

平成 30 年度
東京芸術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻音楽学
博士学位論文

アイヌの歌の伝承をサポートするメソッド

—口頭伝承音楽の現代に適応した学習方法を探る—

学籍番号：2315913

千葉伸彦

凡例

【記号、カッコ】

《 》 ……曲名、作品名等

【 】 ……トピックのキャプション／添付書類「発声練習」の項目番号

{ } ……第3章における和訳

○ ……項目に分ける際の目印とした。

【譜、図、表 の番号】

以下のようにした。

章番号（ローマ数字） - 章内での通し番号（算用数字）

例：譜 I-1、図 II-2

ただし凡例で唯一表れる「表 E-1」は章番号に代えて E（explanatory notes）とした。

【曲のタイトル】

アイヌの歌には、いくつかの例外を除いて、通常は決まったタイトルがなく、歌詞、ジャンル名、などが慣用的な呼び名として用いられ（一見広範あるいは曖昧な呼称も、地域集団の中では特定曲名として通じることが多い）、複数の呼び方が存在する場合も多い。このため、曲名は千葉の判断により記入した。従って曲名から同一曲を検索する場合は注意を要する。

《 》の内外に、必要に応じ、また理解の助けになると判断した場合に、

ジャンル名、和訳、その他の補足的な語を、随時追加した。

例：《amam iuta 杵つき歌》

例：神謡 55 《Kesorap-kamui yaieyukar 斑紋鳥の自叙》

…この場合は備考の内容に関連した資料中の検索ワードを含んでいる。

【略語】

NHK ……日本放送協会

【アイヌ語の表記について】

表 E-1 : 本書でのアイヌ語の表記法 (カタカナ表記とローマ字表記)¹

母音で終わる音				
ア a	イ i		ウ u	オ o
カ k a	キ k i	ク k u	ケ k e	コ k o
サ s a	シ s i	ス s u	セ s e	ソ s o
タ t a		ト ウ t u	テ t e	ト t o
チャ c a	チ c i	チュ c u	チェ c e	チョ c o
ナ n a	ニ n i	ヌ n u	ネ n e	ノ n o
ハ h a	ヒ h i	フ h u	ヘ h e	ホ h o
パ p a	ピ ^o p i	プ p u	ペ p e	ポ ^o p o
マ m a	ミ m i	ム m u	メ m e	モ m o
ヤ y a		ユ y u	イエ y e	ヨ y o
ラ r a	リ r i	ル r u	レ r e	ロ r o
ワ w a			ウ エ w e	ウ オ w o
音節末子音				

¹ 次を参考にした。中川裕 2010『語り合うことばのカーカムイたちと生きる世界』岩波書店, 16-18、また、次はそのリンクページも含めて、良い参考となるであろう。北海道立アイヌ民族文化研究センター「北海道アイヌ語アーカイブ アイヌ語入門1」

(http://ainugo.hm.pref.hokkaido.lg.jp/html/01_01_01_01_00.html) , 2018年6月16日閲覧

イ -y	ウ -w	ク -k	シ -s	ツ -t
プ p	ム m	ラ, リ, ル, レ, ロ -r	ン n	
音の区切り				
'				

○引用では上記の表記法によらず、原典の表記に従った。

【採譜における歌詞の表記について】

歌詞の中には有意のアイヌ語もあるが、意味のない掛け声の類や、たまたま発音された無意味なシラブル、あるいは歌唱行為として任意の音を発している以上に意味を持たないような発音など、テキストを記述する上では判断に窮する音も多い。実際、言語としての機能が認められない発音については、発音になんら規則性が認められず、そのために記述の要素の分別基準を定められないため、正確な記述が困難である。しかし発音の響きは、旋律的な表現や、リズムの形成に関わる要素として、本稿においてはアイヌ語としての意味や機能よりもむしろ重要視したい場合も少なくない。したがって、明確な基準のもとに記述できないまでも、筆者の個人的な判断によりなるべく近いアイヌ語の音に当てはめて歌詞と同様にローマ字に記し、音の特徴のメモとした²。すなわち、原則として、言語として聞き取れる音は補正を含めて言語として記し、意味が不明な音は近い言語音に当てはめて記した、ということになる。

○歌詞のアイヌ語は、発音が変形していても、意図されたアイヌ語の語形が推測可能な場合は補正して記した（歌詞が言語として機能していることを尊重するためである）。

○歌詞のアイヌ語は、意図された語形が不明で解釈が必要な場合には、あえて解釈せずに、後述の方式に従って聞こえた近い音を記した。

○アイヌ語ではパとバ、タとダのような無声音と有声音を原則として区別せず、無声音に統一して記されるが、一部の歌詞では音楽的な響きを尊重して、有声音で記したことがある。

² この行為自体は、より一般的に行われている「掛け声の記述」と同じ意味かと考える。掛け声については、より詳しく箇条書きの項目中に記した。なお、これらの記述方法についての優先順位は、①アイヌ語の補完、②意味を崩さない範囲で発音を表記（パバ、タダ）、③意味のない音の表記、である。

○歌唱で用いられる意味のない音は、ヘボン式ローマ字または日本語のカタカナ表記に当てはめて、近いと判断した音を記した。

○母音の引き伸ばしに音符がある場合の歌詞は「・」で示した。

○本来は子音で終わる音に追加される母音は（）で括って示した。ある程度に長く伸ばされる音に歌詞として子音が当てられたときに、母音が追加される例が多く見られる。

例: 「ko r(o)」(譜 V-75 白老 38 《yaysamanena》 P. 1 (007))

○虚辞や産み字の類の音として追加された音は（）で括って示した。

例: 「ku yaynu ki ko」→「ku ya (ha)y nu ki ko」(譜 V-76 白老 39《yaysamanena》 P. 1 (009))

○掛け声のうち、常用される「ホイ hoy」のような掛け声は、歌詞の一部として記されることが一般化しているため、本稿でもそれに倣って歌詞として記したものもあるが、また、発音がその都度変化して確定しない掛け声も多く、後者は（）で括って示した。両者は掛け声として本質的に同様に機能していると考えられるが、後者が即興性の度合いが高いということと理解される。記述に関しては単に習慣としての違いと考える。

例: (ha) (a) (u) ; (譜 V-76 白老 39 《yaysamanena》 P. 1 (005))

○旋律中の1音の中で次の子音を早めに発音することで音の長さが短く空白が長くなる場合があるが、このような場合に子音を追加して記した場合がある。

例: ite ki → ite(k) ki

上の例は、「イテーキー」のようにではなく「イテッキー」のように発音されることを示している。

○便宜的に子音だけが当てられた音も、ある程度の長さがある場合には引き延しの母音の後に発音される場合が多い。この場合は「-」の後に子音を書いた。

例 1: 旋律の2つの音に「us」という語が便宜的に1音ずつ「u」「s」を歌詞として当てられることが多いが、これは「ウー」「シー（無声音）」でなく「ウー」「ーシ」と発音されることになる。この場合に「-s」と記す。

例 2: 「naw」という語は通常はそのまま記すが、あえて「ナーウ」「ナウー」の区別を示す意図において「na-w」「naw-」と記した箇所がある。

これらはいずれも違いを明確に示したいと意図した場合にのみ行なうものであり、通常ではこのような区別を行なわない（その必要がない）。

楽譜の凡例

【キャプション】：楽譜のキャプションに以下の情報を記した。

譜番号すなわち章番号・通し番号（ページ数）：①《曲名（習慣的な呼称、または歌詞の一部、または千葉が独自に付した採譜としての名称）³》ここに同一曲名内の区別のために補足を記したことがある；例えば「独唱1」など／②ジャンルの区別／③演者名／④伝承地／⑤録音日／⑥録音者（資料情報、録音者による分類など）／⑦採譜日、作譜日、それに関連した情報等／⑧備考

ただし、添付書類とした第5章の「採譜例」の章番号は「譜V(付)-」とした

また、「作譜」とは、採譜を加工して作成したり、採譜ではなく独自に作成した譜の意味で本稿で用いる語である。

採譜には、五線譜および Excel 譜を用いたが、その中で使用した特殊な記号および用語について以下に記す。

【五線譜の符頭】：五線譜に以下の符頭を用いた。

- ◆…音高が曖昧な音（不安定な音高や、変化し続ける音高など、特定できない音高）
- ×…音高感が希薄な音（ノイズや無声音、声門閉鎖で作られた無音部分など）

これらは絶対的な区別として用いるのではなく、楽譜1曲ごとに、その中での留意点を示す意味で用いる。これらの音の性質は明確な特徴として現れる場合もあるが、中間的な状態もあり、いくつかの要素が重なって複合的に現れる場合も多く、境目は曖昧である。しかしながら音の変化の特徴を表して有効な場合も多いため、便宜として使用する。2つの記号（◆、×）は、採譜にあたって明確な音高を判断できない場合に、その主な理由としてこれらの符頭を示した場合もある。


【音符の補助記号】：音符や記号の上に以下の記号を用いた。

- …音符や記号の上に付けて「裏声」であることを示す⁴。


³ アイヌの歌には正式な呼称がない場合が多く、「弓の舞 (ku rimse)」「剣の舞 (emus rimse)」「iyomante rimse」といった通称で特定の曲あるいは一連の曲を表す場合はむしろ稀で、多くは「etunip」「kani pon kuto」と言ったように歌詞の一部（多くは冒頭部分）でその曲を表す。多数の呼び方がある場合は、主なものを選択して記した（例えば「ku rimse」は「弓の舞」とも歌詞の「iya ko」などでもいい表す）。


⁴ 念のために記しておくが、歌詞の母音の下に「◦」がついた場合は、無声音を表す。


【irekte 記号】： irekte と呼ぶ技巧に関連して、音符の上側に以下の記号を用いた⁵。


 …音符の真上または音符と音符の間に記して、irekte を行うことを表す。




【irekte 記号の派生形】：




 …音符の後に記して、音を発した直後に irekte を行うことを表す。



 …音符の前に記して、音を発する直前に irekte を行うことを表す。

 …裏声から地声への irekte を表す。

【irekte の補助記号】： irekte の技巧は、基本的には同じ動作を用い、そのちょっとした加減によって、声門を閉じて声を途切らせたり、裏声を発したり、その中間的な声を発したりする。上の記号（ など）は irekte を行うことを示すが、使い方の程度については示しておらず（明確に用いているか、いくぶんそのような動きをしているか、など）、また、裏声や声門閉鎖などの結果的な音の響きも表していない。そこで後者については、irekte 記号の上に補助記号として「○」「×」をつけて、それぞれ「裏声」「声門閉鎖」を表した。それぞれ、irekte の動作の中間部分で「裏声」や「声門閉鎖」を経由する意味となる。

、、 …irekte の動作の中間部分で裏声を発することを表す。

、、 …irekte の動作の中間部分で（裏声に至らずに）声門閉鎖で留まることを表す。









、 …裏声から地声への irekte を表す。

（注：この表記方法は蛇足なので、近年は使用していない）

【irekte の補助記号についての補足】： irekte は声門を閉鎖する動作を用いて行なう声の技巧であり、典型的なものは地声から裏声を経過して地声に戻る声区の変換を素早く行うが、動作の加減により様々な声を作り出す。たとえば裏声に至らずに声門を閉じて声を途切れさせるものなど、中間的な声がグラデーションのように無数にある。表記上は、そこからいくつかのサンプルを抜き出して書くことになる。現在は上述したように、裏声「○」と、声門閉鎖「×」のみは記入する場合があるが、初期の採譜ではさらにその中間として「○」に「/」を重ねて「φ」としたり、「○」に「×」を重ねるなどして程度の違いを表そうと試みたもの

⁵ 採譜に使用している DTM ソフト「Apple Logic Pro」のスコア表示にあるスラー記号を曲げて作ったものである。

の、中間形について程度の細分化は主観性が強くあまり意味がないので、近年は用いていない。

【Excel 譜における irekte 記号】：Excel 譜では、記号     の代わりに、既存のフォント「0」「8」「o」「x」を組み合わせて     のように記述した⁶。

【テンポ表示の補足】：テンポ表示に関連してアイヌ語由来の次の語を用いた。

rep …拍子・手拍子⁷。例：rep=J …四分音符単位で拍子を取る。

uk (または ukouk) …一種の輪唱形式である「ukouk」形式で演じるときのずらし方。

例 1 : uk=J …後唱者は先唱者に対して四分音符分、遅らせて歌う。

例 2 : J=80 (rep, uk) …() 内は、手拍子も ukouk も J で行なう意。

⁶ 本稿ではそれぞれ「MS 明朝」「Kannada MN または MS 明朝」「Oriya MN」「MS 明朝」を使用した。

⁷ 打拍の方法は伝統的には踊り歌では手拍子、座り歌では sintoko という器の蓋を手で叩き、yukar や kamuy-yukara などの語物では rep-ni という木の棒を使って炉縁や床を叩くが、本稿で採譜した音源では rep-ni を用いた例はなく、座り歌も含めた多くの演唱のほとんどが手拍子であり、ほかに手で膝を叩くなどしている。

なお、本稿では rep を「拍子、拍子をとる」という意味で用いているが、これは筆者によるやや拡張した用法である。本来の rep の意味は「ユカラを演じる際にレフ°ニを叩いて拍子をとる」(中川 1995、P.426)「(ユカラを歌う人が)木の棒で炉ぶちをたたいて拍子をとる」(田村 1996、P.573)であり、地域差もあるかと思われるが、「手でひざでもたたいて拍子をとることは rep とは言わず temesirkik テメシリキク (手であたりをたたく) と言う。」(田村、前掲)とある。「rep kor 拍子ヲトル」(久保寺 1992、P. 224)、「kamup-ka-o-rep-upopo 蓋の上で拍子をとる歌 (=rok upopo)」(久保寺 1992、P. 118)といった言い方があるので、現代であれば「拍子」の意味として使用可能であろうと拡張解釈した。また手拍子は「tekor errep 手拍子をとる (千葉注：直訳すると、手-のところ-で-rep する)」(久保寺 1992、P. 270)、「tekor-rep 手拍子、拍手」(萱野茂 1996、P.322)という。

目次

凡例 _ 1

楽譜の凡例 _ 5

目次 _ 8

序章 アイヌ音楽に向きあう _13

第1章 アイヌ音楽伝承の現状と課題 15

1.1 アイヌ民族の文化伝承における歴史的背景 _15

1.2 アイヌの音楽文化の20世紀の伝承状況 _16

1.3 歌唱の時代的な変化 _20

1.4 変化の要因—伝承を取り巻く環境の変化— _23

1.5 アイヌの音楽文化の21世紀（現在）の伝承状況 _26

1.6 変容についての捉え方 _26

1.7 本研究の目的と意義 _27

第2章 先行研究 —アイヌ音楽に関連する記述— _29

第3章 アイヌの歌の旋律、その構造と記述（1）—「うた」の認識— _34

3.1 アイヌ民族にとっての「音楽」 _34

3.1.1 アイヌ語に「音楽 music」にあたる言葉が見当たらないことについて _34

3.1.2 アイヌの暮らしと音楽 —金田—と知里の捉え方— _35

3.1.3 音についてのアイヌ語 _39

3.2 アイヌの音楽のジャンル分類 _44

声（を使った音楽的行為） _48

うた（歌） _48

ものがたり（物語） _50

となえごと・つたえること（特別な意思の伝達・表現） _51

あそび（遊び） _52

声以外（を使った音楽的行為） _53

tonkori (弦楽器)

mukkuri (口琴)

pehkutu (草笛)

ipapkeni (鹿笛)

kaco (太鼓)

その他楽器 (博物館資料を含む)、音具等

3.3 アイヌ文化における歌・音楽の価値観・美意識 _55

3.3.1 伝承者の証言 _55

(付録③:『日川キヨ姫の音楽伝承』)

3.3.2 認識を推測する(1)「rekte」の語があらわすもの—直接の根拠として— _62

3.3.3 認識を推測する(2)

「最適覚醒」「おもしろい」という動機 (ukouk 効果ほか) —傍証から— _66

第4章 アイヌの歌の旋律、その構造と記述(2) —旋律の構造— _70

4.1 アイヌの歌の構造的特徴 _70

4.1.1 歌の旋律の構造に関する先行研究 _70

4.1.2 音高 _72

①音高が安定しているもの _73

②不安定な音高 _73

・不安定な音高のうち「ことばの抑揚のような音高感覚の旋律」の例 _79

③発声要素が優先して不安定になる音高 _83

・近文《hauossa》に用いられる irekte の裏声部分の音高の観察による旋律要素の不安定性の検証 _84

4.1.3 発声・音色 _101

○音高変化に伴う発声・音色の変化 _101

○様々な音色(発声)変化の例(1)—地声と裏声 _102

○地声と裏声の変化の技巧が音高変化の旋律に置き換わる例 _104

○様々な音色(発声)変化の例(2)

—音高感が稀薄なゴーストノート風の弱い低音 _107

○様々な音色(発声)変化の例(3)—地声と裏声のひっくり返し(翻転) _108

○様々な音色(発声)変化の例(4)—呼気摩擦音 _109

○様々な音色（発声）変化の例（5）—ノイズのような低音	_111
○様々な音色（発声）変化の例（6）—巻き舌音	_111
○様々な音色（発声）変化の例（7）—樺太地方の例で、独特なストレスのある 低い声	_112
○様々な音色（発声）変化の例（8）—rekuhkara における（高音と交互に用い られる）特殊な低いノイズ	_113
○様々な音色（発声）変化の例（9）—rekuhkara における吸気発声	_113
4.1.4 節「irekte」	_114
4.1.5 第2の裏声について	_116
4.1.6 リズム	_124
4.1.7 歌唱形式「ukouk」のもたらす効果	_134
4.2 歌唱を記述する	_142
4.2.1 記述すべきこと	_142
4.2.2 記述しないこと（情報の取捨）	_144
第5章 記譜法	_152
5.1 五線譜	_152
5.2 スペクトログラム等を使った機械的表記方法	_161
5.3 Excel 譜	_173
（付録① 採譜例）	
第6章 学習メソッドの構築	_184
6.1 基本的な考え方	_184
6.2 実践とフィードバック	_185
6.2.1 これまでに実施した学習活動の一覧（動画リスト）	_185
6.2.2 講義内容の例 —「ウレシパクラブ」	_187
6.2.3 配布資料の例	_193
6.2.4 講義の様子	_195
第7章 学習メソッド	_210

- 7.1 基本的な考え方 _210
- 7.2 学習のコースメニュー (試案) _211
- 7.2.1 Menu 0 : 歌の特徴の説明 _211
- 7.2.2 Menu 1 : 裏声の練習 (動作を伴う) _214
《amam iuta 杵搦き歌》帯広
- 7.2.3 Menu 2 : 裏声の発声と ukouk の響きの体験 _215
《pon kuto sintoko》旭川市近文
- 7.2.4 Menu 3 : 地声と裏声の基本的な用法、そして ukouk の世界を体験する _216
《etunip he kar kar》帯広
- 7.2.5 Menu 4 : 裏声を出す練習 (「発声練習」から) _222
(付録② 『発声練習』)
- 7.2.6 Menu 5 : 地声と裏声の用法 — 声の「ひっくり返し」の練習 (1) _222
《siripawa》静内
- 7.2.7 Menu 6 : 地声と裏声の用法 — 声の「ひっくり返し」の練習 (2) _224
《節だけの upopo; ha e e i hau a》東静内
《he i he i》新冠
- 7.2.8 Menu 7 : 地声と裏声の用法 — 声の「ひっくり返し」の練習 (3)、^{irekte}変換を含む _226
《e ya e ya o ho urae》荷負 (1)
- 7.2.9 Menu 8 : 地声と裏声の用法 — 声の「ひっくり返し」の練習 (4)、^{irekte}変換を含む _227
《e ya e ya o ho urae》荷負 (2)
- 7.2.10 Menu 9 : 地声と裏声の用法 — 2つの音域での声区変換 _228
《kamuyta heyo》静内町 ^{まうた}真歌
- 7.2.11 Menu 10 : irekte (地声と裏声の素早い変換) の練習 _230
《ayoro hes kotan》東静内
《ayoro hes kotan》静内町田原
- 7.2.12 Menu 11 : irekte の練習 _233
《hauossa》旭川
- 7.2.13 Menu 12 : irekte の練習 _236
《etaspe he ririka he yo》東静内
- 7.2.14 Menu 13 : irekte の練習 _241
《ruyanpe》東静内
- 7.2.15 Menu 14 : 声を途切れさせる練習 (分断の irekte) _243
《hundori huncikap》釧路・阿寒
- 7.2.16 Menu 15 : 連続した irekte の用法 (1) _246
《yaysamanena》平取町二風谷

7.2.17	Menu 16 : irekte の用法 (2)	_247
	《sinotca》 静内	
7.2.18	Menu 17 : 旋律 ^{メロディー} の音高を変化させる (1)	_249
	《utarebunbarewa》 釧路・阿寒	
7.2.19	Menu 18 : 旋律の音高を変化させる (2)	_251
	《sarorun kamuy》 釧路・阿寒	
7.2.20	Menu 19 : 少し長めの旋律を歌う	_254
	《ayoro kotan》 平取町二風谷	
7.2.21	Menu 20 : カラフト地方の歌を練習する	_256
	《rekuhkara》 カラフト (1)	
	《etonima hutenna》 カラフト	
	《rekuhkara》 カラフト (2)	
結論 _257		
8. 補論——復元と復興、伝承のめざすもの _258		
8.1	復元に対する思い	_258
8.2	復元の事例 (1) : rekuhkara (1)	_259
	—「アイヌの rekuhkara の復元に向けた録音資料の分析」とその後の試行—	
8.3	復元の事例 (2) : 「ウタレブンバレワ」	_275
	—復元の目標設定と問題点—	
8.4	復元の事例 (3) : rekuhkara (2)	_287
	—rekuhkara の復元と未来に向けた伝承—	
謝辞 _294		
参考資料 _295		
付録一覧 _311		

序章 アイヌ音楽に向きあう

現代は世界の情報がつながる時代である。喧伝された「グローバリゼーション」という言葉がもはや流行から遠ざかった感さえあるくらいに、当たり前の人々が多くの情報を共有し合える世界ができつつある。「未開の地」というのはしだいに稀有なものとなり、世界の文明社会は巨大な一つのコミュニティに向かって日々、社会組織の改変を進行させているように見える。そうした中、ローカルな文化が巨大な全体へと統合されて行く傾向は、もはやグローバリゼーションの自然な成り行きであると言えるかもしれない。

2009年に UNESCO が少数言語の消滅の危機を訴えた⁸。現在地球上に存在する 6000 を超える言語は、今世紀中に半減してしまう可能性がある、というものだ。少数の言語は、近隣の大きな言語に包囲されて社会的な機能を失い、飲み込まれていく構図がある。言語は文化の中心にあり、民族のアイデンティティを形成する軸ともなるものだ。言語が危機にあるならば、民族文化の全体はどうなのか。そして音楽文化についてはどうか。音楽にとってシンクレティズムは珍しいことではない。音楽は混交を繰り返すものと言える一面もある。異文化同士が影響し合い、ときに混ざり合って次々と新たな音楽を生成してきた。現代の流行音楽であるジャズやロック、サルサ音楽など、皆そのようにして形成されたものだ。ただ、少数民族の音楽文化に目を向けると、UNESCO の言語に対する警鐘が当てはまる。強大な近隣の文化の中で、嵐の中の小舟のように、そこに飲み込まれてしまいかねない趨勢である。少数民族文化は大多数が占める文化に収斂、同化されてしまう危機さえ感じる。音楽についてはこれまで UNESCO の言語危機のように、世界規模の大きな話題として取り上げられることがないように思われるが、音楽も言語と同じ状況にあるのは明らかである。ただし音楽が言語と異なるのは、音楽は言語のように消滅の危機を示す明確な指標を持たないことである。言語は語彙や文法が指標となり、それを使用する最後の話者の終焉と共に言語の消滅となる。音楽にはそのような明瞭な指標がない。現実には、例えばアイヌ人が民族衣装を着てアイヌ語の歌詞で歌い踊っていたら、それは誰が見ても民族の伝統的な音楽に思える。歌っている本人たちでさえ、そう思い込んでいることがある。だが実際の音楽は、音楽構造の特徴を見たとき、その中身が西洋音楽由来の旋律に入れ替わっていても、それこそ比較音楽学者ででもない限り、その事実にはなかなか気づかない。音楽はそれほど繊細で、脆い一面がある。

⁸ UNESCO 以前にも、言語学の世界では「言語保持 language maintenance」「言語取替 language shift」といった概念を立てて論じられている（中川 1996b）。

アイヌがアイヌ文化の中で形成してきた音楽文化も、社会の変化と共に、ドレミを歌う音楽に知らぬ間に変わっている事実がある。見方を変えれば、音楽は変わって当たり前、という一面もある。音楽も言語も「新しいものはかっこいい」という流行に対する感覚がある。流行^{はやり}ことばに新しい音楽、異文化から入ってきた新しいものが、とてもカッコよく見えて流行することがある。しかし言語はまだ、ちょっとやそつとで根こそぎ変わるということはない。いくら流行^{はや}ったからといって、日本語が数十年のうちにすっかり英語に変わってしまうなどということはない。しかし音楽では、それがあり得なくもない。日本でも、ほんの1世紀足らずの間に、巷に聞こえた三味の音は希少となり、若者たちは洋楽や洋楽まがいの J-POP なる音楽を楽しんでいる（話の流れで誹謗しているような言い方になっているが、筆者にこの点での音楽の好き嫌いはなく、中傷する意図はない）。日本語で作る歌詞さえ、発音やことばの区切りの特徴がすっかり英語のようになっている。ことば自体は変わらないがことばの持つ音楽面が変化しているということになる。音楽の変化は言語のそれより激しく、根本的である。少数民族音楽に対して、UNESCO が言語に対して行動を開始したように、民族の作り出した音楽文化を、そこに価値を見出して、その維持、救済、復元、活性化、発展に貢献するのは、音楽学者の仕事だと思える。音楽学者は、民族の音楽の本質的な価値を、世界の音楽の中での位置付けをすると共に、浮き彫りにし、それを維持、発展させるための施策を講じられるのではないかと考える。それに貢献したいと筆者は考える⁹。

⁹ アイヌの老人に心を動かされた。人間の vibration は「血」ではなくても伝わるものと知った。そこにあったのは音楽を愛する気持ちだ。歌が好きで一生を捧げて世を去った老人に、別れの席で、なんとかしてみるよ、と約束した。

その老人の孫は、「材料が残っていてもレシピが分からなければ同じスープ^{味噌汁}は作れない」と私に言った。なんとかしてみるよ、と私は心の中で思った。

なんとかするために、私は死にも狂いで悪あがきした。歌も歌ったが、勉強もした。なんとかしたいので、私は音楽学者をめざした。今度は私が世を去る番が近づいてきた。なんとかしたいと思っているのだ。

第1章 アイヌ音楽伝承の現状と課題

1.1 アイヌ民族の文化伝承における歴史的背景

アイヌ民族は日本の北部の先住民族である。民族の起源について、近年では分子人類学の発展により新しい視野が開かれ、アイヌ人と日本人、縄文人、沖縄人、の相関などが示唆され、今後この方面の研究の発展が期待されている状況である¹⁰。かつて日本の北海道、本州北部、サハリン島南半、クリール諸島が居住・活動領域であり、現在は主に北海道（人口は明確ではないが 16,786 人¹¹とも 23,782 人¹²とも言われている）、次に首都圏に多くが居住している（2700 人¹³）ほか、日本の各地に居住する人もいる。

独自の言語を話し、口承文芸を伝え、手芸、工芸などの独特の文様や、音楽性をちりばめた生活など、アイヌ文化と呼ばれる豊かな精神文化を築き、周辺の民族と関連を持ちながら暮らしていたアイヌ民族であったが、日本との交流の中で次第に迫害を受けるようになった。北海道では、およそ 15 世紀頃から和人が勢力をのぼし、しだいにアイヌに対する圧力となった。18 世紀にはほぼ和人支配となってアイヌは激しい抑圧を受けた。19 世紀には日本の政府により直接・間接にアイヌ文化が禁じられ制限されるなどした。1899 年に「北海道旧土人保護法」（アイヌを保護する名目の法律）が施行されたことにより、事実上アイヌの文化および財産の多くの部分が収奪された。この法は 1997 年まで継続した。アイヌへの圧力は政策によるものばかりではなく、19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて和人の北海道への移住が増大し、差別による圧迫も生じ、文化伝承活動の大きな障壁となった。アイヌ文化が詳しく研究され始めたのは 20 世紀初頭であるが、その頃すでにアイヌ文化はかなり破壊されていた。

1997 年に法が変わり（通称、アイヌ文化振興法）、以降、アイヌを取り巻く環境は少しずつ改變しているように見える。多くの問題が現在もなお残されているが、今後の改善に期待する状況である。

¹⁰ 篠田謙一がアイヌ民族の由来について検証している（篠田 2015）。歴史学分野からも新しい視点が論じられている（瀬川 2015）ほか、音楽学の分野でもこうした知識を応用しながら、民族音楽の起源を探る研究も現れている（Savage 2015）。

¹¹ 2013 年北海道「アイヌ生活実態調査」による。

¹² 平成 18 年北海道の調査した「アイヌ生活実態調査」による。同調査報告では、平成 25 年には 16,786 人、平成 29 年には 13,118 人と減少しているが、発表にも「道内に居住するアイヌの人たちの全数ではない」と注釈が付いており、調査の方法を問題視する意見が多い。

¹³ 1988 年「東京都実態調査」による。

1.2 アイヌの音楽文化の20世紀の伝承状況

歴史的経緯からも推測されるように、アイヌ文化全般の伝承状況は決して良くなかった。文化全般の衰微傾向は、近代的アイヌ文化研究のパイオニアである金田一京助の時代にすでに顕著であり、金田一は自らの研究状況を「落穂拾い」と表現した¹⁴。金田一は自らの研究主題としていた口承文芸の英雄詞曲 *yukar* をアイヌの文化的遺産であるとして高く評価すると共に、その伝承が消失することを惜しみ、記録するために奔走していたのだが、優秀な伝承者が病に倒れ、また次の翁も病の床に就いて十分に語れなくなり、筆録する筆をついに擱いて感嘆する思いを書き記している。

「ああ、これが、アイヌの民族的大叙事詩がこの世に影を没する最終の幕か！」
(金田一 1993, P. 34/初出 1934)

金田一が *yukar* の大曲を筆録した伝承者の一人は 1913 年に口述し、その年の 12 月に病に倒れている。そして上記引用文は 1923 年の出来事を書いたものである¹⁵。その前年の 1922 年には著名な伝承者・著者の知里幸恵が『アイヌ神謡集』を書き上げ、その年のうちに世を去っている。

本研究で取り上げるのはアイヌ文化のうちの音楽文化に限った一面のみであるが、アイヌ文化を生身で体験してきた世代の知識は膨大であり、ジャンルで区切る意味はないと考える。アイヌ文化の生活スタイルとして、そもそも狩猟家、工芸家、歌手など専門職の分化はなく、得手不得手はあったにせよ基本的に個人が一通りの技能を身につけていたと考えられるのである。世代全体で見ればなおさら、アイヌ文化の体現世代は、言語、物語、歌謡、風習などを含む、あらゆる面での文化の継承世代であると考えられる。本研究の対象となる音楽に関しても、その伝承のみを取り出して検証する必要はなく、アイヌ文化伝承の衰微と全く並行して推移したと考えて良いと考える。金田一が研究を開始した時代は、まさしくアイヌ文化の世代的変化についての激動の時代であり、筆者の研究対象である「音楽文化」も、大きな変化を来した時代であると考えられる。より具体的には、金田一や、その弟子の久保寺逸彦と知里真志保、また知里らと同年代にアイヌ研究者として活躍した詩人の更科源蔵らが 20 世紀前半から半ば頃までに記録した数々の音楽的行為について、筆者が調査を開始した 20 世紀末にはその多くがすでに行

¹⁴ 道で行き合ったアイヌの青年に金田一が「私が落ち穂拾いをしまわって、諸君の代りに記録しておくのだ」と言ったと記されている(金田一 1993: 30)。

¹⁵ 蛇足ながら、鍋沢ワカルパ翁(1863-1913)と黒川トゥナレ翁である。

われなくなっていたのは事実である。caranke、ukoyaykurekarpa や uniwente などの風習は絶えて行われなくなり、yukar などの語りも金田一の記述に見るように一時は伝承者が激減し、少なくとも近年になって復元が試行されるまでの数十年間、実演者が皆無とは言わないまでも、大きなブランクを作っていた。rekuhkara (喉遊び歌 throat singing) や pehkutu (カラフト方式の草トランペット) に関しては、50 年の間、誰も行なった者はいなかった。20 世紀における伝承は明らかに大きな変化の時期にあったと言える。

大きく明白な世代的変化はすでに久保寺の時代にも起きていたようである。

アイヌの若い人々は、今日では、もう一昔前の古老たちがやった様に、昔の歌謡シノツチヤも歌わず、舞踊リムセも踊らない代りに、こちらの流行歌を歌い、浪曲を嗜み、ピアノやレコードに合わせて square dance を楽しんでいる程であるが、(後略)。(久保寺 1956; P. 9)

先達の残した文章の記録からは、伝承変化の様相を窺い知ることができるほか、20 世紀後半には、多くの研究者やその他の人々は、古老達の伝承を貴重なものとして録音などの記録に残した。実際、そのようにして残された音声記録は現代では容易に再現しがたい内容が多い。

さて、音楽文化の衰退傾向やレパートリーの減少は明らかであるとして、実演されていた「音楽」の内容についてはどうであったろうか。演唱スタイルや内容に関する変化があったのか、それはどのようなものなのか。音楽にとってより具体的な情報である「音」については、アイヌ自身が残した楽譜などの記録は存在せず¹⁶、録音された音声による情報が非常に大切である。最古の録音は 1902-1903 年¹⁷のピウスツキ (Pilsudski) による蠟管レコードであり、次に¹⁸1923 年の田辺尚雄¹⁹によるワックス円盤、1931 年の

¹⁶ 1990 年代には古老の一人が歌詞をメモしたノートを作成して所持しているのを十勝本別地方で見たことはある。

¹⁷ 録音時期は Majewicz 2003 によった。

¹⁸ ハンガリーのバラートシ (Baráthosi Balogh Benedek; 1870-1945) が 1903~4 年、1914 年の 2 回、北海道と樺太でアイヌ民族の調査をした。蠟管レコードで特定の民族の音声を収録したというが、現物も見つかっておらず、アイヌについては録音自体があったかどうか、可能性はゼロではないが不明であり、今後の可能性に期待が残る (北海道立アイヌ民族文化研究センター 1999, P. 93, 97)。

¹⁹ 田辺は、調査旅行開始の動機の一つとして金田一から影響を受けた経緯を記している。「主として南方に旅を続けて居たので、寒い方の樺太は自然後回しになって居た。所が大正十二年六月に東京帝大の人類学教室に於て、アイヌ学者金田一君のアイヌ歌謡に関する講演と、一アイヌ少女の実演とを聞くに及び、急に万難を排してその実地調査を試みたいと決心し、之を金田

北里闌による蠟管レコード、1934～36年の久保寺逸彦によるアルマイト、ベークライト円盤、近年再発見された1946～49年の録音²⁰およびそれと一部内容に重複があるが1947年、1951年のいずれもNHKが収集した資料²¹、さらに1961～62年頃に収録したNHKの大きなコレクションがある。この頃以降は録音機器の普及もあり、録音状態は様々ながら、伝承者自身を含み、個人での録音も次第に増えている。二、三の例を記せば、1960-1975年（萱野茂）、1955-1997年（田村すゞ子）、1984-1986年（日本民俗舞踊研究会）、1990年代（筆者）、といった録音資料がある²²。

20世紀の録音資料の示すものは、前半の60年間では、それなりの年代的な変化は感じられるものの、演目も歌唱法も共通点が多い。61、62年の録音をより細かく聞くと、少なくとも年長者は古来の伝承を体得していて、人によってはいつでも十分に実演可能、また人によっては思い出しながらの訥々とした実演の様子ではあっても、いずれも同一の音楽文化が継承されていることが十分に感取できるものである。大きな変化が表れるのはそれ以降であり、筆者が調査を開始した90年代までの30年間に起きた変化は顕著である。90年代の時点で、伝承が変容したと見るのは、筆者の知る限りでは、アイヌ人自身や、その周辺の人々や研究者など、関係者の間で既に共通の認識であった。この変容の中身は、伝承内容が時代的な流行などによって漸次的に変化したと考えるには急激すぎる大きな変化である。世代間で伝承が滞り、伝承を体現する世代と、伝承が断絶された世代ができ、伝承された世代が高齢化により衰えたり他界することにより、伝承そのものが一挙に消えて行ったものと考えられる²³。

一君に相談して見たところ、同君は（中略；6地域6人について）それ〱紹介の労をとられた。」（田辺1927；113-115）

²⁰ NHKがTV番組「E TV特集 今よみがえるアイヌの言霊～100枚のレコードに込められた思い」として2016年12月17日および2017年3月18日に放送された。

²¹ 1947年のものは日本コロムビア制作、日本放送協会放送文化研究所発行、となっている。

²² 録音物の全貌を知る資料はないが、「2017年3月までに公刊されたアナログレコード」に限定した調査報告がある（甲地2018）。

²³ アイヌの歌唱に関する最大のコレクションであるNHKの『アイヌ伝統音楽』で名前の記載のある319人のうち、年齢データのある253人の平均年齢は66.3歳である。内訳として最高年齢は94歳、最低年齢は35歳（各1名）だが、両者は他からやや飛び抜けた年齢である（高齢の順には次が91歳、90歳が各1名、低年齢の方は次が40歳、42歳が各1名である）。全体の1割に当たる25人が76歳以上であり、1965年時点での日本人の平均寿命が男67.74、女72.92歳であること（ちなみに2008年時点では各79.29、86.05歳であるが、1947年時点では各50.06歳、53.96歳、と、古い時代の平均寿命は極端に低い）、収録された人々の中でも年長者はも年代差が見られ、年長者により古い形態の伝承が顕著に見られること、実際に歌える年齢を考え合わせれば、1960年代から1990年にかけての民族全体での伝承内容は世代交代は必至であったということが出来る（平成22年版「厚生労働白書」より

<https://www.mhlw.go.jp/wp/hakusyo/kousei/10-2/kousei-data/PDF/22010102.pdf>、2018年10

アイヌの古式舞踊を伝承する各地の保存会の中で、最も古い歴史を持つ保存会である「帯広カムイトウウポポ保存会」の、現在の会長である酒井奈々子氏にインタビューした、以下の新聞記事は、その当時の状況の一部を伝えている。

十勝地方においてアイヌ伝統の歌や踊りは、明治から大正、昭和初期にかけて、主に帯広市内の伏古コタン（帯広市西15-17北1以北の地域）の生活の中で自然に伝承されてきた。しかし戦後、伏古地区の都市化が進むにつれて周囲の和人の目を気にする風潮が強まり、伝統文化は徐々に衰退。これを危惧（きぐ）した古老たちの意志を継ぎ、伝承活動に乗り出したのが加藤ナミエさんや安東ウメ子さん、酒井会長の母・荒田マツエさん（いずれも故人）ら数人の女性たちだった。（十勝毎日新聞 2009年3月4日「アイヌ古式舞踊伝承に尽力 十勝文化賞の帯広カムイトウウポポ保存会」）

文中の3名の古老から筆者は直接話を伺い、歌などを習ったことがあるが、この記事は古老らの話の内容に合致する。会の創設者である加藤ナミエ媪が、高齢で会を退き、東京の娘たちに引き取られて隠居していたところへ筆者が転がり込んで、媪は筆者の歌やムックリ（口琴）の最初の師となった。筆者は媪のもとに足繁く通ったが、媪は昔のことを誰よりも良く知っていて、色々教えてくれた。しかしその媪があるとき筆者にしみじみ残念そうに語った。「あなたが来るのが、あと10年早ければ、何でも知っている婆ちゃんたちがいたのに！」…その「婆ちゃんたち」とは1962年に十勝地方（伏古）の歌い手としてNHKに録音を残している、三浦ノブ（1893-1973）、伏根ヤヨ（1891-1968）、両媪であった。加藤媪が「何でも知っている」と評価した両媪は当時すでに亡く、加藤媪たちも今はいない。そして昔風の歌を歌う人は一時期、極めて少ない状況に立ち至った。その時点での伝承は変化したというよりも、途絶したに近い状態であった。これはアイヌ語や、ほかの文化全般について言える事実である。民間で深刻な差別を受ける中で、文化的な知識を持った世代は自らそれを秘匿し、次世代に伝えなかった事実がある。中には自分がアイヌの血筋であることすら知らされずに育てられた人もいるほどである（筆者自身も何例も直接話を伺っている）。そして受け継ぐ世代も、伝承された歌を大手を振って日々高らかに歌えるような状況でもなかった、というのが、20世紀の状況であった。このようにして、伝承は断絶せざるを得なかったのである²⁴。

月1日閲覧)

²⁴ 本研究は歌を対象としているが、歌以外の音楽について；楽器トンコリ（5弦の^{ハーブ}堅琴）は1970年代に伝承者を失って一時は伝承の危機に陥ったが、現在は復興中である。口琴 mukhuri は、ほとんど衰退ということがない稀有なジャンルであると言える。近年では世界の口琴伝承との

世代について具体的には、おそらく 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて生まれた世代を最後に、それ以降の世代への伝承が十分ではなかったと推測される。筆者が聞き取り調査を行った 1990 年代は、「昔風」に歌える歌の名手は、すでに各地に一人というほどもなく、民族全体の中で名を馳せた数人の歌い手が存在するばかりという状況であった。筆者は数十人に聞き取りをしたが、歌の名人として知られているのは、加藤ナミエ（1911-1997）、荒田マツエ（1918-）、日川キヨ（1917-2012）、澤井トメノ（1909-）、北野ハル（1907-）、石田ナカ（1911-）、佐伯ハマ（1914-）、といった人々であった。

1.3 歌唱の時代的な変化

古い録音（1962 年、1951 年、1935 年など）に残されたアイヌの歌を聞くと、声の使い方などに独特な印象を受ける。これらと比較して近年の歌唱を聴くと、歌唱スタイルの変化が明らかである。比較例を 2 つ、下に掲げる。

比較例 1：千歳地方の《atuyso kata》の時代的な変化の例。

次の 2 つの演唱（譜 I-1、譜 I-2）は、録音時期は約 28 年と 7 ヶ月の差、演唱者の年代差は 37 歳差である（ただし譜 I-2 はリード・シンガーについて）。

譜 I-1：①《atuyso kata》1962 年（千歳）／②座り歌／③小田フユ²⁵／④千歳市蘭越／⑤1962 年 12 月 17 日／⑥NHK (C40)／⑦2013 年 12 月 4 日／⑧音符の上の「o」は裏声を表す。

♩=42(歌の1拍、手拍子もウコウクもこの単位)
 ♩=84 (avr. of meas.1-8, 14-29)

1 a tuy so - ka - - - ta (x) ho a - ra - o u
 2
 3
 4
 5 u pin ne - ci - - ri po (x) ho a - ra - o u
 6
 7
 8

旋律には細かく明瞭な節回しが付いている。旋律は高（裏声）、中、低、3つの音を

交流の影響もあり、発展した部分もあるが、変化している部分もある。草笛 *pehkutu* は一時伝承が途絶えていたが、最近復興中である。

²⁵ 演者は千歳市蘭越出身で 1895 年（明治 28 年）11 月 13 日生まれ、録音時は 68 歳である。

中心に動き、低音に1音が装飾的についでいる形である。

譜 I-2 : ①《atuyso kata》1991年(千歳) / ②座り歌 / ③千歳アイヌ文化保存会²⁶ ④千歳市蘭越 / ⑤1991年7月28日(または9月10日) / ⑥千葉 / ⑦2016年11月13日

1 $\text{♩} = 73$
 2 3 opt. (vib) 4 5 6 opt. (vib) 7 8
 a t u y s o k a t a h o a r a o u u p i n n e c i r i p o h o a r a o u

細かい節回しがなくなり、声の音色はより均質となり、音程が明瞭になって、なだらかな旋律ラインが聞かれる。装飾的ではなく、十分に長さを持った音、すなわち音階として捉えることができる音の数が増えて5音となっている。

比較例2 : 北海道で広く行われる歌《utarebunbarewa》《utari hopunparewa》²⁷の世代的な変化の例。2つの例は、録音年代差は15年、演唱者の年代差は66歳である。

譜 I-3 : ①《utarebunbarewa》1992年、古老による / ②踊り歌 / ③日川キヨ(1917年生まれ) / ④屈斜路湖 / ⑤1992年5月15日 / ⑥千葉 / ⑦2017年2月19日

1 $\text{♩} = 76$ [1] 2 3 4
 a - u ta - re bu n ba - re wa - - rim se - re yan -
 5 6 x v [2] 7 8
 - a - - he - - en yo - a u ta - re bu n ba - re wa - -
 9 10 11 x v [3] 12
 rim se - re yan - a - - he - - en yo - a u ta - re bun
 13 14 15 16 x v [4]
 ba - re wa - - rim se - re yan - a - - he - - en yo - a

²⁶ 中心となって歌っている歌手は1928年(昭和3年)1月30日生で、録音時には63歳。
²⁷ 語形が変化しているが2つは同じ曲名。曲名は聞こえたまま書いたが、通常アイヌ語はpとbを区別せず、すべてpで表す。

全体に大きな節回しが付いている。繰り返される旋律は、後半の「ahe enyo」のみ安定した旋律であるが、前半「a utarebunnbarewa rimse re yan」は次第に高く歌われるなど、ヴァリエーションが豊富である。全体に五線譜への採譜には多少の解釈による整理が必要である。

譜 I-4 : ①《utari hopunpare wa》2007年、若手による／②踊り歌／③若手伝承者3名²⁸④白老（アイヌ民族博物館 定時公演）／⑤2007年5月9日／⑥千葉／⑦2017年2月20日

1 ♩=122
2 3 4 5
u ta ri ho pun pa re wa - - rim se re yan a he i yo -

旋律につく節回しは全くなくなり、旋律形はヴァリエーションがなく一定し、各音の音程は安定して、五線譜表記が容易である。テンポが極端に早くなっているのは細かい節回しがなくなっただけが関与している可能性も考えられる。

アイヌの歌の旋律構造が時代とともに変化していることは明らかであるが、同様の変化の例はすべての地域で見られ、また変化しているという事実は各地の伝承の当事者であるアイヌにとって、一般的な認識である²⁹。旋律中の細かい節回しや声の音色の変化が減少して平坦になり、また音程が明瞭になって、全体的に五線譜に書き表しやすい旋律（音高とリズムのみで表し得る旋律）へと変化している。音楽スタイルは変化し、それを現代の伝承者たちは認識しながら、とくに古いスタイルに立ち戻ろうとはせず、現状を受け入れているように見える。しかしながらこれは旋律に対する価値観や美意識が変化したものとは言い切れない。歌唱スタイルが変化した若い世代にとって「昔のばあちゃんの歌声は良い」「昔の歌は良い」というのは、現代のアイヌにとっての一般的な意識である。これは文化の衰退を余儀なくされた歴史に対する民族としてのアイデンティティーに関連しているかもしれない。昔の嬸らの歌声に憧れるが、自分では真似ができない、というのが、筆者の知る限り、現在伝承活動にたずさわるの当事者たちのほぼ全てに共通した認識である。彼らの多くが「昔の歌声は良いと思うが、自分ではでき

²⁸ 観光向けの定時公演から。3名は、1982, 1983, 1984年生まれで、平均を1983年生まれとして年代差66歳を算出した。

²⁹ 例えば白老の例は、もう一つの観光地でもある阿寒湖の定時公演でもほぼ同様の特徴が聞かれるが、これは観光地での公演ということで分かりやすい形で表れているだけであって、多くの同世代の人々の歌唱スタイルが同様となっている。

ない。」という。それはなぜか。伝承の状況は次のように理解される。

1.4 変化の要因——伝承を取り巻く環境の変化——

変化の要因を考える。「1.1」で述べた文化継承の障壁となるような抑圧された歴史的背景がある中でアイヌ文化が衰退していったことはよく知られている事実である。しかし理由はそれだけではない。

これは口頭伝承の環境変化について図式化したものだ。こうした問題に知識のある皆さんにとっては既にご存知の内容と思うが、改めて整理してみる。とくに19世紀から20世紀にかけて社会構造が大きく変わり、かつてのアイヌのコミュニティはなくなり、手本となる熟練した歌の伝承者もいなくなった。日本の社会に組み込まれて暮らす現代のアイヌ人は、世界中の都会人と同様に、テレビやラジオやインターネットから流れてくる音楽、ポピュラー音楽を始めとする世界中の音楽が身の回りにあふれている。学校で習う音楽は西洋音楽を基礎としたものだ。現代のアイヌ人は、伝統的な歌を学習する機会ほとんどなく、反対にそれ以外の音楽を、構造的にも物量的にも学習している。これはおそらく世界の多くの少数民族の文化伝承に共通した構図であろう。

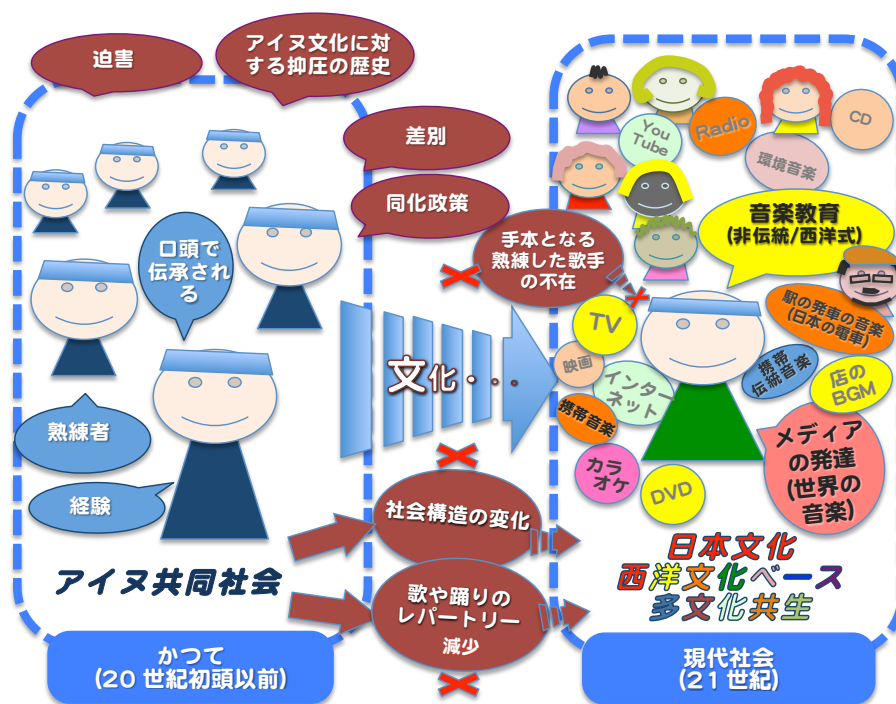


図 I-1：口頭伝承を取り巻く環境の変化

とくに 19 世紀から 20 世紀にかけて、社会構造が大きく変わり、かつてのアイヌのコミュニティはなく、歌の手本となる伝承者もいない状況が作られた³⁰。グローバリゼーションという語で広く認知されているように、地球上の社会全体が大きく変化し、日本の社会に組み込まれて暮らす現代のアイヌ人は、世界中の都会人とほとんど同様に、テレビやラジオやインターネットから流れてくる音楽、ポピュラー音楽をはじめとする世界の音楽が、身の回りにあふれている。阿寒や白老などの観光地を別として、日本の社会の中で暮らす多くのアイヌの生活環境には、個人や家族などが意図して取り入れない限りは、伝統音楽はほとんど無い。日本の義務教育としての音楽教育はさらに重要な影響をもたらす。日本の小学校で教えているのは西洋音楽を基礎としたアイヌにとっての非伝統音楽である。現代のアイヌ人は、口頭伝承されてきた伝統的な歌を学習する機会ほとんどなく、反対にそれ以外の音楽を、構造的にも物量的にも学習する機会に囲まれている。

音楽環境と教育の影響の結果、現代の多くのアイヌは伝統音楽とは異なる音感を身につけていると言える。伝統音楽を意識して学び始める時、そのストレートな吸収を妨げるような感性が既に形成されていて、古い歌を聞いて憧れを感じ、意識しても、感覚としては異文化に対するのと同様に、どのようにすればそれを自らの喉で実演できるのか、入り口に辿り着けないことになる。このような状況は、現代において、世界の少数民族の文化の伝承に関して、多かれ少なかれ共通した構図であろうと考える。

ただし、環境の変化のうち、インターネットに関しては良い面もある。近年では多数の情報がインターネット上に上げられ、インターネットを通じて民族に関する詳しい情報に手軽にアクセスすることができる。かつては資料館や関係者に厳重に保管されてい

³⁰ 手芸や工芸、口承文芸など、豊かな精神文化を持っていたアイヌ民族は、日本の中で次第に迫害を受けた。北海道では、およそ 15 世紀頃から和人が勢力をのぼし、しだいにアイヌに対する圧力となった。18 世紀にはほぼ和人支配となってアイヌは激しい抑圧を受けた。19 世紀には日本の政府により直接・間接にアイヌ文化が禁じられ制限されるなどした。1899 年に施行されたアイヌを保護する名目の法律（北海道旧土人保護法）により、事実上アイヌの文化および財産の多くの部分が収奪された。また 19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて和人の北海道への移住が増大し、差別による圧迫が生じ、文化伝承活動の大きな障壁となった。アイヌ文化が詳しく研究され始めたのは 19 世紀に入る頃からだが、その頃すでにアイヌ文化はかなり破壊されていた。1997 年に法が変わり（通称、アイヌ文化振興法）、アイヌを取り巻く環境は少しずつ改善しているように思われる。もちろん多くの問題が現在もなお残されているが、これについて本稿では論じない。本研究はただ、古い時代に取り残された価値ある文化について学習し、未来に向けて発展するために努力を開始したアイヌ民族の音楽文化についての状況をより良くするために関わろうとするものである。

た古文書や貴重資料の類が直接の閲覧を避けながら一般利用できる方法として公開されたり、アクセスの難しい個人所蔵の資料が個人によってアップロードされる場合もある。YouTube を通じて他の地域の活動を見聞することができるし、歌や踊りの手本が手軽に参照できる場合もある。こうした点は、民族文化学習の支えになり、未来に向けて可能性が感じられる。インターネットは現在、これを使える世代と苦手意識のある世代の境目ができつつあり、改善すべき点はあるが、今後は多大な情報源として、伝承活動の展開に寄与することを期待する。

「変化の要因」は以下のようにまとめられる

- ①歴史的な外圧による伝承への圧迫（日本との関係、とくに近年では日本の政策としての圧力
- ②歴史的な民間での差別による圧迫
- ③アイヌの帰属する社会の構造的変化（アイヌのコミュニティーから現代社会へ、現代社会とは、すなわち現代日本社会への帰属およびインターネット等を通じた新しい形のコミュニティー単位の形成など）
- ④メディアの発達に伴う音楽情報の質・量的変化（伝統的な音楽に囲まれていた社会から世界の音楽情報が溢れる現代社会へ）
- ⑤手本とする伝承者の不在化
- ⑥社会構造の変化（③）および情報環境の変化（④）の結果として引き起こされる伝統的な音楽の学習環境の変化
- ⑦現代日本の義務教育による音楽教育の影響（すなわち、明治以降は西洋音楽が音楽教育の基盤となっている）

付言して、変化の要因ではなく、反対に今後の発展に寄与する可能性のある項目としてはあるが、環境の変化の一項目として、以下を掲げておく。

- ⑧インターネットは今後の伝統音楽学習の新たなツールとして機能する可能性もある。

1.5 アイヌの音楽文化の21世紀（現在）の伝承状況

今日では、現代的なアイヌ音楽の活動が活発に行なわれている。石井由治（1945-）、モシリ（1981年結成）、OKI（1995年1stアルバム発表）、ToyToy（1996年グループ「チキサニ」活動開始）、アイヌアートプロジェクト（2000年結成）、MAREWREW（2002年活動開始）、AINU REBELS（2006年結成；現在解散）、フンベシスターズ（2009年結成）、IMERUAT（2011年結成）、カピウ&アパッポ（2011年結成）、ほかに、アンコラチメノコウタラ、ランコ、居壁工と居壁太、ヤイレンカ、エタラカ、など、それぞれに伝統音楽のエッセンスを持ちながら新しい感覚での試みを様々に行なっている。古い形の伝統音楽を継承していた安東ウメ子媼（1932-2004）をプロデュースするという形で現代的なアプローチに取り込む動きも見られた（2001年と2003年にOKIプロデュースによりアルバム発表）。また、アイヌ文化振興・研究推進機構（現アイヌ文化財団）が製作したアイヌの物語のアニメーション化「オルシペスウオフ[°]」（2012年第1話発表）では、伝統的な物語の形式をベースとしながら、新しい自由な音作りが次々と試されている。その他、民族外部の動きもいくらかある³¹。

1.6 変容についての捉え方

アイヌ音楽の変容についての見方や評価の仕方は、伝承活動の当事者の間でも様々なである。変容した現状および変容していくことに対して容認する意見と批判的な意見がある。気にしないという人もいる一方で、若手の伝承者の中にはストイックに古い歌唱の習得を目指しながら、現代の「崩れた」伝承を批判的に見る人もいる。肯定的な意見の中には、時代の変化を自然なものとして受け止めたり、変容を一種のアーティスティックな表現として受け止めて歓迎したり、また、自らがアーティストとしてパフォーマンスする人の中には、変化を自己表現として積極的に打ち出し、自らが影響を受けて来たロックやジャズとの融合をさせて表現したり（アイヌアートプロジェクト、アイヌ詞曲舞踊団モシリ）、新しい音楽スタイルが意図されているような作風すら見られる（例えばOKI：譜I-5、IMERUAT-Battaki³²）。

³¹ 民族文化継承の外側の動きとしては、伊福部昭、早坂文雄ほか、クラシック音楽の作曲家による交響曲作曲や、吹奏楽、合唱音楽、ロック音楽の分野などでアイヌを題材とした音楽制作も行われている。

³² IMERUAT 2012「Battaki」CDアルバム『**Black Ocean**』に所収（track11）、インターネット上（YouTube）でMV（ミュージック・ビデオ）を閲覧することができる。
<https://www.youtube.com/watch?v=P5fUrGezV3E>（2018年6月19日閲覧）

譜 I-5: ①OKI のライブ演奏より、曲名不明／③OKI／④単独ライブ「OKI 鑑賞会」渋谷 ROOTS
にて⑤2018年4月4日／⑦2017年2月20日／⑧題材としている伝承曲は《atuyso kata》と
呼ばれる歌（本稿「譜 I-1」「譜 I-2」参照）

うた

tonkori

♩ = 146 ca.

8

ma tsu ne ci ri po ri mim se ri mim se

8

(Tuning: C3, F3, G3, A♭3, C4, probably in this order from the 5th str. to the 1st str.)

現代のアイヌ音楽は様々な活動が見られるとはいえ、伝統を正面から否定するというアイヌ人に筆者は遭遇したことがない。上記の新しい音楽スタイルでパフォーマンスする人たちにしても、伝統的なスタイルを否定したり拒絶している訳ではなく、個々には伝統的なスタイルを評価する発言をしている。

1.7 本研究の目的と意義

現代の伝承の当事者たちの多くが古い歌唱スタイルを高く評価し、憧れを抱きながら、その歌唱スタイルを自ら具現化できないのはなぜか。それは歌唱スタイルを含む音楽の伝統の変化の要因として「1.4」に示した項目のうち、以下の項目に表れている。

- ④音楽環境の変化（伝統的な音楽に囲まれていた社会から世界の音楽情報が溢れる現代社会へ）
- ⑤手本とする伝承者の不在化
- ⑥伝統的な音楽についての学習環境の変化
- ⑦現代日本の音楽教育の影響

これらの要因を排除することは困難であり、改善の検討すら無意味であると考えられる。時間を巻き戻して歴史を遡った位置に伝承を導くことは本研究の目的ではない。本研究は、アイヌ民族が歴史の中で培い、醸成した音楽の様式に対して、伝承の当事者である現在のアイヌたち（とくに若い世代のアイヌたち）および筆者自身の認識として現代的な価値を見出しているため、その価値観に導かれて、かつての音楽様式およびその背景となる価値観・美意識を学ぶ方法を探ることを目的とする。それは時にアイヌ民族のアイデンティティの形成に役立つことがあるかもしれないが、本研究はそれに直接関与す

ることを目的としない。本研究は、アイヌの文化活動が盛んに行われていた時代の音楽様式とその背景となる価値観・美意識の現代における学習方法に道筋をつけ、現在から未来に向けた伝承活動に寄与することを目標としている。そして第二義的には本研究の方法が音楽学に寄与し、世界の同様の問題を抱える先住民族らの問題解決に寄与することを願うものである。

第2章 先行研究 —アイヌ音楽に関連する記述—

本章ではアイヌ文化の音楽面に関わる先行研究について概観する。

アイヌの音楽的行為に関する記述は3つのレベルに分けて捉えることができる。

- ①音楽的な行為について言及している記述。
- ②文学や文化人類学の視点から音楽関連に言及したもの。
- ③音楽学としての研究。

「①」は20世紀以前に多く、「②」は20世紀以降、アイヌ文化への研究が盛んになってからのものである。主なものを以下に列挙する。

この章の凡例：

出典について多数の資料がある場合は発行年を列記せずに「他」と記して省略したので、「参考資料」を参照いただきたい。

アイヌの音楽的行為に関連するいくらかまとまった記述が18世紀以降の地誌・紀行等の中に見られる。音楽ないし音に関する断片的な記事として、おそらくアイヌに関する最古の記述ではないか、と思われる記述は『諏訪大明神絵詞』の中にある以下の部分である。「戦場ニ望ム時ハ丈夫ハ甲冑弓矢ヲ帯シテ前陣ニ進ミ、後塵ニ随ヒテ木ヲ削リテ幣帛ノ如クニシテ天ニ向テ誦呪ノ體アリ」戦に向かう男性の後ろで女性がアイヌの危急を知らせる声である *pewtanke* を発声している、といった場面を連想させるような行動の記録である（小坂円忠 1356）。江戸時代末期頃には現在のアイヌに直結する記述として、トンコリや歌舞の様子を記した村上島之丞『蝦夷島奇観』（1860）や、江戸時代の終わりから明治にかけて6度の蝦夷地（北海道、樺太）調査を行なった松浦武四郎による、楽器や歌舞、挨拶の所作などを図示した『蝦夷漫画』（1859）をはじめとする著述など、多数の重要な記述が残されている。海外ではイザベラ・バードの紀行にアイヌの風俗の一部が紹介されたが、音楽に関して踏み込んだ記述ではない（Bird 1871、バード 2008）。

近代的なアイヌ研究は20世紀に入ってから本格化した。様々な分野での研究が開始されたが、ここでは音楽に多少なりとも関係する記述を残したものに限り、その主なものを記す。宣教師 John BATCHELOR は19世紀末から20世紀初めにかけて、アイヌ研究の先鞭をつけたが、歌・踊りについては簡単な観察記録を残したのみである

(Batchelor1901)。民族学者 Bronislaw PIŁSUDSKI は樺太アイヌの *folklore* の諸ジャンルについての貴重な記述 (Piłsudski 1912) と共に、アイヌの最古の録音³³ (1902～03) を残した。言語学者の金田一京助 KINDAICHI Kyosuke は、アイヌ文化全体について幅広く知見を深め、多数の著述の中に詳しい観察と考察を記して *folklore* の体系の大筋を明らかにした (金田一 1931、他)。20 世紀におけるアイヌ音楽の文化的な側面の研究は、金田一を始めとする言語・文学の研究の中で深く掘り下げられた。金田一門下の久保寺逸彦 (文学・民族学者) は、文学、文化人類学に関する幅広い記述と共に、歌・踊り・楽器演奏を含む諸ジャンルについての最も詳しい記述を残している (久保寺 1956、1970、他)。また知里真志保 (言語学者) は豊富な知見を民族の内側からの視点を加えながら記述し、文化全般の解釈を深めた (知里 1955、他)。また両者は重要な録音資料を残している。久保寺による 1935 年の膨大な録音は Piłsudski、田辺に次ぐ古い音源であり、内容も充実して重要である。知里の監修した 1947 年、1951 の NHK の録音もまた非常に密度の高い貴重な情報を残した。また金田一、久保寺、知里は、文学や歌謡の起源をシャーマニズムに置く捉え方をして、この時代を象徴する考え方ともなった³⁴ (この考え方は知里門下の谷本まで引き継がれた)。久保寺、知里とはほぼ同時代の研究者として、詩人の更科源蔵が歌・踊り・遊戯などに関する記述を多数残

³³ ちなみに、映像資料はこれより古く、リュミエール兄弟社から派遣された映写・撮影技師のコンスタン・ジレル Constant Girel により、撮影地は不明ながら女性だけの鳥の踊りと男性だけの戦士の踊りを収めた 1897 年の映像がある。

³⁴ これは折口信夫の発言に端を発した金田一の着想の影響であると見られる (北原 2003、P. 26)。金田一はまた、土田杏村『国文学の哲学的研究』における文学発生への論考に対する補足的な思索として、次のように記している。以下引用。

巫覡自身神がかりに入った時の自然の異状の跳躍、(目的の不明な手足の運動とか、一つところをゆきもどりしたり回ったりというようなもの) およびその時の神語の宣べようの異状の調子、(高くなったり低くなったり、繰り返したりというようなもの) ——このつねに異なった運動とつねに異なる音調とが、かの踏歌乱舞の原形で、それが、もともと神がかりした時の動作であるからこそ、周囲の人が巫の神がかり状態に入るのを助けうるつもりで、それを模倣してやる——そこで、その生理的運動へ、信仰が結びつくのである。音楽はなおさら、もと巫覡がみずから神がかりに入るための神秘的な手段だった。鈴も (巫女が鈴をもって舞うのも、巫女が神がかりした時のありさまの芸術化して残ったもの)、太鼓も笛も (子供がおもちゃにするのが信仰のひき去ったあとの遊びに化したなごりであり、踊りに笛、太鼓の付き物になっているのは、巫女の、笛、太鼓は彼女を神がかり状態に入らしめる幫助にやったころからのなごり)、絃楽器も (絃楽器のもっとも簡単な原始形を偲ばせるのは、梓巫のぶんと鳴らして神がかりに入るに用いる弓である)、数珠もまたそういう一つの音楽にほかならない。「いたこ」が現に、大きな玉や角や牙をつないだ数珠を爪繰る音のなかに神がかりに入るのである。(仏家のものでも、今は実用の道具になっているけれど、起原の意味はもっと神秘的なものであったろう)。それらが信仰ときり離して、美的方面へ発達させられて、それぞれひとりだちするようになって、歌、舞踊、器楽の純粋な芸術が生まれて来たのである。(金田一 1993「古井戸の底から」『金田一京助全集』14、P. 114-115／初出 1934 年)

している（更科 1982 他）。萱野茂は文化的な情報収集や録音などの研究活動のほか、資料館の設立や政治など多面的な活動を行なった（萱野 1986）。今にちでは伝承の途絶えたジャンルの記録など、先学の記述はかけがえのない情報源である。

音楽的な視点で書かれたものには、以下がある。田辺尚雄は 1923 年に音楽学者として初めて樺太を現地調査し、貴重な録音資料と観察報告を残している。持ち帰った弦楽器トンコリ 1 点は、素性の明らかな貴重な資料である。田辺が進化論に則った枠組みで民族文化を捉えているのは学問的な時代背景によるものと理解されるが、豊かな知識に裏付けられた観察力と洞察は評価される³⁵。なによりも実際の調査に基づく記述は価値がある。田辺の後、音楽学の分野ではしばらく専門的な研究者は現れず、いくつかの小論文が見られるのみである。笹谷栄一郎が「アイヌ音楽に就て」（1935）、太田太郎がアイヌの気鳴楽器に関する論文を発表している（1944）。Paul COLLAER は知里の録音資料（1951）の一部を採譜解説した（1956）。また黒沢隆朝は知里の収録（1951）に一部参加し、そこで得た口琴に関する事例を報告している（1973）。この時期、J. P. マードック（マードック 1943）や、Carl ETTER（Etter1949）の記述の一部に歌などについて触れた部分があるが、踏み込んだ記述ではない。

高校教師の増田又喜は北海道全域を丹念に訪れて録音収集（1953-1959）を行ない、後にその活動記録を執筆した（増田 1981 他）。元新聞記者であった音楽研究家の近藤鏡二郎は独自の調査・研究により、広く録音収集を行い（1958-1965）、言語のリズムに関する研究などを行なった（近藤 1960 他）。富田歌萌^{うたもえ}（友子）は箏曲演奏家としての技能を生かして弦楽器 tonkori の演奏法に関する貴重な調査研究を行なった（富田 1963 他）。

谷本一之は、専門的にアイヌ音楽を研究した初めての音楽学者である（谷本 1958 他）。研究初期には楽器ムックリやトンコリについて精査し、また小泉文夫の理論を援用しながらアイヌ音楽の音組織の研究などを行なった。また北極圏の少数民族間に共通する「喉遊び」や「樺太鼓」について調査し、民族ごとの違いや共通性を浮き彫りにした。後期は「アイヌ絵」と呼ばれる歴史的な記録を中心に、歌や楽器ごとにあらゆる情報を重ねてアイヌ音楽文化の総合的な解釈を行なった。更科源蔵、谷本一之、増田又喜らが参加して、1961-1962 年に NHK（日本放送協会）により全北海道規模で行なわれた調査・録音の収集は、研究史上最大規模のアイヌ音楽調査となった。その成果の一部は録音資料付きの一冊の本にまとめられて公刊された（NHK1965）。小泉文夫は 1967 年に二風谷で 2 日間、網走と常呂で 1 日の調査録音をし、筆者にとってはまさに調査の手本

³⁵ 例えば、個人の旋律についてなどの鋭い洞察を記している（田辺 1963、P. 15、29）。

となるような内容の収録を行なっている (1978a 他)。その一部は拙稿に記した (千葉 2007)。W. P. MALM は英語圏で半世紀に亘り単著としての貴重な日本音楽の情報源であった著書において、簡単ではあるがアイヌ音楽に触れている (Malm1959)。同書に掲載されている Rekuhkara の写真は知里が『アイヌ文学』で使用した写真とほぼ同一で、おそらく知里が撮影している横から少し斜めの角度で同じ被写体を撮影したものと思われる。Patia M. ROSENBERG の修士論文 (Thesis Advisor ; W. P. MALM) は未公開ながら、資料の少ない英語圏の研究者にとっては貴重な参考資料である (Rosenberg1967)。Jean-Jacques NATTIEZ は北極圏の vocal games (throat games) についての研究の一環として、谷本の協力のもと、アイヌの rekuhkara について論文を発表している (Nattiez1983)。音楽学者の小林幸男と小林公江は舞踊研究者の須藤武子らの調査 (1984-1987) に参加し、その調査報告の中で採譜や旋律の考察など示唆に富む分析を行なっている (1985 他)。谷本門下の甲地利恵は師に続くアイヌ音楽についての専門的な研究者として道内各地の伝承を調査し、歌の旋律構造や形式などを研究テーマに論文発表を重ね、アイヌ音楽の知見を広げている (甲地 1995 他)。ほかに千葉伸彦 (筆者) が主に演唱法や楽器の演奏法に関する考察を行なっている (1996a 他)。荻原小百合は修士論文でアイヌ音楽を取り上げ、以降は主にサハの音楽を中心に研究を進めている。

楽器については、考古学者の宇田川洋は伝承者の親族である金谷栄二郎とともに弦楽器 tonkori の研究・概説および制作の手引きなど、たいへん密度の濃い小冊子を著している。また、Emiko Ohnuki TIERNEY は樺太アイヌ語話者で巫者またトンコリ奏者でもあった藤山ハル姫についての調査記録を残した (Tierney1974)。黒岩俊生は楽器トンコリの試作報告を著し (黒岩 1985)、後にトンコリ製作者である諏訪良光の楽器製作に影響を与えている (諏訪、千葉の個人的な談話による、2014 年)。野本正博は 1952 年に北海道大学農学部附属博物館に収蔵された樺村勇吉作のトンコリの復元製作にまつわる楽器製作法を記した (野本 2006)。北原次郎太はトンコリに関する論文発表のほか、楽器や歌についての様々な試みをインターネットを通じて発表し、映像作品「アイヌのお話アニメ オルシペスウォフ °」(2012 年以降) の制作にも関わるなど、多角的な研究活動を行なっている (北原 2003 他)。また篠原智花は丹菊逸治、笹倉いる美らとトンコリや Throat Singing に関する論文等を発表している (篠原 2004 他、篠原・丹菊 2009 他、篠原・笹倉 2007)。口琴研究者の直川礼緒はアイヌの口琴に関する知見を広め (直川 1994 他)、枅谷隆男は鹿笛をはじめとするアイヌの笛類に関する論文を発表している (枅谷 1994 他)。沖野慎二は博物資料として残る楽器の検証を行っている (沖野 1994 他)。

ほかに様々な分野での研究が、直接また間接にアイヌ音楽に関する事実の探求に貢献している。奥田統己は言葉の拍数と語りに様式などの研究や、田村すゞ子の録音資料の五線譜への採譜など、音楽分野への貢献は大きい（奥田 1988 他）。富水慶一は白糠地方の四宅ヤエ媼に聞き取りし、歌謡や散文、韻文の物語を採録している（富水 2007 他）。ほかに、Donald L. PHILLIPI（Philippi1979）、満岡伸一（満岡 2003）、萩中美枝（萩中 1980）、萩原真子（萩原 1984 他）、藤村久和（藤村 1986 他）、青山まゆみ（青山 1987）、内田祐一(1991)、村木美幸（村木 1993 他）、中川裕、（中川 1993 他）、藪中剛司（藪中 1993）、本田優子（米田 1994）、大塚一美（大塚 1996）、蓮池悦子（蓮池 1996）、大谷洋一（大谷 1996）、志賀雪湖（志賀 1997）、大矢京右（大矢 2003）、下村五三夫（下村 2000 他）、等々、参考になる記述は多数存在する。

第3章 アイヌの歌の旋律、その構造と記述(1)

—「うた」の認識—

本章では歌唱旋律を構成する基となるアイヌの歌に対する感覚・認識について考察する。ついでアイヌの音楽性の含まれる行為

アイヌの音楽の捉え方についての考察から派生する事象として「ジャンル分類」に触れる。

本章の最後に、アイヌの歌唱の「感覚」の裏付けとなる唱者の「価値観」「美意識」について考察し、記述に必要な要素をまとめる。

3.1 アイヌ民族にとっての「音楽」

前章までで明らかなように、本研究の人としての対象は、アイヌ文化が盛んであった時代に遡り、過去の音楽を行なっていた人々（歌唱の研究の対象）と、そこから抽出した音楽要素を学習する現代の人々（学習方法の研究の対象）である。そのため文中で研究対象となる音楽について、しばしば「アイヌは」「アイヌの音楽は」「アイヌの歌唱は」「〇〇である」のような現在形での書き方をする場合があるが、これはすべての文章を過去形にすると非常に煩わしく感じられるからであり、文脈から時代設定が過去であることを読み取っていただくことを前提としている。

アイヌの歌の旋律の外見的特徴の本質を理解するためには、それを成立させている内面的な事情を知る必要がある。演唱者たちは何を感じているか、何をどのように捉えているか、比喩的に言うならば、演唱者たちにとって旋律がどのように見えているか、そのイメージの感覚の基となる認識について考察する。

3.1.1 アイヌ語に「音楽 music」にあたる言葉が見当たらないことについて

アイヌ語には、現代の日本語で言う「音楽」、英語の「music」の意味での「音楽」にあたる語が見当たらない。たまたまその語彙が収集されなかった可能性もあるので、言語学的に見れば、ある語彙がその言語に「ない」と断定することは容易ではない。しかしアイヌ文化には歌も踊りも楽器演奏もあり、物語や祈り言葉まで歌のように^{メロディック}旋律的に唱え、音楽的行為はあちこちに見出せるにも関わらず「音楽」という言葉が使われないのはなぜか。私たちが「アイヌの音楽」と考えるものをつぶさに見て行くと、そこに

は総括的に捉えられる「音楽」という概念そのものが見当たらないことに気づく。私たちがアイヌ文化の中に見いだす様々な音楽的行為に対して、アイヌ自身はそこに含まれる音楽性を抽出して「音楽」という共通項目に注目することがなかったのではないかとの疑いが生じる。

以下、アイヌ文化の中の「音楽」について検証する。

3.1.2 アイヌの暮らしと音楽 —金田一と知里の捉え方—

アイヌ文化研究の開拓者である金田一京助によって興味深く記述されている。

引用①

アイヌは総じて、歌を嗜む民族だ。絶海の外、窮地の涯^{はて}、行くとして部落に歌ごえの聞こえぬ所は無い。(金田一 1992a、P. 9／初出 1908)

引用②

総じてアイヌは歌を嗜む民族である。どこの浜、どこの郷へ行っても、行くとして歌声のひびかぬところはない。(金田一 1992b、P. 146／初出 1913)

引用③

いったいアイヌの人たちは、歌うことが好きで、野良に出ては謡い、浜へ下りては謡い、働くと言っては謡い、休むと言っては謡い、殊に若い者は、男でも女でも、二・三人寄っては、寄ったと言って相謡い、一人ぼっちなら、一人ぼっちで退屈すると謡う。(金田一 1992c、P. 293／初出 1933)

引用④

甚だしきに至っては、随分変に聞こえるかもしれないが、争論の弁論も歌で交互に述べられる。而かも幾時間でも幾昼夜でも続く大弁論が、徹頭徹尾、歌である。其は損害に対する賠償を要求して提起する厳めしい喧ましい問題で、敵も味方も、後方で声を呑んで慄^{ふる}えている程の論戦であるが、こうして歌で戦わされる。(金田一 1943、P. 73)

引用⑤

アイヌの癖好き、歌う事好き、祖先崇拜・自然崇拜の生活の中に、神々や祖先の物語の歌謡の豊富な蓄積を見出すのは、偶然ではなかったのである。(金

田一 1943、P. 127)

引用⑥

すぐ歌う俗 (金田一 1993a、P. 389/初出 1959)

引用⑦

アイヌの俗の「うた」を好むこと、そしてその好くうたうこと、凡そその言語表現が、実用のはなしのほかは、みな、「うた」にしてうたう。あいさつの言葉も、少し改まって述べる場合は、ふしをつけて、うたの形で交換し、毎日の祈祷の言葉でもそうである。(金田一 1993a、P. 391/初出 1959)

知里真志保はこれに対する批判を記している(上記の引用のうち⑥と⑦は初出が知里(1955年)より後なので、知里の批判対象からは除外される³⁶。

アイヌはよく歌う民族だと云われる。或はよく歌うということと歌がすきだということとを混同して、アイヌは歌のすきな民族だとさえ書いている人がある。しかし他の民族にくらべて彼等がとくによく歌うというほどのことはなかったようである。おまけに、文化民族の場合にはよく歌うということとは歌のすきなことになるかもしれないが、未開民族の場合にはかならずしもそういうことにはならない。文化人の場合だって芸人が舞台上で歌うのは好きだから歌うのではあるまい。食うためには歌わざるを得ないのである。未開民族³⁷の場合にもほぼそういうことが云えるのであって、彼等が歌うのは主として彼等の生命をおびやかすもろもろの悪魔を威嚇して遠ざけ、よい神々の助けをよぶためだったのであるから、そこでは歌はたのしみのためにあるのではなく、生きるための真剣な努力なのである。すきだから歌うというのではなく歌わざるをえない事情にあったから歌うのである。彼等には鼻歌といった軽い調子のものはなかった。どの歌もどの歌も、叫びや唸りからあまり遠くへだたりのない調子のものばかりであった。呪文しかり、祈祷しかり、

³⁶ むしろ知里の批判を知らなかったのか意に介していなかったのか、いずれにせよ知里の批判には応えておらず、筆者の邪推かもしれないが、これは金田一と知里の関係の一端を表しているようであり、知里の心中を推測すれば、晩年金田一を遠ざけていたという事態への遠因が少しずつ重ねられていた気がしてならない。

³⁷ 蛇足だが念のため、知里真志保を知らない読者のために付言するが、これは現代から見た偏見のある表現ではなく、自身がアイヌ民族でありつつ学者として高い地位を得ている知里の複雑な思いを感じさせることばである。

会見の辞しかり、裁判の辞しかり。そういうものは外形はたとい歌謡化された形式をもつとしても、現代人のもつ歌謡の概念とはよほどちがったものである。従来アイヌ民族について「彼等の日常生活には歌うことが非常に多い。酋長たちの会見の場合でも祈祷でも裁判のときでさえも皆曲をつけた言葉でやる」と書かれ、また「アイヌの人々は歌うことと踊ることが好きな民族であったことは、コタンを訪れる人々を驚嘆させたものであった。……山へ行っては歌い、川端へ水汲みに下っては歌い、浜辺へ行っては歌う。独居の徒然を侘^{かこ}って歌い、二、三人寄っても歌い、酒をのんで陶然となればもう歌いだし、遠く離れた想思の人を哀慕しては、その心持を歌に託して自ら慰めるといったのが、村の人の姿だった」とも書かれた。ここでは歌謡と歌謡以前とがまったく区別されずに観察されている。そのために歌も村人の生活も近代人のそれとなんら変りのない姿に描き出されてしまった。(知里 1955、P. 37-38)

知里は「すきだから歌うというのではなく歌わざるをえない事情にあったから歌う」、と、民族の習慣を比喩的に個人や芸人の事情に置き換えて説明しているが、実際に個人や芸人の判断であれば、様々な個人的事情や嗜好、人生観などが作用して判断するため、まちまちの結果になったであろうから、知里の説明はやや乱暴な論理のように思われる。とはいえ、アイヌ民族の本来「うた」ではない行為が、娯楽とは区別されながらも、外形・形式が歌謡に似ていることが「生きるための真剣な努力」であり「叫びや唸りからあまり遠くへだたりのない調子のものばかり」だったというのは、民族の表現方法に対して知里が感じたその心情を表したものであると考えることもできる。

そして、知里が「歌謡と歌謡以前」との区別について言っているのは、呪術や巫術から歌舞が発展したと捉える知里の考えに結びつけた論理であり、実際に知里の著書の中でこれらの文言は、そうした論理展開の導入として語られている。

知里の発言は、「歌謡」とは機能的に異なる「呪文、祈祷、会見の辞、裁判の辞」などの行為を「歌謡」と区別し、ただそこに形式の上で「うた」に似た「メロディー付きの語り」が行われていたということを指摘していることになるが、ただし、そこに力点が置かれたわけではなく、すなわち知里は機能的な区別を指摘しているというよりも、むしろその背景に各ジャンルについての進化論的な考えがあり、歌謡が呪術的な行為から発展したとの考えを持っているために呪^{まじな}いや巫術を「歌謡以前」と分類したのである³⁸。

³⁸ 知里は宗教儀礼的な動作から段階的に娯楽的な踊りへ、呪術や巫術の語りから段階的に娯楽的あるいは芸術に一步近づいた歌や物語へと発展したと捉えていることが、以下の記述から読

金田一の発言を、「歌謡」とは区別される行為をいわゆる「歌」と同一視したために、生活の中での「歌われる」頻度が上がったことになった、と知里は解釈したのか、それに反論するように「他の民族にくらべて彼等がとくによく歌うというほどのことはなかったようである」と結論付けている。

金田一の発言は、例えば④では論戦の様子を歌で行なう、というように、間違った表現ではないが、受け取りようによっては茶化されたと感じて不愉快に思うかもしれない書き方である。金田一と知里の議論は噛み合っていないように思われるが、金田一の記述自体は事実と反してはいないと思われる。引用のうち、3つめのもの(金田一 1992c、P. 293)は、いわゆる「歌」についてのみ述べている。また、7つめのもの(金田一

み取れる。以下はすべて『アイヌ文学』(知里 2012)からの引用である。

引用1: ウニウエンテの際の足踏み行進、すなわちニウエンホリッパは、胆振・日高の静内以東・十勝・釧路などでは単にホリッパとも云う。このホリッパが、日高の沙流郡では普通の舞踊、すなわち他地方で云うリムセ、ヘチリの意味に使っている。これは舞踊がもとウニウエンテの際の呪術的跳躍から発展したものであることを示すものである。(知里 2012、P. 35) … 千葉注、ウニウエンテは「悪魔払いの儀礼的踏舞行進」(知里 2012、P. 32)、リムセ (rimse) は踊り、ヘチリ (heciri) は樺太地方で踊りまたは歌の意。

引用2: 要するにウニウエンテは、本来悪魔払いのための儀式的踏舞行進で、それは個人対個人の決闘、群対抗の戦争の前後に行われ、また天変地異や人間の不自然の死傷などの際に行われたのであるが、後に決闘が槌打ちとして興行化すると共に、酒宴の座興としてのタブカル(踏舞)、祭の余興としてのリムセ(踊りと踊り歌)、ヘチリ(同上)ウポポ(同上)などにもなっていく運命にあるものである。(知里 2012、P. 35-36)

引用3: アイヌの歌謡はさかのぼれば踏舞と一体のものであり、その調子も唸りや叫びに近づく。その唸りは魔を追うためのものであり、叫びは神の関心と呼ぶためのものであった。しかしそういう叫びや唸りが踏舞のかけ声と共に後には歌謡のはやしとなり、歌謡の折返しともなるのである。(知里 2012、P. 31)

引用4: 次のようなものはすべて一種特別の調子を持って謡われる。(1)「ウケウエホムシュ・イタク」(ukewehomsu-itak 悪魔ばらいの儀礼的行進の際に述べられる誦呪^{じゅじゅ}の辞) (2)「イノンノ・イタク」(inonno-itak) (3)「チャランケ・イタク」(charanke-itak 談判の辞、裁判の辞) (4)「ウコヤイクルカルパ・イタク」(ukoyaykurkarpa-itak 会見のあいさつのことば) これらの内、(1)の誦呪の辞は、アイヌの部落に何か異変のあった際、男女が踏舞^{とうぶ}して悪魔を追い神の助けを呼ぶための叫び声をあげながら行進し、酋長が行列の先頭に立って太刀を振りかざし振りかざし高らかに言挙^{ことあげ}するものであるが、恐らくこの種の「節をつけて謡う言辞」を述べる際の最も原始的な姿であったろう。(2)(3)(4)の各種の言辞も、もとは立って踏舞しながら述べたものであったらしく、屋内で坐って述べるようになった後でも、その手ぶりの上に、またその張り切った調子と文句の上に、昔のおもかげがしのばれるのである。(知里 2012、P. 30)

引用5: アイヌの踊や歌や神謡の折返しの中に「ホーイ」「ホイ」「ウォーイ」「ウォイ」「ウォー」「ホー」「ホイ・ヤー」などのような「はやし」や「かけ声」がひんぱんに現われるのであるが、これらは従来あっさりとして無意味な音声群と片づけられたいたものの中には、実はこの危急の際に神を呼ぶ儀礼的な叫びだったものがあるにちがいないのである。(知里 2012、P. 37)

1993a, P. 391) は、知里の批判以降の出版であるが、本来「うた」とは区別される行為について、「ふしをつけて、うたの形」にしている、との認識を示している。金田一は決して混同しているようには見えない。むしろ「うた」や本来はうたとは違う行為も歌のような形にすることで日常の中に歌の形式の表現が多用されていることに対して、日本人の日常と比較した印象を、驚き感想としてストレートに述べたものと理解する。つまり、単純に言って、日本人の場合と比べて、アイヌの暮らしは音楽性に満ちたものであったと推測される。

3.1.3 音についてのアイヌ語³⁹

音楽に関連するアイヌ語を概観する。

口承文芸や祈りことばで、「ことば」を会話のように話すか、特別な抑揚やリズムあるいは節回しをつけて唱えるかの違いを *sa* という語で表わす。「*sa*」は{節, 抑揚, (英語の) *melody*}などと訳され、ことばを節付きで言う場合を「*sakoye* {節・をつけて・言う}」といい、旋律的あるいは旋律と呼びうる抑揚をつけて語る口承文芸の物語や、祈りことば、正式な挨拶のことばなどに対して用いる。節なしで言う場合を「*rupaye, rucaye* {融けた, ただの・口・言う}」という。物語ジャンルの「*kamuy-yukar* {神・謡}」では、物語を進めていくことばの部分と、物語のテーマとなるメロディーのリフレイン部分⁴⁰、どちらも数音節程度の短いものだが、これを交互に繰り返す形を典型とする(形式については様々な形がある)。そのリフレインのメロディー部分を「*sakehe* {*sa* のところ, *sa* の所属形}」と言い、リフレインの間に挿入される物語の部分を「*ipehe* {実, 中身, (ことばの) 意味}」と言う。

ipehe も *sakehe* も、どちらも^{メロディック}旋律的に唱えられるのであるが、「節のあるところ」「中身」というように呼び分けられている。実際の語りを聞くと、確かに *sakehe* の部分は、より旋律的であったり用いられる技巧が丁寧であったり、*ipehe* 部分はそれと対比的に一本調子の旋律であったりなど、僅かばかりの違いではあるが、*sakehe* でメロディーあるいは節回しに集中し、*ipehe* では語りに集中しているかのような印象を受ける(例えば「譜Ⅲ-1」の旋律には、音の跳躍の大きさの違い、旋律形の1拍ごとのヴァ

³⁹ 音楽性に関わるアイヌ語、の意味である。鷹部屋福平は「アイヌ民族の使用したる計量の単位 並に音の名称に関する研究」と題する論文を書いている(鷹部屋 1940)。アイヌ語の擬声語などについての研究であり、興味深い、本節とは違う論点である。

⁴⁰ 語り手と関連付けた擬音や擬態やその変形のような文言が用いられることも多いが、意味不明のフレーズが使われることも少なくない。(中川 2010, P. 128-135 参照)

リエーション展開と2拍の反復という違い、といった形で、僅かながらに特徴が表れている)。語りを真似て歌ってみると、この印象の妥当性を追認できるほか、節を回しているところは、語りの重要な部分である **ipehe** の文言を考える時間を稼ぐ機能もあるのかもしれない、などといった想像も浮かぶほどに、「節の部分」「(語りの) 中身の部分」という言い方の整合性が感じられる。

叙情歌と呼ばれ、即興で思ったことを歌詞にして歌う独唱歌である「**sinotca** シノツチャ」は「**sinot** シノツ {遊ぶ}・**sa** サ {ふし}」(田村 1996) である。「**sa**」は本来ことばの語り方を表す語であると思われるが、**sinotca** は「**hore**」という掛け声だけを繰り返したり、節ばかり回して意味のない音を歌うようなものもある。この場合の **sinotca** は、ことばに節をつけているという段階を離れ、より純粋に節回しを楽しんでいることになる。すなわちこの場合の **sinotca** の「**sa**」は「ことば」という範疇を超えて旋律あるいは節回しを指して言う語であることになる。

歌のジャンルである「**upopo** {歌, 座り歌, 踊り歌}」の「歌唱」と物語のジャンルである「**kamuy-yukar** {神謡}」の「語り」あるいは「歌い回し」は、上に述べた **sakehe** と **ipehe** の違いと同様の差異が、より大きく存在するような印象であり、音楽性や節回しの豊かさの点などで、確かに全体的に違いがある印象である。しかし両者の間に、旋律構造や用いる歌唱技巧の点では、とくに決定的な違いは無い。**upopo** のメロディーに対して「**sa**」という語を使うかどうか (**sa** という概念があてはまるかどうか) については、その例を見ず、不明である。「**sake-haw** {酒・声}」や「**raun-kuttom** {喉の奥?}」と呼ばれるある種のうなり声で歌われる歌の場合についても、**sa** が当てはまるかどうかは不明である⁴¹。

⁴¹ 「**sake-haw**」の「**saké**」は、「**sa**のあるところ」の意味の「**sáke**」とは、発音の点で区別され、言語学的な解釈では区別されている。しかし、由来として「**sáke**」が「酒」に洒落ことばのように重ねられて吸収された可能性がなかったのかと、「酒 **haw**」という奇妙なジャンル名と、「**tonoto-haw**」という言い方がなぜないのかという疑問を思うとき、考えたくなる。

譜Ⅲ-1：①神謡 55 《Kesorap-kamui yaieyukar 斑紋鳥の自叙》／②神謡 kamuy-yukar／③二谷国松／④二風谷⑤1935年10月日／⑥久保寺テープ 83⑦2018年10月6日／⑧参考：久保寺1977 P. 249、「第2の sakehe」については脚注を参照⁴²

1 $\text{♩} = 75$ 2 sakehe 3 ipehe(二次的な sakehe) 4 sakehe 5 ipehe(二次的な sakehe)

a pis ka to a pis ka si ro ka ne pe ran ran a pis ka to a pi s ka - kon ka ne pe ran ran a

6 sakehe 7 ipehe 8 sakehe 9 ipehe

pis ka to a pis ka - pe -t pe -s sa pan a pis ka to a pis ka - sa na n ay ne a

10 sakehe 11 ipehe 12 sakehe 13 ipehe 14

pis ka to a pis ka - in ne - ko tan a pis ka to a pis ka ci ki re - a nu a

「音」については「hum (humi) ⁴³ {音, 感じ}」(中川 1995:338)、「太鼓の音など、一般の音は hum」(田村 1996:173)、「humi(hi) aste {の音を立てる、を鳴らす(楽器でも鈴や太鼓など叩いて鳴らすものの場合)}」(田村 1996: 208)「humi {音、匂い、味、体感、直感など、視覚や言葉によって得られた以外の感覚に感嘆することを表わす}」(中川 1995:337)、「haw (hawehe) {(人間、動物、鳥などの) 声、(バイオリンなどの) 音}」(田村 1996:175)、といった語義が知られている。楽器トンコリについても「hawe」を用いる(富田 1966:2,8) ⁴⁴。「rek {(鳥などが) 鳴く、(ムックリや笛など

⁴² 楽譜には「第2の sakehe」と誤記にあたるメモ書きをしてしまったが「二次的な sakehe」とは中川が用いる呼称である(中川 1997, P. 70)。ここで語られている物語は、知里幸恵の著書で広く知られる「銀の滴降る降るまわりに」という kamuy-yukar と内容的に同系の物語と見られている。「銀の滴…」には「sirokanipe ran ran piskan, konkanipe ran ran piskan」という句が一種の sakehe のように書かれてあり、やや長すぎるこの句に対して、その語りの形式が議論されている。「譜Ⅲ-1」の物語では、通常の短い「a piskato a piska」という別の sakehe で語る間に、時々 ipehe の位置にこの長い句を差し挟んでおり、sakehe とは別の、もう一つの sakehe のような意味合いに解釈することができる。そのため中川はこれを「第2の sakehe」と呼んでいるという(2018年、個人的な談話から)。

⁴³ hum、humi、humih、や、haw、hawe、hawehe、などは同じ語の概念形、所属形といった語形の違い。

⁴⁴ 曲名にかえて演奏のモチーフとして「○○の音(hum または humih)」「○○の声(hawe)」といった言い方はするが、その音や声をトンコリで「鳴らす」という意味を付け加えて「イレッテ(千葉注; irehte*, irekte, irette)」という(田辺 1926:113-116)(富田 1966:13)。たとえば「喉鳴らしをまねたもの」の意で「レクツカラ、イレッテ(千葉注; 現代表記では rekuhkara irehte)」(田辺 1926:113)、「(太鼓の kaco を叩くようすをまねたもの)の意で「カチョ、タータ、イレッテ(千葉注; 現代表記では kaco taata irehte)」(田辺 1926:114)などという。

が) 鳴る}。pewrep rek haw {子熊の鳴く声}。ku=rekte kusu ne yakka rek ka somo ki {(笛が) 私が鳴らそうとしても鳴らない}。sayren rek kusu sini=an ro {(お昼の) サイレンが鳴ったから休みましょう}。」(田村 1995:570)

音を表わす語としての「hawe」が人や動物の声またはバイオリンやトンコリの音を指し、「humi」が鈴や太鼓の音などを指すという、両者の区別の範囲は何であろうか。人や鳥や動物などの「声」と「物音」を典型として、楽器の音は、感情の表現など人格を感得させる音を「生き物」の「声」に近いものとして捉え、楽器ではあっても抑揚や旋律あるいは sa を伴わないために感情の表現や意思伝達の表現から遠い存在と看做される音が「自然音」や「物音」の範疇であると捉えるのか、想像はされるものの確証を得るには情報が十分でない。

アイヌ文化に含まれる「音楽性」のうち、ことばに関連した「声の音楽性」に関しては「sa」が本質的に関与していることは確かと思われる。葬儀の際に死者を悼んで泣く「rayciskar ライチシカラ {死ぬ・泣く・する}」は、「rai-chishkar rikna-kekke rana-kekke {死の哭声(の如くに)、高く節をつけ低く節をつける}」(久保寺 1992:216; 千葉注: アイヌ語は久保寺表記のまま) とあるように、所作の形式には多少音楽性につながる要素もあったようである。しかしこの泣き声が「sa」と呼ぶような節回しの感覚とどのように関わるのか(あるいは関わらないのか)については不明である。

「声」以外の音については、音を表わす「hawe {声}」「humi {物音}」「rek {鳴く, 鳴る}」といった語がある中で、「haw(e)」は声の暗喩が鍵になると思われる。日本語「楽器」「楽器の音」と括られるものの中に、アイヌ語では「hawe 声」の方に分類されるヴァイオリン、トンコリ、ムックリ、笛などの楽器がある⁴⁵一方で、「humi 物音」の方に分類される太鼓がある。この分け方は、声を人格(=動物も含む)に結びつけて考えるならば、「人格」または「感情」や「心」の表現に結びつく音が「声」であり、結びつかない音が「物音」の範疇と仮定することもできる。楽器の「声」と「sa」の関連は明らかではないが、「sa」はおそらくことばに関連する語彙のように思われ、sinotca の「sa」のように、ことばを離れた節回しや旋律を指すことはあっても、いずれも人の

⁴⁵ 「アイヌの間では楽器に対する考え方が全く違って、世の中のすべての生き物、自然風物にも精霊が存在するというアニミズムの考え方に基き、トンコリにも魂を与えて生きものとし、トンコリの音は、トンコリが声を出しているのだというのが根本的な考え方であるから、各部の名称もすべて人間同様の名前がつけられていて、音は声(ハウエ hawe)、演奏することは即ち精霊のなす業であるとされていた。」(富田 1966:2) この文に続き展開されるトンコリをシャーマニズムに由来するとする捉え方は、金田一、知里らをはじめ当時主流となっていた考え方の影響のように思われるが、参考になる記述である。

声を媒介とする行為である点では通底している。トンコリの音が人や動物と同じ「声」で呼ばれるとしても、ことばを発しないトンコリの声を「sa」で表すことはないのかは分からない。トンコリの独奏曲(=弾き語り曲ではない)の旋律に歌詞が付いている例があるが(例えば tokito ran ran や kehke hetani payean など)、この場合の旋律と「sa」の関係も不明である。

アイヌ語の中での「歌」を表す語の中で、幅広いレパートリーを指す、という意味で総称に近い使い方がされる場合があるのは、北海道方言の upopo や sinotca、樺太方言の yukara⁴⁶であるかと思われる。北海道方言の upopo や sinotca は、現代の使われ方としても、漠然と歌を指すような用いられ方をすることがあり、その場合はいくらか総称に近い言い方である。たとえば「あの人はウポポが好きだよね」などという言い方は、「座り歌や踊り歌を指して sinotca は含まない」といったようなジャンルを区別した言い方ではないが、それは単に曖昧な用法ということであり、つまり、範囲の限定の仕方が緩いだけで、広い範囲を指しているわけではなく、総称として歌を指しているということではない。樺太方言の「yukara」(長母音を2つの母音で表して「yuukara」のように書く方法もある；村崎 1979)については、得られた情報ではひとまずジャンルを問わない「歌」全般を指すようでもあるが、ジャンル分類の視点からどれだけ厳密な意味で記述されているのかは不明である。多くの歌や踊りは個別のジャンルを示す方言差のある名称になっている。たとえば「歌(座り歌、踊り歌) upopo (北海道方言)」「歌 yukara (樺太方言)」「座り歌、踊り歌 heciri (樺太方言)」「叙情歌・即興歌 yaysamanena (北海道方言)」「踊り rimse (北海道東部方言)、horippa (北海道日高方言)、heciri、horipi (樺太方言)」などであり、語彙の指し示す意味の範囲は、より詳細には方言差に拠って細かい違いがある。

アイヌ語には「音楽(英語 music)」にあたる言葉は見当たらないが、音楽学分野での研究対象として、ここでは、アイヌの様々なジャンルの行為の中に音楽性を見出してこれを共通点として全体を統括し、「アイヌの音楽」として捉えることにする。その視点で各行為の分類を試みる。

⁴⁶ 「JÚKARA song, a genre in Ainu folklore」(Majewicz1998, P. 523)

「yukara 歌う」(大塚ほか 2008, P. 202)、「樺太では yukar は歌 Song を意味する。shinotcha 位の意。」(久保寺 1992, P. 317)、「樺太アイヌはユカラを単に歌の意味に用ふる。ユカラは伝へるけれども節回しは各自の我流による。」(西鶴 1942, P. 16)

3.2 アイヌの音楽のジャンル分類

(「アイヌの音楽」は正しくは「アイヌの音楽と私たちが呼び得るもの」)

アイヌの暮らしの中に表れる音楽性を共通項とする様々な行為を総括的に捉えて「アイヌの音楽」と呼ぶことし、様々な行為を音楽のジャンルとして分類する。同様の研究はこれまで「文学」や「口承文芸」の研究分野で主導的に行われてきた。この分野の研究対象は、実質的に大半が音楽の分野と重なる。アイヌの口承文芸の多くが旋律を伴って語られること、一方でアイヌの音楽の大半は「歌」であって器楽の占める割合は少なく、器楽も伴奏などで「歌」と重なる場合があるので、必然的に2つの分野は多くが重なるのである(「声」や「音」を対象とするか、「ことば」を対象とするか、研究の切り口の違いであるが、アイヌ自身の捉え方を考えれば一方的な議論ではある)。楽器類(音具類)と散文の物語の一部は、厳密に言えば音楽と文学の両分野に重ならない領域もある。

先行研究としてのジャンル分類は、ピウスツキ、金田一京助、知里真志保、久保寺逸彦、浅井亨、藤村久和、中川裕らによって行われてきたことについては、奥田が詳しく論じている(奥田 1997、1998、2002)。また、音楽のジャンル分類については『アイヌ伝統音楽』(NHK1965)における項目分けが意味を持つ。また拙稿では樺太の音楽ジャンル分類について述べた(千葉 1996e)。

以下は『アイヌ伝統音楽』での項目分けである。

表Ⅲ-1:『アイヌ伝統音楽』での項目分け

	項目	楽譜番号
1	坐り歌 (upopo)	1-159
2	踊り歌 (rimse)	160-227
3	熊送り歌 (iomante upopo)	228-259
4	動物踊り歌	260-272
5	踊りくらべ歌	273-277
6	うたぐり踊り歌 (irat-upopo)	278-281
7	余興踊り歌	282-288
8	子もり歌 (ihunke)	289-317
9	小鳥の歌 (chikap reki)	318-323

10	植物採集歌	労働歌	324-328
11	農耕歌		329-333
12	杵つき歌 (iwta upopo)		334-350
13	酒つくり歌 (sake kar upopo)		351-360
14	舟おろし歌		361-362
15	舟こぎ歌 (chipo-haw)		363-370
16	遊戯歌		371-375
17	言葉遊び歌		376-409
18	疱瘡神の歌		410-385
19	呪文		386-394
20	叙情歌 (sinotca)		395-401
21	詞曲		402-424
22	カラフト・アイヌの歌謡		425-437
23	アイヌの楽器		
24	その他の歌		438-440

「24 その他の歌」は「沼貝の悪魔払い (ニウエン・ホリッパ)」という分類不明の歌が1曲、アイヌ語訳の讚美歌が2曲である。

『アイヌ伝統音楽』は、編集途中で物故されたものの、製作開始当初はその製作スタッフの本体といえる「収集整備専門委員会」の筆頭者が知里真志保であり、製作の基本コンセプトには知里の考えが反映したものと考えられる。ジャンルの分類について言えば、知里の『アイヌ文学』の分類のうちの「歌謡」の部分に焦点を当てたものが本企画に相当すると考えられる。そのため「物語」については内容など物語の本質部分には触れず、音楽としての形式などの紹介にとどめている。祈りことばや挨拶のことばなどは、結果的に多くは収集されなかったと見られるが、そもそも収集の目的の中心からは外れていたと考えられる。

本書における項目分けは、形態（坐り歌、踊り歌、など）、目的（杵つき、酒つくり、など）、テーマ（動物踊り、小鳥の歌、など）、地域（カラフト）、といったように、分類の方式にいくつかの視点が混在しているように見える。しかしこれは、諸事情を考慮し、便宜的な方法を考えた結果としては一定の妥当性がある。例えば地域に関して言えば、北海道内では地域差を項目立てることが可能であるが、カラフト内では地方差を項

目立てるほどの情報がなく、千島や日本本州東北部の伝承はすでに収集対象がない。そして何よりも、カラフトは北海道に対して、異色さが際立つ内容が多いので、カラフト地方だけを他と区別すれば全体に分かりやすく、便利である。他の項目も、一つ一つ事情はある程度に推測できる。しかし、内部事情に詳しくない者にとっては全体に羅列に近く、分かりにくい部分もある。たとえば、「農耕歌」や「うたぐり踊り歌」などの歌や踊りは、テーマや目的の違いというよりは、今にち的な視点では単に「由来の違い」である。実際には歌舞のレパートリーとして披露する以外の実用的な目的はすでにない。そうした理由から、項目を細分化する必要はないともいえる。

近年の研究として、中川は口承文芸の分類について、口述の形式によらず、機能・目的により分けることを提唱している。

口承文芸を仮に分類すると（以下、中川 1995b、P. 13）。

- ①ことばあそび＝ことばを口にすること自体を楽しむ遊び：聞き做し（鳥の声など）、なぞなぞ、かけあいのことば比べなど
- ②となえごと＝カムイや人間に対して何か要求したり、感謝したり、挨拶したりするときのことば：祈り、呪文、挨拶のことば、裁判のことばなど
- ③うた＝内容を伝達するというより節回しや喉を聞かせること、あるいは声を出すこと自体を楽しむためのもの：固定した短い歌詞の歌を輪唱するウポガ、即興で自分の気持ちを歌い上げるヤイサマ、純粹に節回しだけを楽しむためのサケハウ、子守り歌など、色々なものがある、
- ④かたりもの＝「うた」と同じように節のついたものもあるが、節回しよりはむしろ物語としての内容を聞かせるためのもの、大きく3つのジャンルに分けられる

- (1) 英雄叙事詩、
- (2) 散文説話、
- (3) 神謡

著作により若干の名称の変更はあるが、基本的な捉え方は同じようである。

2004年：①言葉遊び ②唱えごと ③歌 ④語り物（中川 2004、P. 160-167）

2010年：①ことばあそび ②となえごと ③うた ④ものがたり（中川 2010、P. 98）

分類の基準について、以下のように述べている。

私はアイヌ語で行われてきた言語活動のうち、日常会話を除くもの（それら

を全部ひっくるめて、従来「アイヌ文学」と呼んできた)を、「何のためにそれを口にするのか」という目的、社会的な機能によって、「ことばあそび」「となえごと」「うた」「かたりもの」の四つに分けて考えることにしている。(中川 2010、P. 98)

アイヌ文化の捉え方として整合性を認め、本研究の大分類は中川の方式に従う。ただし中川のいう「ことばあそび」というジャンルは、音楽性のある行為を対象とする本研究の分類として「ことば」に限定する必要がないので、単に「あそび」とした。同様に「となえごと」も本研究ではことばに限らず、ボディランゲージその他の表現も含む「意思の伝達・表現」を目的としたものとして拡張して捉えた(せっかく平易なことばで4項目が立てられている中で「意思の伝達」は座りが悪く「つたえごと」では意味不明なので、舌足らずな項目名だが「つたえること」を追加した)。また、声以外の音楽的行為(主に楽器や音具を対象とするが、手拍子や金属装飾の付いた帯の音なども含む意図で対象を広げた)については、行為の目的別分類とするには、トンコリやムックリに関して不適切であり(楽器は本質的に「道具」であって、多用途多目的に供されるので、分類の事情が複雑化するため)、またHS法による分類もあり得るが、数も少ないため大げさには捉えず、ただ列挙した。

項目立て：

声(を使った音楽的行為)

うた(歌)

ものがたり(物語)

となえごと・つたえること(特別な意思の伝達・表現)

あそび(遊び)

声以外(を使った音楽的行為)

tonkori(弦楽器)

mukkuri(口琴)

pehkutu(草笛)

ipapkeni(鹿笛)

kaco(太鼓)

その他の楽器(博物館資料を含む)、音具等

ジャンル分類の詳論：

声（を使った音楽的行為）

うた（歌）

○座り歌、踊り歌（立ち歌）、祭りの歌、upopo、樺太の heciri など

○rekuhkara（heciri の一変種?）

rekuhkara（喉鳴らし）

樺太のみに伝わる。heciri-yuukara の一種とされる。2人⁴⁷で向き合い、両手をメガホン状に口に当て、それを互いに連結し、手の形を変えるなどしながら互いの声の共鳴を利用して歌うもの。呼気、吸気、高い声、喉声（喉に強い緊張を与えた樺太の伝承に特有の低い声）、などを駆使した起伏の激しい旋律を、拍をずらして掛け合いにしたり（ukouk形式）、異なる旋律形を重ねたりなどして歌う。環北極圏の諸民族に行なわれる「喉遊び throat game、声遊び vocal game」の一種である。

○その他のウポポ、さまざまな舞踊や遊戯などに伴う歌⁴⁸

作業歌⁴⁹

杵搗き歌、酒造り歌、葦刈り歌、菱採り歌、木遣歌、舟歌、舟おろし歌、など。

農耕踊り

収穫の踊り、踏み臼、など。

鳥や動物を模した踊り

鶴、雁、雨燕、バッタ、狐、鼠⁵⁰、鯨、などをモチーフとしたものがある。

余興の踊り

色男の舞、盆をフリスビーのように投げあう遊戯的な踊り、ビール瓶を用いた手踊り、など。

踊りくらべ

祭りなどで、遊戯あるいは一種の競技として行うもの。上体を激しく振る踊りや、棒を脚の間

⁴⁷ 普通には2人とされるが、それ以上の人数で行うことするもあったともいう（4人の名が記された演唱も残されているが、歌い方の詳細は分からない）。

⁴⁸ 「などに伴う」としたが、または「などを伴う歌」であり、どちらが主とも言い難い。実例としていくつかの踊りの種類を書いたが、分類をまたぐ歌もしばしば存在したようである。たとえば樺太や北海道長万部地方の舟こぎ歌では恋の歌（樺太の yaykatekara、北海道の yaykatekar）を舟こぎ歌として歌ったものであったという。

⁴⁹ この項目は由来としての「作業歌」の意味で項目を立てたので、当初は現在でも実用されることがあるという「杵つき歌」を別項目に立てた。しかし例えば、もしも「菱採り」を行う機会があった際、その歌を知っている人がいた場合は、今でも歌うことがある可能性を考えれば、様々なシチュエーションの中で、実際の作業を伴うことを理由に別項目を立てる必要はないだろうと考えた。

⁵⁰ これは多くは遊技的な踊りであるが、旭川の鼠踊りは、盗みの疑いを掛けられた者の真偽を争う判定の儀式に由来する疑り歌であると言われている。

をくぐらす踊り、尻で押し合う踊り、しゃがんで転ばし合う踊りなどがある。いわゆる「罰ゲーム」が伴う場合もあったという。

挨拶の踊り

魔払いの踊り

剣の舞、弓の舞

とくに剣の舞は、儀式的な所作との関連で捉える見方もあり、由来として ukewehomsu (踏舞行進、魔払い行進) との関連がしばしば論じられる。弓の舞はおそらくその優美さのために公演における演出効果も高まり、根拠の希薄な由来譚が付加して、さらに発展しつつある現状にある (筆者はこれを応援はしないが批判する意思も特にない)。

疑り歌

○tapkar-sinotca (踏舞の歌)、sake-haw (喉を聞かせる歌)

北海道中東北部 (tapkar) および樺太 (tahkara) のものとして報告されている「踏舞」は成年男子が行なう、足を一歩ずつ力を入れて踏みしめながら独特の振りを伴ってする舞踊である。長老達が代わるがわる立って演じる形式や、一人ないし二人の婦人が長老の背後について伴舞する形式などがある。この踏舞に伴う歌を tapkar-sinotca、tapkarkosinotca、sinotca、iku-sinotca、tonoto-kanaw、sinohca (樺太)、sinotca (樺太)、tapkar-yukar (樺太)⁵¹ などと呼ぶ。格調のある言葉を用いて即興で祝意などをあらわして歌ったという。

sake-haw は、北海道南西部のものとして報告されているものは酒宴などの際に喉を聞かせるもので普通には歌詞を伴わずに tapkar と共に行なわれるか、または、始めは座して歌い、やがて立って tapkar しながら歌うものであると言う。sake-haw の呼称や様式には地域差があるようで、地方によっては、座って歌うものであると言い、また反対に、座って出す声は raun-kuttom (喉の奥から絞り出すような声、(語義は) 下の方にある・喉 (の中)) で、立って tapkar しながら出す声が sake-haw であるともいう。同種ジャンルには、cikup-haw、iku-haw、tonoto-sinot、tonoto-sinotca、sinohca (樺太)、sinohsa (樺太)、などがある。

tapkar-sinotca と sake-haw を歌詞の有無などで区別することもあるが、古い sake-haw の歌詞が記録されていたり、また、sake-haw にことばを差し挟む例についての証言がいくつもあるなど、さまざまである。概要は広く知られているが古い形の伝承の実例は乏しく、演唱形態の詳細については不明な点が多い。近年では 1999 年の調査を元に甲地が報告している (甲地 2004)。

○kuttom rette、kuttomorette 喉中鳴らし

kuttomo-sinotca (喉中歌)、

kutunke (喉を鳴らせ)、kutunke-upopo (喉を鳴らす歌)

北海道のみで報告されている。三石地方の kuttomo-sinotca は喉の技巧を聞かせる余興的な歌であるといい、白糠地方の kuttomorette は「喉を鍛えるための歌」であるといい (四宅ヤエ唄による)、帯広地方の kuttomorette は余興・練習の両方に用いたといい (加藤ナミエ唄による)、阿寒地方阿寒町の kuttomorette は kamuy (神) に対して女が行なう踊りを伴った

⁵¹ sinotca と tapkar-yukar はタライカ方言としての記録である。他の樺太方言では tahkara-yukara (yuukara) が相当すると思われる。

パフォーマンスで、男の *tapkar* に相当するものであるという（日川キヨ媪による）。また、沙流地方厚賀の *kutunke* は数人で行なうもので、天然痘などの伝染病に対して疫病神を追い払うために行なう一種の呪術的行為であったという（知里ノートおよび映像資料による）。*kutunke* と *kuttomorette* は別項目とすべきかもしれないが、詳細は不明である。これらのジャンルについてはそれぞれ部分的な情報しかなく、ジャンルとしての全体像はなお掴めていない状況である。

○子守り歌 *ihunke*、*iyonnokka*、*iyonruyka*

子守りは、古い時代には、*sinta* と呼ぶ揺りかごを用いるか、*pakkaytar* と呼ぶ背負い紐を用いて行なう。日高地方などで一つの典型をなしているのは巻き舌と裏声で "hrrrrr..." といった声 (*hororse*) を効果的に使ったものや、*a ta ha u* や *hanro hanro* などの意味のない音を一種のあやしことばとして用いた中もの（帯広／樺太の例）などがある。短い歌詞を持つもの、またストーリーのある歌詞を持つものなどがあり、これもシチュエーションによるであろうが、*iyohay'ocis* を歌いながら子どもをあやしたら、それが子守り歌ということになるのであろう。

○*sinotca*、*yaysamanena* など（即興歌、叙情歌）

個人の持つ固有の旋律にその時々思いを表現することばを即興であてはめて歌うことから即興歌とも呼ばれるが、レパートリーとして定着しているものや、伝承されたものもある。アイヌ語使用の現状からは自由に即興で行う人は稀で、後者を学習してレパートリーとするケースが多い。これを即興で行うことを一つの目標に掲げている若手伝承者も存在するので、今後が期待される。歌詞のことばは 1 フレーズあたり 5 ないし 4 音節を基本としている。*yaysamanena* というリフレインのことばを差し挟む場合も多く、これらはジャンル名として *yaysama* あるいは *yaysamanena* と呼ばれる。歌詞がなく *hore* などといった囁言葉のような言葉を繰り返すものもある。同系のジャンルに *yaysamanena*（叙情歌）、*yaykatekar*（恋の歌）、*iyohay'ocis*、*iyohaycis*、*ohaycis*、*cis-sinotca*（悲恋歌、嘆傷歌、哀傷歌、泣き叙情歌）、がある。*yaysamanena* は歌詞にその語を繰り返し織りまぜ、*iyohay'ocis* は泣き声に似た合いの手をさしはさむなど、それぞれの歌い方に特徴がある場合もある。日高地方では *sinotca*、*yaysamanena* を集団での踊り (*horippa*) の際の歌としても用いる。樺太では同種のジャンルにあたるものを *yaypuni-haw*（叙情歌・即興歌）、*yaykatekara*（恋の歌）、*yaysamanena*（叙情歌）、などと呼び、*sinohca*、*sinotca* は別のジャンル（踏舞の歌）を指す。

ものがたり（物語）

物語には 3 つの大きなジャンル、神話、英雄叙事詩、散文説話、がある。これらはそれぞれ形式が異なり、主人公をはじめとする物語の内容や、語りの人称やことばの用法などの相違点がある。それぞれのジャンルは地域ごとに多数の呼称があり、内容についても相違する場合があり、また不明な点も残されていることから、近年では分類に際して日本語の分類呼称が用いられることが多い。語りのジャンルはアイヌ語話者の減少とともに一時は実演の機会が減っていたが、近年ではこれらを実演できる人も徐々に増え、アイヌ語学習のための良い素材・目標となっている。

○歌い語り（旋律的な語り） *sakoye*

神謡（神々の物語）

kamuy-yukar という名称で広く知られる神謡であるが、ほかに tuytak、menoko-yukar、mat-yukar、oyna（樺太）と呼ばれるものが同系のジャンルであると言われる。

短い旋律の繰り返しで成る。sakehe というリフレイン句を持ち、物語の内容を語る言葉の部分(ipehe と呼ぶこともある)と両者が交互に語られて行くのが一つの典型的な形式である。sakehe は物語の象徴となる神(kamuy；動物や火や雷などといった自然現象など)をモチーフにした句で、物語毎に固有であり、一つの物語にたいして普通には一つ、時折は2つ以上ある(5つ持つものまでであるという)。主人公の神が自ら語るという形式で語る。女性が語ることが多いが、男性が語る例もある。歌詞は1フレーズ4ないし5音節を基本とし、常套的な言い直しなどを多数用いる。

英雄叙事詩（超人の物語）

yukar、yayrap (yayerap)、sakorpe、haw、hawki（樺太）⁵²と呼ばれるジャンルがこれに該当する。短い旋律のくり返しに言葉をのせて語ってゆく。神謡のように sakehe（リフレイン部分）は持たない。旋律は物語毎に異なるのではなく、語り手自身が独自の旋律を持つという。長大な物語が多く、ふつうでも数時間かかるという。主に男性が演じる。歌詞は1フレーズ5ないし4音節を基本とし、常套的な言い直しなどを多数用いる。

oyna 聖伝（神謡あるいは英雄叙事詩の一種とされる）

現在でも分類上の問題が未解決のジャンルである⁵³。

○おはなし、散文的な語り

散文説話

uepeker (uwepeker)、isoytakki、tuytak、tuytah（樺太）と呼ばれるジャンルである。人間の散文説話、神々の散文説話、pananpe penanpe の話（主人公 pananpe と penenpe が心掛の違ひから明暗を分けるといった話）、和人の散文説話（日本人を主人公にした話）、がある。散文的な語りも、「うた」や「うたい語り」とは異なるが、日常会話と同一ではない独特な抑揚で語られる場合もあったようである。また、樺太の tuytah は多くの伝承において旋律部分が挿入される。

その他の散文的な物語

散文的な語りの物語ジャンルには、ほかに、upaskuma（いわれ話）、isoytak（体験談・見聞談）、樺太の carahaw（噂話）、ucaskuma（散文的に語られる本格的な物語ジャンル）といったものがある。

となえごと・つたえること（特別な意思の伝達・表現）⁵⁴

⁵² 樺太地方の「hawki」はこのジャンルに分類されるが、形式について言えば、sakehe ではないが yaysamanena のような用法で「iyosserekere」という句を挿入するなど（北海道の yaysamanena の中には iyosserekere という語が用いられる例もある）、北海道の英雄叙事詩と少し形式が異なる例があり、単純に同一視してよいものか、今後検討の余地があると考えている。

⁵³ いくつかの見解が発表されている（奥田 1996）（田村 1996、P. x 「ユーカラ」の項）（中川 2010、P. 23）（本田 2010、P. 91-93）。

(人または神ほかに対する)意思の伝達・表出を目的とする表現行為として、成年男子の行なう正式なことば、まじない、巫術、女性の慣習的所作がある。

○正式なことば

成年男子が行なう。韻律的に語る (sakoye) ことが多い。

祈りことば inonno-itak

sakoye する場合、しない場合、ともに行われる。

正式な挨拶のことば ukoyaykurekarpa-itak、uerankarap-itak

談判・論争のことば caranke-itak

告別のことば iyoitakkote

変事の際に唱えることば ukewehomsu-itak、ukewehomsu、
niwen-horippa、rorunpe-apkas

変死や災害などの変事のあった際、悪神を退散させたり、守り神へ抗議し注意を促すために行なう呪術的な踏舞行進で、そこで唱える言葉を ukewehomsu-itak という。ukewehomsu では、男は hokokokse、女は peutanke という特殊な掛け声を用いる(危急の際に遠方に知らせたり、魔払いのための威嚇の意味を持つという)。

○巫術・まじない

tusu (巫術) ~ tusu-sinotca (巫術における託宣歌)

まじない、唱えごと

まじないの意味で唱えられる言葉(唱えごと)には、つぶやく程度のもの、特別な抑揚を伴ったもの、旋律化して歌のようになったもの、といった様々な段階のものがある。規模も個人的なものから集団で行なう大がかりなものまで様々である。

赤ん坊がくしゃみした時の唱えごと、濁り水を澄ませる唱えごと、雨乞い、風鎮め、地震鎮め、日食の際のまじない⁵⁵、などがある。

○女性が行なう儀礼の中での感情表現

uciskar (泣き合い)

久しぶりに会った場合などの女性同士の挨拶)

rayciskar (死を悲しむ慟哭)

あそび(遊び)⁵⁶

あそびは、最適覚醒状態(エリス 1985)を求めて行われる自由な感覚刺激行為であり、高度

⁵⁴ 「特別なことば」は、誰かに向かって意思を伝達するためのことばであり、伝える対象は、kamuy、祖先、故人、敬意を表す相手(来客や久しぶりの知人など)、などである。

⁵⁵ 日食の際のまじないでは、大勢の人がそれぞれに大きな音のするもの(鍋でも何でも良い、あるいは丸いものを持つという記述もある)を手にして、それを叩きながら行進するという。規模などの点で、個人の唱えごとと集団による本格的な呪術的行為である ukewehomsu の中間に位置するものといえよう。

⁵⁶ あそびはあらゆるジャンルの垣根を超えて、

な集中(チクセントミハイ 1979、1991)である。その手法は多種多様で、しばしばジャンル分類の境界線を超える。「あそび」の目的のためにあらゆるジャンルから材料(ネタ)を探し、これに供する。したがって、形式で見れば、それぞれのあそびは、近いジャンルに組み込んだ方が自然であるともいえる。ともあれ、視点を音楽のジャンルに狭めてみれば、あそびの要素は歌や踊りのジャンルの中に多数見出す事ができる。樺太の *rekuhkara* は女子や子どものあそびであると言われ、競い合って失敗すると笑い出すようなゲームの類であり、*heciri* の一種とされるが、樺太の歌や踊りを指す *heciri* という語がまた「あそび」や玩具の意味も持つという(山本 1944、65)。歌として比較的独立した形を成しているものには、遊戯に伴う歌、問答歌(口くらべ *uparpakte* と呼ばれることもある)などがあるが、また、早口遊び、数を数えるなどの言葉遊び、謎々、など、遊びの要素は混沌と存在している。鳥の声の聞きなしが息の長さを競う遊びに用いられ(三石の媼の談話)など、応用もある。謎々はしばしば口語でなく古格の語で語られ、英雄叙事詩や祈りことば、談判のことばなどと同様にある種の旋律を伴ったものであるといい、口競べ *uparpakte* は言いまちがいなく上手に言えるかどうかを競う早口遊びであるといい、問答歌の *onne paskur* がこのように用いられたものであるとも言われるが、技能の訓練の意味合いあそびに当てはめることは根拠が希薄と考える。

遊び歌

遊びに伴って歌う歌である。《*tanto sir pirka*(歌詞;今日は良い天気)輪舞遊び歌、《*emus ranke*(歌詞;刀落とせ)遊び歌、《*onne paskur*(歌詞;年寄りカラス)》問答歌、《*sapo tapkar ki ki*(歌詞;姉さん踊れ踊れ)雀などの小鳥で遊ぶときの歌、などが報告されている。

早口言葉

聞き做し(鳥や虫の声の聞き做し)、など

鳴き声に似せてことばを当てたもので、鳥の声の聞きなし *cikap-reki*、*cikap-oyna*、*cikah-yukara*(樺太)、虫の声の聞きなし *kikin-reki*、*kikiri-oyna*、*kikiri-yukara*(樺太)、がある。

声以外((楽器⁵⁷、音具、身体を含む)を使った音楽的行為)

- tonkori*(弦楽器) 5弦のハープ/弦鳴楽器
- mukkuri*(口琴) 体鳴楽器・気鳴楽器
- pehkutu* その他(草笛)
- ipapkeni*(鹿笛) 狩猟用具として用いられる。
- kaco*(太鼓) 膜鳴楽器
- その他の楽器(博物館資料を含む)、音具等

⁵⁷ 楽器や音具を総称する言葉はなく、個々に *tonkori*、*mukkuri* のような呼称があるだけである。沙流方言では、楽器でも鈴や太鼓などの叩いて鳴らすものの場合、「*ani humi a aste p* それで音を鳴らすもの(楽器)、という言い方があるという(田村 1996、P. 208)

sintoko と呼ばれる木器があり、その蓋の部分を「座り歌」で拍子を取る体鳴楽器として用いる。

repni、rehni (樺太) 拍子木：物語に合わせて炉縁をたたくもののほか、樺太では太鼓 kaco をたたく撥についても rehni と呼ぶ。

rera-suyep (風切りへら) 自由気鳴楽器。

身体を用いた発音では、手拍子は多くの場合、歌や踊りの唯一の伴奏となっている。ほか口笛は tusu (巫術) で用いられ、用途は不明だが mawsiro (口笛を吹く) というアイヌ語が存在している。ほか、由来や使用例が不明な楽器 (伝承が途絶えたか、あるいは元々外来品または模造品・試作品であった可能性も考えられる) がいくつか歴史的な蒐集資料として遺されている。

以上、「3.1」「3.2」を通じて、アイヌ文化に見出される音楽性 (アイヌの暮らしの中の行動に含まれる音楽性) について概観した。

アイヌは音楽性を含む様々な行為をそれぞれの目的や機能によって呼び分け、それぞれの内容にしたがった個別の行為として捉えていることは明らかである。そこでは行為に含まれる音楽性を抽出して共通性を見出す姿勢は伺えない。いくつかの声のジャンルは「sa」という言葉で結ばれ、そこにはある種の音楽性を垣間見ることができるが、それ以外に、全体を音楽性でつなぐ総括的な「音楽」という概念の抽出には結びついていない。アイヌの暮らしの中には私たちのいう「音楽 (英語の music)」という概念が見当たらず、それにとまって「音楽」にあたるアイヌ語は存在しないと推測される⁵⁸。

以上の点をふまえた上で、アイヌ文化に見られる音楽性を含む様々な行為を、研究における観点としてあらためて「音楽」として総括的に捉え、これを私たちの慣用語法で「アイヌの音楽」と呼び、アイヌ文化の中の音楽に関わる一部を「アイヌの音楽文化」と呼ぶことにする⁵⁹。

⁵⁸ ソシユールの (記号論の) 捉え方では「ことばがあってはじめて概念が生まれる」ということになるのであろうか (丸山 1981:118)。

⁵⁹ ここでいう「音楽性」とは私達の文化での概念であり、当然ながら本論文も、最終的にはアイヌの音楽文化を理解することを目的としているとはいえ、私達の概念を基礎として日本語で書いている。また、こうした概念に対する捉え方のズレが、金田一と知里の表現の違いとなって表れたものとする。

3.3 アイヌ文化における歌・音楽に関わる価値観・美意識

古いスタイルの歌を歌っていた伝承者が、どのような認識のもとに歌っていたか、何を感じながら歌っていたのかは、歌唱の本質に関わる問題である。まして「歌」「音楽」といった芸能の形式が決まっていたわけでもなく、様々な目的の行為の中に含まれる音楽性を裏付けるものとして存在していたのであれば、なおさらである。価値観や美意識を直接記述に結びつけることはできないが、記述の目的を考える時、音楽内容の背景となる感覚の基準は重要な意味を持つ。何を感じて歌唱行為に至ったのか、あるいはさまざまな語りのおぼえが節を持つとどのような効果があるのか。本研究では歌の発生論につながるような広大で深い議論をする余裕はないが、少なくともアイヌの行う歌唱がどのような感覚で行われていたかを知ることは、西洋に由来する音楽との特徴的な違いを有するアイヌの音楽を理解するために重要な、省略できない要素のひとつであると考えられる。

3.3.1 伝承者の証言

歌唱について最も簡単で明瞭な理解の方法は、歌っている伝承者本人に聞いて確かめることである。古い演唱の資料として最大のコレクションであり、本研究で最も利用頻度が高いNHKの1961、62年の録音資料や、それ以前の時代の演唱者らの音楽に関わる認識を直接インタビューしたような資料は見当たらず、現在では直接には知ることはできない⁶⁰。筆者が直接接することができた1990年代に存命していた古老たちは、たとえばNHKの資料(1961、1962、1951、1947年)に歌声を収録された唄たちの一つ下の世代である。互いの世代は同じ地域では直接の師弟関係にある場合もあり⁶¹、また、筆者が接することができた唄たち自身は、まさしく古い伝統の最後の世代であると言う

⁶⁰ 例えば、何代にもわたる祖先の系統を暗記するために節をつけて覚えた(テンポのゆるい歌と同様な節にのせて述べて行く)(藤村1983、P. 86)は、旋律の用途や効果を示す事例である。この事例から一つの認識の事実を導き出すのは困難だが、こうした情報を多数集めることで見えてくる事実もあると思われる。こうした研究をまた別の機会に試みたいと考えている。

⁶¹ 一例として、筆者に多くを教えた加藤ナミエ唄は、多数の質問をする筆者に対し、あるとき次のように言った。「千葉さんが10年早く来ていたら、なんでも知っているばあちゃんたちがいたのにね」…これは十勝地方でナミエ唄の直系の先生であった三浦ノブ、伏根ヤヨ両唄(1962年の録音に多数の歌声を残している)のことを指しての発言であった。筆者にとってはナミエ唄の歌声も知識もとても貴重で感謝の念を抱いていたが、1962年の録音で聞く両唄たち世代の歌声は、確かに、ナミエ唄世代より古い要素を感取できるものであった。筆者は両世代の唄たちに多大な敬意を払っている。

ことができる⁶²。その1990年代の嬸たちの発言からは、声の用法あるいは声の技巧を重要視していることが知られる。

これに関して拙稿(千葉1996a)において嬸たちからの聞き取り内容を掲げたが、重要なので、少し長いですが、以下に引用する(引用文中の譜例は、引用の末尾に掲載した)。

拙稿「アイヌの歌の旋律構造について」からの引用：

(A) 伝承者への聞き取り調査 (一) — 説明の会話から

聞き取り調査は、1990年から継続的に、伝承にたずさわる人々を広く対象として行なった。その中で、アイヌの伝統的な歌唱の特徴を保持していると自他ともに認め、伝承者達の間で特別な評価を受けている古老達が存在する。古老達から教えられたことは、本稿の考察で特に重要な役割を果たした(古老達はいずれも女性なので、高齢の女性に対する敬意を込めたアイヌ語「huci」の訳語として、以下「嬸」と呼ぶ)。

嬸を数人訪ね、簡単なテストを行なった。五線譜に書かれたアイヌの歌を、私が読唱し、その評価を聞いた。答えはほぼ一様に「それはアイヌの歌ではない」というものであった。どこが違うのかというと「そのように節をつけずに、真っ直ぐ歌うのはシャモ(日本人)の歌い方だ」とのことである。

また、嬸達から、アイヌの若い世代の歌について「今の若い者は、ちょうどそんなふうに、シャモの歌みたいな歌い方をする」という意見も聞かれた。アイヌ人が伝統的レパートリーを歌った場合でも、節がついてなければシャモの歌のようだと言われてしまう訳である。アイヌの歌にとって「節」はとても重要な要素であることが確かめられた。……ところで、この「節」とは、本稿で説明のために私が勝手に用いる言葉である。ここで「節」は、いわゆるコブシやアタリなどをはじめとして、五線譜に表わせないような様々な声のニュアンスの全体を指すが、それが正確に何を指すかを知ることが、本稿の目的の一つとなる(この「節」について、伝承者の中で、とくにきまった表現はない(注3))。

では「節」とはどのようなものか。次にいくつかの事例を挙げる(会話は文意で記す)。

⁶² 本稿はこのような歌唱の復興をめざすものであるから、もちろんこれで終わり、という意味の「最後」ではなく、前の時代の最後を飾るという意味である。

例1：加藤ナミエ唄（帯広、1911-）による。

（譜1）この歌では、矢印のところ（民謡のコブシまたは地歌のアタリのようなもの）がついている。唄によれば「この節は（誰が歌う場合でも）必ず入れなければならず、省略することは許されない」ということである。

例2：荒田マツエ唄（帯広、1918-）による。近年では「譜3」のように歌われていた歌が、これより二代遡った古い世代では「譜2」のように歌われていた（音符の上に「o」をつけた箇所では、裏声が用いられている）。「譜2」で、各段のはじめにある裏声の部分の音程は、旋律中で他の音とかけ離れて大きな音程差を持ち、またその音高は不規則で安定しない。採譜や模倣として実演の際、規範とすべき音程が分からないので、唄に尋ねた（唄は両世代の中間世代で、歌唱も中間的、すなわち、裏声部分の使用が「譜2」よりいくぶん減り、各段の頭の音のみ裏声にするような歌い方をしている）。唄の説明するところによると「音程はどうでもよいが、とにかく裏声で歌わなければならない」ということである（説明の対象は、「譜2」「譜3」の歌とは別にもう一曲あり、その両者についての説明から）。

例3：佐伯ハマ唄（富川、1914-）による。

「アイヌの歌ではところどころに裏声を入れるが、（日本）民謡のとき、ついこれを入れて怒られることがある」（yaysamanena^{（注5）}の具体的な歌い方の説明として）。

例4：沢井トメノ唄（本別、1909-）による。裏声など、色々な声の使われ方がされている歌唱例がある（ちば収録1993.5.23“utari obunbare wa”他）。演唱者の唄に次のような質問をした。「節回しや色々な声を使っているが、そのうち、どれが重要で、どれが重要でないか。きめられているものや、即興的に付け加えたり外したりできるものがあるか？」唄の答えは「upopo というものは、すべてそのままの形で歌わなければならない。節はupopo ごとにきまっていて、それを勝手に変えて良いという事はない。もしもどこか違っているならば、それはそのupopo を完全にマスターしていないという事だ」。

例5：北野ハル唄（千歳、1906-1994）による。節回しのニュアンス（とくにポルタメントやヴィブラート、地声・裏声など）が豊富で、ちょっと聞いても簡単には把みにくい旋律の歌がある（ちば収録1992“yaysamanena”）。ある時、私が演唱者自身に注文した。「この歌を覚えたいが、とても難し

い。基本となるメロディー(=五線譜に書けるような大雑把な音高の動き)を覚えてから、それに細かい節回しや声のニュアンスをつけ加えて行けば、覚えやすいと思うので、まずはじめに、節回しをつけない簡単な形で歌ってもらえないか。」これに対して演唱者の媼は「yaysamanena というものは、はじめから節がついているもので、それこそシャモの歌のように節無しで歌うことはできない。自分も最初から、この形のまま覚えた。」ということであった。

例6:日川キヨ媼(阿寒町、1917-)による。歌唱の全体を細かい節回しが覆うような歌唱の例がある(ちば収録 1991.11.18. 他“sarorun kamuy”)。地声と裏声を行き来したりするなど、ヴィブラート状にコブシのような節回しが付いて、音高はほとんど常に変化している。音が音階的に上下しているというよりは、細かい節回しそのものが全体に上下している、というような旋律である。音のゆれ幅を音域で捉えた場合には、細かい節回しに対して大きな単位で動く旋律線にあたるものとして、上がり下がりの形は概ねきままっているが、その大きな上がり下がりの具合にしても、必ずしも一定せず、固定的ではない。演唱者には度重ねて質問したが、基礎となる音高(節回しの中心となるような音高)あるいは、基準となるような音高線(音高の細かい変動を除外した旋律線)を得ることはできなかった。ただし、喉の調子や気分にしたがって、ある程度に歌い方(旋律音の音高)が変わる場合がある事については、演唱者自身が認めている。

また、歌にとって(この細かいヴィブラート状の)節つけは必要不可欠なものであり、踊りの拍子との関係においても重要である、と説明している。

(千葉 1996a、P. 3-5)

(中略:まとめ、解釈など)

(B) 伝承者への聞き取り調査 (二) 旋律と認められるための条件

演唱者から私が歌を教わる過程で、演唱者自身の旋律に対する認識を伺い知ることができる。習い方は、一対一で、伝承者の歌を私が真似して歌い、違っている点の指摘を受けながら、これを繰り返す、というものである(数年がかりでのんびりで行なわれた)。私の歌真似が多少なりとも上達して、不合格だったものが合格となる時、そこで変化させた要素は、伝承者の認識における旋律を成立させるための条件であると考えられる。

一例を挙げる。(譜 4-1) この歌の旋律中、「eio の e」の音は、高さを多少変えても、間違った旋律とみなされない(ただし旋律中で他の音との相対的位置

関係を崩さない範囲で)。また、「ei の o この音は、もともと音程感のない歌い方をしている。これらの音は、旋律中の最高音・最低音であると同時に、声の出し方に特徴を持つ音である (e は、裏声風の軽い声、i は、やや喉を詰めた感じの弱く響かない声)。(「譜 4-2」参照)。

これらの音は、音程が大きな関与性を持たないかわりに、各音の声の出し方(地声・裏声など)や、それによる音色が概ねきめられ、正しい旋律として認められるための重要な条件となっている(ここに述べたような「声の出し方」「声の使い方」「発声方法」を以下簡略に「発声」と呼ぶことにする)。こうした点はまた、伝承される旋律要素でもある。細かい部分が個人性に由来する場合はあるが、旋律中の音色・発声に関する概ねの形は伝承され、保たれる。

次の例(譜 5-1)は、右に述べた歌(譜 4-1)の、一つ上の世代の人の歌である(旋律概形の特徴の比較のための参考として、譜 4-2、譜 5-2 を掲げておく)。旋律中、音色や発声については類似性が保たれている。

反対に、音色の変化(発声の変化)を無視した歌い方は、伝統的なアイヌの歌い方とは認められない。「譜 4-1」を西洋音楽的な価値観(音程は正確に、発声・音色は均一に)に従って歌ったものは、旋律の音高曲線の概形を保っていても、シャモの歌い方とみなされる。

以上のように、同一の旋律と認める条件についても、発声(地声・裏声など)や、それによる音色の変化により重大な関与性があり、そうした音については、音程があまり厳密でないことが分かる。このような旋律において、発声・音色は旋律を構成する重要な要素と考える(旋律要素としての「発声・音色」は、表裏一体のものである)。

(千葉 1996a、P. 5-7)

凡例

- 転換動作
 - 転換先の音を充分に発声
 - 転換先の音を不十分に発声
 - 転換先の音を発声せずに声門閉鎖 (ただしこれらの区別は厳密ではない)
- 音符・歌詞の上につけて、裏声(またはそれに類する声)をあらわす
 歌詞の母音の下につけたものは裏声音をあらわす
- × 音高の特定できない音
 音符の上につけたものは声門閉鎖をあらわす
- ≡ 裏声(緊張の強い裏声)

(譜1) kuteranna

 演唱: 加藤ナミエ (新広)
 収録: 千葉 1992.5.19.
 採譜: 千葉

(譜2) hau sa o

 演唱: 三浦ノブ? (新広)
 収録: NHK 1962.9.25.
 採譜: 千葉

(譜3) hau sa o (新広) 近代の形

 演唱: 新広カムイトゥボ保存会
 収録: 加藤ナミエ (1970年頃?)
 採譜: 千葉

(譜4-1) ei O KUKI CIKI

 演唱: 加藤ナミエ (新広)
 収録: 千葉 1991.8.29.
 採譜: 千葉

(譜4-2) eio kuki ciki (Nami, 1991)

高 (○)									
中									
低									

 (高..... かるい声、低..... 響かない声)

(譜5-1) heio kuki ciki

 演唱: 伏根ヤヨ? (新広)
 収録: NHK 1962.9.25.
 採譜: 千葉

(譜5-2) heio kuki ciki (Yayo?, 1962)

高 (○)									
中									
低									

図III-1_千葉 1996a で使用した譜例 (千葉 1996a, P. 16)

以上、拙稿「アイヌの歌の旋律構造について」から引用した。これに追加して、伝承者からのコメントを以下に記す。追加の最初は、伝統的な歌(ウポポ)の旋律は、習った通りに歌わなければならないという、コメントである。

「最近では節を回さずに伸ばす。全然変わってしまった。十勝で昔のウポポはそうでなかった。自分は育ての親(ネウサルモン)から習ったまま、やることは決まっている。」(澤井トメノ嬸の談話: 1993年5月23日)

千葉: その、たとえばその、iya ho (vibratoをつける) ってやりますよね? ho (vib.) って。それは、ぜったいにやらなきゃいけないこと?

トメノ嬸: そりゃ、なーんて言うのさ! だら。

千葉: ああ、そうですね。

トメノ嬸: 歌ひとつ歌うのに、ちゃんと当てはまったフシってものあるでしょ。そのフシ歌わなかったら歌も何にもできない。もの喋っているようなものだ。喋るようなものでもないんだ、この、歌はね。(談話、1993年5月23日)

「喉でもって繰り返して節入れなければ踊りに合わない」(付録『日川キヨの

音楽伝承』「1991年11月18日(1°20'00"~1°20'00"頃)」のコメントから)。

媼のコメントは短い言葉の表現が多く、前後の会話全体の流れを見ないと理解しにくい。声の用法に関するコメントは次のものがある。;

歌の節回しで裏声を挿入することについて千葉の質問に答えて「この節つけてやるということがなかなかできないものだ」(付録『日川キヨの伝承』1991年11月18日 P. 35)、「昔の人は(節を)入れる」(同 P. 35)、「歌によって踊りの人も張り切ってやる(同 P. 36)、「今の人は昔の人みたいにできない」(同 P. 36)、「今のどんな人でも、昔のアイヌの音出す人はいない」(同 P. 37)、「(節をつけて歌って) こういけば良いが(節なしで歌って) って、聞きづらいんだわ、やっぱり、昔の人の話は。」(添付書類:1994年10月26日 P. 330)

ここで日川媼が説明している喉の使い方は何であろうか。日川媼は時々「節」という語で呼ぶので、筆者もそれに倣って「節」と呼んでおく⁶³。では、ここでいう「節」とは何であろうか?

⁶³ 澤井トメノ媼は「節」を旋律全体の意味で用いている。

「(自分で歌詞を書いたノートを話題にして)自分なりにこう書いてる。読む人は分からんさ。これを見たら、言葉さえ分かれば、節は以前と自分はもう飲み込んでるから、忘れたら困るしもう、私も年取って何にも、忘れるでしょう。これは忘れたら困るなど。まあ、節は何とかなるだろうから、書いてみようかなと思って、これ、20曲ぐらい書いてあんのかな。もう少し書いとけばいいんだけど、なかなかね。意味が分かればね、あの、節は知ってるからいいんだよ。だけど、意味も分からん、節も分からんか、困るでしょ?」(談話、1994年5月16日)、

「トメノ媼:子守歌は私歌って誰か節採ってくれたんだ。どっかにあんだべ、本にしてあるよ。/千葉:teta makta ってやつですか?/トメノ媼:うん。あれ、私やったもんだべき。で、学校の先生が節付けて本にして。」(談話、1993年5月23日)。

日川媼の言う「節」の場合は、「回す」ということばで表している「最近節を回さずに伸ばす。全然変わってしまった。十勝で昔のウポポはそうでなかった。」(談話、1993年5月23日)

加藤ナミエ媼も、旋律全体を指して言う(この会話では筆者も同じ意味で「節」を用いた)。

「ナミエ媼:浜で漁師の船頭さん歌うやつだ。/千葉:この間ちょっと歌いかけてやめちゃったんですね。/ナミエ媼:われわれやるもんでないもん。/千葉:節だけ分からないですか?/ナミエ媼:なんも節もないわ。♪オーオシコーコイヨーオオーシコー、オイヨーオオーシコーコイヨーアオーシコー、これ3つだけだもの。」(加藤ナミエ媼の談話、1991年10月21日)

3.3.2 認識を推測する(1)「rekte」の語があらわすもの—直接の根拠として—

私たちが歌を歌うとき、旋律を間違わずに歌おうとして意識するのは、旋律の音程である。そのとき発声の種類について意識することは、ふつうにはあまりない(目的のある練習などは別である)。一方アイヌの歌唱では、例えば「3.3.1」で荒田媼の発言したように「音程はどうしてもよいが、とにかく裏声で歌わなければならない」というような、発声方法の区別を旋律要素とした歌唱の場合は、媼のことば通り、「裏声」を意識して歌うが、この時、音程はあまり意識されない、ということになる。この時点ですでに異なる意識での歌唱があることがわかる。

「裏声」という発声方法と、「裏声」という声色、すなわち音色は不可分の要素となっていると考えられる。発声方法の違いに伴って音色が変化する場合、意識としては、例えば「地声」と「裏声」であり、それは音色変化を伴っている。認識として、発声方法と耳で聞こえる音色を別々に捉えている可能性もあるが、いずれにしても「裏声」は発声方法も音色も「裏声」と認識されることになる。ちなみに、拙稿ではアイヌの歌の旋律の研究を開始した当初から、筆者は「音色の区別」と「発声方法の区別」という2種類の言い方を併用してきたが、それは、それを統一したことばが見つからないからである。「発声」の違いに「音色」の違いを含ませる、と前提づけなければならないが、はっきり伝えたい場合には「音色・発声要素」のように併記する必要がある。中には、呼気・吸気による発声のように、発声方法は明瞭に違うが、音色の変化は少ないものもある⁶⁴。しかし多くの場合、発声方法の違いと音色の変化は表裏一体で直結したものであり、演者は自らの動作の結果を常に耳で確認しながらひとつの行為として行なっていると考えられる。

アイヌの歌唱旋律の中で重要な位置を占める技巧に、筆者が「irekte」と呼ぶ一種の「節回し」がある。日川キヨ媼が言う「節」は、しばしば、このirekteを指している。irekteは日川媼が説明する喉の中を鳴らす歌声に由来する語である。

kuttomorette というジャンルの歌がある。筆者と節回しについての会話をした際に

⁶⁴ 吸気発声は呼気発声よりも音高が高めになる傾向がある。例えば裏声の場合は、コントロールが可能であり、訓練によって音色差を少なくすることができると考えられる。吸気発声に対する「なれ(熟れ)」が少なく力みがちであるためか、そのために音高が呼気発声よりも高めになる傾向があることかと考えられる。しかしこの点はコントロール可能であるかもしれない。発声様式の違いについての報告はあるが(榎原2009)、音高の違いとして表れるかはどうかなどの詳細については不明である。

日川キヨ媼がこれに言及した。

kuttomorette と呼ばれるジャンルの歌は、その名 (kottom o rekte 喉の中を鳴らす) の通り、まるで旋律が節回しそのもののように、節回しを連続するような歌である。

譜Ⅲ-16 : ①《kuttomorette》／②tapkar に類する女性の踊り歌？／③日川キヨ／④1992年5月15日 (0°19'27") ⑤屈斜路湖、阿寒湖／⑥千葉／⑦2018年4月17日

(採譜時のメモより) 16分音符で記した各音に対して声の揺りを付け、旋律全体が節回しの連続となる。「ℓ」は声区の変換を表すが、「ℓ」の上に「○」が付いた箇所では地声から裏声を経由してまた地声に戻る動作が行われ、「×」が付いた箇所では地声から声門閉鎖による無音の状態を経由して再び地声に戻る動作が行われる。これはアイヌの歌に特徴的な「節回し」となっている。音の高さが常に変化するため音高を特定しづらいが、聞いた印象で近いと思われる音高を記した。なおここでは演者自身が譜の3小節目から1小節(4分音符)ごとに手拍子を打っている。

この歌について、演唱者である日川媼は次のように説明している。

「クットモレットったら、喉だけで声出す、という意味だ」(付録：千葉2018『日川キヨの音楽伝承』1992年5月15日中の0°20'00"頃)

当時、筆者は何度かのインタビューで、アイヌの歌唱に用いられる節回しの技巧について媼に訊ねていたが、それに対して媼は一種のジャンルであるこの歌について説明しただいた。クットモレットは歌のジャンルを示す名称であると考えられるが、筆者の質問がこのジャンルの歌を何と呼ぶかを訊ねたものと受け取られた誤解だったようである。しかし喉を震わせる旋律についての筆者の質問に対して媼がこのジャンルを連想し、言

及したことがすなわち唄の認識を示すものである。

rette は rekte (鳴らす) の語形が変化したものだが、ここでいう kuttomorekte (喉の中を鳴らす) は、アイヌの歌に特徴的な節回しを直接言い表す語である。

筆者はアイヌの歌唱に多用される節回しの技巧にこの語をあてて「irekte」(それを鳴らす)と呼ぶことにしている⁶⁵。分析的に見れば、irekte は声門閉鎖の動作を利用して、典型的なものとしては、地声から瞬間に裏声を経由してまた地声に戻る声の用法である。「典型的」と述べたのは、irekte が動作の程度に応じて無数の段階的なヴァリエーションを作るからである。ところでし演者自身はこの声を分析的には捉えていない点に筆者は注目したい。実際の用法として、無数のヴァリエーションの中で、例えば荒田唄の言う旋律の「裏声」の部分は、irekte により発音されたものであるが、この場合のように、歌によってはある程度の長さがある、短い旋律音のように聞かれる場合もある。旋律音として採譜し得るものである。irekte は必ずしも一瞬で通過するものとは限らないが、一方では一瞬に通過して全く装飾的な節回しのようにであったり、またさらに裏声の発声が不十分であったり、裏声の発声に至らずに、声門を軽く閉じて声を途切らせる状態で折り返す場合など、さまざまな程度がある。しかしいずれも演者はこれを喉の動作として認識しているのである。加藤ナミエ唄が指導する「kute ranna (kute sanna)」という歌の「ク、ウー」という指導は、irekte の声門の閉鎖を行い、裏声は発声していない形である。しかし、これが常に裏声の発声に至らないとは限らない。

irekte の発声の種類は、それぞれが明瞭な区別ではないばかりでなく、同じ旋律^{メロディー}が繰り返されるたびにこの程度を変えることがある。

⁶⁵ この技巧を表す適切な語が見当たらないためであり、呼称とするためにはアイヌ語での名称が望ましいと考えた。「特別な用語」を意図して、これまで筆者はあえて「rekte」と呼んできたが、「rekte」は「鳴らす」という動詞であり、名詞扱いすることに違和感を指摘されることが多いため、目的語「i (それ)」を追加して「irekte」に改めた。

も合致している。「声をだすこと」は「いろいろな声を出すこと」「いろいろな発声法でいろいろな音色を出すこと（一つの行為として）」が歌唱の中心となっており、日川媼の「譜VII-43」の説明で述べているような、節回し中心で自由な発声は、アイヌの歌の本質を表しているものと考えられる。

3.3.3 認識を推測する（2）

「最適覚醒」「おもしろい」という動機（**ukouk** 効果ほか）—傍証として—

アイヌの歌唱旋律は発声方法の変化が重要な要素であり、地声や裏声、その他多彩な声を用いる。それらは旋律が音高の変化を中心として捉えられているだけではなく、聴覚的には音色の変化として認識されていることになる。しかし、聴覚的な変化以上に、変化を形成する喉の動作の違いは、演者自身にとって大きな違いであると考えられることはすでに述べた。これを最も端的に表しているジャンルは、**rekuhkara** という複数で歌われる歌である。知られている限りでは、**rekuhkara** の演唱では、ときには呼気や吸気の発声方法の交代もあるような極端に違う声の連続的な変化を伴い、それはゲームのように向かい合った2人により、起伏に富んだアイヌの歌の旋律と、**ukouk** という1拍ずれて歌を重ねる歌唱形式により効果的な音響を作り出す⁶⁶。これは実演してみると、音響だけでない感覚的な効果があることが理解される。**rekuhkara** は女性や子どもの遊びといわれるが、決して肉体的に平穏な行為ではない。過度に変化に富む発声や激しい息遣いが苦行ではなく楽しい遊びとされるのは、「覚醒水準」の理論を当てはめて理解することができる（エリス 1985）。音響としての成果も得られる一方で、演者の自己目的的な動機が占める部分も少なくないと考えられる（チクセントミハイ 1991）。これらは遊びの理論と同一である。**rekuhkara** に見られる音響効果に非常に近い音響的な特色は、樺太地方の **heciri** に多く聞かれる。また、北海道における **ukouk** でも、非常に巧みに組み上げられて高い音響効果を発揮した実例も数多く聞かれる。一般的に見て、**ukouk** に効果的な歌は、起伏の大きな旋律の演目であり、それは発声方法の変化の大きな曲目である。そうした **upopo** の旋律を **ukouk** 形式で歌うとき、反復して重なり合う旋律のもたらす音響効果と、自己の発する喉の感触および声が他者の声と混沌と重なり合うことによる肉体的な感触が、一種のトランス状態に向かうような高揚感を演者に与えることがある。こうした感覚を、アンサンブルがうまくいった場合にはいつ

⁶⁶ **rekuhkara** の歌唱形式がすべて **ukouk** ではない点はすでに指摘を受けている（中川裕教授の個人的な談話による：2018年）。**ukouk** をより複雑化した形式が考えられており、ここで論じている **ukouk** の齎す効果を否定するものではないが、これについては今後の検証が必要である。

も筆者自身は体験し、これがアイヌの歌の良さの感覚の一つであるかと、過去の価値観について推測する。過去の人々の価値観や美意識を推測することは困難であるとはいえ、現在、同じような経験を多くの人が語っている事実がある（例えば2017年ウレシパクラブ、2016、2017年度担い手事業参加者、2017年東京音楽大学附属民族音楽研究所主催民族音楽講座、2018年荒馬座団員の方々など）。単なる偶然と見る数ではない人々が語るのは、人間に備わった機能の共通性もたらす感覚であるとして、十分にその可能性を考えることができる。本研究においては、そうした可能性をひとまず採択して、それを取り入れた実演を行い、それを長い年月進めていくことで、淘汰されるか、または新たな発見があるかと考える。伝承とはそもそも可能的な様体（水越2011）が展開する中での淘汰と発展の結果であることを考え合わせて、本研究のメソッドの取るべき方向性として妥当と考える。

アイヌの歌は「おもしろさ」が根底にあると考える。発声のおもしろさがあり、声色で旋律を作るおもしろさがある。前者は例えば回転をいつまでも繰り返す子どもの興味と同じものかと思われる。そしてやがて高度な歌唱技術が身につくから、その旋律は声色や声の技巧を如何に巧みに配すかにかかっている。巧みな声の用法は人をして賞賛せしめ、「あのばあちゃんのウポポはすごい」と評価を受けることになる。評価の対象は大声や音域の広さではない。ある意味で美声ですらない（この美は私たちの意識としての美であるので文章表現として少々混乱を招く恐れがあるが）。声の特徴はどんな声でも良い。近年の歌の名人と言われた日川キヨ媪はふだんの話声からして特色があり「あのばあちゃんの声は変わっているね」などと言われることが度々あったが、歌い出すと誰もが納得する節回しである。近年の若者がいかに可愛らしい「アニメ声」「萌え声」のウィスパーヴォイスで囁くように歌っても、節回しが付かなければお話にならないのである。ただ美声であっても、音色変化や節回しが付かなければ、ukoukのアンサンブルの効果すら減じてしまう。

アイヌの歌はゲームに近く、おもしろいものであるとして、それは身体性に由来するものである。最適覚醒状態の「意識」は、ときに肉体的には少しハードである状態をも含みながら、個人の身体を持つ特性に影響される旋律を作り出して行く。声にして、変化をつけ、歌っていくのである。互いの声は個人の身体性に由来する自由で少し不揃いな音で連結し合い、音響的にも「おもしろい」響きを生成し、混沌とした音の中に包まれる感覚を味わう。これらは演じる側の喜びであり、演唱に参加してはじめて味わえるものである。すなわち、アイヌの歌は「演じる」ためのものであり、歌唱のパズルの中に自ら組み込まれてこそ意味がある。聞かせるために配慮された部分は基本的にはなく、

音響すら、発声の結果であり、主には、自らそれに反応しながら次の声を出すために機能している。筆者は例えとして「なわとび」を掲げることができる。なわとびは、人が楽しんでいるのを見ていて、楽しくないことはない。だが、その輪の中に参加して、一緒になって遊んだ方が、はるかに楽しい。アイヌの歌は、もちろん聞いて楽しくないことはないが、本来聞かせるためのものではなく、参加して、演じてこそ本来の楽しさを享受できるものと考えられる。

学習プランとしての補足：

○学習の理想的なあり方のひとつとして、学習者に伝統的な価値観・美意識の習得を促す方法を考える。

○技術の重要な部分はそうした価値観・美意識と密接に結びついて習得されるものと考えられる。自ら発声する体験を心地よいと感じ、そこに価値観を見出して美しく声に変化された歌唱旋律を作り出す（美しさは個々の主観により同一ではない）。それがアンサンブルによって変化に富む声の重なりを構築し、音響的にも興味深い響きを作り出し、それをまた面白いと感じ、あらたな価値観を作り出す。

○そうした価値観の世界に入り込むことができたならば、学習者は自ら新しい歌を求めて自走するであろう。そしてまた、近くの学習者に面白み、すなわち価値観を伝えるであろう。つまり、上級者は初心者に歌を教えるようになる。それは口頭伝承の形であり、学習の輪は広がると期待される。ただ、知識や経験のない初心者その他が目標や方向性を見失って、アイヌの伝承からの根本的な逸脱を加速させない引力の役割をメソッドが果たすならば、それもまた本研究の目的のうちである。

価値観・美意識の学習に関する補足：

○民族固有の音楽の学習において必要なのは、技術とレパートリーの習得はもちろんであるが、じつは最も重要なのは、音楽の軸となる価値観・美意識を学ぶことであろうと考えるし、また、技術やレパートリーの習得は価値観・美意識の形成に密接に結びついているとも考える。第3章で示した伝承における環境の変化で、変容した中身は、技術やレパートリーであることに違いはないが、音楽の価値観や美意識が伝えられなかったことが実質的には最も影響が大きいことであると考えている。

○価値観、美意識とは何であるか。過去の先人たちが持っていたそれらを、隔世の現代にいる私たちが知ることができるのか。それは空想ではないが、根拠を拾い集めた推測

である。そして、すべての感覚を呼び戻すことは不可能であるが、それはまた必要でもない。現代に生きる私たちが見出すのは、民族の伝統の中に存在する民族の創出した美の形であり、私たちがそれに気づくからこそ、価値が存在することになるのである。気づかないものは、結局のところ現代には呼び戻すことはできず、将来の展開は予想できないが、さしあたりは無いと同じ状態である。民族文化の「遺産化」(Ronström2014)は、そうした価値観を人類の価値として民族外で共有ことに起因するひとつの副作用的な現象であろう。

第4章 アイヌの歌の旋律、その構造と記述(2)

—旋律の構造—

本章では旋律の具体的な構成要素に関して以下の項目により述べる。

- ①旋律構造についての先行研究、
- ②旋律の構成要素として「音高」「音色・発声」「irekte」「リズム」
- ③記述すべき要素

4.1 アイヌの歌の構造的特徴

4.1.1 歌の旋律の構造に関する先行研究

アイヌの歌については、ことばの韻律や、リズムについてなどいくつかの研究があるが、音楽学の分野における歌の旋律の研究としては、谷本、小林・小林、千葉、甲地の4つの研究がある。

谷本は1961-62年に収録した1987曲のうちの440曲の採譜に対して、ザックスの2音旋律、3音旋律や小泉理論による核音、テトラコルドなど、音の機能を解釈するための理論を援用して、「アイヌの民謡」のさまざまな旋律の解析を行なった。書籍として発行された『アイヌ伝統音楽』の中の「音組織」としたセクションの最初と最後にアイヌ音楽の音組織についての解釈を述べている。

「アイヌの旋律は無半音5音音階であるが、しかし5音全部をそろえた旋律はすくなく、“旋法”“音階”を形成する以前の段階の音組織によるものが多い(特にウポポ・リムセ等伝統的なものに)。(谷本1965, P. 7)

「アイヌの音組織は完全四度または完全五度の“わく音程”(小泉文夫氏のテトラコルドの理論)が基底になるという点で日本民謡に近い、しかしその“わく音程”が極めて“生な形”であられる点。そして他の音を支配するといった核音の機能を強くもたない点。またその“わく音”に規制されない分散和音的旋律構造。等がアイヌ音楽を特徴づけている。(谷本1965, P. 11)

谷本の解釈は、アイヌの歌の旋律について様々な角度から思考する筋道を示し、大変参

考になるものの、明確な結論として旋律の基本的な構造を説明するには至らず、後続への課題とされた。

小林・小林は1984年から1986年にかけて日本民族舞踊研究会の実施した調査に参加し、アイヌ音楽の採譜および分析を行なった。調査した245曲の旋律を40種の旋律に分け、また音階を3種の型に大別、さらにそれぞれ5、3、5つの型に分け、ほかに2音、3音旋律について述べるなど、細密な分析を行なった(小林1985、小林・小林1987a、1987b)。

以下のようにまとめている。

1. アイヌ伝統音楽の音階には、
 - 1) 五音音階型 乃至 汎日本的テトラコルド型
 - 2) 和音型 乃至 自然倍音列型
 - 3) 中間音のないテトラコルド型 (特にテトラコルド+長2度型) の3要素が存在する。但し、その各々の純粹型もあるが、混交型も多い。とりわけ 1) 群には 2) 3) の要素が混入しやすい。
2. 3要素のうち 2) 3) がより根源的で、全体を完徹している、という可能性が強い。
3. この点で、近代にみる限り、アイヌ伝統音楽の音階は日本の中で特異な位置にある、といえる。」(小林・小林1987b, P. 43-51, 52)

小林・小林の行なった旋律型分類は、歌唱の結果として表れた旋律形の分類である。重要な示唆を含むが、より本質となる要素の機能について論じるには至らず、旋律構造の全体像を難解にしている一面がある。小林・小林の優れた着眼はむしろ節回しの特徴を捉え、記述の方法を考案したことにある。「楽譜の凡例」のうち「装飾法 その他」の「1、2、4」は、多少の変更を加えながらではあるが、筆者もその方法を踏襲した(小林・小林1987a; 本稿「凡例」中の【楽譜の凡例】参照)。

千葉(筆者)は1996年に本研究の起点となる小論を発表し(千葉1996a)、2012年には『阿寒のうた』^{ウボボ}を編じたが(千葉2012)、却って記述と旋律の本質に関して疑問を抱き、2013年に修士論文を記して(千葉2013)、本研究に至る。

甲地はアイヌの声の音楽について、神謡、叙情歌、祈り言葉、座り歌、踊り歌、といっ

た多数のジャンルを対象として、旋律構造、音節数、アクセント、音型、リズム型、パターン、歌詞と拍節、歌唱形式について検証を重ねている。いずれも細部まで丁寧な分析姿勢でアイヌ音楽に対する知見を深めている。特に2012年以降の歌唱形式についての論説は研究上の新しい視点をもたらすものである(甲地1997、1999、2000、2001、2002、2004、2006、2010、2011、2012a、2012b、2014、2015、2016、2017)。

アイヌの歌唱旋律の特徴については、先行研究によって様々な性質が指摘されてきている。しかしながら、アイヌの歌唱全体を見渡した時に、様々な性質が混沌として存在する印象は免れない。その中心となる性質、より本質的な構造がどのようなものであるか、整理する必要がある。

4.1.2 音高

アイヌの歌の旋律が基本的には音高変化とリズムの組み合わせで構成されていることは、一般的な「歌」と変わりはない。音高については幅があるが、五線譜に表されるような明瞭な音程で歌われる歌もたくさんある。とくに近年、20世紀末から21世紀初頭にかけて、そのような歌が主流になってきたことは、「1.3」に例示した通りであり、その状況は現在も続いている。現代の多くの伝承者によって歌われる歌は、五線譜に表し得るような、明瞭な旋律が中心である。しかし、たとえば1960年代以前に多く聞かれた、古い世代の演唱では、むしろこれとは逆に、音程の不明瞭な歌がたくさんあった。

音高については、次の3つの段階を例として挙げることができる。

- ①音高が旋律を構成する主体的な要素となっているもののうち、安定した音高で、各音の間で安定した明瞭な音程をつくるもの。民謡音階、マイナーのペントニックなど、いわゆる「音階」で捉えられる旋律。五線譜で容易に表し得る旋律である。
- ②音高が旋律を構成する主体的な要素となっているもののうち、不安定な音高や音程によるもの。程度に幅があり、音階として大体の音程を聞き取ることができるが、不安定な音高であるものや、まったく基準となる音高が特定できないような、非常に不安定な音高、また、ことばの抑揚のような音高感覚の旋律もある。
- ③発声(音色)の変化が旋律を構成する主体的な要素となっているとき、そこに音高要素が含まれている場合は、発声・音色要素が優先要素、音高要素は付随的な要素となるが、このとき、音高は不安定である場合が多い(発声・音色要素主体の音には、ノイズ成分が多いなど、音高を特定し難いようなものもある)。

○以上の3つの段階の間に中間的な状態の旋律がある。

【①音高が安定しているもの】

近年の歌唱は基本的にこのタイプが多い。本稿「1.3」で時代的な変化の例として掲げた「譜 I -2」《atuyso kata》1991年、「譜 I -4」《utari hopunpare wa》2007年、「譜 IV-38」《鶴の舞》2017年、などである。

【②不安定な音高】

例えば「図IV-1」に掲げた演唱例は、すべて地声で歌っているが、音高が不安定である。この例を以下、拙稿から引用するが、引用中にある譜の番号は原著の番号のままであり、対応する譜をまとめて「図IV-1」の中に掲げた。譜の番号が混乱するので、原文で「(譜 6)」とある場合に「譜 6; 図IV-1」のように記した。

近代では「譜 6; 図IV-1」のように歌われていた歌がある。同じ歌のより古い世代による歌唱例を見ると、音色やイントネーションの変化が豊富だが、その分、音程が不安定な印象を受ける。試みに、聞こえる音程をなるべく正確に記すつもりで採譜してみたのが「譜 7-1; 図IV-1」、音声分析の方法によって、旋律の音高曲線のピーク点（音高の比較的安定した点）のピッチを計測し、それを譜にしてみたのが「譜 7-2; 図IV-1」である。また、旋律概形として、旋律音の区分を「譜 7-3; 図IV-1」に記す。

(千葉 1996a、P. 8)

(譜6) エリ リムセ (演唱 1985)

♩ = 90

エリ リムセ - ヘクタ ヘナリ ハ
 エリ リムセ - ヘクタ ヘナリ ハ

記譜音は録音よりも減5度高い。
 演唱：帯広カムイトゥッポ申保存会 採譜：小林公江 (校閲：小林秀男)
 【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；1987.P74

(譜7-2) eri rimse (演唱 1962)

試みにコンピューターで計測したピッチを近い音名に
 当てはめて譜にすると下記のようなになる(数字はcent)。

e ri rim se he ku ta he ca ri
 e ri rim se he ku ta he ca ri

(譜7-1と同箇所から)

(譜7-1) eri rimse (演唱 1962)

音程をなるべく正確に記すつもりで採譜したもの例

e ri rim se he ku ta he ca ri
 e ri rim se he ku ta he ca ri

演唱：伏振ヤヨ? (帯広)
 収録：NHK 1962.9.25.
 採譜：千葉

(譜7-3) eri rimse (Yayo?, 1962)

●2種の旋律形より成っている。

旋律形 A

○																				
低																				

旋律形 B

○																				
低																				

●資料では次の順で歌われている(譜7-1, 7-2は下の1と2から)。

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 ~
 A B B B A B A B A B

図IV-1 引用の譜例(千葉 1996a、P. 17より転載)

「不安定な音高」の別の例について述べる。

現代でも各地で歌われる「urara suye」という歌詞で始まる歌は、どの地域でもほぼ次のような旋律で歌われる(下の譜は首都圏の「ペウレウタリの会」の場合；キーは次の採譜に合わせた)。

譜IV-1：①《urara suye》／②踊り歌／③ペウレウタリの会／④東京

u ra ra su - ye e ka mu y sin ta a tu y tu n na e tu nu n pa ye

同じ歌がNHK『アイヌの音楽』の中で次のように歌われている。

譜IV-2 : ①《urara suye》／②踊り歌／③不明／④釧路⑤1961年／⑥NHK『アイヌの音楽』
(3-A_rimse1_17) ⑦2018年9月5日／



上の譜では近い音高を記してあるが、先唱者（1名）、後唱者（数名）ともに曖昧な音高を歌っている。後唱の数名は、個々に自己の適正な音高で歌って特に周囲と合わせる意図はないように思われる。この演唱の自由な音高感覚を楽譜では表せないが、裏声を使うなどの音色変化は伴わずに歌われているので、音高要素より発声・音色要素が優先する、というバランスの違いではなく、音程そのものの重要性が低く、とくに固定的であることを意識されずに認識されていたものと考えられる。

同様の例として、1954年釧路での歌唱例について、甲地が報告している。

本田・萱野（1976）には、1954年に釧路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。（甲地2012, 83-84）

甲地はこの現象に対して4つの解釈の可能性を示している。

- (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) 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)。
 (甲地 2012, P. 84)

このうち(1)、(2)、(3)、に一部関わるが、筆者はまた別の解釈の可能性を考えたい。演者は単純な動機として自己の適正なキーで歌っているのであり、自己にとって不適正かつ適正キーから乖離した高さのキーには合わせるつもりもなく、この歌い方が習慣化しているのではないか、という可能性である。これも「発声を音程に優先させる性質」の、やや特殊な表れ方と言えるのかもしれない。歌唱を自己のキーに引き寄せる例は間々あることである。たとえば掛け声と歌の間ではあるが次の例がある。

譜IV-3 : ①《剣の舞 emus rimse》／②踊り歌／④／③ (楽譜上段から) 日川キク子、広野トヨ、佐々木宮子／④阿寒湖／⑤2008年11月26日／⑥千葉／⑦2009年2月6日

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of ♩ = ca. 58. It contains the lyrics: an ho - - - - - hoy an ho - - -. Below the staff are the phonetic transcriptions: アン ホ (vib.) ホイ アン ホ. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains the lyrics: an ho hoy an ho - o. Below the staff are the phonetic transcriptions: アン ホ ホイ アン ホ オ. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains the lyrics: aw ho hoy aw ho - (o). Below the staff are the phonetic transcriptions: アウ ホ ホイ アウ ホ (o). There are various performance markings such as '5', '6', and '3' above notes, and '(vib.)' and '(o)' below notes.

「譜IV-5」の上段の演者は、カラオケでは歌謡曲も歌い、ふつうに音程を取ることができ人である。譜 X を別のテイクで独唱したときは「an/ho」を「B♭4/E♭4」（中央ド=C4）の高さで歌っているが、3人で歌った際は「譜IV-5」の音高「G4/C5」で歌い出し、繰り返すうちに「A4/D5」まで上昇している。アンサンブルでの歌い出しはある程度キーを合わせて低めに出たものの、自己のキーとの乖離が大きく合わせ切れず、最終的には自己のキーに戻るようにして、独唱の際のキーに近づいている、ということであると考えられる。

次の例は、部分的ではあるが、なかば掛け声のように歌われている旋律である（「ha hoy」など）。

譜IV-4: ①《ha hoiye hoiye》／②座り歌／③不明／④旭川市近文⑤1962年11月29日／⑥NHK
 (F16) ⑦2012年10月23日

1
 ha hoi ye hoi ye a w hoi ye o hoi ye

4
 ya o hoi - - - a w hoi ye ' (a) hoi ye

6
 ya o hoi - - - ha hoi ye hoi ye a w hoi ye o hoi ye
 (whisper)

9
 ya o hoi - - - a w hoi ye ' a hoi ye
 (whisper)

11
 ya o hoi - - - ya - ha hoi ye hoi ye

13
 a w hoi ye o hoi ye ya o hoi - - -

15
 a w hoi ye ' a hoi ye o hoi - - - ya -

音高の不明瞭な音を「◆」の符頭を用いて記した。

次の歌は、トンコリ奏者が楽器トンコリの曲を口で歌ったもの（千葉 2007、P. 26）。トンコリは固定した5音の旋律だが、歌では高低の変化のみに置き換えられ、音高は自由になっている。採譜では音高を近い音に「聞き做し」て、12音のどれかに当てはめたが、実際には「歌っている」と「唱えている」の間であるとも言える。段階的に、6音に「聞き做し」たもの、5音に「聞き做し」たものを下に掲げる。

譜IV-5(a) : ①《ha hoiye hoiye》／②座り歌／③不明／④旭川市近文⑤1962年11月29日／⑥NHK (F16) ⑦2007年1月15日／⑧当てはめ (12音旋律)

Musical score for 譜IV-5(a) in 2/4 time, key of D major (F# C# G# D), tempo 87. The melody consists of 12 notes. The lyrics are: ti ta ti ta to ti ti ti ti ta ti ta to ti ti ti to ti ta. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5, A5. The lyrics are: ti ta ti ta to ti ti ti ti ta ti ta to ti ti ti to ti ta. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5, A5. The lyrics are: to ti ti ti ti ta to ti ta to to ta to ってこう...

譜IV-5(b) : ⑧聞き做し (6音旋律)

Musical score for 譜IV-5(b) in 2/4 time, key of D major (F# C# G# D), tempo 87. The melody consists of 12 notes. The lyrics are: ti ta ti ta to ti ti ti ti ta ti ta to ti ti ti to ti ta. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5, A5. The lyrics are: to ti ti ti ti ta to ti ta to to ta to ってこう...

譜IV-5(c) : ⑧聞き做し (5音旋律)

Musical score for 譜IV-5(c) in 2/4 time, key of D major (F# C# G# D), tempo 87. The melody consists of 12 notes. The lyrics are: ti ta ti ta to ti ti ti ti ta ti ta to ti ti ti to ti ta. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5, A5. The lyrics are: to ti ti ti ti ta to ti ta to to ta to ってこう...

歌唱の基本的な要素となる旋律的な音程に対する認識は、演者によってまちまちであると考えられ、音階に沿って歌われる演唱もあれば、ことばの抑揚のように、音階で規定されない比較的自由的な音高で歌われる演唱もある。後者の場合でも、旋律の概ねの形として音高の高低変化の形は決まっているものもある。また音程に沿って歌われる旋律の中に音程が重視されない音が挿入される演唱もある。特に裏声や低い音などがこのように歌われることが多いが、その場合の音高や、曖昧である事自体が有意的に行なわれているわけではないと考えられる。音高の明瞭さ・曖昧さを明瞭な境目をつけて区別す

る事はできないが、全体の歌唱の傾向を知るためには、このような音の記述や、何らかの説明が必要である。

【不安定な音高のうち「ことばの抑揚のような音高感覚の旋律」の例】

旋律を階梯的に音高を固定せずに、語りの抑揚のように自由な音高で歌われる例がある。

譜IV-6 : ①《sarorun kamuy》／②踊り歌／③日川キヨ／⑤1994年5月18日／⑥千葉⑦2013年5月27日

1 ♩=61 (プレス) V 2 V

sa ru run ka - muy - - a an a an a hu - - - - en a
 サ ル ルン カ ムイ ア ア ア ア フ - - - - エン ア

3 4 (°) (°)

a an a a ho - - i - - - a ho - - i ho - -
 ア ア ア ア ホ イ ア ホ イ ホ

5 ♩=62 (呼吸摩擦) V 6 V

ho pu ni e - - to - - h (a) a - - - ho - - - - (a)
 ホ プ ニ エ ト (ア) ア ホ (ア)

7 8 V

an a - a ho - -n a - - n a ho - - i ho - -y - - - -
 ア ホ ア ホ イ ホ イ

9 (呼吸摩擦) V 10 V

e ne o ka - i - - h (a) a - - n a e - - - - - a
 エ ネ オ カ イ (ア) ア - - n エ - - - - - ア

この例の歌の構造はやや複雑であり、言葉の抑揚のような音高変化の上に多数の節回しの変化 (irekte : 後述する) がつき、音高が全体に常に動いているような印象をあたえる。「ことばの抑揚」と表現したが、こうした性質の基本となる感覚は「【②不安定な音高】」の冒頭で例示した帯広の歌と異なるものではないと考えられる。

「譜IV-6」の演者である日川キヨ媼は、筆者自身が直接多くを習った伝承者である。日川キヨ媼の歌はとても特徴的であり、全体には節回し (irekte) が主体となった旋律で歌われている。節回し主体の歌でも、多くの歌で、その元となる旋律の音高がある程度固定的に捉えることができる (例えば、「譜VII-40 貝沢とうるしの媼の《yaysama》」、「譜VII-41 一橋フジオ媼《sinotca》」)。しかしキヨ媼の歌は、元となる音高が確定せず、変化し続ける場合が多いと考えられる。いわば、語りの抑揚のような旋律に、節回しがついた構造であると解釈される (日川キヨ媼の演唱については、本稿「7.2.18」「7.2.19」に練習項目として掲げているため、ここでは詳述しない)。

晩年は古いスタイルの歌い手として高い評価を受け、歌の名手と言われていた日川キヨ媼であるが、歌の音高が自由に変化することについては、次のような逸話が残されている。かつて媼が観光地である阿寒湖畔において、毎日の公演の歌い手を務めていた時、相方を務める役となる他の歌い手たち皆から、媼の音程の自由さのために、(陰で) 嫌がられていたという話がある。筆者はこれを当時の相方役の一人から聞いたのである。筆者自身、日川キヨ媼から直接指導を受けたことがあるが、やはり音程が取れずに苦労した記憶が強く残っており、この話には非常に納得が行ったものである。筆者が媼に教えを受けた時は、なんとか節の付かない^{メロディー}旋律を聞き出そうとしたが、結局は節を完全に省いた演唱というものはなかったし、音程も常に不安定な感があり、語りの抑揚のように、歌の全体が高揚し、音高が上ずり、そうかと思えばまた緩急をつけて低く歌ったりなどするのである。

ところが、あるとき媼が日本の歌を歌ったことがある。昔、盆踊りの歌い手として狩り出されて安来節を歌ったことがあるというので歌っていただいたところ、これがとても上手な民謡の節で歌い、音程はまったく不安定なところがなく、日本民謡風の^{ペンタトニック}コブシが付きながら完璧なA調短音階の5音音階で歌ったのである。

譜IV-7 : ①《安来節 (?)》 / ②日本民謡 / ③日川キヨ / ④釧路 ⑤1993年2月2日 / ⑥千葉 ⑦2018年10月11日

た た - か - り - - - - - た - - - - - っ てい く の さ な が - -
ら

「譜IV-7」は、後半はメリスマティックに歌われているため、リズムの記述を省略した。

この例の重要な点は、日川キヨ媪の歌は、古い歌唱スタイルの特徴を存分に発揮してきたと自他共に認めてきたものであるが、その大きな特徴は音高の感覚にあり、固定した音高を常を感じさせることのない歌唱スタイルにあった。その根底にあるのは、アイヌの歌の根本的な感覚として、固定した音高が重要視されないか、または全く不必要なものであり、ひたすらアイヌの伝統的な歌を歌ってきた日川媪には、音高を固定的に捉える感覚自体を持ち合わせていないのであろう、と筆者は想定していた。したがって日川媪が固定した音高で歌うことはないと考えていた。しかしこの例はその想定を覆し、日川媪は固定した音高を歌うジャンルの歌を歌えば、その通りに歌えるということが明らかになった。音高を固定的に捉える感覚も、ふつうに持っていて、ただアイヌの歌ではそれを全く使わないのである。それは、必要がないものだからであると考えられる。日川媪の中では、アイヌの歌と日本の歌は、まったく別の構造であることが明瞭に認識されていて、歌い分けることができると考えられるのである。日川媪の歌唱において、アイヌの歌における音高は重要ではなく、重要なのは節回しである、そして、日本の歌の場合は、音階で歌い、そこにコブシを付ける。演者の感覚および認識がそれを裏付けていることが明白になったと考える。

日川媪の音高に対する感覚が明らかになったところで、それに関連付けられる例について述べる。筆者が歌をはじめとするアイヌ音楽を教えている受講生の中に、固定した音高を取ることが苦手な20歳代の受講者が少なくとも3人いる。他に、年配の受講者の中には、同様に音程を取ることが苦手な人を散見する。しかしもしも日川媪のような歌唱を目標とするならば、そこにはそうした感覚は必ずしも必要はないのかもしれないと考えてするいたのである。若手の3人に話を戻せば、彼らは自己の^{なり}声態に歌い出し、多少音程を探ることはあるが、基本的には人と合わせる^{なり}ことが苦手である。しかし、自己の^{なり}声態のキーに近い部分は、偶然とも言えるが、概ね音高を合わせて歌っている。そのうちの一人は教えて4年目になるが、節回しもよく回るようになり、歌い手としてはかなり歌える方になってきており、歌い出しのキーも、全体と合わせるできるようになってきている。しかし、部分的にはまだ音程が取れず、短3度上がるべきところを長2度か短2度になってしまう（本人の歌の採譜ではなく、同じ歌の例として「譜IV-7」を掲げたが、このD、E、Gという音階の高音であるGがFか低めのF#になってしまう）。

譜IV-8 : ① 《ku-rimse 弓の舞》

1 $J=66$ 2 3 4
 ni (y)a ko - - ko - - ni ta - rok ku n ci ka - - (p) (ha) ni ya
 5 6 7 8 6
 ko - - ko - - ka - - ni ku ni - ki yan

専門外の無責任な発言にはなってしまうが、この受講者は、キーを聴覚上の音高としてではなく、発声の感覚で捉えていると推測している。親しい仲間たちから音程が外れていることを指摘されつつ、長年皆と歌っているうちに、音高を喉の感覚が記憶して、ほぼ正しい音高で歌うことができるようになってきているが、部分的にまだ取りきれない音程があるということと解釈して、筆者は解決策を当該受講者に指導している最中である。日川媪が阿寒湖で歌っていたとき、相方を務める人が合わせるのに苦労した話を参考にすれば、ある意味では伝統的なスタイルの中で許される範囲の歌唱であると思うが、現代は一般的な音楽教育を受けて「ドレミ」の感覚で歌う習慣(明瞭な音階で歌う習慣)が付いているのが普通であり、そのような人々の中で歌う場合には、間違いではないにしても、人間関係上の苦労をする可能性もある。そうした理由で、音程を取る練習をしている(聴覚的な音程よりも、発声する喉の感覚で覚えることに重点を置いている)。

アイヌの歌唱旋律における音高は、語りの抑揚のようなもの(日川キヨ媪の例など)、旋律の音高要素として高低差の区分によ音階として機能しているもの存在するもの(帯広の toyta amam upopo 《eri rimse》の例「図IV-1」など)、固定的な音高の音階(「譜I-4」の例ほか、近代の一般的歌唱)、として旋律構成に対して機能している。それぞれの間には中間的な形が存在する。またこの他に、発声・音色要素が優先的に機能している旋律のなかで、従属的に表れる音高要素がある。

【③発声要素が優先して不安定になる音高】

譜IV-9 : ①《siripa wa》／②座り歌／③原島キヨ／④静内町田原⑤1962年4月17日／⑥NHK
 (E18) ⑦2018年8月21日

♩=56 (rep=♪/時々♪, ukouk=♪)

1
 si ri pa wa - - (x)* cop ke nis* ho pu ni - - - (ブレス/少し摩擦音)
 (呼吸/少し摩擦音) (*nisのsは前のxとリズム上で似た効果を出している) 少し摩擦音

2
 si ri pa wa - - (x) cop ke nis ho pu ni - - - (◆発声優先、音高は曖昧)

3
 si ri pa wa - - (x) cop ke nis ho pu ni - - - (o)
 (ki)

4 simile~

フレーズ後半は地声と裏声の翻転の反復になっているが、音程を取ることよりも、発声の変化、すなわち翻転そのものが歌唱の動機を中心となっているように、音高は不安定に動いている。

「発声要素が優先して不安定になる音高」は、本質的には次節の「発声・音高」が主体的な要素となった音に付随的に表れるものである。

発声要素に付随して表れる音高が不安定であり、その音域は個人性に依拠することを確認した検証の例を一例のみ次に掲げ、そのほか、詳細は次節に述べる。

【近文《hauossa》に用いられる irekte の裏声部分の音高の観察による旋律要素の不安定性の検証】

発声要素により音高の任意性が高まる事例として、irekte の裏声部分の音高の検証について述べる。

荒田マツエ嬬によれば、irekte により発せられた旋律中の裏声部分については、裏声で歌うことが必要条件であり「音程はどうでもよい」とされる。アイヌの歌には発声方法（地声と裏声）の区別に関与性があり、音程に関与性がない（または音高に関与性が希薄である）音がある、と仮定されるが、こうした音について実際の出現の様子を調べた。

(1) 調査対象の選択

荒田嬬の証言の対象に最も近いと思われた演目は以下の歌があげられる。

譜IV-10 : ①《hauo sao》／④帯広市伏古／⑤1962年

The musical score is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains measures 9 through 15. Measure 9 starts with a tempo marking of quarter note = 83. Above measures 10-11, 12-13, and 14-15, there are markings for 'vib.16note/6W', 'vib.16note', and two 'vib.16note' markings respectively. The lyrics under the first staff are: ha -w o sa o ha -w o - ho ha -w o sa - - ha. The second staff contains measures 16 through 19. Above measures 17-18 and 18-19, there are 'vib.16note' markings. Measure 18 has a triplet of three eighth notes. The lyrics under the second staff are: -w o ho e ha -w o sa - -.

しかしこの演唱は大勢で歌っていることと、演者のヴァリエーションが少ない点で、検証の対象として必ずしも適切でない。代わりに、同様の発声技巧である以下を考察対象として選んだ。

下は 1962 の旭川（近文）での演唱である。

譜IV-11 : ①《hauossa》／②座り歌／③大村（独唱2人目）／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK(F6)／⑦2015年8月18日

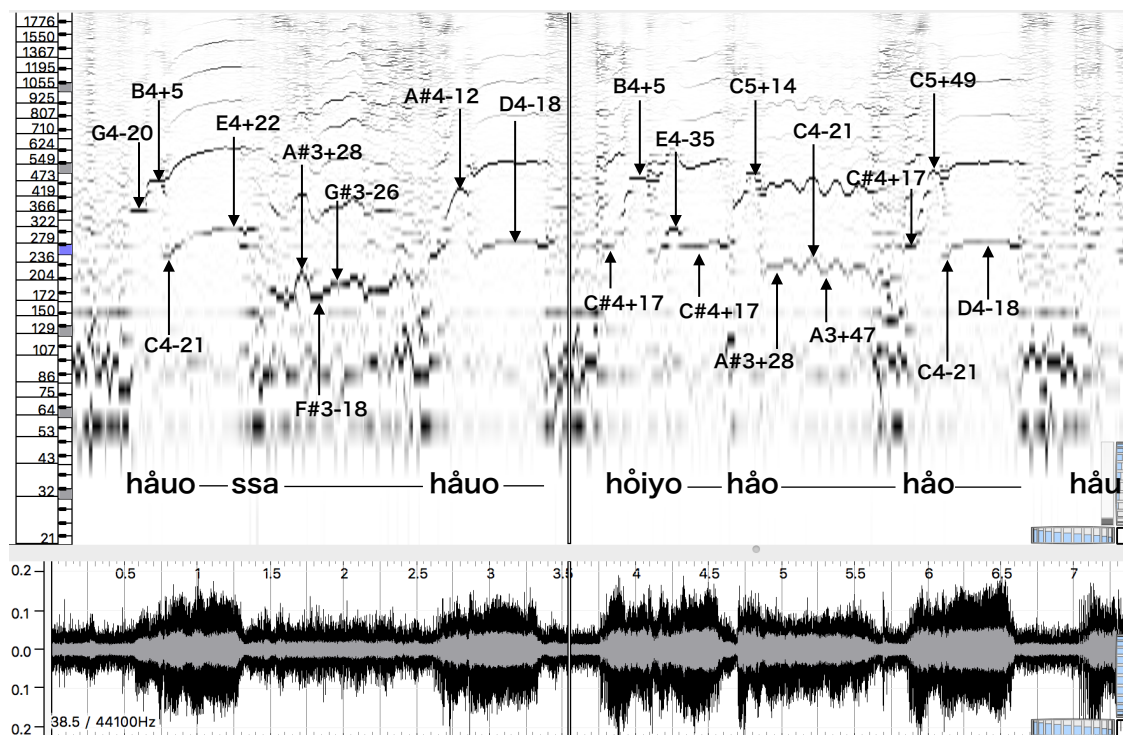
♩ = ca.75

1 2 3 4

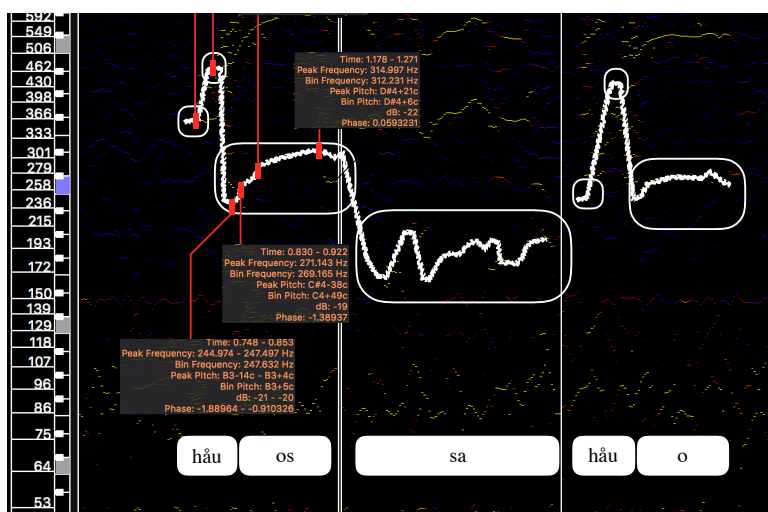
ha uos sa ha(u) o ho - y yo ha o ha(u) o
 ハ ウ オ ッ サ ハ オ ホ イ ヨ ハ オ ハ オ

各フレーズの冒頭部分には、短い裏声部分が挿入され、これを音符の上に「。」印を示した。これは本研究で「irekte」と呼ぶ技巧の典型的な例である。ここで「irekte」は、低い地声の音域から歌い出し、素早く声区の転換を行なって裏声を発声し、すぐまた地声に戻る、という動作を経過して歌われる（譜は練習に供するために表記を簡略化したもので、irekteの挿入のみを記し、始まりの低音は省略されている）。

下は音高の動きを記したものである（Sonic Visualiser 使用、音高は対数表示、そのため倍音の音高線は高くなるに従って近づいている）。



図IV-2 : hauossa（近文 1962）音声波形と音高変化を示す曲線による旋律の確認



図IV-3 : hauossa (近文 1962) 音高変化図 (手書き)

音高線は細部まで完全には検出せず、特にフレーズの歌い始めと歌い終わりはノイズ成分も多く、画像での表示は不鮮明である。また「irekte」の急激な音高の動きは隣接する倍音の線と重なって分かりにくい（例えばフレーズ冒頭の裏声は、続く地声の1段次数の高い倍音を表示する曲線につながって見間違いやすい）。そこで読み取れる旋律線を手書きでなぞってみたのが上の白い曲線である（譜IV-9の冒頭2小節部分に該当する）。

3人の演唱による4つの音声ファイルを調べた。

F6 No7-1⁶⁷ … 1人目

F6 No7-2⁶⁸ … 2人目 (大村)

F6 No7-3⁶⁹ … 3人目 (杉村)

F6 No7-4⁷⁰ … 3人目 (杉村)

⁶⁷ 千葉のファイル・ネーム : aden_F6.37_hauossa hao (sinen).aif (追認の必要のために記す ; 以下同様) なおネーム中の「sinen」は「一人」の意味のアイヌ語だが、独唱の意味で付けている。

⁶⁸ 千葉のファイル・ネーム : aden_F6.39_hauossa hao (大村 sinen).aif

⁶⁹ 千葉のファイル・ネーム : aden_F6.40_谷本 (杉村 sinen)中断.aif…演者名を仮に「杉村」としたが、これは音声資料中での谷本の呼びかけによるものであり (ただし音声は不明瞭)、NHKのリストには無い名前である。

⁷⁰ 千葉のファイル・ネーム : aden_F6.41_hauossa hao (杉村 sinen).aif

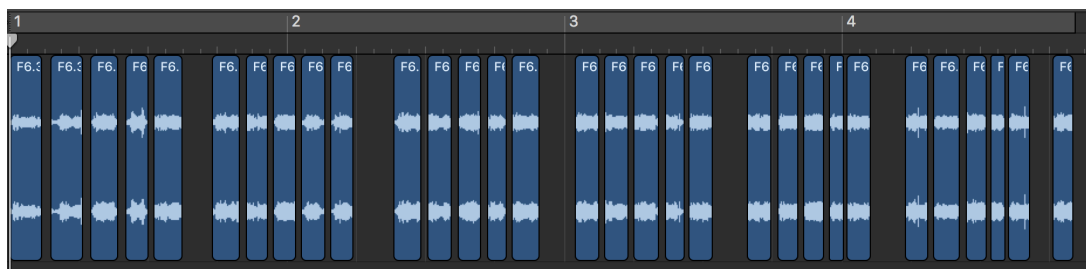
3人目の演者は一度歌いかけて中断し、歌い直している (F6 No7-3、F6 No7-4)。なお「譜IV-9」は2人目の演唱 (F6 No7-2) の採譜である。他の2人の演唱も互いに変奏部分を含みながら、概形としてほぼ同様の旋律を歌っている。いずれも1回のフレーズ中に「irekte」を5回挿入している。

譜IV-12 : ①《hauossa》／②座り歌／③不明 (独唱1人目)／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK(F6)／⑦2018年10月13日

譜IV-13 : ①《hauossa》／②座り歌／③杉村 (独唱3人目)／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK(F6)／⑦2018年10月13日

(2) ファイルの切り出し

irekte の技巧による、これらの裏声部分は、発音時間が短く、前後の声の動きに眩惑されて、ピッチを判断しづらい。そこで音声ファイル上で裏声部分のみを切り出して、5つずつ並べた。以下、表示されているのは音声波形 (Apple Logic Pro を使用、横軸が時間) であるが、これは音高を聴覚上で聞き取るために作成したものであり、再生用にファイルを少しずつ間隔を空けて並べたものであるから、下の画像を見るだけでは無意味である。



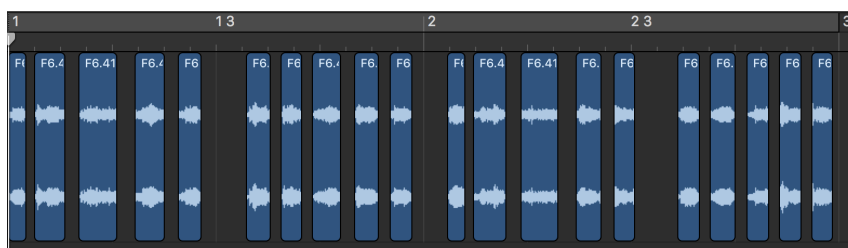
IV-4 (1):hauossa (近文 1962)再生用切り出しファイル “F6_No7-1(1人目)”



図IV-4 (2) : hauossa (近文 1962) 再生用切り出しファイル “F6_No7-2 (2人目)”



図IV-4 (3) : hauossa (近文 1962) 再生用切り出しファイル “F6_No7-3 (3人目)”



図IV-4 (4) : hauossa (近文 1962) 再生用切り出しファイル “F6_No7-4 (3人目)”

(3) 聴覚印象

上記の切り出した音声を聞くと、明白な印象を抱く。すなわち、①裏声の高さは人によって異なり、②個人の中では2つないし3つの声の出しかたが、音高とともにパターン化されているように聞こえる。③しかしその音高は正確で安定したものではない。そして、全体には荒田媼の証言に合致する声の特徴である印象を抱く。

全体を通して聴いた時に、わずかながらピッチの差が聞かれるが、発音は掛け声に似て、音高を維持しないので、明確な音高は判断し兼ねる。そうした状態の音高を、たいへん大雑把な聞き取りとしてではあるが、およそ半音の差に収束させて筆者が聞き取った結果が、以下の音名である。これはあくまでも音高の印象であり、音名は正確な意味を持たないが、参考にはなるであろう。

No7-1 (1人目)

B4 C#5 B4 C5 C5,
C#5 C#5 B4 C#5 C#5,
B4 C#5 B4 C#5 C#5,
B4 C#5 B4 C#5 B4,
C5 C5 B4 C5 B4,
C5 C5 B4 C5 B4,
C5

No7-2 (2人目)

A#4 A4 A#4 A#4 B4
B4 B4 C5 B4 B4
C5 A#4 C5 A#4 B4
C5 B4 C5 B4 C5
B4 B4 C5 C5 B4
C5 B4 C5 B4 C5

No7-3 (3人目)

G#4 G4 G#4

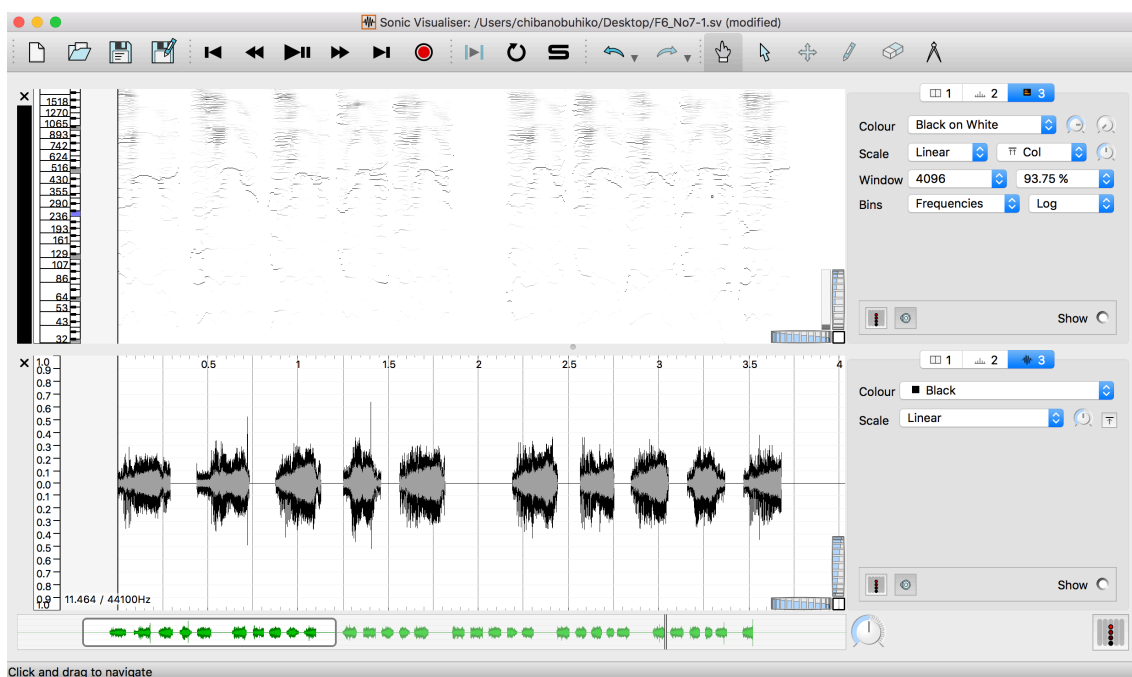
No7-4 (3人目)

A4 A4 A#4 A#4 A4
A4 A4 A#4 A#4 A4
A4 A4 A#4 A4 A#4
A4 A4 A4 A#4 A4

(4) Sonic Visualiser による音高の動きの目視確認と、ピッチの計測

音声分析ソフト「Sonic Visualiser」を用いて音高の動きを表示し、また部分ごとにピッチを計測した。

下は Sonic Visualiser の「Wave Form」と「Peak Frequency Spectrogram」を表示した画面である。上の段の「Peak Frequency Spectrogram」は縦軸が音高（左の数字は周波数）横軸が時間であり、切り出された「irekte」の裏声部分のピッチのラインは、概ね裏声の直前の低い音域から裏声に至る部分を表しており、右肩上がりが一番高い部分のピッチを計測した。動き続けるピッチの変化の中で、音高のピークが聴覚上にもどのように反映するかといった実験データを管見では得ていないため、ここで旋律中の音高のピークが必ずしも聴覚上で聞き取られるピッチと一致するとは言えないが、少なくとも全体のピッチの動きの目安にはなると考えた。



図IV-5 「F6_No7-1 (1人目) 全体」と「最初の2ブロック (10ファイル)」

「図IV-5」は、下段の $5 \times 5 + 1$ が全体のファイルの音声波形であり、そのうち枠線で囲った部分 (2ブロック分、すなわち 5×2 のファイル) のみを中段 (音声波形) および上段 (Pitch のライン) に示している。

以下の () 内は、それぞれの裏声 (irekte) 部分の Peak Pitch である。計測箇所の時間等のデータとともに記す。

F6_No7-1

1-1 (B4+4)

Time: 0.101 - 0.200
 Peak Frequency: 494.384 - 495.01 Hz
 Bin Frequency: 495.264 - 506.03 Hz
 Peak Pitch: B4+2c - B4+4c
 Bin Pitch: B4+5c - B4+42c
 dB: -14 - -12
 Phase: 1.1082 - 1.90285

1-2 (C#5+9)

Time: 0.577 - 0.670
 Peak Frequency: 557.127 Hz
 Bin Frequency: 549.097 - 559.863 Hz
 Peak Pitch: C#5+9c
 Bin Pitch: C#5-17c - C#5+17c
 dB: -14 - -13
 Phase: 2.89006 - 3.11093

1-3 (C5-29)

Time: 0.972 - 1.070
 Peak Frequency: 514.503 - 514.519 Hz
 Bin Frequency: 506.03 - 516.797 Hz
 Peak Pitch: C5-29c
 Bin Pitch: B4+42c - C5-21c
 dB: -12 - -11
 Phase: 2.09316 - 2.46266

1-4 (C#5-47)

Time: 1.332 - 1.430
 Peak Frequency: 538.873 - 539.51 Hz
 Bin Frequency: 538.33 Hz
 Peak Pitch: C#5-49c - C#5-47c
 Bin Pitch: C5+49c
 dB: -12
 Phase: -0.802328 - 0.0261211

1-5 (C#5-43)

Time: 1.657 - 1.750
 Peak Frequency: 540.806 Hz
 Bin Frequency: 538.33 Hz
 Peak Pitch: C#5-43c
 Bin Pitch: C5+49c
 dB: -12
 Phase: -2.70503

2-1 (C#5+23)

Time: 2.301 - 2.394
 Peak Frequency: 561.618 Hz
 Bin Frequency: 549.097 - 559.863 Hz
 Peak Pitch: C#5+23c
 Bin Pitch: C#5-17c - C#5+17c
 dB: -20 - -11
 Phase: 0.396697 - 0.752278

2-2 (C#5+6)

Time: 2.638 - 2.731
 Peak Frequency: 556.372 Hz
 Bin Frequency: 549.097 - 559.863 Hz
 Peak Pitch: C#5+6c
 Bin Pitch: C#5-17c - C#5+17c
 dB: -12
 Phase: -0.693 - -0.640701

2-3 (C5-15)

Time: 2.917 - 3.015
 Peak Frequency: 518.069 - 518.76 Hz
 Bin Frequency: 506.03 - 516.797 Hz
 Peak Pitch: C5-17c - C5-15c
 Bin Pitch: B4+42c - C5-21c
 dB: -16 - -12
 Phase: -1.61013 - -1.21204

2-4 (C#5+9)

Time: 3.213 - 3.311
 Peak Frequency: 557.081 - 557.272 Hz
 Bin Frequency: 549.097 - 559.863 Hz
 Peak Pitch: C#5+8c - C#5+9c
 Bin Pitch: C#5-17c - C#5+17c
 dB: -12 - -11
 Phase: 1.04052 - 2.54409

2-5 (C#5-47)

Time: 3.613 - 3.706
 Peak Frequency: 539.669 Hz
 Bin Frequency: 538.33 Hz
 Peak Pitch: C#5-47c
 Bin Pitch: C5+49c
 dB: -12
 Phase: 1.47217

3-1 (C5+43)

Time: 4.286 - 4.379
 Peak Frequency: 536.505 Hz
 Bin Frequency: 538.33 Hz
 Peak Pitch: C5+43c
 Bin Pitch: C5+49c
 dB: -11
 Phase: -0.1344

3-2 (C#5+6)

Time: 4.600 - 4.693
 Peak Frequency: 556.311 Hz
 Bin Frequency: 559.863 - 570.63 Hz
 Peak Pitch: C#5+6c
 Bin Pitch: C#5+17c - D5-50c
 dB: -16 - -12
 Phase: -0.462556 - -0.400003

3-3 (C5+50)

Time: 4.913 - 5.006
 Peak Frequency: 538.538 Hz
 Bin Frequency: 538.33 Hz
 Peak Pitch: C5+50c
 Bin Pitch: C5+49c
 dB: -11
 Phase: -0.190524

3-4 (C#5+12)

Time: 5.198 - 5.297
Peak Frequency: 557.789 - 558.123 Hz
Bin Frequency: 549.097 - 559.863 Hz
Peak Pitch: C#5+11c - C#5+12c
Bin Pitch: C#5-17c - C#5+17c
dB: -13 - -11
Phase: -1.14629 - 0.544143

3-5 (C#5+37)

Time: 5.529 - 5.622
Peak Frequency: 566.207 Hz
Bin Frequency: 559.863 - 570.63 Hz
Peak Pitch: C#5+37c
Bin Pitch: C#5+17c - D5-50c
dB: -12 - -11
Phase: 2.76546 - 2.76864

4-1 (C5-24)

Time: 6.208 - 6.307
Peak Frequency: 515.896 - 516.159 Hz
Bin Frequency: 506.03 - 516.797 Hz
Peak Pitch: C5-25c - C5-24c
Bin Pitch: B4+42c - C5-21c
dB: -15 - -12
Phase: -2.97425 - -2.70976

4-2 (C#5-23)

Time: 6.492 - 6.591
Peak Frequency: 546.987 - 547.06 Hz
Bin Frequency: 538.33 - 549.097 Hz
Peak Pitch: C#5-23c
Bin Pitch: C5+49c - C#5-17c
dB: -13 - -11
Phase: -0.683455 - 0.527716

4-3 (B4+39)

Time: 6.858 - 6.957
Peak Frequency: 505.142 - 505.162 Hz
Bin Frequency: 506.03 Hz
Peak Pitch: B4+39c
Bin Pitch: B4+42c
dB: -11 - -10
Phase: 0.887912 - 1.31229

4-4 (C#5+9)

Time: 7.108 - 7.201
Peak Frequency: 557.132 Hz
Bin Frequency: 549.097 - 559.863 Hz
Peak Pitch: C#5+9c
Bin Pitch: C#5-17c - C#5+17c
dB: -11
Phase: 2.55561 - 2.64886

4-5 (C5-28)

Time: 7.410 - 7.508
Peak Frequency: 514.41 - 514.869 Hz
Bin Frequency: 506.03 - 516.797 Hz
Peak Pitch: C5-30c - C5-28c
Bin Pitch: B4+42c - C5-21c
dB: -14 - -12
Phase: -1.97445 - -1.78145

5-1 (C5+43)

Time: 8.066 - 8.158
Peak Frequency: 536.271 Hz
Bin Frequency: 538.33 Hz
Peak Pitch: C5+43c
Bin Pitch: C5+49c
dB: -10
Phase: -1.60816

5-2 (C5+43)

Time: 8.356 - 8.454
Peak Frequency: 536.189 - 536.294 Hz
Bin Frequency: 538.33 Hz
Peak Pitch: C5+42c - C5+43c
Bin Pitch: C5+49c
dB: -13 - -12
Phase: 1.23607 - 1.94719

5-3 (B4+15)

Time: 8.646 - 8.745
Peak Frequency: 497.901 - 498.121 Hz
Bin Frequency: 495.264 - 506.03 Hz
Peak Pitch: B4+14c - B4+15c
Bin Pitch: B4+5c - B4+42c
dB: -11 - -10
Phase: 1.90415 - 2.90105

5-4 (C5+46)

Time: 8.896 - 8.994
Peak Frequency: 537.345 - 537.368 Hz
Bin Frequency: 527.563 - 538.33 Hz
Peak Pitch: C5+46c
Bin Pitch: C5+14c - C5+49c
dB: -13 - -12
Phase: 1.0688 - 1.96121

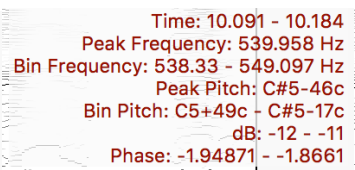
5-5 (C5-22)

Time: 9.145 - 9.238
Peak Frequency: 516.773 Hz
Bin Frequency: 506.03 - 516.797 Hz
Peak Pitch: C5-22c
Bin Pitch: B4+42c - C5-21c
dB: -14 - -11
Phase: -1.55783 - -1.4624

6-1 (C#5-48)



6-2 (C#5-46)



6-3 (C5+49)



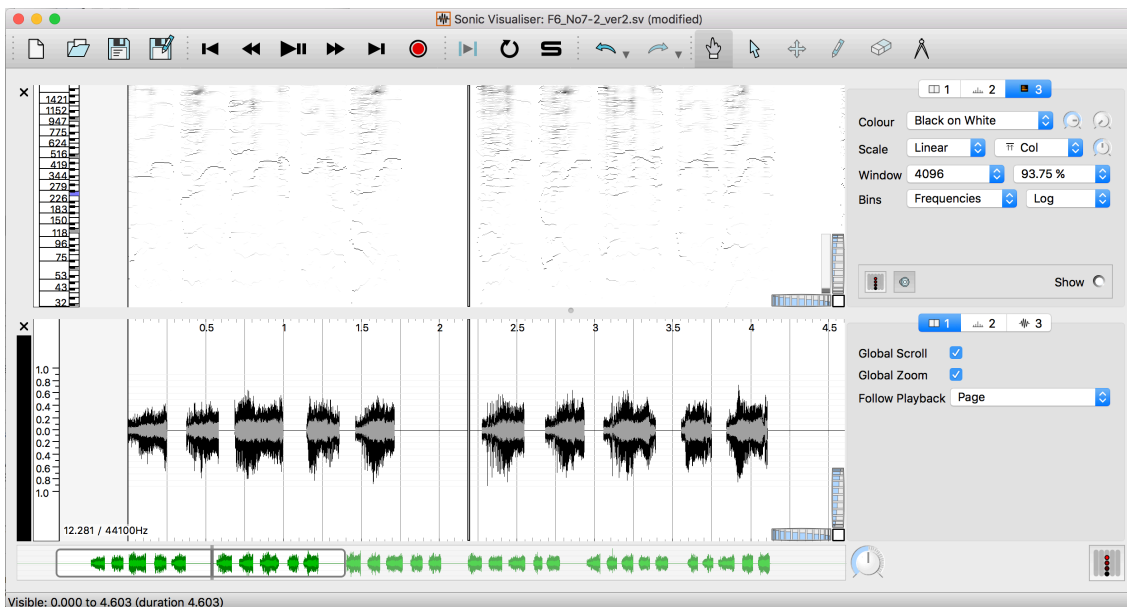
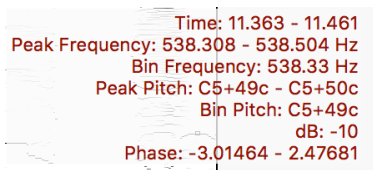
6-4 (C#5-49)



6-5 (B4+6)



7-1 (C5+50)



図IV-6 「F6_No7-2 (2人目) 全体」と「最初の2ブロック (10ファイル)」

F6_No7-2

1-1 (A#4+29)

Time: 0.194 - 0.287
 Peak Frequency: 474.107 Hz
 Bin Frequency: 473.73 - 484.497 Hz
 Peak Pitch: A#4+29c
 Bin Pitch: A#4+28c - B4-33c
 dB: -13 - -12
 Phase: -1.70028 - -1.2637

1-2 (A4+4)

Time: 0.513 - 0.612
 Peak Frequency: 440.811 - 441.116 Hz
 Bin Frequency: 430.664 - 441.431 Hz
 Peak Pitch: A4+3c - A4+4c
 Bin Pitch: A4-37c - A4+6c
 dB: -13 - -11
 Phase: -0.999009 - 2.5238

1-3 (B4-19)

Time: 0.856 - 0.954
 Peak Frequency: 488.34 - 488.411 Hz
 Bin Frequency: 484.497 - 495.264 Hz
 Peak Pitch: B4-20c - B4-19c
 Bin Pitch: B4-33c - B4+5c
 dB: -11 - -10
 Phase: 0.303949 - 1.44615

1-4 (B4+44)

Time: 1.204 - 1.303
 Peak Frequency: 506.063 - 506.516 Hz
 Bin Frequency: 495.264 - 506.03 Hz
 Peak Pitch: B4+42c - B4+44c
 Bin Pitch: B4+5c - B4+42c
 dB: -14 - -10
 Phase: -2.60266 - -1.77746

1-5 (C5-26)

Time: 1.663 - 1.761
 Peak Frequency: 515.434 - 515.458 Hz
 Bin Frequency: 506.03 - 516.797 Hz
 Peak Pitch: C5-26c
 Bin Pitch: B4+42c - C5-21c
 dB: -13 - -12
 Phase: -3.01947 - 2.61302

2-1 (B4+4)

Time: 2.499 - 2.597
 Peak Frequency: 494.677 - 494.951 Hz
 Bin Frequency: 484.497 - 495.264 Hz
 Peak Pitch: B4+3c - B4+4c
 Bin Pitch: B4-33c - B4+5c
 dB: -14 - -12
 Phase: -1.18626 - 0.646485

2-2 (B4+10)

Time: 2.876 - 2.969
 Peak Frequency: 496.754 Hz
 Bin Frequency: 484.497 - 495.264 Hz
 Peak Pitch: B4+10c
 Bin Pitch: B4-33c - B4+5c
 dB: -13 - -11
 Phase: -2.49134 - -2.14705

2-3 (C5+7)

Time: 3.236 - 3.334
 Peak Frequency: 524.892 - 525.464 Hz
 Bin Frequency: 516.797 - 538.33 Hz
 Peak Pitch: C5+5c - C5+7c
 Bin Pitch: C5-21c - C5+49c
 dB: -14 - -11
 Phase: 1.30529 - 1.95414

2-4 (B4+18)

Time: 3.596 - 3.694
 Peak Frequency: 497.812 - 498.996 Hz
 Bin Frequency: 484.497 - 495.264 Hz
 Peak Pitch: B4+14c - B4+18c
 Bin Pitch: B4-33c - B4+5c
 dB: -15 - -10
 Phase: -2.91592 - -1.43071

2-5 (C5-46)

Time: 3.979 - 4.072
 Peak Frequency: 509.426 Hz
 Bin Frequency: 506.03 - 516.797 Hz
 Peak Pitch: C5-46c
 Bin Pitch: B4+42c - C5-21c
 dB: -10
 Phase: 2.82161 - 2.89269

3-1 (C#5-20)

Time: 4.722 - 4.821
 Peak Frequency: 547.714 - 547.997 Hz
 Bin Frequency: 549.097 - 559.863 Hz
 Peak Pitch: C#5-21c - C#5-20c
 Bin Pitch: C#5-17c - C#5+17c
 dB: -13 - -11
 Phase: -0.0882921 - 2.00129

3-2 (B4-43)

Time: 5.146 - 5.244
 Peak Frequency: 481.638 - 481.693 Hz
 Bin Frequency: 473.73 - 484.497 Hz
 Peak Pitch: B4-43c
 Bin Pitch: A#4+28c - B4-33c
 dB: -10
 Phase: -3.08907 - 1.91173

3-3 (C5-18)

Time: 5.482 - 5.581
 Peak Frequency: 517.837 - 517.845 Hz
 Bin Frequency: 516.797 - 538.33 Hz
 Peak Pitch: C5-18c
 Bin Pitch: C5-21c - C5+49c
 dB: -18 - -11
 Phase: 0.741909 - 1.53044

3-4 (B4-5)

Time: 5.865 - 5.964
 Peak Frequency: 486.472 - 492.395 Hz
 Bin Frequency: 484.497 - 495.264 Hz
 Peak Pitch: B4-26c - B4-5c
 Bin Pitch: B4-33c - B4+5c
 dB: -11
 Phase: 0.504594 - 1.55569

3-5 (C5-29)

Time: 6.214 - 6.312
 Peak Frequency: 514.283 - 514.599 Hz
 Bin Frequency: 516.797 - 538.33 Hz
 Peak Pitch: C5-30c - C5-29c
 Bin Pitch: C5-21c - C5+49c
 dB: -22 - -11
 Phase: -1.77693 - -0.490061

4-1 (C5-18)

Time: 6.939 - 7.032
 Peak Frequency: 517.717 Hz
 Bin Frequency: 506.03 - 516.797 Hz
 Peak Pitch: C5-18c
 Bin Pitch: B4+42c - C5-21c
 dB: -16 - -12
 Phase: 0.164015 - 0.520221

4-2 (B4+10)

Time: 7.305 - 7.398
 Peak Frequency: 496.713 Hz
 Bin Frequency: 484.497 - 495.264 Hz
 Peak Pitch: B4+10c
 Bin Pitch: B4-33c - B4+5c
 dB: -17 - -11
 Phase: 0.138859 - 0.174359

4-3 (C5+5)

Time: 7.700 - 7.798
 Peak Frequency: 524.068 - 524.766 Hz
 Bin Frequency: 516.797 - 538.33 Hz
 Peak Pitch: C5+3c - C5+5c
 Bin Pitch: C5-21c - C5+49c
 dB: -15 - -11
 Phase: -0.94964 - -0.26234

4-4 (B4-31)

Time: 8.071 - 8.170
 Peak Frequency: 484.876 - 485.159 Hz
 Bin Frequency: 484.497 - 495.264 Hz
 Peak Pitch: B4-32c - B4-31c
 Bin Pitch: B4-33c - B4+5c
 dB: -13 - -11
 Phase: 1.77756 - 2.9315

4-5 (C5-20)

Time: 8.350 - 8.449
 Peak Frequency: 516.488 - 517.102 Hz
 Bin Frequency: 506.03 - 516.797 Hz
 Peak Pitch: C5-23c - C5-20c
 Bin Pitch: B4+42c - C5-21c
 dB: -15 - -11
 Phase: 2.31105 - 2.75907

5-1 (B4+33)

Time: 9.076 - 9.174
 Peak Frequency: 502.756 - 503.502 Hz
 Bin Frequency: 495.264 - 506.03 Hz
 Peak Pitch: B4+31c - B4+33c
 Bin Pitch: B4+5c - B4+42c
 dB: -13 - -10
 Phase: 0.829463 - 1.42751

5-2 (B4+42)

Time: 9.436 - 9.534
 Peak Frequency: 505.719 - 505.898 Hz
 Bin Frequency: 506.03 - 516.797 Hz
 Peak Pitch: B4+41c - B4+42c
 Bin Pitch: B4+42c - C5-21c
 dB: -14 - -13
 Phase: -2.83847 - -2.43444

5-3 (C5+46)

Time: 9.668 - 9.766
 Peak Frequency: 536.877 - 537.432 Hz
 Bin Frequency: 538.33 - 549.097 Hz
 Peak Pitch: C5+45c - C5+46c
 Bin Pitch: C5+49c - C#5-17c
 dB: -14 - -12
 Phase: -2.89306 - -1.43823

5-4 (C5+43)

Time: 9.964 - 10.062
 Peak Frequency: 536.296 - 536.32 Hz
 Bin Frequency: 538.33 - 549.097 Hz
 Peak Pitch: C5+43c
 Bin Pitch: C5+49c - C#5-17c
 dB: -15 - -12
 Phase: -2.45022 - -1.46533

5-5 (B4+49)

Time: 10.289 - 10.388
 Peak Frequency: 507.328 - 508.082 Hz
 Bin Frequency: 495.264 - 506.03 Hz
 Peak Pitch: B4+46c - B4+49c
 Bin Pitch: B4+5c - B4+42c
 dB: -15 - -12
 Phase: 2.50794 - 3.1053

6-1 (C5+8)

Time: 10.881 - 10.974
 Peak Frequency: 525.685 Hz
 Bin Frequency: 516.797 - 538.33 Hz
 Peak Pitch: C5+8c
 Bin Pitch: C5-21c - C5+49c
 dB: -15 - -13
 Phase: -2.36605 - -1.04348

6-2 (A#4+34)

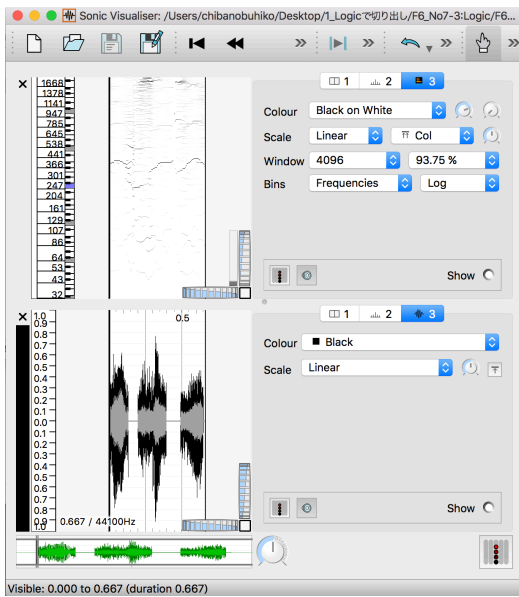
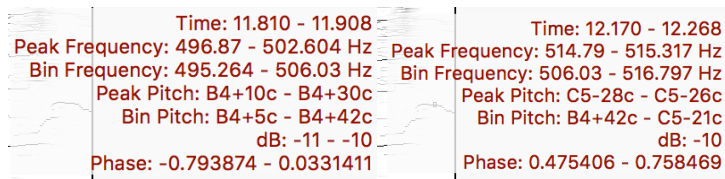
Time: 11.171 - 11.270
 Peak Frequency: 475.171 - 475.356 Hz
 Bin Frequency: 473.73 - 484.497 Hz
 Peak Pitch: A#4+33c - A#4+34c
 Bin Pitch: A#4+28c - B4-33c
 dB: -13 - -12
 Phase: -0.295004 - 1.22325

6-3 (C5+48)

Time: 11.479 - 11.578
 Peak Frequency: 537.542 - 537.857 Hz
 Bin Frequency: 538.33 - 549.097 Hz
 Peak Pitch: C5+47c - C5+48c
 Bin Pitch: C5+49c - C#5-17c
 dB: -14 - -11
 Phase: -1.50537 - -0.412353

6-4 (B4+30)

6-5 (C5-26)



図IV-7 「F6_No7-3 (3人目) 全体 (3ファイル)」

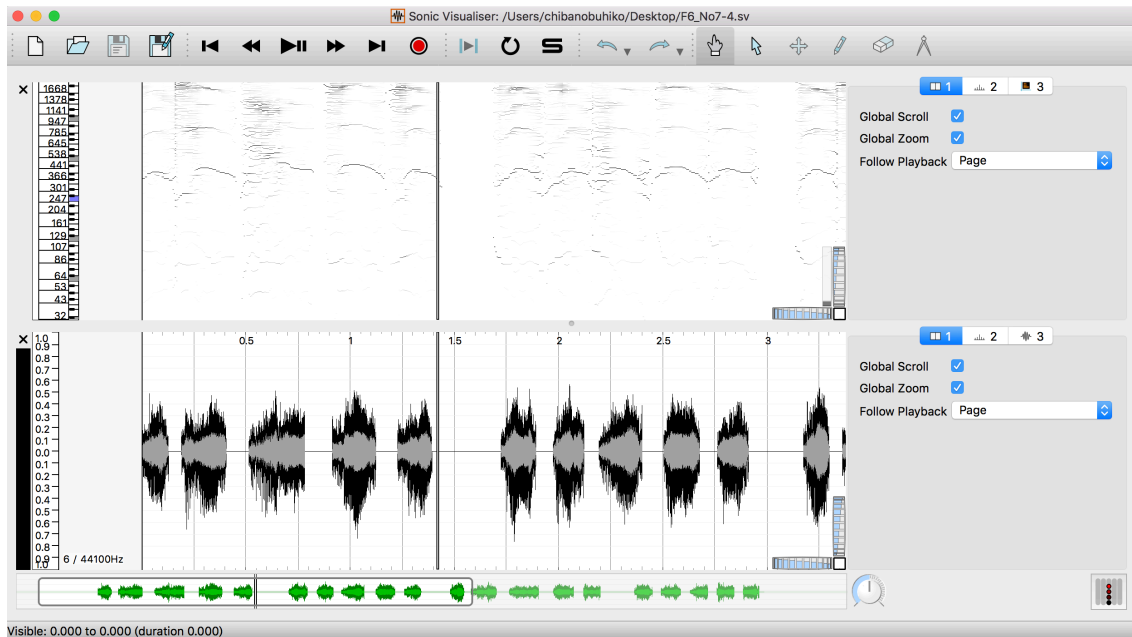
F6_No7-3

1-1 (G#4+34)

1-2 (G#4-26)

1-3 (A4-3)





図IV-8 「F6_No7-4 (3人目) 全体」と「最初の2ブロック+1ファイル(11ファイル)」

1-1 (G#4+34)

1-2 (A#4-47)

1-3 (B4)

Time: 0.020 - 0.118
 Peak Frequency: 422.685 - 422.958 Hz
 Bin Frequency: 419.897 Hz
 Peak Pitch: G#4+30c - G#4+32c
 Bin Pitch: G#4+19c
 dB: -11
 Phase: -1.41051 - 2.01215

Time: 0.258 - 0.356
 Peak Frequency: 453.316 - 453.725 Hz
 Bin Frequency: 452.197 Hz
 Peak Pitch: A#4-48c - A#4-47c
 Bin Pitch: A4+47c
 dB: -13
 Phase: -1.29295 - 1.00753

Time: 0.629 - 0.722
 Peak Frequency: 493.807 Hz
 Bin Frequency: 484.497 - 495.264 Hz
 Peak Pitch: B4
 Bin Pitch: B4-33c - B4+5c
 dB: -12
 Phase: -2.93495 - 2.76981

1-4 (B4-34)

1-5 (A4+18)

Time: 0.972 - 1.070
 Peak Frequency: 484.075 - 484.236 Hz
 Bin Frequency: 484.497 Hz
 Peak Pitch: B4-35c - B4-34c
 Bin Pitch: B4-33c
 dB: -11 - -10
 Phase: -0.508908 - 0.678725

Time: 1.268 - 1.367
 Peak Frequency: 443.421 - 444.545 Hz
 Bin Frequency: 441.431 Hz
 Peak Pitch: A4+13c - A4+18c
 Bin Pitch: A4+6c
 dB: -14
 Phase: -0.863059 - 2.78483

2-1 (A4+46)

2-2 (A4+40)

2-3 (A#4-48)

Time: 1.756 - 1.848
 Peak Frequency: 451.744 Hz
 Bin Frequency: 452.197 Hz
 Peak Pitch: A4+46c
 Bin Pitch: A4+47c
 dB: -13
 Phase: 2.06394

Time: 2.017 - 2.110
 Peak Frequency: 450.241 Hz
 Bin Frequency: 441.431 - 452.197 Hz
 Peak Pitch: A4+40c
 Bin Pitch: A4+6c - A4+47c
 dB: -14 - -13
 Phase: 0.997351 - 1.05249

Time: 2.220 - 2.319
 Peak Frequency: 452.791 - 453.426 Hz
 Bin Frequency: 452.197 Hz
 Peak Pitch: A4+50c - A#4-48c
 Bin Pitch: A4+47c
 dB: -13
 Phase: -0.384778 - 1.92659

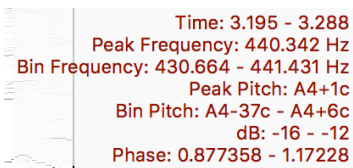
2-4 (A#4-21)



2-5 (A4+33)



3-1 (A4+1)



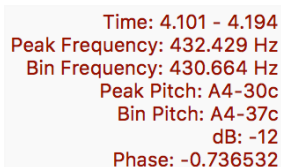
3-2 (A#4-4)



3-3 (A#4+23)



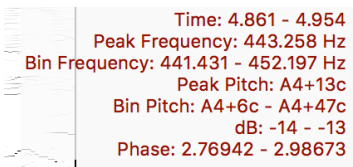
3-4 (A4-30)



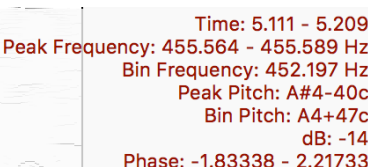
3-5 (A#4+36)



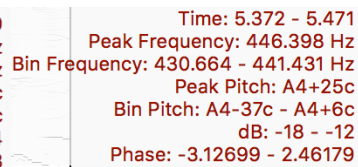
4-1 (A4+13)



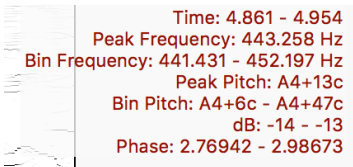
4-2 (A#4-40)



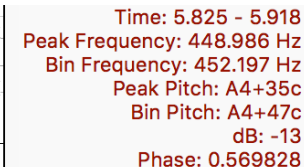
4-3 (A4+25)



4-4 (A4+13)



4-5 (A4+35)



表IV-1：3人の演者の裏声 (irekte) 部分のピッチの集計

演者A, F6_No7-1					
回数 \ irekte	1	2	3	4	5
1回目	B4+4	C#5+9	C5-29	C#5-47	C#5-43
2	C#5+23	C#5+6	C5-15	C#5+9	C#5-47
3	C5+43	C#5+6	C5+50	C#5+12	C#5+37
4	C5-24	C#5-23	B4+39	C#5+9	C5-28
5	C5+43	C5+43	B4+15	C5+46	C5-22
6	C#5-48	C#5-46	C5+49	C#5-49	B4+6
7	C5+50				

演者B(大村), F6_No7-2					
回数 \ irekte	1	2	3	4	5
1	A#4+29	A4+4	B4-19	B4+44	C5-26
2	B4+4	B4+10	C5+7	B4+18	C5-46
3	C#5-20	B4-43	C5-18	B4-5	C5-29
4	C5-18	B4+10	C5+5	B4-31	C5-20
5	B4+33	B4+42	C5+46	C5+43	B4+49
6	C5+8	A#4+34	C5+48	B4+30	C5-26

演者C(杉村?), F6_No7-3			
回数 \ irekte	1	2	3
1	G#4+34	G#4-26	A4-3

演者C(杉村?), F6_No7-4					
回数 \ irekte	1	2	3	4	5
1	G#4+34	A#4-47	B4	B4-34	A4+18
2	A4+46	A4+40	A#4-48	A#4-21	A4+33
3	A4+1	A#4-4	A#4+23	A4-30	A#4+36
4	A4+13	A#4-40	A4+25	A4+13	A4+35

「表IV-1」から明らかなように、裏声部分の音高の傾向は、演者1より2が低く、3はさらに低い。また、聴覚印象からは、重複した観察点を含むが、①裏声の高さは人によって異なり、②個人の中では2つないし3つの声の出しかたが、音高とともにパターン化されているように聞こえる。③しかしその音高は正確で安定したものではない、といった特徴が理解された。

(5)「近文《hauossa》に用いられる irekte の裏声部分の音高の観察による旋律要素の不安定性の検証」の結論

この項では「音程はどうでもよいが、とにかく裏声で歌わなければならない」という irekte に関する荒田マツエ姫の証言について、実際の音高の表れ方についての検証を行

なった。結果として、裏声部分には、個人により音域に差が認められ、さらに個人の中では音高の揺れが認められた。ほかにまた、個人ごとに発声の方法、癖、パターンというものも存在する点が聴覚印象として得られた。

荒田媼の証言から導き出された「アイヌの歌には発声方法（地声と裏声）の区別に関与性があり、音程に関与性がない（または音高に関与性が希薄である）音がある」という性質が確認された。裏声部分の音高は人により様々であり、また個人の中でも揺れ動く。

4.1.3 発声・音色

【音高変化に伴う発声・音色の変化】

音高変化の要素に対して、発声・音色の変化が優先する旋律音がある。「発声・音色」要素は様々な形で現れるが、音高要素でつくられる旋律の一部、とくに音域の上下両端で用いられることが多い。

譜IV-14 : ①《heio kuki ciki》／②子守り歌／③伏根ヤヨ／④帯広市伏古／⑤1962年9月25日／⑥NHK(F25)／⑦2018年10月20日

「発声・音色」要素は音高要素と同様に一種の音階音として捉えることが可能だが、その際、音の区別の要素が音高ではないため、音階の意味が通常とは異なることになる。

譜IV-15 : ①《heio kuki ciki》で用いられる音列／②子守り歌／③伏根ヤヨ／④帯広市伏古／⑤1962年9月25日／⑥NHK(F25)／⑦2018年10月20日

譜IV-16 : ①《heio kuki ciki》Exel 譜／②子守り歌／③伏根ヤヨ／④帯広市伏古／⑤1962年9月25日／⑥NHK(F25)／⑦2018年10月20日

[]=91

B4辺り	裏声	he							
	E4			ki	ci		ko	ro	ni
	D4					mo		a	
	A3		o	ku					
	F#3辺り 響かない低音	i		ki					

【様々な音色（発声）変化の例（1）—地声と裏声】

地声と裏声の頻繁な交代が旋律に音高と音色の両方の意味での起伏をつくる。これは旋律に特徴を与えると同時に、ukouk した場合に効果を発揮する下地となる。

譜IV-17：①《etunip he kar kar》／②座り歌／③伏根ヤヨ／④帯広市伏古／⑤1962年9月26日／⑥NHK(F27)／⑦2011年1月6日／⑧この演唱ではリズムは全体に各拍がイーブンではなく8分音符の2拍目が長めになっている

♩ = 91 ca.

エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ スー エ
 e tu nip he kara kar he kan nis po he su - e

エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ スー エ
 e tu nip he kara kar he kan nis po he su - (y)e

エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ スー エ
 e tu nip he kara kar he kan nis po he su e

エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ スー エ
 e tu nip he kara kar he kan nis po he su - ye

譜IV-18：①《huraye tuki》／②座り歌／③不明／④荷負／⑤1961年10月29日／⑥NHK(D38)／⑦2013年9月24日／⑧ここでは音符の上の「x」は「裏声に至らない irekte」を示す。

♩ = ca.61 / rep = ♩

hu ra ye tu ki he kam pa (wa) suy kan
 フ ラ イエ トウ キ ヘ カン パ (ワ) スイ カン

he mom na (h) ta ra ha wo (h) haw o ha -w o
 ヘ モム ナ タ ラ ハウ オ ハウ オ ハ -ウ オ

裏声と地声についての例であるが、後述する呼気摩擦音や *irekte* など、ゆったりした旋律の中に多彩な音色をちりばめて起伏の多い旋律を作っている。

アイヌの古いスタイルの歌唱からまず印象づけられるのは、地声と裏声の用法、声の多彩さ、そして起伏の多い旋律である。起伏は単に音程の跳躍だけではなく、発声法の異なる声を用いることに関連した旋律的な特徴であり、近代的な歌唱で音程差が大きく、起伏の変化に富む旋律が多いのも、その影響であり、名残りであると考えられる。

次の譜は NHK『アイヌ伝統音楽』所収の座り歌である。

譜IV-19 : ①《iwa sinno》／②座り歌／④千歳／⑤1962年頃／⑥NHK『アイヌ伝統音楽』
(NHK1965、P. 108)／⑦1962～1965年(谷本または増田による)

iwa sinno 鶴川流域

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a tempo marking of 117 ♩ = 104. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in a spaced-out format: i - wa si - n - no ka - muy ta ha e. The second staff continues the melody with a double bar line at the end, and the lyrics are ha e pa - s - te. A note in parentheses (千歳) is placed to the right of the second staff.

当該『アイヌ伝統音楽』は採譜の方針として「採譜にあたっては、個人のくせに属するメリスマや、その他不安定な音の動きを切り捨て、基本となる骨組みの表出につとめた。」(NHK1965、はしがきと凡例)とあるように、実際に採譜には、細かい声の変化は記述されず、地声と裏声の変化も一切記されていない。しかし例えば、「譜IV-12」の旋律に見られる短6度の跳躍音程は、一見して発声法の違いを推測させ、高い音が裏声であることを想定させる。

原資料を調査し、確認を試みる。原資料には5つの演唱が見つかった。集団で2回の *ukouk* 形式での演唱のあと、3人が独唱しており、その最初の演者からの採譜を以下に掲げる(譜IV-20)。

譜IV-20 : ①《iwa sinno》／②座り歌／③小山田チボ／④千歳市蘭越／⑤1962年12月18日／
 ⑥NHK (C42)／⑦2018年10月12日

跳躍音程は予想した通り、地声と裏声により歌い分けられた旋律であった。

この歌は近年の千歳地方ではレパートリーに入れられていないが、本稿「1.3 歌唱の時代的な変化」「譜 I -2」の場合と同様な変化は各地域で一樣に見られるのであり、その中で、裏声などの発声方法の変化が少なくなり、均質な音色で音高変化による旋律に変化しながら、かつての裏声の使用が跳躍音程に名残りをとどめているケースが多々見られる。



【地声と裏声の変化の技巧が音高変化の旋律に置き換わる例】

次の例は跳躍音程ではないが、発声要素が音高要素に置き換わる過程で irekte が別の旋律を作り出したと考えられる例である。

譜IV-21 : ①《ku-rimse》／②踊り歌／③帯広カムイトウ・ウボゴ保存会／④帯広／⑤1985年10月／⑥日本民俗舞踊研究会⑦1986年1月15日～3月末、採譜：小林幸男、校閲：小林公江（小林・小林 1987b、P. 73）／⑧記譜音は録音よりも減5度高い（原著の記載より）。同書で記載された曲名は「2 クリムセ」である。演唱者であるメンバーの名（19人）は同書にある（小林・小林 1987b、P. 3-4）。

譜「IV-21」は 1986 年に歌われた「弓の舞」の旋律である。小林の採譜では、節回し

を入れる箇所には本稿と同じように（本稿の方が踏襲しているのだが）次の記号が記入

される。  これは  の意味であるという（小林・小林 1987b、P. 19）。しかしながら、この歌にはこの記号が記されていない。このときの演者の顔ぶれを見る限り、そのうちの何人かはおそらく、なにがしかの節回しを入れていた可能性があるが、記入漏れか、不必要と判断して記載しなかったのか、可能性はいろいろと考えられるものの、いずれにしても節回しの記入はない。しかし、近年では実際に、この譜のような演唱が行われるのがむしろ普通である。

近年の演唱例として「譜 IV-22」を掲げる。「アイヌ民族博物館 クリムセ(弓の舞)」というタイトルで 2011 年 2 月 20 に YouTube に公開されたもので、演じられたのも概ねその頃（以前）と思われる（URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mLVfHo0RqT8>、2018 年 10 月 12 日閲覧）。状況は博物館内の建物（チセ）の中での定時公演と思われる。男性の踊り手が一人と、歌い手は 4 人、先唱と後唱 2 人ずつに分かれて歌っている。

譜IV-22：①《ku-rimse 弓の舞》／②踊り歌／③アイヌ民族博物館／④白老／⑤2011 年（以前）／⑥YouTube（公開者：Series2030）⑦2018 年 10 月 12 日／⑧2つのパートを同一の譜上に書いたが、先唱、後唱の変わり目（7、13 小節目）で歌い終わりは、ほぼ小節いっぱいまで延ばし、「iya」に重ねている。



このような歌いかたは弓の舞をレパートリーとする広い地域で歌われる現代のスタンダードと言って良いが、節回しは入れずに、人によって多少ヴィブラートをかける程度で、ほぼ楽譜通りの音高に沿って歌っている。

同じ歌を節をつけて歌う場合は、例えば次のように歌われる。

譜IV-23 : ①《ku-rimse 弓の舞》／②踊り歌／③日川キク子／④阿寒／⑤2008年11月26日／
 ⑥千葉⑦2018年10月12日／⑧踊りの後半部分からの採譜であるため歌詞の後半が「譜IV-15」
 と異なるが、この歌は踊りに合わせて2種の歌詞を持つが、旋律は同じに歌われる。

「譜 IV-23」の2小節目の後半「ko - -」の真ん中の音は、前後と同じ音だが、irekte が付き、裏声に回転する予備動作として、一旦低い音に降りてから喉に軽くストレスをかけて裏声へ変化させている。


「譜 IV-22」の2小節目の後半「ko - -」の真ん中の音は、前後に対して低い音に降りている。

この歌の2小節目後半の「ko - -」の旋律形は、本来は という形ではなかつ

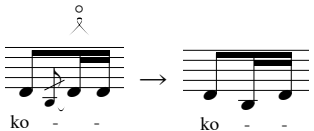
たかと推測している。真ん中の音に irekte が付いているのだが、irekte 回転の動作を細かく見れば、回転の直前に低い音から「一種のポルタメント」⁷¹をつけるように歌

う。譜で表せばこのように書けるであろう。

⁷¹ 「一種のポルタメント」という表現は今仮に用いている語である。来歴として、筆者が慣用的に用いている語であった「しゃくり」が、近年の日本ポピュラー音楽の用語として、筆者とは少し異なる意味で用いられ、定着しつつあるようであることが分かり、筆者の使用は不適切と判断して変更した語である。今後別の表現を考えたいが、さしあたりこのように記しておく。「一種のポルタメント」はいわゆるポルタメントやグリッサンドのように、2つの音の間の移動を想定したものではなく、ある音の発音に対して、低い音からその音に向けて、滑らかに素早く音高を変えて行く音を装飾的に付加する意味である。irekte で用いる場合は、音の変化が回転につながるようになるので、ポルタメントというよりは、ただ低音を付加するのと違いはないと思われ、低い音から開始してを回転を行う意味となるであろう。詳細については、irekte の技巧が後述する「第2の裏声」を含めて、不明な点が多いため、現時点ではこれを詰めることができず、仮の用語となる。

現在形の旋律である「譜IV-22」の形、すなわち  という形は、irekte の技

巧が用いられなくなり、旋律からこれが脱落して、音高要素優先の旋律に入れ替わる時に、音高変化として、この歌でかなり必須に近い要素として用いられていた irekte 要素、すなわち、翻転に向かって直前に付加する「一種のポルタメント」の低音が旋律イ

メージとして残り、明瞭な音高変化に置き換えられて  となった

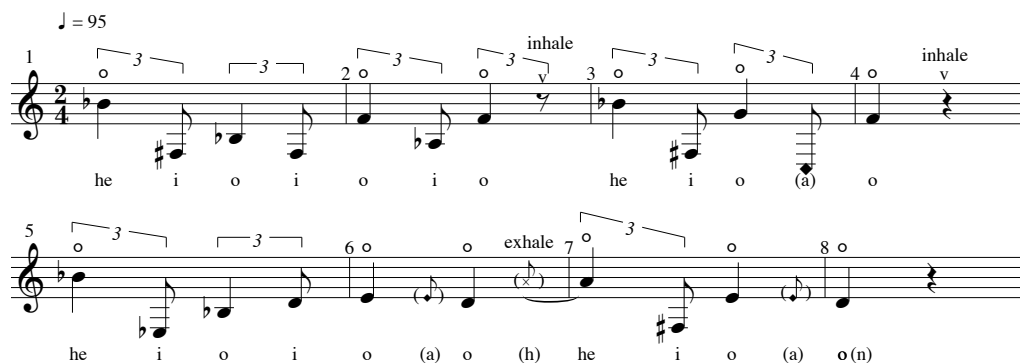
たと考えられる。

【様々な音色（発声）変化の例（2）—音高感が稀薄なゴーストノート⁷²風の弱い低音】

低い音は響かない声を用いて旋律全体に起伏をつけ、ちょうどジャズのゴーストノートのように、軽快なリズムを作り出している。

譜IV-24：①《heioioio》／②子守り歌／③伏根ヤヨ／④帯広市伏古／⑤1962年9月25日／⑥NHK／⑦2016年8月11日／

♩ = 95



⁷² ゴーストノート (grace note) は、ジャズなどで用いられる語で、和音や旋律の主要な音ではなく、装飾として追加された小さく短い音のこと。ジャズではグルーブを創出するために重要である。

【様々な音色（発声）変化の例（3）—地声と裏声のひっくり返り（翻転）】

実際に、裏声を用いる歌の中には旋律そのものよりも地声と裏声の間の声の「ひっくり返り」を楽しんでいると思われる歌がある。次の歌の譜はの1段を5つに区切って書いているが、後半の3拍では見事な声のひっくり返りの反復となっているが、ここではひっくり返りに意識の重点が置かれていると考えられ、裏声は不安定で、記譜よりも高くなっている（譜IV-25）。

地声と裏声の用法は、バランスの違いにもより、音色の変化として「裏声」の響きそのものを楽しんでいるような旋律もあるが、この例のように、「ひっくり返り」の変化そのものを楽しんでいると思われる例があり、また、素早い変化の技巧として後述する「irekte」として捉えられるものなどがある。それぞれは明確に分離されたものではなく、バランスの変化として、根底はつながっていると考えられるものである。

譜IV-25：①《siripawa》／②座り歌／③原島キヨ（1889-1968）／④静内町田原／⑤1962年4月17日／⑥NHK（E18）／⑦2018年8月21日

♩=56 (rep=♩/時々♪, ukouk=♩)

The musical score consists of three staves, each representing a different variation of the melody. The time signature is 2+3/4. The lyrics are: si ri pa wa - - (x)* cop ke nis* ho pu ni - - - (プレス/少し摩擦音).
 Staff 1: Labeled '1'. It features a 'vib(♩2W)' marking and a 'bounce' bracket over the notes for 'wa' through 'nis'. An 'even' bracket covers the final notes. A circled 'x' is under the note for 'wa'.
 Staff 2: Labeled '2'. It features a 'vib(♩2W)' marking and a 'bounce' bracket over the notes for 'wa' through 'nis'. An 'even' bracket covers the final notes. A circled 'x' is under the note for 'wa'. A note for 'cop' is circled with an 'o'. A diamond symbol (◆) is placed above the notes for 'cop' and 'ke' with the text '(◆発声優先、音高は曖昧)'.
 Staff 3: Labeled '3'. It features a 'vib(♩2W)' marking and an 'even' bracket over the notes for 'ho' through 'ni'. A circled 'x' is under the note for 'wa'. A circled 'o' is under the note for 'cop'. The staff ends with a '4' and a 'simile~' marking.

【様々な音色（発声）変化の例（4）—呼気摩擦音】

譜IV-26：①《ayoro kotan》／②座り歌／④二風谷／⑤1961年10月4日／⑥NHK（D29）／
 ⑦2013年4月26日／⑧符頭「×」の箇所では呼気摩擦音が挿入される。

1 $\text{♩} = \text{ca.}67 / \text{rep} = \text{♩}$ (inhale) V 2 3 (inhale) V
 a yo ro - - - ho wa o u ko ta n
 ア ヨ ロ ホ ワ オ ウ コ タ ン

4 (exhale) 5 (inhale) V 6 (inhale) V
 mi m ta - - r ho wa o u ka si -
 ミ ム タ ラ ホ ワ オ ウ カ シ

7 (inhale) V 8 (exhale) vib(2) vib(2) 9 (inhale) V
 o si no - - - t ho wa o u ran ke -
 オ シ ノ ッ ホ ワ オ ウ ラ ン ケ

10 (inhale) V 11 (vib) 12 (inhale) V
 ka - ye - - ho wa o u ran ke -
 カ イ エ ホ ワ オ ウ ラ ン ケ

「ayoro kotan」に用いられる呼気摩擦音は、他の地域に伝えられている同系の歌の間でも（旋律の中での使用箇所や旋律そのものが異なるものの）呼気摩擦音の使用が見られ、歌とともに伝承されている旋律音の要素である可能性がある（千葉 2017）。

譜IV-27：①《atuysokata》／②座り歌／③小田フユ／④千歳市蘭越／⑤1962年12月17日／
 ⑥NHK（C40）／⑦2013年4月26日／⑧符頭「×」の箇所では呼気摩擦音が挿入される。

1 $\text{♩} = 84$ (x) vib.16note/W3 2 vib.16notes 3 vib.16notes 4 v
 a tuy so - ka - - ta ho a - ra - o u

5 (x) vib.16note/W3 6 vib.16notes 7 vib.16notes 8 v
 u pin ne - ci - - ri po ho a - ra - o u

繰り返される旋律パターンの同じ箇所（符頭×）で規則的に呼気摩擦音が用いられている。

譜IV-28 : ①《uwa he he》 / ③不明 / ④白老 / ⑤1962年5月8日 / ⑥NHK (C14) ⑦2017年12月10日 / ⑧ここでは符頭「×」は呼気摩擦音を示す。(採譜メモより) 6拍子で記譜したが「1拍の中で弾むリズム」の意味であって、拍を3つずつに分割する意味を意図していない。

小さいがしっかりした呼気摩擦音の発音によって、「譜IV-24」と同様の軽快なリズムを作り出している。

参考として、Excel 譜を掲げておく。

譜IV-29 : ①《uwa he he》 Excel 譜 / ③不明 / ④白老 / ⑤1962年5月8日 / ⑥NHK (C14) ⑦2017年12月10日 / ⑧ここでは「△」は呼気摩擦音を示す。

【様々な音色（発声）変化の例（5）—ノイズのような低音】

譜IV-30：①《huraye tuki》／②座り歌／③平賀サダ、沢ギン／④勇払郡鶴川町春日／⑤1962年5月13日／⑥NHK（C27）／⑦2015年10月4日、2016年7月修正／⑧「raɣ」と書いた箇所がノイズのようなややストレスのある低音

♩=67(average of 31-46) rep=♩ ukouk=♩ズレ ♪:bounce

hu raɣ ye (-) e tu - - ki he mo m na - ta - - ra

hu ra - ye (a) e tu - - ki he mo m na - ta - - ra

【様々な音色（発声）変化の例（6）—巻き舌音】

譜IV-31：①《hataha ho ho》／②子守り歌（iyonnokka）／③／④白老／⑤1962年5月8-9日／⑥NHK／⑦2018年1月1-3日／⑧hororse と称する「巻き舌」を「r」の連続で歌詞に示した。

♩.=68 (♩=103)
 1 (6/8=2拍子：♩.+♩.) 2 3 4
 ha ta ha - ha ho ho ho ha - - ta ha - - ho ho ho

5 6 7 8 (9/8=3拍子：♩.+♩.+♩.)
 ha ta ha - - ho - ho ho a hrrr rr rrr rr a -

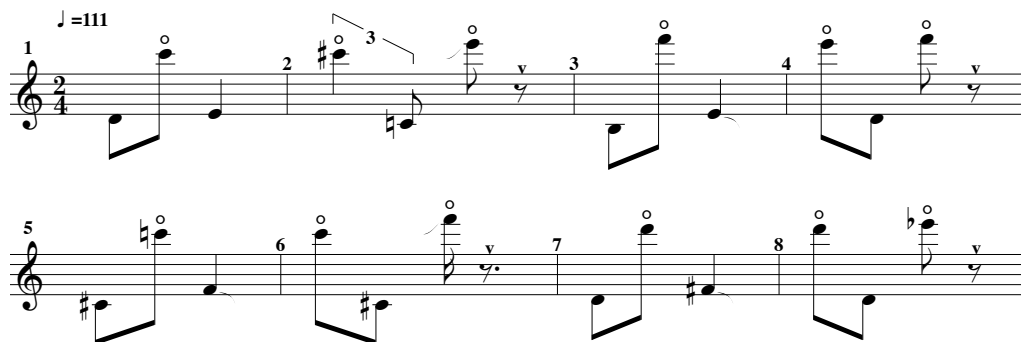
8 9 10 11 12
 rrr rr rrr a ho a a ho a he - - a ho a

13 14 15 16
 rrr a - ho a ta - ha ha - ho - - ho ku - - ko r(o) pon pe

17 18 19
 a - ho ho nep e ci-s ka r(u) ha - ho - ho -

【様々な音色(発声)変化の例(8)—rekuhkaraにおける(高音と交互に用いられる)特殊な低いノイズ】

譜IV-34: ①《rekuhkara》/②レクフカラ/③西平ウメ/④樺太系(網走放送所スタジオ) ⑤
1962年7月14日/⑥NHK『アイヌ伝統音楽』付属ソノシート1-7《rexkar 喉鳴らし》/



rekuhkara における高音と交互に用いられる特殊な低音域のノイズの例として、各音は近いものを記したが、五線譜上の音程にぴったりと当てはまっているわけではない。高音は裏声、低音は特殊な響きのノイズである。これについては本稿「補論」参照。

【様々な音色(発声)変化の例(9)—rekuhkaraにおける吸気発声】

吸気発声については、本稿「補論」参照。

以上のように、アイヌの歌唱における多様な声の用法を見る限り、声の種類(音色、発声方法)やその用法がアイヌの歌の旋律要素として重要視されていることは明らかである⁷³。

そして、これらの旋律は、比較的均質な音色で音高の変化を中心に組み立てられる旋


⁷³ 修士論文では記述のために記号を考案する中で声の種類について考察するに至った(千葉伸彦 2013「グローバル化の進む現代における口頭伝承音楽の伝習——アイヌの歌の伝承を活性化するために——」放送大学大学院 文化科学研究科 文化情報学プログラム, 78-79)。修士論文ではこれらの声の他に、後述する「irekte(修士論文では「レクテ」としたが、文法的な理由から本稿では irekte に改めた)」について、その種類をいくつかに分けて記述し、「地声からの irekte」「裏声からの irekte」「裏声に至る irekte」「裏声に至らない irekte(声門閉鎖)」「途切れる声」とした。これは、「irekte」が旋律を構成する要素、すなわち旋律構成音の単位として演者に認識されているものとする旋律解釈の観点から、音色の対比で構成される旋律の構成要素である「声」の種類と irekte を同列に置いたことで、声の一種として扱った。しかし本稿ではよりシンプルに捉えて、irekte は声の種類ではなく、声の用法であると解釈を改めた。

律とは異なる音階構造であると言える。音色・発声の変化を旋律音の区別の要素とした一種の音階を組み立てている。

「譜IV-33」「譜IV-34」については、樺太地方特有の歌であり、地域性も関与していると考えられ、出現頻度は決して高いわけではない。

4.1.4 節「irekte」

アイヌの歌唱に多用される技巧として、地声と裏声の声区の変換がある。典型的な用法は、地声から裏声を経由して地声に戻る動作を素早く行なうものであるが、このとき、喉に軽くストレスを与える、一種独特な方法を行なう。この用法を含む歌唱についての演唱者自身の説明の語「kuttomorette (喉の中を鳴らす)」に由来して⁷⁴、筆者はこの技巧および動作を「irekte (それを鳴らす)」と呼ぶことにしている。

irekte は声門閉鎖の動作を利用した技巧で、典型的な irekte は地声から裏声を経過してまた地声に戻る素早い声区の変換（声のひっくり返し・^{ほんてん}翻転）である（五線譜では音符の上に補助記号 $\overset{\circ}{\wedge}$ を付けて表し、また Excel 譜では同様に「 \emptyset 」と「 \circ 」を組み合わせて示している）。裏声の発声に至らずに声を途切れさせた状態から折り返す方法も多く用いられる（同様に $\overset{\times}{\wedge}$ 、「 \emptyset 」と「 \times 」で表す）。連続して声を途切れさせ、1拍に4回または3回行なってリズムを作っていく方法は特に道東で多用される（これは同音の音符で  のように表す）。

irekte には多様な用法がある。声門閉鎖の動作を利用した裏声への変換だけでなく、裏声の発声に至らずに声を途切れさせる用法や、低い音域から駆け上がる素早いグリッサンドやヴィブラートなどの技巧との連関による用法、裏声や声を途切れさせる動作の

⁷⁴ 添付書類『日川キヨ媪の歌とムックリ』P. 51、52（脚注を含む）、66、67、68、69、90、114、115、116、117、118、119、122、123、125、215、216、217、218、219、220、221、222、223、247、248、253、254、369、370。

中間的な形や連関される各技巧のバランスなどにより、多様な形を作る。

irekte に表れる中間形の存在は、記述上の区別として境目を曖昧にし、記述を困難にする。

irekte のうち、声を途切れさせる用法を「分断の irekte」、裏声から地声を経由してまた地声に戻る irekte を「逆 irekte」、と、それぞれ略称として呼ぶことがある。

中間形や、技巧の複合的な用法について、練習では irekte をはじめ、一つ一つの技巧を練習するが、最終的な演唱では技巧の用法は個人性に委ね、それぞれの技巧が境目なく混沌と存在する可能性もあることを想定している。

以下の例がある（採譜メモから）

譜IV-35 : ①《sarurun kamuy》／②踊り歌／③日川キヨ／④屈斜路、阿寒／⑤1996年3月23日／⑥アイヌ民族博物館（ゆめ基金事業）／⑦2013年5月27日／⑧譜VII-43参照。

(呼吸摩擦)
(Exhale)
5 6 v

ho pu ni e - to - - (h) an a an e hu - - - - - a
ホ プ ニ エ ト ア ア フ

○6小節の中音域に irekte が付いているのは、vibrato の音圧と音高が大きくなり、irekte との境目がなくなった意味で、記述上の区別が難しくなっている。

4.1.5 第2の裏声について

irekte の発声に通常⁷⁵の裏声とは別の種類の裏声がかいられていると筆者は考えている。典型的とも言える irekte の用法、つまり、短く瞬間的に発する装飾的な用法で多く用いられる声である（例えば「譜VII-28」と「譜VII-29」《hauossa》、「譜VII-24」～「譜VII-27」《ayoro hes kotan》など）。筆者自身の経験では、地声から裏声を経過してまた地声に戻る素早い声区の変換を行なう時の、動作に対する意識として「喉に軽い筋緊張を加える」「喉を軽く絞める」といった感覚で行なう。声門を閉鎖する動きに関連した動作である。声門を閉じる動作から、呼吸を少し強めるようにすると、ある種の裏声を発することができる。ここで発せられる裏声は、喉を閉めて出す細く硬い音色の高い裏声であり、通常の、比較的開いた喉を使う裏声との区別が体感される。特徴は聴覚印象にも表れていて、同様の発声による声を多くの歌唱例で聞くことができる。歌唱方法を練習する際や、人に声の出し方を教える時の経験から導き出された考えとして、筆者は2種類の裏声があるという仮説を立てた。2種の裏声は同じ音域で交互に発声することも可能である。しかし2種の裏声が本質的に違うものであるかどうかは不明である。現状では実際の喉の中での動作として何が起きているかが不明であり、現象と体感だけで判断しているからである。生理学的な検証が必要である。「声区」について、スペイン人の声楽教師の M.ガルシア (M. Garcia 1805-1906) は次のように定義づけている。

「声区とは同一の喉頭調節によって発声される同じ音色の音域」(斉田 2016、P. 80 から引用)

生理学分野においても、地声と裏声を含む「声区」の定義分けは未だ十分に明確化されていない。声区の区分についての現状を、医学博士の^{さいだはるひと}斉田晴仁が説明しているので、引用する。

音声科学や声楽での声区の分け方は、未だ混乱している。男性では、低い方から、胸声、頭声、ファルセット、女性では、胸声、中声、頭声と一般に呼ばれているが、指導者により異なり、アメリカでは、heavy register、light register と2区分としたり声区にはこだわらない指導者も多い。これは声区

⁷⁵ この声を「裏声」と呼ぶべきかについては意見もある。振動様式が確認されていないためであるが、これまで「裏声」と呼ばれてきた声の範囲の中に区別されるべき要素が存在する可能性があるということなので、ひとまずここでは「裏声」と呼んでおく。

の定義が“同じ音色”というように主観的な要素が入るからと思われる。

呼吸での主な声帯の振動様式は、ハイスピードカメラ映像で示したようにボーカルフライ、地声、裏声、ホイッスルボイスの4種類あり、これは音声学上従来から声区と呼ばれている。ところが、この区分を前述したように胸声、頭声という言葉で表す場合がある。これは声楽家の経験から得た主観が入ってしまったため、私は不適切であると考えている。この言葉は、声が身体のどこで響いているかという体壁振動感覚を示して直接声帯振動様式を表すものではない。」(齊田 2016、P. 80)

このような検討の末に齊田は自己の著書での方針を以下のように述べている。

「本書での声区は、振動様式をあらわす、ボーカルフライ、地声、裏声、ホイッスルボイスを意味している。」(齊田 2016、P. 80)

本研究も、この声区の区分に従うこととする。

声区の区分のうちの地声と裏声に関する喉頭内の動きについて、齊田の説明を以下に引用する。

声区の区分で一般的なものは、地声と裏声である。この二つは、声帯振動様式の違いで起こり、内喉頭筋が声帯の長さ、厚さ、緊張度を調節し行っている。主に甲状披裂筋と輪状甲状筋の働きの違いによりこの声区の変化が起こる。甲状披裂筋は、声帯筋(内筋)と甲状披裂筋外側部で構成され、前者の緊張で張りが強くなり、後者では声帯が短くなる。甲状披裂筋は声帯の張り(緊張)、厚さと長さの調節を行う。輪状甲状筋は声帯を伸展させ緊張させるため声帯は薄くなる。甲状披裂筋と輪状甲状筋は、相反する作用があり拮抗筋と呼ばれる。(齊田 2016; 126)

また、いわゆる声の「ひっくり返り」を^{ほんてん}翻転と呼ぶが、これらについては以下の説明がある。

徐々に声の高さを上げて歌っていると急に声がひっくり返ったような声(声の翻転)になる場合がある。これは声区の変換を意味し、チェンジ(change)、パッサッジョ(passaggio)、ボイスブレイク(voice break)と呼ばれる。地声では甲状披裂筋(内筋)が輪状甲状筋(前筋)より優位だが、裏声では逆転する。この筋緊張と呼吸とのバランスの変化が急激に起こると

声の翻転が起きる。声区の変換は、喉頭内筋の緊張だけの問題ではなく、呼吸とのバランスの問題である。声楽のように声区がわからないようにするのが望ましいとするものから、ヨーデルのように変換を際立たせることを特徴とするものまで、声区の変換の捉え方は様々で各芸能の特徴でもある。(斉田 2016; 126)

筆者が仮説として立てた声——すなわち、irekte で用いられることが多く、通常の比較的開いた喉を使う裏声と体感および聴覚上区別される、喉を閉めて出す細く硬い音色の高い裏声——を仮に「第2の裏声」と呼ぶことにし、その場合に通常の裏声を「第1の裏声」と呼ぶことにする⁷⁶。

第2の裏声の特徴を少し詳しく述べる。発声上の感覚からは、「少し筋緊張を強めた」「締め付けた」との形容や、音色の特徴から「細い裏声」といった表現が、いずれも当てはまる。音域は、通常の裏声の発声よりも高い音域にある。参考に、筆者の発声可能な音域は以下である（C4を中央ドとして）。

○地声「E2~B4」…下限より低い E♭2 は、かろうじて発声可能だが、音になっているか微妙な程度である。上限の B4 では^{ほんてん}翻転が連続して起き、音高をどちらかの声域で維持できない。

○裏声1「E4~E♭5」…下限より低い E♭4 で翻転が起きる。上限ではそれ以上高い音が出ない。

○裏声2「G4~G5」…下限より低い G♭4 では発声が非常に不安定になり、地声 D♭4 近辺の音との間で翻転が生じる。上限 G5 以上は不安定になり、翻転して何らかの声区に入るようだが、翻転した先の音を維持できない。このあたりはまだコントロールが十分ではなく、何度も繰り返して行なって疲れてくると、翻転せずにただそれ以上高い声が出なくなる。

以上は筆者にとって発声しやすい「u」「o」など任意の母音で行なった⁷⁷。

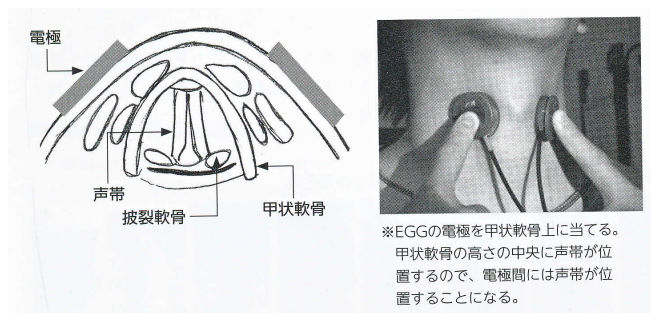
「第2の裏声」の発声の仕組みについての生理学的な解釈を行うべく、斉田博士の協力のもと、筆者自身の喉を Electroglottogram (EGG) を用いて検査した。

検査の結果の報告に先立って EGG の仕組みを説明する(斉田の著書を参考にした)。

⁷⁶ 略して「裏声2」「裏2」などと書く場合もある。この声に関する断り書きがなく単に「裏声」と書いた場合は、裏声1、裏声2、をとくに区別せずにどちらも含む意味である。

⁷⁷ 出しやすい任意の声とは、結果的に、地声は「o」と「a」の中間、第1の裏声は「u」から少し「o」寄り、第2の裏声は「u」と「o」の中間だが、高音域は調音の区別は不明瞭である。

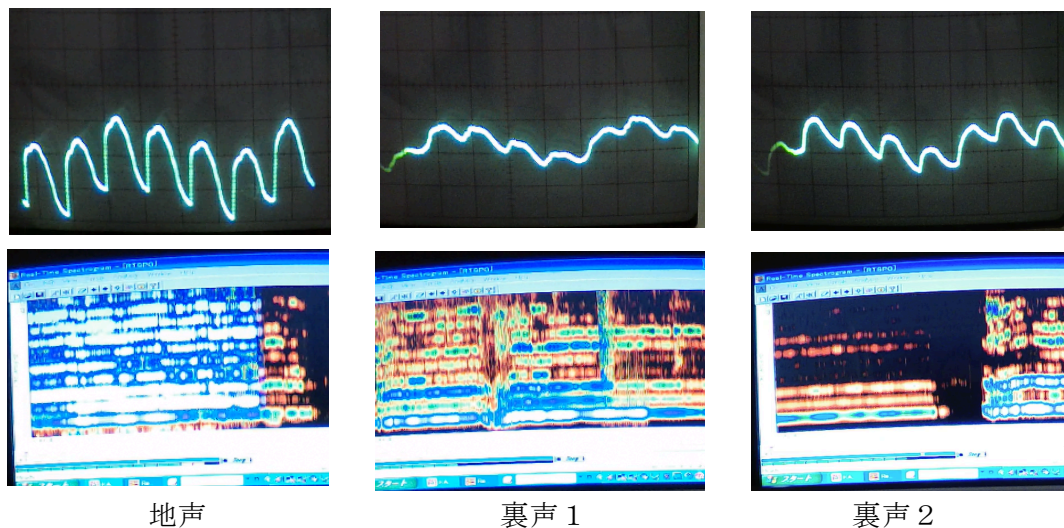
前頸部の甲状軟骨部位の皮膚上に2つの電極を置き、微弱電流を流すと、電流は声門を横切って流れる。声帯振動は2つの声帯がくっついたり離れたりの開閉運動であるが、その電流値を計測すると、声帯を通過する電気抵抗値の変化を知ることができるが、その変化はすなわち、2つの声帯の開閉時の接触面積の変化を表している。これにより、声帯振動様式の一部を知ることができる。



図IV-9 EGG と音響分析 (斉田 2016、P. 62 より転載)

筆者の喉に「図IV-9」と同じように電極を当て、地声、第1の裏声(裏声1と略記する、以下同様)、第2の裏声(裏声2)について調べた。

筆者の発声を EGG を使って調べた画像を下に掲げる (図IV-10)。



図IV-10 EGG と音響分析 (2018年10月5日測定)

「図IV-10」は上段が EGG、下段が音響分析機 (CSL4500) による画像で、EGG は

横軸が時間、縦軸が電流量⁷⁸である。表れた波の形は、上端が声門の閉鎖側、下端は開放側を示している。したがって上向きの曲線は声帯の閉鎖に向かう動作、下向きの曲線は開放に向かう動きである。

左から、地声、裏声1、裏声2、であり、すべてA4（約440Hz、C4が中央ド）の高さでの歌唱である。音高は揃えたが、そのために強さにはムラができた。地声は音域の上限であるために強く発声せざるを得ず、また裏声は逆に低めの音域であるため、弱く発声している。ちなみに、強弱のコントロールについては、地声は強弱変化の調節が自由にコントロール可能であり、第1の裏声も地声に次ぐ調節幅でコントロール可能であるが、第2の裏声は、音量調整が多少は可能であるが、喉に筋緊張をかけて絞り出すような発声であるために（この表現を過大に受け取らないように注意が必要で、ここでは多少差異を強調するつもりで書いていることを述べておく）、自ずと音量はある程度の範囲に限られる。地声のいわゆる「大声」のような大音量での発声はできず、ウィスパーボイスのような囁くような小声での発声も困難である。ただし第1の裏声に関して、民謡歌手のような音量での発声は筆者にはできないことを考えれば、これが筆者の訓練が足りないためであり、訓練次第で音量調節の可能な幅をどこまでか、変更できるのかについては、現時点では不明である。

EGG波形から、裏声2は裏声1よりもいくぶん地声に近い印象が指摘できるが、その理由は不明である。声門の動きは僅かながら開放より閉鎖に偏重している傾向にあるような印象を受けるが、これは地声や裏声1の波形にも共通することであり、これは筆者の発声法が全体に「喉を詰めるような声」であることと関連するかもしれない⁷⁹。

広く声楽関係者の言い方で「開いた喉」「詰めた喉」といった言い方がある。クラシックの発声は「開いた喉」で大きな遠達性のある声を作り、ポピュラーは遠達性はあまり重要ではなく（多くの場合マイクを使うため）、個性性を重んじるために様々な声があるが、一般にはクラシックの発声と比較してやや詰めた喉を使って、倍音成分や、いわゆる楽音的でないノイズ成分まで増やし、日常の会話に近い声も含めた多彩な声を用いて表現に幅を持たせている傾向にある。次の説明が合致する。

⁷⁸ 時間の単位はSecond（秒）だが、「図IV-2」の画像では約0.016～0.018秒程度の時間枠を切り出して表示してある。縦軸の単位はampereである。

⁷⁹ EGGの縦幅が狭いことについては、地声のような完全な声門閉鎖を伴うものではないことが示唆される。このような特徴については、ファルセットヴォイス、ホイッスルヴォイスとの関連についても検証の必要がある。

ポピュラー発声の地声では、声帯の合わせ方（声門抵抗）が強く変化が大きい傾向があり、比較的強い呼気圧を伴っている。声の大きさは、声門抵抗を介して調節する傾向がある。（斉田 2016、P. 150）

声楽発声では、声帯を薄く使い声門抵抗は比較的小さく一定で、声の大きさは声門下圧（呼気圧）を介して調整する傾向がある。（斉田 2016、P. 151）

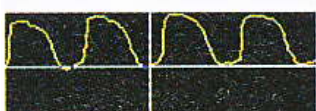
アイヌの発声は、所感では、ポピュラーの発声よりもさらに詰めた声を作り、その点では日本民謡の歌手とも近い可能性がある。しかしまた民謡のように、高い音域での力強い発声はアイヌでは稀である。アイヌの歌は全体に、あまり大音量では歌わない傾向がある。

「アイヌの女たちの声では音の高い低いの問題でもなく、また割合小さな声で歌っていて、あのようなちょうどヨーデルに似た声の出し方をする様だ。」
（武田 1956、P. 249）

武田の記述は翻転を含む発声法と「割合小さな声」の関係を示唆するものと読み取れるが、経験的にも、とくに歌の上手な^{フチ}唄たちは大音量で歌わない印象を筆者は持っている。日川キヨ唄の声は独特な響きで良く通る声であるが、よく通る音色と大音量は別である。アイヌの若手の歌い手の談話⁸⁰や自己の経験を参考にすれば、確かに大音量で歌うと *irekte* が入れにくくなる。喉は常に少し緊張した状態を作って、少し詰めたような声で歌っていると、自然と *irekte* が挿入しやすくなる。上述の若手の歌い手がそのような発声法であるし、歌い手としては学習中であるが、指導する機会のある大学生の一人が、ふだんから少し喉を詰めたような発声をしていて、歌でも翻転を起こしやすいが、日常の会話でも翻転が頻繁に起きるのが悩みの種であるという。古い録音を聴いていると、古老達の声は、全体にどこか共通した声の音色をしているように思うことがあるが、これは、器質的な遺伝やコミュニティー内での学習により似てくる、などの理由も考えられるが、理由のひとつとして、歌唱の発声法が関係している可能性も考えられる。このようなことからの推測であるが、アイヌの歌唱における喉の使い方は、クラシックに比べ、またポピュラー音楽や民謡以上に、声門閉鎖（声門抵抗）は強く、声門下圧は高く、呼気流率は小さめである可能性が考えられる。筆者の発声（図IV-2）では地声、裏声1、

⁸⁰ 2018年、現在、若手で突出した歌唱技巧を持つ山道ヒビキ氏（29歳）との個人的な談話による。

裏声2とも、いずれの波も、声門の閉鎖時間（頭頂部）が長く、開放時間（谷の部分）が短めに見えるのは、こうした特徴と関係している可能性を考える。比較対象として、テノール歌手の発声時「図IV-3」（齊田 2016より引用）および、別のテノールの歌手がマイク・テスト中に発した軽い発声（図IV-4；千葉が計測）は、いずれも開放部分の時間が筆者の発声時より長めである。



図IV-11 テノール歌手、C4
 （齊田 2016、P. 67より）



図IV-12 テノール歌手、マイク・
 テスト時の軽い発声、B♭3、地声
 （2018年10月5日測定）

2つの裏声の発声に連想される、いくらか類似した声があることを齊田氏により指摘された（2018年10月5日、個人的な談話による）。奄美の民謡の歌手による歌声である。

譜IV-36：①《「西郷どん」オープニング》⁸¹／②ライブ演奏／③里アンナ／⑤NHK／⑥2018年8月6日公開／⑦2018年10月4日／⑧1'44"から
https://www.youtube.com/watch?v=ey4gG_c0qss (YouTube、Avex、2018年10月4日閲覧)



里アンナ氏によるこの歌唱では、旋律音のすべてにおいて、発した直後に *irekte* にいくらか似た印象のある裏声を用いてコブシ様の節回しが付けられている。旋律後半の高音域部分は、旋律自体を裏声で歌っているが、裏声の箇所でもコブシと同様の装飾音を付けて歌っており、こちらは音色が同じためか、譜で記した装飾音符のように、比較的明瞭な音程で聞かれる。後半の高音域の旋律の裏声と、前半のコブシ様につけている裏声と、同じ種類の声であるかどうか目下のところ不明である。

結論として、2種の裏声は、筋肉（輪状甲状筋と甲状披裂筋）と呼気の使い方の違いであろうと説明されるものの、今回の検査だけで単純かつ明解な結論に導くことはでき

⁸¹ 2018年1月からTV放送されているNHK大河ドラマ「西郷どん オープニング テーマ」と同じ歌手による同じ歌だが、「LIVE Ver」の方が発声が明瞭であったため、こちらを採った。

なかった。ひとつには生理学分野における研究の現状がある。「地声」「裏声」といった声区の区別が、音楽の分野での声区の区分とは異なりながら、声区 (register)」の捉え方自体が、未だに確定した共通認識が持たれていない状況である。生理学は現象の正確な理解が可能な分野ではあるが、現状では少なくとも「第2の裏声」については体感および聴覚印象が先行している状況であると言える。発声の区別の詳細については、今後の研究が大いに期待される。

本研究としての結論として、現象の詳細は不明ながら、実際に用法の違いをコントロールして実現できることから、仮説に立脚した状態のまま「発声練習」などの「練習」の中に組み入れることにした。

4.1.6 リズム

【先行研究】

リズムに関連する先行研究では、谷本が『アイヌ伝統音楽』「アイヌ音楽について」の中で、アイヌ音楽の「拍子」について述べている。

拍子は二拍子が最も多く、三拍子がこれにつづく。曲の途中不規則に拍子の変換することがたまたまあるが多くの場合は演奏者のくせによるもので本質的なものではなく、それぞれの曲は首尾一貫した拍子をもっていることが多い。(谷本 1965、P. 12)

また三拍子と二拍子が規則的に交替するといった曲も若干ある。(同)

甲地は主に音型や歌唱形式等の研究の中で、ことばの音節の用いられ方に注目したリズムの分析を行なっている。以下の研究がある。

「音節のとり拍単位でのリズムパターン」(甲地 1997、P. 52-55)、

「歌詞のリズム配分について」「各拍への歌詞の配分」「リズム型について」(甲地 2000、とくに P. 157-160)

「5音節の行における旋律とリズム」「4音節の行における旋律とリズム」「6音節以上の行における旋律とリズム」(甲地 2002、とくに P. 48-55)

神謡の拍節構造に関する論文(甲地 2006)

ことばの語りについては他に、奥田(奥田 1988、1990、1991)、田村(田村 1987、1998)、近藤(近藤 1961)らの研究がある。

アイヌの音楽のリズムは、繰り返される拍数や拍の中で分割されるリズム形は比較的シンプルな形で表れている。その中で様々な形式を分類し、考察する先行研究の記述はいずれも妥当な解釈であり、たいへん参考になる。

【リズムの生成について】

しかし本研究の中では、アイヌの歌唱の実践に向けた意味で、ここで、アイヌのリズ

ム生成の仕組みについて今一度考えたい。

甲地は「奇数拍節」に注目した論文の中で緻密な考察を行ない、いくつかの仮説を立てているが、「おわりに」の中で、さらに重要なコメントを記している。そこでは、アイヌのリズム生成の変化を、それを裏付ける演者たちの感覚の変化と共に指摘している。以下に引用する。

近年のアイヌ文化復興のさまざまな動きの中、より「伝統的な」アイヌ音楽の復曲・復元の試みも少しずつ行われてきている。そうした中で、録音資料に残されている演奏を元に再現したであろう曲ながら、録音資料では奇数拍節を重ねているのに、復元演奏の中で偶数拍節（2拍単位の連続）で歌われている場面を何度か耳にし、気になっていた。

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

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

現代の歌い手らの演唱スタイルが、音声資料に残されている演奏と何か「違う」と感じられる要因の一つに、音声資料では奇数拍節で歌われているものをそのとおりに実現しているかどうか、ということもあるかもしれない。また、実際の演奏場面においては、歌唱様式が拍節構造に影響を与えることもあるかもしれない。影響の幅の振れが不安定だとしても、その自由度そのものがアイヌ音楽を特徴づけるものでないとも限らないら——。

(甲地 2017、P. 50)

アイヌの音楽の大半は、等間隔のパルスが感じられる（クーパー・マイヤー2001）。結果として谷本が指摘しているように2拍子や3拍子と理解される演唱が多いが、同時に谷本が例示している2拍子と3拍子の交替する曲のような奇数拍子や不規則拍子の曲も少なくない。さらに谷本が「曲の途中不規則に拍子が変わることがたまたまあるが多くの演唱者のくせによるもので本質的なものではなく」と記しているように、拍数の不規則性は現象として少なからず起きていることは、甲地論文も示している。

一節を何度か繰り返す中、拍節構造が変化したように聞こえる例:5例(11.9%)
(甲地 2017、P. 45)

私たちが音楽を学ぶ中で基本となる「拍子」の概念を一旦解除して考えた時、アイヌの歌は、リズム自体が2拍子や3拍子で進行している感覚は薄く、1つのパルスが1拍をなすような、いわゆる等拍のリズムが基本と言える。拍には踊りの動作や手拍子などの身体動作が関与している可能性が考えられる。「強拍・弱拍」の字義通りの強弱は基本的には感じられず、心理的なアクセントとしても等間隔のパルス上に拍が感じられるが、例えばテンポが速くなってくると、身体動作の自然な対応として、2つのパルスごとに1つのアクセントを感じるようになる。こうした場合、演者たち自身は、2つのパルスを1組としてグループ化して1つの手拍子を打つか、または速いテンポのまま、1パルスごとに打つかの選択肢が演者ごとにでき、実際の演唱の場では演者により分かれて両方のパターンの手拍子が入る、といった現象が見られる。

リズムは、歌詞や、旋律形の一まとまりによるフレーズを単位として形成されることができると考えることができる。短いフレーズの繰り返しが多いため、必然的に2拍、3拍、4拍を一まとまりとして2拍子や3拍子に感じられるものが多く、中には5拍や7拍などを単位とする歌もあるが、2拍子や3拍子が独立してリズムの単位を作っているのではないことは、歌い出しやフレーズの間合いの取り方によって、しばしば拍子が増減する場合があることから推測される。踊りも同様で、例えば鶴川の踊りでは歌が3拍、踊りが2拍を単位として並行して行われる例があることを甲地は指摘している(2017年8月26日、東京大井町での「アイヌ文化フェスティバル2017」基調講演「アイヌ音楽と出会う」)。同様の例は、5拍を単位とする旋律のフレーズの *yaysama* (即興詩) の手拍子が2拍ごとに打たれるため、旋律と手拍子の関係がフレーズごとに表裏が逆転する例や(田村1988、P. 94-95)、帯広の *sicocoy* という歌は28拍で一巡りする旋律であり(*cocoy coyna* というフレーズが4拍、*ihorei ahoho ihorea ho* という8拍のフレーズが3つで合わせて28拍である)、宴などの際には大勢の唱者が一人ずつ歌い継いでいくが、しばしば^{はや}気の逸る演者は1拍や2拍、早めに歌いだす例があること、短いフレーズの歌が、ブレスの都合などでしばしば繰り返しのパターンを乱すことがあるものの誰も意に介さない様子であること、といった例などから伺い知られる。谷本が「曲の途中不規則に拍子の変換がたまたまあるが多くは演唱者のくせによるもの」と解釈した現象は、実はアイヌのリズム生成における本質的な性質を内包するものであった可能性がある。解釈の結果は異なるがむしろ谷本の着眼を評価したい。

一見自由な拍に思われる yaysamanena (叙情歌) や子守り歌などで演者は手で軽く拍子を取っていることがある(譜IV-31 参照⁸²)。その場合は、伸縮する時間枠の中で、心理的な拍を感じながら一定の拍で進行していると考えられる。

アイヌの歌のリズムは、等しい間隔に置かれたパルスの上に個々の演者が拍を置き、自然な身体動作との関係性によって1拍ごとの(心理的)アクセントを感じながら、そこに歌のフレーズ(旋律と歌詞)を乗せて行くことでリズムを形成しているものと理解される⁸³。フレーズの持つ拍の単位が拍子となって現われるが、拍子そのものが本質ではないために、しばしば自由な変化(拍子からの逸脱)を起こすものと考えられる。

しかし、このように推測される感覚も、他の伝承内容と同じく、過去のものとなり、おそらくこうした自由な変化は、近代の若い伝承者らの間では、失敗とみなされることが多いのは、これも感覚的な変化であると思われる。これは甲地が「おわりに」で述べた違和感の要因となっているのではないか。

アイヌの歌のリズムは、等拍(いわば1拍子)を基本に、歌や踊りのフレーズの単位のままに2拍子や3拍子が多く演じられるために、しばしば自由な変化が容認されると考えられる。これを記述するためには、拍子記号が余分な規定を与えてしまうことになるということもできるが、実質的に、現代の方法としてこれは止むを得ないことである。そのために、また楽譜として見やすくする便宜的な理由もあり、なるべく最小の単位で書くことが違和感を減らす方法なのだと考える。

【拍の分割】

拍の分割は、フレーズがパルス上に当てはめられる際に、歌詞の音節や踊りの動作などによって「分割」が自然と当てはめられていくものと理解される。たとえば、1拍に「utari」ということばが当てはめられた時、ことばの音節によって

utari という1拍が u tari に、

さらに u ta ri () というリズム形に分割される。

踊りについても、反復する動作であればそれを分割とみなすことができるが、反復しない動作も、例えば1拍で1動作をする場合の「腕の一振り」を、意識上で「上げる」と

⁸² 後半後半に進むに従って自由なリズム、自由な音程感覚で歌われ、演唱者本人の意図が掴みかねるが、また小さく何かで拍子をとるような音が聞こえることから、なんらかのリズムの観念が働いていると思われる。小さく何かで拍子をとるような音が聞こえることから

⁸³ いわば1拍子と言うべきか。

「下げる」に分割して捉えるような解釈も成り立つ。踊りに関しては、今後その方面の研究が進むことを期待する。

歌に関しては、irekte による拍の分割がある。例えば、日川キヨ媪の演唱では、ゆったりした1拍が、しばしば irekte によって3つないし4つに分割される。これについて、媪自身は、irekte による拍の分割は、踊りとの連携を取るためであるという（添付書類「日川キヨ媪の音楽伝承」1994年5月18日【0:45:00】参照）。

確かに踊り歌の例として、irekte をつける演唱（譜IV-37）が、もしも節回し無しで歌われた場合（譜IV-38）、リズムは分かりにくくなる。旋律は長く伸ばした音になっていて、音を伸ばしている間は旋律からは、リズムが読み取れない、伝わらないからである。

譜IV-37：①《サロレン リムセ》／②踊り歌／③日川キク子、広野トヨ、佐々木宮子／④阿寒湖／⑤2008年11月26日／⑥千葉／⑦2009年2月4日／⑧引用（千葉2012、P. 42）

♩ = ca. 62
 08/11/26-2#03K
 2
 hu n do - ri - hu n ci ka p a - - ho
 フント リ フンチ カプ ア ホ

08/11/26-2#03T
 08/11/26-2#03M

4
 a - - ho ho yho hrrr
 ア ホ ホ イホ

5 6 7
 hun to ri - hun ci kap
 フント リ フンチ カプ

hun to ri - hun ci kap
 フント リ フンチ カプ

譜IV-38 : ①《鶴の舞》／②踊り歌／③アイヌ民族博物館公演／④白老／⑤2017年1月30日／
⑥YouTube動画／⑦2018年10月22日／⑧音頭一同形式の「一同」側の演唱から



「譜IV-38」では、五線譜の通常書き方としてシンコペーションをタイで結んで書いているので、基となる拍の位置が示され、わかりやすいが、実際に irekte をつけずに「a ho hoy yo」を歌えば「譜IV-39」のように長くてリズムの分かりづらい旋律となる。

譜IV-39 : ①《鶴の舞》／②踊り歌／③アイヌ民族博物館公演／④白老／⑤2017年1月30日／
⑥YouTube動画／⑦2018年10月22日／⑧音頭一同形式の「一同」側の演唱から



付言すれば、16分音符単位の節をつけて歌い、踊りとの合わせに必要と話した媼の、歌と踊りに対する真摯な姿勢は評価されるが、現在では「譜IV-38」のように歌われているものの、ゆったりした歌と踊りで、実際に合わないという不都合は生じていないようである。

【irekte の区切りがリズム上のフレーズとなる例について】

《ororowao hoyya o》という歌についての事例：

札幌大学 urespa クラブで実演用に復元した「オロロワオ ホイヤオー」のリズムに対するアプローチは、フレーズを拍に分割する行為であった。

次の歌は、

| ororowao | hoyyao | hoyyawae | hoyya |

という歌詞で歌われている。歌詞の区切りは | で示した位置である。手拍子などの拍子を伴わずに歌われているが、NHK の記録上は種別が「踊り歌」となっており、また演者自身は 3 人搦きの杵つき歌であると説明している。しかし均等な拍では歌われていない。歌詞の区切り目の長さが微妙なのである。概ね以下のような拍に聞かれる。

譜IV-40 : 《ororowao》 / 杵つき歌 / 貝沢トロシノ、貝沢チキ、貝沢ミサオ、貝沢マメ、のいずれか 1 名 / 二風谷 / 1961 年 10 月 4 日 / NHK (D29) / 2013 年 4 月 27 日 /

1 2 3 4 5 6 7
 オロロワオ - ホイヤオー ホイヤワエー ホイヤ

リズムだけを数えると、だいたい上の譜に近いように思われた。しかし杵つきの動作を考えるとリズムが複雑すぎるように思えた。そこで試行錯誤した挙句、下に示すように、2 拍子（譜IV-41）または 3 拍子（譜IV-42）と解釈された。

2 拍子の解釈：

譜IV-41 : ① 《ororowao hoyyao》 iuta upopo / ② 杵つき歌 (3 人搦き) / ③ 貝沢トロシノ、貝沢チキ、貝沢ミサオ、貝沢マメのうちの誰か / ④ 二風谷 / ⑤ 1961 年 10 月 4 日 / ⑥ NHK (D29) / ⑦ 2017 年 5 月 27 日採譜 (演唱を譜の区切りで 17 小節目から採譜) / ⑧ 2 拍子の解釈

♩ = 176 (♩ = ♩)

17 18 19 20
 o ro ro wa o hoy ya o
 オ ロ ロ ワ オ ホイ ヤ オ

21 22 23 24
 ho y ya wa e hoy ya
 ホ イ ヤ ワ エ ホイ ヤ

3拍子の解釈：

譜IV-42：①《ororowao hoyyao》 iuta upopo / ②杵つき歌（3人搦き） / ③貝沢トロシノ、貝沢チキ、貝沢ミサオ、貝沢マメのうちの誰か / ④二風谷 / ⑤1961年10月4日 / ⑥NHK (D29) / ⑦2017年5月27日採譜（演唱を譜の区切りで17小節目からを採譜） / ⑧3拍子の解釈

♩=176 (♩・♪♪)

o ro ro wa o hoy ya o
オ ロ ロ ワ オ ホイ ヤ オ

ho y ya wa e hoy ya
ホ イ ヤ ワ エ ホイ ヤ

これは、復元演唱として、この両方の形をアレンジして2014年に「ウレシパ・フェスタ」という学内祭の公演で公開実演した。しかし、後日、新たな資料が見つかった。

明らかに同じ旋律の歌である

ここでは、旋律は交互唱で歌われている。音頭一同形式ともいわれる。先に歌い出した人は「一同」側であり、これを追いかけて歌い出した人がとても節がよく回る名人級の人で、歌い出した瞬間にこちらが「音頭」に就いた印象である。さらにその後を追いかけて、2人が歌い、完全に「音頭」と「一同」のパート分担ができて、最後まで歌っている。譜では上段が「音頭」、2段目、3段目（下段）の2人が「一同」である。

「音頭」の唱者は *irekte* や裏声の使い方が明瞭であり、*irekte* による拍の分割が明瞭である。「一同」側の2人も、「音頭」側ほどではないが、*irekte* あるいはヴィブラートにより、拍は明瞭に聞き取ることができる。

この演唱では、一定の時間で拍は明らかに分割ではなく、*irekte* の演唱が拍を作り出している

譜IV-43 : ①《ororowao hoyya》／②踊り歌／③織田キク、梨本ハナ、下方トキ／④静内町入舟
ウトナイ川合／⑤1962年4月16日／⑥NHK (E15)／⑦2018年10月22日採譜

o ro ro wa o - ho y ya a a ho y ya wa o - ho y ya - -

(楽譜の説明)：歌詞と細かい節回しでできたフレーズが5拍でひとまとまりの旋律となっている例である。譜では5拍目に複雑な譜割りの音を書いてあるが、低い音域に沈んで聞こえる音で、実際には楽譜のように目立った音ではない(違和感はない)。「vib.」と書いていない55小節目おわりの「ya a a」は声門の閉鎖が強く、区切られたような音である。しかし両要素は対立した存在ではないので、なかには「vib.」と記した音にもそうした要素が入って、区別の判断に困った56小節目の「ya - -」には「?」がついている。

この旋律は、歌詞に *irekte* や *vibrato* のリズムを加えて、5拍をひとまとまりの旋律となっている。譜では5拍をひとまとまりとして8分の5拍子で書いている。歌詞の区切りは以下である。

| oro rowa o | hoy ya | hoy yawa o | hoy ya |

それぞれの区切りは、3拍、2拍、3拍、2拍、である。それぞれの冒頭で、手拍子を打っている。譜では1小節に2回である。つまり、旋律に対してはぴったり均等なタイミングでの打拍ではないことになる。ただし時々、2拍フレーズ冒頭の方で、タイミングをいくぶん早めて打っている。おそらく、3拍、2拍の旋律と、均等な時間のパルスとの両方に引かれるのであろうと思われる。全体的の動作としては、手拍子はゆったりとほぼ均等に打たれている印象もある。

この例の旋律のリズムは明らかに、歌詞や節回し (*irekte* および *vibrato*) による拍の分割で作られたものではない。フレーズの持つリズムそのものが、均等なパルスの時間枠に優先している。一方、手拍子はゆったりしたパルスに乗せようとしているか、あるいは手拍子を打つための身体動作がそれを求めるためか、1拍ごとに均等なリズムを保とうとしているように見える(前者は感覚の要求、後者は身体動作としての自然さが求める時間の均等さである)。いずれにしても、この例は、フレーズがリズム生成に優先的に機能していることを示している。

次の歌は声の節付けによる細かいリズムを基礎として数えるならば、節の数は6つと10であり、譜のようなリズムで捉えることができる。手拍子は等間隔で打つことを厳守せず、むしろ歌の節付けに合わせて打っているものと理解される。

次の例はトンコリ奏者としても知られる西平ウメ媼が、しばしばトンコリ伴奏で弾き語りもするレパートリーの歌を、無伴奏で歌った例である。歌いながら手拍子を打っているが、歌に対するタイミングが微妙にずれている印象である。単に未熟さなどにより起こる「リズムの悪さ」という考え方もあるが、器楽奏者としての西平媼が素晴らしいリズム感で演奏することを、筆者は数々の調査や採譜などで知っている。決して「リズム感が悪い」ためのタイミングではないと考える。むしろ未熟な筆者が俄かには取りにくい、試みに、トンコリの演奏パターンではしばしば用いる、弾んだリズムのフレーズの最後の裏拍にアクセントをつける方式で手拍子を打つてみたところ、タイミングはぴったり合致する。

譜IV-44 : ①《horipi ikeresotte》／②yaykatekara／③西平ウメ／④樺太系／⑤1967年／⑥小泉文夫／⑦

Ume67-U

1 2 3

小泉「口、口でもって歌っ…、 今の曲、口でできる?
 ウメ「(ええ)」

*1 *2 *3 J=59 J=68 J=68

手拍子(解釈1)

手拍子(解釈2)

4 5

hn di - ti - ri ti - (y)a tu a (o)

*4 *5 *6 *7

J=73 J=72

上段は歌、中段がウメ媼の手拍子、下段は拍の頭の位置である。
 手拍子は拍を打つのでなく、フレーズとしてのリズムを打っていることが分かる。

4.1.7 歌唱形式「ukouk」のもたらす効果

アイヌの歌は、音色、音程、節回しを含む旋律の細かいニュアンスの個人差により、旋律に無数のヴァリエーションを作り出している。この小さなヴァリエーションは、**ukouk** という形式の歌唱を行ったときに、顕著な効果として現れる。

ukouk は拍をずらして歌い出した旋律を重ねることで、音色・音高、歌詞などのニュアンスにおいて落差のある旋律を、音域・音色ごとに横につなげて別の旋律を作り出し、聞いていて、また演じていておもしろい効果を生じさせるものである（筆者はこれを「**ukouk** 効果」と呼ぶことがある）。

譜IV-45：①《pon kuto sintoko》／②座り歌／③佐々木トメ、川上エツ、間見谷キミ、荒木スト、荒井サヌレ、岩井イカルクテ、内浦ナサクマツ、荒城サカエ、丹野静子、能登ムクエツ／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK (F8)／⑦2012年11月9日作譜／⑧

1 2 3 4 5 6 7 8

ポ ン ク ト シ ン ト コ イ タ ソ - カ タ ヘ ト ウ ニ ン ト ウ ニ ン ヘ ト ウ ニ ン チ ャ リ
pon ku to si n to ko i ta so - ka ta he tu ni n tu nin he tu ni n ca ri

「譜IV-45」の旋律は、冒頭のみ裏声で、ほかは中音域を行き来する旋律と、時々入る低い音で比較的シンプルに構成された旋律である。

ukouk では、以下のように音が重ねられる（1つの旋律を用いて作成したシミュレーションである）。

譜IV-46 : ①《pon kuto sintoko》4人での ukouk をシミュレーション／②座り歌／⑦2012年
 11月9日作譜

1 2 3 4 5 6

ポ ン ク ト シ ン ト コ イ タ ソ - カ タ ヘ ト ウ ニ ン ト ウ ニ ン
 pon ku to si n to ko i ta so - ka ta he tu ni n tu nin

ポ ン ク ト シ ン ト コ イ タ ソ - カ タ ヘ ト ウ ニ ン
 pon ku to si n to ko i ta so - ka ta he tu ni n

ポ ン ク ト シ ン ト コ イ タ ソ - カ タ ヘ ト ウ
 pon ku to si n to ko i ta so - ka ta he tu

ポ ン ク ト シ ン ト コ イ タ ソ - カ タ
 pon ku to si n to ko i ta so - ka ta

単純に4つの声部を重ねた楽譜は、実際の聞こえ方に近い混沌とした様子を示している。

譜IV-47 : ①《pon kuto sintoko》4人での ukouk、重ねて表示／②座り歌／⑦2012年11月9日
 作譜

1 2 3 4 5

pon ku to si n to ko i ta so - ka ta he tu

pon ku to si n to ko i ta so - ka ta he tu

pon ku to si n to ko i ta so - ka ta he tu

pon ku to si n to ko i ta so - ka ta he tu

書く声部は重なり合って入り乱れて聞こえるが、混沌とした音群の中に、それぞれの声
 が、音域ごとに、また音色ごとに横に連結して、高域（裏声）、中域（地声）、低域（響
 かない低い声）、と以下のように聞こえてくる（歌詞は仮に一つの音を選択した）。

譜IV-48 : ①《pon kuto sintoko》4人での ukouk、旋律の連結／②座り歌／⑦2012年11月9日作譜

1
 2 3 4 5
 pon pon pon pon
 ku to si to to ko to ko i ta so ta ka ta ka ta he tu
 n n n n o o o o

ukouk 効果の前提となるのは、音色変化、音程の起伏、がともに大きい旋律であり、その中に個人性由来する変化が含まれるものである(譜IV-49、譜IV-50)。すなわち、アイヌの歌の旋律の特徴が、そのまま機能することになる。音色と音程の間隔の遠さは、旋律内で音を分離しやすい状態を作り、それが1拍ずれて旋律を重ねることによって、音域・音色ごとに旋律音を横のラインでつなげることになる。

譜IV-49 : ①《hurae tuki》ukouk から／②座り歌／③福島ツネ、福島マツ、一橋マツ、福島キン／④静内町農屋／⑤1962年4月19日／⑥NHK (E23)／⑦2018年10月24日／⑧ℓ(irekte)の前にポルタメント記号があるものは直前に低い音が付く。付いてないものは比較的ストレートな裏声の発音。ℓのうち、1、3、5小節頭(hu、he、he)は裏声のまま伸ばす。ℓの上の○(裏声)の有無は本質的な違いではなく裏声の発音が微妙で曖昧な発音もある。1小節目「ra」は完全な無声音。5小節目も無声音だが、3小節目は少し有声音が混じる(これも本質的な違いではない)。本質的に違いがない内容を記しているのは、そうした幅があることを示すためである。

♩ = 70
 1 2 3 4
 u ra i e tu - ki - he kan pa - su y kan
 5 6 7 8
 he mon na - ta - ra ha w wo ha w we ha w wo

譜IV-50 : ①《hurae tuki》独唱 / ②座り歌 / ③福島ツネ、福島マツ、一橋マツ、福島キン / ④静内町農屋 / ⑤1962年4月19日 / ⑥NHK (E24) / ⑦2018年10月24日 / ⑧ℓ(irekte)にはすべて直前に低い音が付く。ℓのうち、1、3、5小節頭の hu、he、he、は裏声で伸ばす。それ以外は音の冒頭にℓをつけて、音符の音に戻って伸ばす。7小節目後半から8小節の頭にかけては声が詰まって止まったようで、本来の形ではないと考えられるが、この独唱は譜が演唱のすべてであり、本来の形は不明である。「譜IV-49」の同箇所と少なくともリズム形は同じと考えられる。

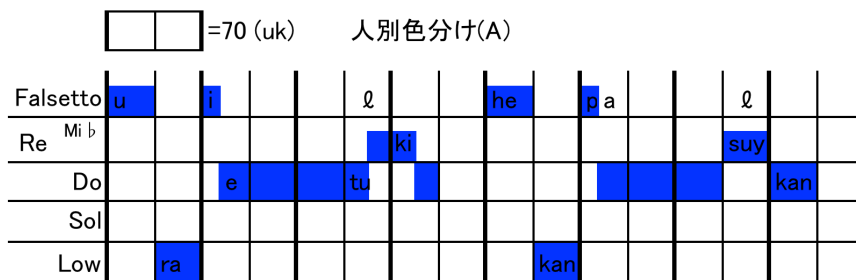
仮に「譜IV-49」「譜IV-50」の旋律から、3人での ukouk のシミュレーションを作成した(譜IV-51)。

譜IV-51 : ①《hurae tuki》ukouk のシミュレーション (3人) / ②座り歌 / ⑤1962年4月19日 / ⑥NHK (E23、E24) / ⑦2018年10月25日作譜

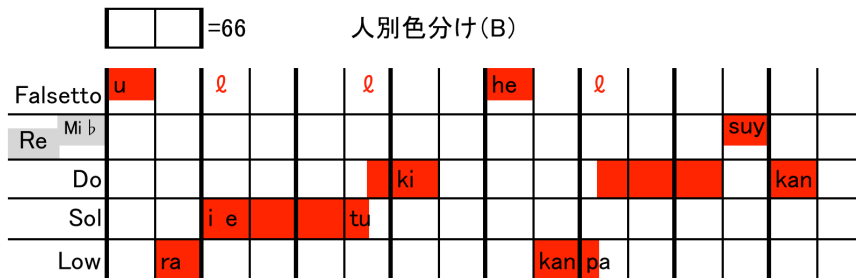
旋律を、Excel 譜で表した (Excel 譜については第5章参照)。旋律を音域ごとに区分分けしたものである。旋律を一種の音階として捉えて、低、中、高の3つの声の種類に分け、音程で歌われる中域の音を音階として3つの音高に分けた。低い声は無声音など、響かない声を使う。高い声は裏声である。裏声で歌う旋律と、irekte による瞬間的な技巧の結果この音域に入る場合と両方を書いたが、細かくいえば、旋律と irekte の裏声の違いは、用いられる長さの違いであるから、この例の場合は裏声の旋律部分が長めの irekte であるということもできる。発声法上で区別がないのである。また irekte はその技巧の性質上、裏声に至る場合と裏声に達しない場合があるが、irekte の中では区別せずに旋律要素としての irekte を書いた。

2人の演唱を色分けした。基としたのは「譜IV-49」「譜IV-50」の採譜である。演者ごとに色分けしたのが以下の譜である。

譜IV-52 : ①《hurae tuki》Excel 譜、人別色分け (A) / ⑤1962年4月19日 / ⑥NHK (E23) / ⑦2018年10月25日作譜

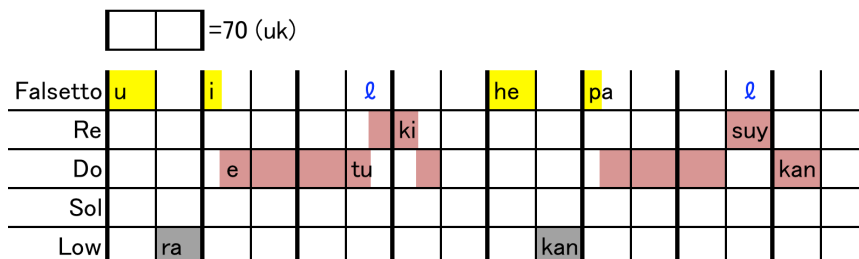


譜IV-53 : ①《hurae tuki》Excel 譜、人別色分け (B) / ⑤1962年4月19日 / ⑥NHK (E24) / ⑦2018年10月25日作譜

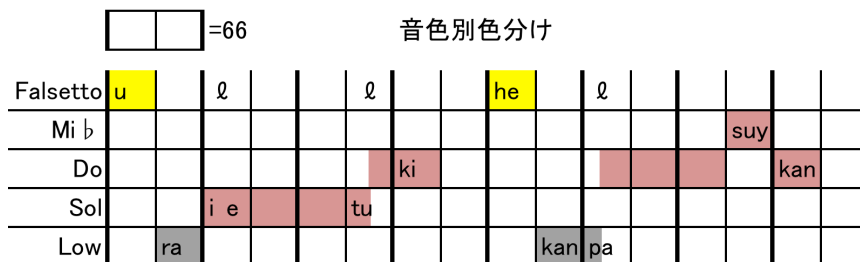


音色ごとに色分けすると、以下となる。

譜IV-54 : ①《hurae tuki》Excel 譜、音色(音域)別色分け(A) / ⑤1962年4月19日 / ⑥NHK (E23) / ⑦2018年10月25日作譜



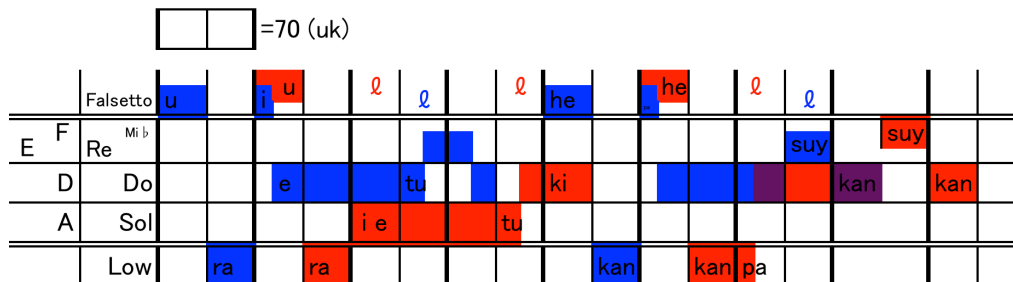
譜IV-55 : ①《hurae tuki》Excel 譜、音色(音域)別色分け(B) / ⑤1962年4月19日 / ⑥NHK (E24) / ⑦2018年10月25日作譜



シミュレーションとして ukouk で重ねた譜が下記である。

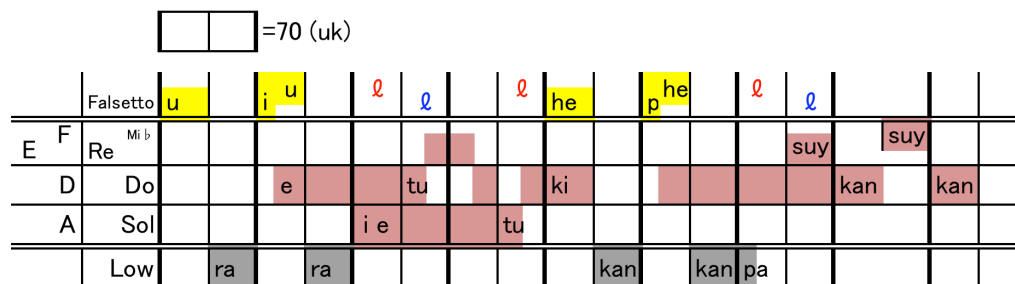
2人での ukouk は、以下のように重なる。青は NHK、E23 での演唱、赤は同 E24 での演唱である。

譜IV-56 : ①《hurae tuki》Excel 譜、2人での ukouk のシミュレーション、人の違いを色分けしたもの / ⑤1962年4月19日 / ⑥NHK (E23、E24) / ⑦2018年10月25日作譜



音色ごとに色分けしたものを重ねると、以下のようになる。実際に ukouk を聞くときの印象は、このようなものと考えられる。

譜IV-57 : ①《hurae tuki》Excel 譜、音色(音域)別色分け(B) / ⑤1962年4月19日 / ⑥NHK (E24) / ⑦2018年10月25日作譜



ukouk 効果の効果的な聞き方 :

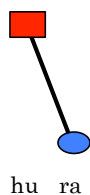
筆者は「3.3.3」において、アイヌの歌は本来、自ら参加して演じるためのものであり、人に聞かせるためのものではないと述べた。これは本質的な性質について述べたものであり、またそうした性質の旋律が生まれた由来に関わる考察の結果である。しかし本来の目的はともかく、現在では色々なシチュエーションにより、歌を披露し、聞かせることがある。たとえば異文化の人々に文化の一面を紹介する目的で演じられることもあるし、民族内でも祭りなどイベントで互いのレパートリーを披露し合うこともある。そして特に本研究において重要なのは、歌を学習する際に、その歌の価値の軸となるものを知る意味で、歌を「鑑賞」することがある。

筆者は ukouk の演唱を「鑑賞」する際に、聞き方のコツのようなものがあると考えている。たとえとして、いわゆる「3D 画像」あるいは「立体視」とも言うが、これについて述べる。「立体視」は、対象物である画像そのもので焦点を結んで見るのではなく、手前か遠方かで焦点を結ぶように見ることで、あらかじめ両眼の視差を想定して印刷された二重の画像によって、焦点を結ぶ位置で画像が立体的に見える、というものである。これは、晴れた日のタイルの道などで自然にそのように見える場合もあるが、慣れない人にはなかなか立体視の世界に入れにくい。そこで、市販の立体画像集などには見方のコツというものを誘導的に示す方法が講じられている。方法の補助として画像に2つの点書き入れてあり、この「2点を凝視する」という方法で立体視に導入する、というものだ。ukouk の場合は、ただ漫然と聞くと、大勢がただ混沌とした歌っているように聞こえる場合がある。とくに ukouk を聞きなれない者にとっては、何をどう聞けば良いか、わからないのが普通である。ここで、視点を誘導する方法が有効と思われる。す

なわち ukouk されて重なっている音のどれかに注目してそればかり聞くようにすると、そのパートだけ次第に浮かび上がって聞こえ、互いに連携された旋律として聞こえてくるのである。

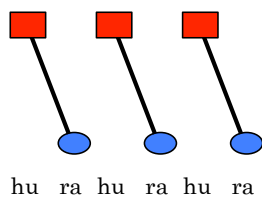
上述した「huraye tuki」を例とする。

冒頭の「hura」というフレーズは、旋律中の最高音である裏声と、最も低い音ないしは音色的に他と異なる無声音で歌われる(図IV-13)。



(図IV-13)

ukouk した場合、このフレーズは以下のように連続する(3人の ukouk の場合)(図IV-14)。



(図IV-14)

これが「hura hura hura」と聞こえているうちはまだ3Dに目が慣れていないのと同じ状況である。ここで「裏声」に注目するように促すと、耳が慣れてくるに従って(もちろん感覚的に慣れてくる意味の比喻である)「hu hu hu」という裏声だけが浮き立って聞こえる(図IV-15)。



(図IV-15)

よく聞くと、この音も単調ではなく、個人差に由来する音高差、音色差、ニュアンスの差が含まれていて、興味深く聞くことができる。

同様に指定、ukouk の様々なパートから、様々な組み合わせられた旋律が聞こえてくるようになるのである。

このような方法は、学習者を伝統的な歌唱の理解へと誘導するために有効な手段のひとつであると考えている。

4.2 歌唱を記述する

4.2.1 記述すべきこと

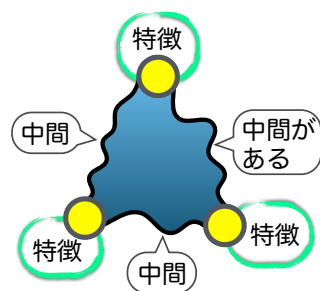
アイヌの歌の構造的特徴

アイヌの歌は独自性があり、特徴を総合して他の民族の音楽と区別することができる。しかし、要素の一つ一つを見て行くと、そこには近隣の民族との類似や関連性が認められる。アイヌの歌の独自性とは、何かの要素が他に類例を見ないほどに突出した特徴を持つ、という訳ではなく、近隣の音楽文化と部分的な共通性を持ちながらも、その中で要素ごとに少しずつ異なる特徴を持ち、それらを総合して見れば、民族として独自の特徴を持つ音楽を有していることになる。例えば *rekuhkara* は、環北極圏の少数民族に見られる喉遊び (Throat singing) の一種として、Inuit の *katajjaq* や Chukchi の *pic eynen* などにその発声法や形式に関連性が見ることができ、部分的には類似している特徴を見出すことができる。しかし全体には、使う音色の傾向やフレーズに違いがあり、両手で作るメガホンを2人で連結させて歌唱の姿勢や、それによりより緊密な音響効果を得る特徴はやはり独特であるし、そこで重ねられ作り出される旋律の構成も、やはり独自性があると言える。アイヌの歌を記述する際に一つの着目点となるのは、こうした特徴を記述することである。アイヌの歌が成立するために、どのポイントを押さえれば、「アイヌの歌」になるのか。それは、第3章で述べたように、民族の内部で伝統の中に伝えられてきた特徴に対する総合的な認識であるとともに、外部の目から比較音楽学的な視点で見た民族固有の特徴であると言える。そのどちらかが欠けても、伝統は影響に対して耐性のないものとなり、変容しやすい状況を作ってしまうと考えられる。むしろ変化自体を筆者は否定しないが、本研究の目的として、伝統を継続するために必要な要素を記述し、それを上手に学習していきたいと考えるのである。具体的には、記述すべき内容は、伝統的な歌唱の特徴を再構成するための要素である。それらは伝統的な価値観や美意識に裏付けられるものではあるが、美意識や価値観は記述することが難しい領域である。そこへ導くための体験や、一つ一つの技術の意味づけが機能することになると期待しながら、まずは歌唱の実現に必要な要素を記述して行くことを目指す。

本研究では、記述の基本として以下のように考える。

旋律の特徴を形作るいくつかの重要なポイントを記述することを目指す。その中間に

ある細かい要素は、歌唱全体の（広げて言えば伝承全体の）空気感、雰囲気、香り、ニュアンス、といったものを構成する要素であるから無視できないとはいえ、すべてを記述して明確化する必要はない。これらはむしろ聴覚印象など、楽譜以外の伝達方法にて習得すべきものとする。ある程度の大きさを持つ特徴は、場に応じて補足的に記述することは有効であろう。より小さな要素は、記述以外の方法で伝達されるべきであるとする。



この「特徴」のみを記述することになる。補足できる場合は補足し、他は総合的な伝達になる（口頭伝承の方法と同じである）。

図IV-16：歌唱の要素の記述のモデル

情報は、重要なものから順に記述され、なるべく明確で、なるべく少ない方が良い。それが本研究における楽譜の目的に合致して、より効果的である。

たとえば、irekteにおける声門閉鎖と裏声発声、その中間形の存在は、記述上の区別を曖昧にし、記述を困難にする。このため、記述に際しては典型を定めてそれを記述するようにし、曖昧な場合は記述しないか、注釈で補足するなどの方法を取る。伝達する内容を明確化する必要がある。

本研究で作成する楽譜は、学習の目的に供される。学習の材料として規範的な楽譜を作成する場合は、旋律中で装飾的に付ける irekte は、その位置に付けたか否かの結果ではなく、irekte を付け得る位置を示すことが重要となる場合が多い。この場合は、潜在的に irekte を挿入し得る位置として記述することが可能である。

本研究における楽譜は、単体で用いる伝達手段ではなく、音の実演が前提となるものである。現時点では手本となる熟練した伝承者がなく、記録された音源や動画などが実演材料として手本とされる。楽譜を用い、それを説明する教師も必要である。現時点では筆者自身はその役を担うことが多いが、このような方法を応用する人材が育つことを望む。あるいは優秀な伝承者が現れ、手本となって行くことは一つの理想でもあり、口頭伝承という伝承形式の復活に結びつくことであり、筆者はこれを歓迎する。その際、楽

譜を含む本研究は、記録されてブレることの少ない価値観の一つの指標になることを期待している。

記述すべき内容であるアイヌの歌について、まとめる。

アイヌの歌の旋律についてのまとめ： アイヌの歌は、

○基本的には一定の拍の中で音高の変化により構成される旋律として捉えられる(現代の世界で一般的な歌の旋律と同様である)⁸⁴。この点では、五線譜による情報も有効である。とくに近年のものは、音色変化、節回しともに減少し、安定した音高の音階で歌われる傾向が強い。

○旋律の要素として、音高の変化に優先して、音色・発声方法の変化が用いられる場合がある。特に伝統的な歌唱ではこの傾向が強い。さまざまな歌があり、優先の程度は様々である。五線譜の仕組みに適合していない情報である。五線譜では補足的な手段が必要である。または五線譜でない方法を検討する必要がある。

○地声と裏声の変換を多用する。

○音色の変化が重要な要素である。

4.2.2 記述しないこと(情報の取捨)

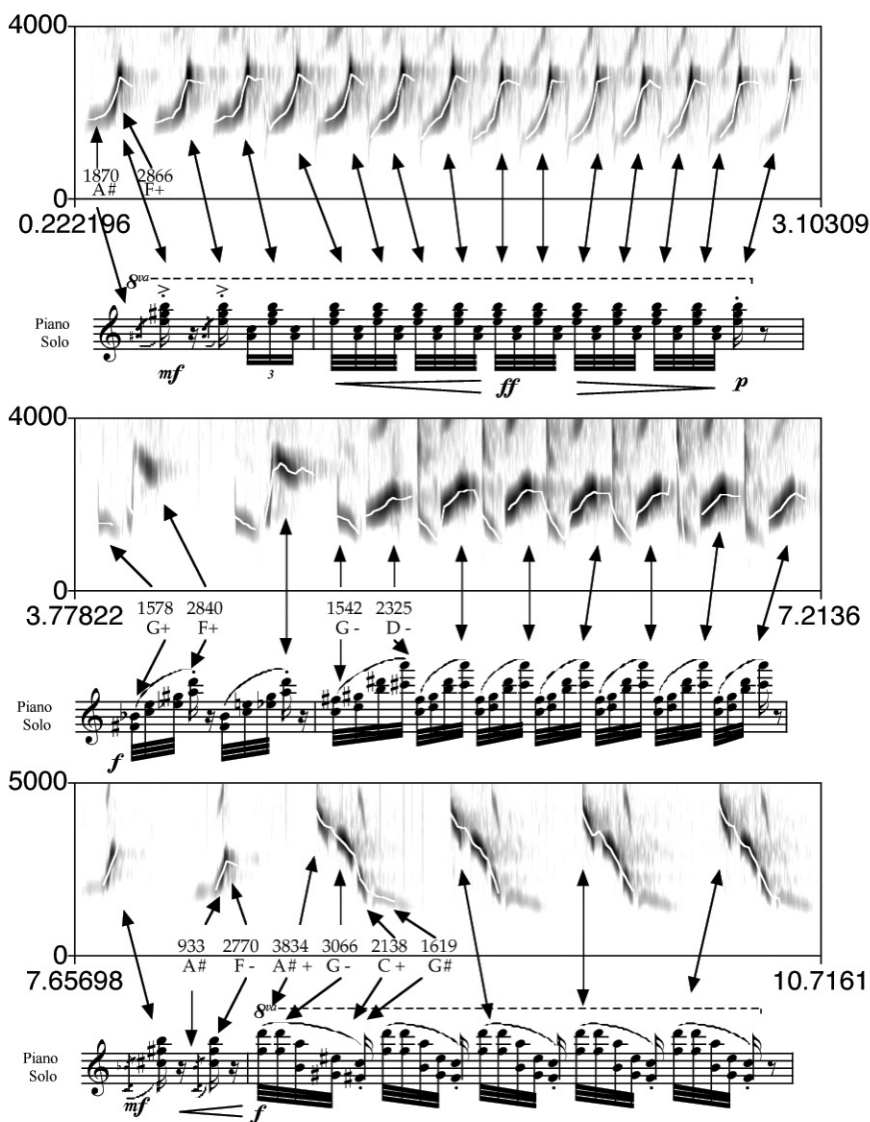
楽譜の情報は無限ではない。楽譜の情報はシンプルな方が理解しやすい。以上の理由から、情報の一部は記述せずに捨てる必要がある。

五線譜は非常にシンプルな情報伝達のツールである。基本的には一定の枠に当てはめられた時間と音高の情報のみを伝える。しかし記述の技術が進み、補足情報の追加の方法がいろいろと慣用的に用いられるようになると、用途も多様化し、様々な試みが行われるようになる。使用者によって、楽譜の用途は広く拡張されてきた歴史がある。例えば作曲家のオリヴィエ・メシアン(Olivier E. P. C. Messiaen)は鳥の声を採譜し、作曲に利用したことで知られる。

以下はメシアンの作曲した鳥の声と、それに対応した実際の鳥の声の音響分析の対応である。

⁸⁴ これは学習のための記述を想定して述べている。アイヌの歌がどのように生まれたかという膨大な議論にはここでは参加しない。アイヌの歌の価値観を見て行くと、歌の一部には喉のひっくり返り遊びのようなものから始まった要素がある、といった可能性について述べたくなるからである。これは極論である。議論は到底まとまらない。

Cardinal, spectrogram and *Oiseaux exotiques*, pp. 8-9



図IV-17: メシアンが作曲した鳥の声のモチーフによる旋律（五線譜）と実際の鳥の声（スペクトログラム）の比較 (Fallon2007)

このような試みは作曲の材料としては意義深く、手法としても興味深い。しかし、思い入れや、いわゆる芸術表現についての神秘的な部分を除けば、五線譜上の情報と実際の鳥の声の間には大きな乖離があるのは明らかである。特に演奏されるピアノは、表現のための情報として、時間の推移（発音と消音）、音高と強弱の変化だけが表現可能である。言い換えれば、五線譜の情報はピアノという楽器に機能的に合致したものである。鳥の声の採譜あるいは模写と歌の五線譜記述、これらのピアノ演奏への写し書き（trace）は、情報の伝達レベルでは同じ意味であると言える。つまり、写される時点で情報の多

くは捨て去られる。例えば音のベンド（音高を半音階以外の変化させる）すら、五線譜情報には表せない。五線譜は歴史的に補足的手段を講じており、ポルタメントなどの捉え方や、タイ、スラーなどの補助情報を付け加えているように見えるが、これらは実際にはどのような動きなのかを楽譜の情報として伝達することはできず、慣用的に習得するか、その具体的な解釈の方法を人から習う必要がある、あるいは聞いて覚える必要がある。すなわち、口頭伝承の方法が併用されていることになる。その意味では、アイヌの歌の記述も、同じレベルにまでは設定できる可能性が見込まれる。

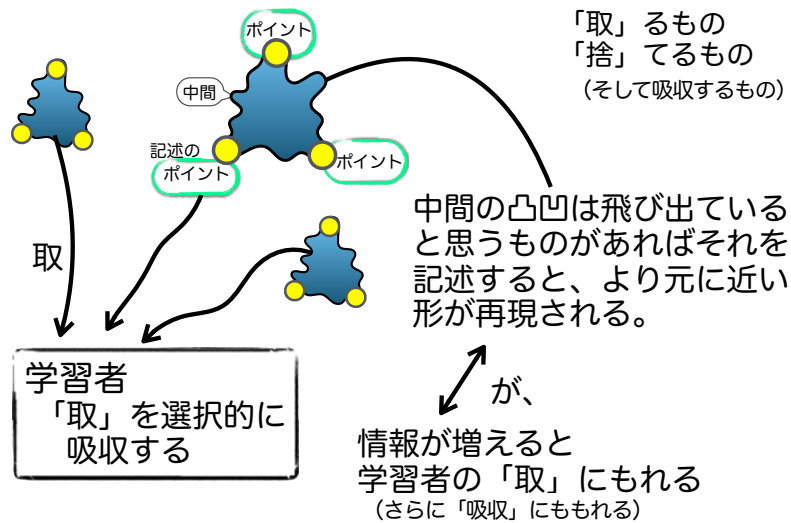
五線譜の情報は時間を別とすれば音高だけであるが、アイヌの歌唱は音高と、それに変わる要素として、発声・音色要素がある（繰り返すが、ここでいう発声・音色は表裏一体の変化の情報である）。発声・音色要素はその中に音高要素を含む場合もあり、また音高要素と優先・従属関係にある場合もある。たとえば地声と裏声の区別が（優先する情報として）重要である場合でも、地声と裏声は音高の違いを含む。しかしこの場合であれば、表記は地声と裏声の区別をすれば良いことになる。旋律の構成に重要な要素としての「irekte」の技巧は、裏声に至ることも声門閉鎖だけに終わることも、同じひとつの動作として捉えられるので、「irekte」を記せば良いことになる。

記述のために、情報の取捨は必要である。なるべく細かく補足を追加しても、情報を伝えられる側としては、情報が過多になると処理仕切れず、情報を受け取る時点で捨てる情報が増えることになる。情報はシンプルな方が理解しやすい。情報はとても限定した状態にして記述し、それ以外の情報は他の方法で伝達する方が効率が良い。それは口頭伝承の方法と同じであり、現代であれば口伝えではなく、メディアを利用した伝達ということになる。これについては本稿では詳述しないが、そうした伝達方法と、それによる情報があることが前提となっていることのみ、述べておく。

記述する情報について。

「アイヌの伝承のサポート」という命題を考える時、記述は、多少ばらばらでも良いという考えがある。書くものもばらばらで良いという意味である。取捨する情報の判断にはばらつきがあって良い、という意味である。伝達内容の細部に記述者や教師、伝承者の主観が影響することは織り込んで全体を考える必要がある。それは「伝承」を営む方式に理由がある。伝承に関わる当事者および伝承そのものは個々には様々な活動をしている。伝承に関わる様々な判断が、「先祖から習ったとおり」という基準のもと、それを行行使する個々の主観が混入しながら繰り返し行われている。

「記述」という観点で、一つの伝承曲を記述する場合を例にとると、以下の図式が考えられる。

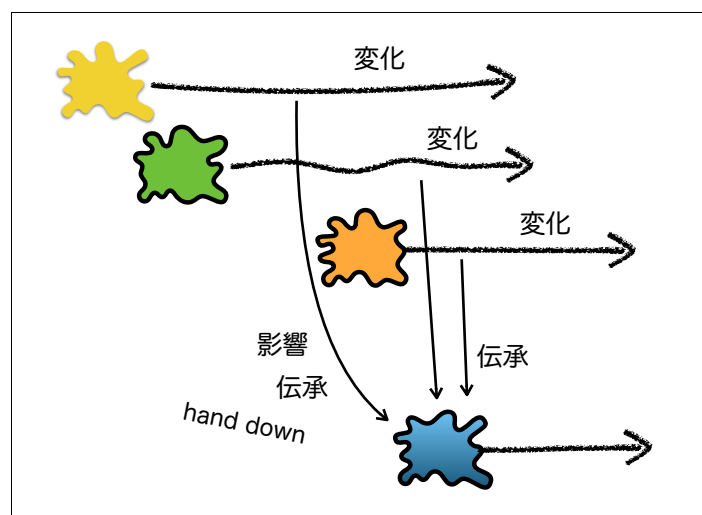


図IV-18：学習者における情報の取捨のモデル

学習の重要なポイントは、学習者ごとに選択的に吸収する。そして学習者の内側に残ったものを学習者自身が自らの感性と共に熟成させて行く。

——> そして、伝承者になって行く。

「伝承者」は固定した形でなく、「伝承者」自身も時間と共に変化する。



図IV-19：伝承のモデル

細かいニュアンスの省略：

記述する内容を以下のポイントで捉える。①音の高低変化での旋律の概形、②地声と裏声の区別、③irekte について。基本的に以上を記述し、他の要素については取捨の判断により、付加的な要素とするか、無視するかを判断する。

実際にこれまで、記述上で、取捨の境目にある要素は、その時々でいろいろある。歌の旋律が時間の経過とともに変化する要素は、記述可能な階梯的音高変化以外に、複雑な音高変化、音色（倍音成分の変化だけではなく、ノイズの混入などもある）、強弱、など、一言で言えばニュアンスであるが、記述の要素としては多彩であり、すべてを省くととても無味乾燥な旋律になってしまうため、取捨の判断の俎上に上がる要素が多いことは、やむを得ないと言える。

一例として、一種のポルタメントについて述べる。

ある音を歌い出す時に、短く素早い装飾として、低い音から始めて目的の音に達するような音の動きを付加する歌い方がある。また、掛け声などで多く用いられるのは音の減衰とともに音高を下げるもので、これもまた歌では多く用いられる。音高を低い方から旋律の高さまで素早く上げる歌い方は、筆者の関わってきた音楽業界の歌い手たちの間では「しゃくる」「しゃくり」という言い方がされることがある。本研究でもこの呼び方に倣って、一種のポルタメントの用法について「しゃくり」「しゃくる」という語を当てる。しかし「しゃくり」という呼称は近年、日本のポピュラー音楽での歌い方の技巧について、TV 番組の影響もあり⁸⁵、本研究での用語とは若干異なる語の定義が一定の定着に向かっていているように見える。この点で、「しゃくり」という呼称については今後一考の余地がある。ともあれここでは「しゃくり」という呼称を当てておく。

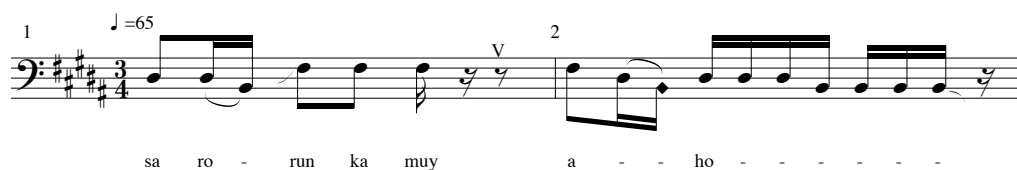
⁸⁵ 一般視聴者が歌い手となって参加し、カラオケでの歌唱を採点される、といった主旨の番組の中で「しゃくり」の技巧が採点対象に組み入れられているようである。そこでの「しゃくり」とは、ポルタメントとは異なり、旋律の音高変化を、本来の拍から時間を遅らせて行う技巧である。下の譜はその例で、左が「しゃくり」のない歌唱、右が「しゃくり」をつけた歌唱である。遅らせる時間は拍の単位に縛られず自由であり、個性を発揮する要素と捉えられているようである。(One's Will Music School「歌のしゃくりとは? ①～ボーカル音源と譜面で聴き比べ・解説～」を参考にした。<http://www.ones-will.com/blog/vocal-lesson/16117/>、2018年10月26日閲覧)。

譜IV-58：日本のポピュラー音楽における《しゃくり》



ここでいう「しゃくり」は歌の表現の技術であり、旋律のニュアンスに大いに関与する場合もあり、個々の演唱においては強い印象を持って歌唱を特徴づけているばあいもある。しかしこうした特徴は伝承される場合もあるが、個人の癖に属すると捉えたほうが適切と思われる場合もある。下降する音も同様である。(「譜IV-59」の1小節目2拍目、歌詞「run」の音)。

譜IV-59 : ①《sarorun kamuy》／②(動物)踊り歌／③舌辛音作／④阿寒町湖畔／⑤1961年12月2日／⑥NHK (A22)／⑦2013年5月17日



筆者にしても、初期の採譜ではなるべくニュアンスを書き込もうと不規則に書き入れていたが、多くの場合は必要がないと現在では考えている。音源を聞けば分かることであるし、楽譜の情報量はなるべく減らした方が教材としては効果的と考えるからである。

ただし適宜必要と判断して書き込むこともある。

下の譜では、2小節目に「一種のポルタメント」のグリッサンド記号が書き入れてある。これは、その前の音「hes」と「ko」は irekte であり、その開始と終わりに低い音が付く。しかし irekte には様々な用法があり、地声で歌う高さの違う2つの旋律音を、間に裏声を挟んで回転を利用して移動する歌い方がある。この譜の場合は「ko」の裏声の後に低い音を経由しないで直接 D の音に移る歌い方があり得ることになり、そうではないことを表すために、ポルタメント記号を記入したほうが分かりやすく、親切である、という判断が働いている。

譜IV-60 : ①《ayoro hes kotan》／②座り歌／③佐々木フサ、霜沢ハナ、芦沢フミ、佐々木チヨのいずれか／④静内町東静内／⑤1962年1月16日／⑥NHK (E5)／⑦2018年9月14日／



譜IV-61 : ① 《ayoro hes kotan》 / ⑧ 譜IV-60 の誤解と招きやすい歌い方の例 (このような書き方はしないが、説明のためにスラーを書き入れておいた)

♩ . =761 (avr. through 1-29)

a yo ro - hes ko - ta n mi m ta - r hes ka - - - si

個人の癖にせよ、ただ単に、補助記号として「しゃくり」のニュアンスを書き入れたい場合でも、その程度を表すために記入がためらわれることがある。手書きであればそれを表した図形の大きさなどである程度にニュアンスを伝えることも可能かもしれない。しかしここでも、情報が増えると受け取る側の混乱も増えることは事実である。単純に「しゃくり」の有無だけ記入するという方法もあり、実際に筆者の使用している DTM 環境ではほぼそれに近い現状である。使用しているアプリケーション (Apple Logic Pro) で用意されているポルタメントの記号は、音符に向かう上向き記号が大小2種、音符から伸ばされる音に付く記号が、下向き、上向き、それぞれに大小2種ずつ、の計6種のみである (譜譜IV-62)。アイヌに多様される素早いしゃくり上げに②は不似合いなので、筆者が実際に使用する記号はほとんど①のみである。それも、手書きであれば開始の位置を実際に近い音高の箇所にもそろえるべきであろうが、そうした情報は表せない。否応なく、このアプリケーションを使用した採譜における選択は、記述の程度の判断ではなく、記述するかしないかの二択になる。

譜IV-62 : Apple Logic Pro で使用可能な「ポルタメント」記号、4種。

実際の学習では、記述された楽譜を参考に、「しゃくり」の技術を練習することはある。技術を身につけていれば適宜付加できるようになるし、つけるかつけないかはその人のセンスになる。程度や、つけ方のニュアンスは、多くの例を学習することで個々の学習者の喉とセンスに適合したものが習得されていくであろうと考える。歌い方の方法としての技術の習得は、旋律の形成の選択肢となり、伝承の規範化の束縛から離れる要素ともなり得るものである。いずれにしても、本研究ではこのような細かい技術の用法に関しては、あまり深入りしない。

第5章 記譜法

記述すべき内容、情報の整理の仕方（記述情報の取捨）については前章までで明らかにした。本章では、実際の歌を記述する方法について述べる。すなわち楽譜への記譜法について論じる。

5.1 五線譜

もっとも汎用性のある楽譜として、五線譜の使用は有益な面が多い。とくに音楽学における採譜の基本も五線譜である。

【発声・音色要素の記述】：

五線譜の情報は横軸が時間、縦軸が音高である。問題は、旋律を構成する音の要素として、発声・音色が優先要素であり、音高は非優先要素である場合の記述である。五線譜の情報としては、音高情報を一部否定しつつ、他の情報を記述しなければならない。方法の一つは、約束事を変更することである。符頭に意味を持たせて、「楽譜の凡例」に書いたように、以下のように意味を付加する。

- ◆ …音高が曖昧な音（不安定な音高や、変化し続ける音高など、特定できない音高）
- × …音高感が希薄な音（ノイズや無声音、声門閉鎖で作られた無音部分など）

例えば摩擦音の混じるストレスのある低音に対して音高を限定できないときに符頭「×」で下記のように表す（譜V-1）。同様に、歌詞で「ks」と書いた箇所（k i sのような発音、「キシ」を無声音で言ったような音）も音高が特定できないのでこの音で表す。

譜V-1：①Heciri 《are henri ho(a)na ks》／②踊り歌／③太田ヨシ／④樺太系（常呂町）⁸⁶／⑤1962年7月16日／⑥NHK（A45）／⑦2010年11月21日／⑧「譜V(付)-22」からの抜粋

a re he n ri ho a n ks a re he i yo he m
 ア レ ヘ ン リ ホ ア ナ キ シ ア レ ヘ イ ヨ ヘ ム ヴ

⁸⁶ 樺太出身の引き揚げ者。録音地が常呂町。

「×」を記入する五線譜上の「高さ」は任意で良いことになるが、筆者は初期では聞こえた印象で大体の高さを決めていたが、近年は実際に歌唱してみて、唱法から大体の高さを決めるようにしている。口腔の形が変わらなければ前の音と同じ高さ、口腔を変化させて低い音の形であれば（音の印象によらず）低い位置に書くようにしている。あくまで任意である。

無声音であった「×」に有声音が混じったり、音高が動き続けて高さを特定できないような時、符頭に「♦」の記号を使って、曖昧な音高であることを表す。声は千変万化であるから、両者の区別や、さらに実音である通常の符頭との区別も、厳密には行い得ない。これらは目安であり、判断にはバラツキがあっても良い。楽譜の用途としてこれを問題視しない。これについては「4.2」で述べた。

例えば、次の歌（譜V-2）は短く裏声を挿入するが、高さは曖昧である。音高は個人性と偶然性に依拠していると考えられる音である（第4章の終わり【近文《hauossa》に用いられる irekte の裏声部分の音高の観察による旋律要素の不安定性の検証】で述べた）。曖昧な音高を符頭「♦」で表している。

また、発声方法の重要な区別である裏声を、音符の上に「o」をつけることで表している。

譜V-2：①《eya eya o ho urae エヤエヤオ ホウラエ》／②座り歌／③木幡ハル／④荷負／⑤1961年10月28日／⑥NHK（D36）／⑦2013年9月27日／

♩ = 50 / rep = ♩ (Ukoukは♩遅れで開始)

1

e - ya - e - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヤ オ ホ ウ ラ エ

3

e - ya - e - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヤ オ ホ ウ ラ エ

これは状態を明確化（「○」）、あるいは補足説明（「◆」）するための「約束事」であり、用途の問題であるので、実際には約束事さえ理解していれば実音で書かれていても同じように譜を解釈することは可能である。例えば「譜IV-19」で掲げた『アイヌ伝統音楽』の歌では、跳躍音程の高音は裏声であり、歌唱旋律の性質としては音高に関与性が希薄な音と考えられる。区別して記述した方がアイヌの歌唱旋律の性質に合致していると思われる同様の旋律について、同書ではすべて実音で記しているが、もしも約束事として「跳躍音程は地声と裏声の変換である可能性がある」「変換された裏声は音高への関与性が希薄になる傾向がある」といったような文言が提示されていたならば、同書の楽譜の何割かは、区別されて記述された楽譜と同じ様に用いることができる。ただ同書ではこれについて区別しない方針で書かれているので、実際の区別については確認する必要がある、ということである。このように、「×」「◆」「○」の記号は、単に情報を伝達するための便利な「約束事」であると考えられる。

【irekte の記述】：

irekte は、一つの動作に起因する現象としていくつかの形を取って現れる。例えば、地声の音域の低い音から開始して裏声に翻転し、また地声の音域に戻るといった形として表れたものは、その一つ一つの音を採譜して、楽譜化することができる。

下の採譜は、「地声 - 裏声 - 地声（響かない声） - 裏声 - 地声 - 」という動きを表している（譜V-3）。

譜V-3：①《yaysama》irekte を音符で表記したもの／②抒情歌／③一橋フジオ／④静内／⑤1962／⑥NHK『アイヌの音楽』（7A-03-hore hore horen na）⑦2014年1月12日作譜



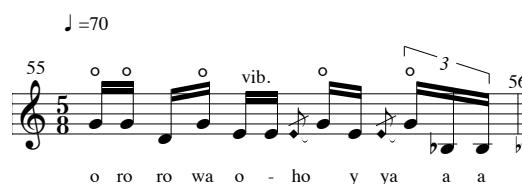
ところが、irekte は挿入位置は人により大抵決まっているが、発音される音は変化する。

例えば、下の譜は、別のある歌の前半と後半の歌唱である（譜V-4、譜V-5）。

譜V-4 : ①《ororowao》前半 (23-24 小節目) / ②踊り歌 / ③織田キク、梨本ハナ、下方トキ / ④静内町入舟ウトナイ川合 / ⑤1962年4月16日 / ⑥NHK (E15) ⑦2018年10月27日



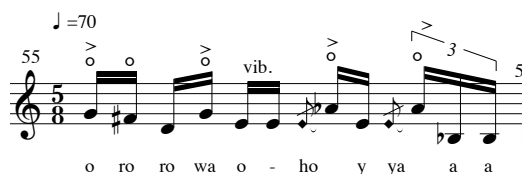
譜V-5 : ①《ororowao》後半 (55-56 小節目) / ②踊り歌 / ③織田キク、梨本ハナ、下方トキ / ④静内町入舟ウトナイ川合 / ⑤1962年4月16日 / ⑥NHK (E15) ⑦2018年10月22日 / ⑧ちなみにこの演唱は59小節目を歌いかけたところで止められて終了している。



注目されるは裏声「o」の付いた箇所、後半 (譜V-5) では前半 (譜V-4) にくらべて裏声の発声箇所が増えている。

奇数拍なので分かりにくいだが、「譜V-5」の裏声にはアクセント状に浮き立って聞こえる音があり、こちらの方が裏声のリズムは分りやすいであろう (アクセントの位置は、あたかも往年の「スパイ大作戦」のテーマか、ジャズの名曲「Take 5」を思わせるリズムだからである…むろんリズムのニュアンスは異なる)。

譜V-6 : ①《ororowao》後半 (55 小節目) アクセント / ②踊り歌 / ③織田キク、梨本ハナ、下方トキ / ④静内町入舟ウトナイ川合 / ⑤1962年4月16日 / ⑥NHK (E15) ⑦2018年10月22日

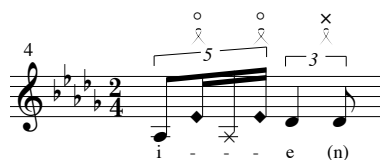


この最後のアクセント位置の裏声は、前半では聞かれない。その聞こえ方の差は顕著である。しかし、「譜V-4」では、その位置で、irekte というほどではないが、少し区切るように歌っている。歌詞の方に「ya ' a」と小さな記号「'」を書いておいたが、この箇所は「裏声」を発したり、ある程度の時間音を止めるような「分断」というほどに顕著な irekte の特徴を表していないが、レガートではなく、irekte のように僅かな閉鎖を行なっている。すなわち、潜在的な irekte があると言うことができる。

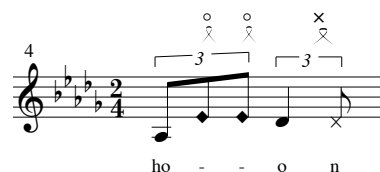
このように、irekte という技巧は、同様の動作を行うが、発音される音は「変化する」のである。従って、音符での記述は必ずしも適切とは言えない。つまり、irekte は声門を閉鎖する動作の中で裏声を発したり、裏声に至らずに声の分断となったりするので、これを採譜して記述するのは容易ではなく、しかも仮の音高を設定して行う記述は本質的な意味を外れている。このため、irekte は記号で記した方がわかりやすい場合が多い。

以下は、「譜V-3」(irekte を音符で表記した)と同じ irekte を、いくつかの書き方で表したものである。

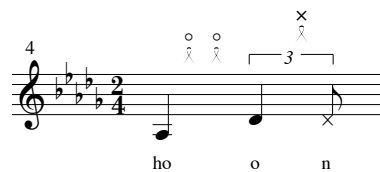
譜V-7: ①《yaysama》irekte を音符と記号で表したもの／②抒情歌／③一橋フジオ／④静内／⑤1962／⑥NHK『アイヌの音楽』(7A-03-hore hore horen na) ⑦2018年10月27日作譜



譜V-8: ①《yaysama》irekte を音符 (一部省略⁸⁷) と記号で表したもの／②抒情歌／③一橋フジオ／④静内／⑤1962／⑥NHK『アイヌの音楽』(7A-03-hore hore horen na) ⑦2018年10月27日作譜



譜V-9: ①《yaysama》irekte を記号で表したもの／②抒情歌／③一橋フジオ／④静内／⑤1962／⑥NHK『アイヌの音楽』(7A-03-hore hore horen na) ⑦2018年10月27日作譜



⁸⁷ これは蛇足と考えると省略したものである (この音符を省略しても結局同じ歌い方になる)。

irekte 記号は、地声から裏声へ向かう声門閉鎖の動作を表したものである。動作は認識上は一つであり、裏声を経過するか、分断にするかは、動作の加減によるのである。ただし学習に際しては、それぞれの形を練習する必要もあり、また、細かいコンビネーションを練習する際には規範となる演唱の一つ一つの irekte の用法を区別する必要がある。このため、irekte 記号は補助的にいくつかの表記をする場合がある。これらの区別は必須ではなく、必要に応じて用いるものである。

∧ …単純に irekte の動作を表す。音符の上につければ、拍のタイミングで挿入する。音符と音符の間であれば、拍と拍の間の意味となる。

音符と音符の間でも、時間枠に余裕がある場合は、irekte を挿入するタイミングに選択の幅ができて、どのタイミングで歌えば良いか、図りかねることもある。irekte の動作自体は、動作のための自然な時間というものがある。裏声の部分を伸ばすことはできるが、翻転の動作をスローモーションのように行うことは難しいからである。したがって、irekte の挿入は、音符の拍で設定されるのではなく、動作のタイミングで挿入されると考えた方が合理的である場合が多々ある。

拍の音を歌った直後に irekte を挿入する場合は、音符の直後に ∩ の形の記号を書く。反対に音符の直前に ∩ を書けば、上記の反対、すなわち、拍の直前で irekte を挿入する意味である。ただし後者では、拍上のタイミングで irekte を行う場合に、通常の ∧ (地声から始めて閉鎖を行う) ではなく、irekte の動作のうちの裏声から、またはそれに近い閉鎖の状態から地声の旋律音に入ることを意味して用いることがある。

譜V-10 : ①《eya eya o ho urae エヤエヤオ ホウラエ》音符による表記／②座り歌／③木幡ハル／④荷負／⑤1961年10月28日／⑥NHK (D36)／⑦2013年9月27日／

♩ = 50 / rep = ♩ (Ukoukは♩遅れで開始)

1
 e - ya - e - ya - o ho - - u ra e
 エ ヤ エ ヤ オ ホ ウ ラ エ

2

3
 e - ya - e - ya - o ho - - u ra e
 エ ヤ エ ヤ オ ホ ウ ラ エ

4

譜V-11 : ①《eya eya o ho urae エヤエヤオ ホウラエ》irekte 記号による表記／②座り歌／③木幡ハル／④荷負／⑤1961年10月28日／⑥NHK (D36)／⑦2013年9月27日

♩ = 50 / rep = ♩ (Ukoukは♩遅れで開始)

1
 e ya e ya o ho u ra e
 エ ヤ エ ヤ オ ホ ウ ラ エ

2

3
 e ya e ya o ho u ra e
 エ ヤ エ ヤ オ ホ ウ ラ エ

4

記号「 λ 」は、「譜VII-40」の歌のような場合を想定して、裏声が主体となった歌唱では、裏声を基本位置として地声に翻転する、という考え方ができるので、この記号を設定したが、「譜VII-40」の歌唱法についても認識が改められたことから、現在では用いることが少ない。

【連続する分断の irekte の書き方】：

「4.1.4」でも触れたが、長く伸ばす旋律を irekte によって1拍を4つまたは3つなどに区切って行く歌い方がある。とくに道東で多用される。本研究ではこれを「分断の

irekte」などと呼ぶことがあるが、これを簡略に 16 分音符や 3 連符などで表すことにしている。

irekte により分断された音の書き方：

譜V-12：①《サロルン リムセ》分断の irekte あり表示／②踊り歌／③日川キク子、広野トヨ、佐々木宮子／④阿寒湖／⑤2008年11月26日／⑥千葉／⑦2011年10月18日



分断を書き入れない状態の書き方：

譜V-13：①《サロルン リムセ》分断の irekte なし表示／②踊り歌／③日川キク子、広野トヨ、佐々木宮子／④阿寒湖／⑤2008年11月26日／⑥千葉／⑦2011年10月18日



この書き方は、小林・小林（小林・小林 1987、P. 18）による記述の方法を改変し、定義を変更して使用している。

採譜の方法：

五線譜に採譜する方法として、筆者はコンピューターの音楽制作ソフト（Apple Logic Pro）を使用している。録音された音源をオーディオファイルに変換してコンピュータに取り込み、コンピュータ内の 12 音平均律の音源と照らし合わせて近い音を入力して行く。その際、2 種の選択方法を決めて作業する。

採譜の方法 1：「半音階あてはめ」方式

音高が不安定な音を採譜する際、調性が想定できない場合が多々ある。このような場合に、無理に解釈を推し進めたり、1 音ごとに演者の意向を推測して行くよりも、コンピュータ上の半音階の音にあてはめて、近い音を一つ一つ記録して行く方式を取った方が無駄がなく、客観的とは言えないが、いくらか公平な判断であると言えよう。

採譜の方法2：(音律の)「聞き做し」

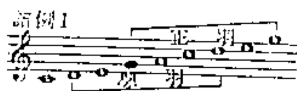
①全体にある程度確定した調性をもって聞かれる演唱の中で、たまたま揺らいだ音程として聞かれる場合は音程を補正したことがある。

②上に述べた「半音階あてはめ」方式で書かれた楽譜は、時に、音程がランダム過ぎてとても視唱困難な場合がある。このような場合に、採譜者や利用者が感覚的に理解しやすい音程に仮定的にあてはめて理解するという方法がある。

上記のような音程の解釈作業を、筆者は音程の「聞き^な做し」と呼んでいる。これと同様の判断の方法は、谷本一之、増田又喜両氏による『アイヌ伝統音楽』における採譜の際でも行われていたようである⁸⁸。

⁸⁸ (以下引用、譜例も) アイヌ民謡は五音旋律の場合、多くは日本民謡の正羽型陽旋法と一致する。そこで、「日本民謡大観」にならって、ト音(G)を主音とする五音音階(GACDE)に移調する立場をとった。このE(日本音階でいえば羽音)は不安定で、同一曲中でもしばしば、E、F両様にうたわれる。F音を使用すれば嬰羽型陽旋法となるが、前述のような理由で両者に本質的な違いがあるとは思われない。そこで嬰羽型演奏の場合にもFを使用せずさきの正羽型五音音階を延長した音列上に書き表わすことにした。だからこの場合の主音は2度下がってDになる。(谷本1965「はしがきと凡例」)

(譜例)



5.2 スペクトログラム等を使った機械的表記方法

C. Seeger が 1950 年代に電子式の旋律分析機である「メログラフ」を考案したが、その流れをくむ機器はコンピューターの発達とともにいくつかのプログラムソフトとして開発され、実用化された。筆者も MacSpeech や Auto-Tune、Sonic Visualiser、Molodyne、などを試したことがある。これらは音高の推移や、倍音構成などを正確に知ることができ、旋律の構成を理解するために、この方式でしか得られないデータを提供してくれる。研究用のデータとして非常に有効である。しかし、これらは学習者が情報を読んで歌を再現することはできず、「4.2」で述べたように（「図IV-16」参照）、これらの方式は、学習のための直接の規範とする本研究における用途としては不適切である。

参考として、いくつかの画像を掲げる。

【1. MacSpeech LAB II】

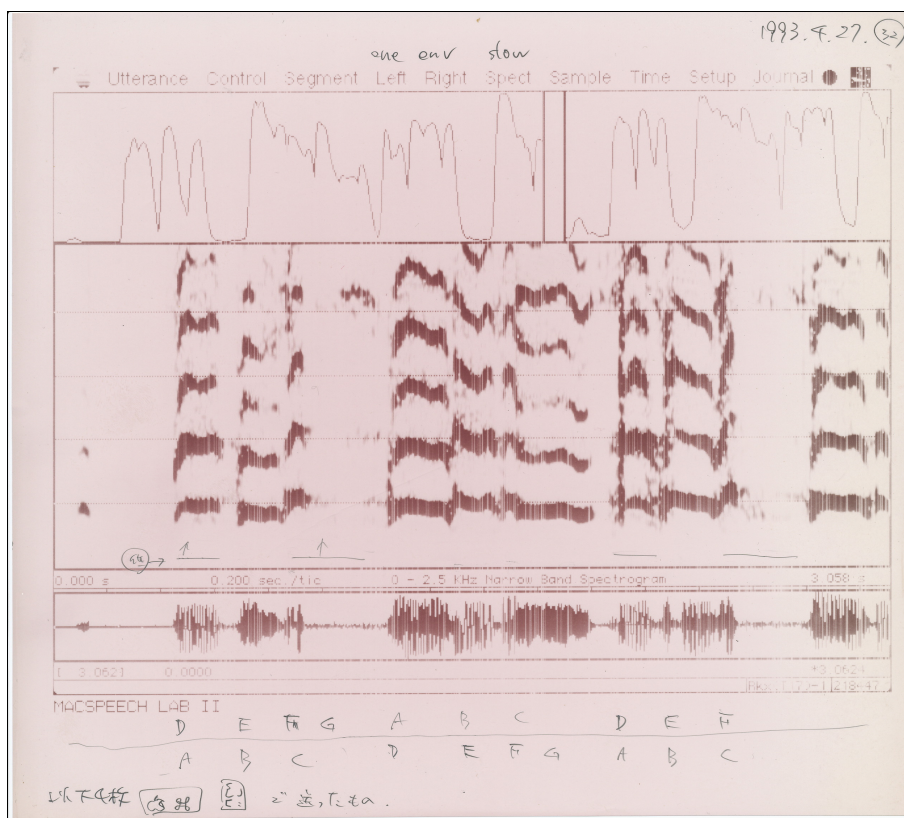


図 V-1: rekuhkara (演: 白川クルバルマ、樺村パイ)、Narrow Band Spectrogram (NHK1951、VC34)

1951 梅村 Rekukara 0C→B-1(T17-1) 1993.4.29
 (西平ウメ嬢) 西平ウメ嬢の Rekukara の
 元歌 (元歌) とは、

資料
 MacSpeech Print 1993.4.29 (22) a (35) "Rk(T17)-1"
 手録 memo 1993.4.28 "Ume Rekukara (聞き譜)"

聞き譜を得た音高に依り、ukouk a 行を F 以降、
 (T17(便宜上音高上げ)を記す。) - 行の 2 行目
 a, a 等は 84 Hz

図 V-2 : 「図 V-1」に対応した部分の筆者のメモ

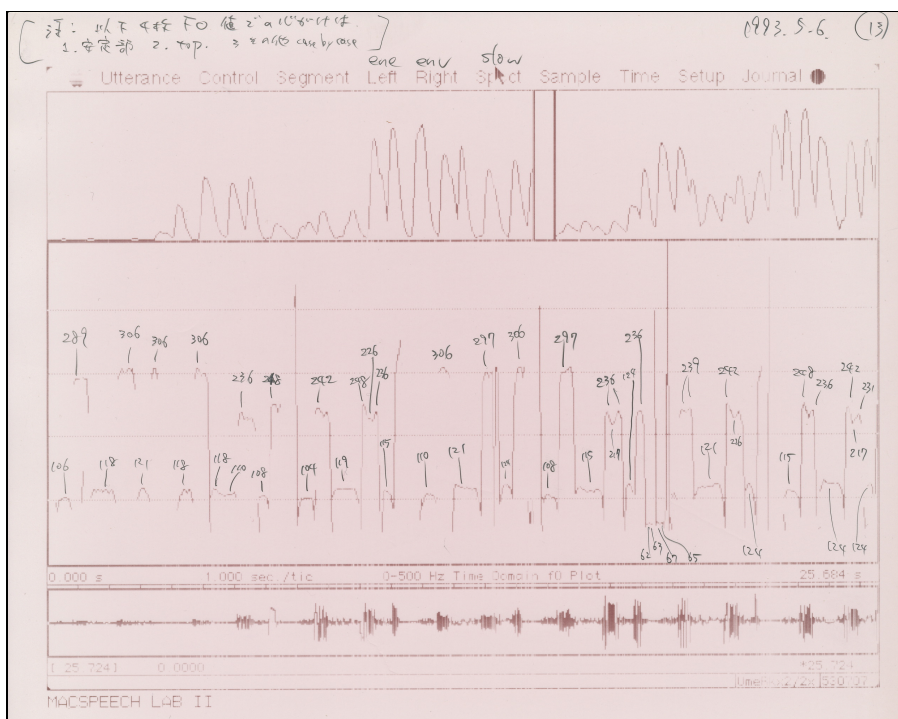
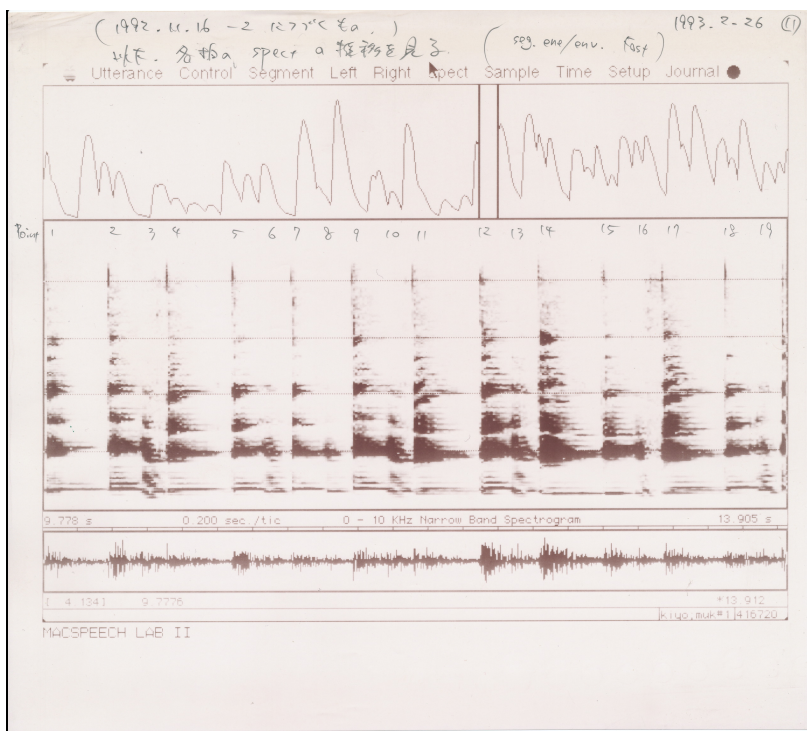
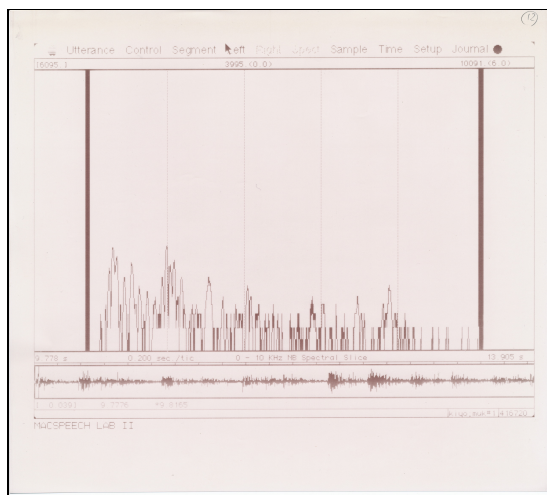


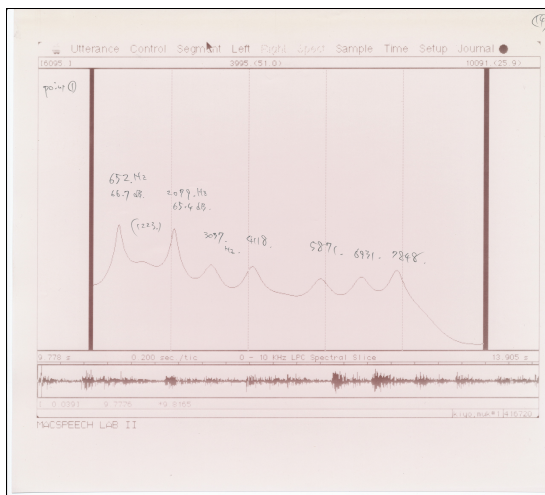
図 V-3 : 西平ウメ嬢の reukhara の Pitch の推移 (書き込みは周波数 Hz)



図V-4：日川キヨ媪 mukhuri 演奏 (Narrow Band Spectrogram 表示)



図V-5：「図V-4」の書き込み「1」の
部分（左端）の倍音成分の「輪切り」
データ



図V-6：「図V-5」と同じく、日川キヨ
媪 mukhuri 演奏 (Spectral Slice 表示)
(Spectral Slice 表示)

【2. Auto-Tune】

音楽の録音時のピッチ修正などを目的とした音響を加工するためのソフトであるが、一部に分析機能があり、これを利用することができる。

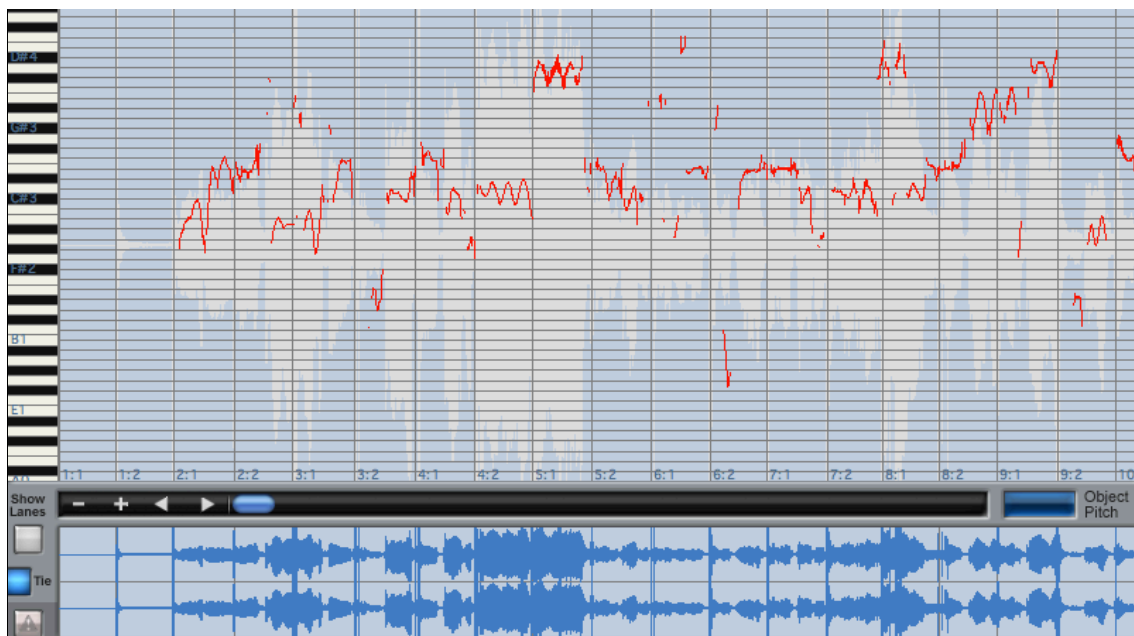


図 V-9 : Toyta amam upopo (eri rimse) の音高を Auto Tune で表示 (冒頭部分から)
(2013年5月31日プリント)

左端に半音刻みの音高が示されており、これに対応した音高の枠が右に示されている。

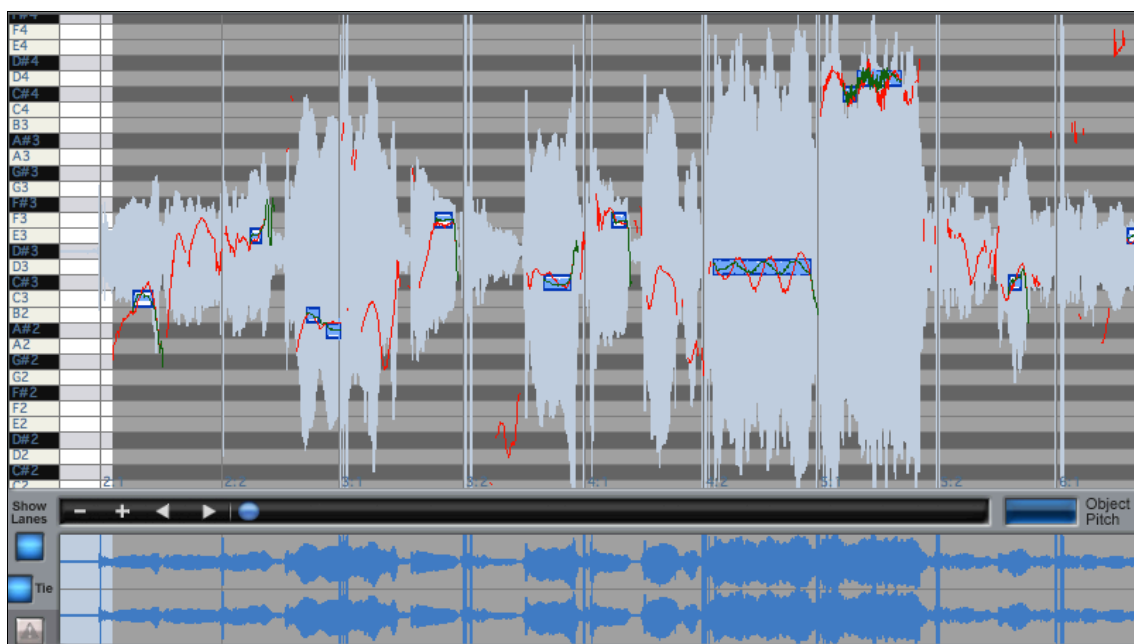
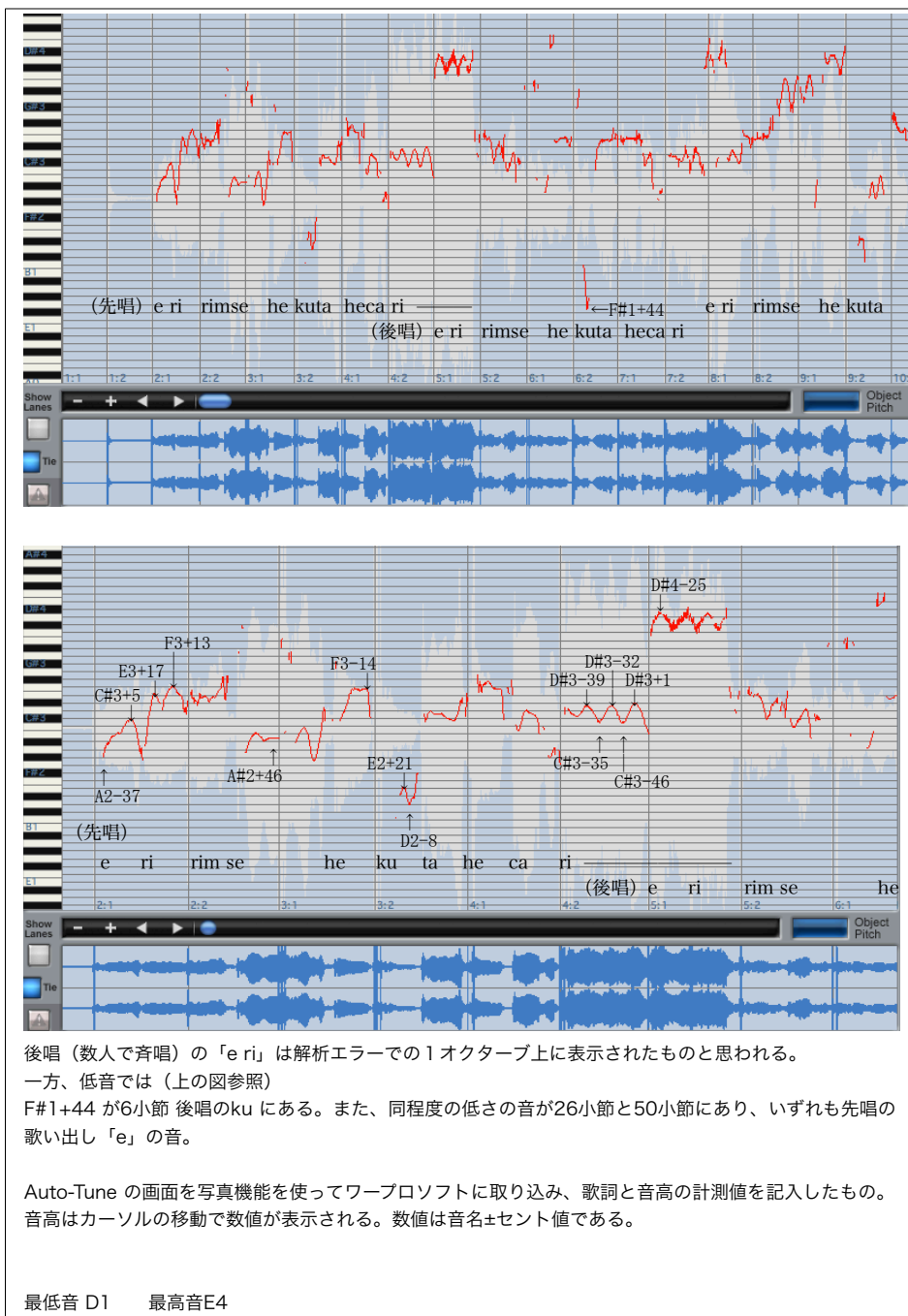


図 V-10 : 《Toyta amam upopo (eri rimse)》「先唱部分」の「Make Notes」表示
(2013年6月1日プリント)



後唱（数人で斉唱）の「e ri」は解析エラーでの1オクターブ上に表示されたものと思われる。
一方、低音では（上の図参照）
F#1+44 が6小節 後唱のku にある。また、同程度の低さの音が26小節と50小節にあり、いずれも先唱の
歌い出し「e」の音。

Auto-Tune の画面を写真機能を使ってワープロソフトに取り込み、歌詞と音高の計測値を記入したもの。
音高はカーソルの移動で数値が表示される。数値は音名±セント値である。

図 V-11 : 《Toyta amam upopo (eri rimse)》 のピッチ計測 (2013年6月21日
作図)

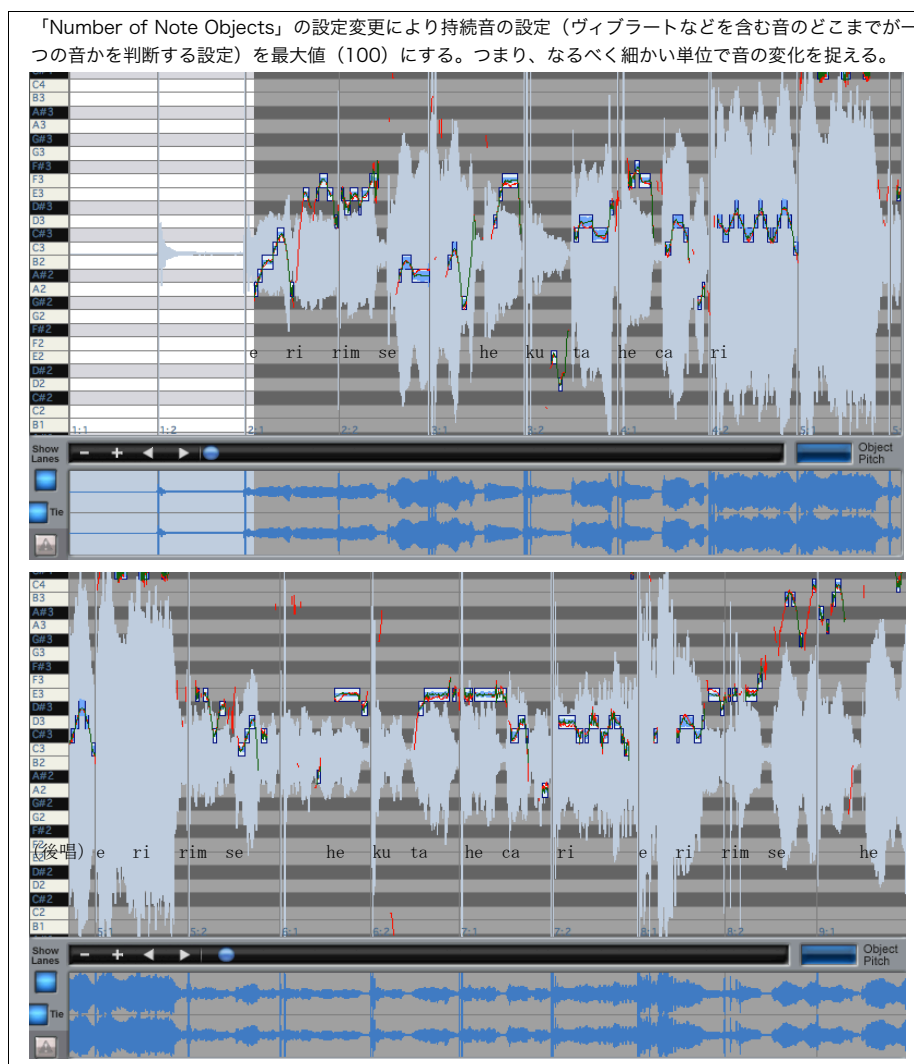


図 V-12 : 《Toyota amam upopo (eri rimse)》ピッチ計測「Make Note」表示
 (2013年6月21日作図)

「Make Note」表示は、ヴィブラートなどの音高変化のどこまでを1つの音と認識するかの設定によって、ピッチの動きをそのまま追ったり、または半音階に当てはめてしまうことができる。後者の設定は AutoTune という音の加工用ソフトの特徴的な機能であり、音程補正の機能である。これを極端に行ったものが、いわゆる「ケロケロ・ヴォイス」などと呼ばれる声のエフェクトである⁸⁹。この機能は筆者にとっては旋律のピッチ

⁸⁹ エフェクトについて説明する。「ケロケロとは」以下引用。「オートチューンに代表されるピッチ補正エフェクトを過剰にかけて作り出す効果の事。人間とロボットの間くらいと言える声である。似たようなエフェクトとしてボコーダーがあるが、ボコーダーよりも声質は人間に近い独特のものになる。1998年に米国の Cher がシングル「Believe」で使用したのが最初と言われている。その後フランスのテクノユニット「Daft Punk」、米国の R&B シンガー「T-Pain」などケロケロ効果を使用するアーティストが増えて行き、ケロケロはボーカルに対するエフェ

を計るためというよりは、五線譜の採譜の際に述べた「半音階あてはめ」方式での採譜を機械的に行なう意味であり、採譜における人間の判断を排除した（その意味においては客観的な）採譜を達成できる、と考えての実験であった。とはいえ、細かい設定が難しいことと手間が掛かりすぎるという理由で、音楽研究の役に立つレベルでの「自動的な採譜」という方式は現在まで実現していない。

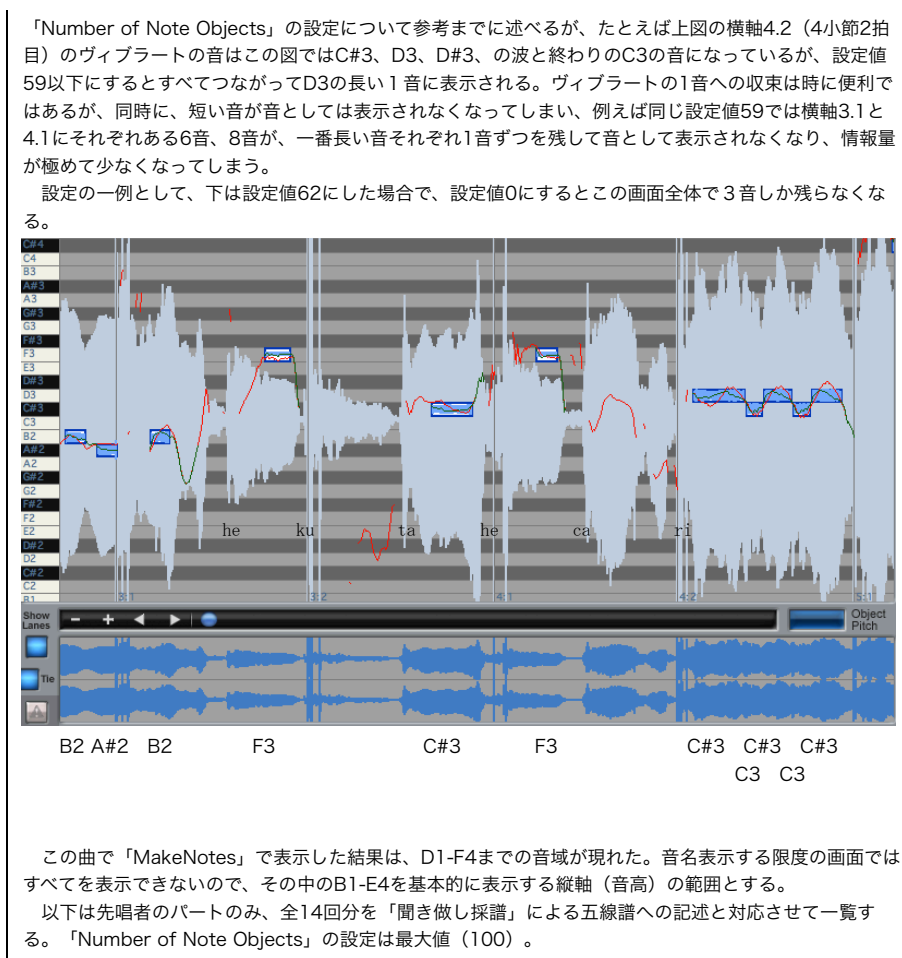


図 V-13 : 《Toyta amam upopo (eri rimse) 》 ピッチ計測「Make Note」表示
 (2013年6月21日作図)

クトとして認知されてくる。日本では「Perfume」が使用しているのが代表的である。この効果の名前は確立したものではないが「ケロケロ」、「ケロボイス」、「ケロケロボイス」などと呼ばれ、また動詞として「ケロらせる」などの表現もある。ケロケロ効果を得るための代表的エフェクターの名前を使って「オートチューンエフェクト」と呼ぶ場合もある。英語では使用しているアーティスト名から、「T-Pain Effect」あるいは「Cher Effect」というような表現が多い。元々はピッチの自然な修正を行う事が目的のエフェクトの1つの応用として作られた手法であるが、現在では最初から「ケロケロボイス」を作る機能を前面に出した「Autotune-EFX」のようなプラグインもある。（「偏った DTM 用語辞典」、g200kg Music & Software <https://www.g200kg.com/jp/docs/dic/kerokero.html> (2018年9月12日閲覧)。

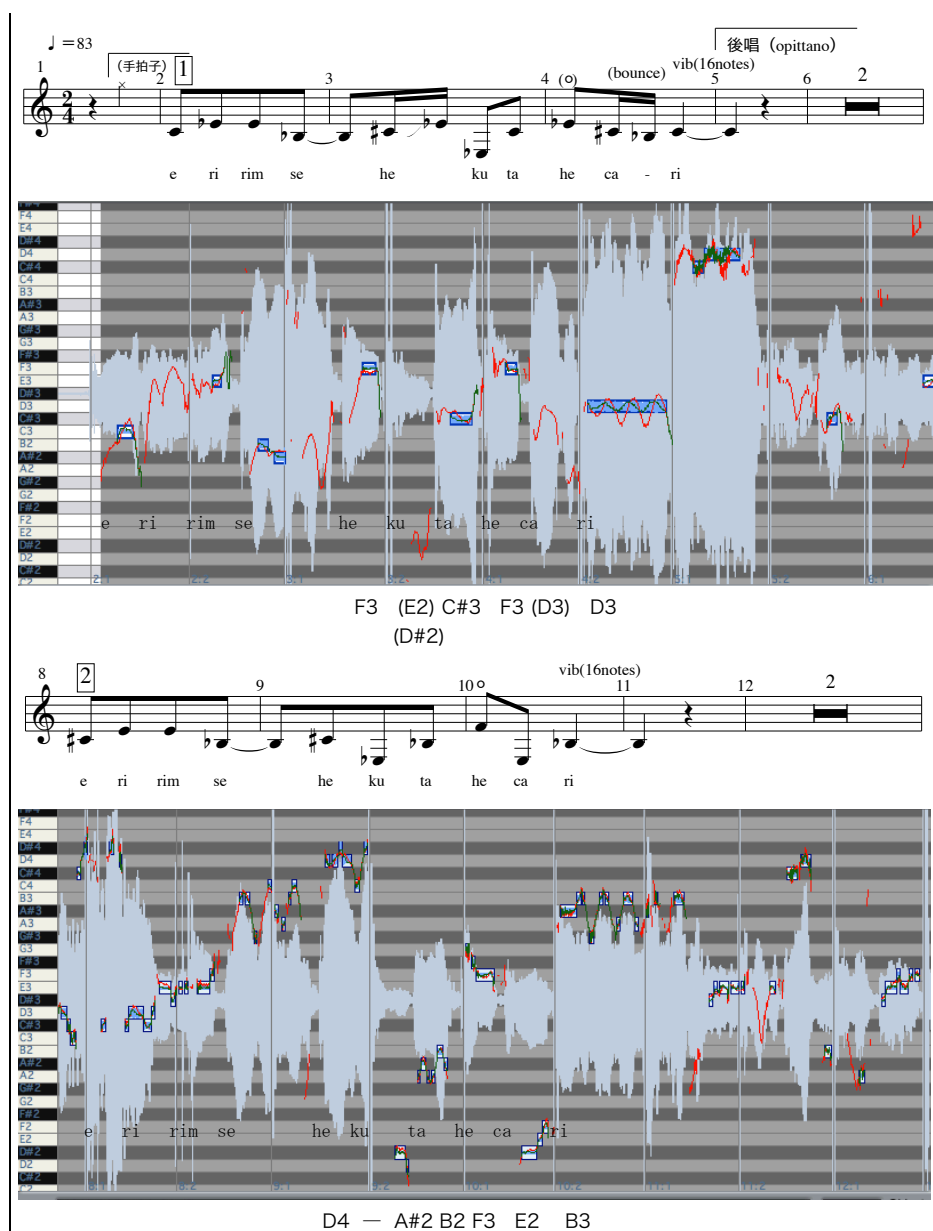


図 V-14 : 《Toyta amam upopo (eri rimse)》ピッチ計測、五線譜との対応
(2013年6月21日作図)

【3. Sonic Visualiser】

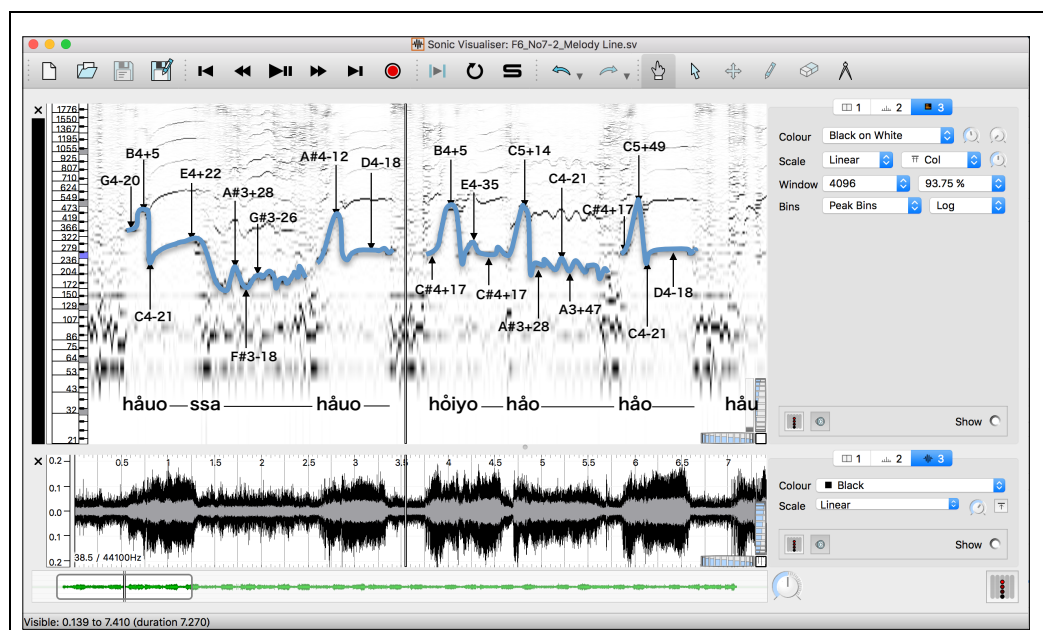


図 V-15：旭川《hauossa》のピッチの推移（計測と作図、2017年6月1日～7日）

音響分析のためのソフトである。本稿では「4.1.2」で使用した（「図IV・2」参照）。

【4. Melodyne】

これも音響加工のためのソフトである。このソフトは和音を解析できるという特徴があるが、計測用としては精度が不十分に思われる。ただ、色々な機能により、用途が広い。

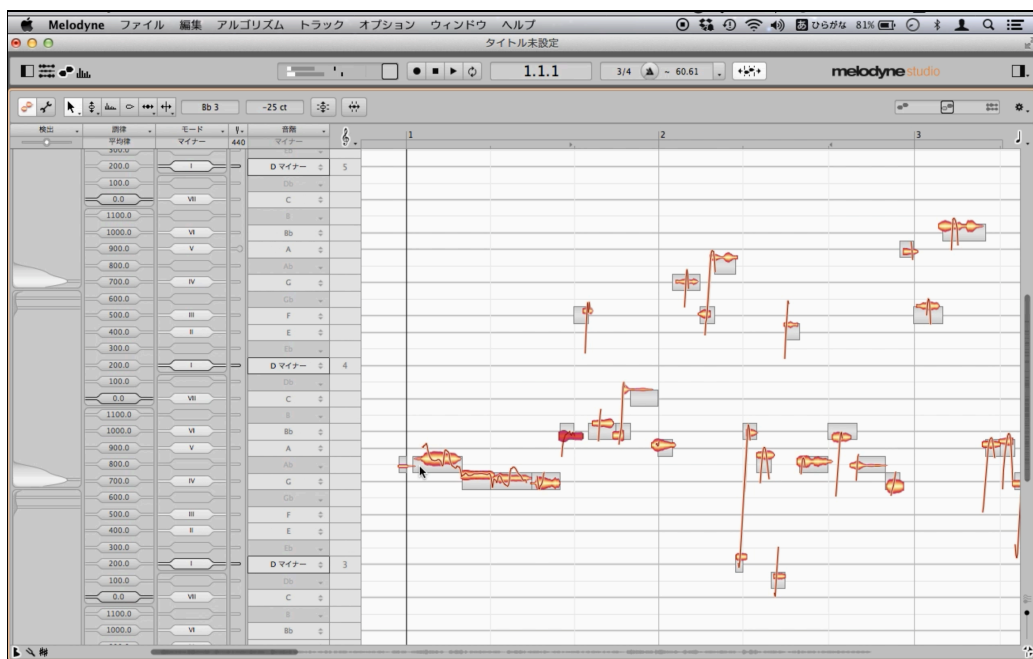


図 V-16 : 日川キヨ媼の Sarorun kamuy の演唱 (Kiyo 920515) mov ファイル

上の図は動画のスクリーンショットである。日川キヨ媼の「Sarorun kamuy」のピッチの計測を意図したもの。動き続けるピッチは聞き取ることが困難であるため、ピッチが推移するたびに区切って、その音高の一つ一つをを確かめ意図で作成したファイルである。旋律をほぼ1音節単位で区切って間を空けて配置し、それを再生する。再生中の音が赤色に表示される。その様子を動画に撮影したものが上の画像である。

参考としての画像表示は以上である。

以上4種の測定例を示した。印象を簡単に述べれば、音声学・音声医学を対象とした音響分析専用のアプリケーションである MacSpeechLAB II は精度が高く、実用して有効性が高かった。他のアプリケーションは、データの表示において有効性があるが、計測データについては精度の点で多少疑問がある。これは費用の面とも結びついており、後者は数万円から10数万円、せいぜい20万円程度で購入が可能だが、前者は百万円を超える。なお最新の機器としての音響分析機である CSL4500 を筆者は使用していないが、MacSpeechLAB II と同様に、音声学や音声医学を対象に開発された機器であり、その性能は期待できる（価格も伴っていると思われる）。

音響分析によって表示されるデータは、研究用に有効であるが、学習用の楽譜を提供するものではない。

5.3 Excel 譜

五線譜表記のデメリット： 五線譜は便利な記譜法であるが、アイヌの歌の旋律を表すために不適合な部分もある。そして、五線譜は、五線譜に慣れた者にとっては、注釈付きの音符の読みにくさがある。符頭に「×」や「◆」を用いたり、文言を追加して「音高に関与性がない」と条件付けても、慣れた目にはどうしても音高を読み取ってしまうのであり、五線譜上の縦の位置情報（音高情報）はノイズとしてしか機能しないことになる。また、アイヌの文化伝承に携わる者は音楽の専門家ではなく、五線譜に慣れない者が圧倒的に多い⁹⁰。この点でも、五線譜ではない簡単な表記というものが求められた。

旋律要素の「発声・音色」要素の記譜： 「発声・音色」要素は、音高のように、直線上の距離として表すことは困難である。直線上で計ることのできる音高や強弱の要素

⁹⁰ そもそも世の中に五線譜そのものに拒絶反応を示す人は音楽分野以外の研究者の中には多数いて、筆者は楽譜を排除されて苦勞した経験もある。ただし、これまでに五線譜を使用して学習に五線譜を使用することは間々あるが、その場合は、楽譜そのものが読めなくても、記譜された歌によって、メロディーの概形や細かい部分の構成など、得られる情報は多いので、学習者にとっては有った方がよいものようであった。そしてその際、調号などは全く無関係なので、筆者は却って採譜された現調のままで使用できるので、その点での苦勞は少なかった。日本民謡大観や、その一部と位置付けられる『アイヌ伝統音楽』では「簡単な」調に移調して記譜することが多く、1985～1987年の小林・小林の記譜方法も同様の方法を踏襲していたため、アイヌ関係の楽譜はその方式がほとんどであった。筆者にとっては、実際に歌う際に、基の調に戻す必要があり、かなり煩雑に感じられていた。

も、同時に重なって一つの音色を作ると、やはり記譜が一段階困難になる。そうしてみると、音の要素は数多く、音色は無数にあると言える。しかしアイヌの歌の旋律に用いられる音については、音色は無数にあるとしても、音はある種の「音階」に枠付けされて用いられるのであるから、その枠づけの中の「領域」の区分として捉えれば良いことになる。例えば摩擦音とノイズ様の有声音の組み合わせは多様でも、それらが旋律の中で使われる位置は同じである。「譜V-14」で「♣」で表したノイズ様のストレスのある低音は、旋律構成上では他の音でも成立することになる。

譜V-14 : ①《etunima hotenna》／②踊り歌／③藤山ハル／④樺太西海岸系／⑤1962年7月17日／⑥NHK (B3)／⑦2016年4月24日

♩=82ca

1 2 3 4 5

e tu ni ma ho te n na e tu ni ma ho te n na e tu ni ma

実際に、この演唱の中で印象深いこの強い声を出しているのは、この演唱を先導している藤山ハル媼のみであり、他の演者たちは、出身地域の伝承が異なるためか、この歌を追いかけて歌うものの、音色は異なっている。裏声は裏声であれば良い、とする荒田マツエ媼の発言も同じである。なおかつ、発声・音色要素の音の中には、音高要素が有効である音もある。

これらの音は、旋律に用いられる音としての区分があれば成立する音である。

さて、学習者および同僚研究者らの両側からの批判および要望を受けて、試みとして表計算ソフトである Microsoft Excel を使用した楽譜—時間と音色・音高を表す単純なチャートを用いた楽譜を使用することにした。その元となっているのは、1996年の拙稿で用いた説明のための表である（本稿「図Ⅲ-1」中「譜5-2」）。Excel を使用した理由はその汎用性である。作ろうと思えば誰でも作れるように、という意図である。譜は今のところ慣用的に「Excel 譜」と呼んでいる。2016年9月頃に使用を開始したが、2016年10月に札幌大学の20人の受講者たちにアンケートを実施した結果では、90%が Excel 譜を理解しやすいと答えている。Excel 譜が理解しにくいと答えた2名の内訳は「楽器（ギター）を弾くので五線譜に慣れている」「そもそも楽譜が苦手」というものであった。

この方式の最大のメリットは、音の高さの区別が楽譜の中に必要な分しかないことである。音を音程（音高）でも表せるが、音高で区別されない音も、音高と同列にならべることができる。それらを一種の音階として配列できることである。アンケートの中で

Excel 譜では下のように書ける (譜 V-18)。

譜 V-17 : ①《sinotca、yaysama》五線譜、irekte の箇所 3 通りの記譜 / ②抒情歌 / ③一橋フジオ / ④静内 / ⑤1962 / ⑥NHK『アイヌの音楽』(7A-03-hore hore horen na) ⑦2018 年 10 月 27 日作譜

同じ箇所 (小節は異なるが同じ音型) だけ書けば以下のようなになる。

譜 V-18 : ①《yaysama》Excel 譜 / ③一橋フジオ / ④静内 / ⑤1962 年

音の区分などの情報を付けて、最初から記したものは以下である。

譜 V-19 : ①《yaysama》 / ②抒情歌 / ③一橋フジオ / ④静内 / ⑤1962 / ⑥NHK『アイヌの音楽』(7A-03-hore hore horen na) ⑦2017 年 1 月 12 日、2018 年 9 月 5 日

【Excel 譜のメリット②：自由リズム】

五線譜では音符の拍の長さ（テンポ）を決まっておき、倍数関係にある音符や休符を組み合わせてリズムを記譜しているの、いわゆる自由リズムのようなテンポの分からない音は、記譜がむずかしい。

たとえば下の叙情歌（yaysamanena ヤイサマネナ）の一節を採譜したものであるが、リズムは解釈し切れないので、大体の間合いをトレースするかたちで音符を配置したものである（譜 V-21；譜 V(付)-76 から引用）。

譜 V-21:①《yaysamanena》②叙情歌／③野本イツ子／④白老町／⑤1962年5月9日／⑥NHK／⑦2017年1月7日／⑧（管理番号；白老39）

同じ歌ではないが、別の叙情歌（iyohay'ocis イヨハイオチシ）の冒頭部を Excel 譜に採譜したものである。

譜 V-22：①《iyohay'ocis》Excel 譜／②抒情歌／④白老／⑥モリタケ⑦2017年12月7日／⑧上は音楽制作アプリケーションの Apple Logic で音声ファイルを表示したもの。（資料 58-301）

Falsetto	F#4	Do	-	(ro)	ra							
	F#4の下:F,E	(Si b)										
	C#4	Sol	sa	-	ka	ha	sa	-	sa	ra	ka	ha
	C#4の下:C,B	(Fa)					rak		-k			
	G#3	Re					ka					
	F#3	Do	-							haw		

Excel 譜は、拍の長さを自由に設定できるため、実際の音の長さと同じ比率で音を記譜することが可能である。その点は機械的な表示と同じである。しかし、機械的な表示と同じように、記譜されたとしても、読譜して歌うことが困難になる。

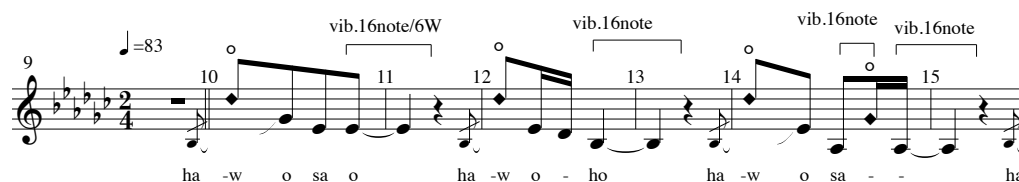
上の譜はある計画のための試作である。アーカイブ製作に伴って、インターネットの公開を計画し、音声を流すのと同時に、楽譜を音に合わせて提示できないか、というアイデアを試したものである。カラオケで音に合わせて歌詞のハイライトが動いて行くのと同じように、楽譜や歌詞を流すのであるが、テンポの定まらない歌の場合は、このような方式で、実際の演唱と全く同じタイミングで Excel 譜を流すことで、歌を学びたい人たちが理解しやすいのではないか、という考えである。

これは用途の幅である。単純にメリット・デメリットの区別ではないかもしれない。

【Excel 譜のその他の記譜について①：認識と実際の音が乖離する音の記譜】

次のうたは 1962 年の演唱である（譜 V-23）。各フレーズの冒頭の旋律は、irekte が用いられているため、裏声で音高の不安定な音となっている。

譜 V-23：①《hauo sa o》五線譜／②座り歌／④帯広市伏古／⑤1962 年 9 月 25 日⑥NHK (F24)
 ⑦2013 年 12 月 4 日



1990 年代には次のように歌われていた（譜 V-24）。フレーズ冒頭の irekte がなくなり、安定した音高の旋律に変わっている。

譜 V-24：①《hauo sa o》五線譜／②座り歌／③帯広カムイトウボが保存会／④帯広／⑤1990 年代／⑥千葉／⑦2013 年 12 月 3 日／



なぜこのように変化したのか。一人の演者の認識は確かめられないが、伝承に関わった多くの演者たちの伝承の結果であることに違いはない。「4.1.3」の「譜 IV-23」において「ku-rimse 弓の舞」の旋律の変化について述べたように、irekte に関わる旋律の時代的な変化は、irekte の翻転を含む急速な音の変化そのものが認識されにくく、

ku-rimse の場合であればその周辺の追跡しやすい音の印象で、旋律が伝承され、その結果、irekte の準備的な音として下がる音の印象を伝承して、1音下がる音に変化したものとするのが妥当と思われる。上記「譜V-23」→「譜V-24」の場合であれば、irekte の常套的な方法として、演者の認識としてはおそらく（荒田媪の言を再び引くが）「とにかく裏声を入れる」「とにかく irekte する」ということであり、旋律の音高としての音の認識はないものと考えられる。したがって、irekte を取り除いた場合、「元々の音高」という情報が存在しないので、前後の音と同じ音になり、とくに「譜V-23」の場合はフレーズの歌い出しの音であるので（つまり前の音がないので）、後の音と同じということになり、「譜V-24」の旋律に落ち着いているものと考えられる。

次のうたもフレーズの冒頭に irekte が付いている（譜V-25）。

譜V-25：①《hauossa》五線譜／②座り歌／③大村(?)／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK (F6)／⑦2015年7月27日

これは「譜IV-23」→「譜IV-22」の変化 (ku-rimse)、および「譜V-23」→「譜V-24」の変化 (帯広 hauo sao) の形から推測すると、irekte を取り除いた場合の音程は、「譜V-23」(hauo sao) と同様に、後の音と同じ音になると考えられる。

譜V-26：①《hauossa》五線譜／②座り歌／③大村(?)／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK (F6)／⑦2018年10月28日作譜／⑧irekte を入れる箇所を目安として裏声の記号「o」を記した。

実はこれは現在の練習では用いている「irekte なし」の旋律形であるが、この形の旋律で、実際に「o」の付いて音を irekte すると、記譜された音は存在しなくなり、「譜V-25」の旋律になるのである。

参考までに、上記と同じ内容 (譜V-25、譜V-26) の Excel 譜を下に掲げる。irekte を

「聞こえる音」の高さで「裏声」を記したものが「譜V-27」、irekteをつける前提で演者に認識される音（つまり後ろの音と同じ音）⁹²を記したのが「譜V-28」ということになる。

譜V-27：①《hauossa》Excel 譜「聞こえ」／②座り歌／③大村(?)／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK (F6)／⑦2015年8月18日

[] = 75 / uk

			vib	✓	V	(✓) vib	✓	V
Voice Register		ℓ		ℓ		ℓ	ℓ	
falsetto		u		u		o	ha	u
modal D#	la	o	s			y		
modal C#	sol			o		yo		o
modal A#	mi					o		
modal F#	do (ha)	sa	ha		h		ha	

↑
↑ solmization (imaginary key: F# major)
pitch notation

譜V-28：①《hauossa》Excel 譜「心づもり」／②座り歌／③大村(?)／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK (F6)／⑦2016年11月19日／⑧準備の低音の付いた irekte で歌うと「譜V-27」の旋律形になる。

[] = 75 / uk

		(ℓ)		(ℓ)		(ℓ)	(ℓ)	(ℓ)	V
Voice Register									
falsetto									
modal D#	la	ha	os			hoy			
modal C#	sol			ha	o	yo		ha	o
modal A#	mi					hao			
modal F#	do	sa							

↑
↑ solmization (imaginary key: F# major)
pitch notation

irekte を付加する旋律をこのように考えたとき、演者の認識はある程度推測可能になる。そうして、認識の方を「採譜」したのが下の譜である（譜V-29）。

⁹² ここで「演者に認識される音」とは、つまり音高としては「どうでもいい音」「irekte を入れる箇所」であるから、とくに気にしなくて良い音、そしてもしも irekte を除外したと想定したら、何の意図も残らないので、前後と同じ音と「認識」されていることになると考えられるのである。

譜V-30 : ①《etaspe》／②座り歌／③原島キヨ／④静内町田原／⑤1962年4月17日／⑥NHK
(E18)／⑦2018年8月29日

♩=66 (rep, uk)

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of three staves of music, each with five measures. The lyrics are written below the notes. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. There are circled 'x' marks above the notes for 'pe' in measures 1, 6, and 11, and 'he' in measures 2, 7, and 12. The lyrics are: e tas pe - he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka - he yo.

1 小節目の「pe」、2 小節目の「he」の実音の記譜は、採譜の時点から上記の考察結果の方式にしたがって記譜したものである（つまり、歌唱で意図される音を想定したものであり、実際にはその高さに音は存在しないことは承知しているのである）。

第6章 学習メソッドの構築

6.1 基本的な考え方

前章まで、アイヌの伝統的な歌唱にまつわる問題点を論じてきたが、その結論として、伝統的な歌唱法の学習に必要な内容は、次の3つに集約される。

- 1) 歌唱旋律の構造的特徴を理解する。
その背景となる、伝統的な音楽の価値観・美意識を理解する。
- 2) 発声法・歌唱技巧を習得する。
- 3) 実際のレパートリーを学ぶ。そこから歌い方の実際について学ぶ。

本研究で実際に多くの時間を費やしたのは学習の実践であった。学習を開始し、新しいことを学ぶ際の学習者の戸惑いや、練習でうまく行かなかった点など、学習の現場で触れた問題への対応が繰り返されることで、メソッドが構築されてきたと言える。



図VI-1:「実践とフィードバック」の概念図

本章では、その概要を述べる。「表VI-1」を除いて、記録から抜粋する。

6.2 実践とフィードバック

6.2.1 これまでに実施した学習活動の一覧（動画リスト）

表VI-1：実施した学習の動画のリスト

実施年月日	対象	データ所在 1	データ所在 2	備考
2015/6/20	帯広（トンコリ）	Mac 内		
2015/6/21	帯広	Mac 内		
2015/6/21	帯広（こども）	Mac 内		
2015/6/21	帯広	Mac 内		
2015/7/9	ウポポ研究会	LaCie2TB(MP3)	MOB4	
2015/7/11	帯広	Mac 内(MP3)		
2015/7/12	帯広（こども）	Mac 内(MP3)		
2015/7/12	帯広	Mac 内(MP3)		
2015/7/15	ウポポ研究会	LaCie2TB(MP3)	MOB4	
2015/7/20	ウポポ研究会	LaCie2TB(MP3)	MOB4	
2015/7/27	ウポポ研究会		MOB4	
2015/8/3	ウポポ研究会		MOB4	
2015/8/17	ウポポ研究会		MOB4	
2015/8/24	ウポポ研究会		MOB4	
2015/9/7	ウポポ研究会	LaCie2TB(MP3)	MOB4	
2015/10/5	ウポポ研究会	LaCie2TB	MOB4	
2015/10/12	ウポポ研究会	LaCie2TB	MOB4	
2015/10/19	ウポポ研究会	LaCie2TB	MOB4	
2015/10/29	ウポポ研究会	LaCie2TB	MOB4	
2015/11/18	ウポポ研究会	LaCie2TB	MOB4	
2015/11/25	ウポポ研究会	LaCie2TB	MOB4	
2015/12/20	ウポポ研究会	LaCie2TB	MOB4	
2016/5/11	ウポポ研究会	★事故により消失		
2016/5/18	ウポポ研究会	Mac 内(美直)		
2016/5/25	ウポポ研究会	★事故により消失		
2016/6/1	ウポポ研究会	★事故により消失		
2016/6/8	ウポポ研究会	★事故により消失		
2016/7/13	ウポポ研究会	★事故により消失		ウイグル練習？

2016/7/20	ウポポ研究会	★事故により消失		
2016/7/27	ウポポ研究会	★事故により消失		
2016/8/5	鵜沢さん	★事故により消失？／BDレコーダー内にあり？		
2016/8/15	ウポポ研究会	★事故により消失		
2016/7/17	ウレシパ	Mac 内		
2016/7/18	ウレシパ	Mac 内		
2016/10/1	ウレシパ	Mac 内	MOB1	
2016/10/2	ウレシパ	Mac 内	MOB1	
2016/11/18	担い手	LaCie2TB		
2016/11/19	担い手	LaCie2TB		
2016/11/20	担い手	LaCie2TB		
2016/11/18	担い手	LaCie2TB	8 枚 DVD	担い手撮影；日付けが2016/12/9 になっている
2016/11/19	担い手	LaCie2TB	8 枚 DVD	担い手撮影；日付けが2016/12/10 になっている
2016/11/20	担い手	LaCie2TB	8 枚 DVD	担い手撮影；日付けが2016/12/11 になっている
2017/5/27	ウレシパ	LaCie250G	MOB1	
2017/5/28	ウレシパ	LaCie250G	MOB1	
2017/10/7	ウレシパ	LaCie2TB		
2017/10/8	ウレシパ	LaCie2TB		
2018/2/21	担い手	MyPassport for Mac3		
2018/2/22	担い手	MyPassport for Mac3		
2018/2/23	担い手	MyPassport for Mac3		
2018/2/24	担い手	MyPassport for Mac3		
2018/3/22	担い手	MyPassport for Mac3		
2018/3/23	担い手	MyPassport for Mac3		
2018/3/24	担い手	MyPassport for Mac3		
2018/3/25	担い手	MyPassport for Mac3		
2018/5/26	ウレシパ	MyPassport for Mac3		
2018/5/27	ウレシパ	MyPassport for Mac3		

2018/6/3				2回目以降は収録せず (7/1, 7/29, ~)
	実践上級講座	MyPassport for Mac3		
2018/8/18	象徴空間 (舞踊チーム)	WD 4TB		
2018/8/19	象徴空間 (舞踊チーム)	WD 4TB		
2018/8/31	象徴空間 (舞踊チーム)	WD 4TB		
2018/9/1	象徴空間 (舞踊チーム)	WD 4TB		
2018/9/13	象徴空間 (舞踊チーム)	WD 4TB		
2018/9/14	象徴空間 (舞踊チーム)	WD 4TB		
2018/9/23	ウレシパ	MyPassport for Mac3		
2018/9/24	ウレシパ	MyPassport for Mac3		
2018/9/28	象徴空間 (舞踊チーム)	WD 4TB		
2018/9/29	象徴空間 (舞踊チーム)	WD 4TB		

標準的な講義の方法として、課題の楽譜資料はなるべく開始時にすべて配布した。単に途中での時間のロスをなくすためであり、配布はするが、使用するのの一部である。

講義内容はすべて動画に撮影し、記録した。

講義中に問題のある楽譜は、その日のうちに修正するようにした。学習を経て、より効果的な楽譜を残すようにした。試行錯誤して結果はなるべく形に残すようにした。例えば「発声練習」は「ウポポ研究会」において歌を練習した際に、技術的な行き詰まりを打開するために技巧を細分化していった結果、発声練習の必要性を感じ、それを試したところ、効果が認められたので、そこで試みたフレーズを書き溜めて行ったものである。

6.2.2 講義内容の例 — 「ウレシパ クラブ」

講義の例としてウレシパ クラブの例を掲げ、その概要を記す。

表VI-2：札幌大学「ウレシパ クラブ」講義内容

2016/7/17	① 「音楽の伝承の難しさについて」 <講話>
	② ♪ 新・旧音源の聴き比べ <鑑賞> 旧：「レクッカラ」「ヤイサマ」 新：「ウタリオブンパレワ」 「イタサンカタ カニボンクトシントコ」
	③ 「アイヌ音楽の音楽構造の特徴」 <講話>
	④ ♪ ホテンナ <鑑賞>
	⑤ 「ウポボは女性だけが歌うものか？」 <講話>
	⑥ ♪ ク リムセ <歌&踊り>
	⑦ ♪ エムシ リムセ <歌&踊り>
	⑧ ♪ チカフ ° リムセ <歌&踊り>
	⑨ ♪ アンナ ホーレ <歌&踊り>
	⑩ 「クットモレット」「(i)rekte」と呼ばれる技法について <講話>
	⑪ ♪ アマミウタ ヘッサ <歌練習>
	⑫ ♪ Inuit の katajjaq <鑑賞>
	⑬ ♪ エトウニフ ° <鑑賞>
	⑭ ♪ 10 曲残っているレクッカラ <鑑賞>
	⑮ 発声練習 「アウアウア」「エイエイエ」「アエアエア」
	⑯ 「西洋の音楽発声との違い」 <講話>
	⑰ ♪ イフンケ <鑑賞>
	⑱ ♪ ウッサ ヘロ <歌練習>
	⑲ 「トンコリについて」 <講話>
	⑳ ♪ イケレソッテ <講師演奏>
	㉑ ♪ トーキト ランラン <講師演奏>
	㉒ ♪ ヤイカテカラ <講師演奏>
	㉓ ♪ ケヘ ケヘ ヘタニ パイエアン <講師演奏>
	㉔ ♪ トーキトランラン <トンコリ練習>
	㉕ ♪ イケレソッテ <トンコリ練習>
2016/7/18	① 発声練習 「アウアウア」「エイエイエ」
	② ♪ ク リムセ <歌練習>
	③ ♪ ウワ ヘ ヘ <歌練習>
	④ ♪ ウッサ ヘ ロ <歌練習>
	間、録画なし
	⑤ ♪ レクッカラ <発表>
	⑥ ♪ エヤ エ ヤ オ ホ ウラエ <歌練習>

	⑦ ♪ アトウイワソ ソイワソ <歌練習>
	⑧ ♪ レクッカラの高音 <練習>
	⑨ ♪ エムシ リムセ <歌練習>
2016/10/1	① 「ホイスツルヴォイスについて」 <講話>
	② 発声練習 「アウアウア」「エイエイエ」
	③ ♪ ヤエさんのクットモレット <鑑賞>
	④ ♪ サケハウ <歌練習>
	⑤ ♪ ウワ ヘ ヘ <歌練習>
	⑥ ♪ エヤ エ ヤ オ ホ ウラエ <歌練習>
	⑦ ♪ ウッサ ヘロ <歌練習> ……女子のみ
	⑧ ♪ ウコウク・メドレー <歌練習> ……女子のみ 1) ウワ ヘ ヘ 2) エヤ エ ヤ オ ホ ウラエ 3) アトウイワソ ソイワ ソ 4) ウッサ ヘロ
2016/10/2	① ♪ ウコウク・メドレー <歌練習> ……女子のみ
	② ♪ ク リムセ
	③ ♪ ク リムセの音源聴き比べ <鑑賞>
	④ ♪ エムシ リムセ <歌練習> 呼気摩擦音について
	⑤ ♪ チャクトン <トンコリ練習> ……男子のみ
	⑥ ♪ イケレソツテ <トンコリ練習> ……男子のみ
	⑦ ♪ トーキトランラン <トンコリ練習> ……男子のみ
	⑧ ♪ サケハウ <歌練習>
	⑨ ♪ ク リムセ <歌&踊り>
	⑩ ♪ エムシ リムセ <歌&踊り>
	⑪ ♪ フッタレ ～ フックン <歌&踊り>
	⑫ ♪ ウコウク・メドレー <歌練習> ……女子のみ
2017/5/27	① 「アイヌの伝承における "音楽" の在り方について」 <講話>
	② 「旧来の伝承方法と、現代における伝承方法の違いについて」 <講話>
	③ 「西洋の音楽概念との違い」 <講話>
	④ 「アイヌ音楽の表記方法」 (千葉版ネウマ譜?)
	⑤ ♪ エトウニフ ° <歌練習>
	⑥ ♪ ハウオッサー <歌練習>
	⑦ ♪ ポンクト シントコ <歌練習>

	⑧ 発声練習 「ハウアウア」
	⑨ ♪ ク リムセ <歌練習>
	⑩ ♪ ク リムセ <歌&踊り>
	⑪ ♪ フッタレ チュイ <歌練習>
	⑫ ♪ フッタレ チュイ <歌&踊り>
	⑬ ♪ エムシ リムセ <歌&踊り>
	⑭ ♪ イウタ ウポポ 「オロロワオ」 <歌練習>
	⑮ ♪ イウタ ウポポ 「オロロワオ」 <歌&動作>
2017/5/28	① ♪ ハウオッサー <歌練習>
	② ♪ エトウニフ ° <歌練習>
	③ ♪ ポンクト シントコ <歌練習> (拍子をとる練習)
	④ ♪ イウタ ウポポ 「オロロワオ」 <歌練習>
	⑤ ♪ フッタレ <歌練習>
	⑥ ♪ ク リムセ <歌練習>
	⑦ ♪ サロルン チカフ ° 「フンドリ」 <歌練習>
	⑧ ♪ エトウニフ ° (平取・別バージョン) 「～サ トマリヤ」 <歌練習>
	⑨ ♪ ハ ハ ヒエ <歌練習>
	⑩ ♪ エムシ リムセ <歌練習>
2018/10/7	① ♪ チュフ ° カワ <歌練習>
	② 裏声練習
	③ ♪ チュフ ° カワ <歌練習>
	④ ♪ ウコ ヤイクレカラバ <鑑賞>
	⑤ ♪ チャランケ <鑑賞>
	⑥ ♪ ウコ ヤイクレカラバ <歌練習> 午後よりフェスタの練習
	⑦ ♪ ク リムセ <歌練習> ……女子のみ
	⑧ ♪ ハイ サア ハウエ <歌&踊り>
	⑨ ♪ ピヤ ピヤ <歌&踊り>
	⑩ ♪ ク リムセ <歌&踊り>
	⑪ ♪ サロルン リムセ <歌&踊り>
	⑬ ♪ エムシ リムセ <歌&踊り>
	⑭ ♪ ポロリムセ 「チョラックン」 <歌&踊り>
	⑮ ♪ ポロリムセ <歌練習>

	⑩ エムシ リムセの掛け声 「ウ コ トウッセ」
	⑪ ♪ オッカイ <歌練習> …女子のみ
	⑫ ♪ ポロリムセ <歌&踊り>
2017/10/8	① ♪ チュフ ° カワ <歌練習>
	② ♪ イカムッカサンケ <鑑賞>
	③ ♪ ポンクト シントコ <鑑賞>
	④ ♪ エトウニフ ° <歌練習>
	⑤ ♪ オロロワオ <歌練習>
	⑥ ♪ ク リムセ <歌&踊り>
	⑦ ♪ エムシ リムセ <歌&踊り>
2017/10/9	① ♪ レクフカラ <練習>
	② ♪ チュフ ° カワ <歌練習>
	③ ♪ エトウニフ ° <歌練習>
	④ ♪ ポロリムセ <歌練習>
	⑤ ♪ ポロリムセ <歌と踊り>
	午後よりフェスタの練習
	⑥ ♪ ク リムセ <歌と踊り>
	⑦ ♪ エムシ リムセ <歌と踊り>
	⑧ ♪ ポンクト シントコ <歌と動作>
	⑨ ♪ チュフ ° カワ <歌と動作>
	⑩ ♪ エトウニフ ° <歌と動作>
	⑪ ♪ イウタ「オロロワオ」 <歌と動作>
2018/5/26	① 「アイヌ音楽と、伝承方法について」 <講話> ♪ 新・旧音源の聴き比べ <鑑賞> ♪ 「パッヘルベルのカノン」とウコウケ <鑑賞>
	(40分録画なし。その間に♪アマミウタを練習した模様)
	② ♪ エトウニフ ° <歌練習>
	③ ♪ ハウオッサ <歌練習>
	④ 発声練習 「アウアウ」「エイエイ」「アエアエ」「イエイエイ」
	⑤ ♪ ハウオッサ <歌練習>
	⑥ ♪ オフ ° タテシケ <鑑賞> irekteの話 声門閉鎖断続音について
	⑦ ♪ ハウオッサ <発表>
	⑧ ♪ ク リムセ <歌&踊り>
	⑨ ♪ レクフカラ <歌練習>

	⑩ ♪ エトウニフ ° <歌練習>
2018/5/27	① ♪ ハウオッサ <発表>
	② ♪ チュフ ° カワ <歌練習>
	③ ♪ ヘチリン <歌練習 & 発表>
	④ ♪ ハウオ サオ <歌練習>
	⑤ ♪ チュフ ° カワ <発表>
	⑥ ♪ ク リムセ <歌&踊り>
	⑦ ♪ エムシ リムセ <歌&踊り>
	⑧ 「ウレシバの意義」 <講話>
2018/9/23	① 「大学でアイヌ音楽を学ぶということ」 <講話>
	② ♪ シリパワ <歌練習>
	③ 発声練習 裏声：「アウアウア」「フハフハフ」 ホーミーを参考に
	④ 発声練習 裏声と地声：「フハフハフ」「エエエエエ」「オプニ」
	⑤ ♪ シリパワ <歌練習>
	⑥ ♪ サロルンリムセ <歌練習>
	⑦ ♪ サロルンリムセ <歌練習>
	⑧ ♪ フッタレ <歌練習>
	⑨ ♪ ハウオッサ <歌練習>
	⑩ ♪ カムイ タ ヘヨ <歌練習>
	⑪ ♪ ポロリムセ (ヤセ ヤセ) <歌練習>
	⑫ ♪ ポロリムセ (チョラックン) <歌練習>
	⑬ ♪ オッカイ <鑑賞>
	⑭ ♪ ヘクリサラリ <歌練習>
2018/9/24	① 「トンコリについて」 <講話> ♪ イケレソテ～ヤイカテカラ～ホリピイケレソッテ <講師演奏> ♪ ウタリオブンバレワ <講師演奏>
	② ♪ チペリケフ ° <歌練習>
	③ ♪ サロルン リムセ <歌練習>
	④ ♪ ク リムセ <歌練習>
	⑤ ♪ エムシ リムセ <歌練習>・・・女子のみ
	⑥ ♪ フッタレ <歌練習>・・・女子のみ
	⑦ ♪ イウタ 「オロロワオ」 <歌練習>・・・女子のみ
	⑧ ♪ イウタ 「チペリケフ パロヤン」 <歌練習>・・・女子のみ
	⑨ ♪ エムシ リムセ <歌と踊り>

⑩	♪ ク リムセ <歌と踊り>
⑪	♪ フッタレ〜フクケン <歌と踊り>
⑫	♪ ポロリムセ <歌&踊り>
⑬	♪ レクッカラ 「アフウ」 <練習>

6.2.3 配布資料の例

以下は講義の際に配布した資料の例である。講義は集中講義の形を取り、どの回も複数日、全日かけて行なった。「ウレシパ クラブ」の場合は2日間を1セットとして行うことが多い。例として3回の講義（2日×3回）の配布資料を記す。

配布資料の例①（本研究初期）：

2016.7.17-18 練習曲目（準備○と実行☆）	
浦河	○F4-44 浦河町荻伏 atuyso kata
	☆F4-46 浦河町荻伏 atuywaso
	☆F4-48_No11_atuywaso 浦河町荻伏 atuywaso p1-3 …F4-46,F4-48 は同じ歌 variation
平取	○(☆?)D36-5（後唱） 荷負 日川ウテケタ e ya e hey urae
	☆D36-6 荷負 木幡ハル e ya e yao hey ura e
白老	☆C14-16 白老 Uwa he he
	○C15-2-1 白老 Ussa hero
	○C12-13 白老 atuso para
鷓川	☆C28-01 鷓川町春日 平賀サダ、沢ギン hussa hero p1-3
	○C27-02_No2_urae tuki 鷓川町春日 平賀サダ、沢ギン
	○C27-02_No2_urae tuki 鷓川町春日 平賀サダ、沢ギン（英語版）

配布資料の例②（本研究中期）：

2017.5.27.-28. ☆練習を実行
2017.5.27.
☆ D20_No6_etunup(簡略化).pdf
☆ D20_No6_etunup(採譜).pdf
☆ D20_No6_hetunup_Excel 譜.pdf
追加分
170317_IMS_PP_handout 形式.pdf

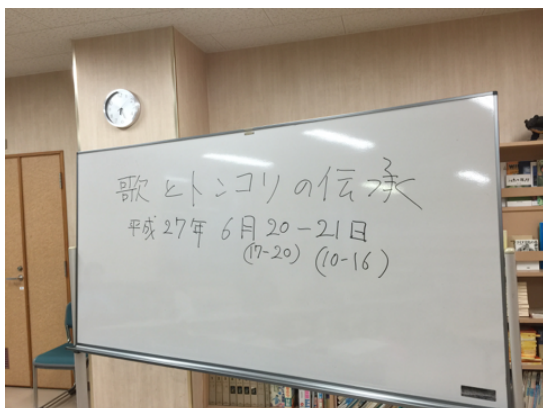
再追加分
☆ F6-39_hauossa_(Excel).pdf
F24-65_amamiuta(sinen1)Nobu.pdf
F27-7 etunip(Ya)論集用 inC_91.pdf
発声練習 (楽譜) ver6 printed 160613.pdf
再々追加分
☆ adenD29-9_Ororowao(iuta)3拍子 .pdf
☆ ororowao (iuta)正解?.pdf
☆ F8.5.3_pon kuto ひとりずつ5人.pdf
☆ F16-8_ha ha hie hayye (三浦) .pdf
☆ F16-24_No8_haha hie hoie.pdf
☆ F16-28_ha ha hie hiye (石山) .pdf
Hisae_ha ha hiye hoyye.pdf
F10-17_No7-1_ara ha o hoy 唱者 1 .pdf
F10-17_No7-1_ara ha o hoy 唱者 2 .pdf
Hisae_ara haw o hoy ya.pdf
Hisae_ara haw o hoy ya 修正版.pdf
F10_18_No7-2 hutakan 唱 1 .pdf
F10_18_No7-2 hutat emus 唱 2 .pdf
F10-4_No2_hutatu emus tatu.pdf
Hisae_hutatu emus tatu.pdf
F13_No5-2_kane renren 唱 1 .pdf
F13_No5-2_kane renren 唱 1 修正版.pdf
F13_No5-2_kane renren 唱 2 .pdf
F13_No5-2_kane renren 唱 2 修正版.pdf
Hisae_kane ren ren.pdf
Hisae_kane ren ren (修正版) .pdf
2017.5.28.
D20_No6-2_hetunup_Excel譜.pdf
D20_No6-2_hetunup_Excel譜_注意事項.txt
D20_No6-3_etunup(採譜).pdf
D20_No6-3_hetunup_Excel譜.pdf
2018.5.26
2_ukoyaykurekarpa itak 旋律概形 P1

2_ukoyaykurekarpa itak 旋律概形 P1-12
2_ukoyaykurekarpa itak 旋律概形 P2
6A-19_sakehaw_Excel 譜
2017 年配布分から
☆ F6-39_hauossa_(Excel)
F24-65_amamiuta(sinen1)Nobu.pdf
☆ F27-7 etunip(No)一番簡単な形
☆ F27-7 etunip(Ya)論集用 inC_91
☆ F27-7 etunip 教材_簡単な形 (2つの音) 2015
☆ 発声練習 (楽譜) ver7-1_180418
180322-25 担い手配布資料から
4_簡略化_音形記入
E5_No3 n n ha a e 東静内と新冠
E5_No7_makun huci_採譜 (まとめ) 大版
E22-2_No2_yaysama(Harusia)P1
E22-2_No2_yaysama(Harusia)P2
hauo sa o
hore Fujio Excel score 2017 まとめ
☆ Optateske_P1
☆ Optateske_P2-5
伝承の環境図
2018.5.27
☆ 1A-05_hecirin_唱1_Excel 譜 2
7A-02_yaysamanena Excel 譜 全部
☆ 180527_hauo sao まとめ
☆ D14-4_cupkawa(平取町)Excel まとめ
D20_13~14_Excel 譜 まとめ
☆ D22.31_No7-1_cupkawa(Excel)まとめ
hantori(川奈野ほか?)Excel 譜 P2
hantori(川奈野ほか?)Excel 譜まとめ

6.2.4 講義の様子

筆者の当日記入したメモから、講義の様子の一部を紹介する。

【2015年6月21日／帯広カムイトウ・ウポポ保存会／対象：おとな、1回目】



【2015年6月21日／帯広カムイトウ・ウポポ保存会／対象：こども、1回目】

状況メモ：

○帯広カムイトウウポポ保存会では、こどもたちに踊りは教えているが、歌は教えていない。歌は、大人たちには教えているが、なかなか歌い手が育たない現状という。

○伝統的に、若いうちは踊り手をして、歳取ってから歌い手になる、という傾向がある（決まりではないが、結果的に会の発足時から、ずっとそうしてきているようである）。

こどもへの講義は、当初の予定外である。大人の講義中、会場にはこどもたちが大勢いて後ろで遊んでいたのので、集合をかける。

6月21日 こども（7人／男4、女3／8-11歳）

8歳1名（男・T）、

9歳1名、

10歳2名（女2？）、

11歳3名（男2女1）

cf. (会場の大人の談話よりの情報)

○保存会周りのこどもは、全体では9人(8~12歳)いる。

○今日来ていない女2人、N、M。

○S(高2)はもう思春期で(?)来ない。

◇学習のモチベーションを上げるための話：

これから歌う歌は学校では絶対に教えてくれない。みんなの先祖、おじいさんおばあさんたちが歌って、昔からずっと伝えられてきたもので、それは世界の中でも他にない、とても大切なすごいもの、ということ話を話して聞かせる。

◇発声技術に関する確認：

歌(ウポポ)を歌える人、挙手確認。

…いない。やっていない。やったことない。

踊りを踊っている人、挙手確認。

…全員、やっている。

裏声を出せる人、挙手確認。

…いない。出したことがない。それ以前に、裏声そのものを知らない。

なんのことかわからない。

考えてみれば千葉自身、直接に知る中では、小さいこどもが裏声で歌うのをあまり聞いたことがないと再認識。ウィーン少年合唱団のような例はおそらくは早い時期から鍛えたかなどしたものか、むしろ特例であると再認識する。

実施内容1：

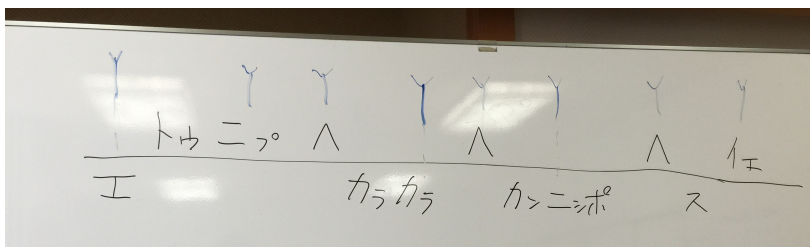
声の種類について、「裏声」の発声は現時点で行わないことに決定し、改めて、音を単に「高い声」と「低い声」の2通り、という設定にする。

◇「エトゥニフ °」の歌詞を音程をつけずに、皆で繰り返し歌う(読む)。

◇「エトゥニフ °」の歌詞を高低差をつけて、皆で繰り返し歌う。

楽譜として、下のようものを板書した。上段が裏声、下段が地声で声を出す。

トウ	へ	へ	へ	イエ
エ	ニフ °	カラカラ	カンニシポ	ス



◇ウコウク 2部合唱

座り位置で2分して、4人と3人に分かれて、1拍ずれて歌い出すウコウクを行った。

はじめは千葉および A が一緒に付いて歌い、慣れてきたら、繰り返してから大人が抜ける、というスタイルでウコウクに挑戦。関心の度合い、取り組み方への熱心さなど、なかなか良い感じで終える。

パートを変えても行う。

今日はここまで。



【7月9日／ウポポ研究会／東京、練習室①】

状況（参加者）： U、K、R

amamiuta を練習。これは帯広からの流れもあつての選曲であるが、1フレーズ中に裏声が明確な1箇所だけなので、比較的発声法が簡単であり、かつ ukouk と動作が楽しいので、初回に向いていると判断した。

メロディーは、2つ目の **fis** が取りづらく、ここでも帯広で始めた音の（高さの）動きを表わすジェスチャーを使用した。



(右) amamiuta 手のジェスチャー IMG_6317.MOV 2015年7月9日 20:38



【7月11日／帯広⑤】

状況： この日は連絡体制が不十分であったとの事で、5人のみ参加。せつかくなので趣向を変えて、試みに sicocoy に挑んでみる。

採譜は、三浦ノブと伏根ヤヨのそれぞれの演唱を用意したが、伏根ヤヨの方を練習した。理由は、冒頭の(si) co coy coy na に続く最初の「i ho re i」の箇所の節回しが、rekte の用法がとても練習になると考えたからである。

2小節ずつ区切って繰り返し、練習する。基本は千葉と皆の Call&Response 形式で練習。

○用意した譜「シチョチョイ」伏根ヤヨ（たぶん）と三浦ノブの演唱から。

The image shows two pages of musical notation for the song 'Shichochoi'. The left page is titled 'F24.35/sicocoy(simen2)' and the right page is titled 'F24.35/sicocoy(simen2)'. Both pages include recording information: 'Rec: 1962.9.25' and '採譜: 2015.6.20' (left) or '採譜: 2015.7.2' (right). The notation includes vocal lines with lyrics in Roman letters and Japanese characters. Performance instructions such as 'vib', 'exhale', and 'V' are present. The lyrics are: 'co co y co y na i ho re - - i ho ho a' and '(i) ho re - y ya o i ho re a a ho ho a'. The right page includes additional notes: '3.低くも聞こえる 4.より音高感があるので 2.強い 3.基本的に同じ種類の声 2.やや強い 1.話める' and '音高と少し強弱 終めのvib 音程に弱くほどでもないが vib'.

いきなり練習するのは難しいかとも思われたが、集まった5人はかなり熱心であり、大いに健闘して節回しを吸収していた。

練習における「難所」はやはり、最初の ihore の「re - - i」

The image shows a close-up of the musical notation for the 're - - i' part of the song. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody starts on a whole note 're' (F#) and continues with a half note 're' (F#) and a quarter note 'i' (G#). The lyrics are: 'i ho re - - i ho ho a' and 'イ ホ レ - - イ ホ ホ ア'.

の逆 rekte の連続箇所である。つまり全体を裏声で歌う「re e y e y i」の「y」の箇所から裏声から地声への瞬間的な rekte（声域転換）が連続的に行われている。

cf: 本編の譜が必ずしも妥当ではないのは、表記上の親切心が災いして無駄なことをしている点で、つまり、この rekte の箇所に裏声のマーク「◦」を重ねて書いていることである。すぐ上の譜のようにすべきであった。

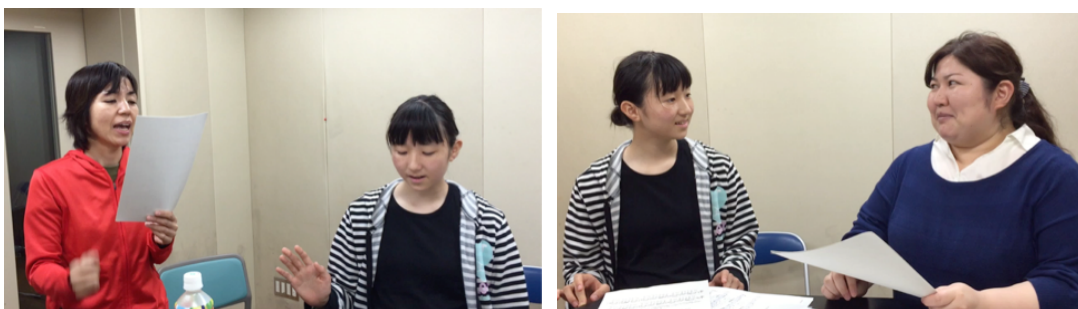
逆 rekte を練習した。

— — — (裏声)
— — (地声)
e

当然いつものように即興でいくつかの変化をつけたはず。その例を書いた8月3日の項参照。

【7月15日／ウポポ研究会／東京、練習室②】

状況（参加者）： U、K、R



【7月20日／ウポポ研究会／東京、練習室③】

状況（参加者）： U、K、R

sicocoy は細かい節回しがむずかしい。

tata kuteranna はメロディーの評判が良いが、hay と ha ha の裏声 rekte 部分がむずかしい。

amamiuta は発声自体は簡単だが、旋律の音程の取り方が難しい (hessa pirike の箇所)。歌詞の3種も似ていて混乱するが、元の演唱でも自由に行っているのは同じ理由かもしれない。元の演唱にならって、3つの音型（と歌詞）を自由に即興し、後唱もそれを追いかけるゲーム性を実施しても良いかと考える。

itaso kata (herutun rutun) はメロディーは少し複雑であるものの、とても評判が良い。理由は、he や ta の裏声が音域の分け方がゆったりしていること。

これはこれまで初心者への導入曲として用いてきた「etunip」と共通する特徴である。これは重要な教習方法の方向の示唆と受け止める。初級の導入としては、このようなタ

イプの曲を集めることが効果的と考える。

【7月27日／ウポポ研究会／東京、練習室④】

状況（参加者）： U、K、R

amamiuta は、三浦ノブの演唱から採ったものを元になっているが、本来はもっと自由であったかもしれない。

tata hai kute ranna も同じ。

特に、ukouk に関して、1962年のいろいろな演唱（現在取り上げている曲目に限っても）を聞く限りでも、受け答えの様子が、かなり自由で臨機応変なイメージがある。理想をいえば、この自由さくアドリブの利く自由さくおそらく、ひとつのウポポに対して、1方向からだけでなく、いろいろな方向から見ることができる、理解の深さ、幅の広さがあるということか…までをも再現できれば良いと思うのだが、そのことについて、「規範化・固定化」の問題と絡めて考える。

今のところ、千葉がわかりやすくまとめたメロディーを練習し、皆はその通りに歌う。これは学習の過程として当然の段階を踏んでいるのであり、それ自体が問題とは思わない。しかし、固定化への不安はある。学習者からいずれ熟練者が生まれ、経験豊富になってから自由な演唱ができるようになる可能性はある。だが、才能のある数人の学習者を除いた多くの人はどうだろう。1962年の演唱に重ね合わせて考えた場合、同じように、そこで歌っているのはいわば歌の達人、少なくとも歌の好きな人ばかりであるかもしれない。演唱者たちを知る人（例えば帯広の S.N.）の説明を聞くと、当時も皆が皆、歌の熟練者ではなく、保存会に所属しない人や、ウポポを歌わない人がたくさんいたという。録音に残されている人は選ばれた人たちであるということか（NHKや録音者ではなく、歌に関わりのある人として必然的に諸事情のフィルターを通り抜けた人たち、という意味）。

いやいや、これは想定した範囲内のはずである。私が揺らいでどうする？という話。ひとまずはこの方向で良いと思う。

例えば、K さんが sicocoy において、低音のゴーストノート（実際は本来のかすむゴーストではなく、しっかりとした調子をつける短い低音）が得意であると自他共に認める状況になっている。これが進行すれば、そこに見事さや特徴のあらわれる「K んの節」になる可能性がある。こうしたことが個性や、演唱形のヴァリエーションを生むことにつながると考える。

【譜 近文 F6-39 sinen 大村 (簡略化した譜)】

音符の長さ・リズムの記譜は正確でない。特に rekte は長くても短くても声なりの長さで良い。

最初の「Hauo (mekte Ra)」の音を取るために rekte を抜いて、その箇所を旋律化したメロディーを練習した。最初の「ラ」の音が、「ソ」になりがち。これは千葉が歌ってもそうなりがち。音域のせいかな。「。ラ」を「ララ」(hauos)、「。ソ」を「ラソ」(hauo)、「。ラソ」を「ララソ」(hoiyo)、「。ミ」を「ソミ」(hao)、と聞き做すことができるのはなぜだろう。mekte (o) の次の音との関係で、同音か、動きを予感させる場合は音階上の隣の音に聞き做す、ということか。

(ラ) ラド (ラ) ソ ※ソ (ラ) ラそ (ソ) ミ (ラ) ソ

※しゃくりの麓音を前音のソから始める。これは練習用の解釈。

文字で書くと上のように書ける。() 付きの音は irekte の裏声の置換。これを後に rekte の裏声にして練習する。

R は最低音が音域外で出ない。R の声域の最低音は gis。全体のキーを上げて良いが、他の人、およびオリジナルのことを考えると (昔であればこのオリジナルの ukouk の輪の中に R が入ったとしたならばキーの変更はしないわけなので)、「ド」の音を「レ」に変えても問題ないか考える。

メロディーの音高がどれくらい重要かはわからない。しかし、自由が過ぎてあまりにもでたらめにならないように、一応オリジナルを採譜したメロディーを音程も含めて覚

えるようにするのがこの練習の狙いだ。

メロディーを覚えやすくするために、irekte を音程旋律に置き換えてメロディーを作った。これを覚えた後に irekte の音に再び戻して置き換えると良いか考えた。8/14

発声練習。

「Hauos sa」の冒頭の「Ha o uos」の irekte を練習するために、発声練習を行った。「a u a」で発声。「u」が裏声。高さは練習者に適した音域で良い。ここでは音源の「hauossa」(o ラド)で音を取り、今回の場合特に侘奈にとって音域が高めが良いと考えて、長2度程度音域を上げてみた。

声域転換の練習、(irekte の準備)

声域転換とは、すなわち「地声と裏声のひっくり返し」のこと。

はじめは「ゆっくり」から。Call & Response 形式で練習。



【発声 1A】

歌詞は「アウア」としたが、「エイエ」でも「オウオ」でも良い。



【発声 1B】

これは、本来は同じ母音で構わないが、母音を変えると地声と裏声の区別が明瞭になるため、練習に適していると考え。歌詞の由来は、同じ母音を、同じ口の形で出す声の音域を変えると、構音が変わって、低い「ア」が高い音でやや「ウ」に近く聞こえる、ということがあり、これを逆利用したもの。構音の変化の自然さよりも、母音の変化によるレンジ変換の明確化の方がより意味があるため、「地裏地裏」を「エイエイ」でも「イエイエ」でも、効果は同様であると考え。

転換部分の速度を速めていく。

a u a u a u a u a
ア ウアウア ウアウ ア

【発声 2A】

さらに速める。

a u a u a u a u a
ア ウアウア ウアウ ア

【発声 3A】

ここで「hauossa」の冒頭の「ha o」を練習。

「hauossa」も少し歌う。

逆 irekte の練習。

a e a e a
ア エア エ ア

【発声 4】

速めていく。

a e a e a e a e a
ア エア エア エア エ ア

【発声 5】

さらに速める。

a e a e a e a e a
ア エア エア エア エ ア

【発声 6】

今回は即興でパターンを作って練習したので、上の譜は練習後に作成したが、ついでに

次回練習用に以下の譜を作成した。四宅ヤエ媪風の逆 *rekte* 練習用。

【発声 7】

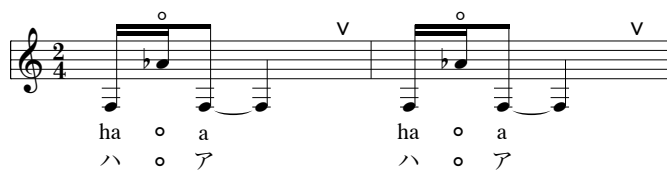
つなぎの部分の細くしたバージョン。その部分はかなり難しいと思うが、*sicocoy* など、*irekte* の前後で違う音高の音に移行するための良い練習になると思う。

【発声 8】

以上の2つは構想であって、現時点で未使用である。

irekte の練習パターンも作ってみた。

【発声 9】



【発声 10】



【発声 11】

この場合の裏声は、whisper 系の裏声ではなくて、硬い裏声である。ha はかなり低音域で歌っておいて、rekte を喉を一瞬軽く締める感覚で開いた喉のタイプの裏声とは異質な硬い声質の裏声を出す。初めが低い音だと、2 オクターブ以上（2 オクターブと3 度、のように）を出した方が楽であるし、理にかなっている。

そのような裏声の種類がどのようなものとして存在し得るか、現在は不明である。出し方の「コツ」の違いか、それとも原理的・生理的に明瞭な差異の説明ができるものなのか（たぶん将来的には解明されているかもしれない）。いずれにしても、その違いは「聴覚印象」に頼らざるを得ない。目視された違いでもなく、科学的でないとの批判もあるが、少なくとも伝統音楽それ自体の中では、常に伝えられるものを聴覚印象で捉えて受け渡されてきたものなのだから、聴覚印象という方法自体を否定することはできない。「聞いてまねる」のが基本であるから。

たとえば次の曲 *sinotca* の独特な声の表現。これは譜では単に *irekte* と書いて裏声域への転換を示しているが、この発声についても、楽譜には書き表せない。

ここでは、連続した *irekte* は、声域転換よりもむしろ声門閉鎖による音の断続の方が中心となっていると捉えた方が再現しやすいと筆者は思う。

○伝習の方法

方法そのものを伝授

聴覚印象、経験的な理解、解釈、判断

sinotca (*hore Fujio*)

E22-No1 か？（未確認）

上であれば、

「演唱：一橋フジオ

静内郡 静内町 農屋 豊畑 1962年4月18日

(NHK アイヌコレクション)

24 u - - i ho re ho - - o i ho - - o (u) o
25
26
27
28 o u - o n a i - e (u) e a i - e so - - re so
29
30

【8月24日／ウポポ研究会／東京、練習室⑦】

状況（参加者）： U、R （Kは帰省中のため休み）

発声練習とウポポの練習。

ノート紛失につき、詳細記録取らず。

「発声練習」に「分断の rekte」の練習を加えた。

……以上「講義記録ノート」から抜粋した。

第7章 学習メソッド（試案）

この章では、本研究の結論として、メソッドのプロトタイプ（試案）を提示する。

7.1 基本的な考え方

学習のコンセプト（あるいは目標）： 本学習メソッドはアイヌがアイヌ文化の一部として築いてきた音楽様式の特徴を、形式、内面の双方から習得してゆくことにある⁹³。

学習の目標は、古い時代の音楽そのものではない。アイヌが民族の歴史の中で培い、醸成した音楽的な様式およびそれを裏付ける価値観・美意識は、人類の生み出した音楽文化の一つの貴重なヴァリエーションであり、現代において人類にとっての価値があると考えられる。しかしながら今日までその伝承は順調に伝えられたとは言えず、なお往年の伝承方法はそのままの形では現代において必ずしも有効とは考えられないために、学習の方法そのものを設定し直す必要がある。喫緊の課題はアイヌ民族の伝承活動をサポートし、有効な学習方法を探ることであり、現在から未来に向けての伝承の下地を作ることにある。

本研究ではアイヌの音楽文化のうち、とくに中心となる歌唱を対象としているが、アイヌの歌唱にとくに必要な要素を順を追って学習して行くことで直接的な効果を生むことが、繰り返し行なっている学習の実践により確認されている。古い音源を手本として、演唱の一つ一つを題材としながら、そこで必要な技巧を一つ一つ習得して行く。ときにはそのために発声方法の練習を付加的に行なう。演唱方法は個々の学習者に要素として蓄積され、個々の器質的な特徴や感性などと相まって、個人性に依拠した要素を含む歌唱技術を習得する。伝統的な演唱を手本とし、さまざまな演唱経験を蓄積することで、アイヌ本来の伝統である個人性の豊かな伝承の再構成をめざす。

「第6章 学習の方法」において、学習のために必要な要素を述べたが、実際の学習では説明のための順序とは違って、より学習者の生理に合った教え方の段取りが必要である。例えば、発声法は歌唱の基礎であるが、基礎技術であるとはいえ、技術構成の順番を固守して受講生にとって目的意識に直結しない練習を行なうのは決して効果的で

⁹³ 「習得する」と完了形で述べないのは、学習の対象が固定したものでないからである。「古いもの」の形は変わらないが、それと自己との接点のあり方は変化する。ここでの学習は方法論を学ぶことに等しく、学習そのものが完了することはなく、音楽の伝承は個々に発展し続けながら終生学習を続けるものとの考え方による。

ない⁹⁴。

まず歌から入るのは、受講者たちの興味に直接応え、短いスパンで、ひとつの練習がひとつの結果を生んで達成感を得るので、とても効果的である。実際のレパートリーを、古い音源を用いて実際の演唱を聞き、楽譜を使って特徴の細かい点を理解した上で歌ってみる。うまく歌えない時に、その原因を探る。そして多くの場合に、発声法や声の用法の問題に行き当たる。その際に「発声練習」のメソッドに立ち戻って練習をする⁹⁵。

学習メソッドの基本的な形を以下のようにまとめた。

1) まず実際の歌を聞く。楽譜を見ながら、細部の技巧や全体の構成を理解する。⁹⁶

2) 歌を部分に分け、少しずつ実演して行く。そこに含まれた発声法・技巧を練習する。必要に応じて何回も音源を聞き⁹⁷、場合によっては発声練習などを差し挟む⁹⁸。

3) 全体をつなげて歌う。皆で歌ったり、音源と一緒に実際の演唱をまねながら歌ったり、一人ずつ歌ったりする。1曲のレパートリーとして完成させる⁹⁹。

4) ukouk できるものは ukouk をして、その楽しみ方を味わいながら ukouk の感覚を養う。ukouk は、①全員で同時に歌う、②2パートに分かれて全員で ukouk する、③3パートに分かれて全員で ukouk する、④各パートを一人ずつ、2人の ukouk (省略化)、3人の ukouk を行う¹⁰⁰。状況の判断により4人以上の ukouk も行なうが、こ

⁹⁴ 筆者の教えた人たちの中には、その日の練習の最初に、毎回発声練習を行ないたいと希望した人たちがいた。それは、彼らにとって学習内容をマジョリティの文化・マイノリティの文化という区別で捉えているのではなく、普段の経験の中で目にしたような音楽の専門家たちのワーク・スタイルへの憧れである。プロフェッショナルなパフォーマンス集団のウォーミング・アップする姿を思い浮かべて「発声練習」をしたい、と思うだけの話であり、この場合は、学習者の興味に添って、しばらく「開始の発声練習」を実施した。本論の本質に直接関与することではないが、臨機応変な対応は学習の流れを良くするために必要かと筆者は考えている。

⁹⁵ 発声練習の用法について、発声練習をウォーミングアップに使うのはあまり効果的とは考えられず、問題が発声した際の解決方法としてそこに立ち戻るのがより効果的であるとする考え方があ (学習指導要領による)。

⁹⁶ 楽譜を用いるメリットはいくつかあるが、主に、元となる演唱で行なわれている歌唱技法をなるべく正確に記録し、ブレのない情報の伝達を行なうため、また、記述することで演唱内容を視覚的に理解できるようにするためである。後者は、技巧の理解するために時間的な制約から学習者を解放し、細部を確認・咀嚼しながら理解することができる。また、演唱全体の構成を理解する役にも立つからである。

⁹⁷ 音源を反復的に再生するだけでなく、学習材料としてより丁寧に準備を行なうならば、部分の切り出し再生やスロー再生も有効である。ただし実際にはこのような手間暇を掛けるのは教師個人の作業としては負担が大きすぎ、実用的と言えない。

⁹⁸ 細かい点だが、キーが全く合わない場合は練習においてその変更もあり得る。

⁹⁹ 一つの歌の学習については、その出来栄は不完全であっても良い。多くの歌を学び、技術が向上することで、一つ一つの歌の細部も自然と完成されて行くものと考えられる。

¹⁰⁰ 3人の ukouk はある程度時間をかけて反復させると、アンサンブルの感覚をつかみ、互いにバランスを取りながら歌えるようになって行く (このとき、自然と、多少テンポが早くなる

それは主に楽しさを味わったり、人数なりの ukouk で作られるサウンドを体験するためである。演唱技術の完璧さは個々の歌の学習の中で求められるものではなく、多くの学習を経験した後に全体的に向上するものであると考える。

技巧を細分化して説明し、ゆっくり実演するなど、教師のスキルが必要である（現時点では筆者がこれを行なっているが、これはメディアを利用する方法も考えられる。ただし地域ごとの多数のレパトリーについてこの作業を行うためにはスタッフの育成も必要である）。

各段階で提示した題材には、学習者にとって難しい点が含まれている場合があり、学習者は題材に含まれるすべての要素をクリアできない場合があるが、何かが向上すればそれで良いと考える。

7.2 学習のコースメニュー（試案）

7.2.1 Menu 0：歌の特徴の説明

本プログラムでは、はじめに意識の改革を行ない、その後、歌い方の練習を行なう。この「意識作り」は、最初の時間を投じて講義の形でまとめて行なうが、これまで実施した経験では、非常に大切である。学習者たちはこれによって自ら学習の方向性を持つことになり、極端な話、この「意識」を持てるようにさえなれば、自習でも進歩して行く。実際に、優秀な学習者、あるいは熱意のある学習者ほど、このような最初に与えた「ヒント」だけで大きく飛躍的に伸びて行く。

「意識作り」は、まず、伝承の歴史的な経緯を知ることから始まる。事例を示して伝承の変容について認識を深めるようにする。アイヌ音楽にとっての美意識や価値観について知ることも重要であるが、これは、歌の実例の一つ一つを学ぶ中でも漸次的に学習するものとする。

意識作りで行なう講義内容は、本論第1章の内容も含むため、重複を避けてその部分はここで割愛するが、概ね以下のようにまとめられる。

○アイヌ文化における「音楽」の概念について説明する。すなわち、アイヌ文化の中では元々「音楽」という概念があるのではなく、生活の中の様々な行為の中に見出される

ことがあるが、これは是認して良いであろう）。周囲で聞いている者も、演唱の聞こえ方を体験することで ukouk することに対する感覚を養うことになる。

音楽的な要素を共通項として現在学習する私たちがそれに着目し、それによって行為どうしを結びつけて改めて「音楽」という総括的な概念で捉えるのだということ。

○かつてのアイヌの暮らしの中の音楽的な行為について説明する。すなわちジャンルの説明を兼ねる。

○時代的な変化として表れた音楽構造の変化を認識するために、千歳の *atuyso kata* の例、日川キヨ媪と白老の *utari hopunpare wa* の例を録音資料により提示し、聞きくらべた上で、構造の違いを説明する。

○音楽構造の説明として、十勝の *hauo sa o* の 1990 年代と 1960 年代の歌唱スタイルの違いを説明する。これは裏声部分の挿入を実演によって提示するの有効である。「古い録音の歌が今と違うのは当たり前」「だから私たちができなくて当たり前」と言った捉え方を払拭し、単に技術・様式の違いとして、簡単に実演できることを示し、自分たちにも実演可能であることを印象付け、学習のモチベーションを上げるために役立つ。

○旋律を構成する音が、音高の違いだけを中心として構成されているのではなく、音色・発声方法の違いを優先的な要素として構成されたものがあることを説明する。こうした旋律の特徴が、*ukouk* などによって効果を産むことを簡単に説明しておく (*ukouk* については後に学習するが、ここでは情報過多になることを避けて伏線程度の説明とし、あまり深くは入りこまない)。

このようにして、次に学習する歌唱法がどこに向かうためのものか、何を学ぶためのものかを明確にしておく (学習の方向づけを行なう)。

以上のように「意識作り」のための方向性を示した後に、実際の歌い方の練習を行なう。歌の構造の特徴について説明しながら、裏声をはじめとする声の使い方を学習する。

なお以下の試案は概念的に導き出されただけではなく、実際に学習の場での使用を経て何度も練り直されているものであり、今後も改訂が加えられる可能性が大いにある。本研究を参考にされる場合にも、臨機応変な対応が望ましい。

7.2.2 Menu 1 : 裏声の練習 (動作を伴う)

《amamiuta 杵搗き歌》帯広

学習の入り口として、ただ単純な裏声の発声の体験と、学習者が興味を広げ、また、リラックスするために、簡単な動作を加えて、ゲームとしての楽しさを味わいながら練習する (裏声の発声と、動作の2点を達成目標とする)。

譜VII-1 : ①《amamiuta》/②杵搗き歌/③三浦ノブ/④帯広市伏古/⑤1962年9月26日/
⑥NHK(F27)/⑦2015年6月19日

1 ♩=88

2 3 4

a ma mi u ta hes sa - hes sa - pi ri ke hes sa -
ア マ ミ ウ タ ヘ ッ サ ー ヘ ッ サ ー ピ リ ケ ヘ ッ サ ー

5 6 7 8

hes sa i u ta hes sa - a ma mi u ta hes sa -
ヘ ッ サ イ ウ タ ヘ ッ サ ー ア マ ミ ウ タ ヘ ッ サ ー

9 10 11 12

hes sa - pi ri ke hes sa - hes sa i u ta hes sa -
ヘ ッ サ ー ピ リ ケ ヘ ッ サ ー ヘ ッ サ イ ウ タ ヘ ッ サ ー

メロディー
旋律の中の一番高い音を裏声で発声するだけの簡単な歌だが、杵つきの身体動作が加わることでゲームのような楽しさがある。

音符の上に「o」がある箇所を裏声で歌う。裏声をなるべく明確に出すのが本メニューの目的である。旋律を覚え、だいたい歌えるようになったら、2人の演者が一組になり、1拍ごとに交互に杵で搗くように拍を打つ。同時に旋律も1拍ずらした ukouk で歌う (元となる音源の演唱は2拍ずれで歌っているが、類似の杵つき歌を参考に、基本的には作業にリンクして1拍ずれで行なうものと解釈している)。

最初はグループで、2組に別れて、全員で練習しても良い。

7.2.3 Menu 2 : 裏声の発声と ukouk の響きの体験

《pon kuto sintoko》 旭川市近文

譜VII-2 : ①《pon kuto sintoko》／②座り歌／③佐々木トメ、川上エツ、間見谷キミ、荒木スト、荒井サヌレ、岩井イカルクテ、内浦ナサクマツ、荒城サカエ、丹野静子、能登ムクエツ／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK (F8)／⑦2010年10月24日／⑧調査者の求めに応じて数人が順に歌ったものでこの歌は通常は ukouk する

♩=83 (rep=♩, uk=♩♩)

1 2 3 4 5 6 7 8 9
 ポンクト シントコ イタ ソカタ ヘトゥ ニントウ ニン ヘトゥ ニン チャリ ポン
 pon ku to si n to ko i ta soka ta he tu ni n tu nin he tu ni n ca ri pon

10 11 12 13 14 15 16 17
 ポンクト シントコ イタ ソーカタ エトゥ ニントウ ニン エトゥ ニンチャリ
 pon ku to si n to ko i ta so - ka ta e tu ni n tu nin e tu ni n ca ri

18 19 20 21 22 23 24 25
 ポンクト シントコ イタ ソカタ エトゥ ニントウ ニン エトゥ ニンチャリ
 pon ku to sin- to ko i ta so ka ta e tu ni n tu nin e tu ni n ca ri

26 27 28 29 30 31 32 33
 ポンクト シントコ イタ ソーカタ エトゥ ニントウ ニン エトゥ ニンチャリ
 pon ku to sin- to ko i ta so - ka ta e tu ni n tu nin e tu ni n ca ri

34 35 36 37 38 39 40 41
 ポンクト シントコ イタ ソーカタ エトゥ ニントウ ニン エトゥ ニンチャリ
 pon ku to sin- to ko i ta so - ka ta e tu ni n tu nin e tu ni n ca ri

冒頭の「pon」をなるべく明瞭な裏声で歌う（オリジナルがそうなのではなく、発声の練習として用いているためである）。旋律を覚えたら ^{メロディー}ukouk を行なう。譜の2拍（1小節）分ずれて歌う。人数は少数でも多数でも良いが、この旋律の ukouk の定員は8名である。一人が歌う旋律のつなぎ方は、譜の2と3のつなぎ方で行なう（1拍空ける）。

7.2.4 Menu 3 : 地声と裏声の基本的な用法、そして ukouk の世界を体験する

《etunip he kar kar》帯広

地声と裏声の使い分けが明瞭な歌で、旋律構造の一つの典型を体感することができる。また、ukouk した際に、その効果がわかりやすく、とくに3人程度で ukouk を長い時間繰り返していると、音響的な効果と自分の発声の関係が強く体験できて効果がある。

7.2.4.1 題材の説明

これは次のような歌である。下は2人の演者がそれぞれ単独で歌った2つの演唱である。

譜VII-3 : ①《etunip he kar kar》／②座り歌／③三浦ノブ／④帯広市伏古／⑤1962年9月26日／⑥NHK(F27)／⑦2010年9月27日、2018年2月6日

♩ = 90 ca.

エ トウ ニブ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ スー エ
e tu nip he kara kara he ka n nis po he su - e

エ トウ ニブ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ スー エ
e tu nip he kara kar he ka n nis po he su - (y)e

エ トウ ニブ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ ス エ
e tu nip he kara kar he ka n nis po he su e

エ トウ ニブ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ ス エ
e tu nip he ka ra kar he ka n nis po he su (y)e

譜VII-4 : ①《etunip he kar kar》／②座り歌／③伏根ヤヨ／④帯広市伏古／⑤1962年9月26日／⑥NHK(F27)／⑦2010年9月27日、2018年2月6日／⑧リズムの特徴として、各拍の中で2つ目の8分音符が長めになるリズム形である。

1 ♩ = 91ca.

エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ ス - エ
e tu nip he kara kar he kan nis po he su - e

5 6 7 8

エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ ス - エ
e tu nip he kara kar he kan nis po he su - (y)e

9 10 11 12

エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ ス エ
e tu nip he kara kar he kan nis po he su e

13 14 15 16

エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ ス - エ
e tu nip he kara kar he kan nis po he su - ye

7.2.4.2 提示する楽譜と練習内容

この最初のメニューにおいて、初心者の興味を掻き立てるものであるためには、実際の演唱を聞く、という段取りは省略する。この歌をきちんと学習したい場合にのみ、音源を使用すると良い。すなわち、プログラムの基本的な手順とした下記(図2)のうち、1)は省略し、2)を簡略化した形から入って行くこととする。

- 1) まず実際の歌を聞く。楽譜を見ながら、細部の技巧や全体の構成を理解する。
- 2) 歌を部分に分け、少しずつ実演して行く。そこに含まれた発声法・技巧を練習する。必要に応じて何回も音源を聞き、場合によっては発声練習などを差し挟む。

図2 : プログラムの基本的な手順の 1) および 2) (本章冒頭より)

とくに子どもなどの初心者の練習には、簡略化した旋律形の使用も有効である。覚えるべき約束事が少なく、すぐに実演を体験できるからである。

譜VII-5 : ①《etunip he kar kar》2種の声で歌う（五線譜版）／

♩ = 90 ca.

エ トゥ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ スーエ
e tu nip he kara kara he kan nis po he su - e

エ トゥ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ スーエ
e tu nip he kara kar he kan nis po he su - (y)e

教材としては以下の譜VII-5を提示する。

譜VII-6 : ①《etunip he kar kar》2種の声で歌う／⑧スラッシュは等拍を示す。その下側に書かれた歌詞は地声、上側に書かれた歌詞は裏声で発する。

トウ ニプ へ

エ カラ カラ

へ へ イエ

カン ニシ ポ ス

メロディー
旋律の音は地声と裏声の2種だけで良く、音程は出しやすい音自由で良いと説明する。情報を削いで2音の発声に限定して練習することは、これまでの実践で非常に効果が認められている（例えば最近では2018年8月18日、象徴空間舞踊グループの研修にて）。音程は自由で良いとは言っても、とくに初心者にとって実際に自由な音高で歌うということは難しく、手本として提示された音程を真似る傾向にある（あえてこれについても禁じない）。実例の出だしの音程が長6であることもあり、たいていは長6程度程度の音程に収まる。他の留意点として、声はある程度しっかり出す。恥ずかしがってウィスパーボイスではいけない。しかしまた、声の変化が付きにくくなるほどの大声でもいけない。2音の旋律は、旋律のアウトラインのようなものであり、これを基にしながら、本来は即興で細部を自由に変えて行くものだが、初心者は「引き出し」（経験的に準備できる音形の選択肢）が無いであろうから、このままでも良い、と説明する。余

裕がある者には（約束事を増やして）、2小節目の2拍目の「カラ」および3小節目3拍目「ニシ」を1音（長2度）下げるように課題を与える。

2人で ukouk、次に3人で ukouk を行なう。互いの声を聞きながら、しばらく続けるとよい。

7.2.4.3 参考1

参考までに譜18の内容を五線譜にて示しておく（譜X；下の段が譜18と同形）。譜Xは学習者への提示は不要である。誤解しやすい点は、下の五線譜で音程は、ここでは不要な情報である。

譜VII-7：①《etunip he kar kar》一番簡単な形／②座り歌／③三浦ノブ／④帯広市伏古／⑤1962年9月26日／⑥NHK(F27)／

エ トウ ニブ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ ヘ スーエ
e tu nip he kara kar he kan nis po he su - (y)e

7.2.4.4 参考2 (教師の理解のための参考 ; ukouk の効果について)

教師の理解のために ukouk の効果を説明しておく。

譜VII-8 (P. 1) : ①《etunip he kar kar》ukouk の効果 / ⑧この2人による ukouk の実演が録音に残されているが、これはその採譜ではなく、譜VII-3 譜およびVII-4 譜から ukouk をシミュレーションしたものである。

三浦ノブ
エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ
e tu nip he kara kara he ka n nis po

伏根ヤヨ
エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン
e tu nip he kara kar he kan

合唱
エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン ニシ ポ
e tu nip he kara kara he ka n nis po
エ トウ ニプ ヘ カラ カラ ヘ カン
e tu nip he kara kar he kan

裏声域結合
トウ ニプ ヘ ヘ ポ
tu nip he he po
トウ ニプ ヘ カラ ヘ
tu nip he kara kar he

地声域結合
エ カラ カラ カン ニシ
e kara kara ka n nis
エ カラ カン
e kara kan

譜VII-8 (P. 2) :

ノブ
ヘ ス - エ エ トゥ ニブ ヘ カラ カラ
he su - e e tu nip he kara kar

ヤヨ
ニシ ポ ヘ ス - エ エ トゥ ニブ ヘ カラ
nis po he su - e e tu nip he kara

合唱
ヘ ス - エ エ トゥ ニブ ヘ カラ カラ
he su - e e tu nip he kara kar
ニシ ポ ヘ ス - エ エ トゥ ニブ ヘ カラ
nis po he su - e e tu nip he kara

高域
ヘ エ トゥ ニブ ヘ
he e tu nip he
ヘ エ トゥ ニブ ヘ
he e tu nip he

低域
ニシ ポ ス - エ カラ カラ
nis po su - e kara kar
カラ
kara

7.2.4.5 練習の実施

譜VII-6を全員で練習する（または譜VII-5、または譜VII-3および譜VII-4でも良い）。地声と裏声を明瞭に発声することが重要である。全員で同時に歌い、譜のフレーズが歌えるようになったら、ukoukを行なう。全員を二分し、2パートに分かれて全員でukoukする。さらに3パートに分かれて全員でukoukする。次に各パートを一人ずつ、3人でukoukを行う。ukoukの反復には十分な時間をかけることで、各自がukoukの感覚をつかみ、また周囲で聞いている者もふくめて、ukoukの効果や楽しみを体験することになる。地声と裏声の発声法の違いによりukoukの効果が高まることも体感できるであろう（この効果については「4.2.7 歌唱形式 ukoukのもたらす効果」を参照）。

7.2.5 Menu 4 : 裏声を出す練習 (「発声練習」から)

裏声の発声は、適正な音域で行なうとより容易になる。座り歌の実際の演唱では、音域の異なる人と合わせることも少なくないので、合わせる技量が必要になるが、初心者はまず自己の適正な音域で始めると良い。

「付録2」の「発声練習」は、声の出し方に行き詰まった時に、その部分を集中的に練習する目的で作成したものである。これは随時判断して使用するが、このうち、【04】～【05】で裏声と地声の適正な音域を探った後、【06】の最初の2小節を繰り返して歌い、その後に Menu 5 へ進む。

裏声の問題なくコントロールできるようであれば、この項目はメニューから外すことができる。これまでに実施した経験では、学習者の多くは音楽の専門家ではなく、声乐を学んだ経験もない者がほとんどである(声乐等を学んだ方が良いという意味ではなく、ただ声をコントロールできる前提があるか無いかを問題としている)。学習者が裏声をコントロールできずにつまづいている場合に、発声練習をメニューに挿入する。

7.2.6 Menu 5 : 地声と裏声の用法 — 声の「ひっくり返し」の練習 (1)

《siripawa》 静内

はじめに地声と裏声の変換を完全4度音程で行なう(譜VII-9はMenu 4の中で「発声練習」の【06】で提示した例の完全4度下で開始するものであるが、音高は、各自に適切な任意で良い)。母音はuでもi、eでもなんでも良い。曖昧な音でも良い。また、地声と裏声で出しやすい音が変わっても良い。たとえば裏声-地声で、u-a-u-a、u-o-u-o、i-e-i-e、e-a-e-a、のように変化しても良い(もちろん曖昧な音で良い)。自分が出しやすいものを唱者に選ばせる。

譜VII-9



Menu 4 を省略した場合は、ここで音高を変えて、自分に合った音域を探す。すなわち、もっとも顕著に「ひっくり返る」「ひっくり返しやすさ」音域を探す(前者は耳で

7.2.7 Menu 6 : 地声と裏声の用法 — 声の「ひっくり返り」の練習 (2)

《節だけの upopo; ha e e i hau a》東静内

譜VII-14 : ①《節だけの rimse upopo; ha e e i hau a》独唱 / ②座り歌、rimse(?) upopo¹⁰¹ / ③佐々木フサ、霜沢ハナ、芦沢フミ、佐々木チヨ、のいずれか / ④東静内 / ⑤1962年9月25日 / ⑥NHK (E5, No3) / ⑦2016年9月6~8日 /

譜VII-15 : (同上、五線譜) :

Excel 譜の二重線が地声と裏声の声区の境を表す。地声と裏声の声区変換が中心となつ

¹⁰¹ 曲種については演者と聞き手で「節だけの rimse upopo」といった会話がなされているが、NHKの曲目リストには「坐り歌 (曲名; he i e i e i hau o)」とされている。

た旋律で、声の使い方の練習になる。

フレーズが半分になったような、少し簡略な形の以下を題材としても良い。

譜VII-16 : ①《he i he i》 / ②座り歌 / ③不明 / ④新冠 / ⑤1962年6月27日 / ⑥NHK『アイヌの音楽』2-A upopo3-02 / ⑦2016年9月6~8日 /

falsetto G4		◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	(2唱~ (ha
F4		ハ						ウ	u
E♭4			ㄱ	ㄱ	ヤ	ㄱ	ヤ	ㄱ	ㄱ
C4							ウ		
B♭3	ン								

7.2.8 Menu 7 : 地声と裏声の用法 — 声の「ひっくり返り」の練習 (3)、^{irekte}変換を含む
《e ya e ya o ho urae》荷負 (1)

段階的に上がる旋律ラインの各音に短い裏声部分 (irekte) が挿入される。音符に挿入される irekte の顕著な例である。

譜VII-17 : ① 《eya eya o ho urae》独唱 / ② 座り歌 / ③ 木幡ハル / ④ 荷負 / ⑤ 1961年10月28日 / ⑥ NHK (D36) / ⑦ 2013年9月27日 / ^{におい}

♩ = 50 / rep=♩ (Ukoukは♩遅れで開始)

1 e - ya - e - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヤ オ ホ ウ ラ エ

3 e - ya - e - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヤ オ ホ ウ ラ エ

5 e - ya - e - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヤ オ ホ ウ ラ エ

7 e - ya - e - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヤ オ ホ ウ ラ エ

7.2.9 Menu 8 : 地声と裏声の用法 — 声の「ひっくり返り」の練習 (4)、変換を含む
《e ya e he ya o ho urae》荷負 (2)

同じ旋律だが、irekte が2つ連続する形になっている。

譜VII-18 : ①《eya eya o ho urae》(ukouk の後唱) / ②座り歌 / ③日川ウテケタ / ④荷負 / ⑤
1961年10月28日 / ⑥NHK (D36) / ⑦2013年9月27日 /

♩ = 50 / rep = ♩

1 [L] e - ya - e he - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヘ ヤ オ ホ ウ ラ エ

2 [3] e - ya - e he - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヘ ヤ オ ホ ウ ラ エ

3 [H] e - ya - e he - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヘ ヤ オ ホ ウ ラ エ

4 [3] e - ya - e he - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヘ ヤ オ ホ ウ ラ エ

5 [L] e - ya - e he - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヘ ヤ オ ホ ウ ラ エ

6 [3] e - ya - e he - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヘ ヤ オ ホ ウ ラ エ

7 [H] e - ya - e he - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヘ ヤ オ ホ ウ ラ エ

8 [3] e - ya - e he - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヘ ヤ オ ホ ウ ラ エ

9 [L] e - ya - e he - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヘ ヤ オ ホ ウ ラ エ

10 [3] e - ya - e he - ya - o ho - - u ra e
エ ヤ エ ヘ ヤ オ ホ ウ ラ エ

7.2.10 Menu 9 : 地声と裏声の用法 — 2つの音域での声区変換

《kamuyta heyo》 静内町 真歌^{まうた}

2つの音域で「裏声—地声」の変換を行なう歌。二重線を境に変換を行なう。最初の「裏声—地声」の低い地声の音が、後半では裏声で歌われる。

譜VII-19 : ①《kamuyta heyo》／②座り歌／③秋田ヨネ、都トキ／④静内町 真歌^{まうた}／⑤1962年4月23日／⑥NHK (E29)／⑦2016年9月23日／

[] =58 (rep, uk)

	1	2	3	4	5	6
G4 Do	Ka	he	he	pa s	te	i
E4 La	muy ta					
D4 Sol	-	yo	yo	-		si
B3 Mi						n nu
A3 Re					wa	ye

	7	8	9	10	11	12
G4 Do						
E4 La						
D4 Sol	ci	a	ra	so	ra	pa
B3 Mi		si no -t		- ne		- ye
A3 Re	ki		mu		mu	

この歌はとても音程が取りにくいですが、おそらく元の演者も音程としてよりは声の変換の感覚として音高を記憶しているのではないかと思われる。

音程で歌う旋律ではなく、声の「変換」に重点を置く2つの音域での変換の練習と、それによって音程を把握するための練習として、次の発声練習を行なう。これは、この歌のための個別の発声練習である。

譜VII-20 : ①《kamuyta heyo 用 発声練習 1》／⑦2016年9月30日作譜／

G4 Do	i	i	
E4 La			
D4 Sol	ya	ya	u u
B3 Mi			
A3 Re			o o

譜VII-21 (同、五線譜) :

i ya i ya u o u o

2つの変換をつなぐ練習。つなぎ目で、同じ音高の音を地声と裏声で歌う。「譜VII-X」を繰り返して歌う。

譜VII-22 : 《kamuyta heyo 用 発声練習 2》(Excel 譜) / 2016年9月30日作譜 /

G4 Do	i	i	i				
E4 La							
D4 Sol	ya	ya		u	u	u	
B3 Mi							
A3 Re			ya	o	o	o	

譜VII-23 : 《kamuyta heyo 用 発声練習 2》(五線譜)

i ya i ya i ya u o u o u o

「譜VII-22」または「譜VII-23」を繰り返して歌う。

前出の「譜VII-20」と同様に、2つの変換をつなぐ練習だが、今度はつなぎ目で高音から低い音域の変換された音に移行する。これは実際の歌にも表れる広い音程で、2つの完全四度を(小泉文夫風に言えばコンジャンクトで)重ねて、両端の音程は短七度になっている。取りづらい音程であるが、おそらくこれを、発声の感覚で覚えているのではないかと思われる。そのための練習でもある。

7.2.11 Menu 10 : irekte (地声と裏声の素早い変換) の練習
《ayoro hes kotan》 東静内

この歌は、旋律の各音の冒頭部に irekte をつけている。

譜VII-24 : ①《ayoro hes kotan》／②座り歌／③佐々木フサ、霜沢ハナ、芦沢フミ、佐々木チヨ、
のうちの1名／④静内町 東静内／⑤1962年1月16日／⑥NHK (E5) ／⑦2016年9月17日
／

		[] =71												
		1		2		3		4						
Fals(仮E4,F#4)	Do,Re	ℓ	hes	ℓ	ℓ	V	ℓ	ℓ	hes	ℓℓℓℓ	ℓ		V	
D4	La			ko -			mi m							
B3	Sol	ro -	┌		ta n			ta	-r┌	ka				
E3	Do	a yo									si			
		5		6		7		8						
Fals(仮F#4)	Re	ℓ	hot	ℓ	ℓ	V	ℓ	ℓ	hes	ℓℓℓℓ	ℓ		V	
D4	La			ra n			ka -							
B3	Sol	no -	┌		ke -			ye	┌	ka				
E3	Do	o si									ye			
		9,17,25		10,18,26		11,19,27		12,20,28						
Fals(仮E4,F#4)	Do,Re	ℓ	hes	ℓ	ℓ	V	ℓ	ℓ	hes	ℓℓℓℓ	ℓ		V	
E4	Si			ko -										
D4	La	ro -	┌				mi m							
B3	Sol				ta n			ta - ra	┌	ka				
E3	Do	a yo	┌								si			
		13,21,29		14,22		15,23		16,24						
Fals(仮F#4)	Re	ℓ	hot	ℓ	ℓ	V	ℓ	ℓ	hes	ℓℓℓℓ	ℓ		V	
D4	La			ra n			ka -							
B3	Sol	no -	┌		ke -			ye -	┌	ka				
E3	Do	o si									ye			

譜VII-25 : ①《ayoro hes kotan》／②座り歌／③佐々木フサ、霜沢ハナ、芦沢フミ、佐々木チヨ、
のうちの1名／④静内町 東静内／⑤1962年1月16日／⑥NHK (E5_No9-3)／⑦2016年9
月18日／

♩ . =71 (avr. through 1-29)

a yo ro - hes ko - ta n mi m ta - r hes ka - - - si

o si no - ho ra n ke - ka - ye - hes ka - - - ye

a yo ro - hes ko - ta n mi m ta - r hes ka - - - si

o si no - hot ra n ke - ka - ye - hes ka - - - ye

同じ歌が、近隣だが別の地域、別の演者により歌われている。irekte の位置が旋律の冒頭部ではなく、旋律が動いた直後に挿入されている。学習者にとっては、前曲よりもう少し難度が高いかと思われる。

譜VII-26 : ①《ayoro hes kotan》／②座り歌／③原島キヨ／④静内町 田原／⑤1962年4月17
日／⑥NHK (E18)／⑦2016年8月29日／

□ =75 (rep, uk)

Fals(仮F#4)	Re	Sol	l	hes	l	l	V	l	ha	l	l	V
C#4	La	Re			ko-			mim				
B3	Sol	Do	ro -		ta n			ta ra				
G#3	Mi	La	a yo								si	
F#3	Re	Sol								ka-		

Fals(仮F#4)	Re	Sol	l	ha	l	l	V	l	l	ha	l	l	V
C#4	La	Re			ra n			ka					
B3	Sol	Do	no -	t	ke			ye					
G#3	Mi	La	o si		()						ye		
F#3	Re	Sol								pa-			

↑2回目なし

譜VII-27 : ①《ayoro hes kotan》／②座り歌／③原島キヨ／④静内町 田原／⑤1962年4月17日／⑥NHK (E18) ／⑦2016年8月28日／

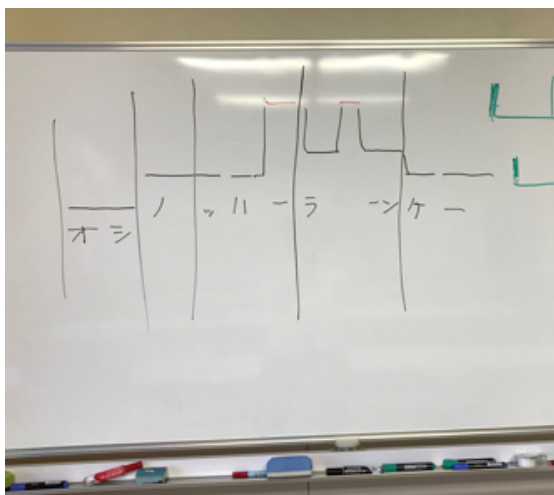
♩ = 75 (rep, uk)

1 a yo ro - hes ko - ta n mi m ta ra ha ka - - si

5 o si no - - t ha ra n ke - - ka - ye - he pa - - ye

irekte は動作を分解して低速で練習することも有効である。

下は「譜VII-26」の練習において、受講者が最も難しいと言っていた箇所を重点的に練習した時のもの。irekte を分解した動きで板書し、非常に遅いテンポで行なった（テンポというよりも一つ一つの音を順になぞって発しているような形である）。



図VII-1 「ayoro hes kotan (譜VII-26)」の練習に用いた板書

7.2.12 Menu 11 : irekte の練習

《hauossa》¹⁰²

同様に、フレーズの冒頭に irekte がつく歌。テンポが速くなり、旋律もやや鋭角的な動きをする中で irekte をつけるので、旋律の音程とリズムの点でもやや難度が高くなる。

音符の長さは実演を正確にトレースしたものではなく、リズムの記譜から多少の揺らぎがある。とくに irekte はその都度の発声の声なりの長さで歌われており、実際には長短の幅がある。この譜では「✓」は声門閉鎖を表す（必須ではなく、個人の歌い方の癖のようなものであると解釈するが、筆者の体験では、実演の際にこれを行なうとその後の irekte が容易になるという効果がある）。

譜VII-28:《hauossa》(五線譜)／②座り歌／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK(F6)／⑦2015年7月24日

♩ = ca.75

1 2 3 4

ha uos sa ha(u) o ho - y yo ha o ha(u) o
ハ ウオッ サ ハ オ ホ イ ヨ ハ オ ハ オ

譜VII-29: ①《hauossa》(Excel 譜)／②座り歌／④旭川市近文／⑤1962年11月27日／⑥NHK(F6)／⑦2016年11月18日

□ = 75 / uk

vib ✓ V (✓) vib ✓ V

Voice Register		ℓ		ℓ		ℓ	ℓ	ℓ		V
falsetto		u		u		o	ha	u		
modal D#	la	o	s			y				
modal C#	sol			o		yo		o		
modal A#	mi						o			
modal F#	do (ha)	sa	ha		h			ha		

↑ solmization (imaginary key: F# major)
pitch notation

¹⁰² 1962年11月27日、近文。NHK F6 No9 座り歌「haw ossa haw o hoy ya haw o haw o」演者は録音中で「大村さん」と呼ばれているように思われるが、NHK リストにはそれに該当する名前がない。2015年7月27日採譜、2015年8月18日細かいメモを削除して修正。

の irekte の発声はなかなか難しく、これまで実施したほぼすべての受講者に対して、同じように「発声練習」に立ち戻って練習を行なった。

発声練習は、【08】～【21】あたりまでを行なった後、【30】～【35】または【36】あたりまでを行なうが、後者が《hauossa》を歌うための irekte の練習になる。「あたりまで」と曖昧にしているのは、それぞれひと続きの練習だが、練習曲の旋律はだんだん複雑化していくだけで発声法そのものには変わりはないので、学習者が集中力を失ってくる場合があり、飽きてきたらやめて次の練習に移る方針だからである。練習のための練習は避けたいと考えているので、このような基礎練習に飽きたら、早めに歌の練習に戻った方が良く考える。裏声の出しかたについて2種類の裏声の発声法を想定しているが、詳細については今後検討する必要がある。当該「発声練習」の【08】～【29】が第一の裏声（ファルセット）であり、【30】～【38】が第二の裏声で、irekte で多用していると考えられる発声法である。

発声がある程度できるようになったら（または多少進歩が見えたら）、ukouk を行なう。

譜VII-32 : ①《etaspe he ririka he yo》／②座り歌／③原島キヨ、土肥テル／④東静内／⑤1962
年4月17日／⑥NHK (E18) ⑦2018年8月29日／⑧先唱者

♩ = 66 (rep, uk)

1 e tas pe - he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka - he yo

2 3 4 5

6 e tas pe - he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka - he yo

7 8 9 10

11 e tas pe - he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka - he yo

12 13 14 15

16 e - tas pe - he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka - he yo

17 18 19 20

21 e tas pe - he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka - he yo

22 23 24 25

26 e tas pe - he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka - ri ka

27 28 29 30

31 e tas pe - he - ri ri ka - ri ka hun he - ri ri ka - ri ka

32 33 34 35

36 e tas pe - he - ri ri ka - ri ka hun he - ri ri ka - ri ka

37 38 39 40 41

譜VII-33 (P. 1) : ①《etaspe he ririka he yo》／②座り歌／③原島キヨ、土肥テル／④東静内／
⑤1962年4月17日／⑥NHK (E18) ⑦2018年8月29日 (上段)、2018年8月30日 (下段)

上段 (先唱) : 原島、下段 (後唱) : 土肥

♩ = 66 (rep, uk)

1 e tas pe - he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka -

2 3 4

m he -

5 he yo e tas pe - he - ri ri ka - he yo hun

6 7 8

ri ri ka - he yo e tas pe - he - ri ri ka - he yo

9 he - ri ri ka - he yo e tas pe - he - ri ri ka -

10 11 12

hun he - ri ri ka - he yo e tas pe - he -

13 he yo hun he - ri ri ka - he yo e - tas pe -

14 15 16

ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka - he yo e - tas

17 he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka - he yo

18 19 20

pe - he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka - he yo

譜VII-33 (P. 2) :

21 e tas pe - he - ri ri ka - he yo hun he - ri ri ka -
 22
 23
 24
 25 he yo e tas pe - he - ri ri ka - he yo hun
 26
 27
 28
 29 he - ri ri ka - ri ka e tas pe - he - ri ri ka -
 30
 31
 32
 33 ri ka hun he - ri ri ka - ri ka e tas pe -
 34
 35
 36
 37 he - ri ri ka - ri ka hun he - ri ri ka - ri ka
 38
 39
 40
 41
 pe - he - ri ri ka - ri ka hun he - ri ri ka - he yo

etaspe heririka (E18_No5) 採譜メモ

旋律の随所に irekte が単発でついていて、練習に適した旋律である。たとえば 2、7、12、17 小節目の「he」の音は、2 つの音のうち、前の音に irekte をつけているが、実際には 1 つ目の音は、低い音から素早くしゃくって裏声を発し、2 つ目の音に降りてい

るので、一つ目の音として記譜された実音というものは存在しない。ただ、練習の際に何の拠り所もなく *irekte* で歌うよりは、基となる音があった方が歌いやすい。この歌は前後の旋律の音高が明瞭であるので、*irekte* が見つからない旋律を想定することも可能である。その音が、B \flat -G (2、7小節目)、B \flat -B \flat (12、17小節目) である。

譜VI-35 : ①《ruyanpe》ukouk の先唱／②座り歌（まじない歌）／③原島キヨ／④東静内／⑤
1962年4月17日／⑥NHK（E18）／⑦2018年8月21日

1 $\text{♩} = 91$ (rep, uk = ♩)

ru ya - n pe - nis tu - - ye (ri) - - (exhalation)

5 su - u ku - - - -s ra - - n ke - (inha)

9 ru - - ya - n pe - - nis tu - - ye (i) -

13 su - - ku - - - -s ra - - n ke - (inha)

17 *simile* ~

ここに掲げた演唱は、ヴィブラートの要素が比較的強く用いられている。

譜VII-38：①《鶴の舞 hundori》／②踊り歌／③山本リセ、秋辺カヨ、下川原キサ、舌辛音作／
④阿寒町湖畔／⑤1961年12月2日／⑥NHK(A22) ⑦2018年10月1日

1 $\downarrow = 77$ (1st to 9th)

2 3 $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$

唱1 hu n do - ri - hu n ci ka - p a - - - ho - - - - -

唱2

4 ho - - i ho - - - -

5 6

7 hu n do - ri - - - hu n ci - ka p $\square 3 \square$

8 9

10 $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$

11 12 $\downarrow = 75$ (12 to 16) 13

(S氏が入ってテンポが変わり、一旦中断気味になる) (テンポ戻す)

14 ho - - - - hu n do - ri - hu n ci - ka p $\square 3 \square$

15 16

17 $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$ $\overset{\circ}{\wedge}$

18 a - - - ho - - - a a - - - ho - - - a ho - i ho - - - -

この演唱の特に第2 唱者の方は、あまりヴィブラートは使わずに、喉を使って声を途切れさせている。

譜VII-39 : ①《hundori》／②踊り歌／③日川キヨ／⑤1996年3月23日／⑥アイヌ民族博物館
(16/146) ⑦2018年10月1日

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins with a tempo marking of quarter note = 67. The score is divided into 12 measures, with measure numbers 1 through 12 indicated above the staff. Above the notes, there are rhythmic markings consisting of 'x' symbols and circles with a dot inside. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: hu n do - ri - hu n ci - kap 'a (n) a - e hu - - - - - an a an e ho - - a - - n a ho - - i ho - - u - - - - hu n do - ri - hu n ci - kap an a a e hu - - - - - a - a e ho - - - - - n a ho - - i ho - - - - - hu n do - ri - hu n ci - kap

日川キヨ嬬の場合は、ヴィブラートも分断も十分に行われているが、主体となっているのは *irekte* の動作である。

ここでは差し当り「声を途切れさせる練習」の一事例として日川嬬の「分断の *irekte*」を提示したが、日川嬬の歌い方そのものには特徴があり、これについては後述する。

7.2.16 Menu 15 : 連続した irekte の用法 (1)

《yaysamanena》平取町二風谷

譜VII-40 : ①《yaysama》／②抒情歌／③貝沢とうるしの／⑥キングレコード『世界民族音楽大集成』⑦2017年1月13日

| _____ | =111
| 1 |

Voice Register		1	2	3	4	5
falsetto	A?	la?	yay sa ma -	ll ll ll ll -ll -ll -ll -ll -ll -ll -ll		u -ll
modal	C?	do?		x	ne	y na
modal	A?	la?				
		↑		休		ex
		↑	solmization (imaginary key: Forget it)			
			pitch notation			

	5	6	7	8	9
	u -ll -ll -ll -ll -ll -ll -ll -ll -ll			-ll -ll	-ll
		y sa			hu
	ya	-	ma	ne -	i - na

	9	10	11	12	13
	-ll -ll	-ll -ll	-ll -ll -ll -ll	-ll	-ll
	hu	ne	ta	mo	hu
				si	

裏声と地声の連続した変換が中心となった歌である。地声から始めて連続した irekte を行ない、地声に終わる、というフレーズが基本となっているが、歌い出しが裏声であるほか、フレーズの途中で裏声で (irekte としてではなく旋律様に少し引き伸ばして) 歌う部分がある。このため、当初の印象としては、irekte が裏声、地声の双方をベースにして双方向への変換¹⁰³を行なっているように聞こえ、大変難しい演唱と捉えていたが、決して奇妙な技巧を用いているわけではないので、順を追って練習すれば誰でも習得可能である。地声部分は2つの音高があり、フレーズの終止に高さの違う2つの音が用いられている。

¹⁰³ 通常の irekte と、付録②「発声練習」P.9で呼ぶ「逆 irekte」の双方を織り交ぜて行なう意味である。

7.2.17 Menu 16 : 連続した irekte の用法 (2)

《sinotca》 静内... (irekte の帰着する音の音域を変化させる)

一橋フジオ

譜VII-41 (P. 1) : ①《yaysama》 / ②抒情歌 / ③一橋フジオ / ④静内 / ⑤1962 / ⑥NHK『アイヌの音楽』(7A-03-hore hore horen na) ⑦2017年1月12日、2018年9月5日

[] = 120

[1]

Voice Register	1		2		3		4	
rekte		-l -l	-l	-l -l		-l -l		-l -l -l
modal D	do	ho	re		e	i	re	
modal	-		↓				i -	e
modal A (sol)			ho re		ho		ho -	n

↑ solmization (imaginary key: D?)
pitch notation

5		6		7		8	
V	-l -l	-l -l	-l -l	-l -l	-l	-l -l	-l
		re			e		eu
			u e i -			i -	
	u -	ho -		ho i -	ho -		o

[2]

9		10		11		12	
	-l -l	-l			-l -l	-l	-l -l -l
		e		ho re		o n	e i e
	n -						
	-	hu		ho		a	

13		14		15		16	
	-l -l	-l	-l -l	-l	-l -l	-l	-l -l -l
		o i	i o o		o n	i i	
	a		a		o		a -

譜VII-41 (P. 2) :

(2のつづき)

17	18	19	20	21
-l -l -l -l		-l -l -l	-l -l -l	-l -l
ri	u	o i	u - u	e
yu	- tu	su	i e n	i a

21	22	23	24
-l -l -l		-l -l -l	-l -l -l
ye	u	e	u - u
a	o	h k	e hi - o a a

rekteを軽くした
ようなvib

3

25	26	27	28
V		-l -l -l	-l -l -l -l
	ho re	u -	o o o n
		o i	
	ho	ho	o

29
-l -l -l
i e e
a

旋律は高低2つの音を中心に構成されている。irekteを挿んで次の音へ移行する形である。11、12小節目のパターンを基本形と見ると分かりやすい。すなわち、低い音に2つのirekte、高い音に1つのirekte、という進行の形である。高い方の音は概ね一定した音高であり、低い音はやや自由さ・曖昧さがあるものの、高低の対比的な位置づけは概ね安定している。2つの音の間に経過的に動く音が用いられ、この音は音高も不安定で、語りのイントネーションに近いと言える。全体にはirekteが旋律モチーフとなっている。

7.2.19 Menu 18 : 旋律の音高を変化させる (2)

《sarorun kamuy 日川キヨ》 釧路・阿寒

譜VII-43 : ①《sarorun kamuy》/②踊り歌/③日川キヨ/⑤1994年5月18日/⑥千葉⑦2013年5月27日

1 $\text{♩} = 61$ (ブレス) V 2 V

sa ru run ka - muy - - a an a an a hu - - - - en a
サル ルン カ ムイ ア ア フ ア

3 (呼吸摩擦) (a) (呼吸摩擦)

a an a a ho - - i - - - a ho - - i ho - - っていくべき
ア ホ イ ア ホ イ ホ ね、それ終わったら

5 $\text{♩} = 62$ (呼吸摩擦) V

ho pu ni e - to - - h (a) a - - - ho - - - - (a)
ホ プ ニ エ ト (ア) ア ホ (ア)

7 (呼吸摩擦) V

an a - a ho - - n a - - n a ho - - i ho - - y - - - -
ア ホ ア ホ イ ホ イ

9 (呼吸摩擦) V

e ne o ka - i - - h (a) a - - n a e - - - - a
エ ネ オ カ イ (ア) ア エ ア

11 (呼吸摩擦) V

an a an fe n a - - an a ho - - y - ho - - -
ア ホ ア ホ イ ホ っていくべき

日川キヨ嬢の演唱は、前掲した《hundori》や《utarebunbarewa》に限らず、全体に音高の動きに特徴がある。旋律は階梯的に音高を固定せずに（つまり西洋音楽で言ういわゆる音階で歌う時のように、明瞭な音程で歌うのではなく）、語りの抑揚のように

自由な音高で歌われる。その自由な抑揚に、節回しが付く。歌の主体は節回しであり、抑揚に節回し (irekte) を乗せて歌っているのである。「歌」の概念が、西洋音楽とは少し違うと言わざるを得ない。上に掲げた譜 X や、譜 X (《hundori》)、譜 X 《utarebunbarewa》では、音高を「聞き做し」によって記している。

この歌は、学習の材料としてだけでなく、いくつかの重要なアイデアを筆者にもたらした。筆者は1996年の東洋音楽学会誌に「アイヌの歌の旋律構造について」という論文を投稿し、査読の結果を受けてその結論について妥当であると、学会からの承認を頂いたが、その中の「歌唱旋律の基礎概念」の一項目として、アイヌの歌の旋律要素について、「発声 (音色) の付随要素としての相対的な音高差 (音程に関与性がない)」と述べていた (千葉 1996; 12)。「関与性がない」とは、発声方法や音色が旋律を作る主体的な要素となるときに、音高感がある音の場合でもその高さ (あるいは音程) は任意である、という意味である。「関与性がない」のであれば、もしもドレミのような明確な音程の音階を用いたとしても、許容されることになり、アイヌの歌を成立させる要件としての条件から外れることにはならないはずである。実際、これまで伝承者の媼たちや他のアイヌの人々の前で筆者が実演する場合に、筆者の認識上でたとえ五線譜に容易に書けそうな「正しい」音高変化の旋律を基にして演じていたとしても、そこにアイヌの伝承として節が正しく付いていれば、媼たちほか多くの人たちは、「ウタリ (同胞) だ」「昔ながらの歌だ」と、高く評価する。そこで、この理論的な解釈を拡張して、日川キヨ媼の伝承曲である「sarorun kamuy」を西洋音楽的な調弦のトンコリに合わせて歌う、という実験を筆者は試みた。

譜VII-44 : ①《sarorun kamuy》 / ②踊り歌 / ③SANPE (千葉伸彦) / ⑤2010年9月 / ⑥千葉
⑦2018年10月2日作譜

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'tonkori' and shows a rhythmic pattern of eighth notes in a 3/4 time signature, with measures numbered 3 through 6. The middle staff is labeled 'うた' (vocal) and shows a vocal line with lyrics 'sa - ru - run ka - muy - - a - - - n a hu - - a u - - a'. The lyrics are aligned with the vocal notes, with some notes marked with a circled 'x' above them. The bottom staff is also labeled 'tonkori' and shows a rhythmic pattern of eighth notes, with measures numbered 7 through 10. The key signature is one sharp (F#).

この歌は現在では伝承する人がいないこともあり、多くの節回しがつくこの歌を実演すると、多くのアイヌの人々にも、これが伝統的な歌唱法であるという印象を持たれるようである。

興味深いことに、この歌はどのような伴奏にもそのまま違和感なく合わせるができる。譜 X の演奏では *tonkori* を長調で演奏しているが、たとえば調弦を短調に変更しても、歌の方は変更することなくそのまま合わせる事が可能である。音程がぶつかり合って不協和音となることはない。これは、歌の基となる旋律の音高は、演者の認識の内にのみ有るのであって、聴者は常に変化する節回しの音高を聞いていることになるからであろう。

参考として、この歌の作者である舌辛翁の演唱の採譜を掲げておく。ただし演唱時は体調が万全ではなかった可能性もあり、常にこのように歌われていたかどうかは分からない。

譜VII-45 : ①《sarorun kamuy》／②踊り歌／③舌辛音作／⑤1961年12月2日／⑥NHK (A22)
⑦2013年5月27日

1 ♩ = 65 2

sa ro - run ka muy a - - ho - - - - -

3 4

ho - - y ho - - - - - ho yu pu e tok

5 6

a - - ho - - - - - a - - - ho - - - - -

7 8 9

(vib. 16note) v v

e ne o ka y - a - - ho - - - - - ho - - y ho - - -

7.2.20 Menu 19 : 少し長めの旋律を歌う

《ayoro kotan》平取町二風谷

譜VII-46 (P. 1) : ①《ayoro kotan》独唱／②座り歌／③貝沢とうるしの、貝沢ちき、貝沢みさを、貝沢マメ、のうちの一人／④平取町二風谷／⑤1961年10月4日／⑥NHK (D29) ⑦2013年4月26日

1 $\text{♩} = 67 \text{ ca. (rep, uk / D13参考)}$ (inhale) 2

8 a yo ro - - - - ho wa o u
ア ヨ ロ ホ ワ オ ウ

3 (inhale) 4 (exhale) 5

8 ko ta n mi m ta - - r ho wa o u
コ タ ヌ ミ ム タ ラ ホ ワ オ ウ

6 (inhale) 7 8 vib(2) vib(2)

8 ka si - o si no - - - t ho wa o u
カ シ オ シ ノ ッ (exhale) ホ ワ オ ウ

9 (inhale) 10 11 (vib)

8 ran ke - ka - ye - - (exhale) ho wa o u
ラン ケ カ イエ (exhale) ホ ワ オ ウ

12 (inhale) 13 (inhale) 14 (vib)

8 ran ke - a yo ro - - - - ho wa o u
ラン ケ ア ヨ ロ ホ ワ オ ウ

15 (inhale) 16 (exhale) 17 (vib)

8 ko ta n mi m ta - - r ho wa o u
コ タ ヌ ミ ム タ ラ ホ ワ オ ウ

18 (inhale) 19

8 ka si - o si no - - - t
カ シ オ シ ノ ッ

20 vib(2) vib(2) 21 (inhale) 22

8 (exhale) ho wa o u ran ke - ka - ye - -
(exhale) ホ ワ オ ウ ラン ケ カ イエ

譜VII-46 (P. 2) :

23 (exhale) ho(u) wa o u ka ye - (vib) (inhale)

24 (inhale) ho wa o u (vib) (vib)

25 a yo ro - - - - (exhale) ho wa o u (vib) (vib)

26 (inhale) ko ta n mi m ta - r ho wa o u (vib) (vib)

27 (inhale) ka si - o si no t (vib) (vib)

28 (inhale) ho wa o u ran ke - ka ye - - -

29 (inhale) ho wa o u ran ke - ka ye - - -

30 (exhale) ho wa o u ran ke - ka ye - - -

31 (inhale) ho(u) wa o u ran ke - a yo ro - - - (exhale)

32 (exhale) ho(u) wa o u ran ke - a yo ro - - - (exhale)

33 (inhale) ho(u) wa o u ran ke - a yo ro - - - (exhale)

34 (inhale) ho(u) wa o u ran ke - a yo ro - - - (exhale)

35 (inhale) ho(u) wa o u ran ke - a yo ro - - - (exhale)

36 (inhale) ho(u) wa o u ran ke - a yo ro - - - (exhale)

37 (inhale) ho(u) wa o u ran ke - a yo ro - - - (exhale)

フレーズのまとまりは譜の3小節1フレーズ、それを4つつなげて12小節で1コーラスとなっている。ukouk するウポポとしては長めの歌であり、2拍~4拍程度で繰り返される歌（その多くは起伏が多く、音色変化も明瞭で ukouk した際の音の連結効果が大きい）に比べれば、全体が複雑化して、upopo の持つ性格・意味合いの幅を感じさせる演目である。途中用いられる呼気摩擦音は、個人の癖ではなく、伝承された内容の一部であることが知られる（千葉 2017）。

7.2.21 Menu 20 : カラフト地方の歌を練習する

《rekuhkara》(1) カラフト

……「譜Ⅷ-6」および「歌い方の結論」「仮説の指示」の項を参照。

《etunima hotenna》カラフト…「譜Ⅴ(付)-100」

《rekuhkara》(2) カラフト…「譜Ⅴ(付)-100」を参照。

……以上は、付録①「第5章 採譜例」参照。

カラフト地方の伝承には、多くの独特な要素が含まれている。そのいくつかを学ぶ。カラフト地方の伝承は北海道とは異なる特徴があるため、レパートリーや技巧だけでなく、感性の幅を広げるためにも大変有効である。

また、地域的なレパートリーの拡充は今後の課題である。各地域ごとに、先祖伝来のレパートリーを復活させ、伝承することは重要である（この項に取り上げたカラフト地方は現在では伝承地を失くしているが、楽器トシコリと共に、その伝承はカラフト出身者のみならず、民族全体で継承されている）。

地域のレパートリーの整備は個人でなく、組織的な作業が望ましい。

結論

本研究を開始した状況と、それに対応した本研究の目的は以下である。アイヌの伝統的な歌は、今日まで伝承が順調に行なわれておらず、その伝承内容は 20 世紀後半で大きく変容し、縮小した。現代の若い伝承者たちは古いスタイルの歌唱法に憧れを感じながらも、多くの人がそれを自ら実現できないでいる。そうした状況の中、本研究は、伝承を活性化するための支援を行なうことを目的とした音楽学的な対応として、①アイヌの歌の構造および性質を明らかにすること、②「①」で得た知見に基づいた教育メソッドを作成すること、を研究主題とした。

以下の対応と結果を得た。まず、この事態を作った要因を考察により明確にし、社会構造、音楽環境、教育状況など 7 項目の要因を指摘した。それにより問題解決のための方向性として、音楽を構造的に捉えて、それを教育するシステムの必要性を指摘した。次いで古い歌唱の旋律構造について、音声資料の聞き起こしなどによりそれを明確にした。アイヌの歌唱における本質的な意味や価値観を、伝承者への聞き取り調査や資料の調査に基づく考察および推論により明確化した。アイヌの歌唱旋律は、構造的には、「発声・音色変化」の要素、「音高変化」の要素、「節回し」により構成されることを明らかにした。歌唱の具体例は五線譜および Excel 譜（本研究において考案した楽譜形式）を用いて記述し、理解のため、また本研究の第二の目的である学習に供するための材料とした。アイヌの特徴的な節回しの技巧を、それを生成する基本的な動作で捉え、これを *irekte* と呼び、その用法を示した。アイヌの歌唱の価値観の重要な部分が「楽しむこと」にある可能性を示唆した。以上により、アイヌの歌の構造および性質を明らかにし、同時に歌唱法の詳細を明らかにした。以上が「①」の結論である。

ついで「②」については、上記に基づいて、学習方法を設定した。学習方法は研究途上からすでに何度も実施されており、実施の都度、学習者の反応に対応して行くことで、より効果的な学習の方法を考察した。以上により、現代における伝承に対する様々な阻害要因に影響されることの少ない学習方法を設定し、プロトタイプ（試案）として、21 の項目にまとめた。また副次的なメソッドとして、発声練習の曲集を作成した。

以上 2 点の研究主題に対する結論を得た。後者については現在、2020 年に開館する国立アイヌ民族博物館（民族共生象徴空間）の準備事業の中で実施にうつされており、今後の発展が見込まれる。

8. 補論——復元と復興、伝承のめざすもの

これは補論であり「章」ではないが、データの整理のために番号「8」を冠しておく。

本研究ではアイヌの歌の伝承をサポートするための方法に関して問題を提起し、解決に向けた提案を行なった。歌唱法を軸とする本研究での議論には含まれないが、本研究に深く関わる問題として「復元」の問題について、ここで補論として述べる。以下、所感を述べた後、復元にまつわる1つの談話と3つの事例を掲げる。

本研究では現在行われていない古い歌のレパートリーを多く扱っている。これらを録音資料などから聞き起こして練習する場合は、歌唱の形そのものが残っているので、復元ではなく、ただレパートリーとして再開させただけの話である。少し規模を大きく伝承活動全体に広げて言うならば復興であろう。しかしまた、再現するための条件の一部が欠けていて、そのままでは再現できない場合もある。その場合に資料を集めて復元が可能な場合もある。ただし、遺跡の復元と異なるのは、歌などの音楽行為の復元には、再現すべき形が一つに決まっていなかったことである¹⁰⁴。形そのものが時間とともに変化していく歌の伝承については、何を基準に復元と呼ぶか、どこを目指して復元するか、伝承として何をめざすのか、といった問題が絡んでくる。歌の再構成の要素は様々で、復元ということばの意味さえ再考する必要があるかもしれない。

8.1 復元に対する思い

アイヌの友人が筆者に語ったことがある。「味噌汁の材料が残されていたとしても、レシピが分からなければ本当の味噌汁は作れないのだ。でたらめに作ったら材料は同じでも元の味噌汁とは別のものになってしまう。」一度失われたものは元には戻せないという意味であり、伝承の復元は難しいという比喻であった。当時、アイヌの古い歌に惹かれて研究を始めたばかりの筆者はつい勢いで「味噌汁は作れる」と答えた。十分に裏付けのある発言ではなかったが、それをめざしている筆者としてはできないと認めたくなかった。前提として、人としての器質は同じだ。人には味覚があり、快不快の感覚が

¹⁰⁴ 推測を含む場合に復元、根拠に基づく場合を復原と呼ぶことがあるが、再現のための方法いかにかわらず、再現するものの形が固定していないので、推測を含むと根拠に基づくとに関わらず、呼び分ける場合の「復原」には当たらないであろう。

ある。それを頼りに方法を探ることはできる、と言いつつ。後に反芻して考えた。試行錯誤が伝承を復元に導くことがあるだろうか。考えられる可能性を試し、もし誤ったものを選択・仮定した場合には、繰り返されるうちに自然と淘汰されるのではないか。そして、もしも同じところに行き着けない上に、淘汰されずに継続するような、ある意味で存在意義があるものに行き着いたのであれば、それは新たな伝承を派生させることに相違ないのではないか。すべてを縦割りにすっきり解決できるような解答は得られないままに、筆者は研究者としての基本的な行動方式を決めたような気持ちになった。

8.2 復元の事例（1）：rekukara（1）

—「アイヌの rekukara の復元に向けた録音資料の分析」とその後の試行—

8.2_1(1) 状況

世界の多様な民族の文化は、こんにち、グローバル、ローカル、様々な因子によって変化を続けている。中でも共有者の少ない少数民族の文化においては、それぞれの伝承が受ける変化は時に深刻であり、伝統文化の存続が危ぶまれる場合さえ少なくないことは周知の問題である¹⁰⁵。

アイヌ民族は日本北部の先住少数民族だが、現代に至る歴史の中で、その伝統文化の多くが衰退を余儀なくされたことはすでに本論第1章で述べた。日本国内における民族の環境は近年になって改善されつつあり、民族内には伝統的な文化について、その技術を取り戻そうとする気運もある。音楽に関しては歌が中心となるが、例えばアイヌの歌が網羅的に調査された1960年代と現在を比べたならば、歌唱技巧やレパートリーの減少は明らかである。現在、学習を望む若い伝承者世代は存在するものの、かつてのような指導的な立場の熟練した伝承者は少なく、伝習のシステムは整備されていない。このような現況においては、音楽学的な取り組みが、伝習活動への一つの有効な後押しになり得ると考え、本研究に取り組んできた。

筆者は現在行われなくなった歌のレパートリーについて、録音資料を聞き起こして現代の伝承者らに伝え教え、練習を指導して現代のレパートリーとして再生させる活動を行なっているが、ここで補論として、伝承の途絶えていた歌のジャンルである rekukara を取り上げる。複数人で演じられるこの歌唱は、残された録音からは個々のパートを分

¹⁰⁵ UNESCOによる無形文化遺産の保護に関する条約の発効（2006年）や、言語についての「Atlas of the World's Languages in Danger」の発表（2009年）などから概要を知ることができる。

離して聞き取ることが困難であり、歌唱方法が不明とされてきた。しかし、その1つの曲目について、録音資料の比較分析により、歌唱形式を明らかにすることができた。歌唱形式についての研究は2012年頃までに一段落つき、第一段階としてその形式での歌唱を練習し、ひとつの成果発表として若手伝承者らで練習風景をYouTubeにアップロードし、筆者も国際学会で発表したこともある¹⁰⁶。以下「8.2_(3)」までは2013年に修士の学内レポートとしてまとめたノートを元に、本稿で整理したものである。

8.2_(2) rekuhkara について

rekuhkara (のどを鳴らす、の意) は、地域差のあるアイヌの伝承の中で、とくに樺太地方だけに伝えられる歌のジャンルであり、環北極圏の北方諸民族の Throat singing の一種とされる。「女が対坐して、おのおの両手のこぶしを口の上に重ねて、それで互の口を連結し、握りこぶしを結んだり開いたりして、いろいろに共鳴腔を変えながら掛け合いで歌う歌い方がある」(知里 1955、P. 89)。

rekuhkara は1962年に録音された後、1970年代に伝承者が不在となり、その後50年の間、伝承は途絶え、その演唱方法は不明となっていた。

rekuhkara の現存する録音資料は以下の3点である。

- ①B. Piłsudski 録音 1902～3年『ピウスツキ蠟管』(3種)
- ②日本放送協会(NHK)録音(知里真志保監修)1951年『樺太アイヌ』(10種)
- ③日本放送協会(NHK)録音 1962年(2種)

上記の備考として、①は基本的に未公開資料。②は国立国会図書館「歴史的音源」として国立国会図書館および歴史的音源配信提供参加館(図書館等)の館内での利用が可能である。③は全体は未公開だが、一部は日本放送協会1965『アイヌ伝統音楽』に付属するソノシート(Flexi disc)に収録され、その中で西平ウメの rekuhkara を聞くことができる。

¹⁰⁶ 2015年11月9日、新疆芸術大学における「日中音楽比較研究国際学術会議」にて当該補論と同じタイトル「アイヌの rekuhkara の復元に向けた録音資料の分析」で発表した。



図Ⅷ-1：レクッカラの図(知里 1955、表紙扉)

8.2_(3) 録音資料による歌唱形式の分析

rekukara は 1951 年の録音の中に 10 種の演唱を聞くことができる。これらは 2 人(あるいはそれ以上の人数の可能性も現時点で否定はできない)で旋律をずらして歌う特殊な技法で歌われている。アイヌの重唱曲の旋律の多くは跳躍した音程を含むが、重唱で旋律を重ねることで音程の離れた旋律音どうしがホケット状に連結し、そうした旋律が複雑に重なり合って、パートごとの旋律形が推定し難い。rekukara に限らずアイヌの重唱・合唱曲において録音資料から単純に伝承を再現できない事情がそこにある。rekukara の録音はこの他に、1962 年、説明や会話をまじえながら演じられている録音が 2 例と、演唱の全体像が曖昧な古い蠟管(1902~3 年)への録音が 3 例ある。このうち幸運にも一つ、1962 年の独唱と 1951 年の二人唱の中に、互いに符合する演目が見つかった。

以下、2 つの演唱を採譜したが、採譜にはコンピュータを用い(アプリケーション: Apple Logic Pro)、各旋律音を 12 平均律の半音階の近い音に割り振った。各旋律音は音高が不明瞭であり、近い音を判断する過程で半音程度の誤差が含まれることになるが、ここでは音程は厳密な意味を持たないと考えられるため、ラフな記述のままとした。リズムについても必要な範囲での処置とした。採譜の拍は必然性に導かれたものではなく、筆者が理解しやすいように便宜的に決定したものである。採譜者によって全く別の記述が可能であろうと思われる。いずれにしてもコンピュータのアプリケーションの性質上、少なくとも冒頭の拍を決定する必要があり、メロディーの拍を検出して 1 拍ごとの拍子を当てはめた。テンポは採譜した箇所全体の平均値である。便宜上 2/4 拍子で区切ったが、西洋音楽における強拍・弱拍のリズムを意味するものではなく、ただフレーズとして区切りの良い最小単位を記したに過ぎない。符頭の上に付した「o」は裏声であることを示す。

8.2_(3)-1 1962年の西平ウメによる rekuhkara の独唱 (29 秒)

譜Ⅷ-1：西平ウメ (NHK、1962 年) の rekuhkara の採譜 (全体 27 小節 2 拍目までのうち、冒頭部から抜粋)

♩ = 111

西平ウメの演唱は、rekuhkara の解説に交えて演じているものである。説明では歌い方について「だから私ひとりでやるから、交替交替ひとりで」「二人分やってるんだよ」などと述べており、かえってこの独唱が単純な一人分のパートであるのか、二人での演唱を模したものであるのかを曖昧にしている。また、時間をずらして歌い始める歌い方の形式である「ukouk」で歌われるのか、それ以外の歌い方もあるのか、また「ukouk」とした場合に、何拍ずらして始めるものか分からない。以上が疑問点となる。

8.2_(3)-2 1951年の白川クルバルマッ¹⁰⁷と樺村プイによる rekuhkara の2人唱(42秒)

譜Ⅷ-2：白川クルバルマッ&樺村プイ「VC-34 A 面 1 曲目」(NHK、1951年)の採譜 (全体 54~5 小節のうち、冒頭部から抜粋)

♩ = 155

107 レコード盤面の記載に従った。

1951年の録音の演唱者は、白川クルバルマツと樺村プイの2名であるが、白川クルバルマツは西平ウメの親戚にあたり、ウメはクルバルマツを「クルバルマお婆さん」と呼んでいたという（1990年代、西平ウメの息女の筆者への個人的な談話による）。両者は楽器 tonkori において、直接の伝承関係にあることが知られているが、rekuhkara においても同様に伝承関係にある上下の世代であると考えられる。

なお、採譜では、特に低音のパートは聞き取りにくい音もあり、記譜された音以外の音も存在した可能性が十分にある。

8.2_(3)-3 シミュレーションによる比較

西平ウメ唄の演唱から2人で ukouk した場合のシミュレーションを楽譜上と音声上で作成した。楽譜を1拍および2拍ずらして重ねた2通りを以下に掲げる。「譜VIII-3」～「譜VIII-5」では、先唱パートの符頭を通常の玉の形（●、カラー版では青）、後唱パートの符頭を菱形（◆、同じく赤）で表した。

譜VIII-3：西平ウメの rekuhkara / 1拍ずらした ukouk のシミュレーション（抜粋）

譜VIII-4：西平ウメの rekuhkara / 2拍ずらした ukouk のシミュレーション（抜粋）

「譜Ⅷ-4」は「譜Ⅷ-2」と極めて近い形であり、両者が同一の演目であることは明らかである。

8.2_(3)-4 「アイヌの rekuhkara の復元に向けた録音資料の分析」における結論

2つの rekuhkara の演唱「1962年の西平ウメによる独唱」および「1951年の白川クルバルマツと樺村パイによる二重唱」は同一の演目であると断定した。その歌い方の形式として、知里の言う「掛け合い」（知里 1955:89）とは、この歌に関しては「ukouk」の意味であり¹⁰⁸、1951年の演唱が ukouk した形（譜Ⅷ-5；「譜Ⅷ-2」をパートに分けて記したもの）、1962年の独唱はその単独パートの演唱である（譜Ⅷ-1）。ukouk のずらし方は「譜Ⅷ-1」における2拍（1小節）¹⁰⁹である。

譜Ⅷ-5：白川クルバルマツ&樺村パイ「VC-34 A 面1曲目」（1951年）の採譜（パート分け）

以上により、まずは rekuhkara の基本的な歌唱形式である二重唱の方法が明らかになった。

8.2_(4) rekuhkaraの吸気発声について

rekuhkara の吸気発声については、1923年に樺太を調査した田辺による記述がある。

レクッカラ——これは楽器ではなく¹¹⁰、咽喉で鳴らした一種の音で、吸ふ息

¹⁰⁸ 後に、rekuhkara には ukouk 以外の形式が存在するという指摘を受けた。

¹⁰⁹ 便宜上、記譜の1拍に4分音符を当てたが、西洋音楽の「拍子」の概念がそのままアイヌの歌唱に当てはまるものではない。ここでの1小節を1拍と取ることも可能である。

¹¹⁰ 田辺は本書の中で樺太アイヌの音楽舞踊の概観として「声楽」「器楽」「踊」の3項目に分けて述べているが、rekuhkara を声楽ではなく、器楽に分類している。「アイヌの器楽——楽器はトンコリ、ムクナ、ペックツレットの三種であるが、此の外に人間の咽喉を奇妙に鳴らして出した一種の音響を以て楽を奏することがある。これも一種の器楽と見做すべきであらう。」(田

などをもって奇妙な響きを出すのである。それで女が主として之をなし、人の集まった時に女の子などが二三人で互ひに口を付け両手で之を蔽ひつゝ、掛合ひで此の奇音を発して奏するのである。(田辺 1925「樺太アイヌの音楽と舞踊」『国学院雑誌』1月号, p. 21-22、田辺 1926『日本音楽の研究』p. 116、田辺 1927『島国の唄と踊』p. 153)

アイヌには古くレクツカラという技があつて、之は口を手の掌で丸く蔽ふて一種の吸息を以て咽喉を鳴らすと恰かも鼓から音が出たやうな一種の鼓音が出る¹¹¹。之を二人が互に口を付け合ふて其間を両手掌で蔽ひ、一方が唄ひながら他方が此のレクツカラをやると、恰かも唄に鼓を入れて居るやうに聞える。(田辺 1932『日本音楽史』東京：雄山閣 p. 24-25)

また、トンコリ研究者の富田友子は、トンコリ奏者で *rekuhkara* の伝承者でもある西平ウメ媼を一時期自宅に招いて聞き取り調査¹¹²をしたことがあるが、筆者への個人的な談話として、*rekuhkara* は吸気発声であると語っていた。この時のメモが、筆者の手元にあり、以下の内容が記されている(「富田先生テープ①」のノートから)。

ウメ発言、富田談(1993年5月14日)
○*Rekuxkara* の両手
ひとりの時でも必ずする
2人ではくっつけ合う

筆者が富田から口頭で伺っていたのは「高い声は吸って出す」ということであった(「出す」は「発声する」の意味である)。

この談話の際には情報の出処を確かめなかったが、富田の情報のほとんどは西平ウメ媼、木村チカマハ媼に依っていることから、*rekuhkara* の吸気発声に関しても西平媼からの情報であると推測された(田辺の記述を情報源とした可能性もあるが、前者が圧倒的に高い蓋然性があると考えた…確率を考えたのではなく、そうであろうと判断した、と

田 1925, p. 20)

¹¹¹ 「鼓音」という表現は、ここでの *rekuhkara* についての記述が「鼓音」「口鼓」「鼓」について考察する中での言及として書かれているためであることを考慮する必要がある。

¹¹² 富田が西平媼を招いた件について筆者は富田本人および媼の娘さんから伺っていたが、情報を得たと思われるより正確な期間については、巻末の「著者紹介」に「1959年から1963年までトンコリ伝承者に師事」とある(富田 2014)。

いう意味である)。高音を吸気発声で行うという富田証言に従い、「譜Ⅷ-1」の旋律を、高音部の音符上に「o」のついた音を吸気発声で行なった。

8.2_(5) 暫定的復元

低音の強いストレスのある声の出し方が未解決であった。模倣によって様々な声を試みているが、未だ「正しくこれだ」というような印象を得るような発声の実現には達しない。こうした問題点を含むという条件付きではあるものの、最も謎であった旋律の組み合わせ方（歌唱形式）が明らかになったことで、rekuhkara と呼ばれる演目の再現は可能になった。暫定的な復元である。疑問として残る発声については、録音を極力模倣することとし、多数の人による試行錯誤がやがて正解と言える方法に行き当たることを目標としながら、より完成度の高い復元に向けて、さしあたり若手の伝承者らを中心に練習を開始した。そして暫定的に復元された rekuhkara は 2012 年から 2014 年にかけて、いくつかの音楽祭や TV・ラジオなどのメディアなどで、その存在を一般に紹介するに至った。

一連の発表活動は、成果の発表というよりは、rekuhkara の復元への試みの開始という位置付けで行なった。練習レベルだけでなく、実演レベルで演唱を繰り返すことで試行錯誤は本当の意味で発展すると考えたからである。練習では、声の出し方、ukouk の仕方、演唱の姿勢など、分かる範囲で筆者が教え、疑問点については試行錯誤が求められることも含めて状況を説明し、それを若い伝承者らで実行した。

練習の実施は、主に 2012 年から 13 年にかけて、財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構の事業である「実践上級講座」、同財団および財団法人アイヌ民族博物館の事業である「伝承者（担い手）育成事業」、同財団および帯広カムイトウポゴ保存会による「風俗慣習に関する伝承事業」、札幌大学「ウレシパ・クラブ」における集中講座、パフォーマンス・グループ「ヤイレンカ」、「ハポネタイ」のメンバーらで行なった。その成果の一部を 2012 年 10 月 25 日に YouTube にアップロードした¹¹³。またパフォーマンスとして、倉敷音楽祭（2013 年、ヤイレンカ）、BS フジの TV 番組『旅する音楽』（2013 年、ヤイレンカメンバーほか）、FM 横浜での放送（2013 年、ハポネタイ）、都内でのライブ・イベント（同）、札幌大学ウレシパ・フェスタ（2014 年、ウレシパ・クラブ）、において公開・実演を行なった。

¹¹³ URL: <http://www.youtube.com/watch?v=maaJiJq7Gow> その後、別の演目（譜Ⅴ（付）-100）も復元し、これもアップロードした。URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IMQ5H0YZdfQ> 検索ワード「rekuhkara」で上記 2 つおよび他のいくつかのパフォーマンスがヒットするはずである（2015 年 7 月、日本のインターネット環境における google 検索にて検索、閲覧した）。

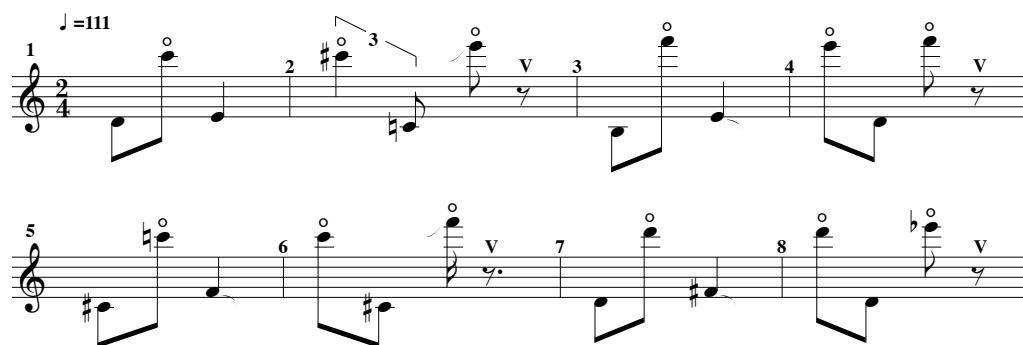
以上は2015年8月28日に提出した「論文集」（千葉2015）の原稿および、その削除縮小前の2015年8月22日付けの準備原稿をもとに補筆した。

8.2_(6) 吸気発声に関する疑問点の浮上

その後展開があった。前節「8.2_(5)」までの時点で明らかになったのは、rekuhkaraの「歌唱形式」についてであった。しかしなお問題として残されているのは、その発声法である。とくに特殊な唸り声のような低い声の出し方が分からなかった。これについては後述するが、高音は吸気発声であるとして、当初は解決済み問題と考えていた。しかし意外な展開であったが、後者の声について、問題が浮上した。

改めて録音資料を聞き直すと、フレーズ間にあるブレス音が着目された。「譜Ⅷ-1」の採譜には、以下のようにブレスが追加された（譜Ⅷ-6）。

譜Ⅷ-6：西平ウメ（NHK、1962年）のrekuhkaraの採譜「修正版（ブレス追加）」（全体27小節2拍目までのうち、冒頭部から抜粋）



この場合、高音の裏声が吸気だとすると1周期のフレーズは「低高低_高低高（ブレス）」（_の箇所は伸ばす）であり、これを呼気・吸気に置き換えると「呼吸呼_吸呼吸（ブレスすなわち吸）」となる。フレーズの終わりの音とブレスが「吸吸」の連続となり、不自然かつ吸気過剰になる可能性があると考えられた。実演してみると理解されるが、吸気は呼気に比べ短時間で多量の空気を移動できるのか、または吸気発声は呼気発声より効率が悪いのか、呼気と吸気で交互に発声していると、吸気の方が過剰になるようである。人により違いがあり、また訓練によって変わるのかもしれないが、ともあれ初期の所見はそのようであり、その可能性は考える必要がある。そしてこの問題を何人かの人々で共有し（ウボポ研究会、ウレシパ・クラブなど）いろいろと試みてもらったが、参加者の意見は、吸気+ブレスは不自然である、という意見が多数を占めた（よく分からないという人はいたが、反対意見はなかった）。実際に高音の呼気発声を試みしてみる

と、これも不可能ではなく、慣れてくるとむしろ低音との連携はスムーズですらあり、さらに方法を探る価値はあると考えられた。

こうして、「低音-高音」の発声方法は「呼気-吸気」ではなく「呼気-呼気」で練習するように、方向転換を考えた。そして「ウポポ研究会」ほか、少しずつそうした方向での試みを増やして行くことにした。

8.2_(7) 発想の転換—urespaクラブでのこと

そうした中、ある時、札幌大学urespaクラブでの講義で、rekuhkaraの練習を行なった。新入生向けに、これまで実施してきた曲目を練習しようという状況設定であった。「8.2_(6)」で述べたように、高音部の吸気発声の問題視されていた時期だったので、それを説明し、前回まで（2年生以上）は吸気発声で練習してきたが、今回は呼気発声で練習しようと提案し、練習を開始した。少し練習したところで、上級生たちから意見が出た。自分たちは今まで吸気で行なってきたので、今回もそれで練習したい、との意見であった。それはそれで良いと筆者も容認し、改めて、今回はこれまでと同じに高音を吸気発声で練習する、と宣言した。そして高音は吸気発声にして練習を開始した。数十分経過して、皆、一通りやり方をつかんだようなので、皆で練習の成果を披露してもらうことにした。2人一組になって、一組ずつ、端から順に開始した。みなそれぞれに、なんとかこなしているようであった。何組目かに来た時に、少々違和感を感じて、確認したのは、その高音部は吸気発声なのかどうかについてである。彼らは高音も呼気で行なっていたので、今回は吸気にしたのだ、ということを確認したが、そこで、皆から様々な報告が出た。高音部も呼気で行なっている人が、何人かいることが分かった。それだけではない。人それぞれ、全くバラバラのやり方を試みていたことが明らかになった。低音と高音は、呼気-吸気の人もいれば、呼気-呼気の人もある。ほかに、吸気-吸気の人までいることが判明したのだ。彼が言うには、低い声は吸気で出すと上手く出せる、自分はむしろ吸気でないと出せない、ということであった。筆者にとってはいくつかの意味でとても興味深いことだったので、彼らのやり方はすべて容認することにした。

筆者は目から鱗が落ちるように、考え方を改めた。研究者にとって「吸気発声」はとても興味深い歌唱法だ。そのため、筆者自身はそこに拘り過ぎていたのではないかと自省の念が生じた。吸気発声か、呼気発声か、そこに関心が集中していたと自覚する。しかし、伝承とは、彼らが行なったように、ある意味ではもっと自由な部分があった可能性がある。もちろん、こうしなければならない、と決められた厳しい伝承もあったかも

しれない¹¹⁴。しかし、長い時間の伝承の中で、いろいろな人の関わる中で、手取り足取りではなく、聴覚印象のみに頼った伝達もあったであろう。中には誤解もあったかもしれない。しかし何よりも、札大の彼らが行なったように伝承に含まれる試行錯誤の中で「自分はこの方法がやりやすい」「自分はこの方が良い声が出せる」「自分はこういう風にやりたい」というような方法の選択があったことは十分に考えられる。そのような伝承における混沌とした可能的様態の力強い動きの中で「吸気発声を使ったはずだ」という研究者の拘りは、取るに足りない問題意識であったかもしれないと思うに至った¹¹⁵。西平ウメ媪の独唱は「呼気—呼気」で行ない、同じ歌でも、これ以外の発声法（「呼気—吸気」を含む）で行なった可能性もある、と考えることができる。

8.2_(8) 低い声の出し方

ストレスがあり、ノイズ成分の多い独特な声である低音は、録音を聴いて皆で真似てみるものの、いくつか独特な声は開発されたが、なかなかこの歌に関してまったく同じというような声の再現には至らなかった。これについては、rekuhkaraの研究当初から、環北極圏の喉遊び歌（Throat Singing）の中でもrekuhkaraと類似性が指摘されているCanadian Inuitの**katajjaq**の発声法が、視野の端にあった。Inuitの**katajjaq**はその伝統が途絶えることなく、現在でも若い世代まで、盛んに行われている。発声法も様々なヴァリエーションの声をを用いており、rekuhkaraや樺太のheciriなどで用いられるストレスのある低音に類似した声を含む多彩な声種が用いられている印象である。rekuhkaraの発声法の不明な点も、あるいは、Katajjaqの歌い手に意見を求めれば、解決できるかもしれない、という発想がある。同じように考える同僚研究者や先輩方もいて、知り合いのInuitとの橋渡しを提案してくれる研究者も数人あった。しかし、これに関して、筆者の考えは、「もうしばらく保留」と決めていた。いくつかの親切的な申し

¹¹⁴ 例えば澤井¹¹⁴トメノ媪の発言のように、「upopo というものは、すべてそのままの形で歌わなければならない。節は upopo ごとにきまっていて、それを勝手に変えて良いという事はない。もしもどこか違っているならば、それはその upopo を完全にマスターしていないという事だ」（千葉 1996a, P. 4）。ということであるが、実際には多くの伝承において変化は起きており、むしろ、古い伝承スタイルにおいては細部まで同じ歌はほとんど見られない（近年の節の無い歌では反対に、五線譜に採譜できるレベルにおいては全く同じ旋律で歌われる場合が多い）。

¹¹⁵ 実際に、筆者の考え方自体は、伝承の動きそのものを作るのが理想であって、それは、多くの民間伝承が生命を持って展開していくように、一人一人のエネルギーが重要である。研究者である筆者は、伝承がそこへ向かうためのサポートを目的としているのであり、現状では巨大文化に呑まれ、形を変え、少し脱線して見える軌道を元に戻して、進むべき方向だった未来への方向性を取り戻すための手伝いをするのである。材料は集めるが、使うのは筆者ではない。研究者として一つの事柄に拘るのは悪くはないであろうが、優先順位はそこではない。

出に対しても、筆者は丁重にお断りした。この件については筆者自身悩んだことがあった。未来の世代のあいぬ民族の自尊心を考慮したからであった。Inuitに尋ねて、解決する可能性もあるかもしれない。しかし、うっかり軽々にそんなことをしたら、将来にわたって「アイヌのrekuhkaraはInuitに習って再現した」と言われかねない。そのことによって、未来の伝承者たちの自尊心を傷つけ、恨まれたくはない。「余計なことをした」と言われかねないのだ。結果を急ぐべきではない。研究者のモラルの問題でもある。

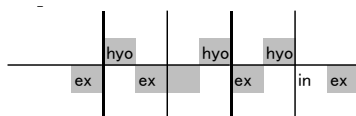
これに関して後日、研究者仲間である友人を通じて、Inuitとも接触のあるカナダの研究者から、学生たちに「rekuhkara」を教えたいので、やり方を教えてくれ、とE-mailで頼まれたことがある。筆者には研究結果を出し惜しみする理由もないので研究結果は教えたが、そうした事情を考慮してもらえるように一言添えたところ、忙しいので後でメールするとだけ連絡があり、それ以降は何の返事もない。こうした問題は、案外ナイーブであるかもしれないと思う。

さて、こうした悶々とした期間が続き、筆者も時間のある時に思い出せば学内の練習室を借りて一人唸ってみたり、ウポポ研究会の仲間とともに唸ってみたりを繰り返していたが、ある時、あっさりと答えが出た。

2018年2月、「担い手育成事業」の受講生たちとrekuhkaraを練習していた時のことである。担い手たちは皆、いつも学習に際して、より良い習得方法や実演方法を自ら発想豊かに試行錯誤してくれるのだが、その時も皆でアイディアを出し合ってやり方を工夫していた。ちょうど問題の低い声を試行錯誤していた時に、ある受講生が発言した。「先生、私はこうやったらちょっとやりやすい。」自分で工夫したやり方を皆に披露したが、録音ではストレスある強い声に聞こえるので、これまで多くの人々が皆で頑張ってきた声であるが、彼女は思いのほか小声である。別の受講生がそれを真似して練習していたところ、さらに良い結果が生まれた。今どうやったかを尋ねると、彼の工夫は「両手のメガホン」であった。小さい声でも手で口を覆って手の内側に息を当てるように発すると、籠もった響きの中に摩擦音が含まれ、sound（音響）はとてもdistortedされて（歪んで）noisyな印象（強く、ある意味やかましいような響き）なのだ。聞いていて、ほぼ録音とそっくりという印象である。録音してみようということになった。結果はとても良好である。たまたま参加していた関係者である映像プロデューサーが昔(1951年)の録音方式はおそらくこの様であったはず、と提案をして、1本のマイクを向かい合う二人の頭の上にセットして録音してみたところ、もはや何の疑いもなく、再現されたと認定可能な出来であった。実際に昔の演者が行っていた方法と、現在の私たちが行っている方法が同一であるかどうかの裁定は、聴覚印象によるものであり、発声の振動様式など具体的な方法が確かめられたわけではない。したがって生理学者であれば異論が

あるかもしれないが、伝承はいつも生理学的な解析は伴わずに聴覚印象と、場合によっては演者自身の「思い込み」を伝えることで行われてきた。今回は後者の情報はないが、伝承のシチュエーションでも、聴覚印象だけで伝わることも多々有ることである（そのために誤解が生じることも無論あり得るが、それも含めて伝承は行われてきている）。そのように考えて、筆者はこのrekuhkaraの演目の低音の発声方法については、ようやく結論に到達したと認定する。

譜Ⅷ-7: ①《rekuhkara》Excel 譜／②rekuhkara (heciri) ／③白川クルバルマツと樺村パイ、西平ウメ／④樺太東海岸／⑤1951年、1962年⑥NHK（1951_VC-34 A 面1曲目）（1962年の録音はNHK1965 付属 sonosheet にある）⑦2018年3月27日作譜⑧この譜は拍の取り方をこれまでと変えている（試みである）。太線の枠単位で ukouk する。「hyo」の箇所は吸気、呼気を任意で選択肢、どちらかのパターンを繰り返して行う。吸気の場合は「in」と記したブレスを省略するのも任意。「ex」とした箇所の発声方法については本文中に記したが、詳細についてはひとまずここでは「口伝」としておく。



8.2_(9) 高音の吸気発声について

2018年7月末になって筆者は2014年発行の富田の著書を購入したが、そこにはrekuhkaraを富田自身が実演したことが書かれていた¹¹⁶。

レクフカラ (rekuhkara) は一緒にやりました。これは「喉鳴らし」のことです。二人が向かい合ってそれぞれの手を八の字にして口にあて、それをお互にくっつけて声を出します。二人で合わせるので、リズムが大切なようです。習って真似事のようにしてやりました。これは遊びのようなものです。レクフカラは西平さん以外ではもうできる人はいなかったようです。(富田2014、P. 52)

樺太アイヌの遊びに、レクフカラ (rekuhkara 喉鳴らし) と呼ばれるものがあります。二人が向かいあって、強く息を吸い込む時のような、喉の奥の方

¹¹⁶ 入手時期が遅れたのは、発行者から送って頂けることになっていたのに、それを待っていたためであり、2015年に富田俊郎氏（富田先生のご長男）に数分間、見せて頂く機会があったが、この時も親切な貸与の申し出を同じ理由で断った。何かの手違いかで結局送られてはこなかったが、2018年に別の経路から入手することができた。そして10月半ばに本件に気づくことになった。

から出す音でかけあいをする遊びです。西平さんはこのレクフカラが得意でしたが、昭和三十五年頃にはできる人は少なくなり、やろうにも相手がみつからない状況でした。(富田 2014、P. 53)

ここでは吸気とは断言せず「強く息を吸い込む時のような、喉の奥の方から出す音」となっているが、この微妙な発言には謎が残る。筆者が明瞭に「吸気発声」と著者から聞いたことがある **rekuhkara** の特徴ある発声法は、本書では、吸気発声とは書かれずに、やや曖昧な印象の表現にとどまっているのは、なぜか。本書は富田による情報が基になり、富田が著者となっているが、「編者あとがき」で執筆方式について簡単に記されている。著者と編者の間で、本書に先行する 2012 年発行の出版物の作成が契機になり、さらなる富田の知識を紹介する目的で本書を製作する事になったという。「改めて富田氏にトンコリについてお話をうかがい、それらを丹菊と篠原がまとめる形で一般向けのブックレットとして刊行したのが本書である。」そのためと思われるが、例えばアイヌ語に関しては富田の記述の方法のままではなく(筆者は富田からご自身のノートを直接拝見させていただいたことがある)、編者により現代表記に直して記されてある。これは編者として当然の処置であり、著者のために、誤りがあればそれを正し、現代的な視点から正確な記述をめざすことが本書の編集方針であることは明瞭である。しかしそのために、当該の問題である「発声方法」については、はからずもいくぶんか謎が残ることになったと考えられる。「強く息を吸い込む時のような、喉の奥の方から出す音で」というのは、吸気でなく「呼気」で発している音の意味に受け取れるし、「喉の奥から」という表現は、低音の発声のようにも解釈できる。印象が曖昧なのは、この不思議な発声に対して判断を避けたためであるようにも受け取れる。著者の言う「吸気」に違和感を感じたのか、伝承者本人に確認できない今となっては、誤りを避けるために微妙な表現を選んだのではないかと推測された。編者としての判断は正しいと思うが、筆者にとっては謎が深まる。筆者の推論では解決しないため、これについて富田に確認したところ、やはり「吸って声を出す」とのことであった(電話による筆者との個人的な談話による; 2018年10月19日)。談話ではより詳しい **rekuhkara** の実演や教わる様子などを話していただいた。

○「**rekuhkara** は声を吸って出す」(「出す」は発声する意)。

上記の「吸気発声」が「高音」に用いられていたことを確認する意味と、「低音」では「吸気発声」を行わなかったかの確認の意味で、「声を吸うのは高い声の時か低い声の時か」、といった質問をしたところ、これについては

○「ウメさんは女性だから高い声しか出ない」

とのことであった。これについては意味を確認したが、つまり、このときの談話の中で、富田は *rekuhkara* の旋律の高音のみを歌の旋律として捉えて話題の対象とし、低音は例えばブレスなど「フィラー¹¹⁷」の類の雑音と捉えて話題の対象としていないものと理解された。したがって、富田の証言する「吸気発声」は「高音部分」を指し、「低音部分」については不問であることになる。*rekuhkara* は「図VIII-1」のように互いの口を互いの両手で連結して行うが、ウメ媼と練習する際にもこのようにしようしたとのことである。ただし富田は「口をつけるのは嫌だったので、少し離れて行なった」とのことである（これは富田の日頃の佇まいを考え合わせて日本女性の行儀作法などの感覚の問題として大いに理解できる）。これは筆者のメモにあった「2人ではくっつけ合う」ということが行われた現場についての話であろう。ウメ媼の時代でもこの2人の実演時のフォーメーションは基本的には省略せずに行われていたことが知られる。また、富田はウメ媼が一人で手を「八の字にして」いる様子の写真を掲載しており¹¹⁸、筆者の有する1993年5月14日の富田との談話のメモでは「*rekuhkara* の両手は、ひとりの時でも必ずする」とのことなので、おそらくこのときも2人で並んで、それぞれが両手を「八の字」にして行なったのであろうと想像する。

さて、ともかく、「西平ウメ媼の *rekuhkara* の歌い方では、高音部分の裏声を吸気発声で行なっていた」という事実が明らかになったが、録音の演唱が高音を「呼気発声」で行なっていたとするならば、高音は「吸気発声」でも「呼気発声」でも良いことになり、録音の時は「呼気発声」で行なっていたという全体の状況が推測される。

吸気発声に関して、他の可能性を考えておくと、「喉の奥の方から出す音」（富田 2014、P. 53）が実は吸気発声である場合が可能性として残る。これについて検討する。

¹¹⁷ フィラーは会話の途中で無意味な音「えーと」などの感嘆詞、「えー」「あー」など、前の語の母音の反復などを「フィラー」と呼ぶが、定延利之は息を吸う「シー」という空気の音やなども一種のフィラーであるとして論じている（定延 2005a、2005b、2007a、2007b）。言語学的な意味とは異なるが、歌の中で、生理的な機能としては余剰した空気を排出する行為だが、同時にノイズとして摩擦音を発することで、音楽的に見れば半ば旋律音として機能していると考えられる例について筆者は「フィラー」と呼んだ。「呼気摩擦音は、旋律解釈として見れば、フレーズとフレーズをつなぐフィラーのような役割であって、その意味では旋律の外側に付加された音である。」（千葉 2017）

¹¹⁸ 「八の字」とは、口の前で両手の指先を1本ずつ左右交互に重ねるようにして形作るが、指先は概ね第一関節までの部分を重ね（X字状に交叉せず、指先部分がそれぞれ平行に並ぶようにして重ねる）、両掌は合わせることなく、両手首も付けずに両ワキの少し内側程度の幅に位置するように少し開き、そのため両手の形は「八の字」と形容されるが、両親指は指先で接しており、その点では「メガホン」とも呼び得る形である。

当初、低音が呼気、高音が吸気、とされていて、これを否定した根拠は、録音資料に聞かれるのブレス（息継ぎ）である。高音の裏声が吸気だとすると1周期のフレーズは「低高低_高低高（ブレス）」（_の箇所は伸ばす）であり、これを呼気・吸気に置き換えると「呼吸呼_吸呼吸（ブレスすなわち吸）」となる。フレーズの終わりの音とブレスが「吸吸」の連続となり、不自然かつ吸気過剰になると考えられた。そして吸気発声は一旦否定されたが、これを吸気発声で行う場合は、ブレスを行わない（試みに実行してみると、とくにブレスの必要はないことが分かる）。低音を吸気発声で行う可能性は、やや困難な印象がある上、これを試す必要があるかは疑問であるが、念のため考察しておくとして、低音：吸気、高音：呼気でのパターンは「吸呼吸_呼吸呼（ブレスすなわち吸）」となり、フレーズのはじまりの音とブレスが「吸吸」の連続となるため、高音：吸気の場合と同様に可能性は少ないと考える。

西平ウメ媼の *rekuhkara* の歌い方の結論は、

- ①録音時（NHK1965、添付 *Sonosheet*1 枚目 7 曲目）は吸気発声は用いられず、低音・高音共に呼気発声を行なっている。
- ②低音：呼気発声、高音：吸気発声を用いる歌い方があった（富田報告に従えば、むしろこちらが通常の形であるように思われる）。

以上は、*urespa* クラブで得た以下の仮説を支持する結論である。

- ①*rekuhkara* には吸気発声を用いられるが、用法は自由であり、演者によって様々なヴァリエーションがあり得る。
- ②西平ウメ媼の独唱では低音、高音ともに呼気発声で歌われている。同じ歌で（とくに高音で）吸気発声を用いられた可能性も否定できない。したがって白川クルバルマツ、樺村プイ両媼¹¹⁹の演唱では呼気-呼気、呼気-吸気、いずれの可能性もある。

①、②とも支持されたことになる。

一時期、しばらくの期間練習していた「低音呼気」「高音吸気」の発声方法もあながち誤りではなかったことになり、筆者は安堵する。今後は「低音、高音とも呼気」「低音：呼気、高音：吸気」の方法を両立させ、さらに *urespa* クラブで得た教訓「自由に

¹¹⁹ 「*huci*」の意味の「媼」を敬称として添えることが筆者の中で習慣となりつつあるが、この時代の両媼たちはまだ媼と呼ぶには失礼な年齢かもしれない、妥当性を欠いていた場合は陳謝する意向である。

演じていた可能性」をも加えて、いずれの可能性もひとまず否定しない方向として、本研究で得た結論を今後の伝承活動に活かして行きたいと考えている。

8.3 復元の事例（2）：「ウタレブンパレワ」

—復元の目標設定と問題点—

歌が元々一つの形であり、それが変化したものであれば、条件さえ揃えば、単純に元の形に復元することは可能であろう。しかし、民間伝承の歌は一時期の伝承であっても形が定まらず、豊富なヴァリエーション形があり、また時間と共に様々な経過を経てここに変化し、総体として伝承の全体が変化して行く。復元とは、どこを目指せば良いのか。

「ウタリホブンパレワ」と呼ばれる歌がある。祭りにおいて、座り歌から踊り歌に移行する際に、最初に「皆で立ち上がって踊ろう」と呼びかける歌であり、道東を中心に、今は全道で広く歌われる歌である。

1985-1986年に北海道の8つの保存会団体を調査した『北海道アイヌ古式舞踊・唄の記録』では、春採（釧路）、帯広、阿寒の3地域で再録されている（浦河、平取、静内、白老、旭川の5地域では再録されていない）。以下がその再録された3地域の採譜である。それぞれのタイトルは、歌われた歌詞のままであり、「ウタリ」（春採）、「ウタレ」（帯広、阿寒）と違いがある点の一つの留意点である。

譜Ⅷ-7:①《ウタリ オブンパレワ》／③春採アイヌ古式舞踊釧路リムセ保存会／④釧路／⑤1985年10月4-5日／⑥日本民俗舞踊研究会（北海道アイヌ古式舞踊連合保存会委託事業）／⑦1986年1月15日～3月末、採譜：小林幸男、校正：小林公江／⑧引用（小林・小林1987a、P. 40）

現行 完全4度
記譜音は録音よりも長3度高い。

67年4月録音テープ
記譜音は録音よりも短2度高い。

現行の一例

譜Ⅷ-8：①《ウタレ オブンパレワ》／③帯広カムイトウ・ウポポ保存会／④帯広／⑤1985年10月6日／⑥日本民俗舞踊研究会（北海道アイヌ古式舞踊連合保存会委託事業）／⑦1986年1月15日～3月末、採譜：小林幸男、小林公江（分担記載なし）／⑧引用（小林・小林 1987a、P. 73）



短3度
記譜音は録音よりも短2度高い。

譜Ⅷ-9：①《ウタレ オブンパレワ》／③阿寒アイヌ民族芸能保存会／④阿寒湖／⑤1986年1月12日／⑥日本民俗舞踊研究会（北海道アイヌ古式舞踊連合保存会委託事業）／⑦1986年1月15日～3月末、採譜：小林幸男、校正：小林公江／⑧引用（小林・小林 1987a、P. 40）



以上、前囃し
現行
記譜音は録音よりも短3度高い。
8mm映画『阿寒アイヌ古式舞踊』1978
阿寒町教育委員会 からの古老の一例。
記譜音は録音よりも長3度高い。

一方、『アイヌ伝統音楽』（NHK1965）では次のように掲載されている。

まずはじめに「掲載楽譜索引」には「踊り歌（リムセ）」の項に曲名を「uta ropunpare wa」として、掲載箇所を「（総論・解説中の）19、24、（録音シートに収録）196」の3箇所としており、その索引のページを繰ると、次の内容が掲載されている（譜のキャプションのみ、筆者の書き方で他の箇所と揃えた）。

掲載1（19 ページ）：解説中「坐り歌」の項の冒頭にこの歌に関する解説と、以下の歌詞が掲げられている（／は改行）。

「utar／uhopumpare wa／urimsere yan／aa hoyyoo」

掲載2（24 ページ）：続けて、「坐り歌」の解説の終わり近くに、以下の譜が掲載されている。

譜Ⅷ-10 : ①《utar uhopun pare wa》／②坐り歌／③不明／④不明／⑤演唱日不明／⑥NHK／
 ⑦／⑧『アイヌ伝統音楽』から引用 (NHK1965、P. 24) 坐り歌だが踊り歌の形式を持つ例すな
 わち踊り歌から坐り歌が派生したとする知里説を証明する例として提示している。

先唱者 (iekay)
 u - tar uho - pun - pa - re wā urim - se - ne yan a ho ho - y yo

斉唱

The image shows a musical score for 'utar uhopun pare wa'. It consists of two staves. The top staff is for the lead singer (iekay) and the bottom staff is for the chorus (saijō). The music is in 2/4 time. The lyrics are written below the notes. The lead singer's part includes the lyrics 'u - tar uho - pun - pa - re wā urim - se - ne yan a ho ho - y yo'. The chorus part is indicated by a bracket and the word '斉唱'.

(注、譜Ⅷ-10 の歌詞が「urimse ne yan」と書かれているのは「urimse re yan」の誤りであろう)

掲載3 (196 ページ) :

譜Ⅷ-11 : ①《uta ropunpare wa》／②踊り歌／③不明／④釧路地区春採／⑤演唱日不明／⑥
 NHK／⑦／⑧『アイヌ伝統音楽』から引用 (NHK1965、P. 196) 譜の上に「釧路地区」末尾に
 「春採」とあるのは、本書の書き方の特徴であるが、この曲は「釧路地区に伝わる曲」で、その
 うち採譜は「春採」の例、という意味と理解される。

222 ♩ = 96

uta ropunpare wa 釧路地区

u - ta ro - pun - pa - re wā rim - se re - yan

a ho ho - y yo (春採)

The image shows a musical score for 'uta ropunpare wa'. It consists of two staves. The top staff is for the melody and the bottom staff is for the lyrics. The music is in 2/4 time. The tempo is marked as 222 ♩ = 96. The title is 'uta ropunpare wa' and the location is '釧路地区'. The lyrics are 'u - ta ro - pun - pa - re wā rim - se re - yan' and 'a ho ho - y yo'. The second line of music is labeled '(春採)'.

「譜Ⅷ-11」と共に、この歌の解説が詳しく書かれている。中で歌詞が2種書かれてい
 る。以下引用する。

リムセ (roski upopo) 釧路地区・春採

uta
ropunpare wa
rimse re yan
a ho hoy yo

(中略)

歌詞は正しくは、

utar
u hopun parewa
u rimsere yan
a ho hoy yo

おい (仲間よ)
皆立ち上がって
踊ろうよ
アーホーホイヨー (NHK1965、P. 197)

ここで、冒頭の解説と、「歌詞は正しくは」として書き出している歌詞は、掛け声部分こそ「aa hoyyoo」「a ho hoy yo」のように多少の違いはあるが、歌詞そのものは同じもので、すなわち知里が『アイヌ文学』で記したものと同一である。

ウタリ
ウホプンパレ・ワ
ウリムセレ・ヤン
アー・ホイヨー
(知里 1955、P. 59)

歌詞に関して言えば、アイヌ語として乱れた現在の歌詞は、本来このような語形であったろうと思われる形に直す、という選択肢がある。「譜Ⅷ-10」は、採譜としての採集地が示されておらず、この形がどこで演じられていたものか不明である。実際に、『アイヌ伝統音楽』で収録した釧路地方の演唱は、『アイヌ伝統音楽』付属ソノシート盤と、『アイヌの音楽』(NHK1967)の2種の音源が公開されている。録音された音の響きはとても良く似ているが、微妙な違いもあり、とくに後唱者集団の歌声は明らかに異なる。

るので、2つの音源は、同日の録音の中の別テイクであろうと推測される。2つの音源の採譜を下に掲げる。

『アイヌ伝統音楽』 付属ソノシートから：

譜Ⅷ-12：①《uta ropunpare》／②熊祭り歌／④春採／⑤1961年5月3日 (NHK1965、P. 547)／⑥NHK『アイヌ伝統音楽』 付属ソノシート 3面 22／⑦2018年10月16日／⑧タイトルも含めて、データは文書から (NHK1967_文書、P. 9)

『アイヌの音楽』 10枚組 LP レコードから：

譜Ⅷ-13：①《utar hopun parewa》／③不明／④収録地：釧路市／⑤1961年5月3日 (NHK1965、P. 547)／⑥NHK『アイヌの音楽』 (LP レコード) 踊り歌 (rimse) 2、No. 3 (NHK1967)／⑦2018年10月16日／⑧タイトルも含めて、データは『アイヌの音楽』 (文書) から (NHK1967_文書、P. 9)

NHK の 1961 年の録音の歌詞は、

『アイヌ伝統音楽』 掲載「譜 222」(本稿：譜Ⅷ-11)

uta ropun pa re wa rimse re yan

『アイヌ伝統音楽』 ソノシート、千葉採譜 (譜Ⅷ-12)：

utari obun ba re wa rimse re yan a ho ho hoy yo

『アイヌの音楽』 LP レコード、千葉採譜 (譜Ⅷ-13)：

utar(i) obunbari wa rimse re yan a ho i yo

となり、いずれも「譜Ⅷ-10」のように歌ってはいない。「譜Ⅷ-10」において、知里の示した「正しい歌詞」において追加される「u」（互いに）の箇所は、2箇所とも音符の1音に対して2音節が当てられており、これは音符に対して追加した音節を当てはめたものと思われる。つまり、この譜は採譜ではなく、採譜された旋律形に知里の示す「正しい歌詞」を当てはめて提示したものと考えられる。「正しい歌詞」は「譜Ⅷ-10」では「utar」そして、知里の『アイヌ文学』では「ウタリ」すなわち「utari」となっているが、両者は概念形と所属形の違いであり、概念形（utar）は「人々」の意味だが、所属形（utari(hi)）は「同族、仲間、の意味で使われる」（田村 1996、P. 792）とあるように、ただニュアンスの違いであり、語法上はどちらの形もあり得る。

仮に「正しい歌詞」をこの旋律音形に当てはめるならば、以下の形が最も妥当であろうと考える。

『アイヌ伝統音楽』 P. 24 のメロディーの場合：

譜Ⅷ-14：①正しい歌詞《utar uhopunpare wa urimse re yan》のメロディー（ソノシート）

1 2 3 4 5
u ta ru ho pun pa re wa - u rim se re yan a ho i - yo

『アイヌの音楽』のメロディーの場合（1）：

譜Ⅷ-15：①正しい歌詞《utar uhopunpare wa urimse re yan》のメロディー（LPレコード）

1 2 3 4 5
u ta ru ho pun pa re wa - u rim se re yan a ho i - yo

「譜」は採譜の音程を移したが、最低音は個人性に由来する可能性があるので、練習用により一般的な音程に直したもの（譜と同じ音程）を掲げておく。

『アイヌの音楽』のメロディーの場合（2）：

譜Ⅷ-16：①正しい歌詞《utar uhopunpare wa urimse re yan》のメロディー（LPレコード）4小節目の音程を変更

1 2 3 4 5
u ta ru ho pun pa re wa - u rim se re yan a ho ho ho y yo

歌詞については、以上（「譜Ⅷ-14」～「譜Ⅷ-16」）を一つの答えとして提示しておく。

しかし、ここで問題としたいのは、日川キヨ媪の歌についてである。

日川キヨ媪の歌唱法はかなり独特であるが、その歌唱は、音程の感覚および、irekte（節回し）の挿入度合い、あるいは irekte を旋律要素の主体とした旋律など、古い要素を多数含むことから、アイヌの歌唱の中でも非常に古いスタイルを保持しているものとする。日川媪が歌を学んだ経歴に理由があると思われるが、媪の上の世代で現在私たちに知られている人たちよりも、多くの意味でさらに古形を保っているといえる。そうした点に筆者は注目し、媪の歌唱を学習の目標として高く評価している。古形の歌唱スタイルが日川媪自身のキャラクターと結合して、日川媪自身の歌唱スタイルを形成しているとも言える。筆者は現在行なっている学習方法の実施に際して、日川媪の演唱スタイルは、かなり上級者向けの課題として用いている。日川媪の歌唱スタイルの実行には、いくつかの技巧と、それを用いるための音楽的な感覚が必要となり、とても難度が高い。

日川媪の「utarebunbarewa」は、この歌も、その例にもれず、日川媪の歌う古い歌唱スタイル、あるいは日川媪自身のスタイルが存分に発揮されている。以下に日川キヨ媪が歌った「utarebunbarewa」を3つの採譜で示した（譜Ⅷ-17～譜Ⅷ-19）。3つの採譜とは、①Excel 譜、②irekte を記号で表した五線譜、③irekte を記号とともに実音で表した五線譜、である。

譜Ⅷ-17：①《utarebunbarewa rimsere yan a he enyo》／②踊り歌／③日川キヨ／④釧路-阿寒-屈斜路（日川姫の居住地）／⑤1992年5月15日（DAT_0°06'33"から）／⑥千葉／⑦2018年3月23日

tekorerep

①[0:06:33]

Do D♭4	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ	ℓ	ℓ	ℓ	x	ℓ
La B♭3	タ ア	バ ア	レ	ワ	ア	リム			
Sol A♭3	ウ	レ	ブ	ン	レ	ワ	ア	セ	ン
Mi F3	ア				ア		レ	ヤ	ヘ
Re E♭3							ア	ア	ア

②[0:06:42]

Do D♭4	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ	ℓ	x
La B♭3	タ		ン						
Sol A♭3	ウ					ア	リム	セ	ン
Mi F3							エ	レ	ヤ
Re E♭3							ア	ア	ア

△
 小さく裏拍打ち

③[0:06:50]

Do D♭4	ℓ ℓ	ℓ	ℓ	ℓ	ℓ	ℓ	ℓ	ℓ	x
La B♭3	ウ								
Sol A♭3		レ	ブ	ン					ン
Mi F3									ヘ
Re E♭3									ア

④[0:06:57]

Do D♭4	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ	ℓ	ℓ	x
La B♭3	タ	ア							
Sol A♭3	ウ	レ	ブ	ン					ン
Mi F3						(Fa)G♭3	レ	ヤ	ヘ
Re E♭3							ア	ア	ア

(A) 手拍子は後半に行くに従ってだんだん裏拍打ちが強くなっている
 ドラファ, Sub-Dom3和音? 掛け声

⑤[0:07:07]

★Re E♭4	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ ℓ	ℓ	ℓ	ℓ	x
★Si C4			ン						
Sol A♭3	ウ					ア	リム	セ	ン
Mi F3							エ	レ	ヤ
Re E♭3							ア	ア	ア

譜Ⅷ-18 : ①《utarebunbarewa rimsere yan a he enyo》／②踊り歌／③日川キヨ／④釧路-阿寒-屈斜路（日川姫の居住地）／⑤1992年5月15日（DAT_0°06'33"から）／⑥千葉／⑦2018年4月13日

1 $\text{♩} = 76$ [1] 2 3 4
a - u ta - re bu n ba - re wa - - rim se - re yan -

5 6 [2] 7 8
- a - - he - - en yo - a u ta - re bu n ba - re wa - -

9 10 11 [3] 12
rim se - re yan - - a - - he - - en yo - a u ta - re bun

13 14 15 16 [4]
ba - re wa - - rim se - re yan - - a - - he - - en yo - a

17 未修正 180413 18 19 20
u ta - - re bun ba - - re wa - - rim se - re yan - - a - - he -

21 22 23 24
- en yo - ho ha' u ta - - re bu n ba - - re wa - - -

25 26 27 [6]
rim se - re yan - - a - - he - - en yo - a

譜Ⅷ-19 : ①《utarebunbarewa rimsere yan a he enyo》／②踊り歌／③日川キヨ／④釧路-阿寒-屈斜路（日川媼の居住地）／⑤1992年5月15日（DAT_0°06'33"から）／⑥千葉／⑦2017年2月19日

♩. = 75 (♩ = 113 / aver. tempo from bar 2nd to bar 56th)

1 a - u ta - - re bu n ba - - - re wa - -

4 rim se - re yan - - - a - - he - - en yo - a

7 u ta - - re bu n ba - - re wa - - rim se - re yan - -

10 - a - - he - - en yo - a u ta - - - re bun

13 ba - - re wa - - rim se - re yan - - - a - - he -

16 - en yo - a u ta - - - re bun ba - - re wa - -

19 rim se - re yan - - - a - - he - - en yo - ho ha'

23 u ta - - re bu n ba - - re wa - - - rim se - re yan - -

「譜Ⅷ-7」～「譜Ⅷ-13」に見る旋律は、旋律音一つ一つの音高をある程度安定させて保持し、その中で *irekte* を行なって主に音を分断させる機能を果たしてリズムに変化を作っている形である。日川媼の旋律は、旋律の全体を喉の技巧を使って大きく揺らし（それ自体がヴィブラートに *irekte* の動きつまり声門を閉鎖する動作が重なったものと見ることができる）、^{あいだあいだ} 間々に *irekte* の裏声または閉鎖のポイントを作っている歌い方を、1拍に3つずつの揺りを入れるリズムで行なっている。

日川媼の「*utarebunbarewa*」は、それほど極端な歌い回しが付いていなかった「*utar hopunpare wa*」の旋律を、技巧的な要素について見れば、より古形に引き戻したとすることもできる。しかしながら旋律のスタイルについて「古い」「新しい」の観点でいえば、非常に複雑である。新しい時代に、より古形に戻った、という見方もできるし、また、古い要素を含む日川媼独自のスタイルに「発展」させた、と見することもできる¹²⁰。

学習では、古い歌唱スタイルを現代に復元する意味で、日川媼の歌唱技巧を学ぶのであるが、「復元」の観点からは、それが復元すべき「古い形」と言い切れるのか、との批判的な見方もある。日川媼の「*utarebunbarewa*」は、通常歌われる「*utar hopunpare wa*」の旋律を、古形であれ、日川媼のスタイルであれ、大きく発展させた形であると言することができる。しかし歌詞においては、本来の形が大きく変化したものであると言える。そこで、いわゆる「ウタリホブンパレワ」と呼ばれる歌を、より「正しい」形に「復元」する行為について、考える必要がある。

歌詞をより「正しい」形に復元した場合の旋律の歌い方については、すでに「譜Ⅷ-13」「譜Ⅷ-14」「譜Ⅷ-15」で提案したが、試みにこれを日川媼の歌唱旋律に当てはめてみ

¹²⁰ 日川媼の歌唱スタイルについては、一つ一つの要素はともかく、全体的な形を見た場合には、全く同様なスタイルでの演唱例が見当たらないことが一つの関心を生む。これについては2つの可能性を考える。1つは、日川媼が独自のスタイルを創り出したという可能性である。上述したように、日川媼の歌唱スタイルには「音程の感覚」「*irekte*の挿入の仕方」「*irekte*を旋律要素の主体とした旋律の用法」など、古形の要素と考えられるものが多く含まれており、単純に日川媼が創作したオリジナルスタイルということではなく、古形の要素（それも一つ一つを技術的に高めていると考えることもできる）に独自の声のニュアンスなどを加えて、個人のスタイルを形成したと考えられるのである。もう1つの可能性は、日川媼のスタイルは独自ではなく、同様のスタイルが伝承されていた可能性である。例えば日川媼は、徹別（てしべつ）・布伏内（ふぶしない）に在住した育てのお婆である徹辺（てしべ）フヨから多くを学んだというが、そのお婆のスタイルが日川媼と同系であり、類似していた可能性は多いにある。しかし、お婆の歌声は残されていない。伝承されていた歌唱スタイルが、周囲の同系の伝承者がいなくなったために媼は一人残され、阿寒にあっては周囲と比較すればやや独自な印象を与え、まるで突然変異のように一人独自のスタイルを保持していた、という図式が想定し得る。

る。

日川媼の「utarebunbarewa」の旋律は、日川媼の歌詞の上に成立している。1拍を3つに区切るリズムが基本となっていて、そこに *irekte* を挿入する。そこでは、次のような拍で歌われる（| |の区切りの中に拍が3つずつ入る）。

a | u ta a | re bu n | ba a re | wa a a | rim se e | re yan n | n, a a | a he e | e en n | yo o o |
これを「正しい」歌詞に戻すのは可能である。

a | u ta ru | ho pu n | pa a re | wa a u | rim se e | re yan n | n, a a | a he e | e en n | yo o o |
となる。

しかし重要なのは「*irekte*」である。

通常使う「ℓ」の記号は煩雑になるので、ここでは「|」で *irekte* を表すことにする。

日川媼の歌い方には毎回のヴァリエーションがあるが、比較的明瞭に *irekte* を多用している②回目の演唱を当てはめてみると、次のようになる。

a | u ta'a' | re'bu'n | ba'a're' | wa'a'a | rim se e | re ya'n n | n, a a | a he e | e e'n - | yo o o |
「正しい歌詞」の場合、以下となる。

a | u ta'ru' | ho'pu'n | pa'a're' | wa'a'u | rim se e | re ya'n n | n, a a | a he e | e e'n - | yo o o |

実際に歌ってみないことには理解しづらいし、そのためにはある程度の技術を習得する必要があるが、ここで困難になるのは、音が変わる箇所の *irekte* である。

「u ta'a'|re」というのは、「a」という母音を伸ばす箇所で *irekte* を挿入するのであり、技巧的には歌詞の変化を気にせずに *irekte* の挿入に集中することができる。しかし「u ta'ru'|ho」という歌詞となると、*irekte* に集中できないということだけではなく、発音の変化が大きいので、*irekte* の挿入そのものが困難になる。「wa'a'a」の箇所も同様で、「wa'a'u」となると、そこで *irekte* の挿入のためには一つのハンディキャップができ、おそらくは *irekte* を挿入しない結果になると推測される。

たとえば訓練をするなどして、困難を克服する道はあるのかもしれない。しかし、この件に関する物事の本質は、無理をしてできるかできないかの話ではない。歌詞の脱落による変形があり、同じ母音が連続したことによって歌唱に余裕が生まれ、そこに喉の技巧で遊ぶ空間ができた、という経緯が旋律の発展の歴史になっていると考えられる。歌唱の遊び心を発揮して、楽しい旋律歌唱ができるということなのである。歌詞の変形ありきで発展した歌唱旋律であるとするならば、復元はどこへ戻すのか、という話になる。歌詞を文法的な正しい形に修復するのか、古い歌唱技巧を用いたひとつの歌唱の形に戻ろうと学習するのか。「何のための復元」「何を基準として復元」「どこまで戻る」「どれをどこまで戻す」「戻す必要は本当にあるのか」「復元と創作と発展」...問題は多く、選択肢も多い。今後の伝承に向けた「姿勢」が大切である。

8.4 復元の事例（3）：rekuhkara（2）

—rekuhkara の復元と未来に向けた伝承—

復元については他にいくつか興味深い例があるが、補論としての問題提起にとどめて、ここでは最後に一つだけ事例を簡単に掲げる。

rekuhkara の復元方法については未だ問題も多く、例えば、形式について、rekuhkara は本稿「8.2」で述べた事例のように「ukouk」形式で行なわれているものばかりでなく、2つの全く異なる旋律を歌う例もある¹²¹。とはいえ、比較的シンプルな構造で聞き取れる歌の場合は、単純な ukouk で聞き取ることができ、それ以上の複雑な構造が想定しがたい場合もある。譜の例は、そのようにして復元された rekuhkara のレパートリーである。

資料は以下である。

日本放送協会（NHK）録音（知里真志保監修）1951年『樺太アイヌ』
VC-27 「レクッカラ Rekuhkara 喉鳴らし」（6種）

この rekuhkara の演者名としての記載はないが、同じレコード盤にはこの「レクッカラ 6種」と「ヘチリ 3種」のみが収められており、ヘチリの方にのみ4名の演者名が記載されている。同一の演者によるものである可能性もある。

今村サンコッテス（西海岸大谷出身）、畑山スパ、^{あしない}足内イノランケマツ、大谷キヨ。

「6種」のうちの2曲めがここでの対象である。

段階的な採譜として、まず全体は以下のように聞かれた（譜Ⅷ-20）。

¹²¹ 中川裕は藤村久和らとともに rekuhkara の実演を体験したことがあるというが、そこでは2人でまったく異なる2つの旋律を重ねていたとのことである。ukouk は rekuhkara の形式の前提にはならない点は中川の指摘である（中川の筆者への個人的な談話による、2018年）。

譜Ⅷ-20：①《rekuhkara》VC-27（6曲中2曲目）「段階的採譜1」／②rekuhkara／③本文中
に記載の4名（今村、畑山、足内、大谷）の可能性あり／④樺太／⑤1951年／⑥NHK／⑦2012
年11月21日

高音

低音

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

F.O.

「譜Ⅷ-20」は譜のままのように高音部と低音部でパート分けされているようには到底聞こえないが、フレーズを整理するための採譜である。反復した音型を分離し、高音部と低音部をフレーズとして結びつけて整合性の取れる音型を探して、次のように解釈された。

譜Ⅷ-21:①《rekuhkara》VC-27(6曲中2曲目)「段階的採譜2(パート割り振り)」/②rekuhkara /③本文中に記載の4名(今村、畑山、足内、大谷)の可能性あり/④樺太/⑤1951年/⑥NHK /⑦2012年11月21日、2014年7月21日

♩ = ca.136

1 hu u u y u u u
2 a y a a y a - a y a y
3 u tu - tu - tu u -
4 a y a - a u a a -
5 u u - du - n - n
6 tu - u n - u u
7 a y a a a a - y
8 n n n n - u
9 a a a - a - a - F.O.

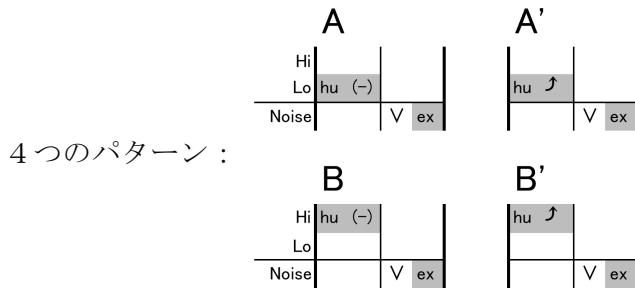
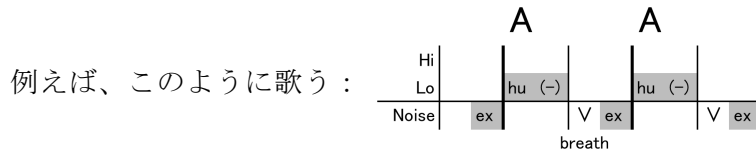
「譜Ⅷ-21」を整理して簡略化し、練習用の楽譜を作成した。説明のためにいくつかの題材を作った。

譜Ⅷ-22：①《rekuhkara》VC-27（6曲中2曲目）「練習用（作譜）」／②rekuhkara／③本文中に記載の4名（今村、畑山、足内、大谷）の可能性あり／④樺太／⑤1951年／⑥NHK／⑦2018年3月23日、26日

1 $J=136$ A' A A' B B A
2 3 4 5 6
hu A' u A u y A' u B' u B' u A'
7 A^a y A'^a A'^a y B^a - B'^y A^y
8 9 10 11 12
u A' tu A' tu A' tu B u B' u A
13 A'^a y A'^a - A'^a u A^a A'^a - A^a
14 15 16 17 18
u A' du A' n A' n A' tu A' u A
19 A'^a y B^a y B^a y A^a y A^a y A^a
20 21 22 23 24
n A u B u B' n A n A n A'
25 Aⁿ A'^a a y a a a -
26 A' u B' a - a - F.O.

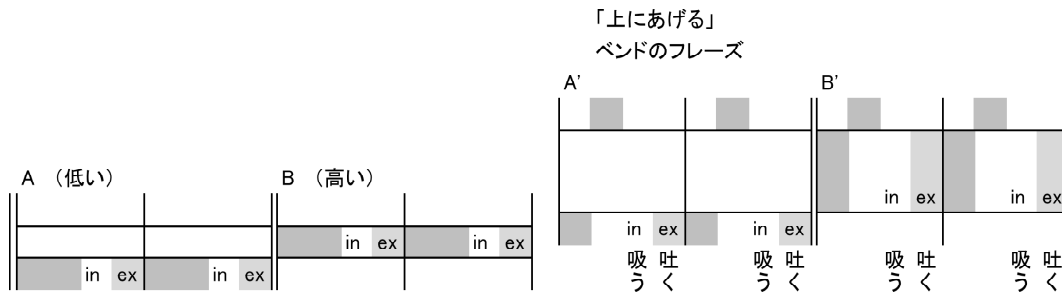
A…低い音
A'…A から上にあげる
B…A より 1 音高い音
B'…B から上にあげる

譜Ⅷ-23(a) : ①《rekuhkara》VC-27 (2 曲目)「練習用の題材 (各種)」
 /⑦2018年9月18日

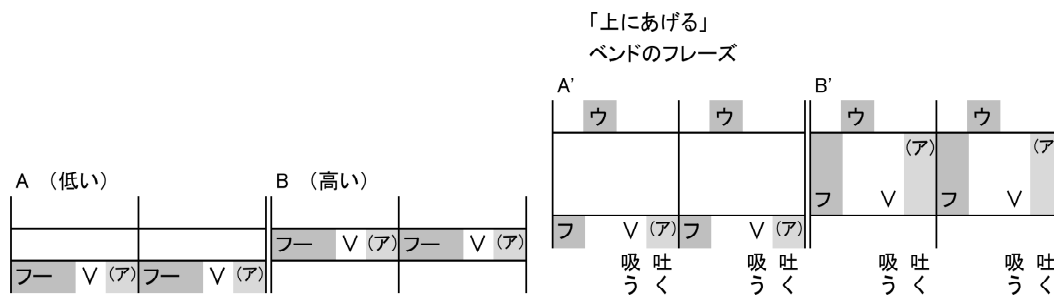


譜Ⅷ-23(b) : ①《rekuhkara》VC-27 (2 曲目)「練習用の題材 (各種)」
 /⑦2018年3月23日、2018年10月17日 /⑧2012、2014年の採譜と考察、2018年の担い手
 と千葉による音源の検証から。

ローマ字版 :



カナ版 :



覚書き： $\text{ア} \left| \text{フー} \right.$ 、 $\text{ア} \left| \text{フー} \right.$ 、 $\text{ア} \left| \text{フー} \right.$ で取ると歌いやすい。

これは全くゲーム性を前面にだして練習した。先攻、後攻を決め、先に歌う者は A、A'、B、B'、4つのパターンから自由なフレーズを歌う。後を追いかける者は「譜Ⅷ-22」では4分音符1拍分、「譜Ⅷ-23(a)」では1マス分、「譜Ⅷ-23(b)」では半マス分、後にずれて、いずれも「フー」「フー」で間が開かずに追いかけるようにして歌う。先唱者のフレーズを真似て追いかけたり、時にわざと対抗したりなどして遊ぶ。

歌い方は、*rekuhkara* では手をメガホンのようにして「図Ⅷ-1」にして2人が相対して歌うのが伝統的な方法だが、現代ではこれに拘らないこととした。現代人ではあまり密接して歌うのに抵抗があることもある。かつては女子や子どもの遊びだったというが、現代では男女でも行うこととするとなると、なおさらである。ただし、音響的にこの両手は大切であるから、口を覆うように両手を使うこととした。しかしながら、2人が相対するという束縛を離れたら、若い学習者たちはとたんに自由な遊び方を次々に開発した。以下に列挙する。

- 立って向かい合って行う。
- 立って横を向いて行う。
- 立って背中合わせになって行う。
- 3人以上で、1対残りの全員で掛け合いをする。
- 歩きながら行う。
- 踊りながら行う。
- 振り付けを決めて行う（決めるというよりは、互いに真似て揃える）。
- ヘビメタのコンサートのように暴れ動きながら行う。
- ビデオを意識して、皆で両側からフレームイン、1周回ってフレームアウト、などの演出をして行う。
- 講義のあと、カラオケに行った際は、カラオケの任意の曲のバックコーラスとして行う。

もう、最後はめちゃくちゃである。しかし、とても楽しいし、大笑いする。これは、考えようによっては、*rekuhkara*、あるいは「*heciri*¹²²」というものの本来の姿であるかと考える。

¹²² *heciri* は、座り歌、踊り、踊りのときの歌などを含み、*rekuhkara* も *heciri* の一種とみなさ

筆者は若い学習者たちの悪ふざけを一切止めることなく、その発想を是認した。こうした行動は、「伝統」の今後の発展に大いに関与すると考えている。

れる。heciri はまた「遊び」の意味もあるという。「ヘチリ (heciri) は遊び、時には遊び道具即ち玩具の意と使はれることがある。」(山本 1944、65)

謝辞

私にとっては、人に教わることの喜びを感じた非常に有意義な4年間でした。その最も深い部分で影響を与えてくださったご指導の先生方に、敬意とともに感謝の気持ちを述べさせていただきます。私に博士論文を書く機会を与え、学問の道に深く導いてくださり、的確なご助言で論文完成までご指導くださった植村幸生先生に深く感謝致します。そもそも学外から変人を受け入れてくださった度量の深さに頭が下がります。4年間の間に数々の規格外のプランを持ち込みましたが、その都度目から鱗が落ちるようなご発想によるご助言をいただき、大変有意義な学生生活を送ることができたことも、私の人生にとって大きなプラスでありました。塚田康子先生には正確無比で的確なご指導をいただきました。考えの迷路に立ち入った際にリセットし、後から「考えてみれば当たり前」という道に進むための、物事の最も妥当な方法を論理的に探りあてるためのご助言をいただきました。山下薫子先生には、教育学の考え方の奥深さと論理性を教えていただきました。人に教えるという行為の持つ意味を、多角的に考えさせていただく機会をいただき、私の研究の実際的な面で大いに役立てることができました。中川裕先生には、アイヌ音楽に触れた当初から、数々のご指導をいただき、一言では申せませんが、今後の研究で返させていただきたいと思っております。医学博士の斉田晴仁先生には、おそらく荒唐無稽に感じられたと思われる私の発想に寛大な態度でお付き合いいただき、生理学分野でご指導くださいました。芸大楽理の先生方、土田英三郎先生、大角欣矢先生、福中冬子先生、西間木真先生、塚田健一先生、すべての先生からいくつものご助言を賜ったことは望外の幸せでした。有意義な時間を共有させていただきました。山下ゼミでは岡田猛先生（心理学）、佐野靖先生からも、数々のご助言をいただき、刺激をうけました。そして私が博士課程に進む直接のきっかけを作っていただき、音楽学の道に導いてくださったのは高松晃子先生先生でした。その先生をご紹介いただいた徳丸吉彦先生には研究当初からお世話になりました。学内では多くの人々にたくさんの学恩を頂きました。すべての方々に、深い感謝を申し述べさせていただきます。年下ですが先輩となつて多くの助言をいただいた神野知恵さん、Patrick Savageさん、アイヌ語で困ったときにいつもご助言いただいた安田千夏さん、いつも応援してくださる本田優子先生、熱意と刺激をくださる北原次郎太准教授、動きのきっかけをくださる村木美幸さん、背中を押してくださる野本正博さん、研究上の挑戦を与えてくれた安田益穂さん、皆様に心からの感謝を述べさせていただきます。本研究のここまでの達成は本当に多くの方々のお力添えのおかげです。huci、ekasiたち、アイヌの友人たちに感謝し、oripakする心で、今後ともより良い伝承を築くためにこの身を捧げたいと思っております。

参考資料

参考資料 凡例：

- ／初出 ……参考とした資料の初出年。
- ／所収 ……参考とした資料の新しい版が発行されている場合、分かる範囲で記した。
- ／ ……著者と翻訳者の区切りとした。
財団法人、などの資格名は個別名称の後に付した。

アイヌ文化振興・研究推進機構、財団法人

——『アイヌ生活文化再現マニュアル トンコリ 五弦琴』札幌：財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構、2012年

アイヌ文化保存対策協議会（編）

——『アイヌ民族誌』東京：第一法規出版、1970年

アイヌ民族博物館、財団法人（編）

——『アイヌ文化の基礎知識』東京：草風館、1993年

青山 まゆみ

——「うたと遊び」『アイヌ文化の基礎知識』東京：草風館、1987年

浅井 亨

——『アイヌの昔話』東京：日本放送出版協会、1972年

内田 祐一

——「クナシリ・メナシの蜂起にみられるペウタンケについて」『根室市博物館開設準備室紀要』5、根室：根室市博物館開設準備室、1991年

荏原 小百合

——『現代におけるアイヌの音楽活動に関する一考察—道東塘路の事例から—』上越教育大学大学院学校教育研究科 教科・領域研究先攻／芸術系コース（音楽）、1997年

エリス (Ellis), Michael. J. 森 楸, 大塚 忠剛, 田中 亨胤、訳

——『人間はなぜ遊ぶか 遊びの総合理論』黎明書房 1985

太田 太郎

——「アイヌの気鳴楽器」『東洋音楽研究』第9号、東京：東洋音楽学会、1944年、P. 47-69

大谷 洋一

- 「「オンネパシクル」について」『口承文芸研究』19、東京：日本口承文芸学会、1996年、P. 111

大塚 一美

- 「首飾りと巫術」『チャシ学会研究報告』7、1993年
——「アイヌの生活史、短歌謡」『古代文学講座 9 歌謡』東京：勉誠社、1996年
——「熊送り^{ホシキ}最初の歌舞^{ウボボ}“オフ °タテシケ”考」『旭川研究：昔と今』16、旭川：、2000年

大塚 梨恵、坂田 亜里紗、上野 愛里、山下 真悟、中田 恭平、倉重 裕美、(編)

- 『サハリンアイヌ語辞典』旭川：北海道教育大学 談話・語用論ゼミ、2008年

大矢 京右

- 「クリルアイヌの歌舞」『itahcara』2、千葉：itahcara 第2号編集事務局(千葉大学ユーラシア言語文化論講座)、2003年

沖野 慎二

- 「アイヌ民族に“うなり板”は実在したか—N. G. マンロー「アイヌ：信仰と儀礼」のある記述をめぐって—」『北海道立北方民族博物館研究紀要』3、網走：北海道立北方民族博物館、1994年
——「失われた千島アイヌの弦鳴楽器について」津曲敏郎編『北海道民族学会通信 1997年号 1-2号』小樽：北海道民族学会、1998年
——「失われた千島アイヌの弦鳴楽器について」『環オホーツク海文化のつどい報告書 1997年号 No.5』紋別：北の文化シンポジウム実行委員会、1998年

萩原 眞子

- 「「巫謡」およびシャマンの伝承について」『国際商科大学論叢』30、川越：国際商科大学、1984年、P. 191-222
——「コタンを守る神—フクロウ神の伝承—」『古代文学講座 3 都と村』東京：勉誠社 1994年

奥田 ^{おさみ} 統己

- 「静内地方のユーカラにおけるリズムと詞句の関係について」『千葉大学修士論文』千葉：千葉大学、1988年
——「静内地方のユーカラにおけるリズムの形式について」『口承文芸研究』13、東京：日本口承文芸学会事務局、1990年
——「カムイユカラの詞句のアクセントとメロディーの関係」『アイヌ文化』16、札幌：財団法人アイヌ無形文化伝承保存会、1991年
——「近年のアイヌ口誦文芸テキストと口誦文芸研究(増補)—金田一・久保寺・知里以後—」『北の語り』7、札幌：北海道口承文芸研究会、1992年
——「アイヌ口頭文芸「聖伝」をめぐって」『口承文芸研究』19、東京：日本口承文芸学会、1996年、P. 114-126
——「ジャンル分類の研究史」「最近の研究状況と問題点」『岩波講座 日本文学史 第17巻 口承文芸 2・アイヌ文学』、東京：岩波書店、1997年、P. 188-201
——「アイヌ口頭文芸」『古代文学講座 12 古代文学研究史』東京：勉誠社、1998年
——「アイヌ口頭文芸のジャンル分類：目的と方法」『口承文芸研究』25、東京：日本

- 口承文芸学会、2002年、P. 121-133
——「神謡と叙情歌の韻律的志向性：沙流地方の語り手の録音から」『北海道博物館
アイヌ民族文化研究センター研究紀要』2、札幌：北海道博物館、2017年、P. 33-40

加藤 九祚、小谷 凱宣（編）

- 『国立民族学博物館研究報告別冊』5、大阪：国立民族学博物館、1987年

金谷 栄二郎・宇田川 洋

- 『樺太アイヌのトンコリ』常呂：常呂町郷土研究同好会、1986年

萱野 茂

- 『萱野茂のアイヌ語辞典』東京：三省堂 1996年
——『萱野茂のアイヌ神話集成』東京：日本伝統文化振興財団、1998年

北原 次郎太

- 「トンコリの戦後史 1」『千葉大学大学院社会文化科学研究科研究紀要 社会文化学
研究』7、千葉：千葉大学、2003年
——「トンコリの戦後史 2—1977年～1998年まで—」『千葉大学 ユーラシア言語文化論
集』6、千葉：千葉大学ユーラシア言語文化論講座、2003年、P. 67-94
——「tonkori とシャーマニズム」『itahcara』1、札幌：itahcare 創刊号編集事務局（北
海道大学大学院文学研究科言語情報学講座）、2003年、P. 25-35
——「最近の調査から (2) 宗谷のトンコリ」『itahcara』4、千葉：itahcare 第4号編集
事務局（千葉大学文学部 日本文化学科ユーラシア言語文化論講座）、2004年、P. 28
（以下、インターネット公開）
——「第4回 北方の楽器たち(1)」アイヌ民族博物館『月刊シロロ』2015年（6月）
——「第5回 北方の楽器たち(2)」アイヌ民族博物館『月刊シロロ』2015年（7月）
——「第6回 北方の楽器たち(3)」アイヌ民族博物館『月刊シロロ』2015年（8月）
——「第7回 北方の楽器たち(4)」アイヌ民族博物館『月刊シロロ』2015年（9月）
——「第8回 北方の楽器たち(5)」アイヌ民族博物館『月刊シロロ』2015年（11月）
——「第22回 北方の楽器たち（補遺1）鉄製口琴で戦う乙女—イカ」アイヌ民族博物館
『月刊シロロ』2017年（6月）
——「第23回 北方の楽器たち（補遺2）千島？釧路？のカチョ」アイヌ民族博物館
『月刊シロロ』2017年（8月）
（注、インターネット上の『月刊シロロ』は下記 URL から、上記の項目すべてのペー
ジにリンクされた「目次ページ」にアクセスできるため、個々のページの URL は省略
する。
<http://www.ainu-museum.or.jp/siror/monthly/#01>（2018年10月18日閲覧）
——「オルシペスウオプ」<「アイヌ語を学ぶ」<「アイヌ文化を学ぶ」<「公益財団法人
アイヌ民族文化財団」ホームページ（トップページ）
<https://www.frpac.or.jp/web/learn/language/animation/index.html>（2018年10月18
日閲覧）
——「事業および STAFF 紹介」<「オルシペスウオフ」
https://www.frpac.or.jp/animation/files/h24book_03.pdf（2018年10月18日閲覧）

金田一 京助

- 『ユーカラ概説』東京：青磁社、1943年／所収1993(a)
——『金田一京助全集』7、東京：三省堂、1992年
——『金田一京助全集』8、東京：三省堂、1993年（a）

- 『金田一京助全集』12、東京：三省堂、1993年(b)
——「古井戸の底から／北の人」『金田一京助全集』14、東京：三省堂、1993年(c)、pp. 114-115
／初出 1934年
——「太古の国の遍路から／北の人」『金田一京助全集』14、東京：三省堂、1993年
／初出 1934年

久保寺 逸彦

- 『民族学研究』第5巻第5・6号、1940年
——「アイヌ民族の歌謡」『フィルハーモニー』4-6、東京：日本交響楽団、1951年
——「アイヌ文学序説」『東京学芸大学 研究報告』第7集別冊、東京：東京学芸大学、1956
年／所収 1977年(b)
——「アイヌ文学」アイヌ文化保存対策協議会編『アイヌ民族誌』東京：第一法規出版株
式会社、1970年
——「アイヌ；芸術；文学」『ブリタニカ国際大百科事典』1、東京：ティビーエス・ブリ
タニカ(Britannica International Encyclopaedia)、1972年
——『アイヌ叙事詩 神謡・聖伝の研究』東京：岩波書店、1977年(a)
——『アイヌの文学』岩波新書、東京 1977(b)／初出 1956
——『アイヌ語・日本語辞典稿：久保寺逸彦アイヌ語収録ノート調査報告書』北海道教育
庁生涯学習部文化課編、札幌：北海道教育委員会、1992年

クーパー G. W.、マイヤー L. B. /徳丸 吉彦、北川 純子(翻訳)

- 『新訳 音楽のリズム構造』東京：音楽之友社、2001年

黒岩 俊生

- 「トンコリ作りの記録」『カラフトアイヌ古式舞踊』東京：日本民俗舞踊研究会、
1985年、P. 16-46

黒沢 隆朝

- 『台湾高砂族の音楽』東京：雄山閣、1973年

小泉 文夫

- 『日本伝統音楽の研究1』東京：音楽之友社、1958年
——『エスキモーの歌』東京：青土社、1978年(a)
——『空想音楽大学』東京：青土社、1978年(b)
(小泉文夫記念資料室ではアイヌ関係の録音資料をインターネットで公開している)
——<http://www.geidai.ac.jp/labs/koizumi/index.html>

甲地 利恵

- 「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一国の重要無形民俗
文化財の追加指定を受けた9団体の歌の記録追補」『北海道立アイヌ民族文化研究セ
ンター研究紀要』1、札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、1995年
——「『貝澤こゆきのイヨハイオチシ』について」『北海道立アイヌ民族文化研究センター

- 研究紀要』3、札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、1997年、P. 41-75
- 「朗唱される祈りの旋律について～二谷一太郎氏の場合を例に～」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』5、札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、1999年、P. 115-133
- 「『クモの神の自叙』の音楽について～旋律構造とリズム配分を中心に～」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』6、札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、2000年、P. 151-186
- 「On the Variety of Voices in the Musics of Northern Peoples (北方諸民族の音楽における声のいろいろ--アイヌ音楽を中心に)」『第15回北方民族文化シンポジウム報告 北方諸民族文化のなかのアイヌ文化—儀礼・信仰・芸能をめぐる—』網走：北海道立北方民族博物館、2001年
- 「『クモの神の自叙』の音楽について(続) —神謡の演唱にみる音節数・アクセント・音型・リズム型の相互関係—」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』8、札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、2002年、P. 41-59
- 「旭川地方におけるタッカラについて」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』10、札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、2004年
- 「重要無形民俗文化財「アイヌ古式舞踊」伝承の現在(特集 北の大地と文化財—文化財はどう活かされているか)— (アイヌの人びとと文化財)」『月刊文化財』493、第一法規、2004年、P. 12-15
- 「沙流川流域に伝わるアイヌの‘神謡’の音楽について(1)概説(2)拍節構造」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』12、札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、2006年、P. 1-42
- 「書評・紹介 谷本一之著『北方民族 歌の旅』」『北海道民族学』3、北海道民族学会、2007年、P. 57-60
- 「故谷本一之氏略歴・主要業績(追悼 谷本一之元会長)」『東洋音楽研究』75、東京：東洋音楽学会、2009年、P. 122-124
- 「谷本先生の思い出」『北海道民族学』6、北海道民族学会、2010年、82-86
- 「魔祓いの儀礼、および魔祓いに関連する歌や踊りに関するの聴き取り—北海道立アイヌ民族文化研究センター採録音声資料より」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』16、札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、2010年、P. 39-92
- 「現地報告 伝統的ポリフォニー国際シンポジウム 参加報告」『北海道民族学』7、2011年、P. 66-72
- 「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：ポリフォニーの視点から」『北海道民族学』7、北海道民族学会、2011年、P. 78-80
- 「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ック的要素」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』18、札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、2012年 a、P. 51-90
- “On the polyphonic singing styles in Ainu traditional music and some recent changes”. R.Tsurtsmia・J.Jordania 編, *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony (4-8 October 2010 Tbilisi, Georgia)* Proceedings. International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. 2012 b
- “The polyphonic elements in the monophonic singing styles of traditional Ainu music”. Tsurtsmia, R., J.Jordania (eds). *The Sixth International Symposium on Traditional Polyphony (24-28 September 2012 Tbilisi, Georgia)* Proceedings. International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. 2014
- 「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—」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』21、札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、2015年

- 「2015年度第2回研究会発表要旨 演奏される拍節構造：アイヌ音楽における音頭一同形式の歌を対象に」『北海道民族学』12, 北海道民族学会, 2016年, 91-93
- 「アイヌ音楽における奇数拍節及び『音頭一同』形式との関係について」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要』2, 札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、2017年
- 「アイヌ音楽の音声資料：公刊されたアナログレコード盤」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要』3, 北海道博物館、2018年、pp. 73-116

甲地 利恵、柘谷 隆男、荏原 小百合（他）

- 「講演会等報告 特別企画「音楽ってなあに：楽器の文化あれこれ鼎談」報告」『北海道民族学』11, 北海道民族学会、2015年、pp. 117-137

小坂（諏訪） 円忠

- 『諏訪大明神絵詞』3、『続群書類従』第3輯ノ下 神祇部、国立国会図書館デジタルコレクション、<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/936498/45> (2018年10月9日閲覧)、初出1356年、P. 511-512 (コマ番号53-54)

小林 幸男

- 「イオンノッカ」『邦楽百科入門シリーズ カセットブック 日本の音Ⅲ 声の音楽3』東京：音楽之友社、1988年
- 「奏でてみよう、アイヌの楽器《ムフクン》」『邦楽百科入門シリーズ カセットブック 日本の音Ⅳ 楽器の音楽』東京：音楽之友社、1988年

小林 公江

- 「樺太アイヌの音楽」『カラフトアイヌ古式舞踊』東京：日本民俗舞踊研究会、1985年、pp. 47-49

小林 幸男、小林 公江

- 「楽譜の凡例」『北海道アイヌ古式舞踊・唄の記録』札幌：北海道アイヌ古式舞踊連合保存会、1987年 (a)、pp.17-19
- 「北海道アイヌの音楽の諸相」日本民俗舞踊研究会『北海道アイヌ古式舞踊』昭和61年度文化財国庫補助事業調査報告書、1987年、pp. 40-55
- 「今日のアイヌ伝統音楽の音階」『社団法人東洋音楽学会第39回大会』（プログラム）大阪：東洋音楽学会関西支部、1988年、pp. 40-55

近藤 鏡二郎

- 『アイヌの歌』アイヌ民謡研究会編、東京：全音楽譜出版社、1960年
- 『アイヌのユーカラ～沙流地方の伝承』門別町郷土史研究会編、アイヌ民謡研究会、東京：音楽之友社、1962年
- 『言語のリズム：その表記法と応用・分析』札幌：言語リズム研究所、1964年
- 『言語のリズム法』音声学シリーズ10、東京：学書房出版、1974年

榭原 健一、今川 博、横西 久幸、後藤 多嘉緒、二藤 隆春、木村 美和子、田山 二郎

- 「吸気発声における喉頭音源生成」『信学技報』東京：社団法人電子情報通信学会

笹谷 栄一郎

——「アイヌ音楽に就て」『音楽』第16号、東京音楽学校学友会、東京：1935年

定延 利之

——「感動詞」『日本語の文法』東京：ひつじ書房、2005年(a)

——「空気をすすする」『ささやく恋人、りきむレポーター』東京：岩波書店、2005年(b)

——「序」『音声文法の対照』東京：くろしお出版、2007年(a)

——「日本人が空気をすすするとき」『音声文法の対照』東京：くろしお出版、2007年(b)

更科 源蔵

——『アイヌの神話』東京：淡交新社、1967年

——『更科源蔵アイヌ関係著作集 VII アイヌ文学の謎』札幌：みやま書房、1982年

志賀 雪湖

——「神謡」『岩波講座 日本文学史 第17巻 口承文芸2・アイヌ文学』、東京：岩波書店、1997年、P. 215-229

篠田 謙一

——「アイヌ集団に見られる地域性」ほか『DNAで語る 日本人起源論』東京：岩波書店、2015年

篠原 智花

——「トンコリの演奏にみられる前世代のの演奏者との共通点について」『itahcara』4、千葉：itahcare 第4号編集事務局（千葉大学文学部 日本文化学科ユーラシア言語文化論講座）、2004年、P. 1-10

——「rekuhkaraの伝承についての考察」『itahcara』5、白老：itahcara 第5号編集事務局、2006年、P. 31-35

——「北方民族の音楽を追って」『Arctic Circle アークティック・サークル』62、網走：北方文化振興協会、2007

篠原 智花、笹倉 いる美

——「北海道立北方民族博物館所蔵の田辺尚雄氏樺太調査関連資料について(1)」北海道立北方民族博物館編『北海道立北方民族博物館研究紀要』16、網走：北海道立北方民族博物館、2007年、P. 77-98

篠原 智花、丹菊 逸治

——「サハリンの口琴再考」『itahcara』6、白老：itahcara 第6号編集事務局、2006年、P. 13-20

——「サハリンの口琴再考」『itahcara』6号、白老：itahcara 第6号編集事務局、2009年

——「トンコリはどこからきたか」『飛ノ台史跡公園博物館紀要』第10号、Chiba：2013年

下村 五三夫

——「アイヌ発声口琴風習の基層を探る」『小樽商科大学研究紀要 人文研究』100、小樽：小樽商科大学、2000年

——「アイヌ民族の口琴と喉遊びについて」『口琴ジャーナル』4、北見：日本口琴協会、

1994年

- 「声を出すアイヌの口琴奏法および喉借り遊びの音声合成原理について」『小樽商科大学人文研究』92、小樽：小樽商科大学、1996年
- 「江戸期の人の声を出す口琴とその練習譜について」『小樽商科大学人文研究』93、小樽：小樽商科大学、1997年

下村 五三夫、伊藤 大介

- 「樺太アイヌの喉交換遊びレクッカラについて」『人間科学研究』4、北見：北見工業大学、2008年

瀬川 拓郎

- 『アイヌと縄文——もうひとつの日本の歴史』東京：筑摩書房、2016年

鷹部屋 福平

- 「アイヌ民族の使用したる計量の単位 並に音の名称に関する研究」北海道大学北方文化研究室編『北方文化研究報告』2、東京：思文閣、1987年／初出1940年

武田 忠一郎

- 「解説」『東北民謡集・青森編』東京：日本放送協会、1956年

直川礼緒

- 「日本の口琴の源流」『日本の音の文化』東京：第一書房、1994年
- 「日本の博物館収蔵の樺太（サハリン）アイヌの金属製口琴」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要』1、2016年

田辺 尚雄

- 「樺太アイヌの音楽と舞踊」『国学院雑誌』大正14年1月号、東京国学院大学、1925年
- 『日本音楽の研究』東京：京文社、1926年
- 『島国の唄と踊』東京：磯部甲陽堂、1927年
- 『日本音楽史』東京：雄山閣、1932年
- 『日本音楽史』東京：東京電機大学出版部、1963年

谷本 一之

- 「アイヌの五弦琴」『北方文化研究報告』13、札幌：北海道大学、1958年／所収：北海道大学 北方文化研究室編『北方文化研究報告』7、京都：思文閣、1987年
- 「アイヌの口琴」『北方文化研究報告』15、札幌：北海道大学、1960年／所収：北海道大学 北方文化研究室編『北方文化研究報告』8、京都：思文閣、1987年
- 「アイヌの労働歌—アイヌ音楽の社会的背景—」『音楽学』8、東京：音楽之友社、1963年、P. 106-108
- 「アイヌ音楽について」『アイヌ伝統音楽』東京：日本放送協会、1965年、P. 3-17
- 「選曲について」『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レコード解説書）、1967年
- 「A Study on the tone-system of AINU music」『北海道教育大学紀要』第一部C 第十七巻 第二号、札幌：北海道教育大学、1966年
- 「ギリヤーク民謡の音組織について」東洋音楽学会編『創立三十周年記念 日本・東洋音楽論考』東京：音楽之友社、1969年

- 「アイヌ；芸術；音楽と躍り」『ブリタニカ国際大百科事典 1』東京：ティビーエス・ブリタニカ (Britannica International Encyclopaedia)、1972 年
- 「アイヌ音楽」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽別巻 I』東京：岩波書店、1989 年(a)
- (共著)『北海道の民謡』札幌：北海道教育委員会、1989 年 b
- (共著)『アイヌ古式舞踊調査報告書』I、札幌：北海道文化財保護協会、1991 年
- (共著)『アイヌ古式舞踊調査報告書』II、札幌：北海道文化財保護協会、1992 年
- (共著)『アイヌ古式舞踊調査報告書』III、札幌：北海道文化財保護協会、1993 年
- 「先住民族と音楽研究 北方諸民族」『東洋音楽研究』59、東京：東洋音楽学会、1994 年
- 『アイヌ絵を聴く—変容の民族音楽誌』札幌：北海道大学図書刊行会、2000 年
- 「アイヌの芸能—和風化のプロセス」『アイヌの歴史と文化 II』仙台：創童社、2004 年、P. 168-175/初出『白い国の詩』仙台：東北電力株式会社、2000 年
- 「調査の概要」『平成 4 年度 アイヌ古式舞踊調査報告書 (III)』三石・弟子屈・札幌・常呂』、札幌：北海道文化財保護協会、1993 年、p. 1

田村 すゞ子

- 「アイヌの民謡」『ILT NEWS』51・52、東京：早稲田大学語学教育研究所、1973 年
- 「アイヌの歌謡について」『アイヌ語音声資料』4、東京：早稲田大学語学教育研究所、1987 年
- 『アイヌ語沙流方言辞典』東京：草風館、1996 年
- 「発音と韻律」『アイヌ語音声資料』11、東京：早稲田大学語学教育研究所、1998 年

田村 将人

- 「もんべつ流水祭りにおける樺太アイヌの芸能活動に関する新聞資料」『itahcara』2、千葉：itahcara 第 2 号編集事務局(千葉大学ユーラシア言語文化論講座)、2003 年

チクセントミハイ (Csikszentmihalyi) , M/今村浩明 (翻訳)

- 『楽しみの社会学—不安と倦怠を越えて—』東京：思索社、1979 年
- 『楽しむということ』東京：思索社、1991 年

千葉 伸彦

- 「アイヌの歌の旋律構造について」『東洋音楽研究』61、東京：東洋音楽学会、1996 年(a)
- 「長嵐イソのトンコリ」『北海道の文化』68、札幌：北海道文化財保護協会、1996 年(b)
- 「藤山ハルのトンコリ演奏法について (1)」『北海道東部に残る樺太アイヌ文化 I』常呂：常呂町樺太アイヌ文化保存会、1996 年 (c)
- 「藤山ハルのトンコリ演奏の内容について—演奏の解説と、演奏モチーフの考察—」『北海道東部に残る樺太文化 1』常呂：常呂町樺太アイヌ文化保存会、1996 年 (d)
- 「樺太アイヌの音楽」財団法人アイヌ民族博物館編『財団法人設立 20 周年記念・第 11 回企画展図録 樺太アイヌ—児玉コレクション—』白老：財団法人アイヌ民族博物館、1996 年(e)、pp. 49-56
- 「西平ウメのトンコリの演奏法について」『西平ウメとトンコリ』白老：財団法人アイヌ民族博物館、2006 年
- 『小泉文夫録音 西平ウメ演奏・解説によるトンコリ演奏法』(財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構 平成 18 年度研究助成 成果品・報告書) 神奈川：千葉伸彦 (私刊)、2007 年
- ‘The music of the Ainu’, A. Tokita and D. W. Hughes eds, *The Ashgate Research*

Companion to Japanese Music, 2008 年

- (編・共著)『阿寒のうた (ウポポ)』札幌：クルーズ、2012 年
- 「グローバリゼーションの進む現代における口頭伝承音楽の伝習—アイヌの歌の伝承を活性化するために—」放送大学大学院 文化科学研究科 文化情報学プログラム 修士論文, 2013 年, pp. 1-128
- 「アイヌの rekuhkara の復元に向けた録音資料の分析」『第 11 回日中音楽比較国際学会検討会 論文集』新疆：中国新疆芸術学院、2015 年、P. 202-209
- 「アイヌの歌唱における呼気摩擦音の用法」『音楽文化学論集』東京芸術大学大学院音楽研究科、2017 年

知里 真志保

- 「アイヌ民俗研究資料 第二 (謎・口遊び・唄)」『アチック ミュージアム彙報』第 17、東京、1937 年／所収『知里真志保著作集』2、1973 年
- 『アイヌ文学』東京：元々社、1955 年(a)
- 「アイヌの散文物語—川下の者の昔話—」『北方文化研究報告』第 10 輯、札幌：北海道大学、1955 年(b)／所収：『知里真志保著作集』2、1973 年
- 『アイヌ語入門』札幌：北海道出版企画センター、1956 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』東京：文部省文化財保護委員会、1960 年
- 『アイヌの歌謡 第 1 集』東京：日本放送協会、1948 年／所収『知里真志保著作集』2、1973 年
- 『文化財委託研究報告Ⅱ アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査報告』文部省文化財保護委員会、1960 年／所収『知里真志保著作集』2、1973 年
- 『知里真志保著作集 2』東京：平凡社、1973 年
- 『知里真志保著作集 別巻 1 分類アイヌ語辞典 植物編・動物編』東京：平凡社、1976 年

富田 ^{うたもえ} 歌萌

- 「アイヌの弦楽器“トンコリ”演奏法」『音楽学』9、東京：音楽学会、1963 年
- 「アイヌの弦楽器“トンコリ”」『北海道の文化』10、札幌：北海道文化財保護協会、1966 年

富田 友子 (雅号：歌萌)

- 『トンコリの世界』札幌：北海道大学アイヌ・先住民研究センター、2014 年

富水 慶一

- 『富水慶一採録：四宅ヤエの伝承 歌謡・散文編』(CD 付き)、釧路：四宅ヤエの伝承刊行会、2007 年
- 『富水慶一採録：四宅ヤエの伝承 韻文編 1』(CD 付き)、釧路：四宅ヤエの伝承刊行会、2011 年
- 『富水慶一採録：四宅ヤエの伝承 韻文編 2』(CD 付き)、釧路：四宅ヤエの伝承刊行会、2012 年

中川 裕

- 「動物神の自叙—アイヌの神謡—」『古代文学講座 2 自然と技術』東京：勉誠社 1993 年
- 『アイヌ語千歳方言辞典』東京：草風館、1995 年(a)
- 「アイヌの口承文芸とその未来」『第 14 回日本ケルト学会報告』東京：第 14 回日本ケルト学会報告、1995b P. 13-16
- 「アイヌ物語文学ジャンル名の分布と歴史」『柴田武先生喜寿記念論文集「言語学林 1995-1996」』東京：三省堂、1996 年(a)

- 「少数民族と言語の保持」『言語人類学を学ぶ人のために』京都：世界思想社、
1996年(b)
- 『アイヌの物語世界』東京：平凡社、1997年
- 「アイヌの口承文芸」『アイヌの歴史と文化Ⅱ』仙台：創童社、2004年／初出『白い国
の詩』仙台：東北電力株式会社、2001年
- 「アイヌ文学の基礎知識」『札幌大学附属総合研究所 研究叢書1 伝承から
探るアイヌの歴史』札幌：札幌大学附属総合研究所、2010年(a)、P. 13-24
- 「英雄叙事詩に見られる時間層」『札幌大学附属総合研究所 研究叢書1 伝
承から探るアイヌの歴史』札幌：札幌大学附属総合研究所、2010年(b)

中川 裕、志賀 雪湖、奥田 統己

- 「アイヌ文学」『岩波講座 日本文学史 第17巻 口承文芸2・アイヌ文学』東京：
岩波書店、1997年

中村 和之

- 「近現代のアイヌ文化と権利獲得への動き」田端 宏、桑原 真人、監修『アイヌ民族
の歴史と文化 教育指導の手引き』東京：山川出版社、2000年

にしつる さだか
西鶴 定嘉

- 『樺太アイヌ』札幌：みやま書房、1974年／初出1942年

日本放送協会 (NHK)

- 『アイヌ伝統音楽』東京：日本放送出版協会、1965年
- 『アイヌの音楽』東京：放送業務局資料部音声資料課、1967年

日本民俗舞踊研究会

- 『カラフトアイヌ古式舞踊 昭和59年度文化財国庫補助事業調査報告書』東京、
1985年
- 『北海道アイヌ古式舞踊 昭和61年度文化財国庫補助事業調査報告書』東京、1987年

野本 正博

- 「神へのおどり」『アイヌ文化の基礎知識』白老：財団法人アイヌ民族博物館、
1993年
- 「トンコリをつくる」『西平ウメとトンコリ』白老：財団法人アイ
ヌ民族博物館、2006年、P. 81-88

はすいけ
蓮池 悦子

- 「ウポポとヤイサマ」『古代文学講座 9 歌謡』東京：勉誠社、1996年

バード、イザベラ／時岡 敬子 (翻訳)

- 『イザベラ・バードの日本紀行』(上) (下) (講談社学術文庫)、東京：講談社、
2008年

萩中 美枝

——『アイヌの文学 ユーカラへの招待』札幌：北海道出版企画センター、1980年

伴野 有市郎

——「録音資料 戦後間もない頃録音されたカラフト・アイヌの歌謡—NHK制作の準長時間SPレコード—」『国立国会図書館専門資料部参考書誌研究』39、東京：国立国会図書館、1991年

藤村 久和

——『神々の物語 北海学園大学学園論集 第54号 別刷』札幌：北海学園大学、1986年

——「アイヌ文学」『古代文学講座 1 古代文学とは何か』東京：勉誠社、1993年

——「神語り・昔語りへの新しい視座—アイヌ」『国文学 解釈と鑑賞』1980年12月号、東京：至文堂、1980年

——「アイヌの伝承」『言語生活』417、東京：筑摩書房、1986年

——（編）「アイヌの神々の物語」『季刊 創造の世界』77、東京：小学館、1991年

藤村 久和、上山 春平、梅原 猛、梅山 秀幸、浦川 タレ、作田 啓一（シンポジウム0

——「神祀りの継承」『季刊 創造の世界』46、東京：小学館、1983年

藤村 久和、若月 亨（訳注）

——『四宅ヤエ姫伝承 アイヌの神々の物語』釧路：釧路アイヌ語の会、2015年

北海道立アイヌ民族文化研究センター

——『ブダペスト民族学博物館所蔵 バラートシ バログ コレクション調査報告書』札幌：北海道立アイヌ民族文化研究センター、1999年

——「極東のバラートシ・バログ資料調査」『アイヌ民族文化研究センターだより』13、札幌：アイヌ民族文化研究センター、2000年（9月発行）

北海道文化財保護協会

——『平成2年度 アイヌ古式舞踊調査報告書（Ⅰ）白糠・新冠・鶴川』札幌、1991年

——『平成3年度 アイヌ古式舞踊調査報告書（Ⅱ）様似・門別・千歳』札幌、1992年

——『平成4年度 アイヌ古式舞踊調査報告書（Ⅲ）三石・弟子屈・札幌・常呂』1993年

本田 優子

——「アイヌ口承文芸について」『札幌大学附属総合研究所 研究叢書1 伝承から探るアイヌの歴史』札幌：札幌大学附属総合研究所、2010年、P. 83-105

増田 ^{ゆうき}又喜

——「伝統音楽の調査「私の場合」その一 ～アイヌ伝統音楽 No. 1～」『緑蔭論集』31、小樽：北海道小樽商業高等学校、1981年

——「アイヌ伝統音楽を尋ねて」『北海道の文化』46、札幌：北海道文化財保護協会、1982年（a）

——「アイヌ伝統音楽を尋ねて（二）」『北海道の文化』47、札幌：北海道文化財保護協会、

1982年 (b)

- 「伝統音楽の調査「私の場合」その一 ～アイヌ伝統音楽 No. 1～」『緑陵論集』35、
小樽：北海道小樽商業高等学校、1983年
- 「アイヌ伝統音楽を尋ねて(三)」『北海道の文化』68、札幌：北海道文化財保護協会、
1995年
- 『アイヌ歌謡を尋ねて～私の場合～』東京：近代文芸社、1996年
- 『アイヌのふるさとに歌を求めて』東京：文芸社、2010年

栢谷 隆男

- 「膜鳴鹿笛の形態分類—アイヌとマタギの関係を探る—」『北海道民族学会通信』'97
—1・2、小樽：北海道民族学会、1998年
- 「世界の鹿笛—楽器の起源を探る」『美幌博物館研究紀要』第6号、美幌：美幌博
物館、1994年
- 「音楽起源を探る—鹿笛を中心に—」『全日本音楽教育研究会高等学校部会研究集録
平成6年度』東京：全日本音楽教育研究会高等学校部会、1995年
- 「楽器学からみた狩猟用具—鹿笛概説(その1)」『アイヌ文化』20、札幌：アイヌ
無形文化伝承保存会、1996年
- 「楽器学からみた狩猟用具—鹿笛概説(その2)」『アイヌ文化』21、札幌：アイヌ
無形文化伝承保存会、1997年 (a)
- 「樹皮トランペット型鹿笛の一考察—動物の擬声を作り出す匣笛と音楽の起源—」『北
海道立北方民族博物館研究紀要』第6号、網走：北海道立北方民族博物館、1997年 (b)

丸山 圭三郎

- 『ソシュールの思想』東京：岩波書店、1981

マードック, J・P/土屋 光司(翻訳)

- 『世界の原始民族』(上)、東京：聖紀書房、1943年

満岡 伸一

- 『アイヌの足跡』白老：アイヌ民族博物館、2003年

水越 伸

- 『21世紀メディア論』東京：放送大学教育振興会、2011年

村木 美幸

- 「子供の遊び」「うたと口承文芸」『アイヌ文化の基礎知識』東京：草風館、1993年
- 「博物館活動と観光—アイヌ民族博物館の事例から(現代社会と先住民文化—観光、芸
術から考える(1))」『北方民族文化シンポジウム報告書』24、網走：北方文化振興協会、
2010年、P. 25-30

村崎 恭子

- 1979 『カラフトアイヌ語文法篇』東京：国書刊行会

門別町郷土史研究会編

——『沙流アイヌの歌謡—録音資料目録とその解説—』門別：門別町郷土史研究会、
1966年

藪中 剛司

——「さまざまな楽器」『アイヌ文化の基礎知識』東京：草風館 1993年

山本 祐弘

——「樺太アイヌの子供とおもちゃ—白浜コタンにて—」『少国民文化』東京：日本少国民
文化協会、1944年、P. 63-69

米田優子

——「アイヌの呪文」『古代文学講座 6 人々のざわめき』東京：勉誠社 1994年

早稲田大学語学教育研究所

——『アイヌ語音声資料 4—福満・鶴川の歌謡—』東京：早稲田大学語学教育研究所、
1987年

——『アイヌ語音声資料 5—二風谷の昔話と歌謡・神謡—』東京：早稲田大学語学教育研究
所、1988年

Claar, Jack

——*The Ainu Tonkori: A Manual for Learning and Guide to Performance Practice*, Joseph
Amato (ed), 私家版 (筆者注：横浜のアメリカン・スクールに通う高校生が作成したト
ンコリの概説書であり、富田、千葉らがインタビューに応じている)

Batchelor, John

——*Ainu Life and Lore Echoes of a departing race*,
Tokyo, Kyobunkwan Reprinted, 1971

Bird, Isabella Lucy (バード, イザベラ)

——*Unbeaten tracks in Japan: An account of Travels in the Interior Including Visits to
the Aborigines of Yezo and the Shrine of Nikko.*, Rutland(Vermont), Charles
E. Tuttle company, 1973/初出 1871

Collaer, Paul

——‘Sixteen Ainu Songs’, *Les Colloques de Wégimont: cercle international
d'études ethno-musicologiques*, Elsevier, Brussels, 1956

Etter, Carl

——— *Ainu Folklore, Traditions and culture of the vanishing aborigines of Japan*,
Chicago, Wilcox & Follett co. 1949

Fallon, Robert

——— “The Record of Realism in Messiaen’s Bird Style,” *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*, ed. Christopher Dingle and Nigel Simeone, Ashgate, 2007, 115-136
引用楽譜については、インターネット上で公開されている下記からダウンロードした。
“The Olivier Messiaen page,” <http://www.oliviermessiaen.org/birdsongs/> (2018年10月24日、閲覧)

Majewicz, Alfred F.

——— 『DZIEJEI LEGENDY AJNEÓW』 Warszawa: Iskry, 1983
——— 『*The Collected Works of Bronisław Pilsudski Volme 2, Materials for the Study of the Ainu Language and Folklore (Cracow 1912), (Trends in Linguistics Documentation 15-2)*』 Berlin: Mouton de Gruyter, 1998
——— 「ヴァーツワフ・シェロシェフスキとブロニスワフ・ピウスツキが見た1903年の白老黒田先生を偲ぶ」井上紘一編『社会人類学からみた北方ユーラシア世界』札幌：北海道大学スラブ研究センター、2003年

Malm, William P.

——— *Japanese music and musical instruments* (First edition) ,Rutland Vermont & Tokyo, Charles E. Tuttle Company, Inc., 1959

Nattiez, Jean-Jacques

——— “The rekkukara of the Ainu (Japan) and the katajjaq of the Inuit (Canada) : a Comparison.” *The World of Music*. Vol.25 No 2. 1983

NHK (→日本放送協会)

Philippi, Donald L.

——— *Songs of Gods, Songs of Humans*, Tokyo: University of Tokyo Press. 1979

Tierney, Emiko Ohnuki

——— *The Ainu of the northwest coast of southern Sakhalin*, 1974,
1984 reissued ny Waveland Press, Inc. Illinois

Pilsudski, Bronislaw,

——— *Materials for the study of the Ainu language*, The Imperial Academy of Sciences, University-Press, Cracow, 1912 (reprinted ; ed. K.Refsing 1996 *Early European Writings on the Ainu Language* 10 , Curzon Press)

Ronström, Owe

——— ‘Traditional Music, Heritage Music’ , Caroline Bithell and Juniper Hill (eds)
The Oxford Handbook of Music Revival, Oxford University Press, 2014, 43-59

Rosenberg, Patia M.,

———Ainu Music , A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for
the degree of Master of Arts in Far Eastern Studies, University of Michigan, 1967

Savage, P.E., Matsumae, H., Oota, H., Stoneking, M., Currie, T.E., Tajima, A.,
Gillan, M., & Brown, S.

———How ‘circumpolar’ is Ainu music? Musical and genetic perspectives on the history of
the Japanese archipelago. *Ethnomusicology Forum* 24(3), 2015, P. 443-467.

付録一覧

付録①第5章（記譜法）採譜例

付録②『発声練習』

付録③『日川キヨ媼の音楽伝承』