

注

1) 「現代の受容者には、さまざまな水準と様態の鑑賞が提供される。たしかに劇場に赴き、生演奏や生の舞台を鑑賞することは、一回性の強い舞台鑑賞にとって極めて大切な点ではあろう。しかし受容者には、さまざまな環境が与えられている。その鑑賞が放送を目的として編集されたものを媒介としていたとしても、受容という次元では変わりがないものと思われる。勿論、文楽鑑賞に関する批評をするのであれば、話は別であろう。」(笠井津加佐「文楽『曾根崎心中』の視覚部分の記述を巡って」『平成19年度プロジェクト研究成果報告書』, p. 142, 2007)。

「文楽を文化として自然に吸収する環境を持ちにくい世代、伝統芸能を教育による干渉で取り入れた世代の者には、テレビやビデオこそが文楽との出会いの場であったに違いない。そこで鑑賞者が心を動かされたのであれば、その鑑賞は受容者を視点とした研究において、ケース・スタディとして有効な事例であり、ビデオを基に記述した舞踊譜もまた、有効な資料ではないだろうか。」(「同上」『前掲書』, p. 143)。

2) 「舞踊譜の記述過程においては、記述者(採譜者)の解釈が必ず入るから、資料そのものの客観性が損なわれることは否めない。そのため、そういった観点から見れば、記述の時点で解釈を排除しえない舞踊譜を、完全に客観的な資料だということはできない。ただ、感動という人間の恣意的な情動を視覚化する場合、受容者の解釈と記述者の解釈が全く同じものとなることは少ないであろう。そこに生じる差異が、自己のみの解釈に基づかないという客観性を(議論のための資料として利用可能という範囲で)導くのではないだろうか。」(「同上」『前掲書』, p. 143)。

3) 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説の有効性—」『人間社会環境研究』第14号, pp. 118-120, 2007。

- 4) 笠井津加佐「文楽『曾根崎心中』の視覚部分を巡って」『平成19年度プロジェクト研究成果報告書』, 2007。
- 5) Seeger, Charles “Prescription and Descriptive Music Writing” In *The Musical Quarterly* 44/2 : pp. 184-195, 1958.
- 6) 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説の有効性—」『人間社会環境研究』第14号, p. 126.
- 7) コンピュータ解析や、そのグラフと楽譜の編集作業に関わる問題点については、南さと子先生から指導をうけた (2003年3月18日)。

本稿を作成するにあたって、音楽著作権継承者である豊竹咲大夫氏に、採譜作業を承諾いただきました。心より御礼申し上げます。

また、武蔵野音楽大学准教授南さと子先生、東京芸術大学准教授塚原康子先生、武蔵野音楽大学講師佐藤誠一先生、本学工学部教授大岸通孝先生に、ご指導・ご助言をいただきました。心より御礼申し上げます。