

## 〈研究ノート〉

# 「クモの神の自叙」の音楽について（続）

—神謡の演唱にみる音節数・アクセント・音型・リズム型の相互関係—

甲 地 利 恵

目次 はじめに

1. 本稿の目的
2. 資料について
3. 「クモの神の自叙」の音楽について
  - 3-1 概要
  - 3-2 5音節の行における旋律とリズム
  - 3-3 4音節の行における旋律とリズム
  - 3-4 6音節以上の行における旋律とリズム
4. まとめ～アイヌ語韻文の歌い語りの研究へ向けて

キーワード：アイヌ音楽、アイヌ口承文芸、神謡、カムイユカラ、アイヌ語沙流方言、語りもの、  
旋律構造、音型、歌詞のリズム配分、音節数、アクセント

## はじめに

1. 本稿は、甲地（2000）（以下本稿では「前稿」と呼ぶ）での論考を前提に展開している。本稿で説明中に用いる譜例は、前稿からの転載、または前稿での採譜例を基礎資料として作成したものである。

2. 本稿は、前稿において論じ残した問題をとりあげた口頭発表<sup>(1)</sup>の一部を主軸として、新たに書き下ろしたものである。

3. 本稿のために使用した資料の扱いについて、演唱者のご遺族より次の2点について確認と了解をいただいている。このことの明記は、資料所蔵者である東京芸術大学音楽学部小泉文夫記念資料室の提示された条件である。

・研究目的のために複製した東京芸術大学音楽学部小泉文夫記念資料室の資料に基づいて、本稿を北海道立アイヌ民族文化研究センター紀要に発表する。

---

(1) 「アイヌの「神謡」の旋律について—「クモの神の自叙」の録音資料を例に一」。第433回東洋音楽学会定例研究会（2000年7月1日、上野学園大学日本音楽資料室）にて発表。

- ・研究目的のために複製した東京芸術大学音楽学部小泉文夫記念資料室の資料は、その目的以外には使用せず、また第三者への複製は行なわない。

## 1. 本稿の目的

アイヌの伝統的な音楽における曲の構造や歌唱の様式を探る試みの一環として、前稿において筆者は一編の神謡の演唱を例としてその口承文芸としての旋律構造や歌詞のリズム配分の概要について分析を試み、また歌唱様式に関わる疑問点等を提示した。これを前提として、続く本稿では、前稿においては詳細に踏み込まなかった問題について検討する。これには、前稿で保留にした疑問点等を解明する試みや、前稿の一部についての補足や修正等も含める。

続く本稿の目的は、次の二点にある；

- ・アイヌ語沙流方言による「クモの神の自叙」の演唱例をもとに、その旋律がテキストの音節数・アクセント・音型・リズム配分の相互関係により形作られていることを明らかにすること。
- ・神謡をはじめとするアイヌ語の韻文の音楽構造について、今後の研究のための検討項目を事例に即して提示すること。

アイヌ音楽の音楽構造や歌唱様式を探ることを目的としながら、「歌」というよりはむしろ「語り」として捉えられることの多い口承文芸を取り上げるのは、次のようないくつかの理由による；

- ・歌詞が韻文になっており、音節数を比較検討の際の目安とできること。
- ・テキスト（歌詞）の歌い語り<sup>(2)</sup>の旋律が比較的シラビック<sup>(3)</sup>であることなどから、メリスマ<sup>(4)</sup>的な動きの多い他のジャンルの歌謡よりも、アイヌ語を旋律にのせる際の基本的な性格が読み取りやすいのではないかと考えたこと。
- ・「神謡」の場合、各曲に固有な一定の詩句（サケへ sakehe とかサハ saha などと呼ばれる。本稿では以下「サケへ」と呼ぶことにする）を挟みながら物語るという構造を持つ。サケへは各サケへごとに決まった1種～数種の音型<sup>(5)</sup>による旋律で歌われる。したがって、一定の旋律を目安としながらその前後で音がどのように動くかを探ることが比較的容易であろうと考えたこと。

ただし本稿が対象としている資料が神謡の音楽の「典型」といえるのかどうかについては、今の

---

(2) 前稿 p. 153参照。「物語などを一定の旋律にのせて語ることを、本稿では「歌い語り」と呼ぶ（「歌い語り」という語自体については千葉（1996）p. 52での分類名称を参照した。）」

(3) 「歌詞の1音節（シラブル）に対して旋律の1音が当てられるもの」（『新音楽辞典 楽語』（1977年、音楽之友社）「シラビック・スタイル」より）

(4) 「声楽曲で、歌詞の1音節（シラブル）に対して数個以上の音をあて、装飾的に表情豊かに歌うもの」（『音楽大事典 第5巻』（1983年、平凡社）「メリスマ」より）

(5) ここでは旋律から時間的要素を捨象した、音の高低の型として捉えられたい。「旋律からリズムをぬき去った音の高低のみの線」（『新音楽辞典 楽語』（1977、音楽之友社）「音高線」より）がある単位を成しているもの、もしくは旋律の原型となるいくつかの音の連なりと考えてもよい。

段階ではまだはっきりしないことも多い。前稿も含め、この一例についてのみに言えることかもしれないという不確定さを残しているのは否めない。

しかしながら、ある一曲に聞いてとれたいくつかの要素や規則性が他の曲にも当てはまるかどうか、と対象を拡大し敷衍していくこと自体が、仮説の立案とその検証過程となることもある。本稿はそれを期しての最初の試みでもある。

アイヌ音楽を形作っている要素は多様であるが、それは決して無秩序な多様性ではない。しかしそれらがどのような原則を踏まえた（あるいは踏まえない）多様性であるかについては、論究しつくされているとは言えないのがアイヌ音楽研究の現在である。筆者のこれまでの試みと同様に、個々の演唱が実際に内包している規則性を解明する作業を提示することで、本稿はそうした議論のきっかけとなることをも期している。

## 2. 資料について

本稿が対象とした「クモの神の自叙」は、1967年4月1日平取町二風谷において小泉文夫（音楽学者、元東京芸術大学教授、1927—1983）氏により録音された、同地出身の貝澤こゆき（1902—1975）さんの演唱する神謡である<sup>(6)</sup>。この神謡は「ノ オ ノ オ no o no o」というサケへの句を持ち、歌い語り際には毎行冒頭に挿入されている。

「クモの神の自叙」という日本語タイトルは筆者が前稿において仮につけた。あらずじや歌詞や旋律などについては、2次資料としての前稿の4—4を参照していただくこととし、前稿の続編としての本稿では割愛する。なお前稿以外に、インターネット上の試聴データ<sup>(7)</sup>による1次資料、または柘植（編）（2001）の当該資料の箇所<sup>(8)</sup>でも参照することができる。

## 3. 「クモの神の自叙」の音楽について

### 3—1 概要（前稿の内容を含む）

#### 3—1—1

アイヌ口承文芸のテキストは、物語をあらずじに沿って一字一句丸暗記するような固定的なテキストではなく、話の主題とフォーミュラ（常套句）を軸に、演唱のつど表現が創造されるものと考えられる<sup>(9)</sup>。そのように語り手の表現に委ねられるテキストであれば、それを歌い語る場合の旋律も、テキストに適した旋律となるようにそのつど構成されていくもの、と考えることができる。

(6) 東京芸術大学音楽学部小泉文夫記念資料室の所蔵資料 DAT0362より使用。

(7) <http://www.geidai.ac.jp/labs/koizumi/> におけるオープンテープ資料の「試聴可能データ」参照。

(8) 柘植（編）（2001）p. 59～60。

(9) PHILIPPI（1979）p. 29～40、中川（1997）（2001）参照。

この歌い語りの旋律を構成する単位として、甲地 (1997) (1999) (2000) では音型という概念を設定した。数種類の音型の選択や組み合わせ方には一定のパターンが認められる<sup>(10)</sup>。「クモの神の自叙」の場合、歌詞のサケへ部分<sup>(11)</sup>には2種類の音型、非サケへ部分には11種の音型が見出される<sup>(12)</sup>。先行するサケへ音型<sup>(13)</sup>がどちらであったかによって、その後続く非サケへ音型の選択肢が限定される<sup>(14)</sup>。

たいていの場合、サケへ部分の歌詞はサケへ音型による旋律で、非サケへ部分の歌詞は非サケへ音型による旋律で歌われるが、3—1—3で後述するように、非サケへ部分の歌詞の一部がサケへ音型の枠内に食い込む形で歌われる行もある。

### 3—1—2

「クモの神の自叙」の演唱について、1行の歌唱を仮に弱起<sup>(15)</sup>なしの4拍子（譜面上では基本的に「12/8の複合4拍子+息継ぎなどの時間にあたる8分休符」で記した）に捉えると<sup>(16)</sup>、非サケへ部分の歌詞はほぼ3拍目と4拍目に配分される。

(10) 甲地 (1997) (1999) (2000) 参照。

(11) 前稿 p. 154参照。「歌い語りの部分では、「神謡」各曲に特有とされる繰り返しの詞句に付く旋律と、ストーリーを詞で具体的に伝える部分に付く旋律が、交互に展開される。本稿では暫定的にアイヌ語名称の一つを借用し、前者部分とその音型を「サケへ部分」「サケへ音型」、後者部分とその音型を「非サケへ部分」「非サケへ音型」と呼ぶことにする。」

(12) 前稿 p. 154~156参照。

(13) サケへの詩句を歌うときの音型。注(5)、注(11)参照。

(14) 前稿 p. 157「3—1—3」参照。

(15) 「メロディや曲が弱拍から始まること」(『新音楽辞典 楽語』(1977、音楽之友社)「弱起」より)。ただしここではあくまで譜面での表し方の問題であり、アイヌ音楽に強拍・弱拍とか表拍・裏拍の概念を適用してよいかどうかとはまた別の問題である。

(16) 第433回東洋音楽学会例会で発表後の質疑応答において千葉伸彦氏より、この演唱の拍は

1 拍目	2 拍目	3 拍目	4 拍目
		.....	.....
no o	no o	.....	.....

ではなく

1 拍目	2 拍目	3 拍目	(4)
		.....	.....
no	o no	.....	.....

のようにも聞こえるが（上図ではが拍の頭と見なす音）、筆者が前者のように捉えることにした根拠は何か、という主旨の質問をいただいた。

筆者の設定は、直接的には聴取当初の聴印象に基づいたものであり、ご指摘のように捉えることもむしろ可能である。資料では演唱者が拍子をとる音などは聞こえないので、今のところ演唱者にとっての拍節感を直接探る手がかりはない。したがってこの段階では分析のための仮設定の域を出ない。

（本稿3—2で述べるような）語のアクセントと音高の関係のみに限って言えば、後者に設定しても本稿の結論と差はない。とはいえ、旋律の形成にはそれ以外の拍やリズムの要素も相互に不可分に関わっている、というのが本稿の結論であるから、とりあえず考察の足がかりとしては、拍の頭の音と非サケへ部分の冒頭の単語のアクセントとが一致する形；

（例：50行目 áynu）

1 拍目	2 拍目	3 拍目	4 拍目
no o	no o	áy- nu	ko- tan
no o	no o	ay nu	ko tan

（例：34行目 hóski）

1 拍目	2 拍目	3 拍目	4 拍目
no o	no o	hós- kí	an a p
no o	no o	ho s ki	a nap

しかし非サケへ部分が何音節の行であっても、最後の二つの音節はほとんどの場合4拍目に、しかも基本的に同じリズムパターン（「♪♪」）かその変種）で配分されている（<譜例1—1～5>）。

<譜例1>

<譜例1—1> 4音節の行の例：37行目 ye nukuri

<譜例1—2—1> 5音節の行の例1：35行目 citennepnere

<譜例1—2—2> 5音節の行の例2：77行目 arhokannasi

<譜例1—3> 6音節の行の例：68行目 inkar=an akusu

<譜例1—4> 7音節の行の例：3行目 ci=siparosukere

として考える方が、それらが一致しない形：

	1 拍目	2 拍目	3 拍目	(4)		1 拍目	2 拍目	3 拍目	(4)
	♪ no	♪ o no	♪ nu ko	♪ tan		♪ no	♪ o no	♪ ki an	♪ a p
	no	o no	nu ko	tan		no	o ho s	ki a	nap

よりも説明は容易になり、かつ本稿3—2、3—3で展開する内容の補完にもなる（つまり「上行したときの音＝非サケへ部分冒頭でアクセントのある音節＝拍節感をもたらす音」）、と考える。後者であるとするれば、今後は「アクセントのある音節は必ずしも拍節感をもたらす音に配されない」とことと3—2、3—3との相関性について別途検討することが必要だろう。もちろん前注と同様に、どちらに設定するにせよ、ここでただちにアイヌ音楽に強拍・弱拍とか表拍・裏拍の概念を持ち込んで考えてよいかどうかは、また別の問題である。

<譜例1—5> 8音節の行の例：61行目 a=ekaekar ruwe ne na (発音はa=ekarkan ruweとなる)



このように、非サケへ部分が何音節でも最後2つの音節のリズムは一定の型をとることについての言及は、近藤(1961)が沙流方言話者による「amamecikappo(神謡“雀”)」を例に指摘したのをはじめとして、田村(1973)(1987)(1996)(1998)(2000)に提示された多くの譜例や奥田(1988)などがある<sup>(17)</sup>。「クモの神の自叙」の事例も含めこれらは、詞句の最後の2音節のリズム型が定型的になるという傾向が、単に個々の特徴や偶然の一致ではなく、神謡の歌い語り全般における特徴の一つとして捉えるべき可能性を示している、といえる。

### 3—1—3

非サケへ部分の歌詞が、3拍目・4拍目の他に2拍目の後半にも配分されているものがある(そのような形をとる要因については3—2で後述する)。しかし、非サケへ部分の歌詞が第2拍後半に及んでいても、音型自体は1～2拍目に対してサケへ音型が、第3拍以降は非サケへ音型が適用

(17) 近藤(1961) p.15参照。なお、編集委員会を通じて査読者の一人から「近藤(1961)は、近藤氏のアイヌ語の実力を氏の著作等から推しはかる限り、アイヌ語の音節の理解についての信頼性には限度があると思われる」との意見を、またもう一人からは「最後の2音節のリズムの定型性については、近藤の後、田村(1973ほか)奥田(1987)(略)などで、それぞれ異なった歌謡・神謡について繰り返し指摘されている」との意見をいただいた(各意見が別々の査読者からかどうかは知らされないで、あるいは同一人物からの意見かもしれない)。これらは、筆者がここでとりあげている問題について近藤(1961)を挙げたり引用したりすることの妥当性を問うているものと受け止めた。査読者(ら)のような感想や疑問は一般にも持たれることが予想されるので、やや長くなるが注記しておく。

前者については、歌謡の研究には音楽的理解だけでなく歌詞への理解も必要であり、したがって近藤(1961)を読む際に、氏のアイヌ語の理解度(この点については田村(編)(2001) p.1～3なども参照)を考慮すべきだということに基本的に異論はない。またアイヌ文化についてや音楽学的な記述・報告の面でも、近藤(1961)には確かに今日的視点から批判的に読むべき点が少なからずある。しかし、少なくとも「amamecikappo」の演唱様式のリズム面を分析して導かれた結論「各句とも前部が変化多く、後部が定型的に安定する」(近藤(1961) p.16)は信頼してよいと思う。この現象を「2音節が」と表現することについては、もしかしたら言語学的には「音節」と言えないものまで近藤氏は対象としているということなのかもしれないが、それにしても歌詞1行分の旋律の最後の2「音(歌唱旋律としての音)」がほぼどの行でも定型的なリズムをとって演唱されていることは、音源からも明らかに聞き取ることができる(田村(編)(2001)付属CD参照)。近藤(1961)の主眼はあくまで音楽面にある。他学の視点での厳密さはむしろ尊重されるべきだが、かといってそのみを基準に音楽学的な記述内容の信頼性をも測ることは必ずしも妥当ではない(もちろん本稿の査読者(ら)がそのような理解や判断のもとに意見を寄せているということではなく、あくまで近藤(1961)を音楽学の学術としてきちんと批判・評価すべきことを一般に促すものとして受け止められたい)。

後者については、明文化して最後の2音節のリズムの定型性を指摘した最初の文献としては、やはり近藤(1961)が筆頭に挙げると考える。査読者の挙げられた「田村(1973ほか)」には、歌い語りをする際の音節の調節のしかたについて多くの例とともに詳しい説明があり、それらの譜例からは明らかに最後の2音節のリズムの定型性が読み取れるものの、「何音節の行をどのように調整しようとも最後の2音節は定型的なリズムになる」旨を他の事項と並列的に明文化している箇所は、(筆者の見落としや誤読でなければ)今のところ散見できない。もっともその意味では、奥田(1988)のp.100「(略)最後の2音節の定型性を維持する」が今のところ近藤(1961)の次にこのことについてははっきりと文章で指摘したものであることは確かだ。

されており、時間的に伸縮したりずれたりすることはない。言いかえれば、歌詞がどのようなリズムに配分されようと、各音型の配分される時間的な枠組みは固定されている、ということである。これにより、第2拍後半に配分された非サケへ部分の音節は、音高としてはサケへ音型の最後の音と同音高をとる（<図1>）。

<図1> 16行目 no o no o a=kor yupihi

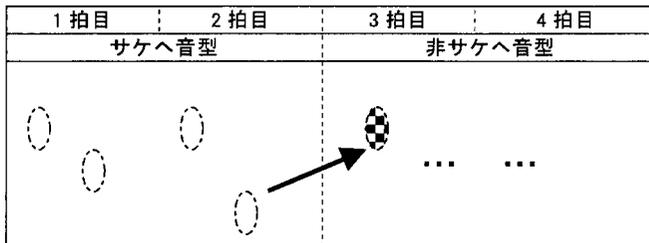
音型	サケへ音型①		非サケへ音型D	
	1拍目	2拍目	3拍目	4拍目
音型				
譜例				
歌詞	no o	no o	a= kor yu-	pi- hi
	サケへ部分		非サケへ部分	

（下線部はoもaもサケへ音型①の最後の音をとる）

### 3—1—4

サケへ音型から非サケへ音型へ移行するとき、音程は上行する。つまり非サケへ音型の最初の音はサケへ音型の最後の音よりも常に高い音となる。このことは、（3—2、3—3で後述する）語のアクセントと音高の関係、歌詞のリズム配分の問題と密接に関わってくる（<図2>）。

<図2>



非サケへ音型内の最初の音（=3拍目の最初の音）はサケへ音型内の最後の音よりも高い音になる。

### 3-2 5音節の行における旋律とリズム

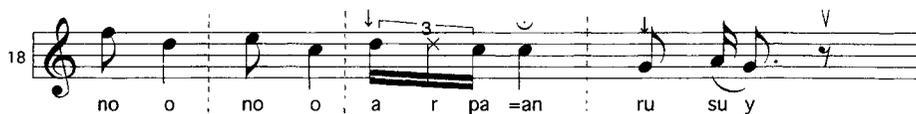
「アイヌ語の韻文は基本的に4ないし5という音節の数を基準にしている（4よりはむしろ5の方が基本だと考えられる）」<sup>(18)</sup> 「アイヌの歌の多くは1行5音節が基本である（略）この音節数を守りあるいはリズムをととのえるために、なおいろいろな工夫がなされる」<sup>(19)</sup> などとされている。

そこでまず、「クモの神の自叙」の非サケへ部分が5音節の行（計42行）に注目してみよう。

各音節の配分は、3拍目から4拍目内に配分されているもの（＜譜例2—1～3＞）が7行、2拍目後半に最初の音節が歌われるような形で配分されているもの（＜譜例3—1～3＞）が35行と、大きく2種類に分かれている。

＜譜例2＞ 3拍目と4拍目に配分される（2拍目の後半に食い込まない）タイプの例

＜譜例2—1＞ 18行目 no o no o arpa=an rusuy



＜譜例2—2＞ 36行目 no o no o tanpe or ta po（発音は{h}otta poのように聞こえる）



＜譜例2—3＞ 77行目 no o no o arhokannasi



＜譜例3＞ 2拍目の後半にまたがって配分される例

＜譜例3—1＞ 4行目 no o no o oka=as hike



＜譜例3—2＞ 5行目 no o no o sine an to ta



(18) 中川 (1997) p. 195。

(19) 田村 (1987) p. 9。

< 譜例 3—3 > 22行目 no o no o ci=yaykoruska



先に延べたように、非サケへ部分の最後の2つの音節は、ほぼ一定のリズム型（♪♪）をとって4拍目に配置されている。したがって、これら2種類のリズムの違いは、厳密には前半3つの音節がどのようなリズム配分をとるのか、という問題に絞られてくる（< 図 3 >）。

< 図 3 >

（□内の数字は5つの音節の順番を表わす）

1 拍目	2 拍目	3 拍目	4 拍目
no o	no o	1 2 3	4 5
no o	no o 1	2 3	4 5

（1 2 3 のリズム配分のしかたは2種類ある） ↑ ↑ （4 5 のリズム配分はほぼ一定）

ここで、3—1の< 図 1 >< 図 2 >に示したこと、すなわち、2拍目後半に歌われる非サケへ部分はサケへ「no o no o」の最後の「o」と同じ音高をとり、サケへ音型から非サケへ音型へ移行する時は上行音型となることを思い出していただきたい。

非サケへ部分の歌詞の一部がたとえ2拍目に歌われようと、サケへ音型・非サケへ音型に割り当てられる拍（時間）の枠組みは変わらない、という原則を守りながら、どの音にどの音節をどのようなリズム配分で充当させているかについて、以下に探っていこう。

これについては、先行研究の優れた成果が大きなヒントを与えてくれる。

奥田（1991）は、千歳方言の話者の伝承する神謡の非サケへ部分の詞句が5音節の行の旋律に関し、冒頭の二つの音節のうちどちらにアクセントがあるかということと旋律音の高低との間に、はっきりとした対応関係が見られることについて、論じている。

奥田（1991）によると、冒頭の二つの音節が歌われる旋律は、語のアクセントがどちらにあるかによって次のような特徴をほぼ示しているという：

① 詞句の1・2番目の音節のアクセントが「高一低」（高一高）のときには、メロディーはほとんどの場合「高一高」になる。

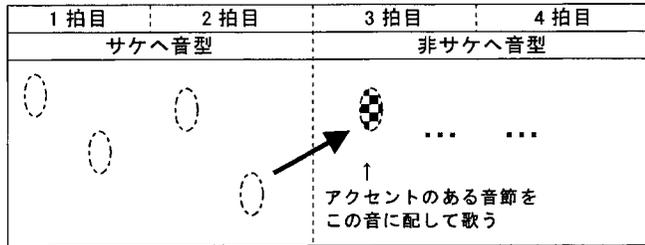
② 詞句の1・2番目の音節のアクセントが「低一高」のときはメロディーは「低一高」になることが多いが「高一高」になることもある。<sup>(20)</sup>

(20) 奥田（1991）p.28。

この考え方を「クモの神の自叙」の旋律の場合にも借用し、検証してみよう。

<図2>のように、サケへ音型の最後の音から非サケへ音型の最初の音に移行する時は、常に上行する。この非サケへ音型の最初の音が、上記の奥田(1991)に言う、アクセントが「高」であるときのメロディーの「高」にあたるかと考えてみる(<図4>)。

<図4>



これに当てはめて考えると、5音節の非サケへ部分が<図3>のような二種類のリズム配分のいずれかの形になる理由を説明できる；

- (1) 第1音節にアクセントのある場合は、3拍目の最初の音(相対的に高い音)に第1音節が配分される。したがって非サケへ部分の歌詞が2拍目後半に及ぶようなリズム配分とはならない(<譜例4>)。
- (2) 第2音節にアクセントがある場合、3拍目の最初の音に第2音節が配分される。したがってその前の第1音節は、2拍目のリズムを分割して2拍目後半へ配置される(<譜例5>)。

<譜例4> 74行目 no o no o <sup>´</sup>arpa=an ayne

1 拍目	2 拍目	3 拍目	4 拍目
♪ no o	♪ no o	♪ 1 2 3	♪ 4 5
no o	no o	a r pa =a	nay ne

<譜例5> 14行目 no o no o <sup>´</sup>ene itak [h]i

1 拍目	2 拍目	3 拍目	4 拍目
♪ no o	♪ no o 1	♪ 2 3	♪ 4 5
no o	no o e	ne i	ta k[h]i

またこのことは奥田（1991）p.28で「いずれにせよメロディーの2番目の音（後ろから4番目の音）は必ず高くなる」と述べられていることと結果的にはほぼ一致する<sup>(21)</sup>。

2種類のリズム配分のしかたはいずれも、

- ・拍（時間）に対して割り当てられた音型の枠組み自体は動かないこと（サケへ音型は1拍目から2拍目に、非サケへ音型は3拍目から4拍目に）
- ・非サケへ音型の最初の音はサケへ音型の最後の音よりも相対的に高い音となること
- ・最後の2音節のリズム型はほぼ一定のため、残りの音節がおさまるべき拍が限られてくるといった所与的な条件を侵害せず、かつ単語のアクセントの位置を相対的に高い音に配分しようとする工夫が働いた結果である、と考えることができる。

### 3—3 4音節の行における旋律とリズム

非サケへ部分が4音節の行を歌い語る際のいくつかの工夫の一つに、4音節の行に「虚辞」を加えて5音節にする、という技法がある<sup>(22)</sup>。

アイヌ語の韻文において、5音節以下の行であるからといって虚辞が常に使われるわけではない。しかし、どういう場合に虚辞が使われどういう場合に使われないのかについては、まだ具体的に明らかにされていないことが多い。

前稿で筆者は「…「クモの神の自叙」の演唱に限っては、なぜ（たとえば虚辞の「u」を用いるなどして）4音節を5音節に整えるといった工夫が一度も現れないのだろうか<sup>(23)</sup>」という疑問を残していた。

この「クモの神の自叙」では虚辞の使われた4音節の行は見あたらない（<譜例6—1～3>）。

#### <譜例6> 4音節の行の例

#### <譜例6—1> 11行目 no o no o yaoraye

The image shows a musical score for the phrase 'no o no o yaoraye'. It is written on a single staff in treble clef. The notes are: 'no' (quarter note), 'o' (quarter note), 'no' (quarter note), 'o' (quarter note), 'ya' (quarter note), 'o' (quarter note), 'ra' (quarter note), and 'ye' (quarter note). Above the 'ya' note, there is a double-headed arrow indicating a melodic interval. Above the 'o' note following 'ya', there is a downward-pointing arrow. Above the 'ye' note, there is a 'v' symbol. The lyrics 'no o no o ya o ra ye' are written below the staff.

(21) 奥田（1991）は、千歳方言話者である白沢なべ（1905～1993）さんによる神謡2編の演唱を例としてとりあげ「白沢さんのこれらの語りには、ここで示すような約束ごとがはっきりとあらわれている」と述べている一方「筆者は以前沙流地方の何人かの語り手のカムイユカヨについて同様のことを調べたことがあるが、その際は白沢さんの場合ほどはっきりした特徴はみいだせなかった」とも報告している。したがって、沙流方言話者である貝澤こゆきさんによる「クモの神の自叙」は、沙流地方の神謡の演唱様式としては例外である可能性も、今のところ否定はできない。

(22) 田村（1973）（1987）、中川（1995）（1997）など参照。

(23) 前稿 p.159—160参照。

<譜例6—2> 12行目 no o no o kurkasike



<譜例6—3> 13行目 no o no o naypa kane



「クモの神の自叙」の演唱者である貝澤こゆきさんは、別のジャンルとされる韻文の演唱ではそうした虚辞を用いている<sup>(24)</sup>。したがって貝澤こゆきさんは「虚辞」を使う技法をも駆使できることは明らかである。ということは、虚辞を用いて5音節に整えなくてもよい条件が、この神謡の場合には揃っているということではないだろうか。

そこで再び、音型や拍の枠組み、語のアクセントと音高の対応関係について、3—2と同じ考え方に抛って検証してみよう。

4つの音節のうち最後の2つが定型的に4拍目に配分されるので、その前の2つの音節は自動的に4拍目よりも前の拍に配分される (<図5>)。

<図5>

(□内の数字は音節の順番を表わす)

1 拍目	2 拍目	3 拍目	4 拍目
no o	no o	1 2	3 4

↑ (3 4) のリズム配分はほぼ一定)

ところで、偶然にも「クモの神の自叙」では、4音節の非サケへ部分冒頭の単語は、すべて最初の音節にアクセントがあると見なされる語である。したがって、歌い語る際に、3拍目の第1音に最初の音節を配分すれば、アクセントと音の高低の関係も3—2で導いた原則のとおり調節され、それ以上余計なものを付け加える必要がないのは自明である (<譜例7>)<sup>(25)</sup>。

(24) 甲地 (1997) 参照。

(25) 仮に<譜例7>の例を、「u wente kuni」などのように虚辞を加えて演唱するとしたら、



のような形を想定できるが、「wente kuni」の部分の旋律は<譜例7>の場合と何ら変わりがない。つまりわざわざ虚辞を付けなくても、歌詞のアクセントと音型とリズム型の相関性は保たれると言える。

< 譜例 7 > 52 行目 no o no o wente kuni

1 拍目	2 拍目	3 拍目	4 拍目
♪ 	♪   →	♪	♪
no o	no o	wen te	ku ni
no o	no o	wen te	ku ni

これは、前稿において仮に想定してみた「♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪」という基調リズム<sup>(26)</sup>をそのまま使える形でもある。この場合の基調リズムという考え方が妥当だとすれば、それがもっとも簡素な形で使われる歌い方でもあり、これ以上手を加えて（5音節に）整える必要はさらに薄くなる。

一例をもって結論することは早急に過ぎるが、少なくともこの「クモの神の自叙」に限っては、

- ・ たまたま非サケへ部分の最初の単語のアクセントが第1音節にあるものばかりであったこと
- ・ 非サケへ音型の最初の音が相対的に高い音高になること
- ・ 非サケへ音型が3拍目と4拍目にくるという枠組みが固定していること
- ・ 最後の二つの音節は必ず4拍目に配分されるので、残り二つは3拍目内の2つの音に配分されること
- ・ 全体が基調となるリズムに収まる音節数であること

などの条件が、虚辞を用いなくても自然な感じを崩さずに歌い語ることの可能な環境を整えていた、ということができよう。

## 3—4 6音節以上の行における旋律とリズム

「クモの神の自叙」において非サケへ部分が6音節以上の歌詞は、4音節や5音節の場合に比べると行数が少ない<sup>(27)</sup>。その限りにおいて観察すれば、4音節や5音節の場合よりもリズムが変則的であるように見えるが、一方で、4拍目でとられるリズム型は「♪♪」かその変種と見なしうる形をとるものも相対的には少なくなく（< 譜例 8—1～3 >）、ここでも「（音節数にかかわらず）最後の2音節は一定のリズム型をとる」という原則が働こうとしていることがわかる。

(26) 前稿 p. 159で「基調となる律動」「いわばノリやビート感のようなもの」「音楽の流れの上では4音節の行のとするリズムが全体の基調をなしている場合がありうる、とはいえないだろうか」と叙述しているもの。

(27) 歌い語り計82行のうち、4音節が24行、5音節が42行に対して、6～9音節あわせても14行である。前稿 p. 157 参照。

< 譜例 8 >

< 譜例 8—1 > 3行目 no o no o ci=siparosukere



< 譜例 8—2 > 17行目 no o no o a=es[i]karun ki wa



< 譜例 8—3 > 61行目 no o no o a=ekarkar ruwe ne wa (発音は a=ekarkan ruwe となる)



しかし、非サケへ部分冒頭の単語のアクセントと音の高低は、必ずしも3—2や3—3に論じたような形になっているとは言えない。むしろ、これらの非サケへ部分はほぼ同一音高上で、トレモロ<sup>(28)</sup>的に拍の中を細かいリズムに刻むことで、より多くの音節を歌いきろうとしているように聞こえる (< 譜例 9—1 ~ 3 > < 譜例 10—1 ~ 3 >)。

< 譜例 9 > 6音節の行の例

< 譜例 9—1 > 31行目 no o no o or sine an to ta



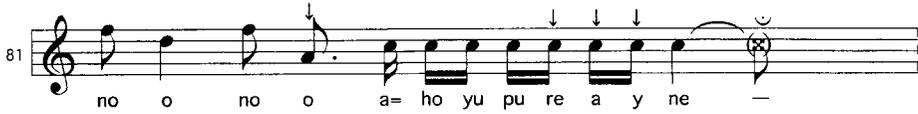
< 譜例 9—2 > 56行目 no o no o epetturasi kur (発音は epetturasi{r}kur{u}のように聞こえる)



(28) 「<震える>という意味。声楽ではひとつの音の急速な反復である。(後略)」(『新音楽辞典 楽語』(1977年、音楽之友社)「トレモロ」より)

<譜例10> 7～9音節の例

<譜例10—1> 81行目 no o no o a=hoyupure ayne



<譜例10—2> 61行目 no o no o a=ekarkar ruwe ne na (発音は a=ekarkan ruwe となる)



<譜例10—3> 63行目 no o no o hosipi wa ye wa i=kore



こうした傾向については次のように推察する。

より多くの音節を歌いきるには、時間をその分引き伸ばすか、もしくは限られた拍（時間）内で拍を細分するかのどちらかであるが、上述の例はいずれも後者の方法が選択されたことを示している。もしここでも3—2や3—3で述べたようなアクセントと音高との対応を徹底させようとしたら、音節数が増えていくほどに、音型に対して与えられた時間の枠を逸脱してしまう可能性は大きいと思われる。しかし実際にはそうせずに一気に唱えるように歌い、4拍子の拍が拡大したとか拍子数自体が増えた、という印象もあまり与えていない。この演唱例では、アクセントと音の高低との対応性を守ることよりも拍と音型の枠組みを守る歌い方を優先させることが、そのときの歌手にとってはより自然な選択であった、ということではないだろうか。

もしそうであるなら、このことは、拍間の間隔を保ち律動的な流れを優先させるという点で、(3—3および前稿 p. 159に述べたような) 旋律に内包された基調リズムによる「ノリ」のようなものを保とうとする、という考え方にも繋げていくことができる。

#### 4. まとめ～アイヌ語韻文の歌い語りの研究へ向けて

前稿および本稿において、「クモの神の自叙」の演唱を例として音楽構造の分析を試みた結果、その特徴として次のようないくつかの事項を挙げることができた：

- (1) 神謡を歌い語りするとき、その旋律の骨格は、いくつかの基本的な音型が、いくつかのパターンに組み合わされて成立する。
- (2) サケへ音型・非サケへ音型は、歌詞がどのように配分されていようと、一定の拍（時間）に対して割り当てられた枠組みを逸脱して展開することはない。

- (3) 非サケへ部分の最後の2音節がとるリズム型は、全体の音節数に関わらず各行ともほぼ一定する。
- (4) 非サケへ部分が4～5音節である句の冒頭の2音節のうち、アクセントのある方の音節はその直前の音高よりも高くなっている音に対して配分される。
- (5) 非サケへ部分が6音節以上になると(4)のような対応関係を保つことは緩み、同一音高上で拍を細分したリズムで歌い語る傾向を示す。

以上から、「各拍（時間）に対して割り当てられた音型の枠組みを基底として、非サケへ部分冒頭でアクセントのある音節を相対的に高い音に対して配しながら、同時に音節数に応じて適切にリズム配分する工夫が相互に働くことによって、神謡を歌い語るときの旋律の全体が形作られる」という考え方（仮説）を導き出すことができる。

本稿が掲げた内容を検討するために、今後は次の3点について検証していくことが課題である；

- ・他の沙流方言話者の神謡の歌い方にも共通することがらかどうか。
- ・神謡以外のジャンルの韻文の歌い方にも共通することがらかどうか。
- ・沙流方言以外の神謡の歌い方についても共通することがらかどうか。

これらに加えて、かんじんの演唱者はどのように認識しているのか（どこまでが意識的に行なわれ、どこまでがほとんど無意識のうちに行なわれているのか）についても探られることが望ましいが、それには伝承者の協力に加えてアイヌ語の専門的な知識も不可欠であり、関係諸分野の助力を得なければならないだろう。

さしあたって今後の課題としては、前稿および本稿が提示したいくつかの論点から既存の音声資料に記録された神謡の歌い語りを洗い直してみることであり、そこからアイヌ語韻文一般の歌い語りについて適用できる仮説へと収斂させることを目指したい。

#### 参考文献（五十音順）

- ・PHILIPPI, Donald L. 1979 “Songs of Gods, Songs of Humans — The Epic Tradition of the Ainu” Princeton University Press and University of Tokyo Press, Japan
- ・奥田統己 1988 「沙流地方のカムイユカラにおける閉音節の音韻解釈について」（東京大学文学部卒業論文発表 [要旨]）（『早稲田大学語学教育研究所紀要』第36号）
- ・奥田統己 1990 「静内地方のユウカラにおけるリズムの形式について」（日本口承文芸学会（編）『口承文芸研究』第13号 日本口承文芸学会）
- ・奥田統己 1991 「カムイユカラの詞句のアクセントとメロディーの関係」（財団法人アイヌ無形文化伝承保存会（編）『アイヌ文化』第16号 財団法人アイヌ無形文化伝承保存会）
- ・甲地利恵 1997 「貝澤こゆきの「イヨハイオチン」について」（北海道立アイヌ民族文化研究

- センター(編)『北海道立アイヌ民族文化研究センター紀要』第3号 北海道立アイヌ民族文化研究センター)
- 甲地利恵 1999「朗唱される祈りの旋律について～二谷一太郎氏の場合を例に～」(北海道立アイヌ民族文化研究センター(編)『北海道立アイヌ民族文化研究センター紀要』第5号 北海道立アイヌ民族文化研究センター)
  - 甲地利恵 2000「「クモの神の自叙」の音楽について～旋律構造とリズム配分を中心に～」(北海道立アイヌ民族文化研究センター(編)『北海道立アイヌ民族文化研究センター紀要』第6号 北海道立アイヌ民族文化研究センター)
  - 近藤鏡二郎 1961「アイヌのユーカラ～沙流地方の伝承を主として～」(音楽学会(編)『音楽学』第7巻I 音楽之友社)
  - 田村すず子 1973「アイヌの民謡」(『ILT NEWS』51・52)
  - 田村すず子 1987「アイヌの歌謡について」(田村すず子『アイヌ語音声資料4 福満・鶴川の歌謡』早稲田大学語学教育研究所)
  - 田村すず子 1996『アイヌ語音声資料選集一韻文編一』早稲田大学語学教育研究所
  - 田村すず子 1998「発音と韻律」(田村すず子『アイヌ語音声資料11—ワテケさんの女性叙事詩—』早稲田大学語学教育研究所)
  - 田村すず子 2000「発音」(田村すず子『アイヌ語音声資料12—ワテケさんの神謡—』早稲田大学語学教育研究所)
  - 田村すず子(編) 2001『アイヌ語沙流方言の音声資料1—近藤鏡二郎の録音テープに遺されたワテケさんの神謡—』(「環太平洋の言語」成果報告書A2—008) 大阪学院大学情報学部 文部省科学研究費補助金「特定領域研究(A)『環太平洋の「消滅に瀕した言語」にかんする緊急調査研究』」領域代表 宮岡伯人
  - 千葉伸彦 1996「樺太アイヌの音楽」(財団法人アイヌ民族博物館(編)『樺太アイヌ—児玉コレクション—』財団法人アイヌ民族博物館)
  - 柘植元一(編) 2001『民族音楽アーカイヴズにおけるマルチメディア・データベースに関する研究—音響を主体とするメディア統合をめざして—』(平成9年度～平成12年度科学研究費補助金(基盤研究(B)(2))研究成果報告書 研究課題番号 09490011) 研究代表者 柘植元一(東京芸術大学音楽学部)
  - 中川裕 1995「この辞典の利用法」(『アイヌ語千歳方言辞典』草風館)
  - 中川裕 1997『アイヌの物語世界』平凡社ライブラリー
  - 中川裕 2001「口承文芸のメカニズム—アイヌの神謡を素材に」(藤井貞和・エリス俊子(編)『創発的言語態』東京大学出版会)

## 謝辞

前稿に引き続き資料の使用をご許可くださいました東京芸術大学音楽学部小泉文夫記念資料室、浜田寛さん・貝澤靖子さん・古川三喜子さん、東洋音楽学会例会にて有益なご質問やご意見をお寄せくださいました会員諸氏、本稿を査読いただきました諸氏に、ここに謹んで感謝申し上げます。

Consideration of the singing style of a *Kamuyyukar*: the inter-relationship of syllable numbers, accent of words, melodic figures, and rhythmic distribution of words

KÔCHI, Rie

Summary :

This is a sequel to the author's former paper\*.

Taking "A spider-deity's *Kamuyyukar*\*\* " as an example, the author tries to analyze the melodic structure of and the way of chanting a *Kamuyyukar* and submits the viewpoints to be examined for musicological studies of *Kamuyyukar* in future.

The following can be pointed out as the musical features of this example;

- The whole melody is based on various combinations of several basic melodic figures.
- Each melodic figure is distributed over a fixed length of time and does not extend beyond that frame of time.
- The rhythmic pattern of the last two syllables of a line is almost always the same, regardless of how many syllables the line has.
- Among the first two syllables of the 4~5 syllable non-*Sakehe* words\*\*\*, the one with accent usually falls on a note higher than its predecessor.
- Lines 6 syllable and over tend to be sung at the same pitch and with shortly divided rhythm.

It can be concluded that the above factors inter-relate with each other to form the whole melody of a *Kamuyyukar*.

**Key Words** : Ainu music, Ainu oral literature, *Kamuyyukar*, Saru dialect of Ainu language, chanting, ballads, melodic structure, melodic figures, rhythmic distribution of words, syllables, accent of words

---

\* KÔCHI, Rie 2000 : An analysis of the musical structure of "A spider-deity's *Kamuyyukar*" performed by Ms. KAIZAWA Koyuki, *The bulletin of Hokkaido Ainu Culture Research Center No. 6* pp151-186, Sapporo, Japan

\*\* *Kamuyyukar* is a kind of sung tale of deities from the Saru dialect of the Ainu language, in which the deities themselves narrate their experiences.

\*\*\* *Sakehe* is a kind of characteristic refrain for each *Kamuyyukar*, which indicates which deity narrates. In this example, each line is made up of two parts; the first part is the *Sakehe* ("no o no o"), and the latter part consists of the non-*Sakehe* words in which the story is actually told.