

〈研究ノート〉

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

甲 地 利 恵

本稿は、「北海道民族学会2010年度第1回定例研究会」（2010年7月開催、札幌市）において筆者が口頭発表した内容のうち、本稿のテーマに関わる部分を下敷きとして、大幅に加筆してまとめたものである。

目次 本稿の目的

用語とその範囲について

問題の所在

方法

1 ポリフォニーとモノフォニー

1-1 用語の検討

1-2 ポリフォニーの種類

1-3 アイヌ音楽に存在するポリフォニー（1）

2 アイヌ音楽の歌唱形式の分類

2-1 先行研究における歌唱形式の分類

2-2 「ポリフォニー／モノフォニー」による再分類

2-3 アイヌ音楽に存在するポリフォニー（2）

3 モノフォニーの歌唱形式におけるポリフォニー的要素

3-1 [音頭一同]に関して

3-2 [斉唱]とヘテロフォニーに関して

4 まとめ

おわりに

引用・参考文献

キーワード：アイヌ音楽、多声、歌唱形式、ウコウク、音頭一同、斉唱、ヘテロフォニー、即興的変奏、発声、音色

本稿の目的

本稿は、次の二点を主眼として、アイヌ音楽の集団歌唱の特性を新たに捉えなおす論点の提示を目的とする。

- (1) アイヌ音楽における、集団で歌う際の歌唱形式について、「ポリフォニー／モノフォニー」という視点からの分類を新たに提示すること。
- (2) 上記 (1) により「モノフォニー」としていったん分類された歌唱形式にも、実際にはさまざまなポリフォニー的な要素が観察されたり、ポリフォニーの形式との交替の可能性が考えられたりするケースがある。それら諸現象が示す問題点を整理して提示すること。

用語とその範囲について

本稿 1 で詳しく後述するが、本稿の重要なキーワードである「ポリフォニー」「モノフォニー」および「ヘテロフォニー」の語で本稿が取り扱う範囲について、予め要約して示しておこう。なお念のため、「ポリフォニー」「モノフォニー」は、西洋音楽史の中で扱われるような特定の時代の特徴の様式やジャンルを指す狭義の用語とは別である。

- ・ 本稿で扱う「ポリフォニー」とは、複数の歌い手によって複数の声部で歌われ、異なる高さの音が同時に鳴っている状態を有する歌唱全般を指す。
- ・ 本稿で扱う「モノフォニー」とは、複数の歌い手によって単声部または複数の声部で歌われるが、基本的に同じ高さ¹の音を歌い、異なる高さの音が同時に鳴る状態を作らない歌唱全般を指す。
- ・ 本稿で扱う「ヘテロフォニー」とは、歌唱の構造としては上述の「モノフォニー」と同様だが、複数の歌い手が単声部で同じ旋律を同時に歌うことを規範としながらも、個々の演唱者が基本となる旋律を同時に少しずつ変奏することで、結果的に異なる高さの音が同時に鳴る状態が部分的・全体的に生じているものを指す（この場合に生じる音高の違いが偶然か意図的かを問わず本稿では一括して扱う）。

上記のいずれも本稿では複数で歌われる声の音楽（＝声楽）に限定しており、独唱・器楽・器楽伴奏つき声楽は考察の対象に含めていない。また、本稿で検討することがらは、エティックに捉えられる音楽構造や音響現象に焦点をあてたものであり、必ずしも伝承の当事者に意識されているとは限らない。

問題の所在

(1) アイヌ音楽の歌唱形式の分類について

アイヌ音楽の歌唱形式の分類については、これまでも久保寺（1939）、知里（1955）、谷本

¹ オクターブ関係にある音同士は同音とみなされる場合が多いが、伝統的なアイヌ音楽においてオクターブ音程を同音とみなすかどうかを直接伝承者から確認したという研究情報はこれまでに見当たらない。

(1965a、b、c)、小林 (1987) などでおこなわれている。これらによって、今日まで傳承されているほぼ全ての歌唱形式は挙げられたとあってよく、筆者もそれらを前提として考察を進めている。

しかし、久保寺 (1939) や知里 (1955) では、觀察される限りの歌い方を項目として挙げてはいるが、音楽構造との関係に踏み込んで歌唱形式を分類しているわけではない。また、谷本 (1965c) や小林 (1987) では音楽構造をふまえた項目立てや分類が試みられているものの、集団歌唱の歌唱形式全体を音響の上から系統的に分類するところまでは踏み込んでいない。

これら先行研究の成果に加え、近年の Jordania (2006, 2010) による諸ポリフォニー文化に関する新たな比較研究的知見をふまえ、本稿では「ポリフォニー／モノフォニー」という視点から、歌い手が複数いることによって生じる音響のありかたを基軸に、アイヌの歌の歌唱形式を分類して新たに提示することを試みる。これは、アイヌ音楽を新たな角度から捉え直すとともに、「ポリフォニー／モノフォニー」といういわば通文化的な指標の導入が、ゆくゆくはアイヌ音楽を新たに（他民族の伝統音楽との）比較研究的視座において研究する切り口の一つとなる可能性を見込んで²の試みである。

（2）アイヌ音楽におけるモノフォニーの、ポリフォニーとの関係性について

上記 (1) によっていったん分類された歌唱形式を俯瞰すると、これまでアイヌ音楽に特徴的とされてきた「ウコウク」などの形式による歌唱には「ポリフォニー」としての音響を、音頭と一同とに分かれて掛け合う歌い方や斉唱には「モノフォニー」としての音響を聴き取ることができる。

「ウコウク」に代表されるポリフォニーはアイヌ音楽に特徴的なものとしてこれまでも注目を集めてきたが、「音頭と一同で掛け合いで歌う」とか「斉唱する」といった形式は、アイヌ音楽に限らず和人の民謡やその他の民族や時代や音楽ジャンルなどでも同様・類似の形式が見られ、アイヌ音楽の特徴を論じようとする際に注目されることはこれまでほとんどなかったといえる。しかし、どのような歌にも多かれ少なかれ歌い手の民族性が反映されるという前提で考えれば、歌唱形式の構造も、一見似ていても細かく觀察するとアイヌ音楽独自の特徴が見出される可能性がある。

上記 (1) により「ポリフォニー／モノフォニー」の視点で分類したうえで、改めてモノフォニーの歌唱形式による演奏を視聴すると、実際にはさまざまなポリフォニー的音響やポリフォニーとの類似が觀察される。また、曲と歌唱形式との結びつきが固定的ではないかもしれず、ポリフォニーに交替することもあるかもしれない可能性も見て取れる。

本稿はこのような、アイヌ音楽のモノフォニーの歌唱形式に見いだせるポリフォニー的な要素を指摘し、「ポリフォニー／モノフォニー」の視点を通して伝統的なアイヌ音楽の特性を考察する系

² 例えばすでに、Jordania (2006: 155-157, 247-251) ではアイヌ音楽のもつポリフォニーに関する論述が比較的視点から行われている。また、2010年にグルジア共和国トビリシ市で開催された「The 5th international symposium on traditional polyphony (第5回伝統的ポリフォニー国際シンポジウム)」ではリトアニアの Daiva Račiūnaitė-Vyčiniienė氏が「Some parallels between the Lithuanian and Ainu vocal polyphony (リトアニアとアイヌの、声のポリフォニーの対比)」と題して、リトアニアの伝統音楽の一つであるスタルティネスとアイヌのウポバに関する比較論考を発表している。

口を探ろうとするものである。

方法

- (1) 歌唱形式の分類については、先行研究における分類を概観し検討した上で、それぞれの音楽構造を勘案しながら「ポリフォニー／モノフォニー」の観点から新たに整理・分類する。
- (2) モノフォニーとして分類された2形式について、いくつかの先行研究における記述の検討、和人の民謡の歌唱形式との比較、1940～70年代に記録された音声資料に見出した問題点（モノフォニー形式におけるポリフォニー的要素）の指摘を行う。ただし、考察対象にしうる事例（音声資料）が極めて少ないこと、現在では情報が伝わっていないことがらについては実証の手だてでの検討が別途必要なこと、などの限界をふまえ、本稿が行うのは少ない事例に限定した考察の過程と仮説の可能性を提示するところまでである。限られた資料の中でさまざまな可能性を考えつつ最大限の音楽学的考察を積み重ねていくことが、現状でのアイヌ音楽研究の課題の一つであり、本稿はその試みの一つでもある。

1 ポリフォニーとモノフォニー

1-1 用語の検討

まず、「ポリフォニー」「モノフォニー」「ヘテロフォニー」の用語と本稿における取扱い範囲、本稿が準拠したポリフォニーに関する先行研究の要点の整理、およびアイヌ音楽にポリフォニーが存在するという前提の確認を行っておこう。

1-1-1 「ポリフォニー」について

「ポリフォニー polyphony」（＝多声音楽、多音音楽）という語は、研究する立場や対象によって広義にも狭義にも用いられる。本稿では広義のポリフォニー、すなわち、複数の声部から成っており、高さの異なる音が同時に鳴り響く状態をもつ、あらゆる音楽に対して用いることとする。

「ポリフォニー」の語は、もともと西洋音楽の特定の時代や様式³に対する用語として成立した。そのため、諸民族の伝統的な音楽における上記のような状態を有する音楽を幅広く指すには「多音性」「多声性」「多線性」などの中立的な用語を用いるほうが好ましいと考える研究者は少なくない⁴。

一方、近年の諸民族のポリフォニー文化の比較研究である Jordania（2006：23-24）では、「多声

³ 狭義の「ポリフォニー」は、9世紀以降のヨーロッパにおいて展開した、それぞれ独立した旋律を奏する複数の声部で構成される作曲技法やその音楽のこと。

⁴ 英語では「multi-part music」のほか「polyvocality」「plurivocality」「multiphony」（Jordania 2006：24）、ドイツ語での「Mehrtönigkeit」「Mehrstimmigkeit」やフランス語での「Plurilinéarité」（徳丸1991：29）などの語が、諸民族の伝統的な多声音楽を示すのに用いられてきている。

部音楽 multi-part music」が英語圏では polyphony に次いで最も一般的な語であることを踏まえつつも、どの語であれ指しているのが同じ現象であるなら、テクニカルタームとしてはできるだけ簡易であることが望ましいとして、polyphony という語を一貫して使用している⁵。

本稿でも、基本的に Jordania (2006) に従って「ポリフォニー」を用いる。もちろん「多声性」でも「多声部音楽」でも「マルチパート・ミュージック」でもよいが、外来語のカナ表記によって視覚的に特殊な用語であることに注意を喚起でき、「マルチパート・ミュージック」と毎回記すよりも簡潔であり、それによって本稿で定義する内容を記号的に示すことができることを考慮し、「ポリフォニー」を用いることにした。

1-1-2 「モノフォニー」について

ポリフォニーに対する概念として、「モノフォニー monophony」(＝単声音楽)がある。ポリフォニーとの対比でいえば、「一つの声部による1つの音高⁶が鳴り響く状態」と言える。声の音楽(＝声楽)でいえば、独唱や斉唱がこれにあたる。

また Jordania は、ポリフォニーの考察にあたっては音楽的側面のほかに「一人で歌うか、複数で歌うか」という社会的側面も考慮すべきことを述べている。それに従えば、独唱は音楽的にも社会的にもモノフォニーであり、斉唱は音楽的にはモノフォニーだが複数で歌うという点では社会的にポリフォニーである (Jordania2011:17)。

その言い方を借りれば、本稿が検討対象とするのはアイヌ音楽における「音楽的モノフォニー・社会的ポリフォニー」である。したがって、独唱(＝音楽的・社会的モノフォニー)は対象外となるが、2-2-3で後述する[音頭一同]のように独唱と斉唱がセットになって交互に歌っている場合の独唱は、独唱者も集団歌唱の一員として役割を果たしているものと考え、適宜対象に含める。

1-1-3 「ヘテロフォニー」について

「ヘテロフォニー heterophony」は「異音性」などとも訳され、藤井(1992:45)では次のように述べられている；

〔略〕同一の旋律を複数の演奏者がいっしょに演奏する際、即興的にその旋律を装飾したり、変奏したりすることで、音程やリズムが微妙にずれ、この結果、もとの同一旋律が多声的になることをいう。〔略〕広くアジアの音楽の、ハーモニーを欠いた単旋律音楽の合奏では、このヘテロフォニーによる多声化が一般的であるが、それには合奏のひびきを豊かにする効果もある。

⁵ これは、原文が英語で書かれているということも考え合わせなければならない。「多声音楽」＝multi-part music では3つの単語を連ねてようやく一つの意味をなす。polyphony も元来はpoly-と-phony から成る語ではあるが、形容詞的に用いる時にいちいち「multi-part musical」と書くよりも「polyphonic」と一語で書ける方が煩雑にならず、かつ、二つ以上の声部をもつ音楽という大きな一族(polyphonic family)を示す名字のように用いることができる旨が Jordania (2006) で述べられている。

⁶ ただし、前述のように、オクターブ関係にある2音は同音と見なされる場合も多い。

また、徳丸(1991:30)では、次のように述べられている；

〔略〕比較音楽学の時代には、西洋のポリフォニーとは違う多声性の現象を指すのに使われていた。〔略〕現在は、単一の旋律を同時に変奏している状態を指すのに使われる用語である。

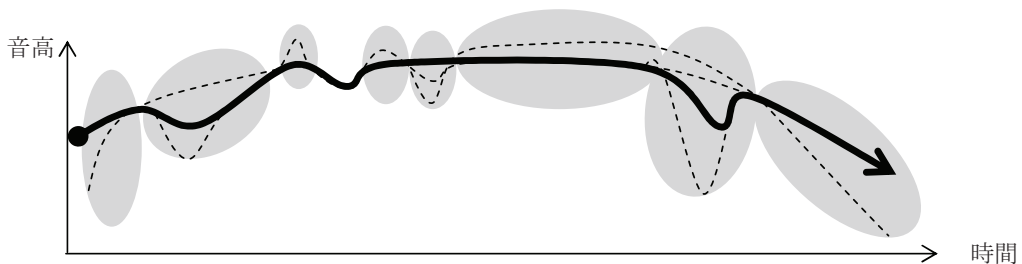
これには、単なる「揃えるべきところを間違っただけ」という偶然のケースから「歌手の裁量で変奏することが暗黙の前提になっている」ものまで、さらには日本の雅楽や三曲合奏、歌と三味線伴奏との関係などのようにそれぞれ奏する変奏の型が定まっているものまで、さまざまなかたちが含まれる⁷。

図1は、ヘテロフォニーによって一つの旋律線が多彩に響くイメージを表している。

異なる音高が同時に鳴り響くという意味ではポリフォニーの一種ともいえるが、変奏形も含めて全体が単一の旋律を演奏しているという点ではモノフォニーの範疇ともいえ、研究者の見解も現状では分かれている⁸。

本稿で論じる場合、さしあたって偶然か意図的かは問わず、一つの旋律が同時に変奏されることで複数の音高が響いている状態を「ヘテロフォニー」と考えることにする。

図1 全体に緩やかに上行してから下行して終わる仮定の旋律線(太線)がその異音(点線)によって肉付けされる(●部分)イメージ。



⁷ さらに、人間の耳は聴くべきものを選択的に聴くという能力をもっている。雑踏の騒音の中でも友人と会話できるのはなぜかという、よく引き合いに出される例などがそれである。そのため、実際にはたくさんの「異音」を含む斉唱であっても、それを当事者がヘテロフォニーとして聴いているとは必ずしも限らない。エティックな観察で認識できることが、イーミックス的には必ずしも認識されないことについては、本稿3-2でも検討する。

⁸ 1-2で述べる Jordania (2006) に挙げられた(6)heterophonic polyphony が、Jordania (2011) では「heterophony」とした理由として「民族音楽学者の中にはヘテロフォニーをポリフォニーの一種とは考えないという人もあるので、「ヘテロフォニックなポリフォニー」ではなく「ヘテロフォニー」を用いる」(和訳は筆者)と説明されている(Jordania 2011:16)。

1-2 ポリフォニーの種類

本稿で扱うアイヌ音楽のポリフォニー性の検討の前提として、諸民族の伝統音楽のポリフォニーにはどのようなものがあるか、先に述べた Jordania (2006) での分類に従って概観しておこう。

これまでさまざまな研究者によって諸民族のポリフォニーが研究されており⁹、分類も試みられている。本稿が基本的に準拠する Jordania (2006: 25-30) および同 (2011: 16) には、諸民族の伝統的な音楽におけるポリフォニーの下位区分として下記の9項目が挙げられている¹⁰。

なお、() 内の項目の訳語、および続く概略説明は筆者による。

- (1) parallel polyphony (平行進行ポリフォニー)：各声部どうしが基本的に一定の音程を保って平行進行するもの。
- (2) drone polyphony (持続音ポリフォニー)：各声部のうち一つが、音を持続的に奏しているもの。
- (3) canonic polyphony (輪唱的ポリフォニー)：各声部は基本的に同じ旋律を歌うが、開始するタイミングが各声部で異なるもの。先唱した声部に少し遅れて次の声部が始まる。
- (4) contrapuntal polyphony (対位法的ポリフォニー)：各声部が独立していて声部間の格差がないもの。大別して声部間で同じ旋律を模倣しているものと別々の旋律が対比的に展開するものがある。
- (5) ostinato polyphony (オスティナート・ポリフォニー)：全体の中の1～数声部が短い動機的音型を繰り返していくもの。
- (6) heterophonic polyphony¹¹ (ヘテロフォニック・ポリフォニー)：演奏者全員が同じ旋律を歌う場合には聞こえる音高は一つだが、同じ旋律が各歌い手によって少しずつ変奏されて奏された結果、同時に複数の音高が聞こえる状態を有するもの。
- (7) overlapping polyphony (オーヴァーラップするポリフォニー)：2声部の間で応答的に交替で歌う場合、交替して次に歌う声部が先唱する声部の音が終わらないうちに開始したような場合に生じる、複数の音の重なり。
- (8) chordal polyphony (和音的ポリフォニー)：「ホモフォニー homophony」とも呼ばれる。声部のうちの一つが主旋律を担当し、ほかの声部はその主旋律を機能と声的に補助する形で主旋律とほぼ同じリズムで進行するもの。
- (9) array of synthesis polyphonic subtypes (亜ポリフォニー群)：上記以外のポリフォニー。

⁹ 徳丸 (1991: 29)、Jordania (2011: 52-59) ほかを参照。

¹⁰ なお Jordania (2011: 15-16) では上記(1)(2)(3)(5)(6)のみが「ベーシックなポリフォニー」として取り上げられている。

¹¹ 注8も参照されたい。

アイヌ音楽におけるポリフォニーが、諸ポリフォニー文化と比較してどのような性質を有するかを見極めるうえで、上記のような通文化的枠組みは考察の拠り所の一つとなる。この諸ポリフォニー分類とアイヌ音楽のポリフォニーとの照合は、本稿2-2でアイヌ音楽の歌唱形式の分類を新たに行ってから、2-3で行う。

1-3 アイヌ音楽に存在するポリフォニー (1)

アイヌ音楽において「ウコウク」と呼ばれてきた歌唱形式のポリフォニー性¹²に関しては、ポリフォニーという用語は使われていないものの、小林 (1987: 51) では次のように論述されている；現象的には、〔中略〕同時に鳴り響く和音として聞こえるものと分けられる。〔中略〕ウコウクしない曲においても、唱和する各人の旋律の即興や、互いに異なる歌を唱和する技法によって生ずることがある。

また千葉 (1997: 15) では次のように論述されている；

「領域区分」による旋律を *ukouk* によって一拍ずつずらした結果、各人の声は領域ごとにホケト状の連結をするが、領域間の分離による効果で、同時に発せられるホケト旋律どうしが、互いに重なって混沌とするのを回避し、その結果、歌唱全体の横につながった旋律が、ちょうど多声部で和音を合唱するような形となって聞こえる。

いずれも複数の音高が重なって結果的に和音を奏しているような状態が「ウコウク」の形式において生じていることを指摘している。

さらに「ウコウク」の独自性については、谷本 (2000: 171) では「他の北方諸民族では例のないアイヌに固有のものである」と述べられている。また Jordania (2006: 11) でも「why do the Ainu (the indigenous population of North Japan) have vocal polyphony whereas almost no other traditional culture in East Asia practices vocal polyphony?」(声によるポリフォニーの伝統は東アジアの伝統文化には他ではほとんど見られないのに、北日本の先住民族であるアイヌに声のポリフォニーがあるのはなぜでしょうか；筆者訳) と述べて、アイヌのポリフォニーが周辺に比して独特な存在であることを強調している。

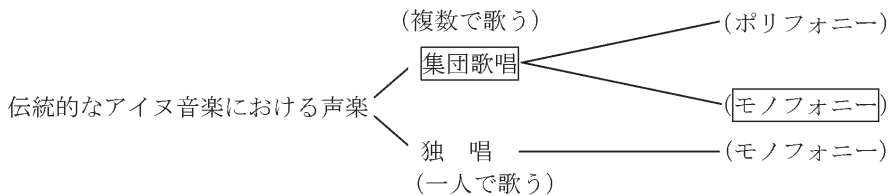
このように、アイヌ音楽には「ウコウク」に代表されるポリフォニー的音響が伝承されてきていること、周辺の民族にはそのようなポリフォニー構造を持つものが見いだせないことを根拠として、ポリフォニーがアイヌ音楽の大きな特徴の一つであると考えることができる。このことを前提として、以下に論述を進める。

¹² 査読段階では「ウコウクが輪唱的構造を取ることと、ウコウクがポリフォニーであることとは別の問題ではないか」との指摘も受けた。そのとおりだが、ウコウクで歌われる旋律が一つの音だけでできているわけではない以上、必ずどこかでポリフォニーの状態を生じることになる。しかも実際にははっきりとした多声性を示す。この状態の説明や解釈が、上記に引用した小林 (1987: 51) や千葉 (1997: 15) で論述されているのである。

2 アイヌ音楽の歌唱形式の分類

伝統的なアイヌ音楽では、声を用いておこなう音楽＝声楽がレパートリー全体の大半を占める。これを本稿では歌唱形式の上から大きく「二人以上で歌うもの（集団歌唱）」と「一人で歌うもの（独唱）」とに分け、さらに前者をポリフォニーとモノフォニーとに分ける。このうち、本稿3での考察対象は「集団歌唱」の「モノフォニー」となる（**図2**）。

図2



なお、独唱する歌や語り物音楽の場合にも、全くの一人ではなく、主唱者の演奏に対し掛け声をかけたり合いの手を入れたりすることが前提になっているものもある。中には、旋律的にかなり独立した合いの手が付くなど、独唱でありながらも実質的にポリフォニー的な音の重なり状況を呈するものもある。こうしたものについてもいずれ検討されなければならないが、本稿では基本的に複数の声部間に格差（音楽的な役割の主従関係）のないものに限定している¹³。

2-1 先行研究における歌唱形式の分類

まず、アイヌ音楽の歌唱形式の分類に関して、先行研究の主なものを概観しておこう。

アイヌの伝統的な歌を「どのように演じるか」の形態によって区分し、かつそれらの区分を指すアイヌ語名称を（一部）併記したものとして、久保寺（1939）と知里（1955）がある。

久保寺（1939：13）では、アイヌ音楽のうち「ウポポの謡ひ方」について、次のように記述している（項目番号ごとの改行は筆者による）；

ウポポの謡ひ方は、[略] シントコの蓋など叩きながら歌ふのであるが、

(1) 一座の女たちの中の一人が音頭を取り、他の者が一斉に之に応じ謡ふもの、lekai-upopo

¹³ 男性のタプカラに入れる女性の合いの手の中には、かなり旋律的で、定位置に入れるようになっていたり、拍節が主唱と一致していたりする。即興性が薄れ定型的に伝承される傾向のある近年のスタイルを考えれば、これらをポリフォニーとして考えないわけにはいかないが、原則として「合いの手（の声部）」は主唱に対して補助的な要素であり、あればなおよいが、なくとも少なくとも上演目的の根幹にかかわる部分は達せられる、と考えられる。本稿は各声部間に音楽的な役割上の主従関係がないポリフォニーを対象としているため、これらは今回は考察対象から外した。

(2) 斉唱するもの、

(3) 一句づつしりとりに輪唱する場合 Ukouk-upopo

の三つがある様である。

知里 (1955: 86) でも、ウポボ (座り歌) の歌い方として3種が挙げられている (項目番号ごとの改行は筆者による) ;

ウポボには、その歌い方から見れば、

① 斉唱するもの (uwopuk 「一緒に起る」)、

② 一句ずつしりとりに輪唱するもの (ukouk 「取り合う」)、

③ 一人が音頭をとって他がそれについて歌うもの (uwekaye 「皆がそれによつて曲げる」、

ukokaykiri 「皆がそれによつて曲がらせる」、uwekay 「皆がそれによつて曲がる」)

等がある。音頭をとることを「イエカエ」(iyekaye 「それによつて曲げる」、iyekay 「それによつて曲がる」)(胆振・日高沙流)、「ホシキオマン」(hoski-oman 「先に行く」)(近文)、

「ホシキサンケ」(hoski-sanke 「先に出す」)(日高東静内)、「カイサキ」(「kay-sa-ki 「曲がる・ふしを・する」)(帯広)などと云うが、これには特に老練な者が擇ばれる。¹⁴

両者ともアイヌ語やアイヌ文学の研究者であるだけに、アイヌ語での名称とその意味するところに関心の焦点を当てた記述となっている。両者がこれらの語を採録した20世紀前半頃において、借用語ではなくアイヌ語独自の名称が伝承されているということは、少なくともその時期 (和人の音楽、西洋の音楽など、さまざまな音楽に接するようになる時代) より以前に既にこれら三つの歌唱形式が伝統的なアイヌ音楽の歌い方であるという認識が成立していた、ということでもある。このことは、音楽用語としてのアイヌ語名称を吟味する上でも重要な情報となっている。

いずれも「歌 (謡) い方」として、「輪唱するもの」「一人が音頭をとり、一同がそれに応じて歌うもの」「斉唱するもの」の3種類 (順不同) を挙げていることが共通している。

一方、音楽学者による記述では、上記の久保寺 (1939) や知里 (1955) を踏襲しながらも、ジャンルと音楽構造との関係性をふまえた分類がなされている¹⁵。

¹⁴ ただしその後の知里 (1958) では「ukokaykiri」「uwekay」「iekay」「hoski-sanke」といったアイヌ語名称のいくつかが省かれている。

¹⁵ ほかに谷本 (1965a, b, c) とほぼ同時期に、門別町郷土史研究会 (1966) の解説文で近藤鏡二郎氏が次のように記述しているものがある ;

～付 : ウポボの歌い方

uwer-pak	斉唱 : みんな一しょに歌う
ukowku	輪唱 : 次ぎ次ぎに歌う
iciban-kay	音頭とり : 先に歌う人
osie	あととり : ついて歌う人
kokaykiri	歌よせ : 歌声を目あてに人を探して行く
hoskiye	先に歌いだす
eoscie	後について歌う (前掲1966 : 27)

～一人が歌えば (ホシキ・ウポボ)、あとをつけて歌う (ウコウク・ウポボ) [略] (前掲1966 : 39)
ただし、目録書での解説事項としての断片的な記述であり、ジャンルを超えた全体として歌唱形式のまとまった分類を示しているわけではないことや、同書巻末での曲種分類も歌唱形式と関連させての分類というよりは曲の演奏目的や内容に沿って分類されたものであることから、本稿では参考とするにとどめた。

谷本（1965a、b、c）は、音楽の曲種（ジャンル）と歌唱形式との関係を不可分のものとして、ジャンル分類と結び付いた音楽上の特徴として記述している¹⁶。谷本（1965a：21）では、ウコウクを「坐り歌／踊り歌」の区分についての指標としていることが述べられている¹⁷；

言葉としてはウポポとリムセは区別がつけにくい、それに比べ、坐り歌、踊り歌の内容のちがいは比較的是っきりしている〔略〕ウポポとリムセを区別するためにはそれが uko-uk されてうたわれているかどうかが重要な条件の一つとなる。〔略〕〔坐り歌では〕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…というように順々に歌声が起こって行く〔略〕何回も何回もくりかえした後、適当な時に先唱者は他の曲に変えて、また前記の調子で歌がおこるのである。

さらに「踊り歌」の歌い方について、久保寺（1939）や知里（1955）で「一人が音頭をとり、一同がそれに応じて歌うもの」と説明された歌い方が、音楽構造の上からさらに2種類の型に分かれることが、谷本（1965c：146-147）で初めて指摘されている；

〔略〕先唱者の旋律をくりかえすわけであるが、それには二通りの型がある。一つは〔略〕先唱者が1節全部うたい終わってからつぎが交替してうたい出す（もちろんその間先唱者は歌をつづけない）、これを何回もつづける形と、〔略〕1節をいくつかに区切って応答・交替する形である。

これは谷本（1989：122）になると、次の「踊り歌」の（二）（三）のように項目を別にして記述している（（一）～（三）の改行は筆者による）；

踊り歌 立って輪になっておどる踊りの歌で、歌い方として、

- （一）斉唱する、
 - （二）音頭取りの後に大勢が同じメロディーを繰り返す、
 - （三）一つのメロディーを音頭取りと大勢が一節ずつ交替して歌い継いでゆく、
- の三つのタイプがある。

踊り歌における「斉唱」については、谷本（1965c：146）では「まれに音頭なしで斉唱したり、二組にわかれてうたわれることもあるが、それは“あそび”や“労働”などから生まれた特殊な踊りの場合にのみ見られるにすぎない」としていたが、20年余り後の谷本（1989）では上記のように踊り歌の歌い方の一つに挙がっており、1960～1980年代にかけての変容を踏まえたものと思われる。

¹⁶ その意味では、アイヌ音楽の全曲種をいかに分類するかという別の問題もいずれ検討されなければならないが、本稿では割愛する。

¹⁷ ただし中川（2009：325）はこれについて「北海道の大半の地域においてはほぼ当てはまると考えられるが、どうも地域差もあるようであり〔略〕いわゆる道東地方では、踊り歌でも座り歌でも輪唱することは無く、交唱（久保寺の（1））が斉唱で歌われるのが常である。すなわち、他の地域と違って座り歌と踊り歌の間に歌い方の差がない」と述べている。また筆者は、地域によっては短い動機的音型をウコウクする形で輪踊りが行われているところもあることを確認している。また、本稿3-1-4で論じるように、曲種と歌唱形式はそれほど厳密に結びついていたわけではなかった可能性もある。

谷本(1989)が執筆されたのとほぼ同時期、北海道アイヌ古式舞踊連合保存会が実施した芸能調査¹⁸で音楽の記録を担当した小林幸男・小林公江は、歌唱形式と曲種との関連性をふまえつつ、次のように報告している(小林1987:55)；

歌う形態としては数人～数十人で歌う踊り歌・座り歌に特徴がある。いずれも、音頭(複数でも良い)・一同(一人でも良い)という形態を取り、次の4通りの歌い方がみられる。
(A=a+b+c+d という曲を例にする)

- ① 音頭・一同が交互に歌う。AAAA…
- ② 曲を一部分ずつ音頭・一同で繰り返しながら歌い進む。a a b b a a c c a a …ウコウクの一種とも考えられる。
- ③ ウコウクする。一同の遅れ方は1拍～3拍で、二重・三重になる。
- ④ 二種あるいは三種の曲を同時に歌う。

このうち③や④は、アイヌ音楽の大きな特徴の一つであると考えられる。〔略〕また、①や②の歌い方は、短い旋律の集合体ともいえるアイヌの歌の構造や、AA'ABAC等のまとまった楽曲構造の在り方と切り離して考えることはできない。

小林(1987)は、それまでの歌唱形式の分類をいくつかの点において刷新した。まず、それまで「音頭」は一人、「一同」は複数と説明されていたことに対し、両者を人数の問題ではなく「声部(パート)」として捉え、「音頭」の声部は通常単数だが複数の場合もあり、「一同」の声部も複数でなく単数であることもある、と指摘している点である。もちろんそれまでも音頭が複数だったり一同が一人だったりすることはあったと推測できるが、それを代用的なやり方としてではなく、1980年代の伝承状況に即しながら¹⁹2声部間の歌唱のあり方として捉えたものと思われる。

また、音頭と一同に別れて歌う形式を、旋律構造に基づいて上記①と②のように別項目にしている点は谷本(1965c、1989)と同様だが、②について「ウコウクの一種とも考えられる」と述べている点は、筆者の本稿執筆の契機の一つともなっており、重要な指摘である。これについては後ほど3-1-1で検討する。

一方「斉唱」については項目にあがっていない。これは、調査当時に斉唱が行われていないということではなく²⁰、小林(1987)はアイヌ音楽の歌唱としてとくに特徴的なものを4つ挙げる、という主旨で記述したものであろう。

また、④を独立した項目として初めて明確に指摘した点も重要である。もちろん、④の実演が1980年代になって発見されたとか新しい形として登場したとかいうことではない。北海道内では、

¹⁸ 1985～1986年にかけて、北海道アイヌ古式舞踊連合保存会が日本民俗舞踊研究会に対して委託した昭和60年度北海道アイヌ古式舞踊連合保存会委託事業。報告書として、北海道アイヌ古式舞踊連合保存会(1987)および日本民俗舞踊研究会(1987)が発行されている。

¹⁹ 小林(1987)は前注の事業の調査報告として書かれている点から、この記述は1980年代の現実的な状況に即したものと考えられる。

²⁰ 北海道アイヌ古式舞踊連合保存会(1987)に掲載されている豊富な採譜例をざっとみただけでも斉唱は見受けられる。

異なった2～3の旋律を同時に歌うという形式の歌も、さほど多くはないが伝承されてきている²¹。また、知里（1958：305-306）に、カラフトアイヌの輪踊りとして、二つの旋律をそれぞれ輪唱しながら同時に歌うという歌い方についての報告があり、日本放送協会（1965：493）および谷本（2000：170-173）にも同様の報告がある。しかしいずれにおいても歌唱形式の一つとして独立して取り上げられたわけではなかった。その意味でも、小林（1987）が④を独立した項目として挙げたことは、アイヌ音楽の研究史において重要な成果であった。ただし、この形式を指すアイヌ語は、今のところ北海道内では見出されていない。このため、この形式がどの程度他の形式と異なるものとして伝承者らに認識されていたのかは見きわめが難しい。

2-2 「ポリフォニー／モノフォニー」による再分類

前項の、集団で歌う歌について先行研究で立てられた歌唱形式の各項目を、同種と見なせるものを同じ行に書き、かつ「ポリフォニー」か「モノフォニー」かという筆者による分類と対照させて整理したのが、**表1**である。

このように「ポリフォニー／モノフォニー」の観点から大別し、声部の数・旋律の種類数・歌い出しのタイミングによって分け、アイヌ音楽の集団歌唱の歌唱形式を大きく**〔ウコウク〕〔複旋律〕〔音頭一同〕〔斉唱〕**の四種に分類することにした（**表2**）。

アイヌ音楽に即したものとして、これら四種の歌唱形式を指す語としては、なるべくアイヌ語の単語を用いたいところであるが、「ウコウク ukouk」以外は運用事例や記録が少なかったり、名称そのものが見当たらなかったりする²²。このため、**〔ウコウク〕**のみアイヌ語を用い、ほかは暫定的に日本語で表示することにした。以下、本稿でこれら歌唱形式を指す場合は〔 〕を付して示す。

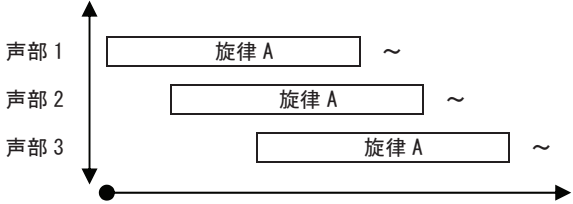
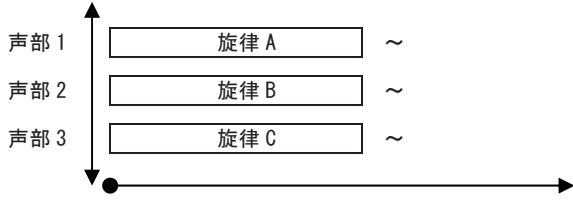
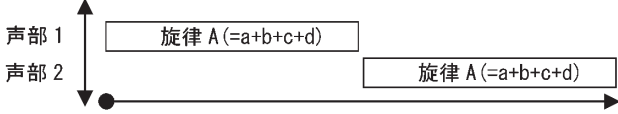
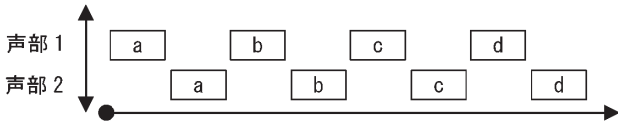
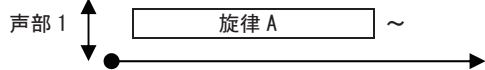
²¹ 旭川地方の「タラバ ホエ」とほか2つの旋律との組み合わせ（北海道立アイヌ民族文化研究センター 2005：51）、鶴川地方の「フッサ ヘロ」と「カンコ ワ ホ テレケ」の組み合わせ（同 2009：45）など。

²² このうち、**〔ウコウク〕**に関して久保寺（1939）や知里（1955）が共通して挙げている「ukouk」は、現在でも広く同じ意味で用いられている。一方**〔音頭一同〕**に相当する「iekay」「uweekaye」「ukokaykiri」「uweekay」や、**〔斉唱〕**に相当する「uwopuk」については、少なくとも筆者は現用されているという情報を得ていない。

表 1

久保寺 (1939)	知里 (1955)	知里 (1958)	谷本 (1965b, c)	谷本 (1989)	小林 (1987)	甲地 (本稿)	
「一句づゝしり とりに輪唱する 場合 Ukoku-upopo」	「一句づつしり とりに輪唱する もの (ukouk 「取り合 う」)」	「二部に別れて 輪唱するもの (ウコウク ukouk)」	「先唱者がうた い出すとすぐ右 隣りの者の方に 〔略〕顔を向け る、右隣りの者 は〔略〕それを 受け、一拍ずれ てうたいはじめ 前と同じように 右隣りの者の方 に顔を向けて歌 を渡す。それを 受けて一拍ずれ てまた右隣に」	「同じメロディー を一拍ずつずら して歌い継いで いく (ウコウク、 取りあう) 多声 的演唱法」	「ウコウクする」	ポリフォニー	「ウコウク」
							「複旋律」
「一人が音頭を 取り、他の者が 一斉に之に応じ 謡ふもの、 Iekai-upopo」	「一人が音頭を とつて他がそれ について歌うも の (uwekaye 「皆がそれによ つて曲げる」、 ukokaykiri 「皆 がそれによつて 曲がらせる」、 uwekay 「皆が それによつて曲 がる」)」	「一人が音頭を とつて他がそれ について歌うも の (ウエカエ uwekaye)」	「先唱者が1節 全部うたい終わ ってからつぎが交 替してうたい出 す」	「音頭取りの後 に大勢が同じメ ロディーを繰り返す」	「音頭・一同が 交互に歌う。 AAAA…」	モノフォニー	「音頭一同」(ア)
			「1節をいくつ かに区切って応 答・交替する形」	「一つのメロディー を音頭取りと大 勢が一節ずつ交 替して歌い継い でゆく」	「曲を一部分ず つ音頭・一同で 繰り返しながら 歌い進む。 a a b b a a c c a a …」		「音頭一同」(イ)
「斉唱するもの」	「斉唱するもの (uwopuk 「一緒 に起る」)」	「斉唱するもの (ウオプク uwopuk)」		「斉唱する」			「斉唱」

表 2

	声部の数	旋律の種類	各声部（または各歌手）の歌いだしのタイミング
[ウコウク]	2 声部以上	1 種類	1 ～数拍ずれて追いかけるように歌う。 ※ 図は縦方向で「音の重なり方」を、左から右への横方向で「時間の経過」を表わす。以下同じ。 
[複旋律]	2 声部以上	2 種類以上	同時に歌う。 
[音頭一同]	2 声部	1 種類	（ア）旋律 1 節全体を、2 つの声部（音頭と一同）間で交替で繰り返して歌う。 （イ）旋律を構成しているフレーズ（小楽節）ごとに、2 声部間で交替で繰り返して歌う。 $\boxed{\text{旋律 A}} = \boxed{a} + \boxed{b} + \boxed{c} + \boxed{d} \text{ の場合}$ （ア）  （イ） 
[斉唱]	単声部	1 種類	複数で同時に歌う。 

2-2-1 [ウコウク]

2声部以上で、基本的に一つの旋律を、先唱者の後に1拍～数拍おいて次の歌い手が追いかけるように歌っていく形式。一つの旋律を、時間をずらして模倣する構造ともいえる。結果的に、異なる高さの音が2つ以上同時に鳴る状態を有する。

Jordania (2006) の分類に照合すれば「輪唱的ポリフォニー」に当たるが、輪唱的といっても西洋音楽での canon などのように声部間でハーモニーを構築することが意識された旋律構造や、歌い出すタイミングが決められている構造とは異なり、1拍～数拍ずつずれて歌うことによる「騒擾的とも言える音響」(谷本2000:171) の場そのものがアイヌ音楽の本来のウコウクと考えられ、結果的にハーモニーを構築することはあってもそれを目的とする音楽的意思が介在していたかどうかは不明である(おそらくそういうタイプの音楽ではないと筆者は考えている)。地域によっては、先唱者の後を次の歌い手が最初に追うときの歌い出しが、旋律の最初からではなくフレーズ(小楽節)の末尾などを「取る」というものもある²³。

譜例1 旭川地方の「フッサナ サンケナ」(北海道立アイヌ民族文化研究センター(2005)付録CDのトラック1より筆者採譜)

The musical score is written for three staves in 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 134. The lyrics are written below each staff. The first staff has a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: hus sa na san ke na ho y ya hoy hus sa na ha o ho y ya hoy. The second and third staves have the same lyrics: hus sa na san ke na ho y ya hoy hus sa na ha o ho y ya hoy.

2-2-2 [複旋律]

2声部以上で、基本的に二つ以上の異なる旋律を、同時に歌うもの。2つ以上の異なる高さの音が同時に鳴る状態を有する。

Jordania (2006) の分類では、「対位法的ポリフォニー」で「別々の旋律が対比的に展開するもの」が最も概念として近い。アイヌ語での名称が未見であること、また「対位法的」訳した場合の難²⁴を恐れ、仮称として複数の旋律が奏されるという特徴に沿うよう[複旋律]とした。

²³ 萩中 (1996:94)、中川 (2009:325)。ただし、甲地 (2010) は、[ウコウク]の歌い出しを先唱者の次の人がどう取るかという点について、「どこを取ってもいいが、先唱者の歌い出しを取るのはタブーで」(萩中1996:94) というほどタブーであったかどうかについてはなお保留を要する旨を指摘している。併せて「近年のものはともかく、古い録音ではまず聞かない」(中川2009:325-326) とはいうものの、知里 (1948, 1949) や日本放送協会 (1967) の中の輪唱の「二人目の歌い出し方」を調査した結果に基づき、二人目が旋律の冒頭から始める例が、途中から「取る」例とほぼ拮抗している事実について問題提起している。

²⁴ 「ポリフォニー」と同様に西洋芸術音楽での作曲技法を指す語であるが、「ポリフォニー」に関してはすでに本稿で用いているような広義での「ポリフォニー」が民族音楽学の分野を中心にある程度用いられてきているのに対し、「対位法」はまだかなり限定的にしか用いられていないばかりか「(狭義の) ポリフォニー＝対位法」

譜例2 鵜川地方の「フッサ ヘロ」(甲地(1995:105)より転記)



2-2-3 [音頭一同]

2声部間で、基本的に一つの旋律を、先唱する声部(音頭)が歌った後、後続する声部(一同)が繰り返して歌うもの。

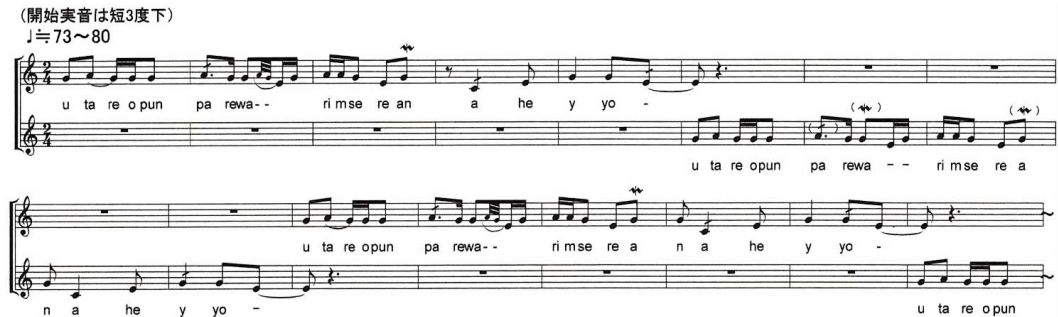
多くの場合「音頭」の声部は独唱で、「一同」は複数による斉唱で歌われるが、「音頭」が二人以上になることや「一同」を一人で担当する場合もありうる。つまり組み合わせとしては「独唱と斉唱」「斉唱と斉唱」「独唱と独唱」の三つのパターンがありうる。

独唱にせよ斉唱にせよ、音頭と一同は代わる代わる歌うため、声部間で異なる高さの音が同時に鳴る状態は、概念上は生じない。このため[音頭一同]はモノフォニーとして考えることができる。ただし実際には音が重なる状態も生じる²⁵が、それについては本稿3-1-3、3-2で後述する。

音頭と一同との間での交替のしかたによって、下位区分として大きく次の(ア)(イ)に分けることができる。

(ア) 旋律1節全体を交替で繰り返して歌うもの

譜例3 白糠地方の「ウタレ オブンパレ ワ」(甲地(1995:99)より転記)



という使い方も依然としてあること、contrapuntal に対するほかの適切な訳語が思いつかないこと、ここではなるべくアイヌ音楽に即した語が望ましいため「コントラプンタル」と表記するよりは「複旋律」の方がよりアイヌ音楽の実際をイメージしやすいと思われること、などを考慮した。なお、Jordania (2011:30-31) はアイヌ音楽のポリフォニーの原理の一つを「contrastive polyphony」という語で説明している。異なる旋律の「対比、対照」で構成されるポリフォニー、ということか。

²⁵ 譜例3 の6, 11, 16小節の冒頭や、譜例4 の各小節の2拍目と4拍目の状態など。

（イ）旋律を構成している各フレーズごとに交替で繰り返して歌うもの

譜例 4 三石地方の「ホイヤ」（甲地（1995：117）より転記）



2-2-4 [斉唱]

一つの声部で、基本的に一つの旋律を、同時に歌うもの。異なる高さの音が同時に鳴る状態は、構造上は含まない。ただし、本稿3で検討するように、実際にはさまざまなヘテロフォニーによってポリフォニー的色彩を帯びる。

なお、[音頭一同]における「独唱と斉唱」「斉唱と斉唱」の場合の「斉唱」の部分に起こっている音響現象についても、広く[斉唱]のカテゴリーの問題として考える²⁶。また、元来[ウコウク]で歌われていたものが近年になってやむなく[斉唱]になったケースは、元来[斉唱]であったものとは背景が異なるが、本稿では生じる音響にのみ焦点を当てることとし、いずれも[斉唱]の対象とした。また近年、数名から成るグループ間での[ウコウク]のスタイルが登場しているが、その場合の各グループ内での[斉唱]も同様にここに含めた。

2-3 アイヌ音楽に存在するポリフォニー（2）

2-2で新たに分類したアイヌ音楽の「ポリフォニー」である[ウコウク][複旋律]を、ここで改めて本稿1-2のJordania（2006）による諸ポリフォニーに対比させておこう。

[ウコウク]は[表2]および2-2-1により「canonic polyphony（輪唱的ポリフォニー）」に、[複旋律]は[表2]および2-2-2により「contrapuntal polyphony（対位法的ポリフォニー）」の中の「別々の旋律が対比的に展開する」ポリフォニーに、それぞれ包含される性質や構造を有しているといえる。言い換えれば、比較・通文化的な座標からすれば、アイヌ音楽には輪唱的および対位法的な構造によるポリフォニーが存在するということになる。

ところで、上記2種のポリフォニーがアイヌ音楽に「ある」として、これら以外の種類のポリフォニーは「ない」ということになるのだろうか。

次項3では、モノフォニーの歌唱形式を検討する過程で浮かび上がってきた、ポリフォニー形式に通じる諸要素の断片的な出現ともいえる事例を指摘し考察していこう。

²⁶ [斉唱]が二つのカテゴリーにまたがっていることについては、いずれももう少し精査し形式分類を修正する必要があるかもしれない。とりあえず本稿ではこのままで論考を進めている。

3 モノフォニーの歌唱形式におけるポリフォニー的要素

【音頭一同】は、先唱者（＝独唱または斉唱）と後に続く歌い手（＝独唱または斉唱）つまり「独唱または斉唱＋斉唱または独唱」の交替が繰り返され、【斉唱】は文字通り斉唱だけでできている。すなわち、両者とも複数の異なる音高が同時には聞こえてこないはずである。

しかしながら、集団で歌っている曲に絞って既存の録音資料を悉皆的に聴いていくと、大筋でモノフォニーの輪郭を保っているにも関わらず、明らかに同音（もしくはオクターブ）以外の音程の響きが聞こえてくる場合が少なくない。

3-1 【音頭一同】に関して

まず、モノフォニーとしての【音頭一同】のアイヌ音楽的な特徴について検討しよう。

3-1-1 【音頭一同】（イ）と【ウコウク】の構造的類似

先に示した【表2】を参照すると、【ウコウク】と【音頭一同】との間には、「ポリフォニー/モノフォニー」の違いがある一方で、次のような二つの共通点も存在することがわかる。

- ・ どの声部でも基本的に同じ（1種類の）旋律を歌う
- ・ 各声部で歌い始めるタイミングが異なる

こうした共通点にかかわる問題として、【音頭一同】（イ）について的小林（1987：55）による次のような指摘がある（下線部は筆者）；

「曲を一部分ずつ音頭・一同で繰り返しながら歌い進む。〔中略〕ウコウクの一種とも考えられる」

小林（1987）による歌唱形式の分類で、本稿で言う【音頭一同】の（ア）と（イ）に該当するものをそれぞれ別個に項目立てしている理由は「ウコウクの一種とも考えられる」点にあった、と読み取れることもできる。ただし、小林（1987）ではこれ以上の説明はないので、筆者なりにその意味するところを考察しよう。

仮に、a b c d という小部分から成る旋律があったとする。

旋律 1 節＝

a

 +

b

 +

c

 +

d

これを仮に2声部以上の【ウコウク】で【図3】のように歌うとする。

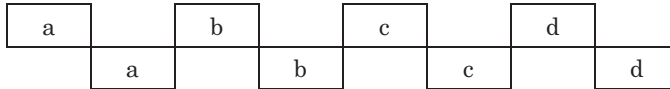
【図3】

声部 1	a	b	c	d	a	b	c	d	a	b	c	d	~		
声部 2		a	b	c	d	a	b	c	d	a	b	c	d	~	
声部 3			a	b	c	d	a	b	c	d	a	b	c	d	~

これは、各声部で開始点をずらして同一の旋律を歌うことによって2つの異なる音高の音が同時に鳴りうる状態を生みだす[ウコウク]の構造の単純モデルである。

一方、同じ旋律を2声部の[音頭一同]（イ）で歌うとする（**図4**）。

図4 （同じ旋律を各フレーズごとに区切って交替して歌う構造の単純モデル）



これを仮に、一方が歌っている間の他方の状態を、「無音」ではなく、音楽用語でいう「休符」でできている小節（待機している時間、でもよい）、と考えると、上図は次の**図5**のように書くことができる。

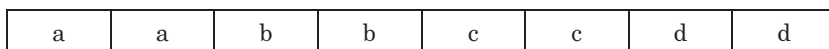
図5



各声部で開始点をずらして同一の旋律を歌うという構造としては**図3**と同じである。このように考えると、2音以上の重なりは聞こえないが、声部間の構造的関係は[ウコウク]と同様であるともいえる。また、[ウコウク]の先唱者の旋律を1～数拍おいて模倣して追いかけていくことと、[音頭一同]（イ）の1フレーズごとに模倣して追いかけていくこととの間には、「模倣」という共通の原則も存在する。

しかし、注意すべきは、小林（1987）は「ウコウクの一種である」とは、決して言いきっていない点である。筆者自身も、構造上の共通性が存在しても[ウコウク]と[音頭一同]（イ）は別物と考える²⁷。それは、「音が重なっていない」音響上の理由のほかに、このような旋律による歌や踊りを学び覚えるときの歌い手は、曲全体の旋律構造を**図5**のようにではなく次の**図6**のようにイメージしていると思われるからである。

図6



小林（1987）で「ウコウクの一種とも考えられる」の直前に記されたフレーズ構造の説明「a a b b a a c c a a …」も、このことを示していると考ええる。

以上のように、[ウコウク]と[音頭一同]との間には音楽構造上の類似はあるものの、「ポリフォニー／モノフォニー」といった音響の上から、また伝承者の意識の上からも明確に区別される。[音頭一同]は、‘模倣’の性格は保ちつつも音響的にはいわば「分割された独唱または斉唱」であり、集団歌唱という点ではむしろ[斉唱]のカテゴリーに近いとも考えられる。また、2-1でも述べたとおり、少なくとも過去においては「ukouk」という語とは別に「iekay」「uekay(e)」「ukokaykiri」などの語が用いられており、歌い手にとっても別個の歌唱形式であったことがうかがわれる。

3-1-2 和人の民謡における音頭一同形式との相違

アイヌ音楽の中でも日常的・私的な場面で歌われるものは、伝統的儀礼の場で演じられるものに比べ、歴史的に和人の民謡（とくに東北地方の民謡）の影響をより直接的に受けてきたと考えられている（谷本1965a：5-7）。音組織の上では和人の音楽における「民謡のテトラコルド」²⁷と同じ音組織で、テトラコルドの枠と核音の機能の明白な1オクターブ以上の音域を有するレパートリーがあることは、谷本（1965a、1989、2000）や小林（1987、1988）で指摘されている²⁸。

こうした和人の音楽との関係性をふまえつつ、集団歌唱の歌唱形式という観点で比較すると、[ウコウク][複旋律]のようなポリフォニーは和人の民謡には見られないが、[音頭一同][斉唱]のようなモノフォニーは和人の民謡にも多く見受けられる。そもそも、本稿における[音頭一同]の呼称は、和人の民謡に関する用語「音頭一同形式」の借用である。以下、区別のために和人の民謡については「音頭一同形式」の語を使用する。現在、北海道内に伝承される音頭一同形式の民謡には、たとえば「ソーラン節」の通称で知られる「沖揚げ音頭」を含む一連のニシン漁場での労働歌などがある。これらは「音頭の歌唱に続いて他の人々が同じ旋律を、あるいは囃しことばを唱和する」（音楽之友社2007：143）形で演唱される。

音頭一同形式と[音頭一同]との間には、先唱者（音頭）が歌ってから後続者（一同）が応答するように歌うというおおまかな形態は共通しているが、一方で明白な違いも見出せる。

²⁷ Jordania（2006：27）の「canonic polyphony（輪唱的ポリフォニー）」についての記述の中で、声部間で応答しあう形式の歌を指す「responsorial songs」について、次のように述べられている（和訳は筆者、下線も筆者）；
canonic polyphony is based on the principles of imitation of the lead singer's melody by another vocal part (or parts). If we do not consider the large body of responsorial songs, where the leader and the following chorus sing the same (or related) musical phrases, as examples of canonic polyphony (and I believe we should not), then we will find that true canonic forms of polyphony are quite rare in traditional music.」（輪唱的ポリフォニーは、先唱者のメロディを別のパートの歌い手（たち）が模倣していく、という原則で成り立っています。応答歌（先唱者と後続コーラスが同じあるいは類似した音楽フレーズを歌うというもの）の膨大な体系は含めないことにすれば（含めない方がよいと私は確信しています）、輪唱形式のポリフォニーは伝統音楽の中ではきわめてまれです）

²⁸ 小泉（1958）

²⁹ もちろん、そのように音組織の上では和人の音楽の音組織と変わらないレパートリーでも、実際の演唱ではアイヌ音楽に独特な声の技巧を全体もしくは部分的に用いて歌うといった伝統が今日までも続いている。千葉（2009：90-92）参照。

いわゆる東北民謡と北海道民謡について、日本放送協会（1956、1957、1959、1967、1994）から音頭と一同に分かれて歌うことがはっきり譜例に指示されているものを通覧すると、主に次の①～③のような傾向が見てとれた。なお各譜例には、①～③に該当すると思われる例を山田秀三文庫音声資料（YC800042）から採譜したものを掲げている。

- ① 一つのメロディと歌詞（囃し言葉なども含む）全体を音頭と一同が交替で分担して歌い継いでいくもの。一同の歌うメロディはその前後で音頭が歌うメロディと同じではないことが多い。

譜例 5 小樽市忍路の「舟こぎ歌」（山田秀三文庫 YC800042のトラック 3 より筆者採譜）

♩ = 90

オ シ コ (音頭) (一同) オ シ コ (音頭) エン ヤ (一同) エ (音頭) オ シ コ (一同) エン ヤ サ (音頭) (一同) エ

オ シ コ (一同) ド ッ コ イ (音頭) - ヨ (一同) オ - シ コ (音頭) ホ ラ (一同) ホ ラ (音頭) - ヨ イ サ (一同) - エ

エン ヤ レ (音頭) ホ ラ (一同) - オ シ コ (音頭) (一同) ド ッ コ イ (音頭) - ヨ (一同) オ - シ コ (音頭) (一同)

- ② 音頭が旋律をどのように展開しても、一同は最初のメロディを繰り返し挿入していくもの。

譜例 6 小樽市忍路の「網起こし」後半（山田秀三文庫 YC800042のトラック 4 より筆者採譜）

♩ = 78

エン ヤ サ (音頭) (一同) エン ヤ サ (音頭) ソ ラ ヤ サ (一同) エン ヤ サ (音頭) エン ヤ セ (一同) エン ヤ サ (音頭) (一同)

ホ ラ ヤ サ (音頭) (一同) エン ヤ サ (音頭) ホ ラ ヤ サ (一同) エン ヤ サ (音頭) エン ヤ セ (一同) エン ヤ サ (音頭) (一同)

- ③ 音頭が1節分の歌詞を歌った後、一同が比較的長いメロディ（音頭の歌ったメロディとは若干異なる）をコーダ（終結部）のように歌うもの。

譜例 7 小樽市忍路の「子はたき音頭」(山田秀三文庫 YC800042のトラック 6 より筆者採譜)

(開始音は短2度下)
♩=96

お ま え - - - す き だ - と て - お や - な - げ ら - り よ - か ハア イ ヤ サ カ サッ サ

か - ね で か わ - れ - る - ノ オ - お や - じゃ な い ア リ ヤ - お や - じゃ - な - い

か わ - れ る ノ - - - お - や - じゃ - な い ハア イ ヤ サ カ サッ サ

これに対し、アイヌ音楽の[音頭一同]では(ア)(イ)とも、基本的に音頭の歌ったメロディと同じものを模倣³⁰して進行するスタイルが徹底している(【譜例 3】【譜例 4】)。とくに【譜例 4】の場合、旋律は「民謡のテトラコルド」から成り、和人の民謡の影響を受けたと思われるものでありながら、2声部間のやり取りは‘模倣’を原則として展開している。

和人の民謡では、部分的に音頭の歌ったフレーズを一同が模倣することはまああっても、アイヌ音楽の[音頭一同]のように直前に歌われた旋律を終始一貫して模倣するタイプは、参照した資料の限りでは見出せない。

和人の民謡の①～③いずれにおいても、音頭が意味のある歌詞を歌った後で一同は囃し言葉のような歌詞で応答するように歌うものが多く、歌詞の構成のうえからも一同は音頭を必ずしも模倣しない。これに対し、アイヌ音楽の場合は歌詞も基本的に同じものを繰り返す。

さらに、アイヌ音楽には、和人の民謡における上記②や③のようなタイプは今のところ見当たらない³¹。①については[音頭一同](イ)のタイプの中にわずかながら類似したもの³²が見いだせるものの、全体としては圧倒的に、先行する旋律の模倣と繰り返して成り立っているといつてよい。

以上のように、音頭と一同という2声部間で交互に歌うという点では共通するものの、音頭一同形式には一同が音頭を‘模倣’する要素はアイヌ音楽に比べて希薄であり、[音頭一同]では旋律を模倣することが徹底して行われている。この、模倣の原則が支配的であるという性格が、和人の民謡に比べてのアイヌ音楽の[音頭一同]の大きな特徴であるといえる。

³⁰ この‘模倣’的性格は、[ウコウク]ポリフォニーの模倣の原理と無関係ではないと思われるが、そこまでの検討にはまだ踏み込めていない。

³¹ 日本放送協会(1965)、北海道立アイヌ古式舞踊連合保存会(1987)の譜例を参照するほか、知里(1948、1949)、日本放送協会(1967)などを参照した。

³² 筆者による採録資料では、北海道立アイヌ民族文化研究センター(2005:15)で「オンド-シタゴエ(3)」として挙がっているものが同様の構造をもつ。同(2005:49)の「オロハオ ホイヤ」の演唱事例を参照。ただしこの曲は、音頭のメロディの模倣で歌ったとしても違和感なく歌い進むと思われる。音頭のメロディを変奏して繰返した、という方がより正確かもしれない。

なお、このような模倣的性格は、アイヌ音楽の旋律の特徴の一つである短い「動機的音型」(谷本1965c: 147-148) や、「旋律中の小変化に対応する「反応遊び」的な性質」(千葉1996: 14) とも無関係ではないと思われるが、ここでは併せて指摘するにとどめておく。

3-1-3 「オーヴァーラップするポリフォニー」の要素

一方、音頭一同形式にも共通するポリフォニー的な現象が、[音頭一同]には見受けられる。

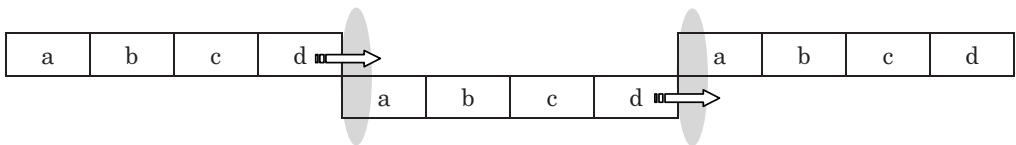
構造的にはモノフォニーでありながら、[音頭一同](ア)(イ)とも、実際には一時的・部分的に2つの異なる高さの音が重なって鳴り響く場合がしばしばある。

前項と同じように、a b c d という小部分からなる歌1節を仮定する。

$$\text{旋律1節} = \boxed{a} + \boxed{b} + \boxed{c} + \boxed{d}$$

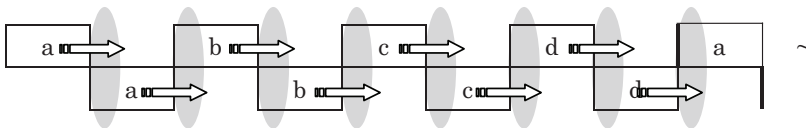
[音頭一同](ア)の場合、フレーズaの開始音がフレーズdの最終音と異なる音で始まる場合、フレーズd末の音を長く引き伸ばして歌った時に、部分的に2つの音の重なりが生じる(譜例3 および図7)。

図7



[音頭一同](イ)の場合、各フレーズの開始音が前フレーズの最終音と異なる高さの音で始まる場合、各フレーズ末尾の最終音を長く引き伸ばして歌った時に部分的に2つの音の重なりが生じる(譜例4 および図8)。

図8



これは1-2で述べた「オーバーラップのポリフォニー」(Jordania 2006: 29) 的現象に相当する。フレーズの最終音が「多少引き伸ばして歌ってもかまわない」点において、[音頭一同]はもとこのタイプのポリフォニーの状態を生じやすい構造であるといえる。

だが一方、「引き伸ばされなくてもよい」のであるし、場合によっては「短めに切り上げ、あとは休符で補う」こともできる。つまり、最終音の音価にかかわらず歌はどこおりなく進行する。必然的・意図的に形成されるわけではないという点で、オーバーラップのポリフォニーは偶然の産物に近いといえる³³。

さらに、アイヌ音楽の場合、音頭と一同との間で応酬される旋律が短い動機的なものであることが多いので、フレーズ最終音を引き伸ばさない場合と引き伸ばした場合との境界を見極めにくいケースも少なくない。オーバーラップのポリフォニーの要素はアイヌ音楽に特に顕著なものではなく、むしろポリフォニーを持つ諸文化の中で比較的広く共有されている要素がアイヌ音楽にも見られる、という言い方の方が適切と思われる。

3-1-4 [ウコウク]と[音頭一同]の交替の可能性

「ある曲を誰とどのように歌うか」の歌唱形式は、現在ではその形式とともに固定的に伝承されている場合がほとんどである。

しかし、実は曲と歌唱形式との結びつきは必ずしも固定せず、現在よりも緩やかで柔軟なものだったのではないか、と思わせる興味深い事例が知里(1948) C-PR155の「ウポポ」と題されたSPレコード盤に記録されている。原資料のレーベルには「昭和22年10月3日、釧路市春採コタン」での収録と記載されている³⁴。AB両面にそれぞれ3曲が、途切れなく通して演奏されており、手拍子が演奏のあいだ終始聞こえてくる。

注目したいのは、A面3曲目の「matnaw rera apaca (y)osma uranisi kanto korikin」³⁵という歌詞の歌である。

冒頭から途中まで(繰り返し2回半分)[音頭一同](ア)で歌っているが(図9)、途中から、先唱する独唱者(女性の声)は後続の一同が歌い終わるのを待たずに自分のパートを歌い始める。結果として、2声部間で同じ一つの旋律を数拍遅れで追う[ウコウク]に変化している(図10)。

³³ Jordania (2006: 29) では「Strictly speaking, overlapping is not an ordinary compositional principle.」(＝厳密に言えば、オーバーラップは曲を構成する通常の原理とは違いますが)(和訳は筆者)と述べられている。

³⁴ 確認には北海道立図書館蔵の同資料を利用した。

³⁵ 歌詞についてはなるべく聴きとったとおりに表記しようとしたが、音源がモノラルであり古い資料でノイズも多いため、「matnaw」か「maknaw」か、「yosma」か「osma」か、「uranisi」か「uranise」かなど、判別できなかったまま仮に表記していることをお断りしておく。

図9

先唱者(独唱)	matnaw rera apaca osma uranisi kanto korikin	
一同		matnaw rera apaca osma uranisi kanto korikin

上記を2回³⁶行った後、3回目に先唱者が1節歌った後、一同が応答するように歌い継ぎ、1節がまだ歌い終わらない途中から（一同の歌う「apaca yosma」の「ma」に音頭の「matnaw」の「mat」が重なるタイミングで）、音頭の女性が歌詞冒頭の「matnaw」で歌い始めた（図10参照）。

図10

先唱者(独唱)	matnaw rera apaca osma uranise kanto korikin		matnaw rera apaca osma uranise kanto korikin	matnaw rera .
一同		matnaw rera apaca osma uranise kanto korikin	matnaw rera apaca osma uranise ka	

以後、一同は空白（休符）部分を作らずにずっと繰り返し、先唱者もそのまま繰り返していく³⁷。つまり一過性の[ウコウク]ではなく、音頭と一同の間での継時的な[ウコウク]の状態がレコードの最後まで続く。

この資料が示している「異なる歌唱形式への変化」について、どのように説明したらよいだろうか。可能性として次の4点を考えた。

- (1) [音頭一同]で終始歌うはずが、一同の歌い終わらないうちに音頭がたまたま「早まって」歌いだし、そのまま進行した。
- (2) [ウコウク]で終始歌うはずが、この曲の前に演唱されている2曲の[音頭一同]³⁸に引きずられて冒頭の数回が[音頭一同]になり、途中から[ウコウク]に「した」あるいは「戻した」。
- (3) ここに録音されたもののおり、つまり、途中まで[音頭一同]で、途中から[ウコウク]で、というように「決まって」いた。
- (4) この曲が「どちらでも」やってよい、つまり、形式の選択は現在考えられているよりもかなり柔軟だった。

³⁶ 1回目の一同が1拍早く入り、一瞬、二つの音のオーヴァーラップ（本稿3-1-3参照）が生じているが、基本的には[音頭一同]の範疇とみなす。

³⁷ 途中で、一同の「rera」の「ra」に独唱の「matnaw」の「mat」が重なるように修正したように聞こえる。

³⁸ その前の1曲目・2曲目とも、（歌の終わり部分でのオーヴァーラップは生じているが）基本的に[音頭一同]である。

まず(1)については、先唱者一人のミスに属するなら、そのあとを先唱者も一同も休みなしに繰り返し歌い続ける理由がない。先唱者が歌い終わるのを待ってから改めて一同が歌い続けば、元の状態に戻すこともできたはずである。演奏されているものを聴いた筆者の印象（主観）をあえて述べれば、少なくとも先唱者は熟練した歌い手であり、「たまたま間違っただけ」というような演奏ではないと感じられる。一同のパートにも、おそらく一同の演奏をとりまとめるような役割と思われる、熟練した歌い手数名の歌声が聴きとれ、間違いならそれを修正するべくリードすると思われるが、そうはしていない。

(2)については、[ウコウク]するはずだったなら、また上記で述べたように熟練した演唱者がいたのであれば、の状態からの状態に至るあいだ[音頭一同]の形を2.5回も続けたのかの説明がしにくい³⁹。

(3)については、もしこれほど「厳密な」決まりであるなら、それについて現在も何らかの形で伝承されていておかしくないはずだが、現在「matnaw rera」と同じ曲を伝承する地域でそのような歌い方を伝えている、といったような情報に、少なくとも筆者は接していない。

(1)～(3)の可能性を否定したうえでの消極的選択になるが、以上のような理由で、筆者には(4)つまり「歌唱形式は必ずしも歌に固定的なものではなかった」と考えることが仮説としてもっとも有力なように思われる。

さらに、(4)を補強しうる情報として、筆者は2010年に弟子屈町出身の弟子シギ子さんから「昔の年よりたちは、シントコ蓋を叩いて歌う歌を、(同じ歌でも)場面に応じてウコウクしたり、掛け合いで歌ったりしていた」旨のお話をうかがっている。また翌2011年12月にこの情報に関して再度同様のお話をうかがっている⁴⁰。これによって、同じ地域の同じ曲を複数の歌唱形式で歌うことが実際にあったことが一つ裏付けられた。

また谷本(1965b: 21)には、「ウポポ」と「リムセ」の違いについて言及した後「現在では伝承状況が悪くなったために多くの曲がウポポとしても、リムセとしてもうたわれているが、そういう場合でも踊り歌としては uko-uk (輪唱) してうたわれることはすくない」とあり、言い換えれば同じ曲を踊り歌でないときは輪唱した可能性が示唆されている。

しかし、残念ながらこれ以上「同じ地域、同じ歌い手で、同じ時に同じ曲を、[ウコウク]と[音頭一同]の両方で行っている」演奏の実例となる資料は今のところ見当たらない。記録された資料が限られている以上、伝承者からのさらなる情報の収集と蓄積は今後の課題であり、断定にはなお多くの検証を必要とする段階にとどまっている。

³⁹ ただし査読者から「ウコウクのきっかけを上手につけられずにしばらく続いているときに、古老が本来の歌でウコウクをしはじめ、その後うまくいく、というケースが十分ありえる」ので説明はつくとの指摘があった。また「昭和22年当時では、収録を何度もやりなおすことや、後で編集することなどは難しかったでしょうから、偶然のミスを伴った歌い方がレコードで固定化された可能性も考慮する必要がある」との指摘もあり、もっともであると筆者も思う。

⁴⁰ このことが、本稿執筆の動機の一つにもなった。

ただし、上記の知里(1948)での事例ほどはっきりしていないものの、少なくとも同じかもしれない現象は、日本放送協会(1967)にもいくつか記録されている⁴¹。本稿ではこれらの分析や検討には踏み込まないが、「同じかもしれない」と思った点を参考までに提示しておく；

- ・ 日本放送協会(1967) VDL185の14曲目(帯広市で収録の「kor epere haw o」)
全体は[音頭一同]で、1フレーズ末尾の音を伸ばすためオーバーラップのポリフォニーを生じている。だが、途中にたびたび一同のうちの数人が音頭の歌い終わらぬうちに入りかけているのが記録されている。
- ・ 日本放送協会(1967) VDL186の5曲目(白糠町で収録の「he rimse」)
2名の歌い手(女性)と歌詞の「ヘ チュ」のみ参加している男性1名。2人目の女性の歌い出すタイミングは明らかに[ウコウク]だが、後半の歌詞と旋律が2人の間で異なるため、後から歌い出した2人目の女性の方が早く1節を歌い終わるため、2人目「ヘ チュ」→1人目「ヘ チュ」と、[音頭一同](イ)のようにも聞こえる。
- ・ 日本放送協会(1967) VDL187の12曲目(帯広市で収録の「haw ho hossa」)
出だし部分が1度だけ、2名の歌い手の間で[ウコウク]になっているが、その後はずっと[音頭一同]で進む。あるいは「[音頭一同]に修正した」という方がよいかもしれないが、確証はない。

なお、上記の事例の伝承地・収録地とも、いずれも日高山脈よりも東部の地域であることは興味深い。これらの地域についてはすでに「釧路や美幌などの道東地方では、座り歌も交唱で歌うのが普通のようなのである」(中川2010:121)ことが知られているからである。

3-2 [斉唱]とヘテロフォニーに関して

次に、[音頭一同]の中の斉唱のパートおよび[斉唱]に現れるアイヌ音楽としての特徴について検討する。

[斉唱]は「同じ旋律を全員が一斉に同じ音高で歌うこと」であって、音響的にはモノフォニーである。歌い手が複数であるという意味では社会的ポリフォニー⁴²であるとはいえ、音楽としてのポリフォニーではない。

しかし、ここで問題に関与してくるのが「ヘテロフォニー」の出現である。

アイヌ音楽の場合、とくに知里(1948, 1949)や日本放送協会(1967)などで半世紀以上前の演唱を聴くと、こうしたヘテロフォニーが現在よりも豊富であることに気付く。これは、単声部の[斉唱]に限らず、[ウコウク][複旋律][音頭一同]いずれの歌唱形式の中での[斉唱]についてもいえる。

⁴¹ これらについても、前注と同様に、録音状況その他さまざまな可能性が勘案されなければならないだろう。

⁴² 本稿1-1-2で先述。

3-2-1 アイヌ音楽における即興的変奏性

当事者にとっては（おそらく）無意識に行っているヘテロフォニーの豊富さは、アイヌ音楽のどのような性格と関わって生じているのだろうか。

前出の **表3** を見ると、**〔ウコウク〕****〔音頭一同〕****〔斉唱〕**の三者に共通するのは旋律の種類が1種類である、ということである。しかし、実際には、その「1種類」と見なされる旋律が抱合する範囲は、きわめて幅広いことを念頭におかねばならない。

我々が通常「同じ旋律」というとき、音高とリズムが厳密に同一のものを考えるが、伝統的なアイヌ音楽においては、「同じ旋律」の様相が異なってくる。**〔ウコウク〕**における各声部は同じ旋律を数拍ずれて歌う構造であるが、谷本（1965b：22-23）は実際にそれぞれの歌い手が歌っている旋律は厳密に同一ではなく、しかも同じ歌い手でも歌うたびにその旋律が細部において変化することを指摘している；

〔略〕 実際には先唱者と全く同じメロディーでうたわれることはすくなく、多少にかかわらず変奏されてうたわれている。〔略〕 二、三回と繰り返すうちに A なら A、B なら B 自体がまた変奏されてうたわれることになり、各声部の関係は固定せず千変万化の変貌を示している。そして重大なことはこの旋律のちがいが彼等にとってほとんど意識されていないという点である。彼等が合わないとか、違うとか言うのは拍子がちがったり、テンポの遅・速があった場合のみで、音高に関しては〔略〕 著しいちがいのある旋律を同時にうたいながら決して不調和とは感じていない。ここでもアイヌ音楽の本質がその“即興性”にあることが知られるのである。ウポポに限らず、アイヌの歌は多少にかかわらず変奏されて歌われるのが普通である〔略〕

また萩中（1996：93-94）も、**〔ウコウク〕**で歌う場合の各声部の実際の旋律について、次のように述べている；

〔略〕 必ずしも先唱者のメロディーと全く同じに歌うことが絶対的必要条件ではないからである。〔略〕 重要なのはテンポと拍子を合わせることである。

〔ウコウク〕において各声部内の一人ひとりが即興的変奏をおこなうことがアイヌ音楽としてはごく常態であったとすれば、**〔斉唱〕**で歌う場合にも一人ひとりが即興的に変奏して歌っただろうことは容易に推察される。**〔斉唱〕**の場合でも、もちろん「テンポと拍子を合わせる」（萩中1996：93）ので、変奏した結果生じた二つ以上の異なった音高が同時に鳴っている状態がそこに生じる。

実際、谷本（1965a：13-16）は、同一地域内での比較譜、同一村落内での個人毎の変奏の比較譜、および同一人物による変奏の比較譜によって「重要なことは各人でその時々多くの変奏をもってうたうということ」（同：14）を示している。さらには「これらの変奏はウポポやリムセにおける先唱者（iekay）とコーラスとの関係にもあらわれる」（同：16）と述べて即興的変奏がジャンルに限定されていないことを示している；

〔略〕 たんにある曲の部分的変化といった段階のものではなく変奏すること自体に意味をもつ、いわゆる“即興性”がアイヌ音楽の本質であることを示している。（谷本1965a：16）

このように、アイヌ音楽の即興的変奏性を本質とする性格を前提とすれば、むしろ必然的にヘテロフォニーが生み出されるといえる。

3-2-2 エティックに捉えられる「ヘテロフォニー」

伝承の当事者であっても（むしろ当事者だからこそ）ヘテロフォニーで生じた異音を「違い」として認識することは難しいかもしれない。前述のように「旋律のちがいが彼等にとってほとんど意識されていない」（谷本1965b：23）「音高に関しては〔略〕著しいちがいのある旋律を同時にうたいながら決して不調和とは感じていない」（同前）音楽的習慣の中では、多様なヘテロフォニーも「同一の旋律」の範疇として聴きなすだろうからである。

この点、むしろアイヌの音楽文化にとっての外部者であるほうが、これらのヘテロフォニーをポリフォニーとして最初に聞き分けるかもしれない。たとえば、Jordania（2006：157）には、日本放送協会（1965）の付録ソノシートの第47曲に収録された「舟漕ぎ遊び歌」（東静内）が採譜源と思われる曲の譜例が掲載されている。**譜例8** は、Jordania の譜例を参考としつつ、新たに筆者が日本放送協会（1965）ソノシートから採譜したものである。

譜例8 東静内の「舟こぎ遊び歌」（日本放送協会（1965）付録ソノシート No.47より筆者採譜）

（開始実音は短2度下）

♩ = 90

ta ka ma ha ki ri ri ta ka ma ha ki ri ri ta ka ma ha ki ri ri

hon ka ya cip po - ho cip hon ka ya cip po ho cip hon ka ya cip po ho cip

hon ka ya cip po ho cip hon ka ya cip po ho cip hon ka ya cip po ho cip

hon ka ya cip po ho cip hon ka ya cip po ho cip hon ka ya cip po ho cip

二人の歌い手は、録音冒頭ではそれぞれ「hon kaya cippo ho cip」「takama ha kiriri」という2つの旋律を同時に歌って[複旋律]の構造となっている⁴³。続いて歌い手は二人とも同時に「hon kaya cippo ho cip」という歌詞で歌う。これを[斉唱]と見なした場合、たくさんのヘテロフォニーが表出している事例として説明できる。

もちろん、これが即興の変奏ではなく意図的にこのようなハーモニーを作るべく2つの旋律が固定的に伝承されていたという解釈もありうるが、歌い手は二名とも故人であり、演唱の際の意識を探る手立てはない。ただ、少なくとも現時点で、アイヌ音楽においてハーモニーを作ることを第一義とした複数の声部を別々の旋律として伝承している事例も、そのようにしていたという情報も全く見出されていない。したがって、この曲だけがそれぞれ独立した2声部で意図的なハーモニー構築を行っていたと見なすことは、いささか無理が感じられる。

なお、「hon kaya cippo ho cip」の歌詞で短い旋律動機が終始1パートで繰り返される、という構造は Jordania (2006) のいう「ostinato polyphony (オスティナート・ポリフォニー)」(本稿1-2参照) のようでもある。

しかしいずれも、伝承者自身が意識していることというよりは、外部からの観察による現象の指摘であることに変わりはない。

3-2-3 「発声要素」と「ヘテロフォニー」

千葉(1996)によれば、アイヌ音楽の旋律は、音色によって旋律音が区分される「発声要素」と、音高によって旋律音が区分される「音程要素」の二面から構成されると考えることができる。二つの要素はともに「声」に含まれるもので分離することはできないが、どちらかの要素がより主体的に働くかによって演唱がさまざまな様相を呈する。「発声要素」が主体となる場合、「音程要素」はその付随条件と見なされるが、

その細かい音程については、個人性に委ねられる(声を出すのに都合の良い高さになる)。

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(千葉1996:12)

という指摘は、本稿が問題としているヘテロフォニーの出現の要因の一つにも通じるものと考えられる。

たとえば筆者がその現象を「豊富なヘテロフォニー」と聴きなすのは、筆者の受けた音楽教育的バックグラウンドないし耳の指標が「音程要素」の区分による音楽に傾斜していることに由来すると思われる。しかし、伝統的なアイヌ音楽の伝承者にとっては、裏声なら裏声という音色を主体として旋律音を区分することに成功していれば、裏声に付随する各人の音程の違いはさほど問題とさ

⁴³ 「hon kaya cippo ho cip」の歌詞で短い旋律動機が終始1パートで繰り返される、という構造は Jordania (2006) のいう「ostinato polyphony (オスティナート・ポリフォニー)」(本稿1-2参照) のようでもある。アイヌ音楽の旋律の特徴の一つとして、短い旋律動機の繰り返しが挙げられてきているので、こちらの可能性はまだしも見込めるかもしれない。

れないことになる。その結果、当事者には「高さの異なる音を実現した」とは意識されないが、エディックな観点からは音高の異なる音が同時に鳴り響く状態として聴きとられることになる。

千葉 (1996) はまた、旋律を構成する「発声要素」と「音程要素」の配分は、古い時代ほど前者が優勢で、時代が下るに従って後者が優勢になっている傾向を指摘している (千葉1996: 15)。この指摘はまた、本稿3-2冒頭で述べたように、半世紀以上前の録音に現在よりもはるかに豊富なヘテロフォニー的現象が聴いて取れることにも通じる。音色を優先する歌い方の実現の中で、各人の歌いやすさにゆだねられた副次的な「音程要素」が重なった姿がヘテロフォニーとして聴き取られるともいえる。

3-2-4 ヘテロフォニーとして生じる音程

こうして生じるアイヌ音楽のヘテロフォニーの「異音」どうしの音程には、どんなものがあるだろうか。

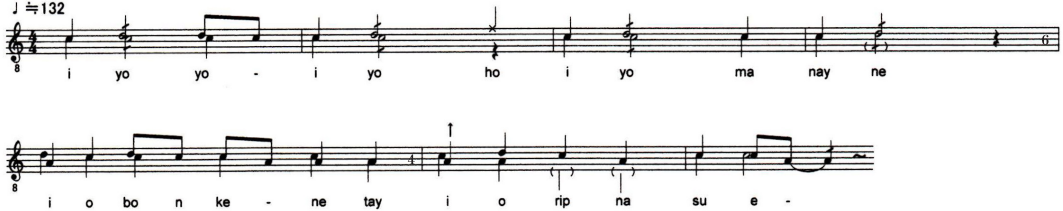
ヘテロフォニーが取る音程の全容については、筆者はまだ精査して系統的に述べられる段階に至っていない。これも今後の課題の一つであるが、さしあたり、基本的にその歌を構成している音階音の組合せのいずれかが異音として選択される⁴⁴、という大きな枠組みの中から、いくつかの例を提示しておこう。

Jordania (2006: 249-250) では、アイヌ音楽のポリフォニーとヨーロッパの民俗音楽におけるポリフォニーとの比較の観点から、ヨーロッパの場合に重要な指標となる「ドローン」と「2度音程」に着目し、アイヌ音楽での2度音程の出現について言及している。実際、ヘテロフォニーとして2度音程が聞こえてくることは稀ではない (前出 **譜例8** および **譜例9**)。

譜例9 白糠の「iyo yo iyo」(日本放送協会 (1967) VDL186A のNo.4より筆者採譜)

(開始実音は長2度下)

♩ ≈ 132



⁴⁴ 筆者は当初、ヘテロフォニーには音階構成音以外の音高を (臨時的にでも) 取る場合があるのではないかと考えていたが、査読者の「その歌を構成していない音階音は選択できない」のは当然ではないかとの指摘によって改めた。査読からはさらに「そうではなく「ヘテロフォニックに進行する複数の旋律線どうして同じ音階音が過不足なく共有されている」と指摘するなら、いくらか新たな事実だといえる」との重要な指摘をいただいている。読者にも共有されるべき見解であると思うのでここに注記しておく。

旋律の構成音の中に長3度、短3度の音程を含むタイプの曲では3度の響きもよく聞かれる（**譜例10**）。これについては、アイヌ音楽の旋律の中には「和音型 乃至 自然倍音列型」（小林1987：50）のように3度音程を主として構成される音階があることも関連すると思われる。この音階に関して、小林（1987：51）では次のように述べられている（下線は筆者）；

地域・ジャンルによって現象的には、分散和音風に聞こえるものと、同時に鳴り響く和音として聞こえるものとに分けられる。後者の響きは、ウコウクしない曲においても、唱和する各人の旋律の即興や、互いに異なる歌を唱和する技法によって生ずることがある。

譜例10 白老の「hanro ussam」（日本放送協会（1967）VDL187A のNo.5より筆者採譜）

♩ = 120 (ただし2小節は記譜よりやや高め)

(han) ro us sa n ro hoy han

hoy han ro us sa n ro hoy

ro us san ro hoy (hoy) han ro us sa n

han ro us sa n ro hoy

ro hoy (hoy) han ro us sa n - ro hoy

han ro sa n ro hoy

3-2-5 [斉唱]における「平行進行ポリフォニー」的現象

次の事例にみられる問題は、3-2-1~3とは様相をやや異にし、「ヘテロフォニー」がエティックに捉えられる現象とのみ言いきれない可能性を示しているように思われる。

本田・萱野（1976）には、1954年に釧路市で録音されたレパートリーとして、20トラック計22曲が収録されている。

検討するのは、その「一同」の声部で行われている[斉唱]である。前項で述べたような2度音程も多く生じているが、そのほかに、1~2名の男性の声が完全5度ないし4度の間隔を保ってほぼ平行進行で歌っているのが聞こえる。これが、22曲中ざっと数えただけでも15曲に聴かれる。

譜例11 釧路市春採の「酒つくりのウポポ その1」(本田・萱野 (2008) のDisk 1 のトラック 1 より筆者採譜)

(開始実音は長2度下)
♩ = 100

(a ma) sa ke so r(o) pa - - sa ke - si ko - num pa

a ma sa ke so r(o) pa - - sa ke si ko num pa

筆者は当初これを偶然によるものと聴いていた。つまり、たまたま出だしの音程が揃わなかった歌い手がたまたま音頭と一同の両方にいて、最初に発声した音高でそのまま歌い通したものだろう、と単純に考えたわけである。

しかし、この現象は上の譜例の資料だけではなく、他のレパートリーにも及んでいる。また、本稿 3-1-4 でも取り上げた知里 (1948) C-PR155 の「ウポポ」を含む 3 曲の演奏中にも同じ現象が記録されている。

この現象について、どういう説明が可能だろうか。可能性として、次のいくつかが考えられる。

- (1) いずれの録音も釧路市春採での採録で、かつ録音年が近い⁴⁵ことから、たまたまそういう歌い癖ないし技量の歌い手が両方の資料で歌っている (偶然の結果)。
- (2) 歌い手が冒頭の音程を即興的に変奏して歌い始めたが、本来の旋律線に戻りそこねてそのまま歌い続けたため、結果的に平行進行となった (偶然の結果)。
- (3)⁴⁶完全 4 度、完全 5 度は、完全 8 度 (1 オクターブ) に次いでよく調和する音程であるため、「違う音」とは認識されずに歌い進められることがよくある。(4) のような意識があったわけではなく、完全音程と個人の声域とが同調ないし共鳴した (無意識の行動)。
- (4) 完全 4 度ないし完全 5 度の音程差が多少とも意識されて歌われた (平行進行ポリフォニーが存在したのかもしれないという、意識した行動の結果)。

これらのうち、(1) と (2) は個人の癖や失敗、もしくは即興的な変奏性に帰して「たまたま」そ

⁴⁵ 本田・萱野 (1976) に収録されている春採での録音は1954年、知里 (1948) の録音年は1947年なので、同じメンバーが参加している可能性は極めて高い。

⁴⁶ 査読者の指摘により、あらたに(3)として項目を立てた。筆者は当初、これについては(2)に大きく含まれるものと考えて項目を別とせずにはいたが、考えを改めた。

うなった、とする考え方である。また (2) と (3) とを合わせて「無意識に実現されたヘテロフォニー」と考えることもできる。

対する (4) は、たとえ偶然であるとしても、完全4度ないし5度の音程を意識しながら保持できる感覚的素地とでもいうべきものが背景となっているのではないか、という考え方である。

単なる癖や失敗なら、たまたま平行進行ポリフォニー的な現象を生じたといえないこともないが、録音22曲中15曲も「完全4度ないし5度の平行進行に聞こえる失敗」をし続けるほどの偶然が重なるものだろうか（ないとは言いきれないが）。

合理的に可能性が高いのは (3) だが、仮に (3) であったとすれば、他の地域や時代のレパートリーにも同じような現象があってもおかしくないが、今のところ確認できていない。

(4) も、もし平行進行ポリフォニー的な要素が多少なりとも意識されていたなら、複数の声部に分かれて別々に音をとるという最も重要な部分についての伝承や記録がありそうなものであるが、(3) と同様、今のところ未聞である。

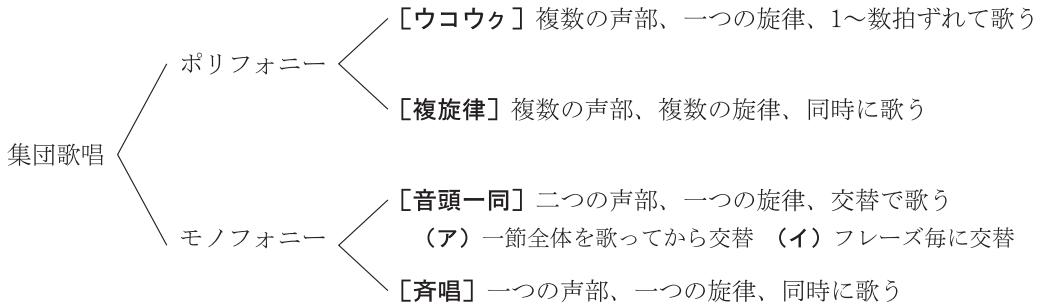
もちろん、平行進行に限定しなければ、アイヌ音楽の音階の中には完全4度や完全5度の音程を含むものが存在している。したがって、**3-2-4** で触れたようにヘテロフォニーが音階構成音のいずれかから採択されるとすれば、完全4度や5度の音程が部分的に生じても不自然ではないし、実際、少なからずそのような事例は存在する。

しかし、これも先述したように、歌い手が果たして意識して行っていたかどうかとは別の問題となる。

瞬間的な現象とは違って、基本的に同じ旋律をキーが違う状態のまま（この場合、開始音で生じた完全4度もしくは5度音程を保ったまま）、ずっと平行に旋律が進行する状態を音楽として（意識的に）行うことは、他の民族にも存在しているし、歴史的にみてもまれではない。だからといって、それがアイヌ民族にも存在したかといえ、検証する材料は乏しく、おそらく実証することは不可能だろう。本稿では、記録されている音のみに即して可能性を述べるにとどめ、別の手がかりを見出すまでの問題提示としておきたい。

4 まとめ

- (1) アイヌ音楽の中の集団歌唱を「ポリフォニー／モノフォニー」という音響的特性による通文化的指標で分類すると、次のように考えることができる。



- (2) しかしながら、モノフォニーに分類できる【音頭一同】や【斉唱】も、演奏の実際を外視的観点から観察すると、純然たる単音・単声部の音楽ではなく、ポリフォニーの【ウコウク】との構造的類似や、いくつかのポリフォニック現象が指摘できる。また、歌唱形式と曲との結びつきは現在よりも緩やかでポリフォニーとモノフォニーの形式を交替して演じた可能性もある。それらは、アイヌ音楽のモノフォニーにアイヌ音楽的な特徴を付加していると考えられる。

おわりに

以上指摘し検討してきたことがらは、現在より約半世紀ほどさかのぼった時代に記録された録音資料を対象として、実際の演奏での音響をエティックに捉えた場合に指摘ないし推察しうる問題に過ぎず、演奏の当事者がその中の何をどう意識していたか／いなかったかについては、ほとんど触れていない。伝承者の記憶を一つずつ丹念に拾っていくことで、あるいはその検証は可能かもしれないが、現実的にはそれも難しくなりつつある。

現在、アイヌ文化復興の機運の高揚の中で「よりアイヌ音楽らしい、より伝統的な声の響き」を求めて模索する若い世代のさまざまな活動が活発になりつつある。民族音楽学ないし音楽学がその伝承や復興に少しでも貢献できるとしたら、より伝統的と思われる時代の歌い方が記録された録音資料について、イーミックな情報を集積していくと同時に、エティックな観点で捉えた現象についても解析を試み、それらの過程も含めた音楽研究を推進していくことにあるだろう。

本稿で提起した問題がアイヌ音楽の将来の実践にとって有益な議論を導き出す契機となれば幸いなことである。もちろん、「ではこの先どう演奏するのか」は最終的には伝承の当事者らの判断にゆだねられるべきことである。しかしその前提として、アイヌ音楽研究に従事する立場として、た

とえ限られた資料であっても、そこからできるだけ考えられる可能性を一つ一つ挙げて検証する努力を重ね、その研究情報を提示・発信していくことが今後いっそう必要とされるだろうと感じている。

引用・参考文献

- ・ Jordania, Joseph 2006 “*Who asked the first question?*” Ivane Javakhishvili Tbilisi State University: Tbilisi, Georgia [URL : <http://www.polyphony.ge/uploads/whoaskthefirst.pdf>]
- ・ Jordania, Joseph 2011 “*Why do people sing? Music in human evolution*” LOGOS: Tbilisi, Georgia
- ・ 音楽之友社（編） 2007 『日本音楽基本用語辞典』音楽之友社
- ・ 久保寺逸彦 1939 「アイヌの音楽と歌謡」日本民族学会（編）『民族学研究 第五卷 第五・六號』三省堂 （再収『久保寺逸彦著作集2』2004：9-40 草風館）
- ・ 小泉文夫 1958 『日本伝統音楽の研究』音楽之友社
- ・ 甲地利恵 1995 「アイヌ古式舞踊伝承団体のレパトリーにおける歌をめぐって」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』第1号 北海道立アイヌ民族文化研究センター
- ・ 甲地利恵 2010 On the polyphonic singing styles in Ainu traditional music and some recent changes [presentation at “The 5th International Symposium on Traditional Polyphony,” Tbilisi, Georgia] [口頭発表]
- ・ 甲地利恵 2011 「【2010年度第1回研究会発表要旨】アイヌ音楽の歌唱形式についてーポリフォニーの視点からー」『北海道民族学 7』北海道民族学会
- ・ 小林幸男・小林公江 1987 「北海道アイヌの歌の諸相」『北海道アイヌ古式舞踊』40-55 日本民俗舞踊研究会
- ・ 小林幸男 1988 「イヨンノッカ 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』音楽之友社
- ・ 小林幸男 1988 「奏でてみよう、アイヌの楽器《ムフクン》」日本伝統音楽芸能研究会（編）『日本の音 IV 楽器の音楽』音楽之友社
- ・ 谷本一之 1965a 「アイヌ音楽について」日本放送協会（編）『アイヌ伝統音楽』3-17 日本放送出版協会
- ・ 谷本一之 1965b 「ウポポの音楽的特色」日本放送協会（編）『アイヌ伝統音楽』21-25 日本放送出版協会
- ・ 谷本一之 1965c 「リムセの音楽的特色」日本放送協会（編）『アイヌ伝統音楽』146-149 日本放送出版協会
- ・ 谷本一之 1989 「アイヌ音楽」『日本の音楽・アジアの音楽 別巻1』岩波書店
- ・ 谷本一之 2000 『アイヌ絵を聴く 変容の民族音楽誌』北海道大学図書刊行会
- ・ 千葉伸彦 1996 「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 『阿寒のうた（ウポポ）ー20年度調査記録ー ー楽譜編ー』千葉伸彦（財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構平成20年度研究助成事業報告書）

- ・ 知里真志保 (監修) 1948 『アイヌ歌謡集 第一集』 日本放送協会放送文化研究所+日本コロムビア [SP 盤]
- ・ 知里真志保 (監修) 1949 『アイヌ歌謡集 第二集』 日本放送協会放送文化研究所+日本コロムビア [SP 盤]
- ・ 知里真志保 1955 『アイヌ文学』 元々社
- ・ 知里真志保 1958 「アイヌの歌謡第一集」(再収『知里真志保著作集2』1973: 299-322 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」(再収『知里真志保著作集2』1973: 3-135 平凡社)
- ・ 徳丸吉彦 1991 『民族音楽学』 放送大学教育振興会
- ・ 中川裕 2009 「アイヌの歌謡」『國學院雑誌 第110巻第11号』國學院大學
- ・ 中川裕 2010 『語り合うことばの力 カムイたちと生きる世界』 岩波書店
- ・ 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 [LP 盤]
- ・ 日本放送協会(編) 1956 『東北民謡集 青森県』日本放送出版協会
- ・ 日本放送協会(編) 1957 『東北民謡集 秋田県』日本放送出版協会
- ・ 日本放送協会(編) 1959 『東北民謡集 宮城県』日本放送出版協会
- ・ 日本放送協会(編) 1967 『東北民謡集 岩手県』日本放送出版協会
- ・ 日本放送協会(編) 1994 『復刻 日本民謡大観 九州篇(南部)・北海道篇』日本放送出版協会
- ・ 日本民俗舞踊研究会(編) 1987 『北海道アイヌ古式舞踊』 日本民俗舞踊研究会
- ・ 萩中美枝 1996 「アイヌの歌謡」『口承文芸研究 19』日本口承文芸学会
- ・ 藤井知昭(編) 1992 『民族音楽概論』東京書籍
- ・ 北海道アイヌ古式舞踊連合保存会(編) 1987 『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
- ・ 北海道教育委員会(編) 1990~1993 『平成元年度 アイヌ古式舞踊調査報告書(Ⅰ)』『平成2年度 同(Ⅱ)』『平成3年度 同(Ⅲ)』 北海道教育委員会
- ・ 北海道教育長生涯学習部文化課(編) 1992 『平成3年度 久保寺逸彦 アイヌ語収録ノート調査報告書(久保寺逸彦編 アイヌ語・日本語辞典稿)』北海道教育委員会
- ・ 北海道立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・踊り歌に関する調査研究』北海道立アイヌ民族文化研究センター
- ・ 北海道立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関する調査研究』北海道立アイヌ民族文化研究センター
- ・ 本田安次・萱野茂(監修) 1976 『アイヌ・オロッコ・ギリヤークの芸能』 [LP 盤] (再販2008『アイヌ・北方民族の芸能』日本伝統文化振興財団 [CD])
- ・ 門別町郷土史研究会(編) 1966 『沙流アイヌの歌謡—録音資料目録とその解説—』門別町郷土史研究会

- ・ 山田秀三文庫音声資料 YC800042『忍路の鯨漁歌 2』(1974年採録) 北海道立アイヌ民族文化研究センター

謝辞

本稿執筆の契機の一つである、昔のウポボの歌い方についてのお話をうかがった弟子シギ子さん、重要な指摘と意見を提示いただいた査読の諸氏、改稿にあたり数々の有益な指摘をいただいた荏原小百合さん、要約の英文校閲にご協力いただいた上田久美子さんに、謹んで感謝申し上げます。

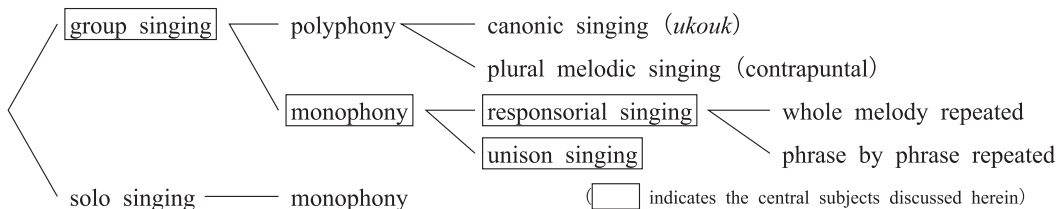
The polyphonic elements in the monophonic singing styles of Ainu traditional music

Rie KÔCHI

Summary :

The purpose of this paper is to present a new classification of singing styles in Ainu traditional music by looking at the layered parts and pitches in polyphony and monophony, and to indicate a few facts on Ainu monophonic singing from recorded materials, which contain some polyphonic elements. Acquired possible materials, however, are very few and limited, therefore this paper intends to outline the new viewpoints with the utmost suppositions in regards to former Ainu monophony.

The author reviews preceding studies of Ainu group singing styles (KUBODERA1939, CHIRI1955, TANIMOTO1965, KOBAYASHI1987), and suggests the new classification as below :



The two monophonic styles (responsorial/unison) presented in this paper are the issues that have been found while investigating the materials recorded from the 1940's to the 1970's.

Responsorial singing (or call-and-response style) of Ainu music has structural similarity to the canonic 'ukouk,' which is one of the polyphonic styles, and it is different in comparison with Japanese folk songs of similar style, in that the Ainu's style is characterized by imitation of motifs or melodies. The two parts overlap during the change from one to another, as a general phenomenon for such responsorial singing. This paper also points out a supposition that they might have sometimes alternated the singing styles within one song, between the responsorial and the canonic *ukouk*.

Heterophony in unison singing may be recognized as such by outsiders (or by ‘etic’ observance) where the assumption of the singers is that they are singing in unison. One of the reasons might be due to the generation of improvisational variants, which in the past was one of their most essential principles (TANIMOTO1965). In addition, preceding traditional practices entailed voicings with various timbral elements, which also contained differing pitches from person to person (CHIBA1996). One might hear those pitches in varying timbres as heterophony. The author introduces some examples of heterophony sung in unison, and also refers to the appearance of parallel-like motion heard in the material.

Thus, Ainu monophonic singing presents itself not purely monophonic, but colored by polyphonic elements, including heterophony. Finally, such elements above could be considered to add peculiar characteristics to the monophony in Ainu music.

keywords :

Ainu music, polyphony, monophony, heterophony, multi-part singing, *ukouk*, canonic singing, responsorial singing, unison, improvisational variant, timbre and pitch elements