



Title	モンゴルのオルテインドー
Author(s)	中川, 真
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1980, 13, p. 3-24
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48116
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

モンゴルのオルティンドー

中 川 真

本稿は、モンゴルの典型的なオルティンドーである「おだやかな世界の太陽」の分析を通じて、オルティンドーの音楽構造の一側面を明らかにすることが目的である。その方法は楽式論的な接近である。すなわち、フレイズを基本単位（最小単位）として、フレイズ相互の関係、曲全体における個々のフレイズの機能、更には曲全体の形式を考察しようとするものである。分析は筆者の準拠枠に従って行われているが、考察の助けとして、演奏者にインタビューを行い、そこで得られた彼らの意見も本稿に反映されている。もちろん、彼らの意見を使用するときにはそれと明示する。

1. 草原のオルティンドー

一般にモンゴル民謡と呼ばれているもの、その中にオルティンドーは属している。オルティンドーとはモンゴル語で「長い歌」を意味する。男女を問わず、ひとり或いは複数の人間によって、無伴奏もしくはモリンホール、リンベ（横笛）の伴奏で歌われる。歌い手は自由なリズムで旋律を装飾音で飾りながら歌う。母音唱法の部分が長い。声域は男性で3オクターヴ、女性で2オクターヴの広さに及び、装飾的に歌われれば歌われるほど、よいとされている。オルティンドーの特色のひとつに装飾性を挙げることができる。モリンホールは2弦の擦弦楽器で、モンゴル語で「馬のヴァイオリン」を意味する。中国名では馬頭琴という。その名の通り、楽器の頂上に馬頭の彫刻が施されている¹⁾。モンゴル音楽にとって最も重要な楽器

である。だが、この楽器の歴史的変遷、由来については、モンゴル音楽に関係するあらゆる事象と同じく、まだ解明されていない。さて、このオルティンドーと対照的なのが、ボグン（ボギノ）ドーである。モンゴル語で「短い歌」を意味する。拍節的なリズムで歌われる。オルティンドーは同一の曲でも歌う人によって旋律がかなり変化するが、ボグンドーの場合、あまり変化しないのが特徴である。ボグンドーの伴奏には、モリンホール以外にヨーチンが使用されることもある。

オルティンドーとボグンドー、この両者を総称してモンゴル民謡と呼んでいる。このモンゴル民謡に、ひとりの人間が同時に二つの声を出す特殊な声楽技法であるホーミーと、英雄叙事詩であるトーリを加えたものが、狭義のモンゴル音楽である。

モンゴル音楽は主として遊牧生活において伝承されてきたものであると想定できよう。もちろん、他の文化との接触により、他の文化から伝えられたもの、他の文化によって変容を受けたりしたものもあるだろうが、それらが遊牧生活の中で許容された限り、モンゴル音楽と呼んでさしつかえないだろう。さきほど、モンゴル音楽のいくつかのジャンルについて述べたが、そこではラマ教の祭式音楽は除外されている。なぜなら、エム・シュハイマーの言うように、ラマ教の音楽はモンゴルの民俗音楽固有のものと本質的にそして様式的に異っている——もちろん極めて異っている——ばかりでなく、ラマ教の音楽のいくつかの特質がモンゴル音楽について考察することを異常に困難にしているからである²⁾。16世紀以来、ラマ教はモンゴル人の間に広まったが、1921年の革命以後、その寺院は次々と廃され、現在は1寺院残っているのみである。むしろ彼らの間には、元来の信仰形態であるシャーマニズムの世界が根深く横たわっているのかも知れない。そこからホーミーとシャーマニズムを結びつけて考える説が生れる³⁾。すなわち、ホーミーのできる人は超自然力と接触をもつと考えられるのである。

しかしこれは現代のモンゴル人には否定されている。むしろ、彼らはホーミーを家畜の授乳を促進させるものとして、効用性において捉えようとする⁴。だが、ホーミーが本来いかなる場で機能してきたかということはまだ充分に解明されていない。そこで、シャーマニズムの儀礼における音楽もここではモンゴル音楽から一応省いておく。もちろん、歌詞の中にはラマ僧がでできたりシャーマニズム的な内容をもつものがあるが、モンゴル音楽はラマ教の祭式音楽やシャーマンの儀礼音楽のような宗教音楽ではない。

モンゴル音楽が伝承してきた場である遊牧生活。モンゴルの主要な産業形態は牧畜業である。遊牧生活は牧畜業を基盤としており、そこでは人間と動物の絶えざる接触が行われている。オルティンドーの歌詞の中に動物の鳴き声や動物に呼びかける声が多いのはこの為である。特に、馬、駱駘、牛、山羊、羊という五畜とモンゴル人を切り離すことはできない。歌詞の中にしばしば織り込まれている動物はこれらである。とりわけ馬は移動用の乗り物として彼らの日常行動に密着しており、最も多く歌詞の中に現われる動物である。馬の美しさを讃えるものから馬に託して恋を語るものなど、その内容は多岐に亘っている。移動は遊牧生活の本質を成すと言っても過言ではない。そこで産出される音楽、或いはそれに付随する諸現象も、移動という生活形態によって条件づけられている。例えば、モンゴル音楽の大半が楽器ではなく声の音楽であるという事実に直面したとき、その原因としてステップでの移動ということが挙げられる⁵。つまり、ステップでの移動の際にはなるべく荷が少ない方が好ましい。ゆえに楽器も手軽に持ち運ぶことのできるものに限られたという説である。音楽現象をこのように特定の一面からのみ横断することは危険であるが、モリンホールが数多くの民間伝承を有していることをも考え合せれば、少くともモンゴル音楽を理解する鍵のひとつに馬を挙げることができると言ってもさしつか

えないだろう。それは音楽だけにとどまらず、モンゴル文化全体にかかわっている。

2. 「おだやかな世界の太陽」の分析

本稿の研究に際しては19曲のオルティランドーをサンプルに選んだ。それを以下に挙げる。

	曲名	レコード番号
No.1	уяхан замбуу түвийн наран	Victor 1979 9/25発売 Hunaroton LPX18014
2	сэруүн сайхан хангай	Victor "
3	алтан бодгын шил	Victor "
4	хэрлэнгийн барьяа	Melodiya 33d-00030383
5	энх мэнд	Melodiya M92-39219
6	тунгалаг тамир	Melodiya 33d-00030387
7	урт сайхан хүрэн	Melodiya 33d-00030383 Hungaroton LPX 18013
8	цэвцгэр хурдан шарга	Melodiya M92-39218
9	хоёр бор	Melodiya M92-39220 Hungaroton LPX 18013-14
10	демен	VOGUE LDM 30138
11	сэтэрт шарга	Hungaroton LPX 18014
12	дуртмал сайхан	Hungaroton LPX 18014
13	бор бор бялзуухай	Melodiya C 92-07444 Hungaroton LPX 18014
14	зээргэнтийн шил	Hungaroton LPX 18013
15	нарийн сайхан хээр	Melodiya 33d-00030384
16	торой банди	Melodiya M92-39217
17	шалзат баахан шарга	VOGUE LDM 30138
18	хулст нуур	Melodiya 33d-00030375 VOGUE LDM 30138
19	өнчин цагаан ботго	Melodiya 33d-00030384 Hunearoton LPX 18014

分析例として「おだやかな世界の太陽」を選んだのは、次のような理由による。1) 19曲のサンプルから抽出されたオルティンドーの諸特徴を有していること。2) この曲の異った演奏例が音資料として2種類以上録音されていること。3) この曲に対する演奏者のコメントが得られたこと。

「おだやかな世界の太陽」はバヤンバラート地方のオルティンドーである。オルティンドーは、その意味と形式によって、モンゴルでは次のように分類されている⁶。

- (1) 哲学的、思弁的内容の歌。
- (2) 伝説を内容とする歌。
- (3) 戯れ歌、風刺歌。

それぞれ、1人で歌う場合と2人が掛け合いで歌う場合がある。「おだやかな世界の太陽」は(1)に属している。

それでは、まず歌詞の考察から始めよう⁷。

уяхан замбуу тивийн наран

Жаа. Энэ сайхан замбуу тивийн нар

Илхэн бүхий дэлхий дээгүүр

Мөхдөлгүй дэлгэрч түгэн

Мандаж мандсаар байдаг л

билий дээ Та мийуу зээ.

この美しい世界の太陽は

休みなく大きく拡がり

地球を明るく照らす

昇り沈み果ることなく続くのですね あなた

Жаа. Тэр лугаа адил

Олон түмний өршөөл

Үнэн сэтгэлтай бүхнийг

Ялгалгүй асарсаар байдаг л

билий дээ Та минээ зээ.

同じように
多くの人に寛大な
真心もつもの全てを
あまねく照らしているのですね あなた

Жаа. Үүлэн челеений нар мэт
Өчүүхэн энэ явах наасаа
Үнэн менх дор барьж
Үгүй муухайгаар хууртдаг шүү дээ
Та минуу зээ.

雲間より差す太陽の光に似た
わずかばかりの私の人生を
眞実で永遠であると思いこませ
ひどく私を裏切るのですね あなた

Жаа. Идэр цовоо саруул сэргэлэн насандаа
Эс сурсан эрдэм номыг
Өтөлж харьсан хойноо
Эргэж сурна гэдэг маш бэрх
биш үү дээ Та минуу зээ.

若く聰明なとき
学ばなかつた学問を
年老いてのち
学ぶことなど無理ではありませんか あなた

生は永遠ではなく、事物の一時的な性格に注意しなければならない。人が学ぶことのできるのは若いときだけである。各節5行目の「Ta(あなた)」とは、太陽に向って呼びかけていることば。ここでは太陽は「幸福」或いは「恋人」というように読み替えることが可能である。太陽は果てることなき運動を、まるで自ら道を切り開いてゆくように続けている。若い頃には私の幸福もまた太陽の如く永遠であると信じていた。それも幻想に過ぎなかったのだ。もう若い私に戻ることはできない。

モンゴル詩の特徴について、ポッペは次のように記述している⁸⁾。

モンゴル詩において顕著に見られるのは頭韻及び対句法である。典型的なモンゴルの韻文は4行であって、それぞれの行は同数のシラブル（一般に7～8）から成立している。また、対句法とは、同じ意味のことを違う言いまわしで繰返すことである。これら二つの原理は、近代の詩にも古い詩にも適用されている。最も古い例は13世紀にまで遡ることができる。

このようなモンゴル詩の特徴が最もよく現われているのはトーリであるが、オルティンドーにも見出すことができる。現在歌われているオルティンドーの歌詞は4行或いは2行単位のものが殆どであり、頭韻がしばしば見られる。また、意味上の対句も時おり見られる。「おだやかな世界の太陽」の歌詞もその例外ではない。このような韻文形式が発達してきたのは、それらが文字表現に依らなかったからである。この点に関連して田中克彦は次のように述べている⁹⁾。

…民衆の日常の中で、語られることばを通じてのみ存在する言語作品は最初から文字とのかかわりを持ち得るはずがなかった。そして文字への依存度が低ければ低いほど、耳への訴えを重んずる、韻律や音楽性に富んだ口頭作品が発達した。ことわざ、格言、なぞなぞ、祈願文、賛歌などが生活全体に占める比重は大きく、折にふれて、それを適切に用いることが、人々にとって大切な言語的教養になっている。

しかし、オルティンドーで歌詞が歌われる場合、歌詞は韻文であっても、それが変形され、韻文特有のリズミカルな要素は破壊されてしまう。実際に歌詞が歌われる場合、次のような現象が生じる。

- (1) 各行の頭の語、すなわち頭韻を踏んでいる語が省略されることは少ないが、各行の第2語以下の語が省略されることは多い。

- (2) 母音が省略されたり付加されるなどして、空虚なシラブルができたり、母音が連続したりすることがある。
- (3) aa とか xYY などの間投詞が挿入される。

以上の点に関しても「おだやかな世界の太陽」の歌詞は例外ではない。実際には歌詞は次のように変容している¹⁰。

Жаа. Гээ Уяхан замба тивий нара гээ
 Илхэн дэлхий даяханаа
 Мехдэлгүй ни
 Мандасаар хyy байхын aa xYY
 Жаа, гээ ээ мэд сэгээр бишүү дээ
 aa гээ Та aa лее минуу ee зээ.

すなわち、もとの歌詞との次のような相違があることがわかる。

- (1) 4行目の Мандаж が省略されている。
- (2) гээ, xYY, aa の間投詞が挿入されている。
- (3) 4行目が大きく脹らんでいる。

上に見られるように、オルティンドーでは、各行の語が逐一完全な姿で歌われることは極めて少なく、極端な場合、意味の解読が困難な語も生じてくる。従って、我々はここで2種類の歌詞に出会うのである。ひとつはもとの完全な歌詞であり、口述され、紙の上に書き留められ、読まれ得る歌詞である。もうひとつは、歌われる歌詞である。オルティンドーの装飾性もこの問題とかかわっている。

エム・シュハイマーもこの現象を観察している。彼は、歌い手が実際に歌うときの歌詞と口述するときの歌詞が相違すること、しかしながらその歌詞は歌い手の意識の中では同一のものであるということを指摘して

いる¹¹⁾。このような働きを次のように説明することができるであろう。すなわち、逆説的にきこえるが、歌い手は口述される歌詞と歌われる歌詞を区別しているのである。エムシュハイマーは専ら歌い手の問題として扱ったが、聴き手をも含めた扱い手の問題として考えると、この現象は理解し易い。部外者である我々は、口述される歌詞を予め与えられていて初めて歌われる歌詞を解読することができる。しかし、この逆は不可能である。

口述される歌詞 → 歌われる歌詞
 ×←

この関係を扱い手の側から考えると、次のように言えよう。実践では、完全な、口述される歌詞ではなく、部分的に削除されたり付加された、不完全な、歌われる歌詞が使用される。聴き手にとって、ことばを逐一認知することが困難なほど、歌い手が実践で歌詞を変形することができるは、その歌詞の意味内容が予め両者（扱い手）において了解されているからに他ならない。すなわち、歌われる歌詞が存在しているということは、口述される歌詞の意味内容がそのオルティンドーの扱い手たちのあいだに事前に了解され共有されているということを意味している。従って歌い手はそのオルティンドーの歌詞を聴き手に改めて忠実に伝える必要はないのである。このような状態にあっては、歌い手の関心は、言語的表現よりも音楽的表現に向けられる傾向にある。聴き手の関心も同様である。そして、歌い手は聴き手から、でき得る限り技巧を凝らして歌うことを要求されるのである。ここにオルティンドーの装飾的な歌唱技法の契機が潜んでいると言えよう¹²⁾。

歌詞と音楽の関係については後述することにして、次に、音楽構造を見てみよう。譜例1は「おだやかな世界の太陽」を採譜したものである¹³⁾。譜表の上に書かれた数字は、一息で歌っている音楽的単位（フレイズ）の

順番を示している。ここではフレイズの順番に従って考察を進めてゆく。

なお、音名は英語表記による。(音名表)

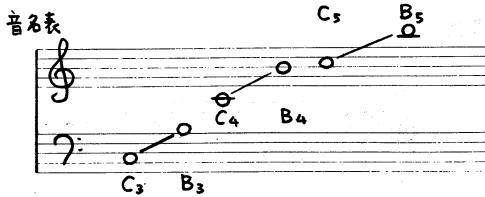
譜例 1 歌：ノロヴバンザト。採譜：中川 真。

Handwritten musical score for 'Nolovbanzato' in G clef, 2/4 time. The score consists of 18 measures. Various symbols are used to indicate performance techniques: circles for large note values, dots for small note values, diamonds for glissandi, and diamonds with a dot for inside voices. Russian lyrics are written below the staff, and Romanized lyrics are written above the staff in some measures. Measure numbers are written above the staff in some measures.

○ 音価の大きいもの ● 音価の小さいもの ◇, ◆ 裏声

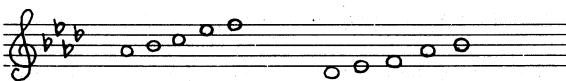
♪ 前打音 “ ” ポルタメント

自由リズムの曲なので、音価は大体目安である。モリンホールは、声のパートと微妙に前後しながら、ほぼ同じ旋律を演奏する (heterophony)。



フレイズ1では、装飾音の B_4^b を含めると、音高の異なる五つの音が使われている。これは丁度、モンゴル音楽の音階に該当する。そこで、まず、音階について述べておこう。オルティンドーの音階は無半音五音音階である。オルティンドーは多くの装飾的な音をもっているが、この五音音階以外の音はポルタメントのときに経過的に使用するのみである。クローンはモンゴルの無半音五音音階に関して、中国の五音音階圈に属していると述べているが¹⁴⁾、表面的には音階が類似していても音の動きかたが異なる場合が多いから、一概にモンゴル音楽を中国音楽に結びつけるわけにはゆかない。

譜例 2



オルティンドーでは2種類の五音音階（譜例2）が曲の途中で連結し、交代するということがあるが（「No.8 ツェヴツゲル ホルダン シャルガ」）、一般にはひとつの曲では1種類の音階が保持される。

音階中の音を無作為に選び出して横に並べてみたところで、オルティンドーの旋律にはならない。モンゴル音楽にはその固有の音の動きかたがある。例えば、あいだに E_4^b , F_4 , A_4^b を含む C_4 から F_4 へ到達する音の動きかたは、数字の上では6通り存在するが、オルティンドーではそのうちのひとつの動きかた、 $C_4 \rightarrow E_4^b \rightarrow F_4 \rightarrow A_4^b \rightarrow F_4$ が頻繁に現われる（譜例3）。特に最後の F_4 が長音の場合だと、必ずこのような動きかたをすると言っても過言ではない。これがオルティンドーひいてはモンゴル音楽固有の音の動

譜例 3



きかたの一例である。フレイズ1がこれに該当する。

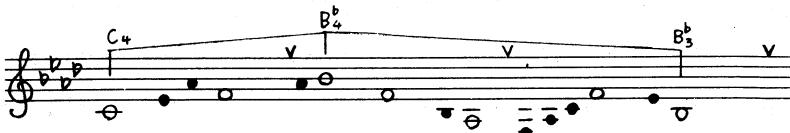
開始音は長音であるが、これは多くのオルティンドーに共通した特徴である。もちろん、全ての曲がそうであると言うわけではない。そして長音の後、上行することが多い。旋律線の輪郭について言えば、比較的低い音から始まり、除々に上昇して山型の円弧を描き、下行して曲を閉じるのがオルティンドーである。

フレイズ2はF₄より始まっているが、それはフレイズ1の最終音もある。オルティンドーではこのような方法で2つのフレイズが関係づけられていることが多い。例えばこの曲では、フレイズ1と2、4と5、10と11、13と14の間に見られる。F₄ののち、A₄^b→B₄^bと音は動く。この曲では、上行或いは下行の長2度の音階的動きが頻繁に現われる。その場合、後の音が長音になるなど、重要性をもっている。このフレイズの最後にはB₃^b→A₃^bの下行長2度の動きが見られ、最初のA₄^b→B₄^bを1オクターヴ下で逆行させた形になっている。

一般的にオルティンドーでは、上行音形と下行音形の動きかたと機能は大きく異っている。上行音形は音階の順次進行が原則的である。そして機能としては装飾的な要素が強い。オルティンドーは長音と短音群の交代、対照に特徴があるが、上行音形の場合、音形の最後にあたる音が長音であることが多く、その長音の吸引力は下行音形の場合に較べて強い。従って、上行音形では、例え音階の順次進行ではなく途中の音が抜けていてその音を補完したとしても、何ら曲に対して本質的な影響を与えはしない。ところが下行音形では、じぐざぐな進路をとることが多く、音価も比較的大き

く与えられ、装飾性は薄れ、音楽の実質的な表現に関与している。フレイズ3はこれに該当する。上行音形は順次的、下行音形はじぐざぐ、与えられている音価も異っていることが観察される。フレイズ1～3を簡略化して表わすと譜例4のようになる。

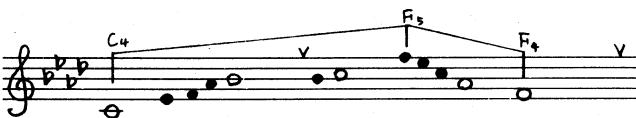
譜例4



オルティンドーでは重要な音や2～4音よりなる継起的音群を長く延ばしたり繰返したりすることが多いので、パターンに近い音形が何度も出現する傾向にある。例えばフレイズ4に現われる $F_4 \rightarrow E_4^b \rightarrow C_4$ という下行音形は、フレイズ10と12において1オクターヴ上でたっぷりと歌われる。この曲ではフレイズ10と12が重要な部分であるが、その動きを簡略化してフレイズ4で先取りしているのである。

フレイズ5では、まず長2度の上行音形、次にフレイズ4に現われた音形が続く。 F_5 はこれまでの最高音である。このフレイズは F_4 で終っているが、その前に A_4^b がある。 $A_4^b \rightarrow F_4$ という音の動きはオルティンドーの場合、終止音形になることが多い。従って、フレイズ5でもって音楽的な区切りと仮定することができる。フレイズ4～5を概観すると譜例5となる。

譜例5



フレイズ1～3とフレイズ4～5は次の2点で似ている。

- (1) 旋律線が山型を形成していること。
- (2) 最高音から1オクターヴ下の音で終止していること。

フレイズ6では長7度の下行跳躍が現われる。このような音高の急激な変化はオルティンドーの特徴である。しかし、 $B_4^b \rightarrow C_4$ という動きは不意に生じたものではなく、フレイズ5の $B_4^b \rightarrow C_5$ という動きにおいて既に用意されていたものである。ところで、フレイズ6の冒頭の $A_4^b \rightarrow B_4^b$ 、その次の $C_4 \rightarrow B_3^b$ という動きは、フレイズ2の冒頭と最後を思い出させないだろうか。このような類似関係はフレイズ7で一層明らかとなる。フレイズ7はフレイズ3とほぼ合致しているのである。ここに、フレイズ2と6、フレイズ3と7の対応関係を考えることができる。もしこの対応関係が続くとすれば、それは分析に新たな視点を与えることになる。

フレイズ8はフレイズ4に対応している。異っている点は B_4^b の長音ではなく A_4^b で終っていること。しかも短音で $B_4^b \rightarrow C_5 \rightarrow A_4^b$ と遊動している。

フレイズ9はフレイズ5に対応しているが、フレイズ9にはフレイズ5の後半に該当する部分がない。それはフレイズ10以下において対応している。

フレイズ10は裏声で歌われている。裏声をモンゴル語でショランカイ（ショランハイ）と言う。オルティンドーでは曲のなかほどから後半にかけて通常1～3回のショランカイ部分がある。歌い手の意識の中では、この部分がその曲の聴かせどころとなる。従って、旋律線はそのショランカイに向って上行し、登りつめ、そして下行して曲を閉じるようになっている。或る意味で、オルティンドーはショランカイのためにあると言つてよいだろう。ショランカイに到達するまで旋律線は念入りに準備される。ショランカイは曲の後半にあるゆえ、ショランカイに到達する途中でショランカイを予感させるような動きをする部分がある。フレイズ4と5がそうであ

る。ショランカイを過ぎると曲は一気に収束へ向う。では次に、ショランカイの特徴を述べよう。ショランカイは1もしくは2フレイズにまたがつて行われる。その曲中の最高音に到達し、長音もできる限り長く引き延ばされる。音が長いこと、そして高いことはオルティンドーでは重要な位置を占めている。しかもショランカイはその前のフレイズから音階の順次進行的に到達するのではなく、跳躍によって獲得されることが多い。フレイズ9からフレイズ10に移るときには、順次進行せず、いったん下行し、完全5度の跳躍を行ってショランカイに入っている。恐らく歌い手には、ショランカイ部分は他の部分から一段かけ離れた領域であるという意識があると思われる。フレイズ10と12がショランカイ部分であるが、

- (1) この曲の最高音を含んでいること。
- (2) 長音をできる限り長く延ばしていること。
- (3) じぐさぐの下行音形が現われていること。

以上3点によって、オルティンドーにおける典型的なショランカイの条件を満たしている。オルティンドーの旋律線はショランカイを中心にして山型に形成されている。「オルティンドーは太陽の運行に似ている。」という言明は¹⁵、オルティンドーの旋律形態を考える上で極めて示唆的である。フレイズ6～12の概観は譜例6のようになる。

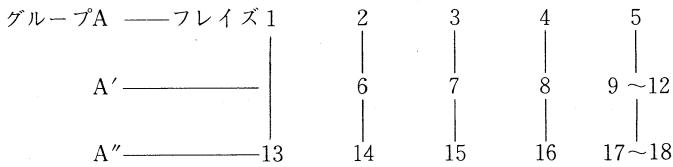
譜例 6



フレイズ13～18は、ほぼフレイズ1～5に対応する。ただ、フレイズ5に対応するものがフレイズ17～18となっており、F₅→F₄の下行形がなだらかになっているのが特徴である。終止感を出すためであろう。

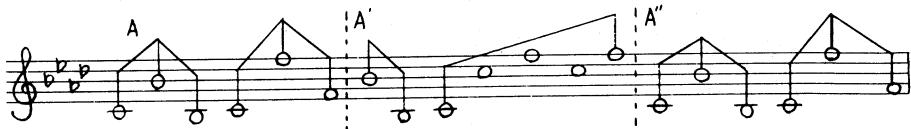
これで全フレイズを通観したわけであるが、ここでフレイズ間の対応関

係を整理してみよう。



フレイズ1~5をグループA, 6~12をA', 13~18をA''とわけることができる。このことを踏まえて、曲全体を概観してみよう(譜例7)。

譜例7



グループAとA''はほぼ同形で、A'のみ少し異っているが、全てのグループがF₅を最高音にもち、そこに向って旋律線が上昇している点では共通している。AとA', A''は対応関係にある。

オルティンドーは1本の旋律線が一定の音階の枠組のなかで、初めから終りまでまるで自由な線を描いているかのように見えるが、いま分析したように、比較的はっきりとした区分をもっていることがわかる。すなわち、ひとつの曲がいくつかの類似したグループの並列によって構成されているのである。最初にでてきたグループAが少しずつ姿を変えてA', A''というふうに現われる。「おだやかな世界の太陽」は明らかにこの形式をとっている。しかし、ときには全く同一のグループが何度も繰返されて、ひとつの曲が成立しているものもある(「No.9 ホユル ポル」)。むしろオルティンドーの場合、A A A...というような反復が基本的な様相であろう。しかし、オルティンドーは装飾的歌唱によって特色づけられる歌であるから、無意識的に或いは意識的に旋律線に変形が加えられ、その結果、A A' A''...と

というような変奏に近いものになっていると思われる。このような音楽形式をフレイズグループヴァリエイションと呼ぶことにする。オルティンドーの全てがこのような形式をとっているわけではない。しかし、一般的に、オルティンドーが長大になればなるほど、このような形式を見出すのは容易となる。「おだやかな世界の太陽」は比較的長いオルティンドーに属している。

歌詞と旋律の関係について考えてみよう。「おだやかな世界の太陽」では、4行1節が歌われる。詩行とフレイズの対応は次のように示される。

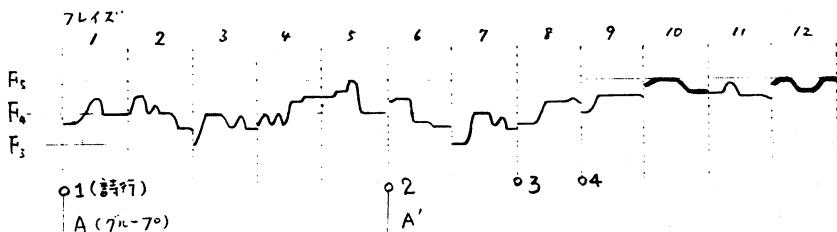
歌詞1行目——フレイズ1～5

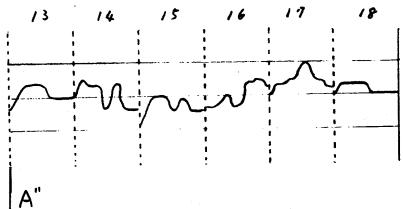
2	—	6～7
3	—	8
4	—	9～18

以上のように詩行とフレイズの関係は量的には極めてアンバランスになっている。音楽上のグループA, A', A''と詩行の対応関係を見てみると、1行目はグループAと合致しているが、2行目以下はグループわけと一致していない。すなわち、詩行の切れ目と音楽上の切れ目が一致していないのである。この曲の音楽形式は歌詞と無関係に成立していると言ってよい。

旋律線を図形化し、そこに歌詞の行との対応関係を表わすと次のように

図 1





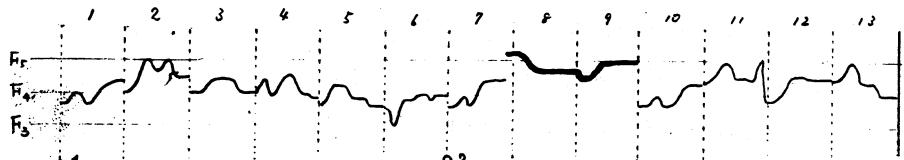
なる。図中、縦の点線は音楽上の段落（グループわけ）、○印は歌詞の行の開始を表わす。太線はショランカイ。

この図でこの曲の仕組みが概観される。フレイズグループヴァリエイションとして、この曲はグループA, A', A''と少しずつ姿を変えている。特に、グループAとA''が近似していること、グループのみならず各フレイズにも山型が多いこと、ショランカイの位置がはっきりしていることが目につく。音楽上のグループと詩行のずれは著しい。では、このずれはオルティンドー一般の特徴なのであろうか。他の曲を同じ図示方法で見てみよう。これでわかるように、オルティンドーでは、音楽上のグループと詩行とが一致することが多い。19曲のサンプルの中で、グループと詩行が明らかにずれているのは「おだやかな世界の太陽」と「No.10 ドムン」の2曲だけであった。そういう意味では「おだやかな世界の太陽」は特殊である。逆に言えば、この曲の場合、詩行の切れ目を無視しても音楽形式の充実をはかろうとしているようである。

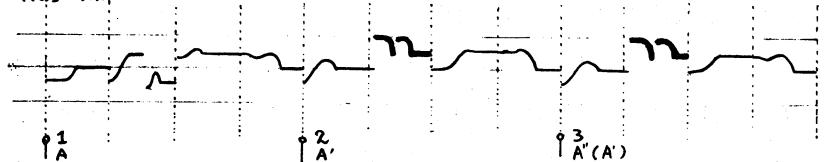
図2で挙げた例は多くの説明を必要としないであろう。「No.2」はフレイズ1と7と10が対応している。「No.5」はグループの反復に近い。「No.6」はフレイズ1と7, 6と11が対応している。「No.8」はフレイズ5と8と12と16が対応している。対応フレイズを見出すことによって、分析する際にグループ化が容易となる。オルティンドーはAA'A''...というフレイズグループヴァリエイションの形式をもち、それぞれのグループと詩行が対応するのが一般的な特徴である。

図 2

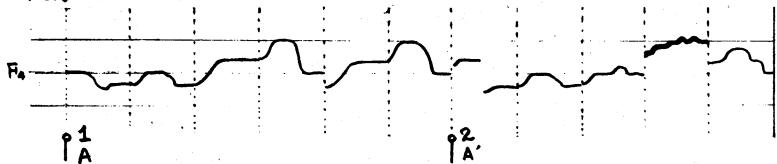
No.2 СЭРҮҮН САЙХАН ХАНГАЙ



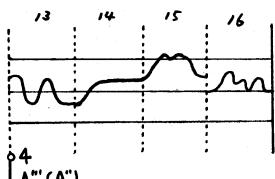
No.5 ЭНХ МЭНДА



No.6 ТУНГАЛАГ ТАМИР



No.8 ЦЭВЦГЭР ХУРДАН ШАРГА



3. 結 び

前章では「おだやかな世界の太陽」を具体例として、オルティンドーの音楽的特質を、主に音楽形式に焦点を合せて、明らかにしようとした。そこでは、一見自由奔放に動きまわる旋律線にも全体を秩序づけようとする力が働いていることがわかった。それは、いくつかのフレイズのまとまり（グループ）が微妙に変化してゆく過程であり、それをひとつの音楽形式と認めてフレイズグループヴァリエイションと名付けた。それは、刻々と新たなものが付加されたり展開してゆくのではなく、初めに現われたグループの原形を保ちつつ、微細に変化してゆく音の世界である。

また、本稿では詳しく触ることはできなかったが、オルティンドーの特徴として、初めに述べたように装飾性を挙げることができる。母音唱法に支えられて、装飾音が旋律を形成してゆく各音に纏わりついているのである。だが、装飾音じたいの種類はそれほど多くはない。ただひとつ重要な特徴をもっている。それらが互いに極めて類似しているということである。部外者にとって、それらをひとつひとつ峻別し指摘するのは全く困難なことである。だがモンゴル人はそれらを厳密に区別し、意識しながら歌い分け、聴き分けているのである。彼らが装飾音について鋭い感覚をもっているというのは、多種類の装飾音をもっているというのではなく、非常に細かい差異を意識しているという意味においてである。多くの羊の群れのなかから、一頭一頭を識別することのできる眼と同様の耳を彼らはもっているのであろう。

フレイズグループヴァリエイションにおける微細な変化、装飾音に対する厳密な区別、そこには音に対する共通した考え方があるようと思える。すなわち、微妙な差異を重要視しようとする態度であり、精神の姿勢である。

最後になったが、モンゴル語並びにモンゴル詩に関してご教示頂いた大阪外国語大学の荒井伸一先生と東京外国語大学の蓮見治雄先生に、また1978年11月から12月にかけて東京、大阪で行われた「第2回アジア伝統芸能の交流 Asian Traditional Performing Arts 1978」においてモンゴル担当として私に研究の機会を与えて下さった国際交流基金に、感謝する次第である。

【注】

- (1) Ernst Emsheimer は *Preliminary Remarks on Mongolian Music, Music of Eastern Mongolia*, Stockholm: 1943, pp. 69-100. において、モリンホールは、かつてシャーマンの楽器であったと推論している。シャーマニズムの儀礼において使用されるつえの柄にも馬頭の彫刻が観察されるからである。
- (2) Emsheimer, *ibid.*, p. 71.
- (3) Roberte Hamayon / Mireille Helffer, *A propos de "Musique populaire mongole" enregistrements de Lajos Vargyas, Etudes mongoles* 4, 1973, Laboratoire d'ethnologie et de Sociologie comparative, Université de Paris X, pp. 145-80.
- (4) БАТЦЭНГЭЛ, Монгол ардын дууны тухай өгүүлэх нь, *Asian Traditional Performing Arts 1978* (国際交流基金主催) の提出論文, p. 2.
- (5) Emsheimer, *ibid.*, p. 81.
- (6) この分類法はБАТЦЭНГЭЛのATPA 1978提出論文から引用した。厳密さを欠いているが、モンゴル人がオルティンドーをどのように分類しようとしているのかを知る上で興味深い。
- (7) 歌詞に関しては、Ж. ДОРЖДАГВА (編), *Уртын Дуу, Улаанбаатар: Улсын Хэвлэлийн газар*, 1970. を参照した。
- (8) Nicholas Poppe, *Mongolian Language Handbook*, 1970, p. 164.
- (9) 田中克彦「英雄叙事詩のイデオロギー」, アジアレビュー (1976), p. 129.
- (10) Н. НОРОВБАНЗАДの歌唱例。
- (11) Emsheimer, *ibid.*, p. 80.
- (12) 拙稿, *A Study of Urtiin dun in Mongolia, Research report of ATPA 1978: Asian Traditional Performing Arts*, Tokyo: The Japan Foun-

dation and Heibon-sha, 1980 (scheduled). を参照。

- (13) ここでは便宜的に b 記号 4 つで表わしている。もちろん実際に歌われた音高とは異っている。前掲書「Ургын Дүү」では、b 記号 3 つ或いは 4 つの採譜例が極めて多い。それらと比較するには b 記号 4 つによる記譜が便利である。
- (14) Ilmari Krohn, Mongolischen Melodien, Zeitschrift für Musikwissenschaft 3, 1920, pp. 65-82.
- (15) ATPA 1978のセミナー（11月27日）におけるНОРОВБАНЗАДの発言。

(大学院学生)