

# みんなくりポジトリ

国立民族学博物館 学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

## 濟州島における歌の形成：音から音楽へ

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2010-02-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 櫻井, 哲男 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.15021/00004311">https://doi.org/10.15021/00004311</a>

## 濟州島における歌の形成

—音から音楽へ—

櫻 井 哲 男\*

Formation of Songs in Cheju Island: From Sound to Music

Tetsuo SAKURAI

This paper attempts to understand how sound forms music, based on a study of Cheju Island, Korea.

Through an analysis of rhythm, tonal range and melody in three genres of music, recitation, work songs and playing songs, the sequence was clarified as follows.

The basic principle of music divides beats by length. The basic rhythm pattern of recitation is [short+long].

The dancing rhythm is also parted by the combination of length. The length of time corresponds to the elasticity of muscular activity and to the tension and relaxation of the mind. Thus, the rhythmic principle in musical expression is common also to linguistic or physical expression.

The tonal ranges of recitation—the narrowest, if distinguished from the genre—and singing songs are between major third to perfect eleventh. The range will be wider through work songs—playing songs. The range is limited, as follows:

recitation: less than almost perfect fifth;

work song: from perfect fifth to an octave; and

playing song: more than an octave.

The difference of the tonal range corresponds to the difference of musical expression. A work song is more musical than recitation, and playing songs have the most ample musical expression.

There are two streams in melody formation. The first is through the four note of perfect fifth (re-mi-sol-la), which was founded by the addition of notes to the two notes core (mi-sol),

---

\* 国立民族学博物館第5研究部

two perfect eighth of do-re-mi-sol-la-do and re-mi-sol-ra-do-re. And minor tenth of si-re-mi-sol-la-si-re and major ninth of re-mi-sol-la-si-re-mi. The second is to form perfect eighth by six notes (do-re-mi-sol-la-do) by addition to the core notes of do-re-mi, three notes in the major third frame.

The most basic two melodic cores are found in the recitation and the most common work songs. Thus recitation and songs share a common basis in the formation of melody.

Three conclusions emerge from these analyses. First, musical rhythms in Cheju Island, and common throughout Korea, have a close relationship in word recitation and physical activities, such as dance. Second, recitation, work songs and playing songs are distinguished by the difference of the tonal range. Finally, various melody patterns are formed through the two kinds of simple melody construction frames, major and minor third.

はじめに	3. メロディーの形成
1. リズムの生成	おわりに
2. ジャンルと音域	

## はじめに

韓国において音認識の構造の骨格をなしているのは“sori”という概念である。この“sori”には、さまざまな種類の音が含まれている<sup>1)</sup>。

現実には鳴っている音は物理的に単音ではなく、その組み合わせである。複数の音が組み合わさるとき、そこにリズムとメロディーが生じる。ひとつの文化において、このような音の組み合わせに何らかの特徴的な傾向がみられるならば、それがその文化における音楽の基本的な性格にもかかわるのではないだろうか。本稿で扱うのは、音と音楽のそのようなかかわりかたの問題である。音楽のもっとも基本的な要素であるリズムとメロディーが、韓国のさまざまな音の中でどのように表現され、それが音楽にどう連なるのか。済州島の事例にもとづいて分析する。

それに先だって、言葉と歌、ないし音声と音楽との間に、音楽的ないくつかの段階を設定しておく。

1) “sori”については【櫻井 1986b】を参照のこと。

人の声を用いた音声表現を、音楽的な側面から4つのグループに分けることができる。まず感嘆詞や子どもの泣き声のような音声表現が、音楽的にはもっとも単純である。これを仮に単純音声表現と名づける。単純音声表現は、リズムもメロディーも不定である。つまり定型的なパターンとしてとらえにくい面を持っている。次に普通の発話行為による音声表現がある。これを会話的表現と呼ぶ。会話的表現は単純音声表現よりも韻律的であるが、通常は論理的な意味内容の表現が主であり、感情を表現する韻律的側面は付随的なものと考えられる。したがって単純音声表現よりは音楽的特徴をとらえやすいが、変種が多すぎるという面で定型化しにくい。さらに会話と同様に言語を用いながら、より韻律的、定型的な表現形態をとる音声表現がある。日本の例でいえば短歌の朗読、詩吟、能の地謡などがこのグループに当たる。これを朗詠的表現と呼ぼう。朗詠的表現が会話的表現よりも定型的であるというのは、そのリズムとメロディーにおいて、より定型化しているということである。会話的表現より変種が少ないということも、定型として音楽的にとらえやすい理由である。そして最後にもっとも音楽的な歌のグループがある。前の3つに合わせて歌謡的表現と呼んでおく。定型的である点は朗詠的表現と同じであるが、朗詠的表現との違いは、おそらく音の高さや長さ、強さといった面での変化の幅が大きいという点であろう。音の変化の幅は、リズムとメロディーの変化の幅の大きさにつながり、その種類の豊富さにつながる。それは、いいかえれば音楽的な表現において豊かであるということである。

以上、人の声によって表現される音をその音楽的性格に従って4つのグループに分けたが、これは声以外の音による表現についても当てはめることができる。たとえばお寺の鐘の音は単純音声表現であり、いくつかの音を組み合わせる信号ラッパやアフリカのトーキング・ドラムなどは会話的表現をしている音といえる。また、東南アジアのある山岳少数民族の儀式において打ち鳴らされる単純なリズムと2、3の音の高さを行き来するだけの、パーカッションによる伴奏音楽などは朗詠的表現グループの音といえるだろう。そして楽器のアンサンブルによる、いわゆる音楽らしい音楽が歌謡的表現ということになる。

以上のグルーピングは、論をすすめるための便宜的なものである。実際にこのグループ分けが有効かどうか、またそれぞれがどのように異なり、あるいは連続しているかということは、分析の中で具体的に明らかにされるであろう。

なお表1は韓国濟州島における音響事象のうち本稿に関連するもの、すなわち日常生活における「意図的な音」と、非日常におけるさまざまな音を、この4つの表現グループに当てはめたものである。

## 1. リズムの生成

「はじめにリズムありき」といったのはハンス・フォン・ビューローである[平凡社1960: 3320]。この表現は、音楽のもっとも根源的な要素がリズムであるということをいわんとしたものである。

韓国音楽においてリズムを表わすのは、チャンダンという概念である。チャンダンは漢字で長短とも書き、古典的な音楽だけでなく民謡、農楽、巫楽などに至るまで幅広く用いられているリズム概念である。それは何分の何拍子というような西洋音楽的な概念ではなく、いくつかの基本リズムの組み合わせによって構成される、まとまりあるリズムパターンといえよ。さまざまな基本リズムの組み合わせによるチャンダンが何種類もあり、音楽の種目、芸能のジャンル、曲や場面の構成などに応じて、それらを使い分ける。

一般に、韓国音楽のリズムの特徴は3拍子であると思われているが、われわれのいう3拍子は西洋音楽的な4分の3拍子であり、その感覚が韓国のチャンダンのリズム感にぴたりとフィットするかどうか、はなはだあやしいといわなければならない。結論的にいってしまえば、韓国の音楽学者が西洋的な概念を用いてチャンダンを説明するときによく用いるように、チャンダンのほとんどは3拍子であるよりもむしろ2拍子系、あるいは4拍子系の8分の6拍子、8分の12拍子などによって説明されるべきリズム感を持っているものなのである。われわれがそれを3拍子と感じてしまうのは、ひとつには日本人があまりにも西洋音楽的な耳を持ってしまっている結果でもあろうが、より本質的な問題は、音として表面に現われた現象だけをとらえて判断してしまう不用意さがあるのではないかということである。現象としてのリズムと、その裏側にあるリズム感とは違う。楽譜のみによって韓国の歌をみれば、あるいは3拍子といえるものが多いかもしれない。しかし実際にそれが歌われるとき、そこで表現され、かつ彼らに共有されているリズム感は、われわれのいう3拍子とは異質のものであることを指摘しておきたい。

基本的には2拍子系、4拍子系である韓国のリズムが、なぜ3拍子のように聞こえるのか。それを説明する鍵は、拍の分割のしかたにある。

チャンダンが2拍子、4拍子あるいは5拍子でありながら、その中にいろいろな種類があるのは、拍の分割のしかたが異なるからである。しかしそこにはひとつの原則がある。それは、拍を長い部分と短い部分とに分割するということである。もしそれが[長・短]というふうに分割されれば、それは(2+1という形で)3分割されたよ

うに聞こえ、逆に〔短・長〕のように分割されても(1+2という形で)3分割されたように聞こえる。それで早く数えると3拍子のように思えるのである。しかしチャンダンには1拍や2拍でひとまとまりなのではなく、もっと長い拍の1連でひとつとしてとらえられている。ごく一部を取り出せば3拍子構造をなしていたとしても、彼らのリズム感はひとつのチャンダン全体によってとらえられている。そこに彼我のリズムのとらえかたの違いがある。

しかも拍の分割は、常に3等分ではない。[3+1]、[1+3]であることも、それ以上の比率であることもある。ようするに、その物理的な正確な比が問題なのではなく、拍を〔長〕と〔短〕とに分割するというそのことが、韓国リズムにおける基本原理なのである。この意味でチャンダンを「長短」と書くのは、概念をよく表わしている用語法といえよう。

なお〔長〕と〔短〕とに分割するとき、〔長〕が先に来れば〔長・短〕となり、これがいわゆる「はねるリズム」となる。韓国音楽に「はねるリズム」が多いのは、このパターンが多いためである。

拍を〔長〕と〔短〕とに分割することが韓国のリズムの基本原理であるとした。しかし拍の分割のしかたは、実はこのような不等分割だけでなく、同等の長さに2分する等分割もある。この等分割によるリズム生成は、日本の民俗音楽の中に多くみられるだけでなく、他の音楽文化においてもよくみられるものである。韓国の場合にこれら他の文化と異なるのは、まず大きくは不等分割され、その上で、つまり一段細かいレベルで、さらに不等分割される場合とともに、等分割が現われる場合があるということである。したがってリズムの大きな流れとしては、やはり不等分割の原理こそが韓国に独特のものであるといえよう。

ここまでは音楽のリズムについて述べてきた。初めに呈示した分け方にしたがえば、それは「歌謡的表現」の音響事象におけるリズムである。しかしリズムは単に音楽や音楽を含む聴覚の世界においてのみ存在するものではない。広い意味で、リズムは「時間の秩序」(アリストクセノス)であり、「運動の秩序」(プラトン)である[平凡社 1960: 3321]。またクラークスはリズムを生根源、生命そのものと深くかかわっていると考えた[クラークス 1971]。人間の生の営みの中で、リズムは外界の時間や運動の流れの中に感じとることができる一方、生命の躍動としての身体的な運動によっても表現される。こうしたことから、次にもう少し視野を広げて言語表現としての言葉のリズムと、身体運動としての踊りのリズムについて、筆者のフィールドワークから得た具体例をもとに少し考えてみよう。

表1 音響事象のグルーピング

(グループ名)	(事 例)	(説 明)
単純音声表現	牛馬への掛け声	日常の声
	感嘆詞	日常の声
	巫俗儀礼の鳴り物	非日常の音
会話的表現	日常会話	日常の声
朗詠的表現	物売りの呼び声	日常の声
	廃品回収の合図	日常の音
	葬祭儀礼の<哭>	非日常の声
	葬祭儀礼の<祝文>	非日常の声
歌謡的表現	巫俗儀礼の<辞説>	非日常の声
	生活の歌(仕事・子守)	日常の声
	巫歌	非日常の声
	遊び歌	非日常の声

まず、言語表現の例として、表1で「朗詠的表現」に分類した儒式儀礼における<哭>と<祝文>、巫俗儀礼における<辞説>の3つをとりあげよう。

<哭>は韓国の葬祭儀礼において悲しみを表わす儀礼的な「泣く」行為である。言葉としては、日常生活でもよく使う感嘆詞の「アイゴ」を繰り返し唱えるだけである。人によって唱え方はさまざまである。しかしひとりの人にとってみれば、その唱え方はほぼ一定している。つまり唱え方の個人様式の差が大きいといえる。

そのリズムを調べてみると、大きく3種類ある。第1は等拍ないし等分割的なリズム(楽譜1, 例1, 2), 第2に[短・長]型(同, 例3, 4), 第3が[長・短]型(同, 例5)である。

次に<祝文>である。これも葬祭儀礼の中で唱えるものである。<哭>ほどではないが唱え方に個人差がある。その基本リズムは、楽譜2の3つの例によってわかるように[短・長]型の不等分割リズムが主流であり、少数例として[長・短]型(例2c)および等分割型(例3c)がみられる<sup>2)</sup>。

巫俗儀礼の中で、巫女が神々に願い事を申し上げたり、逆に神々からの託宣を告げたりする部分を総称して<辞説>と呼ぶ。やはり唱えごとの一種である。楽譜3は、あるひとつの巫俗儀礼の数箇所の辞説について、それぞれ基本リズムを抽出したものである。例1～例3においては[短・長]型とそのヴァリエーションが主流である。例4は降神のための<請神辞説>のリズムであるが、かなりまとまったリズムパターンを示しており、ある種のチャンダンに近づいている。この場合、大きな4拍子のそ

2) 済州島の葬祭儀礼、およびその中の<哭>と<祝文>などについては[櫻井 1987]を参照。

楽譜1 <哭>の基本リズム

例1 (基本) (ヴァリエーション)

애 고 | 애 고 | 애 고 애 고  
 エ ゴ エ ゴ エ ゴ エ ゴ

例2 (基本) (ヴァリエーション)

아 이 고 | 아 이 고  
 ア イ ゴ ア イ ゴ

例3 (基本) (ヴァリエーション)

아 이 고 | 아 이 고 | 아 이 고  
 ア イ ゴ ア イ ゴ 아 イ 고

例4

아 이 고 | 아 이 고 | 아 이 고  
 ア イ ゴ 아 イ ゴ 아 イ 고

例5

아 이 고 | 아 이 고 | 아 이 고  
 아 이 고 아 이 고 아 이 고

楽譜2 <祝文>の基本リズム

例1 a. b.

例2 a. b. c.(少)

例3 a. b. c.(少)



楽譜3 <辞説>の基本リズム

例1

例2

例3

例4

楽譜4 巫俗儀礼における鳴り物のリズム

♩. = c.76 → c.108 (→最高は♩. = 280ぐらいになる)

カネ  
ドラ  
太鼓

それぞれの拍が〔長・短〕を主体として不等分に分割されたリズムということができよう<sup>3)</sup>。

こうして、その様式が比較的定型的な言語表現、すなわち朗詠的表現としての〈哭〉、〈祝文〉、〈辞説〉の3つのジャンルの基本リズムをみると、ここにも不等分割の原理が働いていることがわかる。そしてどちらかというとき〔長・短〕型よりも〔短・長〕型の分割が主体となっているようだ。

すなわちもっとも典型的な韓国の朗詠的言語表現のリズムは、〔短・長〕型を基本として構成されている、といえそうである。

次に踊りのリズムを考える。踊りそのものの、すなわち身体の動きのリズムは、簡単に楽譜にすることはできない。しかし踊りの伴奏として鳴らされる音のリズムを記録することはできる。楽譜4は巫俗儀礼の中で巫女が舞い踊る場面で打ち鳴らされる鳴り物の、典型的なリズムである。明らかに2拍子系の8分の6拍子のリズムにのって、全体が〔長・短〕型の不等分割リズムによって貫かれているのがわかる。

巫俗儀礼における巫女の舞い踊りは、多くの場合、比較的速いテンポにのっている。しかし村の普通の人々が、たとえば年1回の公的な遊びの機会に歌に合わせて踊るとき、あるいは、韓国の古典舞踊における優雅な動きなど、ゆっくりしたテンポにのって踊る場合はどうであろうか。

私が観察してきた限り、韓国の舞踊の基本は「流れ」にある。その「流れ」は止まる時間がないようにみえるが、目にみえる身体運動の裏にあるリズム感において、それは分節構造を持っている。すなわち時間の流れとして〔短〕と〔長〕によって分節され、強勢について〔強〕と〔弱〕で分節され、筋肉の動きとして〔縮〕と〔伸〕で分節され、精神において〔緊張〕と〔解放〕で分節される。時間的な〔短〕は、〔強〕〔縮〕〔緊張〕の部分でもあり、〔長〕は〔弱〕〔伸〕〔解放〕に対応している。このように対照的な2つの部分の交替を基盤として、その上にあの流麗な流れるような動きが成立しているのだと思う。このリズム感を時間軸上にみると、〔長〕と〔短〕のペアとしてとらえられる。動きの中で〔長〕の部分がか、あるいは〔短〕がかということは一律には決められないであろうが、いずれにしても時間の単位を不等分に分節しているということ是可以する。

韓国音楽のリズム構造を支配している「不等分割の原理」を、言語の定型的な表現である朗詠的表現においても、また身体の定型的な運動としての舞踊においても、観察することができた。音楽表現の中に現われているリズムの原理が、朗詠的言語表現

3) 濟州島の巫俗儀礼、およびその音のリズムについては〔櫻井 1986a〕を参照。

や身体表現の中にも共通して現われているということは、リズムの根底的、普遍的性質を示すとともに、韓国の文化において、朗詠と音楽と舞踊とが共通の基盤の上になりたっていることを示唆するものであろう。

## 2. ジャンルと音域

音楽にリズムは不可欠であるが、リズムだけでは音楽は成立しない。一般にいわれる音楽の3要素はリズム、メロディー、ハーモニーである。しかしハーモニーが主要な要素である音楽は、近世以後のヨーロッパ音楽などに限られている。どのような文化における音楽事象にも共通に存在する要素は、リズムとメロディーである。とくにアジア地域の多くの伝統的音楽では、メロディーが、その音楽的性格の形成に強い影響力を及ぼしている。

ところで、メロディーは音の高低によって作られる。そこで、ここではメロディーがどのように形成されているか、その細部を知る前に、まず音の高さがどのくらい変化しているか、その範囲を検討しよう。ここで分析の対象としたのは、リズムの場合と同様に、済州島における人為的（意図的）な音のうち、定型的な表現形式を持つものほとんどである。具体的にいえば、朗詠的表現として儒式儀礼（葬祭）の中に見られる哭および祝文、同じく朗詠的表現である巫俗儀礼の辞説、歌謡的表現であるさまざまな生活の歌（仕事歌）、そして遊び歌である<sup>4)</sup>。

ひとつの音響事象の中で音の高さが変化する範囲を音域と呼び、その量（音高の上下幅）は音程で表わすのがふつうなので、ここでも音響事象の種目ごとに、音域を音程で示して比較することにする。

まず朗詠的表現である（表2参照）。

祝文は採譜した3例のうち完全4度の音域のものが2例、長3度の音域のものが1例である<sup>5)</sup>。

哭は、6例のうち4例が完全4度音域である。他に完全5度と短6度のものが1例

表2 朗詠的表現の音域

(種目)	(音域)
祝文	長3度～完全4度
哭	完全4度～短6度
辞説	減5度（1例）

4) これらのうち遊び歌だけは韓国精神文化研究院編の楽譜集【1984】にもとづいているが、それ以外の種目については、筆者が採譜した楽譜（手稿）にもとづいて分析した。本稿「おわりに」を参照されたい。

5) 音域が長3度というのは、音がドレミでいうとドとミのあいだの高さを動いているということである。同じく完全4度とは、ドとファのあいだの音程差である。

表3 仕事歌の音域

(種目)	(音域)
子守歌	完全4度～完全8度
白ひき歌	減5度～長6度
杵つき歌	完全5度～長6度
鯛とり歌	完全5度～長6度
土固め歌	完全5度～短7度
のこ挽き・木こり歌	完全5度～完全8度
麦打ち歌	完全5度～完全8度
草取り歌	完全5度～短10度
行喪歌	短6度～長6度
土運び歌	短6度～完全8度
帽子作り歌	短6度～完全8度
舟こぎ歌	長6度～完全11度
種踏み歌	短7度～完全11度
牛(馬)追い歌	完全8度
馬草刈り歌	完全8度

ずつある<sup>6)</sup>。

巫俗儀礼における辞説は、ある儀礼の一部を採譜しただけなので例として不十分であるが、参考までにあげた。音域は減5度（シとその上のファの関係）である。

次に仕事歌である（表3参照）。子守歌はふつつ仕事歌とはいわないが、子を寝かしつけるという労働に伴うもので、機能的には仕事歌なのでここに含める。行喪歌、土固め歌もそれぞれ葬送、埋葬に伴う歌であるが、同様の理由で仕事歌に含める<sup>7)</sup>。

子守歌は完全4度の狭い音域から完全8度（1オクターブ）の広い音域にいたるまでさまざまなものがある。このように、ひとつの種目の中で音域に大きなばらつきがあるものとして、他に草取り歌や舟こぎ歌などがある。これらは済州島内どこでも歌われているもっともポピュラーな仕事歌であり、採録の事例も多かったものである。

白ひき歌は減5度、完全5度、短6度、長6度（ドとその上のラの関係）があるが、大多数は長6度である。

杵つき歌には完全5度のものと長6度のものがほぼ同数ある。

鯛取り歌は、巫歌のソウジェソリ（서우체소라라）型のメロディーを持つものがソウジェソリと同じ長6度、そうでないタイプのものが完全5度である。

6) 完全5度はドとその上のソ、短6度はミとその上のドの間隔に、それぞれ相当する。このように数字が大きければ音高の間隔が広いということであり、音域が広いということは使われている音の高さに幅があるということである。

7) 仕事歌については〔櫻井 1975, 1986c〕を参照。

土固め歌は完全5度、短6度、短7度（レからその上のドまで）があるが、大半は長6度か短7度である。

木こり・のこ引き歌は3例しかない。完全5度が2例、完全8度が1例である。

麦打ち歌も完全5度、短6度、長6度、完全8度とあるうち、大多数は完全5度または完全8度である。

草取り歌は完全5度、長6度、短10度の3種がみられるが、長6度のものが中心である。

行喪歌には短6度と長6度とがあるが、長6度のほうが多い。

土運び歌は2例しかない。短6度のものと完全8度のものが1例ずつである。

帽子作り歌は歌われる地域がきわめて限られているために事例も少ない。やはり短6度のものと完全8度のものが1例ずつである。舟こぎ歌はこれとは逆に、海村であればどこでも歌われ、事例が多いので音域もバラエティーに富んでいる。長6度、短7度、完全8度、短10度（ラから1オクターブ上のドまで）、完全11度（ドから1オクターブ上のファまで）とさまざまである。

種踏み歌にも、短7度、完全8度、短10度、完全11度とさまざまな音域のものがある。

牛（馬）追い歌と馬草刈り歌は、ともに2例ずつしかないが、すべて完全8度の音域を持っている。

最後に遊び歌をみよう(表4参照)。一般に遊び歌は仕事歌よりも音楽様式が固定している。したがって同じ種目の歌であれば、誰が歌っても音楽の基本的な構造に差はなく、音域的にもほとんどばらつきがない。多少の違いが出るのは、基本音列の上または下に、臨時的あるいは経過的に現われる音が付加される場合である。

<チュンタリョン(중타령)>と<ポンジカ(봉지가)>は完全8度である。<オドルトギ(오돌또기)>には長9度(ドから1オクターブ上のレまで)のものと短10度のもの

とがある。<トンプンガ(동풍가)>

には長9度、短10度、完全11度の3種がある。<ヨンチョンゴム(용천검)>

は短10度、<ノニャンナニャン(너냥나냥)>

は短10度と完全11度、<イヤホン(이야흥)>

は完全11度である。さて、3つの表を比較してすぐわ

表4 遊び歌の音域

(種目)	(音域)
チュンタリョン	完全8度
ポンジカ	完全8度
オドルトギ	長9度～短10度
トンプンガ	長9度～完全11度
ヨンチョンゴム	短10度
ノニャンナニャン	短10度～完全11度
イヤホン	完全11度

かるように、音域すなわち音の高さの動きの幅は朗詠的表現がもっとも狭く、仕事歌はそれより広く、遊び歌がもっとも広い。その差を具体的に音程で見ると、この3つのジャンルの音域の境界をなしているものは完全5度と完全8度という2つの音程である。

これまで表の説明を兼ねて1種目ごとに分析的に述べてきたが、ここで音域についてもう少し詳しくみてみよう。

まず、朗詠的表現では、最低長3度、最高短6度の音域を持つものがあるが、短6度のものは哭の1例だけであり、あとはすべて減5度以下、すなわち完全5度未満である。

これに対して仕事歌のほとんどは、完全5度から完全8度の範囲に収まっている。仕事歌の音域の、狭いほうの例外は子守歌の中の完全4度の例である。子守歌の広いほうは完全8度であり、その差は大きい。それだけ子守歌のバリエーションが多いということでもあろう。狭い音域の子守歌は、つぶやくように、すなわち朗詠的に歌われる。つぶやくような子守歌は、朗詠的表現と歌謡的表現の境目に位置しているといえよう。

仕事歌の音域で完全8度を超えるものは、草取り歌、舟こぎ歌および種踏み歌の、それぞれ一部にみられる。例外的に完全8度を超えるこれらの歌の音域は、いずれも短10度あるいは完全11度である。これらの種目に限って、その一部に音域の広いものがあるのはなぜかということについては、はっきりした説明はつかない。ただ、これらに共通しているのは、畑や海という広々とした空間で歌われる歌であるということである。家の庭や土間、家の中で歌われる歌には、完全8度を超える音域を持つものはない。

なお、土固め歌は山という広い場所で歌われるものではあるが、音域の広いものでも短7度止まりである。これが歌われるのが、墓地での埋葬という特別な状況であることが、音域を広げるのを妨げるのに何か作用しているのだろうか。

また、広い音域を持つ種踏み歌は、牛馬に語りかけるような歌詞を持った自由リズムの歌であり、牛（馬）追い歌の性格が強い。ちなみに牛（馬）追い歌も、事例こそ少ないが、完全8度という比較的広い音域である。野外の広々とした場所で歌われることとともに、牛（馬）追い歌のように自由でカリスマ的なメロディーを持っているということも、音域が広がる要因かもしれない。

以上のような若干の例外はあるものの、仕事歌の音域は、ほぼ完全5度から完全8度のあいだにあるといえてよい。

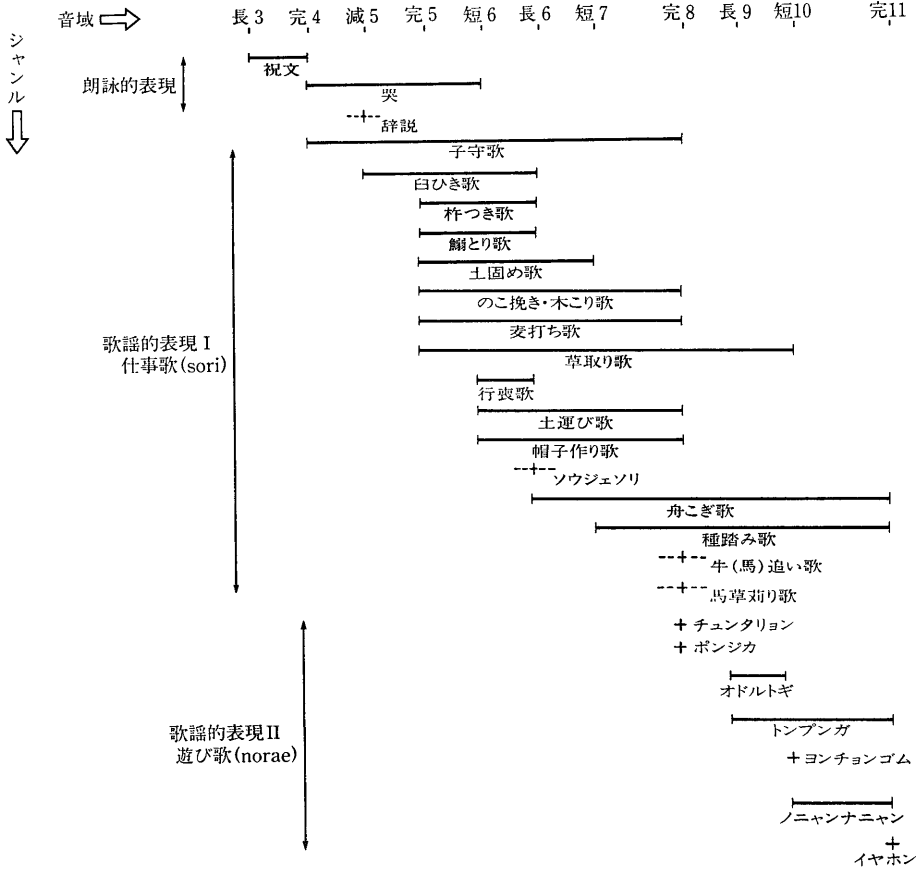


図1 ジャンルと音域

ところが遊び歌になると、すべて完全8度以上の音域を持っている。最大音域は完全11度である。これと同じ広さの完全11度音域を持つものは舟こぎ歌や種踏み歌にもあるが、この両者の場合は完全8度未満の音域を持つものもある。しかし遊び歌の場合には、ここにみる限りすべての歌が1オクターブ以上の音域を持っている。

これら種目と音域との関係をわかりやすく図示すると、図1のようになる。以上に述べてきたことを次に要約する。

濟州島において意図的に表現される定型的な音響事象において、その音高の動きの幅を音楽的な音程で表わすと、長3度から完全11度までの範囲である。これをジャンル別にみると、朗詠的表現、仕事歌、遊び歌の順に音域が広がる。それぞれのジャンルの音域を音程で示すと、朗詠的表現は、ほぼ完全5度下、仕事歌は、ほぼ完全5度から完全8度まで、遊び歌は完全8度以上である。

こうした音域の違いは、ある程度音楽的表現力に比例しているといえる。音楽的表現力の差がそのまま音域の違いになるとは限らないが、少なくとも音の高さに関していうならば、音域が広いということは音楽的表現の幅が広いということである。ここに、まず朗詠的表現と歌謡的表現の違いがある。

次に、歌謡的表現の中で、日常的な生活の歌である仕事歌と、非日常的な場で歌われる遊び歌との違いがある。別のいいかたをすれば、いわば<俗>としての仕事歌と<遊>としての遊び歌とのあいだにある音楽的表現力の違いである。ついでにいうと、この違いはさらに、フォークレベルにおける<遊>としての遊び歌と、より訓練された者たちによる<芸>としての歌とのあいだに存在している差でもある<sup>8)</sup>。

なお、仕事歌と遊び歌という区別は、もともとは歌の歌われる場や状況によるものであったが、このジャンル分けは、同時に音楽的表現力の違いとも対応していた。しかし筆者が歌謡的表現と名づけた分野をこのように2つに分けるやりかたは、外部からの分析的な評価によるだけではないことをつけ加えておく。すなわち濟州島では<俗>としての仕事歌(生活の歌)をソリ, sori(遊)としての伝統的な遊び歌や外来の歌をノレ norae と呼んでいる。このように彼らの民俗概念においても、生活の歌と遊び歌とのあいだには明らかに境界が設けられていることを知るのである。

以上のように朗詠的表現から生活の歌へ、生活の歌から遊び歌へと目を転ずることによって、音域の面から、音が音楽に形成されていく過程の一断面をみることができる。

### 3. メロディーの形成

1節では、濟州島の事例から出発して韓国音楽全体を支配しているリズムの根本原理にまで話が及んだが、今度はメロディーについてその形成過程を分析してみよう。分析の対象は1節と同様の音響事象、すなわち濟州島において定型的な表現形式を持った、朗詠的表現と歌謡的表現である。

すでにみたように、これらの音響事象は、長3度から完全11度までの音域を持っている。しかしひとつの事象の中で、その事象の音域内のすべての音が、同じようによく現われるわけではない。メロディーの骨格を構成する主要な音と、経過的、付加的あるいは臨時的に使われる音とがある。メロディーの形成を考える上で重要なのは前者の音、すなわちメロディーの骨格を構成している主要な音である。このような主要

8) <俗><遊><芸>などの概念は【櫻井 1986b】において展開したものである。



表5 音域と主音域の関係

音域	主音域				
長3度	長3度				
完全4度	長2度	短3度	完全4度		
減5度	短2度	減5度			
完全5度	短3度	長3度	完全4度	完全5度	
短6度	減5度	短6度			
長6度	長2度	長3度	完全5度	長6度	
短7度	完全5度	短7度			
完全8度	完全5度	短6度	長6度	短7度	完全8度
長9度	完全8度	長9度			
短10度	完全5度	長6度	短7度	完全8度	
完全11度	完全5度	長6度			

表6 主要構成音

短2度	シド(レ)(ファ)
長2度	レミ(ファ)(ソ), (ド)レミ(ソ)(ラ)
短3度	(レ)ミソ, ミソ(ラ)
長3度	ドレミ, ドレミ(ソ), ドレミ(ソ)(ラ)
完全4度	レソ, レミソ, (ド)レミソ, ミソラ
減5度	シドレファ, シ(ド)レファ(ソ)
完全5度	ドレソ, ドミソ(ラ), ドレミソ, ドレミソ(ラ), (ド)レミソラ, レミソラ(シ), レミソラ(シ)(レ), (ミ)(ソ)ラドレミ(ソ)(ラ)
短6度	ミ(ファ)ソド, ミ(ソ)ラド, ミファラシド, ミファラシ ド(ミ)
長6度	ドレ(ミ)(ソ)ラ, ドレミソラ, ドレミソラ(ド), (ラ)ドレミソラ(ド), (ソ)(ラ)ドレミソラ(ド), レミ(ソ)(ラ)シ, レミソラシ
短7度	レミソラド, (ド)レミソラド, (ミ)(ソ)ラドレミソ
完全8度	ドレミソラド, (ラ)ドレミ(ソ)ラド, レ(ミ)ソラシレ, レミソラシレ(ミ)
長9度	レミソラシレミ

な音によって構成される音域を、仮に主音域と呼ぶことにする。

これまで扱ってきたすべての音響事象の、音域と主音域との関係を音域の狭い順に表にしたのが表5である。最初の長3度の例のように、音域と主音域の音程が一致しているものは、メロディーの骨格がその音響事象の音域の枠いっぱいには広がっているものであり、主音域の数値が音域の数値に満たないものは、メロディーの骨格をなす音の上または下あるいはその両方に、付加的な音が現われているということができる。

表5からわかるように、主音域がもっともバラエティーに富んでいるのは、音域が長6度のものと完全8度のものである。とくに音域が長6度のものの主音域は、長2度から長6度まで、実に完全5度の開きがある。

このようにすべての音響事象は、音域で見ると長3度から完全11度までに及んでいるが、主音域、すなわち主要な音が動く範囲はそれより狭く、短2度から、最大長9度までである。

次にメロディーの骨格を構成している主要な音の構造をみよう。表6は、主音域の狭い順に、ひとつの音響事象に現われるすべての音と、その中の主要音とを示したものである。音名は相対音高（移動ド）で、下（音高の低いもの）から上（高いもの）へ順に示してある。カッコのないものが主要音、カッコ内はそれ以外の音である。

このようにメロディーの骨格を作っている主要な音を、その動きの幅の小さいほうから順に並べてみると、全体として2つの大きな流れがあることがわかる（以下、図2参照）。

その第1は、ミーツという短3度を核とするメロディーである。これは短3度から出発し、次にその1全音下に音がついてレーミーツという完全4度の骨格を形成する。次に、この完全4度の1全音上に音がつき、レーミーソーラという完全5度骨格ができる。ここから二手に分かれる。一方は、この一全音上についてレーミーソーラーシという長6度、さらにその短3度上についてレーミーソーラーシーレという完全8度骨格を形成する道をたどる。この完全8度からさらに二手に分かれ、1全音上につく

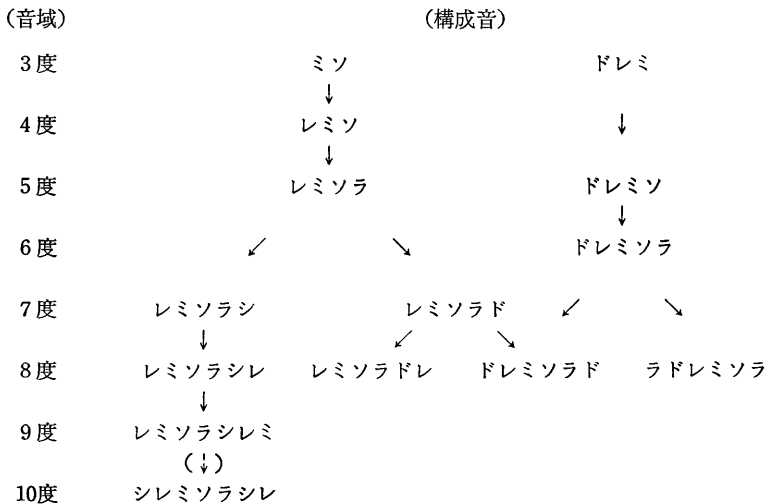


図2 音域と構成音

レーミーソーラーシーレーミの長9度構造に至るか、あるいは完全8度の短3度下についてシーレーミーソーラーシーレの短10度構造に至るかである。

また、途中のレーミーソーラ（完全5度骨格）から分かれたもう一方は、この短3度上についてレーミーソーラードという短7度構造になる。それは、さらに二手に分かれ、ひとつは1全音上についてレーミーソーラードレの完全8度、ひとつは全音下についてドーレーミーソーラードという完全8度に至る。このラインは、完全8度止まりである。

もうひとつの大きな流れは、ドーレーミという長3度構造を核とするメロディーである。この流れにおいては、上へ上へと音が付加されて、主要音の音域が広がる。すなわち、ドーレーミの短3度上についてドーレーミソ（完全5度）になり、その1全音上についてドーレーミーソーラ（長6度）になり、その短3度上についてドーレーミーソーラード（完全8度）に至る。

なお、この2つの流れのほかに、ごく少数ながらミーファーラ（完全4度）からミーファーラーシード（短6度）に至る例がある。また単発的に、ミーファーソーラ（完全4度）やシードレーファ（減5度）という構造もみられるが、これらは上に述べた大きな流れからみれば例外に属する。

このように言葉で説明するとやや繁雑であるが、メロディー形成の大きな流れを整理すると、第1に、短3度枠2音（ミソ）を核に、その上下に音が付け加えられた完全5度枠4音（レーミーソーラ）構造を経過して、2種の完全8度枠6音（ドーレーミーソーラード）と、（レーミーソーラードレ）に至るものと、長9度枠7音、（レーミーソーラーシーレーミ）および短10度枠7音（シーレーミーソーラーシーレ）に至るものとに分かれる流れ。第2に、長3度枠3音（ドーレーミ）を核に、上方に音が付け加えられ、完全8度枠6音（ドーレーミーソーラード）に至る流れである。

このように濟州島の音響事象におけるメロディーの形成には2つの大きな流れがあり、そのうちのひとつが、さらに大きく2つの支流に分かれていることが明らかになったが、いずれもメロディーの形成過程の源には、中核となる旋律構造があった。この中核構造を、分析概念として旋律核と名づけよう。

この旋律核という概念を用いるなら、濟州島の場合には、ミソという短3度枠2音構造と、ドーレーミという長3度枠3音（長2度+長2度）構造の、2種類の旋律核が存在しているといえる。おそらく他の音楽文化においても、一見複雑に見えるメロディー構造の基礎に、このようないくつかの旋律核が存在するのではないだろうか。そして旋律核の音域は、濟州島の場合と同様、それほど広くはないはずである。

濟州島の場合、上に述べた2種類の基本的な旋律核がそのまま音響事象の主構造になっている例は、朗詠的表現である哭と祝文、およびもっともポピュラーな歌謡的表現である草取り歌と臼ひき歌の中にみられる。すなわち、先に述べたリズムについてと同様、メロディーの形成においても、朗詠的表現における基本構造と同じものが、歌謡的表現の多くの事例においてもその構造の基礎になっているということが注目される点である。

## おわりに

音楽の主要な要素であるリズムとメロディーの基本構造は、音楽という形をとる以前のさまざまな音の世界にも存在している。そこに注目して、音楽以前の音の世界と音楽の世界とを結ぶ共通原理をみいだそうとしたのが本稿である。これまで音楽の分野では、このような目的意識を持って音の世界を分析するという作業が、ほとんど行われなかった。音楽の世界だけをコンテキストから切り離して分析するという手法が一般化されてきた。そのため、音楽からみてもっとも身近な存在であるはずの音の文化が見過ごされてきた感がある。

本稿は小さな試みではあるが、韓国濟州島において音の世界と音楽の世界が決して断絶していないということを示し得たと思う。

濟州島の文化はいろいろな点で韓国の他の地域と異なっているということが、これまで指摘されてきた。しかし本稿で扱ったような、音の文化の基本的構造という点に関しては、それほど大きな違いはないように思われる。ここで得た結論は、おそらく韓国全体に対しても敷衍できるのではないかと考えている。

なお、出版の事情により、本稿では筆者自身が採譜した大量の楽譜資料を付することができなかった。これらの楽譜資料は、機会を改めて公開したい。

## 謝 辞

本論の草稿に目を通して不備な点をご指摘くださった、本館の崎山理氏、朝倉敏夫氏に、御礼申しあげる。

## 文 献

平凡社

1960 『音楽事典第5巻』平凡社。

韓国精神文化研究院

1984 『韓国の民俗音楽—济州道民謡編—』韓国精神文化研究院。

クラークス

1971 『リズムの本質』杉浦実訳 みすず書房。

櫻井哲男

1975 「济州島の民俗音楽—音楽人類学の試み—」『音楽学』21(2): 101-115。

1986a 「巫俗儀礼の音—韓国济州島の事例から—」『国立民族学博物館研究報告』10(3): 551-573。

1986b 「Sori の世界—韓国における音の文化の構造—」編集委員会編『諸民族の音—小泉文夫先生追悼論文集—』音楽之友社, pp. 413-434。

1986c 「济州島民俗音楽の現代的変容—続・音楽人類学の試み—」『音楽学』32(2):116-134。

1987 「葬祭儀礼と音—韓国济州島の場合—」梅棹忠夫監修, 守屋毅編『祭りは神々のパフォーマンズ—芸能をめぐる日本と東アジア—』力富書房, pp. 87-125。