

《氷口御祝》の構造

徳 永 崇
(2015年10月5日受理)

Structure of “Sugaguchi-Goiwai”

Takashi Tokunaga

Abstract: Sugaguchi-Goiwai is a traditional form of song that dates back to the late Edo period in the Sugaguchi district of Otomocho in Tohno City, Iwate Prefecture. This unique style of song, in which the male part and the female ballad are sung simultaneously, has been passed down and is sung at various celebratory occasions such as weddings and new home celebrations. However, there are still many aspects of this type of song that remain unknown. In particular, it is extremely interesting how songs begin with the male and female parts out of synch but end with them in harmony, and no detailed survey has so far been conducted on the specific methods of ensemble. This means that the basic features of Sugaguchi-Goiwai have not yet been grasped. In this research, we transcribed a number of recorded performances and analyzed the multi-temporal aspects of Sugaguchi-Goiwai based on its simultaneous harmonizing of two songs. Also, we visited Tohno in order to observe performances and interview performers with a view to clarifying the actual condition of ensembles.

Key words: Sugaguchi-Goiwai, Tohno, traditional song, multi-temporal

キーワード：氷口御祝、遠野、伝統音楽、多時間

1. はじめに

《氷口御祝》(すがぐちごいわい)は、岩手県遠野市小友町氷口地区に伝わる伝統歌謡である。男声パート(男衆)の謡と、女声パート(女衆)の民謡が同時に唄われるという、独特のスタイルをもつこの唄は、結婚式や新築祝いなど、様々な祝いの場で歌い継がれてきた。1991年に東京国立劇場で行われた公演が契機となり「氷口御祝保存会」が結成され、その保存および継承活動が行われている(荒田 1997: 85)。また、2005年には、徳丸吉彦監修による公演が紀尾井ホールで開催され、その模様を収録したDVDが発売されるなど、《氷口御祝》の魅力が全国へと発信されるに至った¹。

しかし、その実態については、今なお不明な点が多い。まず、《氷口御祝》の開始時期については、文書による記録も見つかっておらず、江戸時代末期である

との指摘に止まっている(荒田 1997: 85)。学術的な研究報告としては、奥山(2006)が挙げられる。しかし、御祝で歌われる謡曲に着目し、その伝承形態について考察しているものの、《氷口御祝》そのものの構造的な特徴については触れていない。御祝における男女両グループの合奏方法について言及している例として、柴田(1994a: 226-231)が挙げられる。作曲家でもある柴田は、《氷口御祝》における謡と民謡の核音が一致していると指摘し、自身のシアターピースの作曲におけるコンセプトとの類似点について述べているが、客観的な調査に基づいておらず、検証の余地がある²。なお、先述の徳丸の企画による公演において、演奏者へのインタビューという形で、アンサンブルに関する解説(徳丸 2006)があり、貴重な記録となっているが、音程の合わせ方や、重ねる際のタイミングなど、具体的な方法についての言及が少ない。そのような中、平澤(2005)の報告は、筆者自身が《氷口御祝》の歌唱

に参加し、アンサンブルの方法について実体験を基に解説している点で、特筆に値する。そこでは、男衆の歌唱時間の長短に合わせて、女衆の入りのタイミングをずらし、双方の結尾を一致させる方法が紹介されている。しかし、具体的に男衆のどの部分に感応して女衆の入り調節されているのかについて、具体的な記述がない。

このように、《氷口御祝》は、男女が異なる唄を同時に唄うという特異な伝統歌謡であるにもかかわらず、解明すべき余地が見られる。特に、男女の歌唱がずれて始まるにもかかわらず、曲の終わるタイミングが一致する点は、《氷口御祝》の大きな魅力のひとつであり、その基本的な方法を解明することは、本演目の実態を把握する上で不可欠であると考えられる。そこで本研究では、まずいくつかの実演記録を採譜し、2つの唄の同時共存による多時間的な構造について可視化することによって、分析を行った。さらに、実際に遠野市小友町氷口地区へ赴き、奏者への聞き取り調査、および実演の観察を行うことで、アンサンブルの実態を検証した。

2. 《氷口御祝》の概要

以下、《氷口御祝》の概要について、荒田（1997: 85-87）の報告をもとに述べる。

《氷口御祝》は、結婚式の他、年祝、新築祝、孫祝などの席において、最初に唄われる歌謡である。謡曲を担当する男衆と、民謡を担当する女衆が隣り合せて横一列になって座し、各々の唄が同時に唄われる。この時、祝われる側は、床の間を背にして座り、祝う側（唄う人たち）は、それに向かい合って座る。向かって右側が男声、左側が女性となる。通常、男女ともに6～7人ずつの編成であり、横一列で並ぶが、参加人数が多い場合、2～3列になることもある。祝の席で披露される《氷口御祝》では、まず団体の代表による口上が述べられた後、上記の男女による合唱が3番まで唄われる。最後に《みやこ節》が手拍子とともに斉唱され、終了となる。

男衆の「謡曲」では、1番に〈高砂〉、2番に〈四海波〉〈松竹〉〈養老〉〈桑の弓〉〈乱曲〉の5曲、3番に〈春榮〉が割り振られている。なお、旋律の節回しと、全体の長さは、曲によって異なる。通常、1番の〈高砂〉と3番の〈春榮〉が必ず唄われ、2番は祝い事の内容によって、5曲の中から選択される。2番の演目と祝い事の内容の関係は、下記のとおりである。

〈四海波〉－祝い事全般・結婚式

〈松竹〉－男42歳、女32歳の年祝

〈養老〉－還暦など年記者の年祝

〈桑の弓〉－新築祝

〈乱曲〉－孫祝

女衆の「民謡」は〈萬亀鶴節〉（まがきぶし）である。こちらも1番から3番に分かれているが、男衆とは異なり、1番と2番はそれぞれ1つの歌詞、3番は3種の歌詞が割り振られている。また、各曲の旋律はほぼ同じであり、有節歌曲形式となっている。3番の3種の歌詞は、男声の2番と同様、祝い事の内容によって選択される。3番における各演目の歌詞と、祝い事の内容の関係は下記のとおりである。なお、各歌詞には特定の名称が付されていないため、「」内に唄い出しを記載して各曲を示した。

「さても目出度い〜」－祝い事全般・結婚式

「この家御亭主の〜」－年祝

「葎のみこしに〜」－新築祝

「この家お孫の〜」－孫祝



《氷口御祝》の演奏風景

3. 《氷口御祝》の分析

平成17年に紀尾井ホールで開催された公演の記録DVD（遠野市 御祝保存会『岩手の秘謡「御祝」』）に収録されている数曲の実演を採譜し、男女各パートの同時共存の様相について分析を行った。今回、分析対象としたのは、このDVDに収録されている5曲のうち、男衆が〈高砂〉〈四海波〉〈春榮〉を唄う3曲である。これらは、祝いの席における1～3番の流れを汲み、連続して収録されていたことから、構成上のバランスの比較が可能と考え、選択した。採譜には、2段からなる五線譜を用い、上段を女衆、下段を男衆とした。拍節感のある場合は、定量的な記譜を用い、メリ

スマ等の非拍節的な旋律については、音符の棒を省き玉のみを記入するなど、非定量的な表記を用いた。また、コブシ風の唱法については、モルデント、あるいは装飾音符によって表記した。文末の譜例1～3は、採譜によって得られた各演目の楽譜である。

1) 導入部分

譜例1～3を見ると、上段の女声为非定量的な記譜、下段の男声が定量的な記譜となっている。これは、女声のメリスマティックな民謡と、拍節感が明瞭な男声の謡が共存していることを示している。また、冒頭を見ると、いずれの曲も男衆が先に唄い始め、女衆の唄が幾分ずれて始まる。女衆が入るまでの間の長さは、〈四海波〉>〈高砂〉>〈春榮〉となっており、各楽曲の長さの順と一致していた。なお、各演目の演奏時間は、〈高砂〉が2分9秒、〈四海波〉が2分16秒、〈春榮〉が1分44秒であった。

2) 経過部分

男女両声部の同時演奏が進むと、テクスチャが複雑な様相を帯びてくる。性質の異なる2声部が並置されることによって生じた「ずれ」により、混沌とした状態が生まれている。しかし、フレーズの切れ目、あるいはその直後の唄い出しに着目すると、タイミングが近似している箇所も見られた。譜例1～3における該当箇所を、楕円で囲って示した。しかし、そのようなタイミングの近似が、意識的に行われたのかどうかについては、映像を見る限りでは判別できなかった。

3) 終結部分

各曲の終結部分を見ると、導入部分とは異なり、男衆と女衆が同時に終了している。この同時的な終結は、結尾において突然に訪れるわけではなく、その手前から徐々に同期が進行した結果、生じている。譜例中の点線は同期の箇所を示している。また、〈春榮〉+「さても目出度い～」を見ると、他の2曲と同フレーズであるにもかかわらず、遅く唄われる箇所が見られた(□で囲まれた部分)。唄の終わるタイミングを合わせるために、女衆が速度を変化させた可能性がある。ただし、同期を意図的に行っているのか、あるいは女衆が速度を緩めた結果、偶然同期しているような状態になったのかについては、判別できなかった。

4) 各パートの構成音、及びパート間の音程関係

文末の譜例4は、各声部の構成音を示している。なお、○で囲まれた音は核音を示しており、フレーズの終止点や、持続される頻度の高い音である。

女声の構成音は3種類あり、曲中において①→②→③→①の順に変化していた。①はh音を起点とする都節音階、②はh音を起点とする律音階、③はfis音を起点とする民謡音階の特徴を有している(小泉 1977:

246-279)。それに対し、男衆の構成音は不変である。なお、男女間の構成音の性質は異なっているが、共にh音を核音としている。

4. 考察

1) フレーズを重ねるタイミング

メリスマ状の非拍節的な女声と、拍節感のある男声が共存する中で、女声が部分的に速度を変化させる箇所が見られた。さらに、冒頭で見られる女声の入りの「ずれ」が、作品の長さと同関していた。これらの特徴は、一定の速度で唄われる男声を基準としながら、ずらす時間を調整することにより、曲の終わりを一致させているという、平澤の報告と一致している。即ち、女声パートが男声パートに「合わせる」スタイルのアンサンブルであるといえる。しかし、今回の分析のみでは、女衆が男衆のどの部分を目印にして、歌い始めなどのタイミングを調整しているのかについては、判別できなかった。

2) 音程の合わせ方

両パート共通の核音であるh音の使用頻度が高いことから、これを基準として音程も合わせている可能性がある。その場合、男衆より唄い始めることから、上記1)と同様、女衆が男衆を基準として調整していることが予測される。しかし、今回の分析では、h音の一致が意図的なものか、あるいは偶然なのかについては、判別できなかった。

5. 歌い手への聞き取り調査

以上、《水口御祝》における多時間性について、DVDに収録された実演の採譜を通して分析を行った。その結果、単に2つの唄が並置されているのではなく、女衆が男衆に寄り添う形で、フレーズの始まるタイミング、および音程を調節している可能性が出てきた。そこで、平成27年9月23日から26日の日程で、岩手県遠野市小友町水口地区へ赴き、先述した1)フレーズを重ねるタイミング、及び2)音程の合わせ方について、歌い手への聞き取り調査、および実演の観察を行った。調査の対象となったのは、A氏(男性、遠野市小友町在住)とB氏(女性、遠野市小友町在住)の2名であり、いずれも水口御祝保存会のメンバーである。調査により、以下の証言が得られ、かつ実演による確認も行った。

1) フレーズを重ねるタイミング

まず、冒頭の女衆が男衆に遅れて始まる点については、終結の一致を意図して、唄い始めの箇所を決め

ているとのことであった。その際、女衆は、男衆の歌詞の特定の部分を聴いた後に唄い始めるとのことである。ただし、演奏時間の短い〈春榮〉については、ほぼ同時に唄い始め、かつ節回しも間延びしないよう努めていた。女衆が目印とする箇所については、表1～3において□で囲って示した。この部分が男衆によって唄われた後、一呼吸おいてから女衆が唄い始める。なお、男衆が女衆に合わせて変化することはない。

続いて、曲の終結部については、両パートの終わるタイミングを一致させるために、冒頭と同様、男衆の謡の一部分を目印にしていた。ただし、この場合は、女衆も歌唱中であるため、男衆の歌詞を詳細に聴き取ることが難しい。そのため、歌詞ではなく、旋律における特定の箇所の抑揚を感じ取り、その後の女衆の速度を調節するとのことであった。例えば〈高砂〉の場合、男衆の謡の「夫れ」の抑揚が高くなるのを女衆の代表が感じ取り、〈萬鶴亀節〉の最後の掛け声「サア～ド」以降の速度調節を判断する。代表以外の女衆は、代表の唄に合わせる方法によって、パートの統制を保っている。以下の表1～3において、女衆が速度調整の目印とする男衆の謡の箇所、およびそこに対応する女衆の民謡の箇所を、共に下線で示した。女衆は、3曲共に最後の掛け声「サア～ド」以降、速度調整を行っていることが分かる。

表1 〈高砂〉 + 「酒の肴に～」

■ 〈高砂〉 (男衆)
 所は高砂の 尾上の松も年ふりて
 老いの波もよりくるや
 木の下蔭の 落葉かくなるまで
 命 ながらえて
 尚いつまでか生の松
夫れも久しき 名所かな

■ 「酒の肴に～」 (女衆)
 酒の肴に なに又よかるサー
 まがき肴で 三ツあがれヨー
 サアードオエイヨー

表2 〈四海波〉 + 「一ツ控えて～」

■ 〈四海波〉 (男衆)
 四海波静かにて 国も治まる時津風
 枝も鳴らさぬ御代なれや
 あいに相生の 松こそめでた かりけれ
 実にやあおぎても事も愚かや かかる世に
 住める民とて豊かなる君の恵みは
有難や 君の恵みは 有難や

■ 「一ツ控えて～」 (女衆)
 一ツ控えて その中見れやサー
 黄金花やら うきまわるヨー
 サアードオエイヨー

表3 〈春榮〉 + 「さても目出度い～」

■ 〈春榮〉 (男衆)
 岡よるこびの盃の 蔭もめぐるや朝日かけ
 伊豆の 三島の 神風も吹き
 おさむべき世の始め いくく々と制限らずな
 嘉辰令月とは この時を いうぞめでたき

■ 「さても目出度い～」 (女衆)
 さても目出度い 御祝座敷サー
 鶴と亀との 舞い遊ぶヨー
 サアードオエイヨー

表1～3を、譜例1～3と照合すると、□で囲まれた男衆の歌詞に続いて、女衆が唄い始められていることが分かる。また、譜例1～3の演目終盤を見ると、速度調節に対応した箇所(表1～3の下線の部分)から、女衆の速度が変化している様子が伺える。なお、採譜による分析においては、男衆の節に女衆が同期している可能性も指摘したが、聞き取り調査の結果、同調しているという表現はなかったため、唄が同時に終わるよう調節した結果、意図せずそのように聴こえる状態が生まれたと考えられる。

曲の中盤においては、特に相手の唄に注意を払うことはないとのことであった。すなわち、女衆の唄が開始した後は、終盤での速度調整まで、各パートが独自の速度で唄われる。採譜による分析においては、フレーズの開始が一致しているように見えたため、そこでのアンサンブルの可能性も指摘したが、そのような配慮はないとのことであった。ただし、歌唱の度に大きく速度が変わると、同時に終わることが困難なため、各演目の速度は概ね決まっている様子であった。その感覚は体で覚えるため、本番前にはメンバーが集まり、練習を繰り返すという。

なお、男衆は女衆に合わせていることが無いため、一見簡単そうに見えるが、女衆が合わせやすくするために、速度の乱れが無いよう注意を払わなければならない、相当の技量が求められている。

2) 音程の合わせ方

フレーズを重ねるタイミングについては、女衆が男衆の唄の部分を知り、それに合わせる方法を行っていることが確認された。しかし、音程について質問したところ、特に意識していない様子であった。すなわ

ち、演目を通して各パートの持つ独自の音高が保たれ、相手のパートから影響を受けない、ということである。採譜による分析では、h音を基準にしている可能性を指摘したが、実際は基準など存在せず、h音の一致は偶発的なものであったといえる。また、分析に用いた映像記録において、演目ごとに若干音程のばらつきが感じられたのは、歌手の緊張などに起因したものと考えられる。

6. おわりに

本研究は、《氷口御祝》の採譜による分析結果と、歌手への聞き取り調査、および実演の観察を総合して、その多時間的な構造の実際について検証するものであった。その結果、演目全体を通して一定の速度で唄われる男衆に対し、女衆が唄い始めと終盤において、男女が同時に終われるよう、唄い方を調節していることが分かった。すなわち、冒頭においては、男衆の特定の歌詞を聴いた後に女衆が唄い始め、終盤においては、男衆の特定の抑揚を感じ、女衆が速度の調整を行っていた。2つの異なる唄を同時に唄う上で、その他に厳密な決まりは存在しない。このような、穏やかな繋がりを基盤としたアンサンブルにより、厳格なスタイルにはない多義的な音楽の在り方が具現されていると考えている。採譜による分析の際、演目の中盤において、歌手には意図されていなかったにも関わらず、筆者には男女が同期しているかのように感じられたのも、聴取のひとつの可能性であり、解釈の多様性の現れであると考えている。なお、歌手によると、演じる機会によって男衆と女衆のずれ具合に若干差が生じるとのことであり、女衆の代表が臨機応変に速度調整を行うとのことである。まさに、演じられる度に変容しているものであり、その場における「一回性」という特徴が際立っている。

なお、男衆と女衆の唄い終わりを一致させることについては、平澤(2007: 64)も述べているように、かつては行われていなかったという証言も得られた。1986年に開催された「附馬牛町早池峰神社大祭記念行事」において、《氷口御祝》を披露する際、練習の過程で作曲家・星吉昭氏の助言を受け、それまで男女ばらばらであった唄い終わりを、一致させるよう変更したとのことである。これについては、文書での記録も残っておらず、かつ星氏も亡くなっていることから、経緯に関する詳細な調査は困難であるが、現在の《氷口御祝》の特徴を形成する大きな転換点であったといえる。祝の席での儀式唄であった御祝が、地域の伝統文化として認知され、外部に披露する機会を得て洗練

されていったという事実は、御祝が今なお変化していることの証であり、単に保存されるべき対象ではなく、まさに生きた伝統としての特徴を持ち合わせているといえる。さらに、未確認ではあるが、近年、御祝の演奏を経験した歌手が、《氷口御祝》のアンサンブルを童謡に応用しているとの話も、調査の過程で伺った。このような、これまで報告されていない新しい形の御祝の継承の事例や、地域社会との関係性等については、別の機会に調査し、報告したい。

【注】

- 1 「第21回〈東京の夏〉音楽祭2005」において、演奏会形式によって演奏された氷口御祝が収録されている。
- 2 シアターピースとは、合唱の一形態であり、歌手が舞台上にとどまらず、客席や場外などへ移動することにより、多様な音響空間の実現を意図した作品を指す。

【参考・引用文献】

- 1) 荒田昌典 1997 「遠野の氷口御祝」『東北民俗学研究』5号: 85-97.
- 2) 奥山けい子 2006 「村落社会における小謡と能: 東北地方の事例から(4. 日本をめぐる論考, 徳丸吉彦先生古稀記念論文集)」『お茶の水音楽論集』特別号: 317-325.
- 3) 小泉文夫 1958 『日本伝統音楽の研究1』東京: 音楽之友社
- 4) ———. 1977 『日本の音』東京: 青土社
- 5) 柴田南雄 1994a 『音楽にしひがし』東京: 青土社
- 6) ———. 1994b 『日本の音を聴く』東京: 青土社 新增補版
- 7) ———. 1995 『わが音楽わが人生』東京: 岩波書店
- 8) 氷口御祝保存会 2006 『遠野 氷口御祝』岩手: 氷口御祝保存会
- 9) 徳丸吉彦 2006 遠野市御祝保存会 『岩手の秘謡「御祝」』(DVD)の解説 ビクター, VZBG-6.
- 10) 平澤理恵 2005 『氷口地区の御祝と民族社会』岩手: 盛岡大学文学部日本文学科平成17年度卒業論文
- 11) 柳田国男 1940 『民謡覚書』大阪: 創元社

【参照音源 (DVD)】

遠野市御祝保存会 2006 『岩手の秘謡「御祝」』 徳丸吉彦監修解説 ビクター， VZBG-6.

譜例1 〈高砂〉+「酒の肴に〜」

女衆 $\text{♩} = 80$ さ け

男衆 と ー こ ろ は た か さ ご の ー お の ー え の ま ー つ も と し ふ り

女衆 の さ か な に

男衆 て お い の な み ー も よ り く る や こ の し

女衆 な に ま た よ か り

男衆 た か ー げ の お ち ー ば か く ー な る ー ま ー で い の

女衆 さ ま が き さ か

男衆 ー ち な が ー ら え ー て な お ー い つ ま で か ー い ー き の

女衆 な で み つ あ が れ よ

男衆 ま つ ー そ れ も ひ さ し き め い し ょ か ー な そ

女衆 さ と お い の え

男衆 も ー ひ さ し き め い し ょ か ー な

※ ♯ = ブレス、または小休止 (9) = 短めのブレス、または小休止

《水口御祝》の構造

譜例2 (四海波) + 「一ツ控えて〜」

女衆

♩ = 80

男衆

しかい なみしずか にて くにも おさまるときつ

女衆

ひ と つ ひ か

男衆

かぜ えだもならさぬみよなれや あいにあい

女衆

え て そ の な か

男衆

おいの まつこそめで たかりけれ

女衆

み れ や さ こ が ね

男衆

げにやあおぎても こともおろかやかかるとよに

女衆

ば な や ら う き

男衆

すめるたみとて 申たかなる きみのめぐみ

女衆

ま わ る よ おい

男衆

は ありがた や きみの の めぐみ は あ

女衆

の え

男衆

りが たや

