

## ピウスツキ? 管の音声再生と録音内容 : ピウスツキ ? 管の音楽的内容

著者	谷本 一之
雑誌名	国立民族学博物館研究報告別冊
巻	005
ページ	267-271
発行年	1987-03-31
URL	<a href="http://doi.org/10.15021/00003760">http://doi.org/10.15021/00003760</a>

## ピウスツキ蠟管の音楽的内容

谷 本 一 之\*

これまで知られていた樺太アイヌ音楽の録音資料では、1923年に比較音楽学者田辺尚雄が樺太の白浜で、ワックス円板録音機によって行った録音がもっとも古いものである。この時の録音の一部は Ihumke, Yaykatekara, Yukara, Hawki 各一曲で、LP 盤に集録されていて聴くことができる [田辺 1978]。この時からおよそ20年前の録音、もうこれ以上に古い録音があるとは思えない、文字通り最古の録音資料の出現は、現存するアイヌ録音の資料的価値をチェックし、樺太アイヌ音楽の時代的变化の過程を調べるための基本資料として極めて重要なものである。特にこのピウスツキ録音は、例えば同じ時期、1905年に Bogoras, Jochelson が行なったシベリア諸民族の録音資料との共時的な比較を可能にするといった点で、北方諸民族音楽の比較研究のための決定的資料ということができる。

この Bogoras=Jochelson 録音には、Koryak, Tungus, Yukaghir, Yakut, Eskimo, Chukchee (Bogoras の表記による) 等の太鼓をともなったシャマンの巫術にかかわる実際の音が多数含まれているが、これらの資料はピウスツキ録音の tusu を特定するのに、その内容を分析するのに大いに参考になっている。さらに、この録音に含まれるシャマンの腹話術の声は、ピウスツキ録音に含まれているレクッカラ (喉鳴らしあそび) とそっくりで、これまで、喉鳴らしあそびは樺太と東部カナダ・エスキモーにしか存在しないとされていた分布の問題に新しい見解を用意するものとして注目される。ピウスツキ録音との通時的な比較の材料として重要なのは、1923年の北里闌 (言語学者) 録音、1935年の久保寺逸彦 (アイヌ言語学者) 録音である。前者は白浜、多蘭泊での録音で、Yaykatekara, Ihumke, Hawki 等を含んでいる。後者のもっと録音場所も多く、ほとんどの曲種が録音されている。今回、録音テープに再生された蠟管は、保存の状態、特に再生回数による蠟管の溝の摩滅の程度によって情報量に大きな巾があるが、状態の著しく悪い数十本を除いては、その多くが断片的であっても旋律を聴き取ることができ、その旋律線、リズムそして発声法等の特徴によって、曲種を特定できる程度の情報量は含まれている。

\* 北海道教育大学札幌分校 本館共同研究員

特定し得た曲種には、Ihumke, Oyna, Hawki, Uchashikma, Yaykatekara, Tusu, Rekuxkara, Sinotcha, Tonkori, 日本の能の謡や漁場の網起こし歌、さらには、どうしてここに紛れ込んでいるのか、モーツァルトの歌劇「フィガロの結婚」からスザンナの詠唱の録音も含まれている。数の上では、Oyna, Uchashikma のような語り物が全体の半数を占めているのは、民族学的な資料としての語り物にピウスツキがより強い関心をもっていたことを示すものであろう。

### 1) Ihumke (子守唄)

Ihumke の中に、舌を巻いて出す独特の子供をあやす囁子の音が出てくる。この音声のことを hororse (または kororse) と言い、この hororse を使って歌う Ihumke を特に他の Ihumke と区別して hororse Ihumke と呼んでいるが、No. 22 の蠟管の Ihumke ではこの hororse を聞き取ることができる。短いリズム・パターンが繰り返され、時々フレーズの頭を強調するように短い hororse が使われている。このことは久保寺録音の中の Ihumke にも共通している。これとは対照的に北海道の hororse Ihumke では、hororse それ自体が目的であるように際立って高い音域での長い hororse が頻繁に出てくる。一般に北海道の旋律の方が、樺太のものよりは装飾的であることはピウスツキ録音からも確かめられる。

### 2) Yaykatekara (叙情歌)

ピウスツキには、二つのタイプの Yaykatekara が含まれている。両方とも「イサクレ・カンレイ」で始まり、譜例 a) のタイプのもは、「ヒーノ・コーラ・ドッコイショ」という日本の囁しでフレーズがしめくくられている。



この囁しからも明らかのように、アイヌ音楽の曲種の中では Yaykatekara や Yays-hama 等の個人的心情をうたう叙情的な歌は、日本民謡の影響を強く反映しているもので、ピウスツキの録音にもそのことが示されている。しかし、a) と b) を比較し

てみると、b) はより伝統的である。田辺、久保寺録音には、もっぱら a) タイプの Yaykatekara が含まれているが、ピウスツキ録音のものに比較すると、日本民謡に特有の節回し、小節が多くなり、さらに1951年、1961年に行なった NHK 録音のものになると全く日本民謡そのものという旋律形に変化してきている。日本民謡が樺太に入ってきてからの経過をまとめると、(1)旋律形、歌い方はまだ伝統的な形を残しているが、目新しい日本の囃しが使われている（ピウスツキ録音の時期）、(2)旋律形はそれほど変わっていないが、小節を多く入れて歌うようになる（北里、久保寺録音の時期）、(3)旋律それ自体が全く民謡風なものになってしまう（第二次大戦後、北海道に移住してきた樺太アイヌの録音、NHK 録音の時期）、というようになる。こういう現象過程を、和人との交渉の歴史における様々な事実と組み合わせながら音楽に反映するアイヌ民謡の“心情”の変化を説明する試みはこれからの大きな課題の一つである。

### 3) Tusu (巫術)

蠟管 No. 26 のケースには tusu の記入がある。この蠟管から断片的に旋律を聴き取ることができるが、インフォーマントの浅井タケ姫は、この録音を聴いて即座に『女の tusu だ、東海岸のだな』と言っているが、これを聴いて tusu と判断するのは筆者には難しかった。まず tusu に不可欠の太鼓の音が聞えてこない。これまでの tusu に関する記録のほとんどは tusu における太鼓の中心的役割を説明している。tusu はまず太鼓を叩くことから始まり、終始一貫、太鼓の音をベースに進行し、太鼓を打ち止めたところで終了する。久保寺録音も NHK 録音も、太鼓が主役であって、太鼓のリズム、テンポ、強弱によってシャマンの仕草がコントロールされている様子を示している。その太鼓の音がピウスツキの録音には欠けている。しかし、このメロディーの繰り返しの合間に tusu のシャマンが吐く重い吐息が聞こえ、聞こえないところでは、その吐息の時間に相当する間合いがある。とすると、これは久保寺が記述している [久保寺 1939] 「音楽と身体のリズムにより、呼吸が激しくなり、肩を上下しながら、ぐったりとなって炉端に座る。その時、太鼓の音がはたと止んで、巫女の口から流れ出る様に歌い出されたのが神謡の歌 tusu-sinotcha であった。」という記事の中の、太鼓なしで歌う、託宣を伝える tusu-sinotcha であろうと判断される。こういう判断ができてもおお、この tusu が樺太アイヌのものであるかどうか疑わしい。その理由はその旋律のリズムにある。そのリズムは、アイヌの歌にはほとんど現れないもので、むしろオロッコの歌のリズムに近い。ここでもまた久保寺の記述

が参考になる [久保寺 1939]。巫女春日コタルンケの語るところによれば、「ツス（巫術）にはオロッコ風のものやギリヤーク風のものがあるが、これから行なうのはオロッコ風なものだとのことであった。」

以上の情報をまとめてみると、ピウスツキ蠟管 No. 26 の *tusu* は「オロッコ風の *tusu* で、シャマンが太鼓を止めてから歌い出す、託宣を伝える *tusu-sinotcha* である。」ということになる。久保寺録音には、この春日コタルンケの *tusu-sinotcha* が、*yaipuni* のタイトルで含まれている。この *yaipuni* の旋律は全くアイヌの伝統的なもので、オロッコ風なリズムのものではない。

このことから、1) ピウスツキ録音の頃にも *tusu* はオロッコやギリヤーク風に行なわれ、*tusu-sinotcha* もオロッコやギリヤークの旋律が歌われていた、つまり他民族の借り物であったが、2) 久保寺録音には、*tusu* はオロッコ風、ギリヤーク風でも、*tusu-sinotcha* の方はアイヌの旋律が歌われるようになっていた。つまり、アイヌ独自のやり方が工夫され始めていたという過程として理解することも可能である。いずれにしても *tusu* に関しては、シャマンの語源がツングースのサマに由来するという説からも明らかのように、シベリア系の巫術がアイヌの社会においても支配的であったことを No. 26 の蠟管の *tusu* は示していると考えられる。

#### 4) Hechiri (踊り歌)

ピウスツキ蠟管に含まれている *hechiri* はいずれも男の *hechiri* で、No. 15 はカラカラという音声がリフレインのように繰り返される *pon-hekachi-hechiri* (五弦琴の伴奏で踊ることもあるので *Tonkori-hechiri* とも言う) で、男が踊る時によく使う、力のこもった掛け声が聴き取れる。No. 37 の *hechiri* は熊祭のときにやる *hechiri* (*isoko hechiri*) の特徴である、いくつかの違った旋律が、それぞれ一拍ずつずれて（カノン風に）進行する歌い方が聴き取れる。この歌い方は、久保寺、NHK 録音でもほとんど変化がない。北海道アイヌの場合にみられる、儀礼にかかわる集団で歌うものは変化しにくい、という傾向は、樺太アイヌの場合にもあてはまりそうである。いくつかの旋律が同時に進行する結果、そこに一種の騒擾的音響世界が作り出される *hechiri* の演唱法は“混沌”によって、日常的空間を呪術的祭儀のための祭場とする仕掛けの一つであるが、No. 12, No. 16, No. 28 のアイヌの喉鳴らしあそび“*Rekuxkara*”も基本的にはこの *hechiri* のと同じ演唱法で行なわれる。インフォーマントの浅井タケ姫は曲種を特定する時に、いつも *hechiri* と *rekuxkara* については判断しがたい様子であった。*rekuxkara* については、*hechiri* との関係、さらに前述した

シベリア諸族シャマンの腹話術の音声との関係等との比較研究によって、近年はもっぱら婦女子の娯楽となっているが、元来は、何か別の機能、例えば何らかの儀礼に関係して行なわれていたのではないか、といったことが今後の検討課題として残される[谷本 1985]。

ピウスツキ録音の民族音楽的解析の現段階は、曲種を特定するための音楽的情報を引き出した程度にとどまっている。一つ一つの曲について、聴き取り得る音楽的情報を、例えば五線譜を含み、何らかの形で可能な限り精密に記号化することを次の作業段階と考えている。この際、特に留意しなければならないことは、この種の情報量の少ない(騒音の問題も含め)資料の場合、無い音も聴き取ってしまうことの危険を、これまでの作業過程の中で感じてきている。まず、蠟管の中に存在している断片的な音声のみを正確に取り出すことが第一段階で、そのためかなりの時間を必要とする。したがって、今回の報告書で示されている楽譜は、その断片的な旋律のスケッチという性格のものであることを強調しておきたい。

## 文 献

久保寺逸彦

1939 「アイヌ音楽と歌謡」『民族学研究』5(5-6): 507-549。

田辺尚雄(録音・調査)

1978 『南洋・台湾・樺太諸民族の音楽』東芝レコード TW 80011。

谷本一之

1985 「北方アジアの音楽」藤井知昭編『日本音楽と芸能の源流』東京：日本放送出版協会，pp. 239-250。