



東京音楽大学付属 民族音楽研究所  
名誉所長：伊福部 昭 筆

ウポポ  
阿寒のうたをめぐって  
～伝統音楽の五線表現の視点から～

2014年1月 26日(日) 増上寺 三縁ホール

主催：東京音楽大学付属 民族音楽研究所

助成：公益財団法人 アイヌ文化振興・研究推進機構

後援：東京音楽大学付属図書館



## ご挨拶

東京音楽大学民族音楽研究所  
所長 池辺 晋一郎

ご多用の中、東京音楽大学民族音楽研究所の公開講座にお運び頂き、誠にありがとうございます。  
本日は公益財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構様の助成を基に、「阿寒のうた（ウポポ）をめ  
ぐって」～伝統音楽の五線表現の視点から～と題しまして、本日の会場、浄土宗大本山増上寺に伝  
わる縁山流声明と、北海道・阿寒に伝わるアイヌ民族の歌と踊りを皆様にご紹介いたします。

千葉伸彦氏による「阿寒のうた（ウポポ）」という本が、一昨年クルーズ出版より上梓されました。  
これは本日演じて頂く阿寒湖畔に住む5人のアイヌのフチ達の歌をまとめ、調査・研究・報告し、  
五線化をしたものです。これまでもアイヌ音楽の五線による紹介例は、数は少なくともおこなわれ  
てきておりますが、今回の報告は、その中でも極めて精緻なものであると言えるでしょう。

また、この増上寺に伝わる縁山流声明は、承応二（1653）年、増上寺第二十三世遵誉大僧正によ  
り口伝として伝えられ、今日に至ったものとされています。その声明は今までに「禮讃聲明音譜」  
（大正13年、浄土教報社）を一例として、幾たびか声明譜の五線化が試みられております。今回は  
増上寺開山550年遠忌に、大本山増上寺式師会の発行した「縁山聲明集」（平成元年）に試みられ  
た、五線化資料に基づく演奏をお聴きいただきます。

さて副題として ～伝統音楽の五線表現の視点から～ としたのには理由がございます。いわゆる  
ヨーロッパの音楽には、その記録の手法として主に五線譜というものが使われます。一般に音楽を  
演奏するという事は、その五線に記された内容を、演奏者が読み解き表現することであると言え  
るでしょう。これは、極めて簡易かつ合理的で、音楽をよくする人にとって有為な方法であるといえ  
ます。

しかし、いにしえより様々な民族に伝わる、いわゆる伝統音楽の場合には、そのような合理的方  
法による伝承は極めて少ないと云えます。例えばアイヌ民族は文字を持たない民族といわれており  
ます。しかしその生活は、日常の糧を得る方法、生命の安全のための地理情報、季節の移ろいや民  
族の文化・風習など、すべてにわたり、口承伝承として今日まで伝えられてきております。むしろ  
人類の長い歴史の中では、この様な伝承のスタイルが当然であったはずで。

その様な口承伝承音楽を視覚化するには「五線表現」という手段は極めて有為な方法のように見  
えるのですが、合理的手段であるがゆえに、音楽の持つ大切な部分を捉える事ができないという問  
題点を抱えているようにも思います。しかし、一般に私たちにとって、聴覚のみにおいて音楽を語  
るのではなく、視覚化し考察、認識しやすい形として、また新たな角度で触れてみることも、理解  
の大きな手助けになることは間違いないことです。さらに五線化にあたり使われる機材の、今日  
のハイテク化にも目を見張るものがあります。

今回はこれらの視点から、両者の資料の作成に携わった民族音楽研究所専任研究員甲田潤の案内  
により、皆様にアイヌの音楽と、この増上寺に伝わる声明をお聴きいただくという贅沢な企画と  
なりました。どうぞ最後までお楽しみくださいますよう、心から願っております。

## プログラム

### 浄土宗大本山増上寺 縁山流声明と 現代音楽との出会い

縁山流声明と絃楽のための「四智讃」  
縁山流声明と絃楽のための「錫杖」

### 阿寒のアイヌの歌と踊り

#### 儀式の準備

- ①イウタウポポ(杵つき歌)
- ②トノトカラ(酒造り・3曲)

#### 神事

- ③カムイノミ(神への祈り)
- ④タクサの舞(魔払い)

#### 奉納舞踊 ほか 歌舞

- ⑤ク リムセ(弓の舞)
- ⑥ウポポ(座り歌・4曲)
- ⑦ウタレオープンパレワ(はじめの踊り)
- ⑧サロルンリムセ(鶴の舞)
- ⑨エムシ リムセ(剣の舞)

#### 娯楽・楽器

- ⑩トンコリ(楽器演奏)
- ⑪色男の舞
- ⑫ヘクリサラリ(盆取り踊り)
- ⑬ムックリ(楽器演奏)

#### 儀式終盤

- ⑭ヘレカン ホ
- ⑮フッタレチュイ フックンチュイ
- ⑯踊りくらべ(輪踊り)



浄土宗大本山増上寺は、1393年浄土宗第八祖聖聡上人によって開山したものです。浄土宗は法然上人を開祖と仰ぎ、阿弥陀如来の教えに帰依（南無）する「南無阿弥陀仏」を唱えます。

法然上人は、はじめ山門（比叡山）で天台宗の教学を学んだので、天台の法義に堪能であり、その法然門流と云われる念仏は、現在も叡山流（大原流）声明として伝えられています。

ところで本日お聴き頂く浄土宗縁山流声明とは、大本山増上寺に伝わる関東における浄土宗独自の声明のことで、強い発声をその特徴に持っています。「押し」「当り」「鶯の谷渡り」「暁鳥（あけがらす）」「三段上り」などと独特の発声法を持っています。

承応二（1653）年、増上寺第二十三世遵誉大僧正は、大原向之坊恵隆師らと、天台の法義を離れた浄土宗独自の声明の樹立を図り、江戸幕府の支援もあり、天保年代（1830～1844年）には縁山声明の確立がなされたように伝えられています。

明治43年（1910年）頃には『浄土宗法要並聲明』が作られ、700年遠忌を機に、法式声明は全盛期を迎えています。当時は墨譜によって記された声明譜に、朱を入れて学んでいました。

大正13年（1924年）は浄土宗開宗750年に当たり、これを記念に『禮讃声明音譜』が刊行されました。またそれに先立ち、前年には『浄土宗法要式 洋式音譜』も刊行されています。

昭和16年（1941年）、増上寺は開山西誉上人の500回遠忌を迎え『聲明並特殊法要集』を発刊しました。これは奥伝とされる声明も含め、総ての譜面に五音、「押し」「当り」等の博士（音調）が記された画期的なものでありました。またこの時に初めて『天台声明譜』から『縁山声明譜』という言葉が使われるようになったのでした。

平成元年（1989年）、時局の急迫が過ぎ中止されていた開山西誉上人の550回遠忌の記念に『縁山声明集』は刊行されました。昭和の縁山声明の大家であった津田徳翁上人のお声を五線化したものでした。

本日一緒に唱えて下さる小島伸方上人の温かいまなざしの中で、まだ若かった約3年を費やして、何とか仕上げる所にまで辿り着いたのでした。

その後やはり小島上人の発案で「声明と現代音楽との出会い」として付曲させて頂き、作曲者、指揮者として、この上のご本殿に於いて演奏致しました。

増上寺のご本尊、当時の中村康隆法主、そして左右に唱えて下さる14人の僧侶の皆様。『錫杖』のおしまいに、天から散華の花びらが降りてきた感激は全身が震えるのを止めることが出来ませんでした。

声明譜

弦楽譜  
(導師入堂の場面)

博士（ハカセ・墨譜）

声明譜

弦楽譜  
(声明と弦楽との中間  
場面一部抜粋)

博士（ハカセ・墨譜）

## 「四智讃（しちさん）」大意

「金剛薩埵に摂取されている故に 私たちは金剛宝菩薩と等しくなり、その教えを詠めることによって修行が成就しますように この上なく堅固な修行者の手が故に この上ない宝が得られる この上なく堅固な法文を唱えるが故に この上ない修行が成就いたしますように」と、仏の四智(大円鏡智，平等性智，妙観察智，成所作智)をたたえる讃です。

## 「錫杖(しゃくじょう)」大意

インド伝来の鳴らしもので、行乞のとき蛇や毒虫を追い払うために使用されたという。にちの転じてこの錫杖の音に依り、煩惱を除き三界の苦しみから覚醒する儀となり、別名を智杖・徳杖とも称する。比丘十八物の一具であり、これに長錫杖と短い柄のものがあるが、主に聲明には後者のものを用いる。聲明曲としては九条錫杖と三条錫杖の二種あって、四箇法要には三条錫杖を唱えることになっている。八十華嚴を出典とする「手執錫杖 当願衆生 設大施会 示如実道」などの句を唱えて所定の箇所でシャクシャクと錫杖を振る。

参考：仏教論叢 通号55（2011）浄土宗 東京「堀井慶雅上人 その思想と行動」 西城 宗隆  
 聲明大系 四 浄土（1984） 法蔵館「縁山声明」 石田典定



## はじめに

今回、東京音楽大学付属民族音楽研究所の企画による『阿寒のうた(ウポボ)をめぐって～伝統音楽の五線表現の視点から～』と題する演奏会が増上寺にて開催される運びとなったことは、『阿寒のうた(ウポボ)』の编者である筆者にとっては、たいへん喜ばしいことである。音楽は楽譜やCDに収めきれものではないから、やはりこのような企画は無条件で嬉しいことである。

このブックレットにはこの企画の主旨・概要を書き留めておこうと思う。この企画に至る経緯、楽譜がなぜ必要か、アイヌ音楽の伝承の現状、楽譜使用の問題点などについてである。この解説では多少めんどうな問題にも触れるが、それにとくに興味ある人は別として、ご来場の皆さんには、そのような理屈抜きにして、とにかくふだんあまり聞く機会がないであろう音楽を、聞いて楽しんでいただきたいと思う。

前半は甲田潤の採譜による声明音楽「縁山流聲明」の現代的なアプローチのアレンジで『四智讃』『錫杖』を、増上寺の式師会会員と芥川也寸志メモリアル・オーケストラ・ニッポニカとの共演でお送りし、後半は楽譜集『阿寒のうた(ウポボ)』に掲載された5人のフチ（嬢）たちを含む、国の重要無形民俗文化財の指定を受けている『阿寒アイヌ民族文化保存会』の15人による、北海道阿寒地方のアイヌの古式舞踊の伝承を、心ゆくまでたんのうして頂きたいと願う（アイヌ古式舞踊はUNESCOの無形文化遺産に登録されている）。

## 口頭伝承音楽の記述に向けて ―――

### 本企画の経緯と、本企画のテーマとなる「楽譜」の話

『阿寒のうた(ウポボ)』はアイヌの歌の楽譜集である。アイヌの歌をできるだけ再現可能な情報を盛り込んで記述しようと、東京音楽大学民族音楽研究所の甲田潤氏の監修を受けながら、2007年の予備録音からは足掛け5年をかけて、なんとか形にしたものである。歌詞の解説と踊りなどの写真を加えたことで利用範囲は大きく広がり、単なる楽譜集よりはるかにゴージャスな本に仕上がった。歌詞と写真はそのまま読者にとって便利な資料となろう。しかし楽譜については賛否こもごも多くの意見をいただくこととなった。そもそも本書の出版に先立って、筆者の周辺では、アイヌの歌や演奏を楽譜化することの意義について、しばしば議論が行なわれていた。口頭伝承の音楽であるアイヌの歌や楽器演奏を楽譜化することにどんな意味があるのだろうか？これが今回の企画の元となるテーマである。

楽譜の使用に否定的な意見のうち、大きなものは2つある。1つは、楽譜のシステムに関するもので、西洋音楽を記述するための五線譜を用いてアイヌの音楽を正しく表わし得るだろうか、という問題であり、五線譜以外の表記法も含めて議論の多いところである。これは単にアイヌだけの問題ではなく、世界に多数ある口頭伝承音楽と、それらを研究する音楽学の抱える根本的な問題につながっている。もう1つは、楽譜を利用する立場からの問題で、読譜力についてのものである。アイヌの音楽を記述したとして、それを最も多く利用すると予想されるアイヌの伝承者たちが楽譜に馴染んでいないという現状がある。楽譜を読む人がいないのでは、わざわざ楽譜

にする意味はないのではないか、という事になる。

言語を参考にするならば、アイヌ語研究は、もとより記述することからはじまっている。記述することで資料が集まり、研究の手立てができる。語彙や文法が解明され、それが記述法に還元される。記述されたテキスト自体はさまざまに利用されるようになる。こうした点は音楽の場合も同様である。記述することで研究が進み、音楽構造の理解も論理的に整理されて、記述の方法もある程度には確定してくると考えられる。

ただし記述された楽譜の利用に関しては、言語のテキストとは少しばかり事情が異なるかもしれない。楽譜を読むことは文字を読むほどに一般的なスキルではない。アイヌ文化に関連する関係者らは、東京あたりの音大生などと比較して、しばしば筆者に対してアイヌの伝承者らの問題として提示するが、実は楽譜と文字とは、その利用率は、世界中の人において、かけ離れて違うようなのである。現在の日本での識字率は99.9%であり、世界の国の約半数105の国で識字率90%以上である。統計上で最下位の国（183位）でさえ26%を超えている（Wikipedia2014）。一方、楽譜については、小規模の個別調査はともかく、一般を対象にしたこのような統計調査は管見の限り行なわれた例がないようである。しかし周辺を見渡した限りにおいて、識字率のようなことが楽譜について言えるであろうか？一般の人々が文字のように楽譜を読み書きしないのは明らかである。

楽譜は、ふつうの人が日常的に読む必要がない種類の技術であると考えたほうが良いのかもしれない。たとえ

ばパティシエの使う調理器具について一般の人は使い方を知らなくても困らないのと同じ、と言えば良いであろうか。楽譜の使われ方がどうあるべきという定まった意見を筆者は持たないが、現状を受け入れて言えば、楽譜はすべての人が読む必要はないと考える。そしてそれ以上に、楽譜のすべてを読みこなす必要はない。楽譜を読んでそこに書かれたものすべてを再現するほどに読みこなす必要はない、という意味であり、読める程度に従って利用すれば便利な点もある、ということである。たとえばすでに聞き覚えて知っているJ・POPなどの曲をギターを弾いて歌う場合に、多くの人は、楽譜の全部を読んでいるのではなく、うろ覚えの歌詞やギターのコード（和音の記号）を見ながら記憶を補完して音にしている。また『阿寒のうた(ウポボ)』の利用者の一人は、録音を聞いて歌をまねるときに、細かい節回しを楽譜で確認できる点に分かりやすい、との意見をくれた。楽譜にはいくつもの利用の仕方がある。

さて、筆者自身がアイヌの音楽を記述する必要があると考える理由がある。それはアイヌの音楽文化の置かれた現況と、アイヌばかりでなく、世界の口頭伝承の音楽の置かれた状況を考えた結果生じてくるものである。これについて見てみよう。

アイヌ文化と歴史の問題について。アイヌの歴史は、歴史研究の領域でアイヌ文化のはじまりが認められる時代（13、14世紀頃）からまもなくして、15世紀頃から和人勢力が増し、18世紀には和人支配が強まって激しい抑圧を受けている。ごく簡単に書くならば、明治から近年までをひとつのピークとして、言語をはじめとするアイヌの文化的行為そのものが政治的に操作され、また人口比率として圧倒的な少数民族となったことから民間レベルでの差別意識による圧迫が強く、近年の歴史の中でアイヌ文化全体が壊滅的な打撃を受けた。音楽文化については、具体的には近年の状況しか分からないが、知られる限りで最近の50年程の間に伝承レパトリーの多くを失い、伝承内容も技術的な後退を余儀なくされた。

メディアの発展とグローバリゼーションの問題について。近代に入り、メディアの発達によりアイヌ民族の生活形態は激変した。ラジオ、テレビ、インターネットやカラオケなどにより、日本や世界の音楽が日常生活に入り込み、かつてのような環境は失われた。昔日には、身の回りの音楽といえば民族の伝承ばかりであり、若い世代も生活のさまざまな場面で伝統的な音楽に触れてそれを吸収してきたのである。そうした環境が失われているのは、アイヌだけでなく、世界の民族文化に起きている現実である（日本文化もまた同じである）。またグローバリゼーションは、地球規模で社会システムの再編を進めており、文化の後ろ立てそのものが形を変えている。これは少数民族ばかりでなく、文字通り地球規模の人類

の問題であるが、とりわけ少数民族の音楽文化の伝承にとっては厳しい条件となっている。

アイヌの音楽文化の相対的な位置付けを知るために、世界全体の音楽を見てみよう。世界の音楽を、大きく3つの相に分けて捉えてみる。第1に、現在世界を席卷しつつある西洋音楽の伝統。これはクラシック音楽を経て、現在のポピュラー音楽へと圧倒的な広がりを見せているもの。音楽の領域でグローバリゼーションを考えるならば、西洋音楽の存在と影響力は論議の中心になる。第2に、世界の民族・国々の古典音楽・芸術音楽と呼ばれるもので、歴史や伝統的な内容が記述されて論理的に整理されているものである。国によっては宗教音楽がこれにあたる場合もある。インド、アラブの音楽のように緻密な理論が構築されているものもあり、また中国や日本のように、楽譜を用いたり、伝統的な様式は細かく理解されているが、理論的な整備は必ずしも十分ではないものもある。第3に、口頭伝承の音楽。これは多様な状況がある。アフリカの多くの音楽のように、民族の音楽が口頭伝承音楽である場合もあり、また、日本を含む世界の国々や民族の内にある民間伝承の音楽もある。伝統ある宗教音楽に対する世俗音楽と呼ばれるものがこれに重なることもある。民俗音楽（folk music）も元々は口頭伝承音楽として定義されていた。アイヌの音楽は第3の相すなわち「口頭伝承の音楽」である。口伝えの伝承で、楽譜もなく、理論の整備もされていない。口頭伝承という伝承スタイルには、口頭伝承ならではの良さもある。しかし問題は、現代社会の中で、このような伝承スタイルによる伝統音楽文化の維持がどこまで可能かということである。

ここで問題提起をしておく。UNESCOの2009年の発表によれば、世界に6000あるといわれる言語のうち2500の言語は今世紀末までに消滅の危険があるという。世界の現状として、話者の少ない言語は、より広範囲で通用する強大な言語勢力に圧迫され、置き換わって行くというのである。アイヌ語については、カラフト方言と千島方言はすでに消滅し、北海道方言が、ユネスコの発表する4段階の存続性評価の中で、最も消滅に近い危険言語と位置づけられている。言語は民族文化の指標であるといえる。世界のグローバリゼーションの波は少数民族の言語と共に、多数の民族文化を事実上消滅に向かわせていることについて、私達は危機感をもって考える必要がある。世界の民族の音楽のうち、とくに理論化も記述もされていない口頭伝承の音楽についていえば、言語における語彙や文法のように明確な要素がないだけに、無自覚なうちに消滅してしまう危険性もある。各々の音楽文化の持つ個性的な美意識や価値観およびそれを背景とする音楽構造が、伝承する本人達も気づかないうちに消滅してしまう危険性があるのである。シンクレティズムが起きて活況が生じるのはまた別の問題である。民族



衣装を着て、民族楽器を持ち、歌詞は同じでも、音楽の文化的な内容が入れ替わっている、という現象に対する危惧である。

以上は世界の少数民族における口頭伝承の音楽の伝承についての、共通した問題であるが、こうした危険性を回避して多様な音楽文化の特色を存続させるための方法があるだろうか？筆者の周辺で起きている当面する問題として、アイヌの音楽の伝習について、これを活性化するための現時点で考えられる施策は、アイヌの音楽文化の背景となる理論を顕在化することであり、それによって歌や演奏を記述することであると考える。このような結論づけにもとづいて、アイヌの歌の記述を考えるのである。

記述に関する筆者の考え方を簡略に述べる。

音楽学の領域で長年、論じられている「規範的な楽譜」と「記述的な楽譜」の考え方について、筆者は純粋な記述的な楽譜というものはあり得ないと結論づけ、「なるべくありのままを記録しようとする意図のもとに書かれた採譜」も含めて、楽譜はすべて「規範的」である、という立場を取る（採譜は、記述者の解釈を伝えるものである）。可変性を含む口頭伝承の音楽（ここでは歌に限定して論を進める）の伝習のためには、採譜された演唱を規範として、技巧的に現れる旋律要素の形を「中間形」を含むものと捉え、素材としての特徴の出現・非出現を「潜在性」で捉えて、同じものとして出現した形の方を記入する（存在するかまたは潜在的に存在する）。その上で、楽譜は学習のために一つの規範形を提示したものと位置づける。

この場合の楽譜の主な目的は、伝習の補助手段となることである。楽譜の使用を含めて、筆者は伝承の補助手段となる伝習メソッドの構築をめざしている。基本的な伝承が従来のように口伝・聞き覚えにより行なわれることは自然であり、それ自体が問題ではない。上述したような現代の伝承環境の中で、伝承の内容が西洋音楽などの諸要素に無自覚に置き換わって行くことが問題なのであり、そのために有効なメソッド作りをめざすということである。

さて、楽譜の使用法に話を戻すが、一つの規範的な演唱形を示した楽譜を題材として学ぶ中から様式や技巧を習得し、学習した様式や技巧は個人の身体（喉など）の上で個人なりの伝承を再構成する。学習を重ねることで技術の基礎を習得し、また他の経験や、個人の嗜好などを加えながら、最終的には自発的に可変的な演唱が導き出されることを目標とする。口頭伝承の音楽の全体は、伝承に関わる一人一人の意欲と意向や価値観によって、ある種の混沌を含むものであり、そうした全体の状態を「可能的な様態」と捉えるが、個人の目標の集積として、伝承の全体をこの状態に導くのがさらなる理想である。

五線譜は現代の汎用ツールとして有効であり、アイヌ

の歌の表記法としては欠点があるものの、それを補って余りある利点がある。西洋音楽を記述するシステムである五線譜を用いてアイヌの音楽（ここでは歌唱）を記述するためには、記述内容の特殊性および西洋音楽との違いについて、音楽構造が論理的に整理されなければ記述法が定まらない。音高に関する五線譜本来の表記法から逸脱する約束事は注意書きによって示すことが必要となる。ただし、これはアイヌの歌唱全体を見た場合の話であって、たとえば時代や地域、伝承者まで限定している『阿寒のうた（ウポポ）』においては、そのような込み入ったタイプの旋律はほとんどなかった。

『阿寒のうた（ウポポ）』では、声の使い方を要素ごとに分け、記号を用いて表わしたが、筆者は本書以降に、その主なものの一覧表を作ったので、以下に記す。一覧の中には『阿寒のうた（ウポポ）』あるいは「阿寒地方の伝承」では用いられない音や、さらには北海道地域では見られない例も含まれている。

| 【表（8ページ）の説明】 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|--------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|              | 地声、裏声、その他の音色の要素や、呼吸や吸気といった発声法の要素に加えて、アイヌの歌の発声要素のひとつとして筆者が「レクテ」と呼ぶ技巧がある。「レクテ」は声門を閉鎖する動作に関連した声の技巧である。声門を閉鎖することによって声を途切れさせたり、この動作をピボット（回転軸）のように用いて地声から裏声へ、また裏声から地声へと、声域の転換を行なう。2つの声域を行き来する用法においては、地声と裏声という2つの音色素材（発声素材）を交互に用いていることと変わりが無い。しかしたとえば地声からの転換動作で、裏声という声域に到達しない状態で再び地声に折り返した場合、「転換する先の音色素材」という捉え方自体が仮想上のものになる。また、転換する動作の先に裏声が、明瞭に発声されるか、不明瞭なすかな発声で折り返すか、または転換の動作のように見せかけて単なる声門の閉鎖で声を途切れさせるだけで終るか、中間的な用法は無数にある。こうした発声技巧に対しては「2つの音色素材間の転換」あるいは「音階中の2つの音」とは捉えにくい。（千葉2013: 62-62；一部加筆した） |
|              | レクテには地声を基本として裏声に転換する場合とその逆とがあり、それに転換先の裏声を発するか発しないかという、あいまいな区別がある。上の表はそれらを記号化したものである。あいまいな区別を記号化しているのは、典型の例としてそれらを設定した方が記述に便利なためである。反対に、逆向きのレクテ記号と裏声のすべての組み合わせを記さなかったのは、現状で実際に使用する機会がほとんどないからである。（千葉2013:79）                                                                                                                                                                                                                                                                                 |

表：音色（発声）素材の一覧（典型的なもの）

|    | 音色（発声）素材                                                      |                  | 記号          | 楽譜への記入方法               | 用法の分類       | 他の音との区別                          |
|----|---------------------------------------------------------------|------------------|-------------|------------------------|-------------|----------------------------------|
| 1  | 裏声                                                            |                  | ◦           | 補助記号として音符の上に付加する       | 音符の補助記号     | 明瞭（声区）                           |
| 2  | レクテ                                                           | 地声からのレクテ         | ㇿ           | 補助記号として音符または音符間の上に付加する | 補助記号        |                                  |
| 3  |                                                               | 裏声からのレクテ         | ㇾ           | 〃（同上）                  | 補助記号        |                                  |
| 4  |                                                               | 裏声に至るレクテ         | ◦ㇿ          | 〃（同上）                  | 補助記号        |                                  |
| 5  |                                                               | 裏声に至らないレクテ（声門閉鎖） | ×ㇿ          | 〃（同上）                  | 補助記号        |                                  |
| 6  |                                                               | 連続するレクテ 地→裏→地    | ㇿ◦ㇿ         | 〃（同上）                  | 補助記号        |                                  |
| 7  |                                                               | 連続するレクテ 裏→地→裏    | ◦ㇾ◦ㇾ◦       | 〃（同上）                  | 補助記号        |                                  |
| 8  |                                                               | （音符の）直前のレクテ      | ㇿ ㇿ         | 音符の直前の上に付加する           | 補助記号        |                                  |
| 9  |                                                               | （音符の）直後のレクテ      | ㇿ ㇿ         | 音符の直後の上に付加する           | 補助記号        |                                  |
| 10 |                                                               | 途切れる声            |             | （音符の書き方として）            | 音符の書き方による表現 |                                  |
| 11 | 音高感が稀薄な弱い低音（ゴーストノート風）                                         |                  | ×または◆       | 符頭として用いる               | 符頭          | 相対的であいまい                         |
| 12 | ノイズのような低音                                                     |                  | ▲           | 符頭として用いる               | 符頭          | 絶対的ではないが比較的明瞭                    |
| 13 | 樺太の低音                                                         |                  | ▲           | 符頭として用いる               | 符頭          | 絶対的ではないが特徴として明瞭                  |
| 14 | 吸 気                                                           |                  | inhale      | 譜の注記として記入              | 注記          | 明瞭                               |
| 15 | 呼気摩擦音                                                         |                  | exhale／呼気摩擦 | 譜の注記として記入              | 注記          | 発音としては他の音から明瞭に区別されるが、旋律音とすべきか不明瞭 |
| 16 | 音高感が少ない音色（ノイズ状の音や、閉鎖音などで音として聞き取れない音）                          |                  | ×           | 符頭として用いる               | 符頭          | 相対的であいまい                         |
| 17 | 音程が不明瞭な音（音高が変化し続けたり、一定はしてるが音色要素が優先しているために音程として機能していない音高の音、など） |                  | ◆           | 符頭として用いる               | 符頭          | 相対的であいまい                         |
| 18 | 音高の揺り                                                         |                  | ∪           | 補助記号として音符間の下に付加する      | 補助記号        | さまざまな程度があり、あいまい                  |
| 19 | ヴィブラート                                                        |                  | vib(3W)     | 音符群の上に記入する             | 補助記号（注記）    | さまざまな程度があり、あいまい                  |

（千葉 2013:78）



## 曲目紹介

千葉伸彦

さて、楽譜に関する理屈はこれくらいにして、パフォーマンスの方に目を向けよう。本日出演する阿寒アイヌ民族文化保存会は、阿寒地方で長年活動している伝承グループである。「阿寒国立公園は北海道の道東中央部に位置し、千島火山帯の活動によってできた阿寒・屈斜路・摩周の3つのカルデラ地形を基盤とした、火山と森と湖が織りなす豊かな景観を有する公園」（環境省2013;一部削除した）と環境省によって謳われる中の、美しい阿寒湖畔は、温泉地として有名な観光地であり、その一角に位置する阿寒コタンも、古くからこの地の観光の一翼を担って来た。アイヌ文化を観光の一資源として利用する状況の中で暮らすことは、結果的に文化伝承の好条件となっており、アイヌ文化の一部を日常生活に密着して存在させてきたことになる。これは近年としては他に例を見ない特殊な環境である。おそらくはこれも理由の一つとなっており、高い水準の技巧的な歌唱が現在まで残されているのであろう。

今日は、そうした歌声を、十分に味わっていただきたい。

今回の演目は、全体には祭り（儀式）の式次第をイメージして、概ねそれに沿った形で構成した。祭りの準備（団子づくり、酒造り）、カムイノミ（神への祈り）、魔払いの所作、奉納舞踊（弓の舞）、ウポボ（座り歌）、リムセ（踊り）、余興・娯楽・楽器、リムセ（踊り）、最後の輪踊り、といった具合である。後半は余興や楽器などを入れて、あまり式次第にはこだわらなかった。阿寒アイヌ文化保存会会長 松田健治氏によれば、今回は新築祝いをイメージした儀式であるとのことである。

### 🍀 《儀式の準備1 シト（団子）作り（イウタ 杵つき）》

#### ①イウタ ウポボ（杵つき歌）

-①アウオ イウタ アウオ アウオ イウタニ アウオ  
アウオ イウタ アウオ アウオ ニシュフチ アウオ （2人搗き）  
-②ヘッサ イウタ ヘッサ ヘッサ イウタニ ヘッサ  
ヘッサ イウタ ヘッサ ヘッサ ニシュフチ ヘッサ （3人搗き）

杵つき歌。大木をくりぬいて作った臼を2人ないし3人の女性が囲み、それぞれの手に杵を持って、交互に搗いて行く。搗くものは米などの穀物で、それでシト（団子）を作る。団子は古くはトゥレブ（オオウバユリの鱗茎）から取ったデンプンにより作った。円盤状にしてゆでた団子餅を串に刺して、たとえばイオマンテ（熊送りの儀式）ではカムイ（神、ここでは熊のこと）に供える。

歌詞で、「アウオ」または「ヘッサ」というかけ声に挟まれていることばの意味は、イウタ（ものを搗く＝杵つき）、イウタニ（杵）、ニシュ（臼）、フチ（罎）、ニシュフチ（臼の罎＝臼の女神のこと）。

### 🍀 《儀式の準備2 トノトカラ 酒造り》

#### ②酒濾し（3曲）

-①トノト ソロバ シラリ シコヌンパ  
シラリは「酒かす」、ヌンパは「搾れ」。シコは「自分に対して」という意味にとることができる。  
（大野2012:93-94より）

-②トノト メノコ シラリ カ イサム ア ホ ホイヨ  
おみき 女 酒かす も ない （かけ声）  
酒ができた時の歌。婦人がシントコの周りを踊る。

-③イチャリ コテレケレ  
ざる そこに跳ねさせろ  
酒を濾し終わった時にざるを持って踊る時の歌。

儀式の4、5日前からトノト カラ（酒造り）をはじめめる。トノトは釧路地方では古くはペカンペ（菱の実）やトゥレブ（オオウバユリの鱗茎）から取ったデンプンで作ったという酒であり（日高・胆振では粟を用いたという）、和人から手に入れた白米と麴によりアマムサケ（米酒）を作るようになると、トノトもアマムサケも共にサケと呼ぶようになったという。サケはいわゆる濁酒で、炊いた米に麴をまぜて微温湯を加えて粥状にし、菰で包んで温め、イナウ（木幣、削りかけの御幣）をのせて祈っておくと、発酵して2日目から泡立ってくる。経験深いエカシ（長老）やフチ（罎）の見立てで頃合いを見てイチャリ（策）で濾して作る。その時の歌が、ここに歌われるサケカラウポボ（酒造り歌）である。近年では大切に取っておこなわれるが、1950年代頃は最後はかなり自由に楽しく演じたものであるらしく、これらの歌が、

賑やかに歌われて、面白おかしく打ち興じているうちに、作られるようであるが実はそれも、そうしなければならないトノトカラの儀式なのである。（佐藤1958:29）

とある。また、実際に酒を作っているのではない踊りのようすと思われるが、かなりの賑やかさであったようである。

ざるを持ち、何かをすくうようにして、大仰な動作を伴って踊る。しまいには、ざるを捨てて踊り出す。（市立釧路図書館1952:11）

#### ③《カムイノミ（神への祈り）》

カムイノミはさまざまなシチュエーションがあるが、家の中では炉の火の神に対して行なう場合が最も多い。火の神は最も身近な神として生活の中で重視されるとともに、人間にとっての神々の代表として、他の神々への伝達役としての機能もしばしば果たす。火の神を通じて他の神々へ言伝ってもらうことも多い。火の神は、アイヌ文化一般には老婆の神であると言われ、アペフチカムイ（火罎神）と呼ばれるが、古く釧路地方では、火神は男女2柱の神（アペウチカムイ※1）であるとして、それぞれアペウチエカシ（火の翁）、アペウチフチ（火の罎）と呼び、イナウ（削りかけの御幣）もピンネイナウ（男の木幣）とマッネイナウ（女の木幣）の2種を作ったという（佐藤1958:44）。

※1 説明のために以下ローマ字で書くが、ape uci kamuyというときのuciは、apeと同様に火の意味で用いられるunciに由来するという解釈も不可能ではない。しかし中川裕氏の教示によれば、ほかに、huciのhが落ちてuciとなり、ape uci という言い方が習慣化してhuciの意味が薄らぎ、ape uci huci、ape uci ekas という言い方が起きた可能性もあるという（正解は目下のところ分からないという）。

#### ④《タクサの舞（魔払い）》（近年ではタフサと呼ばれることもある）

タクサは笹（クマザサ）7、8本を棒（樺か赤タモの若木で長さ2メートル、直径5センチメートル）の先に縛りつけたもので、魔を払うものとして使われる（佐藤1958:38）。日本語の手草と関連があるとも言われる。タクサを持つ者（タクサ アニ クル）（佐藤1958: 56, 67）の発する「ホホホホー」という尻上がりのサイレンのような声はオコクセあるいはホコクセと言い、歓喜をあらわしたり、また別の場合では危急を知らせる声としても用いられ、神の注意を喚起する声であるとも言われる。

### 🍀 《奉納舞踊ほか歌舞》

#### ⑤ ク リムセ（弓の舞）

イヤ コ コ ネイタ ロク クン チカ(フ)  
（不明、かけ声？）どこ に とまる べき 鳥

イヤ コ コ カリ コロカイ ヤン  
（不明、かけ声？）回っているのか  
（踊り手が矢を番えた箇所歌詞が変わる）

イヤ コ コ ネイタ ロク クン チカ(フ)  
（不明、かけ声？）どこ に とまる べき 鳥

イヤ コ コ カニ クニ キ ヤン  
（不明、かけ声？）金 弓 しなさい



カムイのために行なう、という意味で、奉納舞踊という言い方を阿寒ではしばしば用いる。

歌に合わせて男性がひとりで踊る、勇壮で美しい踊りとして知られる弓の舞である。狩人が山奥で出会った鳥が、そのあまりの美しさに弓を引く事もしなかった、という由来譚が阿寒のほか各地に伝えられているが、これは比較的近年広まったものと思われる。

現在と違った形態で演じるようすが書かれたいくつかの記述がある。次の2例は、一つめはふつうの輪舞、もう一つは現在に通じるスタイルである。

釧路地方と美幌にだけうたわれているものであるが、地方によって差がある。

白糠や屈斜路では普通の輪舞（両膝を軽く屈伸しながら、両手を軽くうち合わせて左に廻る）で先に立ってうたう者があり、一同がそれに唱和するだけで、特別の所作はない。

釧路春採では踊りつかれたときに、休んでいるものがこれを合唱し、元気のいいものが弓をもって踊ったといっ  
て、弓踊りといっているが、弓踊りという特別なアイヌ語がないので、はたしてそれが古くから行なわれていた  
ものか、それとも近年になって誰かが思いついて、即興的に踊りを振り付けたものかはっきりしない。

（日本放送協会1965:270）

またこれよりさらに一回り古い時代には、一種の動物芸のような「鳥の舞（チカプリムセ；原典ではチカプリン  
セ）」が記録されている。以下の5つの文章はいずれも同一のパフォーマンスを記録したものと思われるが、5つの  
情報を合わせると分かりやすいので、重複もあるがすべて掲げておく。

始め円座して手を打って拍子をとる。そのうち子供出で（男）、肩に鳥（鳩一羽）を止らせ、自分も踊り出す。  
体が動くので鳥は肩から頭へと飛移り、その度に羽を拡げて、子供と一緒に踊っているようである。途中から  
二・三人が立上り、終いには殆んどが立上ってはしゃぎながら、鳥が羽を拡げたような動作で、愉快そうに、踊  
り出す。（釧路市立図書館1952:9-10）

少年が馴らした鳩を肩に乗せ円陣の中で踊り、メノコが周りで歌踊するもの。この民族は至って柔和なもの、そ  
して動物を愛護して鳥獣と自然を楽しむ様が、この歌踊の中に溢れている。それが顔の表情にも、服装にも、舞  
踊の間に鳩が右肩から頭に、頭から背を伝って左肩に移動したり、腰の動き、手振、足振にも、雛のうちから愛  
し育くんだ、その心と心が一つに融合している。という気分を感ずる。（石川1952:35）

「鳥の舞」では、型に従えば、立ち舞の役は鳩を肩にした少年一人であるというのだが、二人の老婆が、感興の  
赴くままに立ち、共に舞っているのである。私には、今も、彼ら二人の生命を燃焼させている、そして踊りの中  
に没入しきった真摯な姿が、鮮かに蘇えてくる。（戸川1952:44）

「鳥の舞」というのがあって、十四・五才の男の児が、よく馴れた鳩を頭上から肩へ、肩から頭上へと、男の児  
の動作と一諸に羽ばたき廻って、ちょうど共演しているといった感じを与えるのだが、これには不思議な面白さ  
がある。（鳥居1952:52）

チカップ・リンセ（鳥踊）といって、一人の少年が、飼い馴した一羽の鳥を肩にとまらせて中央に出て来て、イ  
ヤコウコウ・ネタロツクン・チカツプ イヤコウコウ・カニコル・カヤ（静かな青空に、舞い遊ぶ鳥よ、何処に  
落着くつもりだ）という一座のものの歌うはやしにつれて、静かに舞えば、鳥は肩から頭に移り、手にとまって  
共に舞遊ぶ優美な踊りも出る。（佐藤1958:104-105）

以上のように、少年の「よく馴れた」鳩との共演は、個人の芸として経験を積んでいる印象を受ける。この鳩と共  
にする舞そのものが「伝承されていた」のか、まったくの個人的な芸であったのか、また、ウポボの歌詞と不思議に  
符合してはいるが、このウポボと常にセットで演じられるものであったのか、詳細は不明である。

ちなみに、この舞は少なくとも2台のカメラで写真撮影されていたことが書かれている。

「鳥の舞」の写真の中、二人の老婆が加った方に、他のカメラからの閃光がとび込んでいる。悪いことに、一人  
の老婆の顔に、真向から当たっているのである。（後略）（戸川1952:47）

写真が現存することを期待したい。ご存知の方は情報をお寄せいただきたい。

「鳥の舞（鳥踊, チカプリムセ）」「弓の舞」いずれの踊りも、更科の報告のように、すでに成立していたウポボに  
対して、誰かが即興で踊ったものが、やがてレパートリーとして定着し、さらに誰かが引き継いで新たな伝承となり、  
こんにちの伝承の源流となったのかも知れない。

またこの歌の少し違った趣意を示す記述もある。ただし由来や地域差など不明な点も多い。

ある老婆は〈中略〉と教えてくれ、北海道の各地に広くうたわれながら意味のはっきりしない イヤ クークー  
ネタロクン チカプ イヤ クークー カニコルカヤ というのはこの鳥を神送りするとき、うたうものだと教え  
られた。（更科1973:11-12）（更科1982b:9）

北見美幌ではこの神を大事に飼い、熊送りにおとらないかけす送りをし鳥の歌舞をする。イヤ クークー ネタ  
ロクン チカプ イヤ クークー カニコルカヤ 意味ははっきりしないが、これを弓踊りなどともいわれてい  
る。なぜこの鳥の盛大な祭りをするか永い間の疑問でもあった。それは釧路地方以外ではない祭りだからである。  
（更科1982a:89）（更科1968:53-54；ほぼ同じ文章）

あるいは西川北洋『アイヌ風俗絵巻』に見るような梟送りのイメージを重ねてよいものか。この図のようにかけすを  
送り、周囲を取り囲んで手を打っている人々の歌声に「イヤコーコー」をあてはめてよいものか、などと想像は膨ら  
むが、何の証拠もない。今後検証を重ねたいと思う。

## ⑥《ウポボ（座り歌）》

阿寒地方では、ウポボはアイヌ式の輪唱（ウコウク）により歌うこともあるが、交互唱の形式がより一般化している。

-①イカムツカサンケ（カムヅカ ウポボ）  
イカムツカ サンケ イサンケ イサン ナ

イカムツカはイカムヅ カだったかもしれない。イ・カム・ヅ（それ・おおう・もの）という言葉はシントコのふ  
たのことだと言われている。イサンケ（それを出せ）、イサン ナ（それが出た よ）という意味にとることができる。  
（大野2012:97より）

-②イタサンカタ  
イタサン カ タ カニ ポン クトゥ シントコ  
板の棚 上 に 金 小さい たがつき 行器（ほかい）  
ヘリ トウンリトゥ ヘリ トウンチャリ





-③カラカラ カムイシリ カ ワ カムイ ラン コトマリ  
きれいにしろ 神の山 上 から 神 降りる ようだよ  
ソ クルカ カラカラ  
座 上 きれいにしろ

-④サ オイ サ オ  
(かけ声)

## 《リムセ（踊り）》

### ⑦ウタレオープンパレワ

ウタレ オブンパレ ワ リムセレ ヤン ア ヘ エイヨ  
人々を 立たせ て 踊らせ なさい (かけ声)

hoy boy hoy boy hoy  
1x tacet  
u ta-re o pun  
u ta re pun  
pa-re wa -- ri mse-re yan a -- he -- e y yo --  
pa-rewa -- ri m se re ya n --(n)ha-- he-- en yo --  
u ta re o pun  
ウ タ レ オ プ ン

### ⑧サロルンリムセ（鶴の舞）

フン トリ フン チカプ ア ホ ア ホ ホイ ホ

通常、「鳥」のことはチカプと言うが、トリという言葉（おそらく日本語起源）も時々使われる。チカプと対でよく使われる。（大野2012:41 より）

鶴の様子を描写した踊りであり、18世紀半ばからいくつかの記録にあるように、古くからの伝承される踊りである。

### ⑨エムシ リムセ（剣の舞）

ヘ イ ホ ハ ヘ イ オ ホ

（これを繰り返えし、剣を抜いたところから次のように歌が変わる）

アンホ ホイ アンホ

（歌詞はすべてかけ声）

もとは魔払いの舞が関係しているといわれている。

男性2人で行なう場合と、それぞれの後ろに女性が介添えとしてついて4人で行なう場合がある。

古い時代には、男性だけの大勢で行なう形もあった。動作の一部は現在に通じる形のものである。

武装した数人または十数人が、二組に分れて向い合い、抜刀して勇ましい掛声と共に飛びちがい、一定の型によって一上一下切り結ぶ勇壮なものである（佐藤1952:22）

余談だが、釧路にはかつて槍踊り（オプ リムセ；原典はオプ・ルンセ）というものがあったとのことである。しかし記された時点ですでに伝承は絶えていたとされている。（佐藤1952:22）

♩=ca.59  
08/4/26#04K  
he -- i -- ho -- ha -- he -- i o -- ho (u)(o)  
へ -- い -- ほ -- は -- へ -- い オ -- ほ  
(裏声) an ho -- ho y an ho -- o (ホ)  
アン ホ -- ホ イ アン ホ (ホ)

## ↓ 《娯楽、楽器》

### ⑩トンコリ

トンコリは5弦の竖琴（ハープ）である。亜種として3、4、6弦も博物館の物的資料や文献記録には存在するが稀である。丸太の半割（現在では製材された角材を用いる）をくりぬぎ、板で蓋をしたものを胴とし、上部は三味線様の糸倉がある。糸巻き、駒、胴の蓋を装着する以外は一本の木から削り出して作る。弦は古くは動物の腱、イラ草の繊維を用いたが、1930年代頃からは三味線用の絹糸が多く使われるようになり、近年では絹糸やギター用のナイロン弦やガット弦のほか、個人の嗜好によりさまざまな弦が用いられる。解放弦のみを奏するため音は調弦のままの5音であるが、伝承により異なる調弦法が多数伝えられている。演目は独奏として動物や鳥の鳴き声、物音、情景などを描写したものや、ことばを演奏で伝えたりするほか、歌の伴奏や踊りの音楽としても用いる。

### ⑪色男の舞

民族内の楽しみとして酒の席などではしばしば演じられてきたもので、比較的近代に作られた演目と言われる。現在は阿寒、屈斜路のほか、釧路、白糠、帯広などでもレパートリーとしている。他にない演劇的な性質から秘かな人気がある演目である。一人の男を二人の女が取り合ってやがて熾烈な闘いへと向かう、という、いかにも娯楽的な内容で、日本のひょっとこに通じるようなおどけたキャラクターの男とシリアスな女2人との対比が笑いを誘う。ストーリーの詳細は演者らの即興により展開する。



## ⑫ヘクリサリ（盆取り踊り）

ヘクリ サリ ハ ハ フィ ハ フィ

盆を取り合う遊戯である。現在では阿寒地方のほか、屈斜路に旋律の微妙に異なる伝承がある。かつては同種の歌が十勝芽室太、石狩川筋、静内から新冠、白老にあったという（日本放送協会1965:272）が、現在では伝えられていない。

歌詞の意味は不明である（※2）。

※2 e=kuri sarare（おまえの影を出現させる）という形を想定し、関連しそうな例として「eci=kuri oterke wa inkaran. あなたたちの影を踏んでみなさい（田村1996:364）」…影踏み遊び？「kamuy kuri（神の影）（佐藤1958:75-76）」…天候回復のまじない？「hekuri san na さァ 神様が出たよ（更科1967:203）」を考えるものの、関連性の根拠は稀薄で、筆者の知るアイヌ語の専門家の意見も語呂合わせに過ぎないと批判的である。あまり意味のある解説にはならないが、アイヌ文化の「不明」が減ることを願いつつ空想ゲームの材料としてあえて記しておく。

## ⑬ムックリ

地域によりムックルともいう。アイヌの楽器として一般に広く知られているのはおそらくこの楽器であろう。（ジューズ・ハープ）の一種に分類される。口琴は世界のあちこちに分布しているが、伝播によるものか、ムックリの由来は不明である。竹を切り出して作るタイプは北海道にも樺太にも伝わる。樺太には金属製のものが伝えられているほか、三石では日本人の自転車屋が作ったものがはやったことがあるという（これはムックリではなくアイヌ民族が演奏したびやぼんの例と呼ぶべきかもしれないが、口琴製作の由来は不明）。ムックリは、口腔内の共鳴と息を使ったノイズにより多彩な音を創出し、情景描写などさまざまな表現をする。

## ✦ 《儀式終盤》

### ⑭ヘレカン ホ

ヘレカン ホ ヘレカン ホ ヘレカン ホ ヘイ チュ アウ ホ

互いに向かい合って輪踊りとしてはじめて、さいごはひとりひとりのソロパフォーマンスを披露し合うという、優雅でいてとても楽しい踊りである。順番に繰り広げるソロパフォーマンスは、数ある踊りの仕草の中から何を繰り出すか互いに分からないので、演者らにとっては内容についての心理戦もわくわくする楽しみのひとつだという。1952年の釧路の記録では、次のような踊りのようすが書かれている。

始めから立ったままの姿勢で踊る。調子も殆んど前と同じだが、手を下からすくい上げるように打つ。詞は重複しないで揃うが、掛声が入り、途中から自分の尻を叩くようにしたり、着物のすそを持ちながら、拍子をとって廻ったりする。（市立釧路図書館1952:7）

由来の不明な独特な踊りの所作の古典的な伝承である。こんにちでは個々の創意に満ちた楽しい踊りであるが、いずれにしても独特な存在感を放つ演目である。



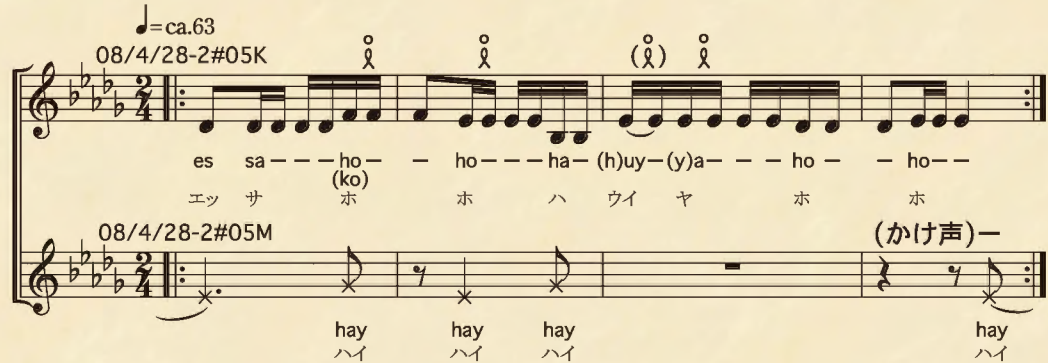
## ⑮フツアレチュイ フクンチュイ

「フツアレ チュイ」と「フクン チュイ」は元々別の演目で、近年になって合体させ、定着したものである。「フクンチュイ」は最近の呼び方で、古くは「アラ フクン」あるいは単に「フクン」と呼ばれることが多かったようである。フツアレ チュイは体の位置を動かさずに上体を前後に振り、フクン チュイは横に移動しながら横振りに、女性たちが長い髪を激しく振る踊りである。近年はフォーメーションを定めた美しい踊りとなっているが、古くは体力を競って相手が倒れるまで踊る「踊り競べ」「心臓競べ」「力競べ」と呼ばれる種類の踊りで、『アイヌ伝統音楽』ではフツアレ チュイを「ウサンベハウケブ（互いに心臓をやぶる）」（日本放送協会1965:256）、「フクン」を「ウキロロパкте（互いの力をためす）」（前掲:257）と呼び分けている。後者はまた「ウサンベウワンテ（互いの心臓を比べ合う）」とも呼ばれている（知里1955:56）。しかしながら呼び分けや、「踊り競べ」「心臓競べ」「力競べ」の類に細かい分類があるのかなど、詳細は分かっていない。

## ⑯踊りくらべ（輪踊り）

演目名は前述した「踊り競べ」に由来することは明らかなだが、昨今では競う要素はなく、踊りの所作をいくつか変化させるもので、輪踊りとして祭りの最後に、居合わせたものも皆で参加して大勢で踊る演目となっている。

アイヌの踊りも歌も、いずれも本来的に、見聞きするためのものであるよりは、自ら行なうことに大きな価値観が置かれているものと思われる。とくに歌は個性による変化で成り立つ部分もある。より古い時代にはユニゾンの形態よりも、相手の演唱を受けて歌うような形態により大きな比重が置かれていたようであり、アイヌの芸能における美的な価値観は、合わせたり、外したり、といった絶妙な遊戯的な刺激を、その動機の中に含むものであったように思われるのである。



歌詞については『阿寒のうた(ウポポ)』から引用したが、その際一部の文体を変更した（引用文献表記に「より」を付けて表わした）。

楽譜はすべて『阿寒のうた(ウポポ)』から転載した。

以上に関して、大野徹人、（株）クルーズ、宇井眞紀子、各氏のご好意に感謝する。

弟子シギ子、床明、床みどり、大野徹人、各氏に助言を頂いた。ここに記して感謝する。



## 参考文献

|                 |                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 阿寒アイヌ文化保存会      | 2001『阿寒アイヌ古式舞踊　リムセウボボ・ロゥウボボ』阿寒：阿寒アイヌ文化保存会．                                                                                                                                                                          |
| 阿寒教育委員会         | 1979『阿寒アイヌ古式舞踊』釧路：阿寒町教育委員会．                                                                                                                                                                                         |
| 石川 定            | 1952「釧路アイヌの原始舞踊」『アイヌ古式舞踊の研究』釧路：市立釧路図書館:33-38．                                                                                                                                                                       |
| 井筒 勝信（編）        | 2004『アイヌ語旭川方言資料集成1』旭川：北海道教育大学旭川校．                                                                                                                                                                                   |
| 環境省             | 2014「阿寒国立公園」http://www.env.go.jp/park/akan/（閲覧日 2014年1月5日）．                                                                                                                                                         |
| 久保寺 逸彦（編）       | 1992　『アイヌ語・日本語辞典稿』札幌：北海道文化財保護協会．                                                                                                                                                                                    |
| 佐藤 直太郎          | 1952　「釧路アイヌの舞踊について」『アイヌ古式舞踊の研究』釧路：市立釧路 図書館:19-285． <div></div> 1958　『釧路アイヌのイオマンデ（熊送り）』釧路：市立釧路図書館．                                                                                                                   |
| 更科 源蔵           | 1967　『カメラ紀行　アイヌの神話』京都：淡交新社． <div></div> 1968　『歴史と民俗　アイヌ』東京：社会思想社． <div></div> 1973　『アイヌ文学の生活誌』東京：日本放送出版協会． <div></div> 1982a『アイヌの民俗④　更科源蔵アイヌ関係著作集 IV』札幌：みやま書房． <div></div> 1982b『アイヌ文学の謎　更科源蔵アイヌ関係著作集 VII』札幌：みやま書房． |
| 市立釧路図書館編        | 1952　『アイヌ古式舞踊の研究』釧路：市立釧路図書館．                                                                                                                                                                                        |
| 田村 すず子          | 1996　『アイヌ語沙流方言辞典』東京：草風館．                                                                                                                                                                                            |
| 千葉 伸彦（編）        | 2012　『阿寒のうた（ウポボ）』札幌：クルーズ．                                                                                                                                                                                           |
| 千葉 伸彦           | 2013　「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ーアイヌの歌の伝承を活性化するためにー」放送大学文化情報学プログラム修士論文．                                                                                                                                           |
| 知里 真志保          | 1955　『アイヌ文学』東京：元々社． <div></div> 1973　「アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査研究」『知里真志保作集』2：東京：平凡社:3-135．                                                                                                                                |
| 戸川 涓            | 1952　「アイヌ舞踊の撮影をめぐるって」『アイヌ古式舞踊の研究』釧路：市立釧 路図書館:49-55．                                                                                                                                                                 |
| 鳥居 省三           | 1952　「原始生活の魅力ーアイヌの古代舞踊を観てー」『アイヌ古式舞踊の研究』釧路：市立釧路図書館:49-55．                                                                                                                                                            |
| 中川 裕            | 1995　『アイヌ語千歳方言辞典』東京：草風館．                                                                                                                                                                                            |
| 日本放送協会          | 1965　『アイヌ伝統音楽』東京：日本放送出版協会．                                                                                                                                                                                          |
| 服部 四郎           | 1964　『アイヌ語方言辞典』東京：岩波書店．                                                                                                                                                                                             |
| 北海道アイヌ古式舞踊連合保存会 | 1987　『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．                                                                                                                                                                           |
| Wikipedia       | 2014　「識字率による国順リスト」http://ja.wikipedia.org/wiki/識字率による国順リスト最終更新 2013年5月15日 (水) 09:38　（閲覧日：2014年1月1日）．                                                                                                                |

## 出演

## 阿寒アイヌ民族文化保存会

|        |                                                                                                                                                   |
|--------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 日川 キク子 | 昭和12年（1937年）2月14日生まれ。伝承元は、秋辺かよ（おば）、日川キヨ（母）、徹辺フヨ（親戚のおばさん）、また、阿寒の舞台で聞いて覚えた。伝承以外にふだんは演歌なども聞く。                                                        |
| 広野 トヨ  | 昭和11年（1931年）8月20日生まれ。伝承元は、山本スエ（母）、山本多助（父）、加藤ナミエ（帯広のウポボ保存会創設者）、伝承以外にふだんは演歌・歌謡曲も聞く。                                                                 |
| 佐々木 宮子 | 昭和19年（1944年）4月4日生まれ。伝承元は、西田トセ(母)、阿寒のチセの人達(先輩達)から、また祭りのときなどに聞いて覚えた。伝承以外にふだんは演歌・民謡も聞く。                                                              |
| 弟子 シギ子 | 昭和6年（1931年）3月10日生まれ。伝承元は、帯広、旭川、阿寒など、あちこちのフチ達。加藤ナミエ、荒田マツエ、三浦ノブ、山本スエ、志富シツ、舌河原キサ、平アサ、鯉屋孝子、秋辺カヨ、沢井トメノ、四宅ヤエ、ほか。伝承以外にふだんは演歌や昭和初期の歌謡曲なども聞く。最近は韓流にも凝っている。 |
| 床 みどり  | 昭和26年（1951年）2月3日生まれ。伝承元は、四宅ヤエ（白糖の伝承）、遠山サキ（母:浦河の伝承）、弟子シギ子（弟子屈の伝承）。伝承以外にふだんはジャズ、クラシック、歌謡曲などなんでも聞く。                                                  |

|           |       |         |       |       |
|-----------|-------|---------|-------|-------|
| 松田 健治（会長） | 松田 恵  | 平良 智子   | 広野 洋  | 広野 聖子 |
| 山本 栄子     | 小林 慶子 | 郷右近 富貴子 | 小泉 正美 | 渡辺 かよ |

### 解説：千葉 伸彦

　　神奈川県出身。演奏家・民族音楽研究者。プロの音楽家として演奏や楽曲提供などを行う中、北海道演奏旅行中にアイヌ音楽に出会い1990年以降北海道各地の伝承者を訪ね、歌唱などを習得。1996年よりアイヌ音楽の論文等を発表。現在は研究活動の他、アイヌ音楽伝承者へのインストラクターやアイヌ民族公演のゲストとして招聘されることも多い。著作：『阿寒のうた（ウポボ）』編著（2012）、『久保寺逸彦の収録したトンコリ楽曲の基礎資料（五線譜を含む）』（2011）、『木村チカマハのトンコリ演奏法』（2008）、『The Ashgate Research Companion to Japanese Music』共著（2008）、『西平ウメとトンコリ』共著（2005）、『北海道東部に残る樺太アイヌ文化 1』共著（1996）

## 浄土宗大本山増上寺 式師会会員

無量寺 小島 伸方　　西光寺 山本 晴雄　　二伝寺 當間 浩昭　　公春院 中野 晃了　　智福寺 池田 智光

## 芥川也寸志 メモリアル オーケストラ・ニッポニカ

　　日本を代表する作曲家であり、かつその域にとどまらず多様な音楽的、社会的活動を実践して現代の日本音楽界に多大な功績を遺した故・芥川也寸志（1925－1989）の志を継ぐべく誕生したオーケストラ。日本人の交響作品を積極的に演奏していくこと、内外の埋もれた作品に光を当てて紹介していくこと、さまざまな国（特にアジア）・分野において幅広く交流していくことなどを活動の柱としている。これまでに24回の主催公演を含む40回の演奏会に出演し、40人近い日本人作曲家の100曲を超える作品を演奏。また故・石井眞木の唱えた「古楽同源・新楽共創」をテーマに、2004年に中国・北京、2007年にベトナム・ハノイ、2013年にフィリピン・マニラで演奏会を開催し、新作を含む開催国と日本の交響作品を演奏して現地の音楽家と交流した。海外を含む委嘱作品は9曲、初演作品は24曲におよぶ。設立から2011年までの音楽監督は本名徹次。指揮者として阿部真也、下野竜也、鈴木秀美、田中良和、寺岡清高、野平一郎等をむかえる。