

満族を中心としたツングース系諸民族の音楽

小島美子

はじめに

2 エヴェンキ族の民謡

1 音楽からみた満族シャマンの性格

おわりに

論文要旨

日本音楽の起源を論じる場合に、他分野では深い関係が指摘されているツングース系諸民族についてその音楽を検討してみなければならない。しかしこれまではモンゴルの音楽についての情報は比較的多かったが、ツングース系諸民族の音楽については、情報がきわめて乏しかった。そのため私は満族文化研究会の共同研究「満族文化の基礎的資料に関する緊急調査研究—とくに民俗学と歴史学の領域において—」(トヨタ財団の研究助成による)に加わり、1990年2月に満族の音楽について調査を行った。本稿はその調査の成果に基づく研究報告である。

この調査では調査地が北京に限定されていたため、満族とエヴェンキ族の音楽について多少の情報を集めることができたに過ぎず、とりあえずこの2つの民族の音楽に、参考資料として一部モンゴルの音楽の情報を加えて報告する。

まず満族の音楽については、主としてビデオ資料によってシャマンの音楽を調査した。ツングースの文化にとってはシャマニズムは、きわめて重要な位置を占める。シャマンが用いる1枚皮の太鼓、ベルトなどにつけている多くの鈴などは、他のツングース系諸民族のシャマンと共通しており、また日本の少数民族であるアイヌ・ギリヤーク・オロックのシャマンとも共通である。そしてこれは日本古代の有力なシャマンや朝鮮韓国の現在につながるシャマンとは明らかに別系である。また満族シャマンの歌は、テトラコード支配の強い民謡音階によっており、日本と共通するところが多い。

エヴェンキ族の民謡について、現段階ではもっとも信頼のおける民謡集で調べたところ、エヴェンキ民謡は、モンゴル民謡と同じく拍節的タイプと無拍のタイプに分かれるが、後者は15%程度で意外に少ない。前者も2拍子系の曲と3拍子系の曲、変拍子や途中で拍子が変わるものが、それぞれ大体25%程度を占めており、韓国朝鮮の民謡のリズムに近い。また音階は民謡音階と律音階と呂音階にほぼ3等分されるが、テトラコードの支配はそれほど強くなく、むしろモンゴル民謡の方が日本民謡に近い。またメロディの装飾的な動きは、エヴェンキ族の民謡の方が日本民謡に近い。

はじめに

モンゴルやチベットの現在の民謡が、日本の現在の民謡とよく似ていることは、日本ではかなり知られている。とくにチベットの牧畜民系の民謡や、モンゴルの「オルティンドー」(モンゴル語では長い歌の意味、短い歌を意味する「ボグンドー」とともに、モンゴル民謡の2大種類)と呼ばれる種類の民謡は、日本の無拍のリズム(いわゆる自由リズム、1拍2拍と数えられない、つまり拍の意識のないリズム)のタイプの民謡、たとえば「馬子歌」や「追分」などと、ひじょうによく似ている。もし日本人が説明なしに聞けば、誰もが日本民謡だと思ってしまう位よく似ている。チベットの民謡は比較的素朴なので、日本の東北地方などにはどこにでもありそうなタイプの民謡に聞えるし、モンゴルの「オルティンドー」は、様式化がひじょうに進んでいるので、「江差追分」などと共通性を感じる人が多い。

確かにこれらの民謡は、音階、リズム、旋律の動き方、小節やユリのような装飾的なこまやかな音の動きが多い点など、音楽の基本的な要素がほとんど共通である。声の使い方や、装飾的な音の形などこまかい違いはあるにしても、これ程基本的な要素が共通であれば、耳で聞いてよく似ているという印象をもつのは当然であろう。そして日本では一般にチベット民謡よりもモンゴル民謡を聞く機会が多いこと、地理的な位置が日本とモンゴルを結びつけ易く、また2つの民族を結びつけるような伝説もあることなどから、日本民謡のルーツはモンゴルの民謡であるとか、少なくとも追分タイプの民謡のルーツはモンゴル民謡であるなどと考えている人が少なくない。

しかしそう簡単にきめこむわけにはいかない。民謡のような、いわば生活レベルの歌は、芸術レベルの歌と異なって、文化的なレベルの影響だけで、基本的な音楽要素までそう簡単に変わるものではない。今の日本民謡やわらべ歌でも、基本的な音楽要素はおそらく明治以前の日本民謡の姿とほとんど変わっていない。すでに1世紀にわたって、国民の100パーセントに近い人々が、義務教育によってヨーロッパ近代の音楽を組織的に教えこまれ、さらにマスコミやその他のさまざまな機会を通して、ヨーロッパ近代の音楽が日本中で聞かれ、日本の伝統音楽はほとんど“音楽”の埒外に置かれるような状況が続いていたにもかかわらずである。こうした民謡などがもっている基本的な音楽要素は、その人々が歴史的に長い間生きてきたところの自然環境や生活様式などとも深い関わりをもっており、またほとんど意識されていない要素も多いから比較的可変りにくいのである。たとえば子どもたちが“雨がザアザア降ってきて”と絵をかきながら歌うときとか、焼き芋屋が“いしやきいもー”などとコマーシャルするときなどは、ラドレという音階を使っている。これは実はそのまま多くの日本民謡のメロディの音階の基本単位になっているのだが、これはもちろん、ヨーロッパ音楽のドレミファソラシドとは、まったく異なる音階である。しかしそれを意識している人は、きわめて少ないだろう。したがってこうした民謡の音楽の基本的な要素について考える場合には、単に音楽だけの関係や、文化レベルの影響関係の問題だけで

なく、民族移動の問題など民族のルーツの問題が関わっていることを予想しておかねばならないと私は考えている。

その意味では現在の民謡の類似から、日本民謡のルーツを直ちにモンゴルに結びつけるのは、きわめて問題が多い。少なくともこれまでさまざまな分野で民族的な関係が論じられてきたその周辺の民族、とくにツングース系の民族については、その音楽を調査研究することが、まず必要であろう。中でも中国東北部から中国北部にわたって、歴史的に長い間きわめて大きい勢力をもってきた満族の音楽の検討を避けて通るわけにはいかない。

ところが実はこのツングース系諸民族の音楽については、これまで日本ではほとんど知られていない。断片的に情報が入ることは皆無ではないが、体系的にツングース系諸民族の音楽を調査研究した例を私は知らない。そのため、私はこの共同研究に加わって、満族を中心としたツングース系諸民族の音楽の性格を明らかにしたいと考えた。

その場合に2つの大きな問題がある。

1つは、現在の民謡を調査研究することが、直ちに民謡のルーツの問題に結びつけられるかということである。すでに述べたように民謡の基本的な音楽要素というものは、変化がかなり遅い。たとえば「八木節」「佐渡おけさ」というような個々の曲などは比較的早く変わる。実際に今知られている日本民謡の中で、確実に起源を近世以前にさかのぼれるものは、きわめて少ない。そして近世に流行して各地の民謡になった曲は「伊勢音頭」「しょんがえ節」など数多くあり、さらに「ラップ節」など近代の演歌師の演歌から民謡になっているものがある。子どもたちのわらべ歌などはもっと回転が早く、人工衛星が打ち上げられれば、“人工衛星飛んだ”というわらべ歌がすぐできるという具合だ。しかし、その音楽要素は簡単には変わらない。“人工衛星飛んだ”のメロディは、古くからある“明日天気になあれ”と同じなのである。したがって、個々の曲ではなく、基本的な音楽要素を抽出してみれば、比較的古い時代の音の形を推定し、比較してみることでもできるのではないかと私は考えている。ただし、その時期より後にも大きな民族移動があれば、その音楽要素は当然複雑に変化するだろうということを予想しておかねばならない。

第2に、当面の課題としている満族の音楽は、調査がきわめて困難だということである。周知のように清朝は満族なので、この時代に満族は中国の多数を占める漢族と深く融合してしまった。現在満語を話せる人々は、中国東北部の黒竜江省の一部にいるごく少数の老人に限られているといわれている。⁽¹⁾そしておそらく満族独自の文化を伝えているのも、この人々であろう。しかしそれほどの程度、満族の伝統的な音楽を伝えているのか疑問はあるが、その調査報告には接したことがない。また本稿がデータとしている⁽²⁾調査は北京に限られていたため、北京市在住の満族の方々、とくに海淀区外火気管に集住しておられる満族の方々に歌っていただいたり、お話を伺ったりすることができたものの、そこで聞かせていただいたわらべ歌や民謡四曲の全部が、果して満族独自のものかどうかは、問題がある。またもし満族独自のものとしても、資料とするのには余りにも少ない。ただ北京で拝見した「瓜爾佳薩滿祭祀」のビデオ（後述）が辛うじて満族のシャ

マニズムの音楽資料になるというのが、満族の音楽についてのこの調査で得た唯一の直接的な資料である。

ただ一般論でいえば、ことばよりも音楽の基本的な要素の方が残る場合もある。たとえば、アフリカからアメリカに奴隷として連れてこられた人々は、ひじょうに早く自分たちの言語を失ってしまったにもかかわらず、音楽と踊りについては、強烈に伝統的な性格をもちつづけ、むしろそこでアイデンティティを確保しているかのように、その民族的性格を十分に発揮してジャズを始め、新しい音楽を作っている。したがって、満族の人々の漢化が著しいから、満族の人々の伝統的な音楽の性格はまったくわからなくなったと、単純にはいいきれない。しかし、満族は漢族の文化をむしろ意識的にとり入れ、融合しつつ支配してきたという長い歴史を考えれば、現在、満語を話せなくなっている多くの満族の人々から、満族独自の音楽的性格をひき出すということはおそらく至難のわざである。

というわけで、今回の調査では、むしろ満族周辺のツングース系諸民族のうち、北京で取材可能な民族の音楽を求めた。その結果、ツングース系諸民族のうち、エヴェンキ族の音楽については、エヴェンキ族の作曲家ミンシャン（明祥、エヴェンキ族は文字をもたないので、通常漢字、またはモンゴル文字で記している）氏から、多くを得ることができた。

そこで本稿では、満族とエヴェンキ族の音楽をとりあげ、モンゴル音楽の資料も比較資料として用いつつ、その音楽の基本的な要素について考察したい。

1 音楽からみた満族シャマンの性格

ツングースのシャマン（漢字では薩滿）が、シャマニズムの語源となっているということは広く認められているところだが、確かにツングース系諸民族ではシャマニズムは盛んであり、その報告もいろいろな形で行われている。しかし満族については資料は少なく、とくに音の資料となれば、これまで少なくとも私は接したことがなかった。

ところが本調査では、中国の代表的な民俗学者の1人である張紫晨氏のご好意により、中国民俗学会蔵のビデオ「瓜爾佳薩滿祭祀」を拝見することができた。そのシャマンはもちろん基本的に他のツングース系諸民族のシャマンと同系であった。その音楽的要素のうち、一見してすぐわかった楽器から述べる。

まずシャマンは大きな1枚皮の太鼓をもって打ちつづける。この太鼓は枠から十文字にひもが渡してあり、シャマンは左手でそのひもをもち、右手の桴で外側から打つ。これは『中国少数民族楽器志』⁽³⁾によると、「薩滿鼓」(Samangu)であり、満族、モンゴル族、ダフル族、エヴェンキ族、オロチョン族、ホジェン族などで共通に使われている。すでに清代の『満洲祭神祭天典禮』に“満洲有跳神之俗、其任司祝者、湧祝文舞蹈擊鼓……其鼓別有手鼓、架鼓、俱系主家自擊”とあるとも記されている。この『中国少数民族楽器志』(以下『楽器志』と略称)によると、満族の

場合には、室外では大型のものを、それは直径50センチメートル、室内では小型のものを、直径30センチメートルである。桴は長さが約38センチメートルである。私がビデオで見た桴は、ほとんど真直ぐの木の棒で、タンポンなどはついていない。しかしこの書の写真にある清代宮廷で用いられた薩満鼓の桴は、先の方が少し曲り、先端がややふくらんでいる。

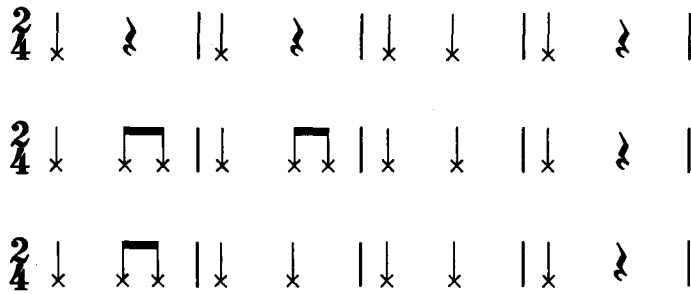
この薩満鼓は、日本の少数民族であるアイヌ、ギリヤーク、オロッコで、やはりシャマンが用いている太鼓とまったく同系であり、その演奏法も同じである。

またこのビデオのシャマンは、比較的平たい中型の太鼓を木の杵に吊して使っていた。この太鼓は『楽器志』には、完全に同じような使い方をしているものは見当らず、少なくとも満族の楽器にはあげられていない。先に引用した『満洲祭神祭天典禮』に架鼓の文字が見えるが、これは別の形のものである。ビデオの太鼓は杵のない締め太鼓のように見えたが、もしそうであれば類似のものが見つからず、杵つきの締め太鼓ならば、朝鮮族の圓鼓がやや近いが、これは胴がひじょうに薄いので、別種に見える。この太鼓は満族ではおそらく後になって使われるようになったものであろう。実際に中心的なシャマンは薩満鼓を用いていた。

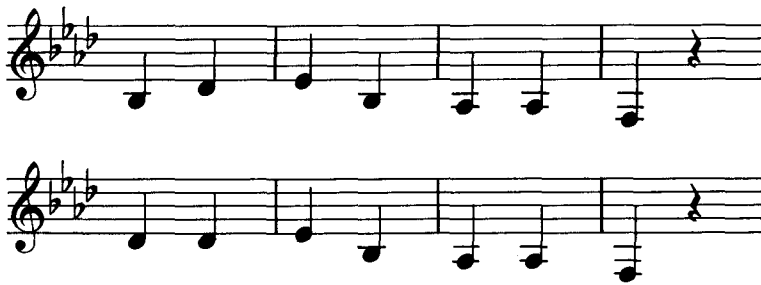
次にシャマンの楽器として注目されるのは、シャマンの胴のベルトにつけているたくさんの鈴や小さな金属である。前にも後にもたくさんついていて、それらがシャマンの体の動きとともによく鳴り響く。そして祭儀の終り頃、犠牲にするブタの耳に酒を入れる場面の後、それらの金属をベルトとともにはずし、ちょうど日本のびんざさらのように、両手でもって振り鳴らす。これを『楽器志』は腰鈴（Yaoling）と記しており、薩満鈴ともいい、とくに満語では西薩（シサ）というように述べている。満族、漢族、ダフル族、エヴェンキ族などで使われており、銅・鉄、あるいは合金で作られ、金属の1つ1つはラッパ状の筒である。

また『楽器志』によると、銅鏡と呼ばれる日本古代の鏡にそっくりのものを、シャマンが胸や背にいくつも付け、それもシャマンの体の動きによってぶつかり合って“清脆”の響きを出すという。今回のビデオではシャマンはそれを付けていなかったが、『楽器志』によると、モンゴル、ダフル、エヴェンキ、オロチョン、ホジェン、シボなどの各民族で用いると述べており、満族はやはり入っていない。日本古代には鏡が信仰上、つまり古代のシャマニズムの上で重要な意味をもっていたことを考えると、その鏡を満族が用いていないことは、気を付けておきたい。

これらの楽器編成は、明らかに日本古代の有力なシャマンや韓国朝鮮の現在までつづくシャマンの楽器編成とは異なる。その日本古代や朝鮮のシャマンが用いた太鼓は、現在の韓国・朝鮮でもっとも広く使われている杖鼓の小さい形のもので、それは日本の現在の大鼓や三ノ鼓と同系のものである。⁽⁴⁾ 韓国では現在でもシャマニズムは盛んであり、きわめてダイナミックに大がかりな演出で行われているが、日本ではそれが後に神楽の形に様式化されたとは私は考えている。つまりこの2つの民族のシャマニズムは、オリジンは1つであるが、それが楽器編成から考えても満族を始めとするツングース系諸民族やモンゴル族のシャマニズムとは、明らかに系譜が異なることがわかった。そしてツングース、モンゴル系のシャマニズムと日本で共通する性格のシャマニズ



譜1 満族薩満鼓リズムの例



譜2 満族シャマンの歌の旋律例

ムは、アイヌ、ギリヤーク、オロッコのシャマニズムである。

さて、このビデオは短くまとめているので、楽器が鳴らされたり、歌われたりする場面は、それ程長くはない。その少ない音の資料によると、この満族のシャマンの太鼓は大体において比較的単純な2拍子で打っている。それが余り変化せず鳴らしつづけられる。譜1はそのリズム型の一部であるが、テンポは比較的早い。

また歌も単純なメロディである。f-as-b-des-esの音を用い、bが中心的な核音で、そこで2つの民謡のテトラコードがコンジャンクトされた形である。譜2はその旋律の一部を示したものだが、歌のリズムも簡単で、日本のわらべ歌のように親しみ易い。発声法もテトラコード支配の強い民謡音階のメロディも、日本の歌と共通するところが多い。それも装飾的な音の動きなどはほとんどないので、民謡というよりは、民俗芸能の神楽歌などに近い。音域の中心部分がコンジャンクトなのは、もともと音域の狭い呪文のメロディが、音域が広がったものだからであろう。

これに対して、現在私がもっている音資料では、日本のギリヤークとオロッコの人々が共同で演じているシャマンの太鼓のリズムは、多少後打ち的のところもあるが、大体において2拍子であり、やはり腰鈴がシャンシャンと響いている。その歌はes-ges-asの3音旋律だが、明らかに民謡のテトラコードである。

これに対して樺太アイヌのシャマンの場合⁽⁶⁾は、太鼓のリズムはやはり単純で大体2拍子か、1

拍子の連続であるが、腰鈴の音は聞えない。アイヌの歌は、いつも音程を大きくゆらして歌うので、音程がつかみにくい。大体において e-g-a-c の音を用い、下の 3 音を主にした動きで、g の音が中心になっている。ただ律のテトラコードという解釈をするには、テトラコードの支配が弱いように思われる。

これらの例はいずれの場合も 1 例ずつであり、とくにオロッコとギリヤークは、人数が少なくなっているため、合同で演じているので、これらの例だけで判断するのは、問題がある。しかしもしあえて判断すれば、少なくともアイヌよりもオロッコ、ギリヤークの合同の例の方が、満族のシャマンの例に共通するところが多いということができよう。

シャマニズムの楽器ではないが、日本の北方少数民族とツングース、モンゴルをはじめとする中国少数民族を結びつける楽器に口琴がある。アイヌの口琴は竹製だが、ツングース系諸民族のは金属である。樺太アイヌにも金属製の口琴があって、カネ・ムックリと呼ばれたという。⁽⁷⁾『楽器志』では金属口簧 (Jinshu Kouhuang) と呼んでおり、使用している民族として少数民族の名を、何と 24 も挙げています。そしてこれをアイヌの人々はムックリと呼んでいるが、満族は莫庫尼、モクニ、ダフル族は木庫連、ムックレンと呼んでいる。おそらく古くは竹または木で作られていたものが、金属に変化したと考えることもできるわけで、日本の北方少数民族とツングース、モンゴル系諸民族が、共通の名をもった楽器を使っていることは、注目しておきたい。これに対して日本本土では口琴が古くから使われていたという記録がなく、不思議に思っていたが、1991 年 3 月に埼玉県大宮市の氷川神社東遺跡の発掘調査で、“口琴とみられる鉄製品”が発見された。写真で見ると口琴に似ているが、平安時代の遺跡ということで、信じがたい気もしないではない。しかし口琴のこれまでに明らかになっている分布域から考えれば、日本本土にもあってもいいはずである。ただこの場合は鉄製品ということが、疑問を持たせるのだが、本館情報資料研究部の永嶋正春氏によると、鉄製品が使われる条件は充分あり、日本本土にそれがあっても不思議ではないという。いずれにせよ、この口琴は単純な構造をもった楽器である故に、古くから広い範囲の人間が使っていたわけで、今後の発掘結果なども注目しておきたいと思う。

2 エヴェンキ族の民謡

今回の調査での収穫は、エヴェンキ族の作曲家ミンジャン氏に会えたことである。ミンジャン氏は内蒙古フルンベール盟エヴェンキ旗の出身、1935 年生まれで、現在北京で作曲や編曲の仕事をしておられる。エヴェンキ語はもちろん、漢語、タゴール語、モンゴル語、オロチョン語、ブリヤート語の 6 民族のことばを自由に話をするができる。夫人はモンゴル人で息子が 1 人いる。フルンベールにいる兄上はシャマン、父上の弟はエヴェンキ族の音楽を研究している作曲家で、以前に内蒙古歌舞団の団長をつとめたこともあるミンタイ (明太) 氏である。以下はミンジャン氏からの聞き書きである。

フルンベールは内蒙古の最北部にある美しい草原で、そこにエヴェンキ族は2万6千人住んでいる。ソ連領にも数千人住んでいるが、ミンジャン氏のご子息の話では、旧ソ連領内のエヴェンキ族はロシア化がひどく進んでいるそうだという。

エヴェンキ族(旧バルガ、陳バルガともいう)では、人々は主として牧業を行っている。かつては遊牧生活をしていたが、今は定住し、モンゴル人と同様に比較的狭い範囲を動いている。包で暮らし、羊を食べ、モンゴル人と生活方式はほとんど同じであるが、習慣は多少異なる。この頃は炭田が開発されたため、漢族が増えてきたが、もともとはエヴェンキ、タゴール、モンゴルの3民族の人々が住んでいた。満族とエヴェンキ族はひじょうに近い民族だが、満族が軍事的政治的に成功してから、満族文化の影響を受けた。エヴェンキ族ではとくにその影響が大きい。

タゴール族自治旗のモリダワに住むエヴェンキ族の人々は農業や、川や湖の漁業も行っている。農業では小麦、トウモロコシ、高粱などを昔から作っている。オロゴヤ地域では狩猟が許されており、イノシシ、クマ、シカ、カモシカ、フェイロンと呼ばれる鳥、オオカミなどをとっている。トラはひじょうに少ない。エヴェンキ族はクマを特別に尊敬しており、クマをとる時は他の動物をとる時と区別している。クマをとった時には、村中を招待することになっており、勝手に殺してはいけない。また白鳥も殺してはいけない。

エヴェンキ族の宗教は、やはりシャマニズムである。エヴェンキ語、満語ではシャマンをサーマンという。かつてサーマンは職業的なもので、ミンジャン氏の祖父も職業的サーマンであったが、文化革命後は国家が認めないため、職業的サーマンはいなくなった。ミンジャン氏の兄も職業的サーマンではなく、勉強してやっているだけである。祖父は職業的サーマンではあったが、ひじょうに進歩的で初めて小学校を開いた。現在、エヴェンキ族の大学進学率は高く、中国少数民族の中では第6位である。ミンジャン氏の子息も大学生である。仏教、チベット仏教(ラマ教)もほとんど入っていないが、それはシャマニズムが強力だったためと考えてよい。

サーマンは、伝統的な儀式に従って行い、サーマン自身は冷静であるように思われるが、周囲の人々はひじょうに神秘的であるように感じている。サーマンは鹿皮で作った衣服をつけ、銅の円板(おそらくすでに述べた銅鏡であろう)を下げ、クイジャと呼ばれる冠をつける。これらの服装を全部整えると30キログラム位の重さになる。

考古学の甲元真之氏が紹介されているアムールランドのエヴェンキ族のサーマンの衣服の写⁽⁸⁾真を見ると、上着にはたくさんの鈴をつけているように見える。また腰飾にも円板や、舌のついたベルをつけている。甲元氏はエヴェンキ族のサーマンの祭壇に注目し、秋浦氏の『鄂温克人の原始社会形態』の一部を訳出紹介されているので、それを引用させていただく。

“シカあるいはヘラジカをシャーマンの主神である舎臥刻(祖先神)^(ママ)に奉げるには、仙人柱(鄂温克族の家屋)の内側炉の北側に落葉松と白樺を神樹として建て、両者を皮縄で結んでシカあるいはヘラジカの心臓、食道、肺、肝臓などをこれにひっかける。両方の神樹の前に同様に小さな松と白樺をたてて、献奉したシカあるいはヘラジカの血をこの小神樹の上に注ぐ。これと同時に

家屋の西辺に木でつくった月と太陽を掛ける。このほか木製の2羽のヒシクイと2羽のカッコウをつけ、また家屋の東西両辺にも1羽ずつ吊し祭場をつくる。”


甲元氏が指摘されているように、一定の祭場を作ること、鳥が重要で、しかも木で作られている点など、注目に値しよう。

さてミンシャン氏のことばによってエヴェンキ族の音楽について述べよう。

まずサーマンの音楽だが、サーマン（男も女もいる）が、その時の願いによって即興的に歌詞を作って歌うと、その歌詞ははっきりと聞きとれるので、後にいる人々（男も女もいるが、男が多い）が、同じ音高ですぐまねて歌う。サーマンはメロディもどんどん変えて歌うので、後の人々は一生けん命ついていく。うまく歌えない人ははずされる。この後につく人には、とくに何の

durəŋdʒalga

5—1̇



$\frac{3}{3}$ - - - $\frac{1}{2}$ $\frac{35}{6}$ - - - $\frac{1565}{1.2}$ $\frac{3561}{5}$ $\frac{5}{65}$

altan tawrɔ:f dʒəd -

$\frac{35}{3}$ - - - $\frac{232}{5}$ $\frac{61}{5}$ - - - $\frac{616}{2}$ $\frac{56}{2}$ - - - $\frac{13}{3}$

bi akkan mi:rdwi

$\frac{56}{5}$ - - - $\frac{12}{3}$ - - - $\frac{12}{1}$ $\frac{61}{6}$ - - - - -

titəm ju:sə durəŋ dʒalga

durəŋdʒalga

altaŋ tawrɔ:f dʒədwi
 akkaŋ mi:rdwi titəm ju:sə durəŋdʒalga
 muguŋ tawrɔ:f dʒədwi
 mi:r akkanbi titəm ju:sə durəŋdʒalga
 muŋx dʒə:ni xurə:ŋd
 mi:rxti əmi dʒawɔr ju:sə durəŋdʒalga

譜3 エヴェンキ民謡「ジャンタラク」の「採譜例」

決まりもなく、誰でもいい。人数は、7、8人から10数人位が普通だが、多い方がいい。

サーマンの太鼓はかなり大きく、一枚皮で皮は鹿の皮が1番いい。エヴェンキ語ではトンゴルという(『楽器志』には、この名称は記されていない)。

口琴(モクレン)は鉄製で、サーマンとは関係なく、遊びに使う。ミンジャン氏は楽器については、モンゴル族の馬頭琴をかなり巧みに奏されるが、その他の楽器については、とくにふれられなかった。『楽器志』では、その他どの少数民族にもほとんど共通の楽器として鉞(Bo シンバル)と鑼(Luo ドラ)をあげ、また狩猟用の鹿笛である鹿犴両用笛、牛角のラッパである牛角口哨、と狗哨を挙げている。この狗哨(Paoshao)は、やはり狩猟用の管楽器で、樹皮を用いて作るラッパ型のものである。

エヴェンキ族の民謡には、モンゴル族の民謡と同様に、拍節的なタイプと無拍のタイプがある。前者にはとくに名がないが、無拍のタイプ、つまりモンゴル族の「オルティンドー」に当たる種類の民謡を、「ジャンタラク」と呼んでいる。この「ジャンタラク」はかなりたくさんあるが、拍節的なリズムをもった歌の方が多い。そして拍節的なリズムの曲は、大体において短い。

ミンジャン氏は、日頃愛用されている大切な2つの曲集を、この時私に下さった。実はこの2つとも北京では入手できない曲集である。その1つは『鄂温克民歌⁽¹⁰⁾』であり、もう1つは『蒙古民歌五百首⁽¹¹⁾』上下2巻である。ミンジャン氏は、これらの曲集について、譜面は大体正確だが、多少問題はあるといわれた。このエヴェンキの民謡集のうち、7曲は譜面を見ながら、ミンジャン氏の歌を聞かせていただいたが、確かにミンジャン氏のいわれる通りであった。これらの曲集は数字譜で書かれているために、たとえばポルタメントなどは表示されていない。しかし無拍のリズムの場合は小節線をきらず、また装飾的な音の動きは細字の数字で示すなど、工夫がこらし

表1 エヴェンキ民謡のリズム

| リズムの種類 | 曲数 | % | |
|--------|----------------|------|------|
| 無拍のリズム | 14 | 15.4 | |
| 拍節的リズム | 2/4 拍子 | 16 | 17.6 |
| | 4/4 拍子 | 11 | 12 |
| | 3/4 拍子 | 24 | 26.4 |
| | 2/4・3/4 拍子 | 2 | 2.2 |
| | 5/4 拍子 | 1 | 1.1 |
| | 4/4・5/4 拍子 | 1 | 1.1 |
| | 3/4・4/4・5/4 拍子 | 1 | 1.1 |
| | 3/8 拍子 | 3 | 3.3 |
| | 6/8 拍子 | 8 | 8.8 |
| | 9/8 拍子 | 5 | 5.5 |
| | 4/8・3/8 拍子 | 1 | 1.1 |
| | 6/8・9/8 拍子 | 2 | 2.2 |
| | 9/8・12/8 拍子 | 2 | 2.2 |

合計 91曲

てある。そして基本的な音階やリズムについては大体正確である。とくに問題があるとミンジャン氏が判断された場合には、鉛筆で訂正されているが、それはごく少数である。したがって、エヴェンキ族とモンゴル族の民謡については、これらの曲集は現在ではもっとも信頼のおける楽譜資料と考えられるので、それをもとに、基本的な要素について分析してみた。

まずリズムであるが、表1はエヴェンキ民謡91曲のリズムのタイプを示したものである。やはりミンジャン氏のいわれるように、無拍のリズムのタイプ、「ジャンタラク」は少なく、14曲、15.4%に過ぎない。しかし2拍子、4拍子の曲、つまり2拍子系の曲も、それ程多くなく、両方合わせても27曲しかなく、4分の3拍子の24曲がこれに近い数字になっている。そして驚いたことに、

さまざまな3拍子系のリズムをはじめ、5拍子なども含めて、いろいろな拍子の曲、あるいはそれらの拍子が入りまじって出てくる曲が26曲もある。これらの入り混じっている形は、規則的に4分の3と4分の2が組み合わせられてできる複合的な変拍子、付加リズムの形ではなく、たとえば4分の3拍子が3小節つづいた後に4分の2拍子が1小節入るというような、自由な複合的な拍子である。エヴェンキ族はかなり複雑なリズム感をもった人々であることがわかるが、強拍弱拍の区別がはっきりしているので、日本の音楽の場合よりも、拍子の変化がわかり易い。

これに対して表2はモンゴル民謡のリズムの種類であるが、全部で549曲のうち、無拍のリズムのオルティンドーは156曲、28.4パーセントで、エヴェンキ族に比べればかなり多い。そして2拍子の曲が251曲、45.7パーセントを占め、さらに4拍子の曲の60曲を加えれば、56.6パーセントに達する。そしてその他の拍子、あるいは複合的な拍子の合計が82曲、14.9パーセントに過ぎない。エヴェンキ族の民謡に比べると、はるかに単純である。

この2つの分析結果を他と比較してみると、エヴェンキ民謡のリズムはどちらかといえば、韓国朝鮮の民謡のリズムに近く、モンゴル民謡のリズムの方が日本民謡に近い。同じ遊牧民でありながら、何故このように違うのか、今後、日常生活での体の使い方を詳細に考察してみる必要がある。

さて音階はどうであろうか。表3はエヴェンキ民謡の音階の分析結果であるが、日本の音階の名称をそのまま用いると、民謡音階、律音階、律音階の変種（呂音階）にほとんど3等分された。ミンシャン氏によるとラドレミソラ（民謡音階）、ソラドレミソ（律音階）の音階があり、ミソシラ（ラドミレ）の音型がよく用いられるという。私の分析ではテトラコードの支配はそれ程強固ではないが、しかし明らかにその存在を認めることができるので、一応日本の伝統的な音階の名称をそのまま当てておく。そして半音を含む音階、たとえば都節音階や沖縄音階はない。これはミンシャン氏も認めている。

これに対してモンゴル民謡では、テトラコードの支配はより強力で、民謡音階と律音階、その変種があるが、民謡音階が圧倒的に多い。またメロディの動きも、モンゴル民謡の方がなだらか

表2 モンゴル民謡のリズム

| リズムの種類 | 曲数 | % | |
|----------------------------|----------------|------|------|
| 無拍のリズム | 156 | 28.4 | |
| 拍 節 的 リ ズ ム | 2/4 拍子 | 251 | 45.7 |
| | 4/4 拍子 | 60 | 10.9 |
| | 3/4 拍子 | 27 | 4.9 |
| | 2/4・3/4 拍子 | 17 | 3.1 |
| | 2/4・4/4 拍子 | 1 | 0.2 |
| | 3/4・4/4 拍子 | 6 | 1.1 |
| | 2/4・3/4・4/4 拍子 | 7 | 1.3 |
| | 1/4・2/4 拍子 | 1 | 0.2 |
| | 5/4 拍子 | 1 | 0.2 |
| | 4/4・5/4 拍子 | 1 | 0.2 |
| 4/4・6/4 拍子 | 1 | 0.2 | |
| 3/8 拍子 | 14 | 2.6 | |
| 6/8 拍子 | 5 | 0.9 | |
| 無拍のリズム・2/4拍子 | 1 | 0.2 | |

合計 549曲

表3 エヴェンキ民謡の音階

| 音階の種類 | 曲数 | % |
|-----------------|----|------|
| 民謡音階 | 31 | 34.1 |
| 律音階 | 31 | 34.1 |
| 律音階変種 | 28 | 30.8 |
| その他 (アラブ風音階) | 1 | 1.1 |
| 合計 | 91 | |

に動き、日本民謡に近い。

ただ装飾的なこまかい音の動きは、両方とも無拍のリズムのタイプの民謡には多く見られ、ひじょうに美しくメロディをひきたたせている。そしておもしろいことに、モンゴル民謡では拍節的なリズムのタイプのボグンドーでは、こうした装飾的な音の動きはひじょうに少なく、単純なものに対して、エヴェンキ民謡では拍節的なリズムをもった民謡でも、装飾的な音の動きが適当にあるため、メロディの動きがゆたかに見える。その意味ではエヴェンキ族の民謡の方が、日本民謡に近い。

おわりに

日本の場合も、エヴェンキやモンゴルの場合も、それぞれの民族がいわば純粹培養されてきたわけではなく、さまざまな形で異民族や異文化に接してきている。すでに述べたように、それぞれの民謡の基本的な音楽の性格は、比較的变化が遅いが、しかし民族移動などによる異民族との接触や融合によって起こる変化は、当然考えておかねばならない。そしてその上で、これらの民謡の音楽要素の比較も、より適切なものになるだろう。今とりあえず述べてきた音楽要素の比較は、あくまで現在の民謡を比較してみただけのことであって、それをそのまま、民族のルーツの問題に持ち込むことはできない。

しかしそれにもかかわらず、ツングースの音楽の問題が、日本との関係においては決して無視できない重要な問題であることが、今回ますます明らかになったとすることができる。

なおこの調査研究は、満族文化研究会（代表者愛親覚羅頭琦）の共同研究「満族文化の基礎的資料に関する緊急調査研究——とくに民俗学と歴史学の領域において——」に対してトヨタ財団より与えられた研究助成（1990年度）によって行われたこと、またこの調査が中国側の共同研究者愛親覚羅頭琦氏、愛親覚羅連鑣氏など、また日本側責任者江守五夫氏の御盡力によって行われたことを付記して感謝の意を表したい。

註

- (1) 国家民委民族問題五種叢書編集委員会《中国少数民族》編写組編『中国少数民族』1981、北京、人民出版社、28頁
- (2) 満族文化研究会（研究代表者 愛親覚羅頭琦）によって1990年2月11日より2月19日まで行われた調査「満族文化の基礎的資料に関する緊急調査研究——とくに民俗学と歴史学の領域において——」の研究題目で、トヨタ財団の研究助成を受けた。
- (3) 袁炳昌、毛継増主編『中国少数民族楽器志』1986、北京、新世界出版社、297頁
- (4) 小島美子「日本古代のシャマニズムとツヅミ」『諸民族の音』1986、音楽之友社
- (5) 本田安次、萱野茂監修解説、レコード『日本の民俗音楽 別巻 アイヌ・オロッコ・ギリヤークの芸能』ビクター、1976、ビクタースタジオで1970録音
- (6) 前項と同じ。
- (7) 口琴研究家直川礼緒による。
- (8) 甲元真之「鏡」金関恕、佐原真編『弥生文化の研究 8 祭と墓と装い』1987、雄山閣、47頁

- (9) 秋浦『鄂温克人の原始社会形態』1962, 北京, 前掲甲元論文, 46頁
- (10) 莫日根布和, 巴图斡熱搜集, 整理, 編輯『鄂温克民歌』1983, 内蒙古人民出版社, 呼和浩特
- (11) 烏・那仁巴圖, 達・仁沁搜集, 整理, 編輯『蒙古民歌五百首』1979, 内蒙古出版社, 呼和浩特

(国立歴史民俗博物館民俗研究部)

The Music of the Various Tungus Races, Focussing on the Manchu

KOJIMA Tomiko

When discussing the origin of Japanese music, it is necessary to examine the music of various Tungus races, of which the close relationship with Japan has been pointed out in other fields. To date, we have had a considerable amount of information on Mongolian music; however, information on the music of the Tungus is very limited. This being the case, the author joined the "Urgent Research Study into Basic Materials of the Manchu Culture—Especially in the Fields of Folklore and History—" (under the subsidy of the Toyota Foundation), conducted by the Society for the Study of Manchu Culture to investigate Manchu music in February, 1990. This paper is the study report based on the results of the investigation.

Since investigations were restricted to Beijing this time, only a small amount of information on the Manchu and Evenki races was collected. The author reports on the music of these two races, adding some information on Mongolian music as a reference.

First of all, the shaman music of Manchu was investigated, mainly by means of video materials. Shamanism occupies a very important position in the Tungus Culture. The single-skin drum and many bells attached to the belt used by the shamans are features in common with the shamans of other Tungus races, and Japanese ethnic minorities, such as the Ainu, Gilyak, and Orocco. Manchu shamans are clearly of a different type from the influential shamans of ancient Japan, and the shamans still active in Korea today. The Songs of Manchu shamans are based on "min-yō" scale, strongly governed by the tetrachord; they have many features in common with Japanese songs.

As for the folksongs of the Evenki race, the author investigated the folksong collection which is the most reliable at the present stage, and found that the Evenki folksongs, like the Mongol folksongs, can be classified into the metrical type and the free rhythm type; the latter accounts for about 15%, which was unexpectedly low. In the former, pieces in simple duple time, those in simple triple time, and those in altered time or those in which the time alters in the course of a piece, accounted for 25% each; this is close to the rhythm of Korean folksongs. Pieces are roughly divided into three types of scale; "Min-yō" scale, "Ritsu" scale and "Ryo" scale. These are not so strongly governed by the tetrachord; rather, the Mongolian folksongs are closer to Japanese songs. As for ornamental movement of melody, the Evenki folksongs most resemble the Japanese songs.