

# アイヌ音楽における奇数拍節及び「音頭一同」形式との関係について

甲地利恵

- 目次
- 1 本稿の目的
  - 2 アイヌ音楽の拍節に関する先行研究の記述
  - 3 考察の対象
  - 4 方法（資料内容の記述の凡例）
  - 5 分析（「音頭一同」形式の歌の拍節構造の種類）
  - 6 「音頭一同」形式と拍節構造の関係性について（仮説の提示）
  - 7 おわりに

Key Words

アイヌ音楽 (Ainu music)、拍節 (Meter)、奇数拍節 (Odd meter)、音頭一同 (Responsorial singing style)、オーバーラップポリフォニー (Overlapping polyphony)

本稿は、北海道民族学会2015年度第2回研究会（2015年12月12日、於酪農学園大学）での発表、並びに北海道博物館平成28年度第6回定例研究報告会（2016年11月17日、北海道博物館）における発表内容を基軸に再構成及び加筆修正を行ったものである。なお本稿で扱ったテーマは文部科学省科学研究費補助金（平成27年度第5回研究活動スタート支援、平成28年度研究活動スタート支援）の助成を受けた研究課題「北海道各地におけるアイヌ音楽の伝承曲目及び伝承状況に関する調査研究」（課題番号15H06846）における研究の一環である。

## 1 本稿の目的

アイヌの伝統的な歌のレパートリーの多くは2拍または3拍を単位とする拍節<sup>(1)</sup>的な曲として捉えることができる。中には、その2拍単位と3拍単位を組み合わせた奇数拍節でできているものも散見される。

本稿では、そうした奇数拍節の曲、もしくは奇数拍節として捉えることが可能な曲の実例を指摘する。また、ある曲を「音頭一同」の歌唱形式<sup>(2)</sup>で繰り返すことによって生じる、奇数拍節化ともいえる現象を呈する例を

指摘する。さらには、そうした現象についての、幾つかの仮説もしくは考え方の枠組みを提示する。

## 2 アイヌ音楽の拍節に関する先行研究の記述

まず、これまでの先行研究におけるアイヌ音楽の拍ないし拍節についての記述を概観しておこう。

(1) 谷本（1965：12）（下線は筆者による）

拍子は二拍子が最も多く、三拍子がこれにつづく。曲の途中不規則に拍子が変わることがたまにあって多くは演唱者のくせによるもので本質的なものではなく、それぞれの曲は首尾一貫した拍子をもっていることが多い。〔中略〕また三拍子と二拍子が規則的に交替するといった曲も若干ある。

(2) 小林（1988：188）（下線は筆者による）

2～4拍の短い旋律動機を単位として、それを繰り返したり、何種類かの動機を組み合わせながら繰り返していくことによって構成される。

(3) CHIBA（2008：332）（下線は筆者による）

Although there is no articulated metrical theory,

甲地利恵：北海道博物館アイヌ民族文化研究センター アイヌ文化研究グループ

- (1) 本稿でいう「拍」とは曲を一貫する周期的な時間の区切りの単位のこと、本稿では手拍子一打ちから次の一打ちまでを「1拍」とした。そして「拍節」とは、一定の時間単位で繰り返され、アクセントや反復などからある種のまとまりを感じさせる、その曲を形づくっている複数の拍の単位を指すこととした。なお、引用を除き本稿では「拍子」という語は用いていない。その理由は、音楽用語としての「拍子」が意味するものが、文化や時代によってさまざまであることによる。例えば日本音楽での「拍子」と西洋音楽用語の「拍子」（英語のmeterの訳語になる）が意味するものとは異なる。西洋音楽用語の「拍子」は、単に複数の拍のまとまりだけでなくそこに含まれるアクセントをも包括した概念であるが、必ずしもアイヌ音楽やその他の音楽に適用できないためである。
- (2) 本稿でいう「音頭一同」形式とは、甲地（2012）でのアイヌ音楽の歌唱形式の分類名称による。2つの声部間で、基本的の一つの旋律を、先唱する声部（「音頭」）が歌った後、後続する声部（「一同」）が繰り返して歌う形式をいう。「音頭一同」の語そのものは日本民謡などの用語の借用。なお、アイヌ音楽の場合は「音頭」の声部を複数で歌ったり「一同」の声部を一人で歌ったりすることもある。また2声部間での旋律の繰り返しは、一節全体を繰り返すものと、旋律の部分ごとに繰り返す分割型のものとがある。

fixed tempo and uniform metre predominate. Metrical units – bars – seem to consist overwhelmingly of two, three or four beats (rarely five). But a piece in basic 2/4 metre, for example, may contain the occasional extra beat, especially in non-dance genres〔後略〕

(4) 千葉 (2012: 16) (下線は筆者による)

アイヌの歌は、ほとんどの場合に一定のテンポがあり、拍子を入れることが可能です。踊りを伴う歌の場合は、踊りの動作により、強拍と弱拍の区別がついている場合もあります。しかし旋律の区切り目についてはいろいろと解釈の余地がある場合が少なくありません。解釈を最小限に押さえるために拍子は最短のサイクルで記譜することを基本としました。いくつかの譜では4拍子やそれ以上のサイクルで記譜していますが、便宜的に読譜のめやすとした以上の意味はありません。

これら先行研究から、アイヌ音楽は拍節的な時間構造の上に展開すること、その最小単位を2拍、3拍、4拍などとして捉えうることが読み取れる。このことを踏まえ、本稿では考察対象(次項「3」)とした各曲を、仮に2拍と3拍<sup>(3)</sup>を最小単位として<sup>(4)</sup>拍節構造を分析・比較してみた(本稿「5」)。

その中から特に一節(=歌詞の1番、2番、…というときの1番分のメロディ)全体の拍数が合計で奇数になっているものに着目し、歌唱形式との関係性について考え方の枠組みを仮に立ててみた(本稿「6」)。

### 3 考察の対象

#### (1) 対象とする音声資料

本稿が直接考察の対象としたのは、LPレコード盤10枚から成る、アイヌ音楽の全ジャンルを網羅的に収めたものとしては目下最大のアンソロジーである日本放送協会編(1967)に収録されている曲から抽出した36例42曲<sup>(5)</sup>である(表1)。

これは、日本放送協会編(1967)に収録されている曲(240曲)のうち「坐り歌」「踊り歌」のカテゴリーに収録されている曲(140曲)から、「音頭一同」形式に筆者が分類したもので、かつ、明白に手拍子等で拍をほぼ等間隔に刻む音が記録されている曲に絞ったものである。なお、「音頭一同」形式のようでもあるが、他の形式のようにもとれる曖昧なもの<sup>(6)</sup>はさしあたり除外している。

本稿の主題の考察にあたっては、上記資料や文末の参考資料一覧に掲載してあるものの他にもいくつかの音声資料を参照し、分析や考察に当たっても直接間接に反映させているが、さしあたり「5」で例示するのは上述の42曲に含まれるものからである。

対象とする資料をさしあたり日本放送協会編(1967)のみに絞った理由は、次のとおりである。

- ・日本放送協会編(1967)の原資料となる音源の採録調査が行われた、日本放送協会札幌放送局による事業「アイヌ伝統音楽収集整備計画」(1960~1963)に基づく日本放送協会編(1965)に掲載されている曲を基準として調査を進める課題の一環に本稿を位置付けていること
- ・アイヌ音楽の多岐にわたるジャンルについて道内各地の伝承曲目を悉皆的に調査・採録した事業の音声資料としては未だ最大規模のものであり、これ1点だけでも上述のように42曲の対象事例が見出せ、当面の仮説構築までの考察には十分な数である<sup>(7)</sup>と考えたこと
- ・同時期(1960年代前半)に一斉に収録された資料であることから、各事例の比較考察にあたり、時代的变化をさしあたっては除外して進められる<sup>(8)</sup>と考えたこと
- ・日本放送協会編(1967)は、その元となった調査事業を同じくする日本放送協会編(1965)のように公開されたものではないが、一般公開された資料<sup>(9)</sup>という点で論考の対象としてふさわしいと考えたこと

(3) 査読者の1人からは「1拍」という単位設定もあり得ること、「3拍」は「1拍+2拍」「2拍+1拍」とも考えられる可能性があること、の指摘をいただいている。また次の注(4)にもあるように「4拍」もあり得る。本稿で最小単位とする「2拍」「3拍」は分析の試みの過程において仮に設定したものに過ぎず、今後設定を改める可能性はあるが、仮に3拍を「2+1」や「1+2」に細分しても本稿「6」には影響しないものと考えた。

(4) 拍節の単位として「4拍」もありうる。このことは、査読でも指摘されたし、実際筆者も旋律の動きや歌詞の意味的なまとまりから「4拍」を設定することも考えなかったわけではない。しかし、まず手順として「明らかに奇数拍節」「一節全体の拍数が奇数」のもの、「そうでないもの」とを仕分けたこと、2拍単位と4拍単位とを厳密に仕分ける指標についてはなお検討の余地があると考えたこと、感覚的なことではあるが4拍単位とも取れる曲(例えば表1の通し番号5、20、22など)は2拍+2拍に区切ったとしても著しく不自然な区切り方ではないと思われたこと、などから、さしあたって本稿では2拍と3拍とを最小単位として考察を進めた。

(5) (表1)の通し番号23、29、32は、2曲以上が連続して演奏されているため、枝番号を付けた。

(6) 日本放送協会編(1967)VDL185A 坐り歌3の15曲目(「haw o ya haw o o」帯広市)、同VDL186A 踊り歌1の8曲目(「hukku choy」美幌町)、同VDL186B 踊り歌2の13曲目(「husse」静内町)など。

(7) ただし、収録地に偏りが見られることは否めない(表1では釧路、旭川、帯広など、北海道東部地域での収録曲が大半を占めている)。ここで抽出されなかった地域については、いったん本稿で仮説をまとめた後、考察・検証を広げていくこととした。

(8) ただし、年配の歌手から比較的若い歌手までが収録に参加しているため、演唱スタイル等の年代差は考慮すべきファクターとして残っている。

甲地利息 アイヌ音楽における奇数拍節及び「音頭一同」形式との関係について

表1

※[ ]内は「音頭」が「一同」の繰り返しを待つ時間(休符にあたる)の拍数

通し 番号	日本放送協会編(1967)に記載の情報				取録地	歌唱形式	手拍子	一節の歌詞 (聞こえたことおりの仮表記を含む)	一節の拍 数の合計	拍節(※)	本編「5」 の分類	備考
	レコード 番号	盤 面	曲 順	解説書に記載され たタイトル								
1	VDL184	A	1	amam sake	釧路市	音頭一同	あり	amam sake sorpa sake sikonumpa	7 8	2+2+3 2+2+2+2	(4)	
2	VDL184	A	2	tonoto ren na	釧路市	音頭一同	あり	tonoto ren na ho ren na ho hoy	7	2+2+3	(3)	
3	VDL184	A	3	chupka wa kamuy ran	釧路市	音頭一同	あり	cupka wa kamuy ran iwa teksam oran iwa teksam konikani maw ne ci=nu hrrrr	14 15 16	2+2+2+2+2+2+2 2+2+2+2+2+2+3 2+2+2+2+2+2+2+2	(4)	
4	VDL185	A	14	kor eperu haw o	帯広市	音頭一同、 ウコウク (※)	あり	kor eperu ii hao / set ekari na hao / utar opunpare hao / (orepect??) yan hao rimse yan hao	15[30]	3+[3]+3+[3]+3+[3]+3+[3]+3+[3]	(2)	分割型の「音頭一同」形式(=1節ずつではなく、1節内の各フ レーズごとに音頭と一同とが交替する。以下同)。 ※一部「ウコウク」ともとれる箇所を含む。
5	VDL186	A	7	etunip hotra	白糠町	音頭一同	あり	etunip hotra / etunip hotra / etunip hotra / etunip hotra	8[16]	2+[2]+2+[2]+2+[2]+2+[2]	(1)	分割型の「音頭一同」形式。
6	VDL186	A	9	hanre hanre	美幌町	音頭一同	あり (※)	hanre hanre hanre re ri han na	8	2+2+2+2	(1)	※手拍子は途中から入ってくる。
7	VDL186	A	10	haru o ruorey	美幌町	音頭一同	あり	aru o ru o rey aru o ru o oy	8	2+2+2+2	(1)	
8	VDL186	A	12	ara huy ya	釧路市	音頭一同	あり	ara huy ya huy ya o huy ya o huy ya	8	2+2+2+2	(1)	
9	VDL186	A	13	saranpe ni	釧路市	音頭一同	あり	saranpe ni sa ni niskoturi saranpe nise ha ho ha ho	7 8	2+2+3 2+2+2+2	(4)	最後の「ha ho」は「ho hoy」とも歌われているように聞こえる。
10	VDL186	A	16	kor eperu haw o	釧路市	音頭一同	あり	kor eperu hopuni na hokutunke hecu ya hun	8	2+2+2+2	(1)	
11	VDL186	A	17	urara suye	釧路市	音頭一同	あり	urara su(lye) e kamuy sinta atuy tun na etunum pae	16	2+2+2+2+2+2+2+2	(1)	
12	VDL186	A	19	matnaw rera	釧路市	音頭一同	あり	matnaw rera apaca yosma uranisuy kanto korikin (coy)	12	3+3+3+3	(2)	
13	VDL186	B	1	toya humpu nise	釧路市	音頭一同	あり	toya humpu nise kanna nisi(ri) turi a ho hoy ya ho	12	2+2+2+2+2+2	(1)	
14	VDL186	B	2	ha ey yo	釧路市	音頭一同	あり	ha ey yo sora en yoy sa ha en yoy sa sora en yo sora epusara su(lye) ha en yo	24	2+2	(1)	歌詞の「sora」は「ha」とも歌われる。
15	VDL186	B	3	utar hopun parewa	釧路市	音頭一同	あり	utare opunpare wa rimse yan a hoy yo	10	2+2+2+2+2	(1)	
16	VDL186	B	16	hanrere hoy	静内町	音頭一同	あり	han re re hoy ha hoy ya o	6	2+2+2	(1)	
17	VDL187	A	1	hoy ya o	新冠町	音頭一同	あり	hoy ya o ho hoy ya o hoy ya o ho hoy ya (hoy)	7	2+2+3	(3)	
18	VDL187	A	4	iya ho hoy ya o	門別町	音頭一同	あり	iya ho hoy ya o	4	2+2	(1)	
19	VDL187	A	5	hanro ussam	白老町	音頭一同	あり	hanro ussam ro hoy	4	2+2	(1)	
20	VDL187	A	13	ara ha o hoy ya	旭川市	音頭一同	あり (※)	ara ha o hoy ya iya hao hoy ya	8	2+2+2+2	(1)	※途中から1拍置きで打つようになる。
21	VDL187	A	14	huttatu emusi tatu	旭川市	音頭一同	あり	huttatu emusi tatu huttat kan rari ya	8	2+2+2+2	(1)	
22	VDL187	A	15	kani kokka so rapa	旭川市	音頭一同	あり (※)	kani kokka so rapa kani kokka sorari	8	2+2+2+2	(1)	※途中から1拍置きで打つようになる。
23-1						音頭一同	あり	hu ho hoy	2	2	(1)	
23-2	VDL187	A	16	hu ho hoy	旭川市	音頭一同	あり	hoy hhhh we hos	2	2	(1)	
23-3						音頭一同	あり	hanro sa / hanro sa / hanro e / hanro sa	8[16]	2+[2]+2+[2]+2+[2]+2+[2]	(1)	分割型の「音頭一同」形式。最初の「hanro sa」は「hanro e」とも歌われる。3度目の「hanro e」は「hanro sa」とも歌われる。
24	VDL187	A	17	hey yatpe	旭川市	音頭一同	あり	hey ya hey ya / hey ya hey ya	4[8]	2+[2]+2+[2]	(1)	分割型の「音頭一同」形式。
25	VDL187	B	1	sooya ho hoy ya	旭川市	音頭一同	あり	so oo ya o hoy ya so oo ya o hoy ya	8	2+2+2+2	(1)	冒頭の「so oo ya o hoy ya」は「ha e ha e hoy ya」と歌われることもある(旋律も多少異なる)が、展開する拍数は同じ。
26	VDL187	B	3	ha o oyya	旭川市	音頭一同	あり	a oo oy ya / oo oy ya o / a o oy ya / a o u on	8[16]	2+[2]+2+[2]+2+[2]+2+[2]	(1)	分割型の「音頭一同」形式。
27	VDL187	B	4	hanro hanroy	旭川市	音頭一同	あり	hanro hanroy hanroy sa hanro hanroy hanroy sa (a hoy)	8	2+2+2+2	(1)	最後の「a hoy」は「hes」という掛け声に置き換わることもある。
28	VDL187	B	5	yoy yoy yosa	旭川市	音頭一同 ほか(※)	あり	yoy yoy yo sa yoy yoy yo ha en yo sora yoy yoy yo ha en yo (ha coy)	11 10 (10.5)※	3+2+2+2+2 3+2+2+3 (3+2+2+3+0.5)※	(4)	※「斉唱」「ウコウク」ともとれる箇所を含む。「( ) ※」は「ウコウク」的に重なった箇所(1例のみ)の現象。
29-1						音頭一同	あり	hanro ussae / a o u hoy / hanro ussa / a o u hoy	8[16]	2+[2]+2+[2]+2+[2]+2+[2]	(1)	分割型の「音頭一同」形式。
29-2	VDL187	B	6	hanro ossa ye	旭川市	音頭一同	(なし) ※	( hey yasa / hey yasa )	(4)[8]	(2+[2]+2+[2])		※29-2に入ると手拍子がなくなる(おそらく踊りの振り付けとの関係か)ため対象から外しているが、29-1から同じテンポで連続しているものと見なせば左記のようになる。分割型の「音頭一同」形式。
30	VDL187	B	7	upopo huossaye	旭川市	音頭一同	あり	upopo hu o sa hao	4	2+2	(1)	繰り返す内に後半の歌詞「hu o sa ha o」は「hu o sa ha e」「sake kotom」「cimp kotom」となり旋律も多少異なるが、展開する拍数は同じ。分割型の「音頭一同」形式ともみさせる。
31	VDL187	B	8	atuy so kata	旭川市	音頭一同	あり	atuy so ka ta ho ram ramu ho ran na	8	2+2+2+2	(1)	
32-1						音頭一同	あり	hn ca a a hu re ren hn ca a a huy ya o	8 7	2+2+2+2 2+2+3	(4)	32-2にすぐに続く。以下同じく5曲連続する。
32-2						音頭一同	あり	kane kokka so rapa kane kokka sorari	8	2+2+2+2	(1)	
32-3	VDL187	B	9	huncha a ho ren ren	旭川市	音頭一同	あり (※)	hue i i han ruy ruy sa hue i i han ruy sa	8(4)	2+2+2+2	(1)	※32-1と同じ間隔とテンポで手拍子が続くが、途中から1拍置きになる(速度が半分の4拍の旋律とも見なせる)。32-1から同じテンポで連続しているものと見なせば、左記のようになる。
32-4						音頭一同	あり (※)	hue han ruy wa e hue han ruy sa	8(4)	2+2+2+2	(1)	※32-2後半と同じ間隔で手拍子が打たれるが、32-2と同様に32-1から同じテンポで連続しているものと見なせば、左記のようになる。
32-5						音頭一同	あり (※)	iya ho hoy ya / iya ho hoy ya o	8[16]	2+[2]+2+[2]+2+[2]+2+[2]	(1)	※32-2前半と同じ間隔の手拍子に戻る。分割型の「音頭一同」形式。
33	VDL187	B	10	haw o sa o	帯広市	音頭一同	あり	a o sa o / a o o ho / a o sa / a o ha o / a o sa a a	10[20]	2+[2]+2+[2]+2+[2]+2+[2]+2+[2]	(1)	分割型の「音頭一同」形式。
34	VDL187	B	11	heri rimse	帯広市	音頭一同	あり	eri rimse he kuta he cari / eri rimse he kuta he cari	12[24]	2+2+2+[2+2+2]+2+2+2+[2+2+2]	(1)	分割型の「音頭一同」形式。
35	VDL187	B	12	haw ho hossa	帯広市	音頭一同	あり	a o ho hossa	4[8]	2+2+[2+2]	(1)	分割型の「音頭一同」形式。
36	VDL187	B	13	estaro	帯広市	音頭一同	あり	estoro / estoro e / estara a / estoro / estara	10[20]	2+2+[2+2]+2+2+[2+2]+2+2+[2+2]+2+2+[2+2]+2+2+[2+2]	(1)	分割型の「音頭一同」形式。

(2) 歌唱形式

(1) の資料のうち、複数で歌われ、かつ「音頭一同」形式であるものにした理由は、次のとおりである。

- ・独唱の場合、その地域に共通する感覚のほか各歌手の個人様式が強くなることも考えられるが、複数で歌う場合は「合わせる」という作業を要するので、歌手らを含む伝承者の生活地域においてほぼ共通に認識されている拍節感にのっとって演奏される、と考えられること
- ・複数で歌う形式のうち「音頭一同」に絞るのは、「5」で後述するとおり、一節が奇数拍節でできている曲の中には、この形式における2声部の交替時のタイミングの取り方と関係するかもしれないと思われるものがいくつか見出されたこと

(3) 手拍子等の音を含むもの

(2) の「音頭一同」形式とみなされる曲のうち、さらに手拍子等の拍を刻む音を明白に含むものに限定した理由は、次のとおりである。

- ・歌手手らが演奏中に感じている拍の単位を直接的に表したものと考えられること
- ・手拍子等の打音を含まない演奏であっても一定の拍節感を読み取ることはできるが、聴取者（採譜者）によって見解が異なる可能性もあるため、演奏者自身が打っている音を明白に含むものに限った。

4 方法（資料内容の記述の凡例）

本稿「5」では、(図1)のような簡略譜を用いて、対象とする各曲の演奏の流れを表している。

簡略譜は基本的には五線譜記譜法と発想を同じくしているが、音高の要素と音高の変化等に伴う細かなリズムの記述を省いたものである。(図1)の下段は、上段の五線譜の内容を、各拍への歌詞の時間的な配分に絞って簡略化したものと考えられる。下段の簡略譜では、音の高さの表記は省略され、細かなリズムも相当に簡略化される。しかし、本稿の主題については、「音頭」の声部と「一同」の声部の時間的な関係性、拍の頭と拍の区切り目、1拍内に配分される歌詞の音節が可視化されていれば十分であるため、問題とする要素に絞った簡略譜で表すことにした。以下はその凡例である

(1) 時間の流れ、拍と拍節、声部

- ・演奏時間の流れは、左から右への方向で表す。
- ・対象とした資料に含まれる、ほぼ等間隔で打たれる手拍子等の音の、一つ目の打音(x)から次の打音直前までの時間を「1拍」と数えることとし<sup>(10)</sup>、下記のような長方形で1拍分の時間を表す。



- ・演奏の前半と後半とで、同じ曲でも手拍子等の入れ方が異なる（最初は1拍置きに打っていたものが1拍ず

音頭 (先唱者) →	(han)	ro	us	sa	n	ro	hoy				han			
一同 (後唱者) →							hoy	han	ro	us	sa	n	ro	hoy
手拍子等 →	(x)	x		(x)	x		(x)	x		(x)	x		x	(x)

図1 簡略譜の考え方

(9) 北海道立図書館などいくつかの公共施設に所蔵が確認されており、閲覧（視聴）請求できる資料となっている。所蔵機関まで出向かなければならぬ点では不便であるとはいえ、第三者による批判検証を受けるためには、手続きを踏めば誰でも視聴可能な資料であることが望ましいと考える。  
 (10) 曲によっては、踊りとの動作の関係などいわゆる「裏拍」で打っていると捉えた方が妥当なものもあった（日本放送協会編 1967：VDL186A 踊り歌1の15曲目「herekan ho」釧路市）が、本稿ではさしあたり考察対象から除外した。



つになっていくケースが比較的多い) ものがあるが、その場合は歌詞は1拍ずつ打つときの配分に合わせて表記し、現れたり現れなかったりする「×」にカッコ( ) を付けた。

- ・こうして設定した「1拍」の時間内に歌われる歌詞を、1拍の枠内に記載する。五線譜ほど厳密ではないが、なるべく時間配分に沿った位置に音節を配置する。(図1)を参照。

## (2) 歌詞の音の表記

- ・簡略譜に記す歌詞は、現在一般的になりつつあるアイヌ語表記の方法でローマ字表記した。
- ・個々の歌詞は、日本放送協会編(1967)の解説書に記されているものを参照しつつ、なるべく聞こえたとおりに表記した。
- ・ひとつの単語が数拍にまたがって歌われる場合も多々あるが、簡易譜では分かち書きなどの記号は用いずに表記した。また、一定の音価をもって歌われている閉音節の末尾の有声音の子音(例えば図1の下段の「n」など)は、独立させて記した。
- ・母音を他の音と比べて相対的に長く伸ばして歌っている場合、伸ばし記号として「\_」をつけることにしたが、「\_」は単に「伸ばしている」ことを示すものであって、厳密な音価を示すものではない。

## 5 分析(「音頭一同」形式の歌の拍節構造の種類)

歌の一節が、拍を刻む打音のいくつ分の時間に相当するかを測り、それらを歌詞や実際のフレージングと大きく乖離しない範囲で2拍または3拍を最小の単位として仮に区切ってみた<sup>(11)</sup>。内訳は、(表1)の「一節の拍数の合計」「拍節」の列を参照されたい。

この結果、本稿が対象とした42例は、次の(1)~(4)のタイプに大きく分類できることがわかる。

- (1) 2拍単位で進行する例(一節を何度か繰り返しても変わらない); 33例(78.57%)  
(表1)の通し番号: 3、5、6、7、8、10、11、13、14、15、16、18、19、20、21、22、23-1、23-2、23-3、24、25、26、27、29-1、30、31、32-2、32-3、32-4、32-5、33、34、35、36
- (2) 3拍単位で進行する例(一節を何度か繰り返しても変わらない): 2例(4.76%)  
(表1)の通し番号: 4、12

- (3) 2拍単位と3拍単位の組み合わせによる奇数拍節で進行する例(一節を何度か繰り返しても変わらない): 2例(4.76%)

(表1)の通し番号: 2、17

- (4) 一節を何度か繰り返す中、拍節構造が変化したように聞こえる例: 5例(11.9%)

(表1)の通し番号: 1、3、9、28、32-1

(1)~(2)の拍節構造は、何度繰り返しても基本的に変わらず終始2拍単位・3拍単位で進行している(少なくとも対象とした音声資料中では)。また(3)も終始「2拍+2拍+3拍」を単位として進行する。

これに対し(4)の5例では、個々の声部が歌う旋律は2拍単位で進行しているが、「音頭」から「一同」へ、またはその逆へ交替する時に、聴印象としてはまるで先行する声部の歌う一節の末尾の1拍分が欠けたような現象が起こる(次項「6」で提示する簡略譜では、前の2拍とその1拍を合わせた3拍として記述した)。しかも、その現象は常に起こるわけではなく、起こったり起こらなかったりしている。

例としては5例と少ないが、ここで起こっている現象には、単に希少の例外として看過できない、(1)~(3)のタイプとも関連する、さまざまなヒントが読み取れるように思われる。

このことについて、次項「6」で検討し、これらの現象についての考え方の枠組みを仮説として立ててみよう。

## 6 「音頭一同」形式と拍節構造の関係性について(仮説の提示)

これまで指摘されているアイヌ音楽の構造的特徴のひとつは、比較的短い旋律を何度も繰り返すことである。実際の演唱が記録されている「3」に挙げた資料のいずれも、一節を何度か繰り返す形で歌われている。この繰り返しを「音頭」「一同」の2声部間で交替するとき、先行する声部の歌う旋律が、ある場合は偶数拍節に、ある場合は奇数拍節に聞こえてくる。この要因は、「繰り返し」の際に、後続する声部が歌い始めるタイミングの違いに由来すると思われる。

(図2~6)で示しているように、「音頭」「一同」の2声部それぞれはほぼ一貫して2拍単位の拍節で歌っている。しかし先行する声部が一節の末尾を伸ばしている間に後続する声部が入るのか、先行する声部が歌い切つて

(11) 上述のような区切りはあくまで筆者による仮の区切りであり、一節をどこで区切るかはなお議論の余地を大きく残すものの、一節を作っている拍が合計5拍や7拍などの奇数拍節であることは、アイヌ音楽を特徴づける要素の一つといえる。従って、アイヌ音楽における奇数拍節について考察することは、最終的にはアイヌ音楽の特徴についての考察にもつながる。





図5-1 通し番号28の演奏の簡略譜

□=40-43 通し番号: 28 収録地: 旭川市

音頭 (先唱)	yo_y_	yo_y_	yo_sa	yo_yoy	yo_ha_	en_yo_	sora	yo_yoy	yo_ha_	en_yo_	hacoy	yo_y_	yo_y_	yo_sa	yo_yoy	yo_ha_
一同 (後唱)												yo_y_	yo_y_	yo_sa	yo_yoy	yo_ha_
手拍子等	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

パターンA

e_n_yo_	yoy_yo_ha_	e_n_yo_	yo_y_	yo_y_	yo_sa	yo_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	sora	yoy_yoy_yo_ha_	e_n_yo_	hacoy		
ha_e_n_	yo_sa	yoy_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	yo_y_	yo_y_	yo_sa	yo_yoy	yo_ha_	(hacoy)	sora	yoy_yoy_yo_ha_	e_n_yo_	hacoy
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

パターンB

yo_y_	hes	sora	yoy_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	yo_sa	yoy_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	yo_y_	yo_y_	yo_sa	yo_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	sora
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

パターンC

yo_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	hacoy
x	x	x	x

図5-2 通し番号28の三通りの拍節構造。図5-1をもとに作成。

パターンA

yo_y_	yo_y_	yo_sa	yo_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	sora	yo_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	hacoy	yo_y_	~
1	2	3	1	2	2	2	2	2	2	2	2	~
		3		2	2	2	2	2	2	2		

パターンB

yo_y_	yo_y_	yo_sa	yoy_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	yo_sa	yoy_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	yo_y_	~
1	2	3	1	2	2	2	1	2	3	3	~
		3		2	2	2		3			

パターンC

yo_y_	yo_y_	yo_sa	yo_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	sora	yo_yoy	yo_ha_	e_n_yo_	hacoy	yo_y_	~
1	2	3	1	2	2	2	1	2	3	(1)	(0.5)	~
		3		2	2	2		3				

図6-1 通し番号32-1の演奏の簡略譜

□=85-88 通し番号: 32-1 収録地: 旭川市

音頭 (先唱)	h_n_ca_	a_a_	hure	re	h_n_ca_	a_a_	huy_ya_	o						
一同 (後唱)							h_n_ca_	a_a_	hu_ren	ren	h_n_ca_	a_a_	huy_ya_	ho
手拍子等	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

パターンA

h_n_ca_	a_a_	hure	re	h_n_ca_	a_a_	huy_ya_	o
x	x	x	x	x	x	x	x

パターンB

h_n_ca_	a_a_	hure	re	h_n_ca_	a_a_	huy_ya_	o	h_n_ca_
x	x	x	x	x	x	x	x	x

パターンA

a_a_	hure	re	h_n_ca_	a_a_	huy_ya_	o	h_n_ca_	a_a_	hu_ren	ren	h_n_ca_	a_a_	huy_ya_	ho	h_n_ca_
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

パターンA

a_a_	hure	re	h_n_ca_	a_a_	huy_ya_	o	h_n_ca_	a_a_	hu_ren	ren	h_n_ca_	a_a_	huy_ya_	ho
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

~ (32-2~)  
~ (32-2~)  
~ (32-2~)

図6-2 通し番号32-1の二通りの拍節構造。図6-1をもとに作成。

パターンA

h_n_ca_	a_a_	hure	re	h_n_ca_	a_a_	huy_ya_	o	h_n_ca_	a_a_	~
1	2	2	2	1	2	1	2	1	2	~
		2	2	2	2	2				

パターンB

h_n_ca_	a_a_	hure	re	h_n_ca_	a_a_	huy_ya_	h_n_ca_	a_a_	~
1	2	1	2	1	2	1	1	2	~
		2	2		3				



から後続する声部が入るのか、によって、(図2～6-1)の演唱はそれぞれ(図2～6-2)に示すような拍節構造として聴き取られうる。

すなわち、例えば通し番号1の曲「amam sake sorpa sake sikonumpa」であれば、「sikonumpa」の「numpa」が歌われた後に間髪を入れず「amam sake」と歌い出す場合は2+2+3=7拍の歌に、「numpa」の「pa」を延ばして歌い1拍分の打音を聞いてから「amam sake」と歌いだす場合は2+2+2+2=8拍の歌に聴こえる。

もちろん、それぞれの声部で「pa」はたいいて延ばして歌われており、その場合、歌い手一人ひとりが実現しているのは計8拍の旋律である。しかし、それを「音頭一同」という形式で歌う際に、打音1拍分の時間を待たずに繰り返すを行うことによって、聴衆には7拍分の歌を歌っているように聞こえる。これが連続すると、聴衆は7拍の旋律の連続として聴き、その記憶が定着する、ということもありえる。

仮説1：前項「5」の(3)に該当する、2拍単位と3拍単位の組み合わせによる奇数拍節の曲も、中にはあるいは上述のような交替時の現象による拍節構造の変化が連続し、それが固定化された結果である可能性も考えられるのではないだろうか。

さて、(図2～6)内に「パターンA」「パターンB」として示した、後続する声部の入り方(繰り返し方)がなぜ二通り見られ、しかも一定しないのか。

対象とした資料の歌い手らは、年代的にほぼ故人となっている可能性が高く、直接インタビューなどで確かめることはできない。また、仮にインタビューできたとしても、ここで取り上げている問題は外部から現象を観察し、分析した結果について外部者が理解しようとする時の方法論によるものであり、伝承者自身はそのような分析を(歌う技術として内面化はしていただろうが)言語化・意識化していたかどうか、今となってはわからない。

したがってここでは引き続き、筆者による(外側からの)現象の観察・分析・考察・推論から、現象についての考え方の枠組みを仮説として提示せざるをえない。

以下は、通し番号1の曲に即して記述するが、他の3曲の分析も踏まえている。

仮説2：どちらかの声部が入り方をまちがえたに過ぎない(偶然)。一節を8拍で歌うのが伝統的であったかもしれないし、7拍で歌うのが伝統的であったかもしれ

ない(以下「→」は反証可能性を述べる)。

→通し番号1ではパターンA(2+2+3)が12回、パターンB(2+2+2+2)は2回起こっている。

→計7拍で歌うのが正統的か。

→その場合、「偶数拍節から奇数拍節へ変化した」という仮説1は否定される。

仮説3：どちらの入り方で入ってもよい(即興でどちらにもなる)。

→都度選択が可能なら、パターンAとパターンBの頻度をもっと平均してよいはず。

→この例だけでは平均していないとはいき切れない。もっと多くの例証を必要とする。

仮説4：「音頭7拍+一同8拍」のトータルで一つの曲として記憶・伝承されていた。

→しかしそれなら後半がもっぱらパターンAのみになるのはおかしい。

ただし、仮説4については、2声部間での繰り返しの入り方には一定の規則性を見出せなくもない。すなわち、

仮説5：「音頭」の後に続く「一同」は常に「音頭」が歌いおわる1拍前に開始する。一方、「一同」の後に続く「音頭」は、「一同」が歌い切ってからまたは1拍前からのどちらかを選んでよい。

→つまり、一方の声部の入り方は固定されるが、もう一方の声部の入り方は二通り以上から選択できる<sup>(12)</sup>。通し番号1の場合、7拍が過ぎてから入ってもよいし、8拍が過ぎてから入ってもよい。

→この1例についてはそうは言えても、他にももっと同様の現象が観察されないと、一般化できない。

いずれの仮説も、まだ推論の域を出ず、検証にはなお多くの例を観察・分析を集積していく必要がある。本稿はまだ端緒を示しただけの段階に過ぎない。

しかしいずれにせよ、こうした2声部間の1拍分の重なりが、偶然にしる意図的にしる一節を奇数拍節に変えている。

それと同時に、交替時に先行声部の歌の末尾で音の重なりを生じている。この1拍分のオーバーラップが、仮に2拍以上前に及んだとしたら、理屈の上では音楽構造的にはもはや「音頭一同」形式ではなく「ウコウク」<sup>(13)</sup>のそれに近づくということも考えられる<sup>(14)</sup>。

(12) このアイディアは、北海道民族学会での発表後の質疑応答の際に、フロアの丹菊逸治氏からご指摘いただいた内容による。また、北海道博物館内の研究報告会において、同様の指摘を山田伸一氏からもいただいている。両氏の的確かつ有益な指摘に対し再度感謝したい。

仮説6:「音頭一同」形式は、構造的には(末尾のオーバーラップ以外)音の重なりのないモノフォニックな形式であるが、アイヌのポリフォニーとして特徴的とされるウコウク形式と、実はそれほど遠く隔たった形式ではないのかもしれない。

→本稿の対象曲ではないが、甲地(2012:69-71)によれば、日本放送協会編(1947)に収録されている釧路地方の踊り歌の1曲(「matnaw rera」)が、前半は「音頭一同」形式で進行するが、後半になって「音頭」が「一同」が一節の半ばまでしか歌っていないタイミングで入り、結果的に「音頭」と「一同」の間で「ウコウク」形式の演奏を繰り返している。

→本稿が対象とした42例を収録した日本放送協会編(1967)にも、類似した現象を含むものが数例みられる<sup>(15)</sup>。

→いずれにしても数例にとどまる。他にもっと同様の現象が観察されないと、一般化できない。

## 7 おわりに

近年のアイヌ文化復興のさまざまな動きの中、より「伝統的な」アイヌ音楽の復曲・復元の試みも少しずつ行われてきている。

そうした中で、録音資料に残されている演奏を元に再現したであろう曲ながら、録音資料では奇数拍節を重ねているのに、復元演奏の中で偶数拍節(2拍単位の連続)で歌われている場面を何度か耳にし、気になっていた。

復元を試みていた現代の歌手らは、おそらく決して意識的に変えたわけではないだろう。現代の歌手らの感覚にとっては、同じ数の拍節が連続していくことの方が自然であり、メロディを覚えて練習するうちに2拍単位で歌うことが定着してしまったのかもしれない。あるいは、本稿「5」で述べたように、アイヌ音楽においても2拍単位の拍節感で進行する曲が優勢であり、その意味で伝統的であることから外れたわけではない。

ただ、そのように拍節感を変えて歌うことを単純に現代的な変容として捉えてよいかどうか、いまいちど記録に残された演唱を検証するところから本稿の主題が浮かび上がってきた。

現代の歌手らの演唱スタイルが、音声資料に残されている演奏と何か「違う」と感じられる<sup>(16)</sup>要因の一つに、音声資料では奇数拍節で歌われているものをそのとおり

実現しているかどうか、ということもあるかもしれない。また、実際の演奏場面においては、歌唱様式が拍節構造に影響を与えることもあるかもしれない。影響の幅の振れが不安定だとしても、その自由度そのものがアイヌ音楽を特徴づけるものでないとも限らない——。

本稿が提示したのはまだ仮説の前段階に過ぎないが、伝承の現場での実態を踏まえつつ、今後は他の音声資料(他の地域、他の年代の音声資料)にも考察対象を拡げ、アイヌ音楽のより「伝統的な」演奏法とはいかなるものかを探っていきたいと考えている。

## 参考資料一覧(音声資料、文献)

- アイヌ民族文化研究センター編. 2005. 旭川地方に伝承されるアイヌの座り歌・踊り歌についての調査研究. 北海道立アイヌ民族文化研究センター調査報告書2. 北海道立アイヌ民族文化研究センター.
- アイヌ民族文化研究センター編. 2009. 鶴川地方に伝承されるアイヌの音楽についての調査研究. 北海道立アイヌ民族文化研究センター調査報告書5. 北海道立アイヌ民族文化研究センター.
- 萱野茂編. 1998. 萱野茂のアイヌ神話集成10-2. ビクターエンタテインメント.
- 萱野茂編. 2000. アイヌのうた. ビクターエンタテインメント.
- キングレコード編. 1992. アイヌの歌と踊り. キングレコード.
- 甲地利恵. 2012. 伝統的なアイヌ音楽のモノフォニーの歌唱形式におけるポリフォニー的要素. 北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要 12:51-90.
- 甲地利恵. 2015. アイヌ音楽における歌唱スタイルの多様性の検討に向けた試み—平取地方の「cupka wa kamuy ran」録音資料の比較をととして—. 北海道立アイヌ民族文化研究センター紀要 21:113-148.
- 甲地利恵. 2016. 【2015年度第2回研究会発表要旨】演奏される拍節構造—アイヌ音楽における音頭一同形式の歌を対象に—. 北海道民族学 12:91-93.
- 小林幸男. 1988. イオンノッカ 北海道 雪と氷にこだまする、アイヌの子守唄. 日本伝統音楽芸能研究会編. 日本の音 III 声の音楽3. pp. 183-190. 音楽之友社.
- 小林幸男・小林公江. 1987. 北海道アイヌの歌の諸相. 日本民俗舞踊研究会編. 昭和61年度文化財国庫補助事業調査報告書 北海道アイヌ古式舞踊. pp. 40-55. 日本民俗舞踊研究会.
- 谷本一之. 1965. アイヌ音楽について. 日本放送協会編. アイヌ伝統音楽. pp. 3-17. 日本放送出版協会.
- 谷本一之. 1989. アイヌ音楽. 岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 別巻 I. pp. 121-132. 岩波書店.
- 千葉伸彦. 1997. アイヌの歌の旋律構造について. 東洋音楽研究 61: 1-21. 東洋音楽学会.
- CHIBA, Nobuhiko [=千葉伸彦]. 2008. The Music of the Ainu. Edited by TOKITA and HUGHES. *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. 14: 323-344. SOAS Musicology Series. Ashgate.

(13) 2声部以上で、基本的に一種類の旋律を、先唱する声部の後から1〜数拍おいて後続の声部が歌いだす形式。甲地(2012:66)。

(14) 甲地(2012:69-71)

(15) 甲地(2012:78)

(16) 甲地(2015)では、演唱の際の異奏の多少とそれ由来するヘテロフォニーの出現の多少が、そうした「違い」の要因の一つではないかということ指摘している。

千葉伸彦. 2012. 阿寒のうた(ウポポ). クルーズ.  
知里真志保. 1958. アイヌの歌謡 第1集. (知里真志保著作集 第2巻:299-322. 1973. 平凡社.)  
知里真志保. 1960. アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査研究. 文部省文化財保護委員会. (知里真志保著作集 第2巻. 1973:3-135. 平凡社.)  
日本口琴協会編. 2001. ムックリの響き:アイヌ民族の口琴と歌. 日本口琴協会.  
日本放送協会編. 1965. アイヌ伝統音楽. 日本放送出版協会.  
日本放送協会編. 1967. アイヌの音楽. 日本放送協会放送業務局資料部音楽資料課.  
日本放送協会編, 知里真志保監修. 1947. アイヌ歌謡集 I. 日本

放送協会・日本コロムビア.  
日本放送協会編, 知里真志保監修. 1948. アイヌ歌謡集 II. 日本放送協会・日本コロムビア.  
本田安次・萱野茂(監修・解説). 2008. アイヌ・北方民族の芸能. 日本伝統文化振興財団.

#### 謝辞

執筆までに多くの示唆を与えてくださった諸氏、非常に有益な意見を示してくださった2名の査読者に、謹んで感謝を申し上げます。

## Relationship between Odd Meter and Responsorial Singing Style in Ainu Music

KÔCHI Rie

---

Most of repertoires in traditional Ainu music include metric songs made up of duple or triple meters. Some of the songs contain odd meters by combining duple and triple meters. This article presents a theory on the effect of the responsorial style in giving rise to an odd meter in the metrical structure of a song.

The subjects of examination included 42 songs that are considered to be presented in a responsorial style, with clear notes of beat such as inclusion of hand clapping, out of all recorded songs by the NHK (1967).

When a chorus is divided by duple or triple meters as the smallest unit, the target songs may be tentatively divided into one of the four types below:

(1) Songs continuing in repeats of duple meter:  
33/42 (approximately 78.57%)

(2) Songs continuing in repeats of triple meter:  
2/42 (approximately 4.76%)

(3) Songs continuing in odd meters involving a combination of duple and triple meters (no change when a verse is repeated over time): 2/42 (approximately 4.76%)

(4) Songs continuing in repeats with changes in metrical structure: 5/42 (approximately 11.9%)

In the case of (4), a verse in one song can sometimes have an odd meter, and other times an even meter. This is due to the different timing for the continued voice part to join during repeats. As such, the overlap of a beat between the two voice parts, regardless of its intentional or accidental nature, may be heard as a repeat of odd meters by listeners.