

〈研究ノート〉

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おして—

甲 地 利 恵

- 目次
1. 本稿の目的
 2. 執筆の動機
 3. 問題の所在
 4. 検討の対象
 5. 資料の内容
 6. まとめ

キーワード：アイヌ音楽、歌唱スタイル、ウポポ、ウコウク、座り歌、平取、沙流、
チュッカ ワ カムイ ラン

本稿は、アイヌ民族文化研究センターにおいて平成22年度から実施中の研究課題「道内各地に伝承されるアイヌ音楽のレパートリーおよび伝承状況に関する調査研究」（以下「研究課題」）の一環として行っている音楽資料の分析等の作業の中から、一つの曲に焦点を当て、演奏された年代や歌い手を異にする複数の音声資料について、歌唱のスタイルに関するさまざまな要素を比較するものである。

1. 本稿の目的

本稿は、アイヌ音楽の歌唱スタイルが、同じ地域の同じ曲であっても、人によって、あるいは世代・時代によって多様であることについて、具体的に指摘・叙述することを目的とする。

本稿で対象としたのは、研究課題における資料調査の対象の中から抜き出した1曲の、限られた時代と数量の録音資料である。これだけではもちろん大きな結論に至るものではなく、研究の一過程を記したに過ぎないが、各資料から聴き取った要素および各資料における歌唱スタイルの特徴を整理しておくことによって、今後の研究に向けての論点ないし仮説をはっきりさせていくことを目指している。また、資料の中に何をどのように聴き取ったかを述べておくことによって、研究だけでなく、現代のアイヌ音楽伝承活動においても参考にされうる研究情報

のひとつとなること¹を目指している。

2 執筆の動機

ここ数年のあいだに、「アイヌの歌の発声法を知りたい」「どうすれば昔の録音に残されているような声で歌えるのか」と問われることが多くなった。このことから、アイヌ音楽の伝承を担う人々が、同じ地域の同じ歌を歌っているのに過去の録音資料で聴く演奏と自分(たち)の演奏とでは何かが違うと感じていること、その違いを近づける鍵は声の出し方=発声方法にあると考えるようになってきたらしいこと、がうかがえる²。「発声法」というキーワードを使わないまでも、アイヌ音楽の伝承活動に従事する人びとは、現在と過去の歌い方のあいだに何か違いがある、と包括的総合的に感じ取っており、その認識をほぼ共有しているといえる。

しかし、具体的な音、演奏の何がどう違うのかについての研究は、今のところ、発声要素と音程要素の区分によるアイヌ音楽の旋律構造を論じた千葉(1996)を除いて、まとまった音楽学的論述は皆無といってよい³。

問題の対象となっている音を分析的に聴き取り説明(言語化)することは音楽研究者の仕事である。現場のニーズに筆者も研究者として応えなければならないと思う半面、筆者にとって発声の問題はきちんと取り扱うには課題がありすぎ、軽々しく手を出せないという躊躇もある。そのような中で、課題とされている発声(音色)の要素以外にも「伝統的な歌い方」を形成している要素もあるのではないか⁴、あるとしたらどんな要素でどのように演奏の中に具現化されている(いた)のか、いったん既存の音声資料の分析を通じて手がかりを探索し、問題の抽出・整理を試みておくべきではないかと考えるようになった。以上が、本稿執筆の端緒である。

3 問題の所在

前述「2」とも関わって、筆者は以前、沙流川流域の「座り歌」⁵について、既存の音声資料

¹ こんにちのアイヌ音楽の伝承活動においては、過去に記録された音声・映像資料をもとに、その地域でかつて演じていたとされる曲を復元することも試みられている。また筆者はここ数年、現在も伝承されている曲を演じるにあたって、既存の音声資料に聴かれるような声の使い方をするにはどうしたらよいか、といった主旨の質問を何度か受けていることから、そのようなニーズが高まっているのではないかと考えている。

² 中には「伝統的な歌い方」の復興を望むあまり、明らかにその人にとっては声帯に無理のかかる声を「作って」歌ってみたり、逆にそのような「作りこみ」を「あきらめて」みたりする人もいるらしいことも、直接間接に筆者の耳に伝わってくる。

³ 歌唱のスタイルにかかわる言及であれば、谷本(1965a:11-12)、小林(1987a:55)などにも見られるが、千葉(1996)のような、歌唱スタイルと密接に関わる旋律構造をテーマにまとめたものは見られない。

⁴ もちろん、千葉(1996)自体は決して、音色(発声要素)以外の要素を排除しているわけでも、音色だけが世代間の差異の原因だといっているわけでもない。本稿で音色以外にも歌唱スタイル上の差異を感じさせている要素があるかもしれない、と述べているのは、あくまで筆者自身の問題意識である。

⁵ 「座り歌」とは、「シントコ sintoko」と呼ばれる漆塗りの容器の蓋を床に置き、その周りに複数の演唱者が円座し、手で軽くたたいて拍子をとりながら歌う曲種のことをさす。地域によって「座り歌」を指すアイヌ語の名称、レパートリーの種類や数、歌唱形式も異なる。

(複数)を比較して次のように書いていた。

歌詞は基本的に同じであり、旋律の構成音程の変化〔略〕、テンポの加速傾向など多少の差異は見出されるものの、曲の同一性を揺るがすほどではない。にもかかわらず、これらを年代順に聴き比べた時、最初と最後では相当異なった印象を受ける聴者は少なくないだろう。⁶

これは、千葉（1996）の、次のような結論を論拠とした叙述であった。

個々の歌について最近二十～三十年の変化を見ると、発声法は均一化（音色は均質化）へ、音程は明確化・固定化へ、転換その他の細かい節回しは減少へと向い、全体には「領域区分」から「音高区分」への構造的変化であると理解される。⁷

アイヌ音楽における歌い方の変化を、「領域区分」（発声要素）と「音高区分」（音程要素）の比重の変化による構造的変化として捉え、それが歌い方の世代差として現れているとする千葉（1996）の結論を、筆者は基本的に支持しており、今も大きく変わりはない。しかし一方で、声の音色という、個人の器質、言い換えれば声帯を含む身体によって大きく変わる要素のどこまでが個人差で、どこからが時代差・世代差なのかの見極めは難しいように思われる。

この点に関して、千葉（1996: 12）でも次のように述べている。

「発声要素」と「音程要素」の組み合わせ方は、個々の演唱ごとにさまざまな様相を呈している〔中略〕領域を区分する条件のうち、付随条件とみなされるものは、個人性に委ねられることが多い。〔中略〕ukouk（輪唱）では、こうした理由によって、旋律中の同じ箇所音が、人によりまちまちの音高になっている例をしばしば聞くことができる。

つまり、同時代同年代の同地域の歌い手が同じ曲を歌ったとしても、一人ひとりがその身体的条件、時と場に応じた諸条件によって違った歌い方になる可能性や、一人の中でも演じるたびに偶然的要素も含めて異なる歌い方をしている可能性がある⁸。また、同じ時代・世代の中でも歌い手の数、歌う機会の数だけ、微細な差異であるにせよそれぞれ異なる歌い方が共存している可能性がある。したがって、千葉（1996）が述べた「最近二十～三十年の変化」は、大きくは通時的变化であると同時に、共時的に多彩に出現・存在している（いた）歌い方の中のどれかが選択的に残った、といえなくもない。

さしあたって本稿では、現代の伝承者が感じている「今と昔の歌い方の違い」が通時的变化かどうかはひとまず保留のうえ⁹、既存の複数の資料に記録されている演奏を、時間軸を捨象して比較することを試みた。残された録音の中には偶然的要素も含まれているに違いない。そのような偶然性も含めた演奏の多様性を具体的に叙述し、比較する中から、現代の伝承者にとって「伝統的な歌い方」と感じられる演唱の中に、発声要素以外の音楽的要素としてどのようなものがありうるかを検討したい。

⁶ 甲地（2006：144-145）。

⁷ 千葉（1996：15）

⁸ 日本放送協会（1965: 13-15、529-539）、小林（1987 a: 42、46-47）では、各地、各歌手による同系統の曲の旋律について比較譜が掲載されている。

⁹ むろん、明らかに時代的な変化と考えられる要素もある。アイヌ文化をとりまく状況が激変し、いやおうなしに影響をこうむり急激に変容した歴史の中で、アイヌ音楽もまた、和人の伝統音楽や、明治以降の学校教育やマスメディアを通じて耳にする西洋音楽の影響を大きく被ったことは否めない。ただ、そうした文化的影響関係の省察については本稿の扱う範囲を大きく超えるので、ここでは取り上げない、ということである。

本稿「5」における、各資料の演奏内容に関する記述は、そうした試みの中から、とくに

- ・ウコウウの構造
- ・音階（旋律構成音）¹⁰
- ・声の重なり（多声性¹¹）

について取り上げた。これは、それぞれ声の個性（個人差）を有する歌い手が、独唱ではなく複数で一つの曲を実現するときには何が起きているかの観察をつうじて、その曲に恒常的に参加する人びとのあいだで何が了解されているのか、を読み取ろうとしたことによる。

ただし本稿は研究課題の考察の一過程であり、結論に至ったわけではない。研究としてはなお途上であり、さしあたっては進捗中の研究課題の中間報告および仮説として提示することになる。

4 検討の対象

本稿では4つの資料を取り上げるが、だからといってそこに記録された演奏を当時の当該地域での“代表”とか“スタンダード”と筆者が考えているというわけではない。演唱者にとっては偶然で不本意な間違いをおこなった可能性もあるし、録音するという状況じたいがふだんとは違ったある種の緊張を強いた可能性も十分に高い。ここで記述するのは、そうした可能性もあるという前提のもと、何がどのように演じられているかについて、研究課題の途上で筆者の視点で聴き取ったものである。いかに客観的記述を心がけたとしても、筆者の受けた音楽教育のバックグラウンド（および未熟さ）による、ある種の“解釈”を無意識裡に含んでしまう脆弱さは否めない。こうした制約を踏まえつつも、考察の手がかりをつかむため、本稿では検討の対象を次のように絞り込んでみた。

4-1 地域

ある曲の歌い方についての通時的あるいは共時的な多様性について検討するには、同じ地域の同じ歌の、なるべく広範な時代に渡る、さまざまな歌手による演唱を記録した資料を相互に比較し、その中から共通する要素と個別の要素を区別することが必要になる。より客観的な結論を得るには、比較する資料のできるだけ多いことが望ましい。しかし現状では、アイヌ音楽を記録した、公開され利用が可能な状態の音声資料、広範囲な時代にわたる音声資料には限りがある。

¹⁰ 千葉（1996）で区分された、「音程要素」が顕著に現れている部分を対象とする。もちろん、個々の構成音は実現の際には「発声要素」をともなっているものであり、両者は対立する要素ではない。

¹¹ 「ポリフォニーpolyphony」の訳語として用いている。西洋音楽における用語でもあるが、本稿ではそれよりも意味を広く捉え、二つ以上の異なる高さの音が同時に鳴り響く状態を有する音楽、として用いている。

¹² 研究課題全体としては、沙流川の下流域や上流域、さらに近隣町村での伝承にも比較の目を向けなければならないが、本稿はそのプロセスは意識しつつも、さしあたっては「平取（町）」で収録されたもの、または平取町内の伝承者による演唱とクレジットされたものを取り上げた。ただし、平取町ないし平取地方と一口にいても、その中にはさらにいくつかの字が形成されてきており、その内部での微細な差異にも目を配るべきではあるが、字間の地域差を比較検討するに十分な資料を欠いているため、本稿ではさしあたり大きく平取地方と括らざるを得なかった。

そうした中でも、録音・録画による既存の資料が他地域に比べればいくぶん多いといえることから、本稿では沙流川中流域、具体的には現在の平取町に相当する地域を対象とする¹²。

4-2 曲種（ジャンル）

曲種としては、沙流川流域では「ウポポupopo」と呼ばれている「座り歌」に限定した（以下、特に断りのない限り、本稿では座り歌を「ウポポ」として記述する）。

沙流川流域のウポポは、「ウコウクukouk」と呼ばれる、一つの旋律を複数で次々と追いかけるように重ねて歌っていく形式¹³で演唱される¹⁴。

和人を含めた近隣の民族の伝統音楽にはこのような形式は見出せないことから、ウコウクはアイヌ音楽の音楽的特徴のひとつと考えられている¹⁵。したがって、ウコウクで歌われる曲種の中から1曲を比較対象として考察することは、ウポポを含めたアイヌ音楽全般について考えることにも直接間接につながっていくと考えた。また、基本的に一つの旋律を歌っていることから歌手一人ひとりの特徴が分かりやすいと同時に、そうした個人差を含みつつ複数の歌手で1つの曲の演奏を成り立たせているときに何が起きているのかが観察しやすいのではないかと考えたためである。

4-3 曲

平取地方のウポポとされるレパートリー（持ち歌）は、過去に遡って数えればかなりの数になる。そのうち次の3曲¹⁶が現在の「平取アイヌ文化伝承保存会」¹⁷が伝承するウポポの主要なレパートリーとなっており、現在のところ上演される機会が比較的多いウポポといえる。

- cupka wa kamuy ran（チュナカ ワ カムイ ラン）
- hupca ho（フナチャ ホ）
- huraye tuki（フライェ トウキ）

この中から、本稿では「cupka wa kamuy ran」を例にとりあげ、検討を試みる。

4-4 資料

「cupka wa kamuy ran」の歌唱スタイル検討にあたっては、当該曲を収録している次の4点の公刊資料を対象とした。表中の、「編者等」「（当該録音の）採録年」「（同）演唱者」については、各資料のジャケットや解説書を参照したほか、資料(4)については日本放送協会（1965）も参考とした。発行年、発行元など書誌情報の詳細は、文末の参考・引用文献を参照されたい。

¹³ ukouk=「～を互いに対して取る」の意の他動詞だが、現在、アイヌ音楽の歌唱形式の一つを指す場合にも用いられている。

¹⁴ なお、座り歌以外のジャンルにもウコウクで歌われるものはある。

¹⁵ 谷本（2000：171）。

¹⁶ 曲名として記した「cupka wa kamuy ran」「hupca ho」「huraye tuki」は、それぞれの歌いだしの部分の歌詞を仮にタイトルとしたものである。また、平取アイヌ文化伝承保存会でも、会話の中で各曲を区別して呼ぶときは、慣用的に歌いだしの歌詞や単語が用いられている。

¹⁷ アイヌ文化を、単なる記録ではなく暮らしの中で生きたものとして伝承することを目的に1983年に結成された。1984年に国の重要無形民俗文化財の指定を受けた「アイヌ古式舞踊」の保持団体のうちのひとつである。

	資料(1) 萱野 (2000)	資料(2) 谷本・ナティエ(1980)	資料(3) 本田・萱野 (1976)	資料(4) 日本放送協会 (1967)
資料 表題	『アイヌのうた』	『Japan Ainu Songs/ Japon Chant des Ainou』 ¹⁸	『アイヌ・北方民族 の芸能』 ¹⁹	『アイヌの音楽』
編者等	監修・解説：萱野 茂	編集・採録：Kazuyuki TANIMOTO (谷本一 之) ²⁰ ・Jean=Jacques NATTIEZ	監修：本田安次・ 萱野茂	編集：日本放送協会
採録年	2000年2月	1978年6月	1970年3月26日	1962年 ²¹
演唱者	平取アイヌ文化伝承 保存会	Kiyo Kurokawa (黒川きよ)、 Teru Nishizama (西島てる)	北海道沙流郡平取町 二風谷 (代表) 萱野茂 ²²	(記載なし)

広く沙流川流域とその周辺に範囲を広げれば「cupka wa kamuy ran」を収録した記録資料はさらに増えるが、本稿では地域を本稿 4-1 の範囲に限定の上、公刊された資料で、現在も入手可能なものまたは絶版だが公的機関での所蔵が確認できるもの4点に限定した²³。これは、読者による批判検証を期し、聴こうと思えば誰でもアクセス可能な資料であるほうがよいとの判断による。ただし、公刊資料でも録音年が不明なもの²⁴については、本稿では直接取り上げてはいないが、研究課題の中では対象に含めている。

もちろん、この4点だけで「cupka wa kamuy ran」の歌唱スタイルの多様性に関して結論を引き出せるとは考えていない。本稿が提示できるのは、一般の人も比較的聴く機会の多いと思われる伝承曲を念頭に置きつつ、既存の資料を詳細に聴くことで気がついた情報の記述と、そこからの考察ないし仮説の可能性を示すところまでである。

4-5 歌詞

「cupka wa kamuy ran」の歌詞の意味内容や解釈等についてはアイヌ語学の深く専門的な知識を必要とする。これは筆者の専門領域外であり本稿の目的の範囲外であることから、本稿では論

¹⁸ 2015年2月、Smithsonian FolkwaysからCD盤及びダウンロードでの購入が可能になっている。
<http://www.folkways.si.edu/japan-ainu-songs/world/music/album/smithsonian>

¹⁹ 初出の1976年には3枚組のLPレコード盤の『日本の民俗音楽 別巻 アイヌ・オロッコ・ギリヤークの芸能』として発売された。

²⁰ 資料(2)はジャケットや解説書の記載は英語とフランス語である。()内は筆者による。

²¹ 日本放送協会(1965:547)の記載に基づく。

²² 資料(3)でのクレジット表記を転記した。演唱者一人ひとりの氏名は掲載されていないが、複数の女性の声で演唱されている。

²³ 本稿の査読委員からは、これら4点の資料が果たしてその時代、その地域での「ベスト録音」といえるのか、偶然記録された要素が必要以上にクローズアップされるおそれがあるのではないかといった主旨のコメントもいただいている。筆者もその点については留保のうえであえて選択した、としかいえない。査読委員からはほかに、未公開だが公開予定の資料なども対象とすべきではないかとの意見もいただいた。至極もったもであり、研究の方法としてもそうあってしかるべきと思うが、今回は公開・公刊済みの「誰でも利用できる」状態にあるものに限定することとした。

²⁴ 例えば『神々への祈り 二風谷アイヌの詩とユーカラ』(LPレコード盤、1977年、キングレコード)は、発行年や、解説書での記述からするとおそらく1975年前後の録音かと思われるが、明確な記載がない。なおこの資料の一部の音源は、その後『アイヌの歌と踊り』(CD、1992年、キングレコード)や『日本のハーモニー』(CD、1991年、キングレコード)に再録されて再販されたが、それらも現在は絶版となっている。

じない。ただし、旋律構造等の記述において、声部間で部分的に異なる歌詞が歌われている場合²⁵には必要に応じ言及する。なお、参考までに資料(3)の解説書に記載された「cupka wa kamuy ran」の歌詞と訳詞を下記に引用しておこう²⁶。

cupka wa kamuy ran	
チュッカ ワ カムイ ラン	東から神が降りてきた
iwani tekka orew	
イワニ テッカ オレウ	アオダモの枝に降り立った
iwa tuysam etanne maw a=nu	
イワ トゥイサム エタンネ マウ アヌ	岩山のそばで長い音を聞いた

5 資料の内容

記述の中で用いる図と譜例はすべて、資料(1)~(4)をもとに筆者が作成したものである。

図および譜例ではシントコもしくはそれに類したものを叩く打音から打音までの間を「1拍」と数えて作図・採譜した。このうち「図」は、歌詞の各音節を各拍に配置される横の流れと、複数の声部がどのように重なっているか、を主眼に、枠組みを図にしたものである。歌詞は、1拍を大きく前半と後半に分けて、そのどちらの時間内に歌詞中の音節が歌われるかを聴いて判断し、配置した。

「譜例」は、本稿の扱う目的と範囲を念頭において、ある程度音程を確定できる音を中心に記述した。「図」では表現できない、音高の相対的な上下を簡便に表す方法として五線譜に記譜した。この手の五線譜への採譜の限界は承知のうえであるが²⁷、ここではその汎用性・簡便性を優先して五線譜という手段を選択している。本稿での譜例は、旋律線の相対的な上下動や、各音の前後の音価との関係における相対的な長さを記したものとして参照されたい。

とはいえ、以下の記述には旋律構成音や多声性などを、そうした限界のある記譜に基づいて考察した項目も含んでいる。さしあたっては記譜のように歌われていると判断、ないし仮定した場合の、仮説の可能性を述べたものとして参照されたく、また批判も仰ぎたい。

〈凡例〉

- ・本稿 5-1 ~ 5-4 は、資料の発行年ではなく採録年順に、現在から過去に遡っていくかたちで配列している。
- ・それぞれの資料を文中で指すときには、本稿 4-4 の表で用いた次の番号で示す。

萱野 (2000) →資料 (1)

谷本・ナティエ (1980) →資料 (2)

²⁵ 上記の「ran」のところを「ran na」、「iwa tuysam」のところを「iwa teksam」と歌ったり、「etanne」が「otanne」のように発音されていたり、「konkane mayne」という句が挿入されていたりする箇所がある。本稿 5-2-1 を参照されたい。

²⁶ 本田・萱野 (1976) の2008年の復刻盤CDの解説書24ページから引用。同書によれば、CD盤への復刻に当たりオリジナル盤での歌詞や訳等の全面的改訂を北原次郎太氏 (当時は財団法人アイヌ民族博物館職員) が担当したものの。

²⁷ 音楽の採譜という方法の問題点と限界については、金城 (1989)、柘植 (1991) を参照。

本田・萱野 (1976) →資料 (3)

日本放送協会 (1967) →資料 (4)

・ウコウクを行っているとき、最初に歌いだす人のことを本稿では「先唱者」、それ以外を「後続者」と呼ぶ。3声部の場合、後続する順に「後続1」「後続2」と呼んで区別する。

・本稿4-5で示した歌詞を繰返し歌っているとき、その繰返しを「●回目」と呼んでいる。

「1回目」は、先唱者・後続者とも実際に声に出して歌い始めたところから数えている。

・ウコウクで一つ旋律を歌うときの、互いに数拍の時間差をおいて進行する旋律が、たとえば3つあるときは「3声部」と呼ぶ。二人の歌い手のあいだでそれぞれ1声部を担当してウコウクで歌っていれば「2声部」である。各声部は、一人で歌っていても同時に数人で歌っていても「1声部」と数える。

〈ウコウクの構造図(本稿137~141ページ)の凡例〉

・各声部は太線で囲んでいる。

・歌う際に、拍子をとるために打たれるシントコ等の打音から次の打音までの間を前半と後半に分け、各声部の歌詞の音節(一まとまりに発音される最小の単位。アイヌ語には開音節と閉音節とがある)が、おおまかに前半と後半のどちらに歌われているかを、ローマ字で配置して示している。

・「前半」「後半」のように2分割できないリズム配分(譜面上では三連符で表すなど)については、配置するマスを結合して表現している。

・シントコ等の打音は「×」で表している。

〈楽譜(本稿142~148ページ)の凡例〉

・採譜は五線譜方式で行った。そのほかアイヌ音楽の特徴を表記するにあたっては、小林(1987b)および千葉(2009)における採譜の凡例を参考とした。

・2~3声部が重なって、音がよく聴き取れないなどの箇所は、適宜その旨を表記の上、記譜を省略している。

・シントコ等の打音から次の打音までの間を、譜面上では1小節(点線の小節線から小節線までの間隔)で表した。いわゆる拍子記号は記していない。

・シントコ等の打音から打音までの間を1拍と仮に数え、1拍のあいだに行われる動きを、譜面上では四分音符1つの音価で表すようにした。

・清書に用いた楽譜ソフト²⁸の機能の都合上、実際には現れない音にも調号が記されているものがある。

・音符の符頭の「×」は、音高を特定できない音²⁹を表している。記譜の位置は、相対的にこのあたりという程度の暫定的な判断による³⁰。

・録音状態もしくは声部の重なりぐあいにより、歌詞は聞こえるものの音高の特定が難しかったものについては、符頭を省略するかたちで記譜した。

・強い呼気音は符頭を「(図版)」で、裏声で歌うものは音符の上方に小さい「○」をつけて、表した。

・低い音~高い音~低い音と、短い間で急激に移動する技巧を用いる音は、音符の上方に「ℓ」の記号を付した³¹。

²⁸ MusicScore3 (シルバースタージャパン、発売2009年4月)を使用した。

²⁹ これには、千葉(1996)で論じられている、音色要素を優先した歌い方の結果、音程要素が不安定になった(ように聞こえる)場合も含まれる。

³⁰ 採譜者が違えば採譜校閲をもっと厳密に行えば、あるいは機械的な数値測定を行えば、はっきりした音程として捉えることが可能になるかもしれない。そうした機械的な測定値の比較検討には今のところ着手していない。

³¹ 小林(1987b)、千葉(2009)を参照。

- ・「B」は譜面上の音価よりも「やや短い」を表す。
- ・「↓」は譜面上の高さよりも「やや低い」を表す。

5-1 資料 (1) の「cupka wa kamuy ran」

資料 (1) の第10トラック「ウポポ (座り歌)」では、3曲のウポポが連続して収録されている。「cupka wa kamuy ran」はその1曲目である。

5-1-1 ウコウウの構造

資料 (1) では、「cupka wa…」は3声部のウコウウで演唱され、計4回の繰り返しののち終了している。簡略な形で表現すれば、この録音では図1のような構造で展開されている。

(図1：本稿135ページ)

この図に沿っていえば、3声部間のウコウウは、シントコの打音2拍分をおいてから後続する声部が歌い始め、それぞれが1節を4回繰り返していくという関係性を保っている。

この、3声部間に関係性ないし構造は、少なくともこの録音では一定して変化しない。この点はいわゆる「輪唱」と似ているともいえる³²。またそのように規則的であることは、ある一定の歌い方についての再現性が高い構造になっているともいえる。

5-1-2 旋律

先唱する声部は数人の歌い手から成り、一つの声部内では基本的に同じ旋律を歌っている、もしくは歌おうとしているといえる³³。そして、3声部とも、基本的には同じ一つの旋律を歌っている。少なくとも本稿では以下、この前提で検討する。

(譜例1：本稿137ページ)

各声部の旋律は、音高をほぼ特定できる3つの音³⁴で、下から「完全4度+長2度」に近い音程を構成する。(譜例5-1: 本稿146ページ)

3音の中間に位置する1点dの音が旋律の大半を構成しており、他の2つの音(aと1点e)がこの1点dに向かって収束されていくような動き方をしている³⁵。このことは、後で比較するが、資料(2)(3)(4)で演唱されている多彩な旋律とはまた異なった特徴の一つとなっていると言える。

5-1-3 全体としての声の重なり (多声性)

上述のような構造で、旋律を3声部間で繰り返し歌う「cupka wa…」全体の響きはどうかだろう。声部のずれ方、ないし後続する声部に入るタイミングが一定であることから、おのずと3つの声

³² 北海道教育大学旭川校(2013)の「解説編」では、前出の千葉伸彦氏が講評として出演し、ウコウウと輪唱の本質的な違いについて詳しい説明を行っている。

³³ もちろん、偶然的な「まちがい」や、意図せぬ、音の上がり気味・下がり気味はどんな場合でも多少は生じる。

³⁴ 現実の歌唱ではそのつど音程はあるていどの幅を持って出現する。

³⁵ これは、小泉(1958)が論じた日本音楽の旋律におけるテトラコルドの枠組みにおける核音のような働きが生じている、ともとれる。谷本(1965a:11)では「完全四度または完全五度の“わく音程”をもった三音はこういった音列の中で主に隣接音によって旋律が構成されることになる。そしてその旋律構成は、常にその音列のただ一つの中心音にはかのすべての音が帰納するといった主音の支配の強い旋律構成ではなく」と、3音旋律の傾向について指摘している。その約20年後の小林(1987a:43-52)では、アイヌ音楽の音階として「汎日本的テトラコルド型」「中間音のないテトラコルド型」を立項して、テトラコルド性に基づく分類が試みられている。

部それぞれの音が重なって作られる音響も、パターンが決まってくる。旋律の構成音のうちのひとつ(1点d)の出現度が高いこと、基本的に1種類の旋律を歌っていてヴァリエーション³⁶が少ないことから、一部に2度または4度の響きが生じているほかは、全体的に1点dのユニゾンの響きが支配的である。その意味で、資料(1)の各声部の旋律は、相対的にモノフォニック(単声的)³⁷な音響を生み出しやすくなっているといえる。

(譜例6-1:本稿147ページ)

5-2 資料(2)の「cupka wa kamuy ran」

資料(2)の「cupka wa kamuy ran」は2人の歌い手のあいだでウコウクを行っている。つまり、各声部1名ずつの、2声部によるウコウクである。

平取地方での座り歌は、3手に分かれてウコウクする、とされている³⁸。仮にそれが規範的と考えられてきたとすれば、資料(2)はそれとはやや異なる歌い方をしていることになる。おそらくこれは録音の際に、座り歌を演じられる歌い手が二人しか見つからなかったか、たまたま当日は二人だったためかと思われるが³⁹、今はこの録音の録音状況についてはこれ以上分からない。

とはいえ、この2人の歌い手による2声部でのウコウクの記録のおかげで、多くの情報を得ることができる。後述する資料(3)(4)では、声部の重なり方も一定ではないうえ、各歌い手の歌う旋律も一様ではなく、西洋音楽的な音楽に慣らされた現代人の耳には、ある意味で混沌として聞こえるかもしれない音響を生み出している⁴⁰。そのため、一人一人がどのような歌い方をしているか、

³⁶ 「ヴァリエーションvariante」とは、ある一つの旋律が意図的または偶然にさまざまに変奏されて現れた形の一つのことである。

³⁷ 「モノフォニーmonophony」とは、単声性とも訳され、基本的に単旋律で、異なる高さの音の重なりを含まない状態の音楽を指す。

³⁸ 萱野(1998:99)には「ウポポ」についての次のような記述がある:「それは一人が「フチャーホー」と言うと、二人目の人が「フチャーホー」、三人目の人がさらに追いかけて「フチャーホー」と繰り返す」。また、本田優子氏のご教示によると、1980年代当時に萱野茂氏から「三つに分かれてやるんだ」と教わったとのこと。ただし、北海道アイヌ古式舞踊連合保存会(1987:117)で平取の「cupka wa kamuy ran」の演唱として提示されている図では、4手に分かれて次々とウコウクする形も記載されている。他の例も調べて見なければ分からないが、「ウポポは3手に分かれて歌う」ことは、比較的近年に成立した規範ないし伝統かもしれない可能性もある。

³⁹ 谷本(2000:346)には「1970年代には同じ地区のなかでは、ウコウクをしながらウポポを歌うために必要な程度の歌い手を集めることができず、他の地区に応援を頼み、かつ録音前にかんりの練習を必要としていた」とある。

⁴⁰ 知里(1937)は、ウポポという語の解釈について次のように言及している:

「upopoといふ語の語源は難しい。chikappo uhautaraise(小鳥どもが一斉に囀る)と云つたやうな意味ではなからうかと言つた人がある。upopoは恐らくu-popoであらう。u-は例の互相の接頭辞。popoは多分pop-oで、popはshu pop(鍋が沸騰する)のpop、本来はポッポッと沸騰する音のオノマトピアで、それから「沸騰する」といふ動詞になつたもの、それに他動詞法語尾の-oが附いて「沸騰する」「わき立たせる」「がやがや騒いで八釜敷〔ママ〕がらせる」といふ意味になる。〔略〕upopoは本来「小鳥どもが一斉に囀るやうに皆でがやがや唄ひ合ふ」といふやうな意味だつたかと思ふ」知里(初出1937、1973:267)

chikappo uhautaraiseといった解釈を示した人物ないし出典については明示されていないなど、いくつか留保すべき点はあるものの、少なくとも曲種としての「ウポポ」の説明としてはもっともらしく思われる。

なお、田村(1996:32)は「ウポポの語源は不明である。語形からはu-pop-o ウポポオ《互い・(擬音擬態)……を入れる》つまり《互いにポッポッを入れる》ということになりそうだが、意味はわからない」と、小鳥の囀りといったような解釈には言及していない。

曲種としての「ウポポ」については、谷本(2000)が「ウコウクによるほとんど騒擾的とも言える音響は、日常的空间を「混沌」によって呪術的祭儀のための祭場とする演出の一つである」と解釈することができよう(谷本2000:171)と、ウコウクによって作り出される音響的な混沌感が儀礼の場を非日常的空间に変える装置となっているのではないかと解釈を行っている。谷本(1965b:21)では既に「〔略〕順々に歌声が起って行く、歌を渡した者はそのままたいづけるから、ウポポの語源—小鳥どもがいっせいに囀るやうに皆でがやがやうたい合う—通りの状態になる」と記していることからも、おそらく知里(1937)を踏まえたものと思われる。この解釈が妥当かどうか、またウコウクで歌わない曲を祭儀の場で歌う場合についてはどう解釈するのかなど、なお検討の余地はあるものの、2人以上でウコウクをして作り出す音の重なりが「ウポポ」と呼ばれる曲種(平取地方では「座り歌」と一体的な性格をもち、重要な役割を果たしているという点については、筆者も意見を同じくするものである。

必ずしも録音の表面からは判別できない箇所が多くある⁴¹のに比べ、資料(2)は2人で2声のウコウッを行っていることで、歌手一人ひとりが何をやっているか、非常に聴き取りやすくなっている。

5-2-1 歌詞

歌詞の一部が、次の下線部のように二人の間で異なっている箇所がある⁴²。

先唱者	後続者
cupka wa kamuy ran	cupka wa kamuy ran
iwani tekka orew	iwani tekka orew
iwa <u>teksam</u>	iwa <u>tuysam</u>
<u>otanne</u> maw a=nu	<u>etanne</u> maw a=nu

アイヌ音楽には、全く歌詞も旋律も別のものである2つの声部が同時進行するという形式⁴³もあるので、歌手2人が「別の曲を歌っている」という意識があった可能性や、地域や世代によって多少異なる形を伝承していた可能性も否定できない。ただ、歌詞の大半は同じであり、それらの各音節のリズム配分は両者ともほぼ同じであること(次項図2参照)、本稿「6」に後述するように歌詞の音節のリズム配分は旋律のヴァリエーションに比べると固定的な傾向を示すことから、本稿ではさしあたって、両者は基本的に同じ曲をウコウッで歌おうとしている、という前提で考察を進める。

5-2-2 ウコウッの構造

二人の歌手によるウコウッを、先唱者が1節を歌い終わるまでを1回と数えると、資料(2)は1節を9回繰り返したあと、10回目の途中で止まり、演唱者自身の小さな笑い声が聞こえたところで録音は終了する。

(図2：本稿138ページ)

ここで注目すべきことが2点ある。

⁴¹ もっともこれは筆者の聴取能力の限界のせいには過ぎず、もっと耳が良く徹底した採譜訓練を受けた民族音楽学者なら難なく聞き分けられるのかもしれない。また、単純に音声の再生装置の精度が上がれば解決する部分もあるかもしれない。

⁴² アイヌ語としての意味や語法についてはアイヌ語学に委ねたいが、参考までに田村(1996)に記載された各語の意味は次のとおりである。

「tuysam」=位置名詞、「…のそば」

「teksam」=位置名詞、「…の横、…の脇」

「tuysam」のところを「teksam」で歌う例は他にも記録されている。一方、上記の「etanne」と「otanne」については、「otanne」と歌われたのを採録・記述した例はない。資料(2)を聴いた筆者の耳には「etanne」の「e」がどうしても「o」に聴こえること、それが数回の演唱中で何度も出現することから、念のため注記しておいたものである。ただ、etanneが田村(1996)によれば他動詞で「(そこ)で長い」の意であるのに対し、同じく田村(1996)では「otanne」は自動詞で「①陰茎が長い ②陰毛が長い」の意である。ここでotanneを使うことが文法的にはあり得るのかどうか、この歌詞行の文脈で使って意味をなしうるのかどうか、筆者のアイヌ語知識ではこれ以上は分からない。アイヌ語研究者のご意見を仰ぎたい。

⁴³ アイヌ音楽における音楽形式の一つとして、独立した項目を立てて叙述したのは小林(1987a)が初めてである。また、甲地(2012)はこれを「複旋律形式」として、アイヌ音楽の歌唱形式を4分類した中に位置づけている。具体的に曲目を挙げると、たとえば国の重要無形民俗文化財の指定を受けたアイヌ古式舞踊の保持団体のレパートリーでいえば、鶴川アイヌ文化伝承保存会による「フッサヘロ/カンコワホーテレケ」、旭川チカップニアイヌ民族文化保存会による「イオマンテウボボ」の中の「ホイヤ ホイ/ホックマレラ/タラバ ホエ」など。

1 点目は、後続者のウコウウの入り方、追いかけ方である。前述の資料 (1) と比べて目立つのは、後続者の1回目での入り方が、歌の冒頭「cupka wa」からではなく、「kamuy ran」から入っていることである。

冒頭で、後続者が、このように歌の途中から1回目の出だしを歌いだすスタイルは、資料 (3) (4) にも、また「cupka wa kamuy ran」以外にも見られる⁴⁴。

ウコウウによる演唱の、後続者の初回の入り方については、萩中 (1996) がすでに指摘している⁴⁵。本稿の資料 (2) (3) (4) の資料は、これらを「伝統的」というかどうかは別として⁴⁶、少なくとも録音当時の平取地方でのウコウウにはこのような入り方で始めることが継承されていたことを示している。

なぜ1回目の繰り返しでは歌の冒頭から入らないのか、少なくとも筆者は今のところ伝承者自身による説明などの情報を得ていない。2回目以降では、資料 (2) (3) (4) とも後続者は歌の冒頭から繰り返す。1回目のみにこの現象がみられるということは、先唱者の歌が別のもの変わった(「座り歌」では1曲だけでなく次々と別の歌を繰り返し出していく) ときに、前の歌での自分のパートを歌い終えた後続者が、次に何を歌うか、どう重ねて歌っていくかを、数拍のブレイクのあいだに感覚的に捉え、確認し、準備を整えて次の曲に入っていくことが習慣化されていたのではないかと思われるが、今のところ仮説の域を出ない。

もう1点は、資料 (1) と異なるのは、後続者の先唱者の後からウコウウで入るタイミングが、10回の繰り返しの中でも一定しないことである。

1回目では、後続する歌手は1.5拍遅れで入っている。拍を刻む音(おそらくシントコもしくはシントコ代わりの何かを叩く音)が、先唱者の場合は「cupka wa kamuy ran iwani tekka orew」と下線部のところで重なるのに対し、後続者は「kamuy ran iwani tekka orew」と重なっている。しかし、これは後続者にとってもあまりなじまない感じなのか、1回目の歌詞の後半「etanne maw」を歌わず、先唱者が「a=nu」と歌ってから「a=nu」と入りなおしている⁴⁷。

ここで、二人の演唱は、ウコウウで時間的にズレながらも、拍を打つ音と歌詞の母音のタイミングとは両者とも同じ(「cupka wa kamuy ran iwani tekka orew」)になり、2回目～4回目の繰り返しの間、このタイミングは変化しない。

ところが、5回目の前半、何かあったのか、後続者は「iwani」を歌いかけてやめ、次の拍からあらためて「iwani」を歌い始めている。

そして6回目の繰り返しでは、後続者の入るタイミングは2.5拍ずれて、1回目の始めと同様のタイミング(「cupka wa kamuy ran iwani tekka orew」)のまま、録音の最後まで進む。

このように、後続者の入るタイミングの不定さは複数回観察されるが、これが果たして偶然だったのか、単純なミスと修正だったのか、どちらも許容されることだったのか、筆者には確定できな

⁴⁴ 本稿では論じないが、本稿4-3に掲げた「cupka wa kamuy ran」のほかの2曲「hupca ho」「huraye tuki」についても、1970年代以前の録音では、同じスタイルを確認できる。

⁴⁵ 萩中 (1996 : 93-95)

⁴⁶ 甲地 (2012 : 106) では、古い録音資料にも歌の冒頭から歌いだすタイプのウコウウが一定程度みられ、必ずしも「途中から取る」タイプがより伝統的とはいえないのではないかと、という主旨が述べてある。

⁴⁷ 先唱者がどう歌っているか、確認しているかのようだが、これはあくまで筆者の感じ方による

い。しかしながら、後述する資料 (3) (4) のように、多数が入り混じってウコウッを展開させていくことや、「先唱者がうたい出すとすぐ右隣の者の方に“それ歌をやるよ”というふうに顔を向ける。右隣の者は“ハイヨ”という調子でそれを受け、一拍ずれてうたいはじめ、前と同じように右隣の者の方に顔を向けて歌を渡す。それを受けて一拍ずれてうたい継ぎまた右隣りに……と言うように順々に歌声が起こって行く」⁴⁸ という歌い方の記述などから、このようなタイミングで入るウコウッが著しく例外的であったわけではない、と推測する。

5 回目の途中で「iwani」を歌いなおすような、アクセントともとれることが起こっても、歌い手らは柔軟に対応しているように聴こえる。偶然的要素にさほど動揺もなく、中断せずに進めていくことは、複数で全体を構成するウポボの演唱においては、比較的良好であったことなのではないかと推察する。

5-2-3 全体としての音の重なり（多声性）

5-2-2 のようなウコウッの入り方について、仮に 1 拍後、1.5 拍、2 拍後⁴⁹、2.5 拍後…のいずれも許容されるものであったとすると、全体としての多声性のあり方も資料 (1) とは大きく変わってくる。

（譜例 2：143 ページ）

譜例 2 のとおり、同じ曲でありながら 2 人の歌い手の歌う旋律の細部には差が聴きとれる。

そうした旋律をウコウッで歌うことによって、資料 (1) のように声部間・声部内でも比較的均一な旋律をウコウッで歌うのに比べ、異なる音程の重なりあう状態がより多く出現しやすいといえる。ウコウッで歌っていること、ウコウッの入る位置が資料 (1) のように一定しないこと、旋律そのものが細部で異なることによって、言い換えれば、資料 (2) では、一人ずつの 2 声部で、同じ歌を歌いながらよりポリフォニック（多声的）な音響を作り出している、ということがいえる。

5-2-4 旋律

一方で、この録音資料では、歌い手二人は、異なる構成音からなる旋律を歌っていることがわかる。両者の歌っている旋律の構成音を絶対音高で表すと、次のようなものである。

（譜例 5-2-1、5-2-2：本稿 146 ページ）

構成音だけを比べれば、4 つの音のうち 3 つが重なっており、重ならない 2 つの音をそれに足せば、譜面の上だけでなら、いわゆるペントニック（半音を含まない五音音階）と考えることもできる。

（譜例 5-2-3：本稿 146 ページ）

だがその一方で、旋律の動き、とくにフレーズの終わりに延ばされる終止音的な音（ある程度の区切り感ないし終止感を思わせる音）が、両者では異なっており、先唱者は譜例上の b、後続者は

⁴⁸ 谷本 (1965 b: 21) から引用。

⁴⁹ 資料 (1) では後続 1、2 の声部は、先行する声部から 2 拍おいて開始している。

譜例上の1点desまたは1点esで、それぞれ「ran」「orew」「a=nu」を歌っている。構成音を共有してはいても、旋法的には異なる旋律である、という見方もできようが、他に同じ演唱者による比較資料がないので、ここでは指摘することしかできない。

もし5-2-1での仮定どおり、歌い手はそれぞれ同じ「cupka wa kamuy ran」を歌おうとしている、とするなら、譜例2にもみられる旋律の細部の差異や、上記のような旋律構成音の違いはさほど曲の同一性（の認識）を揺るがさず、ある曲の旋律は幅広く緩やかな規範性をもって伝承されていた、と考えることもできるだろう。

このことを念頭に、次の資料(3)、(4)も同様に検討しよう。

5-3 資料(3)の「cupka wa kamuy ran」

5-3-1 ウコウッの構造

資料(1)や資料(2)の資料と異なり、資料(3)は3声部のウコウッを3人以上の人数で行っていることが聴き取れる。録音からは、それぞれの声部を主導的に歌っている1人の声とユニゾン(斉唱)で歌っている別の声が聞こえてくる。ただし、3声部とも複数名というわけではないようで、少なくとも筆者には、1回目における「後続1」の声部は2名以上で歌われているように聞こえる。2回目以降は声部間関係がやや複雑な様相を呈するので(後述)、どのように歌っているか確定できない箇所も多々ある。以下の図示や譜例は、録音の表面に立ち現われて聴き取れるものを書き取っており、各声部とも、同一人物ではない人が歌っていても便宜上1段に書いておいたものもある。

資料(3)では、3声部に分かれた歌い手が、1節を計4回繰り返したのち、先唱者が再び「cupka」と歌いかけるがすぐに止まり、録音はそこで終了する。

(図3:139ページ)

1回目で、先唱者が「iwani tekka orew」まで歌っているのは聴き取れるが、その後先唱者は再び冒頭の「cupka wa」を歌いかける⁵⁰。筆者には「cupka wa」の後は、よく聴き取れなかったが、これで少なくとも2拍分、先唱者は他よりも長い時間を要することになる。そのあいだに、後続1は1節を歌い終え、2回目の繰り返しからは「先唱者」になり、1回目の先唱者は2回目以降は1拍遅れの「後続1」となっている。

1回目の歌い始めの部分では、資料(2)と同様に、後続1は歌詞の初めからではなく「kamuy ran」からウコウッを初めている。そしてさらに後続2⁵¹は、後続1が「kamuy ran iwani」まで歌った直後に「iwani tekka」からウコウッを初めているのが聴き取れる。

この3者のタイミングは、もし3者とも「cupka wa」から歌いだしたとしたら「cupka」「cupka」「cupka」と1拍ずつずれてウコウッし始めた場合と同じになる。

⁵⁰ 理由については不明であり推測するしかない。ただ、次の資料(4)でも、先唱者が何らかの理由により、次回の繰り返し以降はウコウッの後続者にまわっているのが観察される。そしてどちらの資料でも、周囲も当人もそうしたことにうろたえた様子は表面にはあらわさず、いわば臨機応変に、全体を進行させていく。

⁵¹ 音響がやや混沌としているので筆者には確定しにくい、暫定的に「後続2」として記述を進めている。

cup	ka	wa		ka	muy	ran		i	wani	tek	ka	o	rew	～
	(cup	ka	wa)	ka	muy	ran		i	wani	tek	ka		～
		(cup	ka	wa		ka	muy	ran)	i	wani			～

ここだけで考えれば、演唱者は、歌い出しはそのようなタイミングで入るということを経験的に身につけていた、と言えるかもしれない⁵²。だが一方で、次のような状況も録音されている。

2回目以降に先唱者となった声部（＝1回目の後続1）と後続1（＝1回目の先唱者）のタイミングは、以後2～4回目では変わらない。しかし後続2の入るタイミングがそれとは異なってくる。2回目では後続1（＝1回目の先唱者）が「cupka wa」と歌った後に、3回目と4回目では後続1が「cupka wa kamuy」まで歌った後に、後続2の演唱者が「cupka wa」と歌い始める。

このことから、次のような仮説も考えられる。ウコウゥによる声部の重ね方は固定的にまとまった音響として記憶されているのではなく、各声部でそのつど入るタイミングをはかりつつ拍頭を揃えて入ること⁵³、しかし資料(1)のように2拍間隔を終始保持するというほどでもなく、直前の歌い手からさほど間をおかないでどのところに入ることが、ウポポとしての演唱の決まりごととして共有されていたのではないか。

5-3-2 旋律

著しく違うというほどではないが、資料(2)同様、旋律の細部でさまざまなヴァリエーションが見出される。

（譜例3：144ページ）

フレーズの終わりの終止音的な音（ある程度の区切り感ないし終止感を思わせる音）が、各声部で少しずつ異なっている。また、同じ声部でも繰り返しの際に違う音を用いることもある。

5-3-3 全体としての音の重なり（多声性）

3声部で歌われているうえ、上記のように、1、2、3、4回目の各声部の重なり方（タイミングのずれ方）はそれぞれ異なっているので、音の重なり方も微妙に異なっている。

旋律の構成音は、聞こえる限りでは各声部とも3つの音からなっており、その3つは「自然倍音列型」（小林1987a:50）の音程関係にある。西洋音楽に偏った言い方をあえてすれば、全体として「長三和音」的な音響が出現している。

（譜例6-3：本稿148ページ）

⁵² 例えば、後続1として歌うときは「cupka wa kamuy kamuy ran」のように、声部を繋いだような旋律が頭の中で鳴っていて、それに従って後半の「kamuy ran」から声を出す、といった覚え方ないしタイミングの測り方をしてきた可能性もある。

⁵³ この点が、資料(2)とも異なる点である。

5-4 資料(4)の「cupka wa kamuy ran」

本稿が対象とする4つの資料中では採録年が最も古い1962年で、前記資料(3)の約10年前の録音である。

この資料は、NHK札幌放送局による「アイヌ伝統音楽収集整備計画」(1961～1962)における採録で、報告は日本放送協会(1965)としてまとめられている。この日本放送協会(1965)に付録するソノシートには、同年同月、荷負(平取町)での録音とされる「cupka wa kamuy ran」が収録されている。これを資料(4)とを比べて聴くと、筆者には同じ歌い手らのように聴こえる。ただし同じ録音ではなく、同じ演唱者らによる別テイクの録音と思われる。この前提で、本稿では日本放送協会(1965)ソノシートよりも収録時間の長い資料(4)に検討を絞ることとした。

5-4-1 ウコウクの構造

資料(3)と同様、3声部のウコウクで、1節を計4回、繰り返している。ただし、3声部めの入りがはっきり聞こえるのは1回目のみで、筆者にはそれ以降は明瞭に聴き取ることができなかったため、図および譜例では記譜は省略している。

(図4：140ページ)

ここでも、資料(2)と同様、1回目の歌いだしでは、後続1・後続2とも「cupka wa」からではなく「kamuy ran」から歌い出している。

さて、2回目の繰り返しのとき、後半で先唱者が1回目とは違った歌詞を歌い出している。「etanne maw」の後すぐに「a=nu」と歌わず、「konkane may ne a=nu」と歌っている⁵⁴。この下線部の「konkane may ne」を歌うのに2拍分の時間を要するので、ここを歌っているあいだに後続1は通常どおり「etanne maw a=nu」と歌い進み、3回目の繰り返しからは、それまでの後続1の歌い手が「先唱者」になり、それまでの先唱者は「後続1」になる。

先唱者が途中から後続者になる、後続者が途中から先唱者になる、といった現象が、資料(3)と資料(4)で見られることは、偶然である可能性も含めて興味深いことのように思われる。

もっとも、この資料の録音年代や歌い手の声音から、資料(3)と資料(4)と同じ歌い手が出演していることは当然考えられる。同じ歌い手らが同じことを行っている可能性、すなわちこのように入れ替わることが偶然ではなかった可能性も、この段階では完全には否定できない。

ただし資料(4)での2回目の繰り返しで「konkane mayne a=nu」と歌った歌い手は、3回目以降は周囲と同じように「etanne maw a=nu」と歌うので、「konkane mayne a=nu」と歌った

⁵⁴ この地域以外にも「cupka wa kamuy ran」で始まる歌が各地で伝わっている。中には資料(2)の先唱者のように「iwa tuysam」ではなく「iwa teksam」と歌うところもある。また、本誌編集委員会より、田村(1996)の「tuysam」の項目に次のような記載がある旨、教示された：

iwa tuysam etanne maw kane may ne ciwnu [略]《S自作のウボボ》

同書の凡例によれば、「S」とは平賀サダモ氏(1895ころ～1972、沙流川下流域の旧門別町福満生まれ)を示す。資料(4)を収録した事業をまとめた日本放送協会(1965)によれば、当該地域での収録における演唱者一覧に平賀氏の名はあがないないものの、実際はその場にいた可能性や、平賀サダモ氏に教示を受けた歌い手であった可能性も考えられる。となると、資料(4)は、単純に「平取地方の「cupka wa kamuy ran」」とは括れない可能性も出てくる。

のは偶発であった可能性の方がいくぶん大きいといえるかもしれない。

ここではむしろ、その周囲の歌い手にはおそらく突然歌ったように感じられたかもしれない「konkane mayne a=nu」に左右されず、自分の歌っている声部をそのまま続行していることに着眼したい。ウコウッでの演唱を進める中で、何らかの突発的な変化があっても、周囲は動じず、中断することなくうまく合わせていく、機転が自然に働く。そうした音楽基盤を歌い手らが共有している（らしい）ことを、資料 (3) (4) は示しているのかもしれない。

5-4-2 旋律

旋律についても、いくつかのヴァリエーションが聞こえてくる。録音時のマイクの指向性その他の条件のためかもしれないが、先唱者の音量に比して後続者の声は聞こえにくくなってはいるものの、先唱者とはかなり異なる音の動きをしていることがわかる。

（譜例 4：146ページ）

フレーズの終わりの終止音的な音（ある程度の区切り感ないし終止感を思わせる音）が、先唱者と後続 1 とでは一部異なっているほかは、おおむね 1 点 d で「orew」を、1 点 f で「a=nu」をまとめている。

5-4-3 全体としての音の重なり（多声性）

旋律の構成音を同じくしていながら（譜例 4、譜例 5-4：本稿 146 ページ）、旋律線そのものが動きが多いこともあり、先唱者と後続 1 だけを見ても長 3 度、短 3 度、完全 5 度の響きが出現し、これも資料 (3) でのように全体的にいわゆる長三和音的な響きに似た多声性を生み出している。

（譜例 6-4：本稿 148 ページ）

6 まとめ（比較・考察）

資料 (1) の採録年から資料 (4) の採録年までには、約 40 年の開きがある。本稿「5」では、時間軸をいったん捨象しての比較に努めたが、にもかかわらず、資料 (1) と資料 (2)～(4) のあいだには、さまざまな相違が認められる。少なくとも現在、資料 (2)～(4) のような歌い方が、資料 (1) の現役世代にとっての「昔の歌」「伝統的な歌い方」として聴かれている。平取地方における「cupka wa kamuy ran」の歌唱スタイルは、ある時点を境に、資料 (1) のようなスタイルが主流となっていくような、何らかの原因があったことが推察されるが、その検討はまた別の機会としたい⁵⁵。

⁵⁵ 北海道アイヌ古式舞踊連合保存会（1987）には、1986年の現地調査での録音資料から採譜した楽譜が掲載されている。これを1980年代の一例として参照すると、たとえば3声部間のウコウッでは、1960年代・70年代の資料 (2)(3)(4) と同じく、1拍遅れでウコウッしていることが読み取れる。

6-1 ウコウッの構造について

- ・資料 (1) は、いわゆる輪唱のような、各声部が旋律1節を最初から最後まで歌う構造が全体で一貫している。先唱する声部と後続する声部間の間隔が一定している。
- ・資料 (2) (3) (4) では、繰り返し1回目の後続者の入り方が旋律の冒頭からではなく、先唱者があるていど歌い進んだところの歌詞の終わりの歌詞を繰り返すようなタイミングで開始する。2回目以降の繰り返しでは、後続者も旋律1節の最初から歌う。
- ・資料 (2) (3) では、後続者の入るタイミングが、必ずしも一定しない。また、歌いよどみ、一時的中断など、偶発的な要素を含みながらもウコウッの流れは中断されることなく進行する。
- ・資料 (3) (4) では、1回目の歌唱で先唱者となっていた歌手が、2回目以降では入れ替わって後続者になるなど、単純に後から追いかけるだけの構造にはなっていない。

6-2 旋律、歌詞について

- ・資料 (1) では、実演にともなう音の微細な上下動はあるものの、明らかに旋律線の異なる旋律は見られない。せいぜい長1～2度の幅でのヴァリエーションが見られるといった程度で、単声性の高い演唱となっている。
- ・資料 (1) の旋律は、ほぼ完全4度+長2度による3つの音で構成されている(譜例5-1)。
- ・資料 (1) では、旋律構成音の中に核音的性格の強い音(1点d)がみられ、旋律の大半がその音を中心に動いている。
- ・資料 (2) (3) (4) では、フレーズの終わりにくる終止音的な音が、声部のなかでは毎回ほぼ一定してはいるが、声部間では必ずしも同じではない場合がある。
- ・資料 (2) での2声部それぞれの旋律は、構成音そのものが異なっている(譜例5-2-1、5-2-3)。
- ・資料 (2) の旋律構成音は、長2度、短3度、完全4度、完全5度、短6度(に近い音程)が見受けられる(譜例5-2-1、譜例5-2-2)。
- ・資料 (3) (4) の旋律構成音は、長3度、短3度、完全5度(に近い音程)が見受けられる(譜例5-3、譜例5-4)。
- ・資料 (3) (4) での先唱者と後続者の旋律は、構成音を基本的に同じくしているものの、旋律線の異なる動きが複数個所に見られる。
- ・資料 (1)(2)(3)(4) とも、基本的に同じ歌詞で展開しているが、(2)(3)(4)の一部に、単語等が異なる歌詞が歌われる箇所が含まれる。
- ・資料 (3) では、先唱者が冒頭の歌詞を2回繰り返して歌っている。このため5-3-1で述べたような、ウコウッでの先唱者と後続者の逆転につながっている。
- ・資料 (4) では、先唱者が他の歌手とは異なる歌詞を歌う回が1回だけあり、その歌詞に2拍分費やされることで、5-4-1で述べたようなウコウッでの先唱者と後続者の逆転につながっている。

6-3 多声性について

- ・資料 (1) は、5-1-1、5-1-2で述べたように、ウコウッ構造が一貫して整然さを崩さないこと、

各声部間でのヴァリエーションが少ないこと、核音的な性格の強い音が見られ旋律の大半がその音を中心に動いていること、声部内での単声性が比較的高いことから、異なる高さの音が同時に鳴っている状態はそれほど多くない。一方で、出現頻度はさほど多くはないものの、(2)(3)(4)には見られない長2度の重なりが聞かれる(譜例5-1)。

- ・資料(2)は、ウコウクの構造が、先唱者と後続者との間隔が全体を通して変化することから、繰り返しの回によって異なる重なりが聞かれる。先唱者と後続者の歌う旋律の構成音は異なっている。
- ・資料(2)には、資料(3)(4)にはみられない長2度の重なりも聞かれる。(譜例：6-2)
- ・資料(3)(4)は、先唱者・後続者とも基本的に同じ構成音(長三和音に似た構成音)の旋律を歌っているため、全体を通じて長・短3度、完全5度の重なりが多く出現している。
(譜例：6-3、6-4)

6-4 歌詞の音節のリズム配分について

資料(1)から(4)には、ほぼ共通している要素もある。それは、歌詞の各音節のリズム配分である。この点については本稿「4」では個別に触れていないので、この6-4で資料(1)～(4)を比較概観して説明する。

本稿の譜例では、シントコで拍子をとる音が打たれてから次に打たれるまでを1拍と数えている。この1拍の時間内に、どう歌詞の音節を配分するか、各拍の中に割り振られた歌詞がその1拍内でのどのようなリズムを刻んでいるかを比較すると、各音の音価には多少の伸縮がみられるとはいえ、1拍内での各音節の配置にヴァリエーションはほとんど生じていない。

(図5：141ページ)

なお、歌詞の音節がとるリズム配分が変化しにくいことは、本稿4-3でも言及した、平取地方のウポポの主要なレパートリーである「hupca ho」「huraye tuki」についても同じ傾向を指摘することができる。

逆に言うと、はっきり音節の配分が異なっている箇所は、主観的な言い方をあえてすれば、かなり目立って聞こえてくる。一例を挙げると、「iwani tekka orew」の「orew」を、資料(1)では「o」「re」「u」と発音し、等しい長さの3つの音で歌っている(図1、譜例1)。一方、資料(2)(3)(4)では「o」「rew」と2音節の発音に対して等しい長さの2音を割り振ってから、「rew」の音を伸ばして、結果「reu」のような発音になっている。

(図2～4、譜例2～4)

「orew」の「w」が結果的に「u」のように発音される点では同じなのだが、その「u」の歌われるタイミングが

reu

 となるか

re	u
----	---

 となるかの、リズム配分の違いがもたらす聴印象の違いは大きく感じられる。このことについては、もっと客観的な説明を可能にすることも、残された課題の一角である⁵⁶。

⁵⁶ ただ、なぜそのような違いがあるのかについては、推測の域を出ない。資料(1)と(2)(3)(4)との間に、何らかの理由で変容が生じた可能性もあれば、もともと「orew」のとりリズムには2通りあって「o」「re」「u」と歌うパターンが保存会の伝承活動においては優勢となったという可能性もないではない。たとえば資料(3)の2回目の後続2の演唱で、録音の表面になかなか明瞭には聞こえてこないものの、資料(1)と同じようなリズムで歌う声も混じっていたりするからである。

以上から、ウボボの旋律は、旋律構成音やウコウクの構造、多声性等の点では豊富なヴァリエーションを示し多彩な様相を見せる一方、歌詞の音節のリズム配分は比較的安定する傾向がある、と考えることができる。別の言い方をすれば、同じ歌詞を同じリズム配分で歌うことを守ってれば、旋律中の音程要素やウコウクの入り方や多声性の現れ方が演唱のつど変わったとしても、その歌は同じ歌として認識されるのではないだろうか。

さらに言えば、音節のリズム配分を守った上での多彩なヴァリエーションを意識的・無意識的に展開させることが、「発声法」と併せて「伝統的な歌い方」の全体を形成するのではないだろうか。

あとがき

本稿「2」で述べたように、本稿執筆の直接のきっかけは、「伝統的な歌い方」ないし「発声法」に対する現代のアイヌ音楽伝承者のニーズに直面したことにある。

本稿ではさしあたって、まずは発声要素以外の音楽的要素について、音声資料の比較分析の一端を記して整理を試みた。これは同時に、過去に採録された音声資料を伝承の場面で活用する際に、どういった要素に着目していくかについての、一つの例示となることも意図した。

そうすることによって、現場のニーズに現状では完全には応えられないまでもヒントとなるような情報を提供していくことができるのではないか、発声も含めた「伝統的」とされる演奏を形成する要素ひとつひとつを「実現」するには何が必要なのか、歌い方の差異を埋めたい場合はどうしたらよいか、どこをどうすれば望むような声を出すことができるようになるのか——という具体的方策を広く学際的に検討する方向性につながるかもしれない。あるいは、現に感じ取った差異をいったんそれぞれに言語化し理解し位置づけておく言説があれば、たとえ差異を埋めない選択をしたとしても、演唱者は内的な矛盾に悩むことなく演奏ができるかもしれない。仮に、伝統的と考えられる発声ができないとしても、発声要素以外の要素から「伝統的な歌い方」にアプローチして実現することもできるかもしれない——。

もちろん、直截にニーズが表明されている「発声法」と表現される技法の解明を、筆者は否定しているわけでは決してない。クラシック音楽や欧米系のポピュラー音楽には、歌うための発声法が体系だったメソッドとして確立されており、その訓練を受けることによっていかにもそのジャンルらしい声になっていく方法がある。ならば、アイヌ音楽を歌うための方法についても同じことができるのか、というのは至極まっとうな疑問であり、提言であると思う。その実現には、アイヌ音楽の伝承の担い手、演奏の専門家、音楽教育学、民族音楽学、アイヌ語学、音声医学や耳鼻咽喉科学、…といった広い分野からの共同作業が求められよう。将来的な大きな課題の一つでもある。

ただし、そのような訓練方法が、目指すべき声をたったひとつの型に収斂させてしまうようなものとなるなら、それはアイヌ音楽の豊かさを失わせることになりはしないか、とも筆者は危惧する。

伝統的なアイヌ音楽の歌唱においては、一人ひとりの個性ある声の音色を一律に均すようなことはせず、また、同じ曲であっても一人ひとり微妙な違いのある節回しをもって歌い、それを「手本と違う」「同じに歌え」といったことではない、幅の広い規範をもって伝えられていただろうこと

が、遺された数多くの録音資料から推し量ることができる。その一部に過ぎない資料 (1) から (4) だけを見ても、「cupka wa kamuy ran」の歌い方にはこれまで述べてきたような多彩な表情が存在しているのである。

この多彩さを、現在の目でみて「変容した」と表現することもできようが、このように、偶然かもしれない要素も含めて多彩多様であることそのもの、許容される歌い方の幅広さが、アイヌ音楽の伝統を豊かなものにしてきたのではないだろうか。一人ひとりの個性ある声を無理に歪めることなく活かし、一人ひとりが多彩な歌い方を演奏の中で実現できることが、アイヌ文化におけるアイヌ音楽の「伝統的な歌い方」の復興・実現・継承につながることはないだろうか。

現在歌われていない伝統曲が、公開・未公開を含めて、多くはないものの録音資料の中に記録されて残されている。それらが、伝承を担う人びとの自発的意思によって復元・復興され、過去から現在、未来につながるアイヌ音楽の「伝統」の豊かな展開に結びつけていくうえで、本稿および本稿を含む研究課題が、少しでもその契機、何らかの参考となることができるよう、さらなる研究を進めていきたい。

謝辞

有益な意見をいただいた2名の査読者、平取アイヌ文化保存会の皆様に、記して感謝申し上げます。

参考・参照・引用文献（五十音順）

- ・『エカシとフチ』編集委員会（編） 1983年 『エカシとフチ 資料編 文献上のエカシとフチ』札幌テレビ放送株式会社
 - ・金城厚 1989年 「日本・アジア音楽の採譜と音楽分析」岩波講座『日本の音楽・アジアの音楽』7 岩波書店
 - ・萱野茂 1998年 『萱野茂のアイヌ神話集成』10（CD盤＋図書）ビクターエンタテインメント株式会社
 - ・萱野茂（監修・解説） 2000年 『アイヌのうた』（CD盤）JVC
 - ・小泉文夫 1958年 『日本伝統音楽の研究』音楽之友社
 - ・甲地利恵 2006年 「北方諸民族の声の彩—アイヌ音楽から考える—」北海道立北方民族博物館編『環北太平洋の環境と文化』北海道立北方民族博物館
 - ・甲地利恵 2012年 「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」『アイヌ民族文化研究センター研究紀要』18号 北海道立アイヌ民族文化研究センター
 - ・KOCHI, Rie (=甲地利恵) 2012年 *On the polyphonic singing styles in Ainu traditional music and some recent changes*, R.TSURTSUMIA, J.JORDANIA(ed.) “The 5th International Symposium on Traditional Polyphony PROCEEDINGS”, International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, Tbilisi
- ※<http://polyphony.ge/index.php?m=663&lng=eng>にPDFが掲載されている。

- ・小林幸男・小林幸江 1987年a 「北海道アイヌの歌の諸相」日本民俗舞踊研究会(編)『北海道アイヌ古式舞踊』 日本民俗舞踊研究会
- ・小林幸男・小林幸江 1987年b 「楽譜の凡例」北海道アイヌ古式舞踊連合保存会(編)『北海道アイヌ古式舞踊・唄の記録』北海道アイヌ古式舞踊連合保存会
- ・谷本一之(執筆) 1965年a 「アイヌ音楽について」日本放送協会(編)『アイヌ伝統音楽』日本放送出版協会
- ・谷本一之(執筆) 1965年b 「ウポポの音楽的特色」日本放送協会(編)『アイヌ伝統音楽』日本放送出版協会
- ・谷本一之 2000年 『アイヌ絵を聴く 変容の民族音楽誌』(CD盤付図書) 北海道大学図書刊行会
- ・谷本一之、ジャン=ジャック・ナティエ(編) 1980年 『Japan Ainu Songs/Japon Chant des Ainou』フィリップスレコード (復刻CD盤:谷本一之、ジャン=ジャック・ナティエ(編) 1993年 『Japan Ainu Songs/Japon Chant des Ainou』AUVIDIS/UNESCO)
※本稿執筆にあたっては復刻盤を参照した。
※2015年、Smithsonian Folkwaysより再販。本稿注18)を参照。
- ・田村すず子 1987年 『アイヌ語音声資料4』早稲田大学語学教育研究所
- ・田村すず子 1996年 『アイヌ語音声資料選集一韻文編一』語研教材選書No.43 早稲田大学語学教育研究所
- ・田村すず子 1996年 『アイヌ語沙流方言辞典』草風館
- ・千葉伸彦 1996年 「アイヌの歌の旋律構造について」『東洋音楽研究』61 東洋音楽学会
- ・千葉伸彦 2009年 『阿寒のうた』(CD盤付図書) クルーズ
- ・知里真志保 1937年 「アイヌ民俗研究資料(第二)」『アチック ミュージアム彙報』第17(所収:『知里真志保著作集』第2巻 1973年 平凡社)
※本稿執筆にあたっては『著作集』を参照した。
- ・知里真志保 1948年 「アイヌの歌謡」第一集 日本放送協会 (所収:『知里真志保著作集』第2巻 1973年 平凡社) ※本稿執筆にあたっては『著作集』を参照した。
- ・知里真志保 1960年 「アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査研究」『文化財委託研究報告』Ⅱ 文部省文化財保護委員会 (所収:『知里真志保著作集』第2巻 1973年 平凡社)
※本稿執筆にあたっては『著作集』を参照した。
- ・柘植元一 1991年 『世界音楽への招待 民族音楽学入門』音楽之友社
- ・日本放送協会(編) 1965年 『アイヌ伝統音楽』日本放送出版協会
- ・日本放送協会(編) 1967年 『アイヌの音楽』(LPレコード盤10枚組) 日本放送協会放送業務局資料部音楽資料課
- ・萩中美枝 1996年 「アイヌの歌謡」『口承文芸研究』19号 日本口承文芸学会
- ・北海道アイヌ古式舞踊連合保存会(編) 1987年 『北海道アイヌ古式舞踊・唄の記録』北海道アイヌ古式舞踊連合保存会

- 北海道教育大学旭川校芸術・保健体育教育専攻音楽分野（製作）2013年 『近文のアイヌ舞踊と歌謡』（DVD及び解説書）北海道教育大学旭川校
※「伝統的な歌唱法を生かした、小・中学校音楽科授業のためのアイヌ歌謡の教材化」科学研究費補助金報告書
研究課題番号：22531003、研究代表者：石田久大、2010～2012年度
- 本田安次・萱野茂（監修） 1976年 『アイヌ・オロッコ・ギリヤークの芸能』 ビクター音楽産業株式会社 （復刻CD盤：本田安次・萱野茂（監修） 2008年 『アイヌ・北方民族の芸能』、財団法人日本伝統文化振興財団） ※本稿執筆にあたっては復刻盤を参照した。
- 米山文明 1990年 「声に関する六章—音声医学の立場から」『ポリフォーン』7 TBSブリタニカ

An Essay discussing the Diversity of Singing Styles in Ainu Traditional Music; through Comparison of Four Recordings of “*cupka wa kamuy ran*” in Biratori District

KÔCHI, Rie

Abstract

The purpose of this paper is to point out and describe the diversity of singing styles in Ainu traditional music, to identify the musical characteristics through comparison of recording materials, to establish some hypotheses about traditional singing styles of the Ainu, and to become a useful reference for the revival activities of Ainu music heirs.

In recent years, Ainu singers have become to think that their way of singing differs from the traditional one and to recognize that learning the traditional vocalism is necessary. However, the author feels the necessity to examine other musical elements as well as it. Therefore, four recordings of a song recorded in 1962, 1970, 1978, and 2000 are compared and analyzed. The song is “*cupka wa kamuy ran*”, one of the repertoires of “*upopo*,” which are sitting-songs in Biratori district. This tune is regularly sung in “*ukouk*” style, where melodies sung by a fore singer are imitated by the next singer, similar to a canon of two or three parts.

Three of the four materials, recorded in the 1960’s and the 1970’s, show a variation in the melody and its musical structure. Also, the same singer performs the melody in a different way whenever she sings. Such differences sometimes produce a polyphonic diversity in the vocal parts. Furthermore, changes of “*ukouk*” relationship are observed; for example, the order of the first and second voices interchange (perhaps by chance).

Despite such melodic and structural varieties, the distribution of syllables in one beat shows very little difference through four recordings.

This leads to following hypotheses about Ainu traditional songs; the rhythm of each syllable is relatively hard to transform, whereas diversities are shown in the sounds or interval elements of the music, the structure of “*ukouk*” aspect, and the polyphony as a whole, depending on characteristics of each singer, time and place to perform.

In conclusion, while keeping the rhythm of syllables, varying other musical elements one by one supports the traditional way of singing in Ainu music as a whole, besides vocalism.

Keywords: Ainu music, singing style, *upopo*, *ukouk*, sitting-songs, Biratori, *cupka wa kamuy ran*

(図5)

図5 図1～4の比較図

		与 トノ	
資料(1)	1～4回目 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o re w i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(1)	1～4回目 後続1	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o re w i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(1)	1～4回目 後続2	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o re w i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(2)	1回目 A 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tek sam o tan ne maw a= nu
資料(2)	1回目 B 後続		ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e ... a= nu
資料(2)	2～4回目 A 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tek sam o tan ne maw a= nu
資料(2)	2～4回目 B 後続	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(2)	5回目 A 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tek sam o tan ne maw a= nu
資料(2)	5回目 B 後続	cup	ka wa ka muy ran i ... i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(2)	6～9回目 A 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tek sam o tan ne maw a= nu
資料(2)	6～9回目 B 後続	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(2)	10回目 A 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i ... (止まる)
資料(2)	10回目 B 後続	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka ... (止まる)
資料(3)	1回目 A 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew
		cup	ka wa ka muy ran (よく聴き取れない)
資料(3)	1回目 B 後続1		ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(3)	1回目 C 後続2		i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(3)	2回目 A 後続1	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(3)	2回目 B 先唱	cup	ka wa kamuy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(3)	2回目 C 後続2	cup	ka wa ka muy ran na i wani tek ka o re w (よく聴き取れない)
資料(3)	3回目 A 後続1	cup	ka wa kamuy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(3)	3回目 B 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(3)	3回目 C 後続2	cup	ka wa ka muy ran na i wani tek ka o rew (よく聴き取れない)
資料(3)	4回目 A 後続1	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(3)	4回目 B 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(3)	4回目 C 後続2	cup	ka wa ka muy ran na i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ... (止まる)
資料(4)	1回目 A 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(4)	1回目 B 後続1		ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(4)	1回目 C 後続2		ka muy ran (よく聴き取れない。以下略)
資料(4)	2回目 A 後続1	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw kon kane may ne a= nu
資料(4)	2回目 B 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(4)	3回目 A 後続1	cup	ka wa ka muy ran i wani tekka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(4)	3回目 B 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(4)	4回目 A 後続1	cup	ka wa ka muy ran i wani tekka orew i wa tuy sam e tan ... a= nu
資料(4)	4回目 B 先唱	cup	ka wa ka muy ran i wani tek ka o rew i wa tuy sam e tan ne maw a= nu
資料(4)	5回目 A 後続1	cup	ka wa (録音フェイドアウト)
資料(4)	5回目 B 先唱	cup	ka wa ka (録音フェイドアウト)

譜例1 資料(1)からの採譜

♩ = 64

※全体に、音高は記譜よりもやや低め。
※「orew」の「w」、「maw」の「w」は、歌唱時には「u」のように発音されている。

cup ka wa - ka muy ran i wani tek ka

cup ka wa - ka muy ran

cup ka wa -

o re w i wa tuy sa m e tan ne ma w

i wa ni tek ka o re w i wa tuy sa m

ka muy ran i wa ni tek ka o re w

1. 2. 3. 4.
a= nu

1. 2. 3. 4.
e tan ne ma w a= nu

1. 2. 3. 4.
i wa tuy sa m e tan ne ma w a= nu

譜例2 資料(2)からの採譜

♩ = 60 ~ 67

The musical score is presented in two systems, each with a bass clef staff and a treble clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is indicated as ♩ = 60 ~ 67. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are four distinct phrases or sections marked with (1回目), (2回目), (3回目), and (4回目). The (3回目) section includes a note in the treble clef with a circled 'e' and a note in the bass clef with a circled 'l', and a note in the treble clef with a circled 'e' and a note in the bass clef with a circled 'l'. The (4回目) section ends with a tilde (~) in both staves.

(1回目)
 cup ka - wa - ka-muy ran i-wani tekka- o re w i wa-
 ka muy ran i wani tek ka o re w -

(2回目)
 tek sa m o tan ne ma w a=nu - - cupka - wa- ka mu y ran
 i wa - tuy sam e . . . a= nu- cup ka wa - ka mu y

(3回目)
 i wani tek ka o re w - i wa- tek sa m e tan ne ma w a= nu -
 ran i wani tek ka o re w - i wa tuy sam e tan ne ma w

(3回目) (※3回目のあたりから全体に高めの音(短2度前後)で歌っている)
 cupka - wa - ka mu y ran i wani tek ka - o re w -
 a= nu - cup ka wa - ka mu y ran i wani tek ka o re w

(4回目)
 i wa - tek sam e tan ne ma w a=nu - - cup ka wa - ka muy
 i wa - tuy sam e tan ne ma w a= nu - - cup ka wa

譜例3 資料(3)からの採譜 ※繰り返すうちに全体の音高がやや高め(短2度ていど)になっていく

♩ = 72

cup ka wa ka mu y ran i wani tekka - o re w - cupka - wa -

ka mu y ran i wani tekka o re w - i wa

i wani tekka - o re w -

(録音では聴き取りにくく、省略)

ka mu y ran cup ka wa ka mu y

tuy sam e tan ne maw a= nu - cup ka wa- ka mu y ran

i wa tuysam e tan ne maw a= nu - cup ka

ran i wani tekka - o re w - i wa tuysam e tan ne maw

i wani tekka - o re w - i wa- tuy sam e tan ne maw a= nu-

wa ka mu y ran na- i wani tekka - o re w (以下聴き取りにくく、省略)

a= nu - cupka wa - ka mu y ran i wani tekka - o re w -

cup ka wa ka mu y ran i wani tekka - o re w - i wa

(省略) cup ka wa ka mu y ran na - i wa ni

譜例4 資料(4)からの採譜

♩ = 60 (1回目)

cup ka - wa ka - muy ran i wani tekka o re w i wa tuy sam
 ka muy ran i wani tekka o re w - i wa

(3人目以降のウコウ外については聴き取りにくく、採譜は省略)

e tan ne maw a= nu - cup ka wa ka muy ran i wani
 tuy sam e tan ne maw a= nu - cup ka wa ka muy ran
 tek ka - o re w i wa tuy sam e tan ne maw kon ka ne may ne
 i wani tek ka o re w - i wa tuysam e tan ne maw a= nu -

a= nu cupka - wa kamu y ran i wani tekka - o re w
 cup ka - wa ka muy ran i wani tek ka - o re w i wa

i wa tuy sam e ta n ne maw a= nu - cup ka wa
 tuy sam e tan ne maw a= nu - cup ka wa ka muy

ka muy ran i - wani tek ka - o re w - i wa tuysam e tan
 ra n i wani tek ka o re w - i wa - tuy sam e tan ne maw

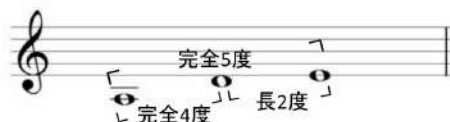
(「ne maw」歌っていない?)
 a= nu - (cupka ...) (録音フェイドアウト)
 a= nu - (cupka ...) (録音フェイドアウト)

譜例5 旋律構成音

- ・下記は、譜例1～4において、音高がほぼ特定できた音(符頭が「×」以外の音)のみを抽出している。
- ・譜例1～4において、符頭が「×」の、音高が特定できなかった音は除外している。
- ・「完全○度」「長○度」「短○度」といった音程の度数は、あくまで譜面上での計測によるもの。

譜例5-1

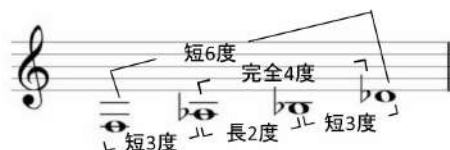
資料(1)の各声部の旋律構成音
(譜例1をもとに抽出)



譜例5-2-1

資料(2)の先唱者の旋律構成音
(譜例2※をもとに抽出)

※音部記号はト音記号に変換



譜例5-2-2

資料(2)の後続者の旋律構成音
(譜例2をもとに抽出)

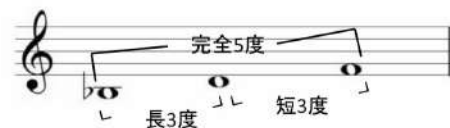


(譜例5-2-3
譜例5-2-1と5-2-2を仮に並べてみたもの)



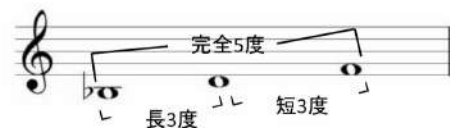
譜例5-3

資料(3)の各声部の旋律構成音
(譜例3をもとに抽出)



譜例5-4

資料(4)の各声部の旋律構成音
(譜例4をもとに抽出)



譜例6 資料(1)(2)(3)(4)に見られる多声性の例

譜例6-1

資料(1)を
採譜した
譜例1より

o re w i wa tuy sa m e tan ne ma w
 i wa ni tek ka o re w i wa tuy sa m
 ka muy ran i wa ni tek ka o re w

譜例6-2

資料(2)を
採譜した
譜例2より

tek sa m o tan ne ma w a= nu - - cupka - wa - ka mu y ran
 i wa - tuy sam e ... a= nu - cup ka wa - ka mu y
 i wani tek ka o rew - i wa - tek sa m e tan ne ma w a= nu -
 ran i wani tek ka o rew - i wa tuy sam e tan ne ma w

譜例6-3

資料(3)を
採譜した
譜例3より

ran i wani tek ka - o rew - i wa tui sam e tan ne maw
 i wani tek ka - o rew - i wa tui sam e tan ne maw a= nu-
 wa ka mu y ran na i wani tek ka - o re w (以下聴き取りにくく、省略)

a= nu - cup ka wa ka mu y ran i wani tek ka - o rew - i wa
 cup ka wa ka mu y ran i wani tek ka - o rew - i wa
 (省略) cup ka wa ka mu y ran na i wa ni

譜例6-4

資料(4)を
採譜した
譜例4より

e tan ne maw a= nu - cup ka wa ka mu y ran i wani
 tui sam e tan ne maw a= nu - cup ka wa ka mu y ran
 tek ka - o rew - i wa tui sam e tan ne maw kon kane may ne
 i wani tek ka o rew - i wa tui sam e tan ne maw a= nu