

アイヌの歌の伝統的な技巧の、ジャンルによる使い分けについてのノート

甲地利恵

- 目次
- 1 先行研究と本稿の前提
 - 2 資料内容の聴取・検討
 - (1) 平賀サダさんによる叙情歌2種
 - (2) 貝沢こゆきさんによる神謡と叙情歌
 - (3) 四宅ヤエさんによる「喉を鍛える歌」ほか
 - 3 まとめ
- 謝辞
参考資料等
採譜

Key Words アイヌ音楽 (Ainu music)、叙情歌 (Lyric songs)、神謡 (Ainu mythic epics called *kamuyyukar*, *kamuyukar*, *oyna*, and so on)、歌唱様式 (Singing style)、伝統的発声技巧 (Traditional vocal techniques)

アイヌの伝統的な歌に特徴的とされるさまざまな発声技巧の使用は、単に歌手それぞれの個性によるだけでなく、ジャンルによって使い分けられているのではない。本稿はそのような観点から、3名のアイヌ音楽の歌手(平賀サダさん、貝沢こゆきさん、四宅ヤエさん)が記録に残している演奏を分析し、この仮説を検討する議論の端緒とすることを目的とする。

なお本稿は、文部科学省科学研究費の助成による研究(基盤研究(C)18K01183、2018-2022年度「アイヌ音楽の旋律分析研究、及び北方諸民族の音楽との比較研究に向けた基礎的調査」、研究代表者:甲地利恵)の一環である。また2(1)(2)の一部は、北海道博物館の普及行事として2022年5月29日に筆者が担当したミュージアムカレッジ「じっくり聴こう!アイヌの音楽」で話した内容の一部を今回改めて文章化したものである。

1 先行研究と本稿の前提

千葉伸彦による「アイヌの歌の旋律構造について」(1996)の冒頭では、次のように述べられている。

「アイヌの歌は、独特な節回しに彩られ、全体に音階が分かりにくいという印象を受ける。個々の

歌をみれば、音階は比較的明瞭なものもあれば、多彩な節回しのために解釈の依りどころのないような歌もある。このような特徴的差異はジャンル差や地域差よりも、むしろ世代差として大きいように思われる。」

そして、アイヌの伝統的な歌が「音階が分かりにくい」「多彩な節回しのために解釈の依りどころのないような歌」といった印象を一見与えることについて、

「アイヌの歌唱には(音程ではなく)発声・音色を基礎的要素として構成される旋律」(同前:9)

があるとして論証している。

千葉(1996)の指摘した「発声・音色を基礎的要素として構成される旋律」とは、発声のしかたによってさまざまに表れる音色や、音色の変化する過程自体が旋律を構成する要素となっている音楽⁽¹⁾と考えられる。

もちろん、伝統的なアイヌ音楽が音色の変化だけで成り立っているというわけではない。音色の要素に対し、定まっている音の高さ(音高)や、そうした2音間の音高差(音程)を正確にとることが、旋律の主要な要素となっているものも存在する。ただ、アイヌの伝統的な歌の歌い方では、声の出し方によって音色が変わることが

甲地利恵:北海道博物館アイヌ民族文化研究センター アイヌ文化研究グループ

(1) むろん音色を旋律の構成要素とする音楽は、アイヌ音楽のほかにも存在する。千葉(1996)は、アイヌ音楽を音程要素の観点からだけでなく発声による音色変化が旋律を構成しているという観点から捉えることで「解釈の依りどころ」(同前:1)となる新たな視野をもたらしたといえる。

より重要な要素になっている、ということ指摘したものと考えられる⁽²⁾。

これら2つの旋律要素について千葉（前掲）では、「発声要素」「音程要素」という用語を用いて論考を進めている⁽³⁾。千葉（前掲）によれば、両者は

「本質的に対立するものではなく、本来は共に「声」に含まれる要素であり、完全に分けることはできない」（同前：10）

「「音程要素」と「発声要素」は、互いの関係において、様々な強さで現れ」（同前）

「両者はまた、旋律を構成する動機になるものとして、それぞれ中心的に機能し得る」（同前）

ものとされる。

本稿は基本的にこうした千葉（前掲）の考え方を前提として、以下、同じ用語を用いて検討を進める。

もちろん、千葉が述べているように、両者は対立相反するものではなく、どんな音にも両方の要素が不可分に存在している。これらの区分は、どちらも備えつつ、どちらがより優勢に現れるかという相対的な領域区分として仮定されるものである。

さて、アイヌ音楽が録音技術によって記録されるようになってから約1世紀あまりであるが、少なくとも70年代後半くらいまでの録音における演奏や、それらの歌手の演奏を直に聞き習った世代の歌手の演奏において、前述のような発声要素が優勢な歌唱の諸例を確認することができる。

それらの記録資料を聴取すると、個人差としてだけでなく、ジャンルによっても発声要素：音程要素の度合いは少しずつ異なっていること、同じ歌手であっても常に同じ演奏様式で歌うのではなく、各ジャンルの音楽的特徴に沿った技巧や様式で演奏しているのではないかと考えられるものがいくつか散見できる（演奏者がそれを意識して実践していたのか無意識的なのかは、今となっては確認できないが）。

性急な一般論化には慎重でなければならないが、その

ためにも本稿では、一人の同じ歌手が、異なるジャンルによってどのように歌唱を展開しているのか、3名の演奏を記録した音声資料の分析的聴取を試みた。

2 資料内容の聴取・検討

ここで検討に用いる資料は、次の条件を備えているものとした。すなわち、本稿が問題としている歌唱様式の違いとその使い分けを知るのに適切な条件である。

- ・異なるジャンルの演奏が収録されている、もしくは同じジャンルでも演奏様式に明白な違いがみられる資料
- ・上記が同一人による同日の録音⁽⁴⁾である資料
- ・公刊済みもしくは所蔵機関において公開済みの資料

(1) 平賀サダさんによる叙情歌2種

平賀サダ（1895年ころ～1972）⁽⁵⁾さんによる演奏を記録した音声資料は比較的多いが、ここでは次の1）の資料を用い、まず、同じジャンルであるが演奏様式が異なる二つの歌について比較検討する。

1) 資料について

資料名：「アイヌ口承文芸：平賀さだ氏 1」より
トラック002「平賀さだ氏によるヤイサマ（恋の歌）口演」

所蔵：北海道博物館山田秀三文庫音声資料
（収蔵番号＝173572、公開資料番号＝YC800020-01）

※ 北海道博物館図書室及び「ほっかいどうアイヌ語アーカイブ」（→図1）で公開

収録時間：2分55秒（資料全体では約28分）

採録日：1966（昭和44）年7月31日⁽⁶⁾

採録地：門別町富川 沼田旅館⁽⁷⁾

採録者：久保寺逸彦、萩中美枝

このトラック002「平賀さだ氏によるヤイサマ（恋の歌）口演」には、ヤイサマ（叙情歌）が2曲収録されている。本稿では以下、それぞれ資料「①」「②」という

(2) 筆者の理解では、例えば「裏声」はあるていど高い音域で発声されるが、裏声という音色に力点が置かれる場合、その音高は一定しなくても旋律の同一性の保持に大きく影響しない。ただ、現代社会において圧倒的な、音程要素が大きく関与するタイプの音楽に慣れた耳には、音色優先のアイヌの歌の旋律が「音階が分かりにくい」「多彩な節回しのために解釈の依りどころのないような歌」に聞こえるかもしれない。

(3) なお、後の千葉による博士論文（2019）では、アイヌ音楽の旋律を構成するものとして「発声・音色変化」「音高変化」「節回し」の三要素が論じられている。このうち「発声・音色変化」「音高変化」は千葉（1996）での「発声要素」「音程要素」に相当するか、またはそれらを含めたより広範な概念と読める。

(4) 同一人であっても、長い年月を経るうちに歌い方が変わることはありえるので、本稿2（1）（2）（3）ではそれぞれ、同日のうちに録音されたものを比較の対象にした。

(5) 名前についてはほかに「さだ」「サタモ」「サダモ」と記される場合もあり、上記「ほっかいどうアイヌ語アーカイブ」の目次では「さだ」としていたりするが、本稿では大谷・小川・遠藤（2021：61、67-68）を参照し、資料名以外では「サダ」で統一した。

(6) 採録年月日については大谷・小川・遠藤（2021：90）を参照。

(7) 採録地についても同前。

番号で略称して進める。

2) 分析・検討・比較

資料①と②のいずれも、手拍子などの伴奏はなく、一定の拍節感は聞いてとれるものの明確・厳密なものではなく、伸縮のある拍節感で歌われる。

以下、分析上の記述は主として二次資料である各〈採譜〉(本稿文末の71~89ページに掲載)に依拠する(2)(3)も同様)。読者におかれては、図1のウェブサイトに掲載している音源と適宜照合し、筆者の分析的聴取についてご批判ご批評いただければ幸いです。



ほっかいどう アイヌ語アーカイブ
 北海道博物館アイヌ民族文化研究センター
 Hokkaido Museum

ほっかいどうアイヌ語アーカイブについて 概要説明
 利用のてびき/使い方 操作説明
 収集している資料について 資料紹介
 資料をさがす 資料選択

北海道アイヌ語アーカイブ 資料の目次

トラック / ページ	略内容	被採録者 (語り手)	備考	閲覧 / 視聴
001	【アイヌ口承文芸・平賀さだ氏 1】 【開始信号音】			▶ -0:20
002	平賀さだ氏によるヤイサマ (恋の歌) の口調	平賀さだ 森中実枝		▶ -2:56
003	平賀さだ氏による自作の歌「コンブ干し女」「タマ釣り男」などの口調	平賀さだ 森中実枝		▶ -3:48
004	平賀さだ氏による歌(「長万部のエカシのイオンノッカ」など)の口調	平賀さだ		▶ -2:16
005	平賀さだ氏による歌(子守歌など)の口調	平賀さだ		▶ -5:50
006	平賀さだ氏による神謡の口調	平賀さだ		▶ -2:36
007	平賀さだ氏による神謡(火の神が語る物語)の口調	平賀さだ 久保守彦彦		▶ -6:52
008	【録音終了】(終了信号音)			▶ -0:20

▲このページの先頭に戻る
 ◀あらしへ戻る

図1 山田秀三文庫音声資料 YC800020-01 もくじのページ

資料①(トラック002の1曲目)

有節歌曲⁽⁸⁾の形式をとっており、基本的に同じ旋律(採譜①の[A]+[B]+[C]+[D]で1節)が歌詞の1)~5)(本稿73ページに掲載)を歌うのに5回繰り返される。

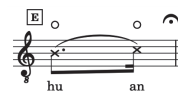
冒頭は「ヤイサマネナyaysamanena」という語で、曲全体の最高音から始まる。前半部([A]+[B])はそこから最低音まで緩やかに下降する旋律線⁽⁹⁾が展開する。



後半部([C]+[D])の[C]は、前半部よりは狭い音域で上昇~下降、前半部の[B]と同じ旋律型で収束し、[D]につながり1節が終止する。



最後の[E]では「huan(フーン)」という音高の定まらない急速に上昇するフレーズで終わる。これは叙情歌の中でも「イヨハイオチシyohay'ocis」「イヨハイチシyohaycis」などと呼ばれる歌で使われる、特徴的な言葉と音型が組み合わさったフレーズである⁽¹⁰⁾。



全体に音高が安定しており、音域はおよそ1オクターブ+完全5度とかなり広く、音階音は低音から順におよそc-d-e-g-a-c-d-e-gとして抽出できる。いわゆる半音のないペンタトニック(五音音階)による旋律であり、主要な旋律音は「音程要素」でできているといえる。

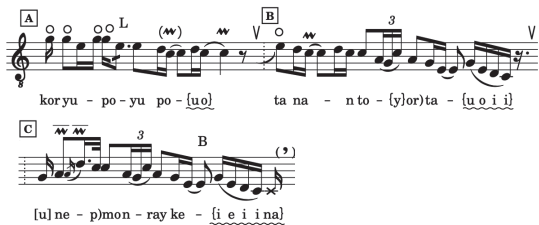
①の演奏全体を通じて随所、とくに伸ばす音のところでアイヌ音楽に特徴的な技巧⁽¹¹⁾を入れつつも、全体に音階各音の音高が安定した歌唱になっている⁽¹²⁾。

(8) 第1節(1番)の歌詞を歌った旋律で第2節以下も歌う形式の歌曲のこと。
 (9) アイヌ音楽の場合、1オクターブ未満の音域内の2~3音で旋律が構成されているものが多いが、1オクターブ以上に渡るタイプのものも見られる。とくに叙情歌には和人の民謡の影響と見られる旋律も少なくない(谷本1965:6)。この①の叙情歌も、「音程要素」の優質な旋律音で半音のないペンタトニック、音域が1オクターブ以上に渡るという点では和人の民謡との共通性があるともいえる。ただし和人の民謡の場合、音階の最高音から開始し下降するものはそれほど多くは見受けられない。アイヌ音楽でも、谷本(1965)などで例示されているのは、和人の民謡にも多い、音階音の順次進行による上昇音型で始まる旋律である。資料①については、和人の民謡との共通点と同時に、こうした相違点も意識しておきたい。
 (10) イヨハイオチシは、叙情歌の中でもとくに悲哀・悲嘆の感情を歌うものとされる。旋律の最後でしばしば、「フーン」「フワー」「ヘームヘム」など、語形はさまざまであるが言語としての意味はとくに持たない、掛け声のような語句が挿入される。音型としては、短時間で急激に上昇して高い裏声に達する動きを共通して示すことから、人が泣くときのしゃくりあげのさまをアイヌ音楽的に様式化した表現なのではないか、と筆者は考えている(甲地1997:44の注(8))。
 (11) 千葉(2019)では、このようなアイヌ音楽の特徴を示す技巧を指す用語として「イレクテirekte」を採用している。
 (12) 採譜に用いた五線譜は音高・音程が一定している旋律を記すのに適した楽譜システムであるが、少なくともそうした五線譜についての訓練を受けた筆者の主観では、採譜の際に資料①の音高・音程を捉えにくいと感じることはなかった点で、音程要素が優位なタイプと考えた。なお、採譜作業においてはむしろリズム表記のほうが難しく感じられた。拍節感がありつつも、規則的な拍節数で繰り返す構造ともいえないことや、[A][B][C][D]各末尾の長さを拍で捉えるか、係留(音楽用語でいう「フェルマータ」に近い)として捉えるか、などで迷った。

なお、一般に、同じ旋律を無伴奏で繰り返すと最後にはいつのまにか全体に音程が1度ほど下がっていたり上がっていたりすることは珍しくないが、平賀サダさんによる①にはそのような現象はほぼみられない。また、1節×計5回の繰り返しの中での変奏の幅も小さく、音程要素が優勢かつ安定している、定型的な旋律を忠実に演奏していることがうかがわれる。

歌詞はおおむね1行=5音節でできており、奥田(2017)での指摘に従えば、叙情歌として「音節数志向」⁽¹³⁾の詞として作られているといえる。

〔A〕・〔B〕・〔C〕各部の旋律の最後部には、上記の原則による歌詞行として表記される単語のほかに、行末の単語の最後の母音とは異なるいくつかの母音（下記波線部）が現れて旋律を収束させている。



これは甲地(1997:50-57)で指摘した「音楽的な要求が先行して出現した音」にあたり、叙情歌でしばしば用いられる技巧の一つと考えられる(2)2-1参照)。

資料②(トラック002の2曲目)

資料①が、細かい「発声要素」的な技巧も見られるものの全体的に「音程要素」が優勢な歌唱スタイルとなっているのに対し、②(トラック002の1分53秒から開始、および採譜②参照)は、比較的はっきりと一定の音高を保つ2~3音(採譜②では下からfis-h-cisで記譜している)のほかに、千葉(2019)による「イレクテ irekte」の一つとみなせる、裏声と地声の行き来による音色変化そのものが旋律構成要素となっている。

一定程度の決まったパターン〔A〕・〔B〕の繰り返しが見られ(最後の1回では〔B〕が長くなる)、広い意味で①と同じく有節歌曲形式である。



また、1節の最後には音高の定まらない急速に上昇するフレーズ〔C〕が加えられる。これはイヨハイオチシなどと呼ばれる叙情歌ないし即興歌の特徴の一つとみなされるものである。



このように、①との共通性も見出せるものの、決定的に異なるのはirekte(譜例では○やℓや⊗で表した要素)の多用による「発声要素」の優勢さであるといえる。

なお、旋律の構成要素と構造の点で、②と同じカテゴリーに分けて考えることができる他の例として、参考までに〈資料②の参考〉を挙げておく(本稿74ページ)。⁽¹⁴⁾ 〈資料②の参考〉は別の資料・別の演唱者・別の曲であるが、同じような構造(一定の音高を保つ2~3音と、音高の一定しない細かく多彩な声の技巧による複数の音)を有し、演唱者の出身等も同じ沙流川流域であることから、少なくとも同地域ではこの種の、音高要素が比較的安定している2~3音とそれ以外のふんだんな発声要素による旋律音とで構成される叙情歌の様式が共有されていたのではないかと考えられる。

3) 小括

平賀サダさんは、さまざまなジャンルのアイヌ音楽の演奏だけでなく、自ら作詞作曲なども行い⁽¹⁵⁾、また和人の民謡なども演奏するなど、多彩な音楽に関する才に長けた人であったことが知られている。①と②の演奏からは、音程を正確に保って歌う技術を持つと同時に、千葉(2019)のいうirekteも駆使できる歌手であったことがわかる。

これは、単に平賀サダさんの持つ歌の技術が多彩であるというだけでなく、同じジャンルの叙情歌であっても、曲によって「音程要素」「発声要素」の配分が異なっており、それぞれの配分を平賀サダさんはコントロールし使い分けている、ということができないのではないか。またこのことは、旋律の構成要素として「発声要

(13) 奥田(2012)は、アイヌ語の韻文において、1行のなかの音節数を一定の範囲にしようとする「音節数志向」の韻律と、1行のなかで語のアクセントの配置を一定の範囲にしようとする「アクセント志向」の韻律との2種について指摘している。さらに奥田(2017, 2019)は、本稿2(1)(2)でも取り上げる歌い手(平賀サダさん、貝沢こゆきさん)やその演奏を含む資料を対象に分析・考察を行い、叙情歌には「音節数志向」、神謡には「アクセント志向」が見て取れることを例証している。

(14) 甲地(2018:77)(右QRコード)のC-PR177A面の項目によれば、1947年9月22日に「日高沙流郡新平賀」で録音の「鹿戸マリア 唄・鳩澤ワケケ唄・鍋澤テキタマツ唄」いずれかによる演奏。
(https://www.hm.pref.hokkaido.lg.jp/wpcontent/uploads/2018/04/bulletin_ACRC_vol3_04_p73_116s.pdf)。なおこの曲を含む日本放送協会編(1948)は、国立国会図書館の「歴史的音源(<https://rekiyon.dl.ndl.go.jp>)」にも挙がっており、「歴史的音源配信提供参加館」(https://dl.ndl.go.jp/ja/rekiyon_librarylist.html)である全国各地の公共図書館で視聴することができる。

(15) たとえば同じ音声資料のトラック003に収録されている「コンプ干し女」「熊狩り男」は、平賀サダさんが自作した曲である。田村(1987:74-79)を参照。



素」が関与しているとする千葉（1996）の指摘を、傍証としてさらに補強できると考えられる。

(2) 貝沢こゆきさんによる叙情歌と神謡

次に、同じ歌手がジャンルの異なるものを演奏している例として、貝沢こゆき（1902～1975）さんによる叙情歌と神謡とを比較検討する。

甲地（1997）では貝沢こゆきさんによる叙情歌の、また甲地（2000）では神謡の、音楽分析をそれぞれ行っている。さらに甲地（2000：160-162）ではこれら異なるジャンルの演目を貝沢こゆきさんがどのように演じ分けているかについても検討している。

ここでは甲地（前掲）の再掲・再整理とともに、同じ資料を考察対象として詞句の韻律的志向性について論じた奥田（2017）の指摘を踏まえ、貝沢こゆきさんによる2つのジャンルの演奏における、歌詞（言語）の技巧と音楽的技巧の使い分けについて比較検討する。

1) 資料について

対象とする資料は以下のとおり、(1)からの通し番号として「③」「④」の略称を用いて進める。

所 蔵：東京藝術大学音楽学部小泉文夫記念資料室

採録日：1967（昭和）年4月2日

採録地：平取町二風谷

採録者：小泉文夫⁽¹⁶⁾（1927～1983）

上記資料③・④はいずれも同資料室のウェブサイトの「所蔵資料>音響>オープンリールテープ」で公開されている。また同ページの「分類一覧」では「アイヌ、ニヴフ（ニヴヒ）、ウイльта」の項目が設けられ、該当資料を一覧できる。

<https://www.geidai.ac.jp/labs/koizumi/opentape.html>

<http://koizumi4.ms.geidai.ac.jp/opentape3/index.htm>

ただし同サイトでの各種資料データベース利用が休止中につき（2022年12月現在）、当面はインターネットからの試聴が難しいと思われる。本稿での検討にあたっての旋律面の情報として、さしあたっては音源（一次資料）から採譜した二次資料である甲地（1997、2000）での譜例を採譜③・採譜④として再掲する（③は楽譜ソフトによる再入力のうち校閲）。再開のあかつきには一次資料と本稿とを照合し、本稿へのご批正をいただければ幸いである。

資料③ 叙情歌（イヨハイオチシ）

タイトル：iyohay'ocis (yaysamanena)

資料名：東京藝術大学音楽学部小泉文夫記念資料室
音響（オープンリール・テープ）より

（前半）DAT0363-1 （後半）DAT0363-2

収録時間：（前半）4分53秒

（後半）6分13秒（演奏後の解説⁽¹⁷⁾を含む）

資料④ 神謡「クモの神の自叙」

タイトル：kamuyyukar (no o no o)

資料名：東京藝術大学音楽学部小泉文夫記念資料室
音響（オープンリール・テープ）より

DAT0362-2

収録時間：5分17秒（演奏後の解説を含む）

2) 分析・検討・比較

2) -1 資料③・④の旋律分析と比較（再掲）

それぞれの旋律構造などについては既に分析を行っている（甲地：1997、2000）ので、ここでは特に本稿に係る部分（甲地 2000：160-162）を以下に再掲で提示する。ただし甲地（前掲）での脚注等は省略する。

「イヨハイオチシ」では一つの母音が高さの異なる複数の音に配されるという、いわゆる「メリスマ」が多かった。これに対し、「クモの神の自叙」の演唱では、一つの音節に対してほぼ一つの音高が配されるという、いわゆる「シラビック」な旋律となっている。

〔略〕「イヨハイオチシ」と比べると「クモの神の自叙」の演唱では、行末に出現する意味のない音（以下「*」で表す）は、むしろほとんど出現しない。

〔略〕「イヨハイオチシ」で多出する「*」音は、言語的には意味を有しないが、それが配された旋律音は、上述のメリスマ的な旋律の音高線を形成する不可欠の要素ともなっている。音楽としては無視できない音高が充当されているのである。

さらに「イヨハイオチシ」では、いくつかの音型が規則的に配されて有節歌曲風の終結感を持つたものが繰り返されている。

これに対し、「クモの神の自叙」の旋律構造は

(16) 音楽学者。和人の伝統音楽や世界のさまざまな民族の音楽の採録調査と研究を行い、日本国内において文化相対主義的に音楽を捉える民族音楽学の普及と発展に貢献した。上記の平取町二風谷での採録は、音楽学者の谷本一之（1932～2009）が同行して実施。来日していたウルクアイの作曲家H.A.トサール（1923～2002）も同席している（小泉 1978：324）。またそれに続く日程で、網走市と常呂町で樺太アイヌの音楽について調査し、採録を行っている（柘植 2001：46-47）。

(17) この時の調査の仲介的役割を果たしていたと思われる萱野茂（1926～2006）氏が、それぞれの歌手の歌うアイヌ語の歌詞の内容について、日本語で概要を説明している。

「サケへ音型+非サケへ音型」のごく短いパターンの繰り返しから成っている。旋律のまとまり感や終結感はもちろんあるけれども、短いうえに、サケへの詞句が常に決まった間隔で現れることによって、1行が終わってもそこで腰を落ち着けずに、どんどん次へ進もうとする漢字の方が強いように思われる。先述のシラビックな旋律スタイルと相まって、歌詞を構成している言語音以外に（「*」音やメリスマで引き延ばされている母音などの）入る余地がない、といった感じである。

こうした意味で、「クモの神の自叙」には、（音楽的要素はもちろん言語的要素から切り離されないものの）音楽として独立的な要素（あるいは技巧）はそれほど多出してはいない、といえる。声の技巧に関しても、たとえば「イヨハイオチシ」では随所に聞かれた、裏声へ急速に転換しすぐにまた地声に戻す技巧や、同じ音高で伸ばしながら細かく声門を開閉する技巧や、上下に隣接する音と基音とを細かく行き来したりする技巧なども、「クモの神の自叙」ではほとんど聞かれない。

対照的に「イヨハイオチシ」には、歌詞の制約を離れたところでの音楽的要素（あるいは技巧）

が、より多く聞いてとれる。音楽的要素が言語的要素を凌いでいるというほどではないにせよ、音楽として独立的な要素はかなり目立って現われている、といえよう。

さて、③のタイトルでも併記されている「イヨハイオチシ」とは、叙情歌の中でも悲哀の情を歌うものとされる。アイヌの叙情歌では一般に、yaysamanenaとか ayororopeとかいった、掛け声または囃しことばのような語で歌ったり、歌詞としてわりあい共通する詞句（例えば、泣くことをアイヌ語で「二つの清い涙 三つの清い涙を 私は流す」と表現するなど）で歌ったりする。または即興的にその場その時の情景や感情を織り込むこともあるとされる。

一方、貝沢こゆきさんによる③の叙情歌は、1行=4~7音節での合計103行の歌詞全体を通じての物語的な起承転結があり、歌でありつつ物語としての性格も併せ持っている。その意味で、④の「神謡」とも共通性があるといえる。

しかしながら、両者の音楽的な特徴には大きな違いが指摘できる。甲地（2000：160-161）、および今回の再聴により確認した演奏の特徴を整理すると、表1のようになる。

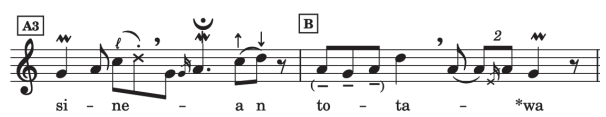
表1

		資料③ イヨハイオチシ	資料④ 神謡「クモの神の自叙」
詞句上の工夫	虚辞（「歌詞の一部をなす音」）の「u」の出現	あり	なし
	歌詞（アイヌ語）とはみなされないが「音楽的な要求が先行して出現する音（「*」）	多用	ほぼなし
音程要素	語の音節と旋律音との対応	メリスマティックな動き ⁽¹⁸⁾	シラビックな動き ⁽¹⁹⁾
発声要素	裏声の使用	あり	ほぼなし
	地声～裏声の転換など	あり	ほぼなし
	呼気摩擦音 ⁽²⁰⁾ の使用	あり	ほぼなし

虚辞の「u」と歌詞ではない音「*」が現れる例：



資料③のメリスマティックな旋律の例：



(18) 歌詞を歌う際に、1つの母音を高さの異なった複数の連続する音に配置する旋律の動きをメリスマという。和人の民謡の「江差追分」で「かもめの（鳴く音に）」の「め」を「めええええ…」と歌う箇所や、賛美歌106番（荒野の果てに）で「gloria（グローリア）」を「グローオオオオ…リア」と歌う箇所などは、メリスマの例である。

(19) 歌詞を歌う際に、1音節（シラブル）内の母音を1つの音高に対して配置する旋律の動き。和人のわらべうた（あそびうた）で「どれに しようかな かみさまの いうとおり」と唱える歌や、前注でもとりあげた賛美歌106番（荒野の果てに）で「gloria」に続く「in excelsis deo」を「in /ex- /cel- /sis /de- /o」と1音節（シラブル）を1音高で歌う箇所などは、シラビックな旋律の例である。

(20) 千葉（2017）で詳細に検討されている。

資料④のシラビク的な旋律の例：



甲地 (2000 : 161) では、特に音楽的な技巧の出現度の違いについて「両者の旋律構造や性格の違いが、そのような「くせ」の出現の濃淡と関連してはいないだろうか」とし、直ちに「これらをもって各ジャンルの特徴ということではできないし、個人様式の関与度がジャンルによって異なるともいえない」とし、この段階では結論付けていなかった。

2) -2 奥田 (2017) をふまえた旋律形成についての再考

奥田 (2017) では、韻文の詞句をつくるアイヌ語の言語上のアクセントや韻律の特徴を、「音節数志向」と「アクセント志向」の2つの志向性⁽²¹⁾として提示し、叙情歌の詞句と神謡の詞句との作られ方に明確な差異が見出せることを指摘している。すなわち、叙情歌の詞句は「音節数志向」、神謡の詞句は「アクセント志向」として、韻律形成の上で異なるものである、とする見解である。

奥田 (前掲) でも貝沢こゆきさんによる資料③と④が比較検討されている。

資料④での4音節の行の多くは第1音節にアクセントを持つ語で始まり、資料③ではしばしば見受けられた、4音節の行頭に虚辞を配置して5音節に整えるといった技法⁽²²⁾が使われないことは、奥田 (前掲) も取り上げている。

甲地 (2000) はこの現象を、④の旋律の基調となるリズムが4音で作られているため、4音節の行がその旋律に嵌った結果、あえて虚辞を用いる必要がなくなったと考えた。またそこから、既にできあがっている旋律 (音楽) の型が詞句 (言語) に先行し、旋律に乗るように詞句を処理した結果ではないかと考えた。

これに対して奥田 (2017) は、

「個別の音楽的特徴から独立してアイヌ語の韻文の内部に2つの指向性が存在する」 (奥田 2017 : 39)

(神謡の) 「4音節の行でのアクセントの分布の偏りは偶然ではなく韻律的指向性によってあらかじめ要請されたものと推定できる」 (同前)

と述べ、詞句の構成そのものが (旋律に先んじて) リズム性を内包しているとする。

貝沢こゆきさんの資料③の演奏では、虚辞「u」を用いて5音節に整える技法や、歌詞 (言語) の一部ではないが旋律を歌いきるのに必要な音節が、頻繁に出現する。

一方、資料④の神謡では、音節数を整えるための操作も、旋律を完結するための操作も見られない。奥田の指摘のとおり、神謡の詞句そのものに叙情歌とは異なる韻律 (「アクセント指向」) があらかじめ内包されているのだとしたら、言語の特性に旋律の方が親和し、詞句の持つリズムに沿った旋律が型として形成される、というベクトルを想定することも可能になる。

3) 小括

資料③と④からは、貝沢こゆきさんが、表1に挙げたようなさまざまな言語的・音楽的技巧を駆使できる歌手 (語り手) であったことがわかる。そして、少なくともそれらの技巧の使われ方が、③の叙情歌と④の神謡とで異なっている。詞句の韻律においてだけでなく、それを表現する声の技巧の取捨選択においても、一定の差異が見られる。

このことから、さまざまな技巧の頻用度がそれぞれのジャンルを特徴づけている、ともいえる。ただしこの段階ではまだ現象の表面のみについていえることであり、歌手が意識的に使い分けていたかどうかとは別である。資料③・資料④とも、それぞれの旋律が、音程・音色および各種技巧と分離しがたい一体のものとして習得されていた可能性 (本稿2 (3) 脚注 (31) 参照) もあるからである。

(3) 四宅ヤエさんによる「喉を鍛える歌」ほか

四宅ヤエ (1904~1980) さんによる各種ジャンルの演奏は、『四宅ヤエの伝承』刊行会編 (2007) をはじめとする多くの資料に記録が遺されている。ここでは四宅ヤエさんによるレパートリーの多くに通底する「発声要素」の手がかりとして「喉を鍛える歌」と、それ以外の曲 (アイヌ音楽、和人の民謡) とが収録されている資料を対象として比較検討する。

1) 資料について

対象とする資料は、次の図2で示す資料「白糠の地名と伝承：四宅ヤエ氏」に収録されている。所蔵・採録年・採録地・採録者は次のとおり。

(21) 奥田 (2012) によれば、「音節数志向の韻律規則」は「一般に、詞句の音節を韻律上の単位として意識し、1行の音節数を一定の範囲に整えることを要請する。」 (前掲 : 10、下線は本稿筆者)、「アクセント志向の韻律規則」は「一般に、詞句のアクセントを韻律的単位として意識し、音楽的なリズムとアクセントの配置が一定になることを要請する」 (前掲 : 11、下線は本稿筆者)。

(22) 田村 (1973) や中川 (1995) による。

資料名：「白糠の地名と伝承：四宅ヤエ氏」より
トラック008、009、010、011
所蔵：北海道博物館山田秀三文庫音声資料
(収蔵番号=173462、公開資料番号= YC800027)

※ 北海道博物館図書室及び「ほっかいどうアイヌ語アーカイブ」(→図2)で公開

採録日：1968(昭和43)年4月6日

採録地：白糠町

採録者：萩中美枝



北海道アイヌ語アーカイブ 資料の目次

トラック / ページ	略内容	収録者 (語り手)	備考	閲覧 / 視聴
001	(削除箇所)			
002	白糠地方のアイヌ語地名について。	四宅ヤエ 萩中美枝		▶ 3:04
003	「白糠」という名の由来について。	四宅ヤエ 萩中美枝 男性1名		▶ 2:28
004	(削除箇所)			
005	#四宅氏によるムックリの演奏。	四宅ヤエ 萩中美枝		▶ 1:10
006	(削除箇所)			
007	#四宅氏によるムックリの演奏と解説。	四宅ヤエ 萩中美枝		▶ 5:39
008	#四宅氏による歌(のどを鍛える歌)の演唱。	四宅ヤエ 萩中美枝		▶ 1:58
009	#四宅氏による歌(くじらの歌)の演唱。	四宅ヤエ 萩中美枝		▶ 2:52
010	#四宅氏による歌(はおい)の演唱。	四宅ヤエ		▶ 3:04
011	#四宅氏による(ソーラン節)の演唱。	四宅ヤエ 萩中美枝		▶ 5:40
013	(録音終了)(終了録音音)			▶ 0:00

▲このページの先頭に戻る

◀あらしへ戻る

図2 山田秀三文庫音声資料 YC800027 もくじのページ

この資料に所収されている4曲を対象に、(1)(2)からの通し番号で資料「⑤」「⑥」「⑦-1」「⑦-2」として進める。

資料⑤「喉を鍛える歌」

タイトル：トラック008「四宅氏による歌(のどを鍛える歌)の演唱」

収録時間：1分56秒(前後の会話等を含む)

資料⑥「くじらの歌」

タイトル：トラック009「四宅氏による歌(くじらの歌)の演唱」

収録時間：2分52秒(前後の会話等を含む)

資料⑦ 和人の民謡2種(「はおい」「ソーラン節」)

⑦-1タイトル：トラック010

「四宅氏による歌(はおい)」の演唱

収録時間：3分4秒(前後の会話等を含む)

⑦-2タイトル：トラック011

「四宅氏による歌(ソーラン節)の演唱」

収録時間：5分40秒(前後の会話等を含む)

2) 分析・検討・比較

2) -1 母音を区切って歌う技巧

資料⑤のタイトルを「喉を鍛える歌」としているのは、演じた後に四宅ヤエさん自身による、

「これは、喉をね、鍛えるときの…喉の鍛える、歌」「わしらは、kuttomrette⁽²³⁾(という)。kuttom、この、ここ⁽²⁴⁾がkuttomだから、kuttomrette」

という説明に基づく⁽²⁵⁾。この説明を手がかりの一つとして、旋律を聴取し分析を試みた(採譜⑤⁽²⁶⁾)。

資料⑤では、下記AからEまでのパターンを、順にほぼ一息で歌い、それを合計5回おこなっている。それぞ

(23) 千葉(2019:66)では「kuttomorette」と表記し「(kuttom o rekte 喉の中を鳴らす)」と解釈している。資料⑤トラック008の四宅ヤエさんの発音を筆者が聞き取った限りでは「kuttomrette」と聞こえた。
 (24) おそらく、訊き手(=萩中美枝氏)に対して喉を指し示していると思われる。
 (25) 同じ曲が『四宅ヤエの伝承』刊行会編(2007:118)および同書と対になっているCD(5枚組)の「Disc3」24曲目に「熊よけの呪文(山歩き歌)」として収録されている。録音は1968年(同:7)で、資料⑤と時期的にも重なる。同書118ページのインタビュー聞き起こしによれば、まず山歩き際には熊が近づいてこないよう人間の側は「シノツチャとかもう、何かそのウボボでもしてあるかないばだめなの」(同:118)と語り、その話題から「そういうやつ、その、少し入れてみるかい」(同前)と、この歌の演奏を始めている。この記述を読む限りでは、この歌そのものが熊を遠ざける「そういうやつ」つまり決まった「呪文」とも、「シノツチャでもウボボでも」何でも(何か歌うもの)の中の一つとして、自分がわりあいによく山歩きの際に口にする曲として歌いだしたとも、どちらにも読めるように思える。さしあたって本稿では、「呪文」的なものである可能性は残しつつ、資料⑤での四宅ヤエさんの説明に準拠して「喉を鍛える歌」としておいた。
 (26) 採譜①~④と同様に筆者自身による採譜であるが、資料⑤については、音源を同じくする採譜が千葉(2019)の「別冊付録2」77ページにも「譜V(付)-46」として掲載されている。譜面の体裁や微妙な記述の違いなどは、採譜目的や方針の違いにより記譜する・省略する要素が異なってくることや、採譜という行為それ自体が主観による制約を免れえないことから自ずと生じる差異である。とはいえ、いかなる採譜例もできるだけ客観性を確保するよう努力した結果であるから、千葉(同前)の譜例は本稿での考察において大いに参考とした。また千葉(同前)76ページには、四宅ヤエさんによる同じ曲で別の音源からの採譜例も掲載されていて、資料⑤の演奏の偶然性・汎用性を考察するうえでも非常に参考となる。

このパターン内では、毎回少しずつ、旋律や歌詞が違ってりする。

Ⓐ=歌い出し「ア・アー」を1回。後ろの母音を2～3拍分ほどに引き伸ばす



Ⓑ=「アアア・アアア・アアア」または「アアウ・アアウ・アアウ」を同じ音高上で何回か繰り返した後、「アアオ」「アアウ」「アイオ」「アイウ」「アウオ」などの歌詞で下降音形の旋律を1回だけ歌う。
(ここでⒷ全体を繰り返す場合もある)



Ⓒ=「アアウ・アアウ・アアウ」「オイオ・オイオ・オイオ」「アアオ・アアオ・アアオ」などを同じ音高上で何回か繰り返した後、「アアオ」「アアウ」「アイオ」「アイウ」「アウオ」などの歌詞で下降音形の旋律を1回だけ歌う。
(ここでⒸ全体を繰り返す場合もある)
(そのあと、ⒷまたはⒸの前半の旋律を数回繰り返す場合もある)



Ⓓ=直前の音と同じ音高で「ア」または「オ」とだけ歌う。



Ⓔ=長めの息継ぎ時間をとる



資料⑤全体は、もっぱらいくつかの母音で歌われ、意味のある語句は用いられていない。歌詞を全て母音で歌い、かつ、同じ母音を区切りながら（つまりいちいち声門を閉じて区切る）連続して歌うというところが、この曲の場合、最も重要と考えられる。千葉（2019）ではこの技巧を「分断のirekte」と呼び、「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」（千葉 2019：117）と述べている。連続する声門閉鎖によってあたかもトレモロ⁽²⁷⁾のような効果を生み出す技巧である。

「喉をね、鍛える」と四宅ヤエさんが語っていることを受けて考えれば、声門を連続して閉鎖させることが歌手の体感では喉を鍛える運動として意識されていた、と考えられる。さらに、アイヌ語での名称「kuttomrette」を明示していることから、少なくとも四宅ヤエさんがアイヌの伝統的な歌唱を身につけることを育んだ地域（白糠町ほか）⁽²⁸⁾において、この技巧と喉の運動との繋がりが、その名称によっても明確に意識されていたと考えられる。

実際、資料⑤に続く資料⑥（「くじらの歌」）や、『四宅ヤエの伝承』刊行会編（2007）CDのDISC 1～3に収録されている伝統曲の多くにおいて、この「分断のirekte」で同一音高上で母音を区切って歌う技巧が多用されているのが聞いて取れる。

2) -2 和人の民謡

資料⑦-1（「はおい」）・資料⑦-2（「ソーラン節」）や、『四宅ヤエの伝承』刊行会編（2007）CDのDISC 3のトラック32～38には、四宅ヤエさんが親しんでいた和人の民謡として、一連の「沖揚げ音頭」各曲や数え歌、その他の曲が収録されている。

これら和人の民謡を歌うとき、四宅ヤエさんはほとんど「分断のirekte」は用いない。同一音高上での「分断のirekte」は、仮に分断させなければ長く伸ばす音（ロングトーン）として歌うこともできる。「はおい」「ソーラン節」の旋律にも随所にロングトーンがあるので、分断のirekteの導入は理論的には可能である。しかし、⑦-1や⑦-2でのロングトーン部を聴く限り、ヴィブラートのように音を揺らしてはいるが、分断のirekteは用いていない⁽²⁹⁾。

(27) イタリア語のtremolare（震える、揺らめく）から派生した音楽用語で、一つの音の急速な反復を指し、声楽にも器楽にも用いられる。なおアイヌ音楽研究の近藤鏡二郎（1913～1975）は、アイヌ音楽の歌手手による声の技巧やそれらを駆使する曲種を指して「トレモロ・ヨーデル」という語を用いている（近藤 1960：11、門別町郷土史研究会編 1966：45）。ここで取り上げている「分断のirekte」（千葉 2019：164～165）とはまた別のirekteかと推測するが（「ヨーデル」という語と組み合わせているので、おそらく裏声の使用に比重が置かれるか）、何らかの発声技巧を細かく入れて全体的にあたかも「震える」ような音響を生み出すという点で、かつヴィブラートのような音高の揺れとも異なる点で、近藤は「トレモロ」と表現したと思われる。いずれにせよ、伝統的なアイヌ音楽が自らの音楽的母語ではない者の耳には、揺れる・震える音として聞こえるような技巧が、アイヌ音楽の歌唱の大きな特徴として把握される（傾向がある）、といえる。

(28) 『エカシとフチ』編集委員会編（1983：35）によると、出身地が「白糠郡白糠町刺牛」、生活体験地が「阿寒郡阿寒町阿寒湖畔」と記載されている。

当たり前かもしれないが、和人の民謡にはそのような技巧は用いないので、四宅ヤエさんは少なくとも声の技巧の使い方において、オリジナルの様式に忠実な歌唱をしている⁽³⁰⁾といえる。言い換えれば、二つの異なる音楽文化の歌を、意識的にせよ無意識的にせよ、それぞれの様式に従って演唱し、その様式感を支えている声の技巧も使い分けている、といえる。

3) 小括

資料⑤・⑥・⑦を比較する限りにおいて、⑤「喉を鍛える歌」に集約されているような効果を生み出す「分断のirekte」の技巧は、伝統曲の一つである⑥「くじらの歌」には顕著に見出せるが、和人の民謡である⑦ではなりを潜めている。このことから、少なくとも四宅ヤエさんの音楽経験歴においては、様式と発声技巧とが不可分に結びついた形で習得されていたと考えられる。

もちろん、アイヌの歌でも、同一音高上で「分断のirekte」を行う箇所もあれば、入れずに歌う箇所もあったりする。アイヌ語話者が和人の歌を歌うときに、何らかのアイヌ音楽に特徴的な発声要素的的技巧を用いないからといって、それだけで直ちに技巧と音楽様式の使い分けとを結びつけことには慎重でなければならない。

しかし、そうだとしてもそのことは却って、アイヌの歌の旋律におけるirekteとは、元の音に何か装飾として副次的につけたものなのではなく、元からそういう旋律音としてそのまま記憶されているという千葉(1997)での記述⁽³¹⁾を、さらに補強しているともいえる。

ところで、現在伝わっているアイヌ音楽の諸ジャンルの中でも「伝統的祭儀からはなれているもの、叙情歌、恋慕歌等」(谷本 1965: 5-6)は、1オクターブ以上の音域にわたることもしばしばで、和人の伝統音楽における民謡音階⁽³²⁾と同じ音構成で、4度枠(テトラコルド)における核音⁽³³⁾機能が観察できるものも少なくない。アイヌ語の歌詞を除けば、「明らかに日本民謡の影

響によるものである(というよりは日本民謡そのものというべきかもしれない)。(谷本 1965: 6)といえるような旋律を展開している。

ただし、そのような曲であっても、実際に演奏するといろいろな発声要素による技巧を入れて、アイヌ音楽らしい響きに作りあげている、といった例も、録音資料等で少なからず確認できる⁽³⁴⁾。

このことから、資料⑦-1、⑦-2においても同じことが期待されたが、少なくとも「分断のirekte」の技法はその限りではない、といえるかもしれない⁽³⁵⁾。

3 まとめ

以上、平賀サダさん・貝沢こゆきさん・四宅ヤエさんが遺した演奏を題材に、アイヌ音楽に特徴的な声の技巧と諸ジャンルとの対応関係について検討・考察した。

限られた事例ではあるが本稿の検討から、次の2点を仮説として立てることができると思われる。すなわち、

- ・ アイヌ音楽の各ジャンルそれぞれに演奏様式としての特徴があり、さまざまな声の技巧の使用の度合いがその特徴に関与している
- ・ 少なくともこれら3つの事例が記録された1960年代頃、アイヌ音楽の歌い手は、ジャンルによって演奏様式を使い分けていたと考えられる(ただし意識していたかどうかは不明)

確実な結論を得るにはさらにもっと多くの事例を検証していかなければならないが、現段階までの思考過程を研究ノートとしてまとめ提示したことで、広く議論の端緒となることを願っている。

アイヌの伝統的な音楽は、北方諸民族の音楽の中でもジャンルが多いとされる⁽³⁶⁾。今後はさらに他の例を分析・比較し、アイヌ音楽のジャンル別の音楽的特徴について、さらなる考察を進めていきたい。

(29) フレーズの終わりなど、比較的短い音のところで母音を重ねて歌う現象は見出せるが、時間的に短いのでこれが分断のirekteといえるかどうか、判断しかねる。

(30) 一方、例えば佐伯ハマさん(1914~?)は「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れることがある」と述べたことが記されており(千葉 1996: 4)、アイヌの歌と和人の歌とで歌い方の使い分けを意識していつつも、慣れ親しんだアイヌの歌の技法を別の様式の歌の時に「つい」入れてしまうこともあることを示唆している。

(31) 千葉(1996: 4-5)には、沢井トメノ(1909~2006)さんによる「upopoというものは、全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」、北野ハル(1906~1994)さんによる「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」、日川キヨ(1917~2012)さんによる「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」、などの談話(の要約)が報告されている。

(32) 小泉(1958: 187)では「第1種テトラコルド」の「disjunctの結合によって得られたオクターブの音階」として譜例が示されていたが、後の小泉(1974: 77)ではこれを「民謡音階」と名付けて記述を展開している。

(33) 小泉(1958: 114-122, 247)、同(1974: 74-76)。

(34) 日本放送協会編(1948, 1965, 1967)、とくに1オクターブ以上の音域にわたる叙情歌(ヤイサマ)の旋律など。

(35) あるいは、前述したようにこの「分断のirekte」の技巧は北海道東部のアイヌ音楽の演奏に顕著であるという「地域性」による差異も考慮しなくてはならないが、今回の本稿ではそこまで扱っておらず、今後の課題としたい。

(36) 谷本(1989: 122)。

謝辞

重要かつ有益なご指摘をいただいた匿名の査読者2氏、日頃から神謡と叙情歌の韻律に関して多大なご教示を賜り、アイヌ語の聞き取りの際にもご助言ご教示をいただいた奥田統己先生、先行研究の中でも本稿の大前提となる最も重要な成果を著し、折りに触れご教示いただいた千葉伸彦先生、採譜の校閲と清書に助力いただいた長尾優花さんに、記して感謝申し上げます。

参考文献・音声資料等

- 『エカシとフチ』編集委員会編 1983. エカシとフチ 資料編 文献上のエカシとフチ. 札幌テレビ放送株式会社.
- 大谷洋一・小川正人・遠藤志保 2021. 平賀サダ書誌. 北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要 7: 61-111. 北海道博物館.
- 奥田統己 1991. カムイユカラの詞句のアクセントとメロディーの関係. 財団法人アイヌ無形文化伝承保存会編. アイヌ文化 16: 22-33. 財団法人アイヌ無形文化伝承保存会.
- 奥田統己 2012. アイヌ語の韻文における音節数志向とアクセント志向. 千葉大学ユーラシア言語文化論集 14: 1-19. 千葉大学.
- 奥田統己 2017. 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: 33-40. 北海道博物館.
- 奥田統己 2019. 千歳地方の神謡の韻律的志向性. 北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要4: 73-78. 北海道博物館.
- 小泉文夫 1958. 日本伝統音楽の研究 1. 音楽之友社.
- 小泉文夫 1974. 理論篇(※). 国立劇場事業部宣伝課編. 国立劇場芸能鑑賞講座 日本の音楽〈歴史と理論〉. pp. 65-93. (※後に「日本音楽の基礎理論」として小泉(1977: 235-302)に再取)
- 小泉文夫 1977. 日本の音 世界のなかの日本音楽. 青土社.
- 小泉文夫 1978. エスキモーの歌 民族音楽紀行. 青土社.
- 甲地利恵 1997. 貝沢こゆきのイヨハイオチシ. 北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要 3: 41-75. 北海道立アイヌ民族文化研究センター.
- 甲地利恵 2000. 「クモの神の自叙」の音楽について～旋律構造とリズム配分を中心に～. 北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要 6: 151-186. 北海道立アイヌ民族文化研究センター.
- 甲地利恵 2002. 「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

- 互関係一. 北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要 8: 41-59. 北海道立アイヌ民族文化研究センター.
- 甲地利恵 2006. 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: 1-42. 北海道立アイヌ民族文化研究センター.
- 甲地利恵 2022. 神謡の旋律型とその分類方法に関するノート—折返し句の旋律と物語本文の旋律との関係性について—. 北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要 7: 9-40. 北海道博物館.
- 小林幸男・小林公江 1987. 北海道アイヌの歌の諸相. 日本民俗舞踊研究会編. 北海道アイヌ古式舞踊. pp.40-55. 日本民俗舞踊研究会.
- 近藤鏡二郎著・アイヌ民謡研究会編 1960. アイヌの歌. 全音楽譜出版社.
- 『四宅ヤエの伝承』刊行会編 2007. 富水慶一採録 四宅ヤエの伝承 歌謡・散文編. 『四宅ヤエの伝承』刊行会.
- 谷本一之 1965. アイヌ音楽について. 日本放送協会編. アイヌ伝統音楽. pp. 3-17. 日本放送出版協会.
- 谷本一之 1989. アイヌ音楽. 岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 別巻 I. pp.121-132. 岩波書店.
- 田村すず子 1987. アイヌ語音声資料4 福満・鶴川の歌謡. 早稲田大学語学教育研究所.
- 千葉伸彦 1996. アイヌの歌の旋律構造について. 東洋音楽研究 61: 1-22. 東洋音楽学会.
- 千葉伸彦 2017. アイヌの歌唱における呼吸摩擦音の用法. 音楽文化学論集 7: 107-117. 東京芸術大学大学院音楽研究科.
- 千葉伸彦 2019. 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. 平成30年度東京芸術大学音楽学部博士論文(学位記番号: 博音第329号). 東京芸術大学.
- 柘植元一(研究代表) 2001. 民族音楽アーカイヴズにおけるマルチメディア・データベースに関する研究: 音響を主体とするメディア統合をめざして. 科学研究費補助金(基盤研究(B)(2)) 研究成果報告書 平成9年度～平成12年度. 東京芸術大学.
- 中川 裕 1995. アイヌの物語世界. 平凡社.
- 日本放送協会編・知里真志保監修 1948. アイヌ歌謡集 第1集. 日本放送協会編 1965. アイヌ伝統音楽. 日本放送出版協会.
- 日本放送協会編 1967. アイヌの音楽. 日本放送協会放送業務局資料部音楽資料課.
- 北海道ウタリ協会編 1994. アコロ イタク アイヌ語テキスト 1. クルーズ.
- 門別町郷土史研究会編 1966. 沙流アイヌの歌謡—録音資料目録とその解説—. 門別町郷土史研究会.

《採譜の凡例》

採譜の補助記号・歌詞表記等は、下記の凡例による。ただし、既発表の譜面の再掲（採譜③、採譜④）については、基本的に発表当時の譜面のまま転写した。

補助記号

- ・ ℓ = 地声から高音の裏声にすばやく跳躍する技巧
- ・ ○ = 裏声による発声
- ・ ↑ = 記載した音よりやや高め
- ・ ↓ = 記載した音よりやや低め
- ・ B = その音符が示す長さよりやや短い
- ・ L = その音符が示す長さよりやや長い

符頭

- ・ ⊗ = 呼気音
- ・ × = 音高が不明瞭な音（前後の音程関係からおよそのあたりかと考えられる位置に記譜）

拍子記号・拍数

- ・ 資料のいずれも拍節感のある歌唱ではあるが、明確に単位として数えられるほど規則的な繰返しには必ずしもなっていないことを勘案し、拍子記号は記載しない。
- ・ ただし、あるていど拍節的なまとまりが持続すると感じられる部分は、四分音符（♪）または符点四分音符（♪.）1つ分を1拍として読めるように音価を記載した。
- ・ 拍節感が明瞭でないと感じられる部分については、上記の限りではない。

移調した記譜

- ・ 西洋音楽のソルミゼーションで表せる音程関係を示すことが目的であるので、読譜のしやすさを優先し、なるべく加線や調号を用いずに書ける高さに移調して記譜した。
- ・ その場合、譜面の冒頭に、出だしの音の実際の音高（開始音実音）を記した。
- ・ とくに断りのない場合は記譜=実音である。

歌詞の表記

- ・ 基本的に北海道ウタリ協会編（1994）で用いている簡易音素表記に基づいて記載した。
- ・ 資料①の歌詞は、2022年5月29日に筆者が担当したミュージアムカレッジ「じっくり聴こう！アイヌの音楽」の準備における筆者の聞き取りに対して、奥田統己氏のご助力を得て校正したものであるが、聞きとり・表記の最終的な文責は筆者にある。
- ・ 資料②の聞き取りに際しても、奥田氏のご助力ご助言をいただいているが、聞きとり・表記の最終的な文責は筆者にある。なお②は聞き取りにくい箇所も多かったため、譜例では不明な歌詞は空欄にした。
- ・ 虚辞（本文1行の音節数を5音節に整えるために挿入された母音等）のuは [u] のように [] で括った。但し再掲の採譜③では「+u」としている。
- ・ 実際の演奏では発音されていない音は（ ）で括った。
- ・ アイヌ語としての詞句には該当しないが歌唱の過程で出現する音については { } で括った。但し再掲の採譜③では「*」を付している。
- ・ 語末の子音が、次の単語の母音と同じ音符上で発音されている場合は、) で単語の区切りを示した。

〈採譜①〉 平賀サダさんによる叙情歌 (1 曲目)

1. yaysa-ma - ne na - {n a} pista - ku - san/wa - {u o i} e ko - ypo - kun/wa - {u o i} ku=i - nkar {a}ki ko(r)

2. koryu - po-yu po - {uo} ta na - nto - {y/or}ta - {u o i} [u]ne - p)mon - ray ke - {i e i na} [u]ki - kor {o}a n ya

3. cika - p)ha-ku=ne - {i e}i re ra - ta - ku=ne - {u o i} ne wa - ne - yakne - {u o i} ku=ho - pu ni - wa

4. ku=a - r pa - ki wa - {u a} kor yu - po - yu po - {u o i} ku=nu - ka (r[n])ru su - y - ku=ya - ynu ki - ko(r)

5. ku=ke-w tum konna - {u a} ko su - mna - ta ra - {u o i} ko no - yna(笑) ta ra - {u o i} ku=ya - ynu - ka ne

hu an

〈採譜②〉 平賀サダさんによる叙情歌 (2 曲目)

The image displays two musical staves for an Ainu song. Each staff consists of a vocal line with lyrics and a corresponding musical notation. The first staff includes sections labeled A, B, and C. The second staff includes sections labeled A, B, and V. The lyrics are written in Ainu phonetic notation with Roman characters and include phonetic transcriptions in brackets.

Staff 1:

- Section A: yay sa - ma - [ha o -] ne na [he] s[h] a - ma - [ha o] ne na ko r)o pere [n](pa o u)
- Section B: [ha o -] ne na [he] s[h] a - ma - [ha o] ne na ko r)o pere [n](pa o u)
- Section C: [ha o -] ne na [he] s[h] a - ma - [ha o] ne na ko r)o pere [n](pa o u)

Staff 2:

- Section A: kor [o] o pere [hu o -] ka mu y se - ko r [e] - [pa o] ku= ye - - [pa o 3 - i] kon na
- Section B: kor [o] o pere [hu o -] ka mu y se - ko r [e] - [pa o] ku= ye - - [pa o 3 - i] kon na
- Section V: ta ne - ne - [ha -] ku su ci - ram ka - [ha o] ma re - ci - ram o y [pa o 3 - i]

Staff 3:

- Section B: ra re - [he] en= e kar [a][ha o] ki wa - - [ha o] yay nu in kar pakno

資料①の歌詞

- 1) yaysamanena {n a}
pista ku=san wa {u o i i}
ekoypokun wa {u o i i}
ku=inkar {a} ki ko (r)
- 2) kor yupo yupo {u o}
tananto or ta {u o i i}
[u] nep monrayke {i e i i na}
[u] ki kor {o} an ya
- 3) cikap ta ku=ne {i e i}
rera ta ku=ne {u o i i}
ne wa ne yakne {u o i i}
ku=hopuni wa
- 4) ku=arpa ki wa {u a}
kor yupo yupo {u o i i}
ku=nuka (r) {n} rusuy
ku=yaynu ki ko (r)
- 5) ku=kewtum konna {u a}
kosumnatara {u o i i}
konoynatara {u o i i}
ku=yaynu kane
huan

資料②の歌詞

- 1) yaysama {ha o} nena hes
s{h}ama {ha o} nena
kor opere {n pa o u}
(?)
- 2) kor {o} opere {hu o} kamuy sekor {e} {pa o}
ku=ye (?) {pa o i}
- 3) tane ne {ha} kusu
ciramu ka- {ha o} -mare
ciramu oy- {pa o i}
- 3') -rare {he} en=ekar {a} {ha o}
ki wa (?) {ha o}
yaynu (?)

inkar
pakno

※ 不明な箇所は上記では「(?)」とし、採譜②では空欄にしてある。

〈資料②の参考〉 日本放送協会編 (1948) C-PR177A 面より

♩ = 102~105

yo ro - ro pe - a i hi a yo - ro - ro pe - a i
 a yo - ro ro pe - a hi - a yo - ro ro pe - a i
 a yo - ro - ro pe - a i hi a yo - i ro ro pe - a i
 a yo - ro - ro pe - i - a yo - ro - ro pe - m

ここまで拍節的リズム。
 この後から自由リズムのようになる。

ここから音価・速度はかなり流動的。

yo - ro - ro-pe - a i - yo - ro - ha o - ro pe - a i
 e - yo - ro ha o - ro - pe - i
 e - yo - ro - ro pe - a i
 yu - (hi) - ma - ha - ne na - i
 y (s) a

〈採譜③〉 貝沢こゆきさんによる叙情歌（イヨハイオチシ）※甲地（1997）からの再掲

J. ≡ 76~80

1. ya y sa - ma ne イエ na - *n te - e - ta ka - ne - hm -

2. +u - ho - s)ki - no ウオ po - *u O TA - RU - wa e -)kku r (u)

3. si - sa - m)ne - kor (o) ka - *u yu - po - ne ku = - ye

4. kor (o) yu - po - yu - po - *u

5. ci = - ki - a - ko r (o) - ka - *wa

6. e - ne - i - ta - k[h]i - *e *i

7. ku = ho - si - pi p ne イエ na - *wa

8. ni - sa - ta - a ウア na - ((k))

9. +u - pe -)n - ca y - a - ni *e *i ku = - ko - ta nu - u n - hm

10. I - SO - YA - pa -)k no - *u

A3 B C D
 e)n=ru - ra - a ウア ri *e *he*i ha - we - a n - kor (o) ka
A2 B C D
 8.e= - ko - ta - nu - ta - *wa
A3 B C D V
 e= ho - si - pi - ya - ku - n ci - ra - m'o y - ra - re
A2 B C D
 9.e n=e-ka r {a} - ka r - a ウア ri *he *he i
A3 B C D V
 ku= - ya - y nu - a - ku (ウ)オウ s ku= - ru - ra ku - ni
A2 B C D V
 10.ku= - ko - ca n - ko - ca - n
A3 B C D
 pe - nu - ne - a - ku - s
A3 B C D V
 +u - ka - n na - ru y - no - *u en=ru-ra - wa - e n= - ko - re
A2 B C D V
 11.+u - ha - w ki - hi - ta - *u
A3 B C D
 o ha y - ne - a ウア ri *e *he*i ku= - ya - y nu - ku - su
 (開始美音) A3 B C D V
 12.I - SO - YA - pa - k no - *u
A3 B C D
 ku= - ru - ra - hi - ne - *i
A3 B C D V
 pa - ye - a s - a - ku - オ ウオウ [s] ko r (o)-yu - po - yu - po

13. **A2** i - ya y - ra y - ke イエ re - *i **B**

A3 ko - r)o - pe r o ウオ pe r (e) - *i **B**

A3 ta - na -)n - to a - na - k **B**

A3 ra - t)ci - u - nu - ka r (a) - *u ra - t)ci - u ho - p)pa **B** **C** **D** (録音中断)

(再開) **A3** 14. pi r (i) - ka - u - ho - p)pa - *wa **B**

A3 a = - ki - ku s ne - na - *u a - r)su y - e n = - ki - re **B** **C** **D**

A2 15. a - ri - no - ka - ne - i **B**

A3 +u - ha w - ki - ko r (o) - ka - *(w)a **B** **C** **D** 全体的に音高が上がっていく (開始美音) ku = - ko - can - ko - ca - n

A2 16. pe - nu - ne - a - ku - s **B**

A3 e - ne - i - ta - k)h)ji - *e *i **B**

A3 ku = - pi r (i) - ka - ye - pi *e *he *i ci - ko - te r (e) - ke **B** **C** **D**

A2 17. e - n=e - ka r - ka r (a) - wa - *wa **B**

A3 e = - ko - ta - nu - ta - *u *ha

A3 e=ho - si - pi ya - ku - n u - he - m si ye - ye

A2 18.e = - ki - na n - ko r - na - *wa
(n)

A3 ha - we - a n ko r (o)-ka - *wa-*ha i - ta - k ta pa n - na

A2 19.ku = - ya - y nu - ki - ko r (o) - *u - ku = - ko - ta nu - ta

A3 20.ku = ho - si - pi - a - wa - *wa

A3 +u - so - n no - po - ka - *(w)a +u - he - m ta su - mi

A3 21.ku = ki - wa - ne - ko r (o)-ka - *wa

A3 +u - tu - t ko - re r (e)-ko - *u ku = - ya y - nu a - wa

A2 22.ta - ne - a - na - k ne - *i

A3 o - tu - ke s pa - ta - *u

A3 ku = - ho - t ke - a y - ne - *i ta - ne - a - na - k ne

A3 **B**
 23. o to y po - so - ku - ni - p

A3 **B** **C** **D**
 ku= - ne - ko t po - k ta - *(w)a si - ne - ma t ne - po

A2 **B**
 24. ku= - ko r (o) - pe - ne - ku ウオ ウオウ s

A3 **B**
 si - sa - m)u n - k=e - k te - *i

A3 **B** **C** **D**
 ko - r)o - pe r - o ウオ pe r (e) - *i ku= - ye - i ta - k)h)j

A2 **B**
 25. i - ho - p)pa - [h]j - ta - *wa

A3 **B** **C** **D**
 ku=ye - ha - we ne イエ na - *u - e= - pi r (i) - ka nu - na

A2 **B**
 26. me - no - ko - a ウア na - k

A3 **B**
 ho - ku - tu - ra - no - *u

A3 **B** **C** **D**
 o - ka y - pe ne イエ na - *(w)a ho - ku - e= - kor (o) ン ki - ci k

A2 **B**
 27. ho - ku - ye - i - ta - k

A3 **B**
 e= - pi r (i) - ka - nu - na - *wa

A3 ku - a - ni - a ウア na - k

A3 o - kka - yo - i - ta - [k] so - mo - ku= nu - wa

A3 28.ci - we - n pa - ka - s)nu *o - *u a= e n=e)ka r {a} - kar {a} > ki - na

A3 29.ku= - ra y - u s ke イ I ta - *(a)

A3 a pa - ko - i n - ne - p

A3 ku= - ne - a - ku - su - *o - *u

A3 ci= - te - ke kar {a}-pe - *i ha - ru - a na - k)ne

A2 30.po - ro - n no a n - na - *(w)a

A3 mu n ci - ro a - na - k si - to - ho e= - kar {a}

A2 31.a - pa - ne - u - ta r {a} - *(w)a

A3 a - nu - n ne - u - ta r {a} - *(w)a po ro n no - e=i pe - re

〈採譜④〉 貝沢こゆきさんによる「クモの神の自叙」※甲地（2000）からの再掲

(♪ ♪ ♫ ≈ 71~74)

開始実音高

1 no o no o po ro si ru n ka mu y

2 no o no o ko ttu re si

3 no o no o ci= si pa ro su ke re

4 no o no o - o ka a shi ke

開始実音高

5 no o no o si ne an to ta (咳払いする)

6 no o no o ye nu ku ri

7 no o no o o ka ro knoy ne

8 no o no o ya {w}o u sat

9 no o no o re po ra ye

10 no o no o ya... (歌いよどむ) re po u sat

11 no o no o ya o ra ye

12 no o no o ku r ka si ke

13 no o no o na y pa ka ne

14 no o no o e ne i ta k[h]i

15 no o no o wen ka su no

16 no o no o - a= ko r yu pi hi

17 no o no o a= e s[i] ka ru n ki wa

18 no o no o a r pa =an ru su y

19 no o no o se ko ro kay pe

20 no o no o ye ru we ne

21 no o no o i ne a pkus ta

22 no o no o ci yay ko rus ka

開始実音高

23 no o no o - a r pa ma nu

24 no o no o ci= an re ka ka r[a]

25 no o no o ki ro kku su

26 no o no o a r pa wa i sam

27 no o no o ta po ro wa no

28 no o no o e kku ni hi

29 no o no o ka su no i sa m

30 no o no o ki ro kku su

31 no o no o o r si ne a n to ta

32 no o no o ek ru we ne

33 no o no o te e ta a nak

34 no o no o ho s ki a nap

35 no o no o ci ten ne pne re

36 no o no o tan pe {h}ot ta po

37 no o no o ye nu ku ri

38 no o no o o ka ro k noy ne

39 no o no o h{e} o ka no ski ke

40 no o no o e{t} nu to mom wa

41 no o no o o ka ro kay ne

開始発音高

42 no o no o e ne i ta k{h}i

43 no o no o a= ko r yu pi hi —

44 no o no o i= {y}u te kha we

45 no o no o e ne o ka hi

46 no o no o ni so sit ciw hi —

47 no o no o i ma ka ke ta

↑

48 no o no o po ro nit ne ka mu y

49 no no no o an ru we ne wa

50 no o no o ay nu ko tan

51 no o no o ay nu mo si r



52 no o no o wen te ku ni

53 no o no o... (咳払いする) ne wa si ran

54 no o no o ki ro kko r ka -

55 no o no o u ma ma ka muy

56 no o no o e pe tu ra si[p] {r} ku r(u) *n

57 no o no o si nen ka i sa m

58 no o no o e= hoku ni s pa ke

59 no o no o ne ya ke a si r

60 no o no o ci {s} no sa ra ma -

61 no o no o a= e ka r kan ru we ne na

62 no o no o ta ne tu nas no -

63 no o no o ho si {s} pi wa ye wa i= ko re

64 no o no o se ko ro kay pe

65 no o no o a= ko r yu pi hi

66 no o no o i= {y}u tek ru we ne na -

67 no o no o se kor ha we an

68 no o no o in ka r=a na ku su

69 no o no o ta ne a nak ne

70 no o no o ay nu ko ta n

71 no o no o wen te ku ni -

72 no o no... (咳払いの後、旋律の付かない語りになる)

...patek ne wa siran, ikomoyre=an yakun, aynu kotan aynu mosir a=wente noyne siran wa, orowano a... (言いさし) a=mi kosonte a=ehorkakutkor, tap orowano, sirokane ya a=e... (言いさし) a=oske kor,

開始実音高 (♩ ♩ ♩ ≈ 77~80)

73 no o no o ho yup =a n wa -

開始実音高

74 no o no o a r pa =a nay ne

75 no o no o a ro ka mkin no

76 no o no o a= ki pne ku su -

77 no o no o a r ho ka n na si

78 no o no o a= ya ka mu re -

79 no o no o... (咳払いする) mo si r pa u ni wa n su y

80 no o no o mo si r{i} ke su n i wa n su y

81 no o no o a= ho yu pu re a y ne -

82 no o no o i wan... (以後旋律の付かない語りになる)

…pokna mosir a=kooterke kus keray, aynu mosir aynu kotan {k}u{w}oma{n} ruwe ne

〈採譜⑤〉 四宅ヤエさんによる「喉を鍛える歌」

「開始高音」
♩. = 76~80

1回目
アア - ア アア アアウ アアウ アアアアオ アアウオ オイオオオオオオ オ
[A] [B] [C] [B] [C] [D] [E]

2回目
アア - ア ア アア アアウ アアウ アアアアオ アアウア アウアア アウア
[A] [B] [C] [B] [C] [B] [E]

3回目
アア - ア ア アア オアイオ アアウアアアウ アウアアウ アアウアアウアアウ ア
[A] [B] [C] [B] [C] [D] [E]

4回目
アオ - オ オオオオオオオオオオ アアウアアウアアウ アウオイヨウ ウアアアアアウアアウアアウ ア
[A] [B] [C] [B] [C] [B] [C] [D] [E]

5回目
アオ - - ア アアアアアアアアアア アアウアアウアアウアアウ アウアウアウ アアウアアウアアウ ア
[A] [B] [C] [B] [C] [B] [C] [D] [E]

Notes on the Traditional Techniques in Ainu Songs, and Use According to Genre

KÔCHI Rie

It may be possible that various vocal techniques characteristic of traditional Ainu songs depend on each genre, rather than the individual style of the singer.

To examine this, we analyzed recordings of several genres of Ainu music recorded in the 1960s, sung by three singers: Ms. HIRAGA Sada, Ms. KAIZAWA Koyuki, and Ms. SHITAKU Yae.

As a result, the following hypotheses were derived.

Each genre of Ainu music has its own style of performance and the degree of the use of vocal techniques is a factor in the characterization of each genre.

The performances in these cases indicate that different styles and techniques are used depending on the genre (although it cannot be confirmed whether or not the performers were consciously doing this).

This paper is part of basic research (C)18K01183 supported by a MEXT Grants-in-aid for Scientific Research (KAKENHI) 'The Analysis of the Melodic Structure of Ainu Traditional Music and the Basic Research into the Materials of Northern Peoples' Musics for the Prospective Comparative Studies' (FY 2018-'20, principal researcher KOCHI Rie).

