

第 23 回(2011 年度)小泉文夫音楽賞受賞者
受賞記念講演(日本語訳)

◆無断引用転載禁止◆

韓国音楽の文法体系を求めて

李輔亨

(韓国古音盤研究会会長)

通訳: イム・ヘジョン

東京 2012 年5月 31 日

2010 年、韓国の朝鮮日報社から国楽大賞が、この無名の私に与えられました。その受賞記念講演で私はつぎのように感想を述べました。

「私が自分自身に言い聞かせることは、自分は名も無いところに生まれ、名も無い暮らしをしているので、他人からは注目されてないが貴重なことがらを探しては、自分の身をささげて尽くし、人知れず去りゆくのが自分の人生であるということでした。そこで探し出したのが、幼い頃の村の人々が演奏していた伝統音楽に関する資料を収集、整理をすることでした。」

私は 1935 年、汽車の駅から 20 キロも離れた海辺のいなか町に生まれました。当時、町には伝統文化がそのまま残っており、人々はみな伝統服装で農業をしながら、農楽を演奏し、農謡を歌いました。時には巫女を呼んで儀式を行ったり、名人を呼んでの音楽公演がありましたので、成長期の私は伝統音楽を十分に身に付けることができました。このような成長期の体験によって、伝統的な音楽語法が私の音楽の母国語法になりました。

延世大学校に入り、羅雲榮先生から西洋音楽の作曲法を習いましたが、その音楽語法は、私が成長期に体験した伝統的な音楽語法とあまりに異なるため、音楽に対する自分の趣向の不調を経験することになりました。それで、自分が身を捧げてすべきことはこれではないと、考えを改め、幼いころから聞いて育った伝統音楽の資料を個人的に収集することに専念することになりました。その結果、私の書齋には伝統音楽に関する SP、LP レコード、CD、フィールドで録音したカセットテープ等が一万余点以上集められました。

このような伝統音楽の資料収集作業が認められたためか、国立文化財研究所で文化財専門委員として働く機会を得て、長い間伝統音楽の調査に努めました。しかし当時、困難に思われたことは、韓国の基層から生まれ、伝わってきた郷土音楽の調査が全く進められていないまま、郷土の音楽が消滅しつつあることでした。また、韓国の伝統音楽の文法が西洋音楽の理論では解明できないため、それを克服し、韓国伝統音楽に適合した音楽理論を作り出すことでした。それから私

は韓国の音楽文法体系を構築することに熱中しました。その作業を簡単に紹介してみます。

韓国の伝統音楽家がチャンダンの周期を把握する際、トンサルブリチャンダンは4拍、オッチェンモリチャンダンは6拍に数えます。西洋音楽人もこのチャンダンに関しては同じく数えます。しかし、チャジンモリチャンダンとドリチャンダンに対しては、韓国の伝統音楽家はそれぞれ4拍、6拍に数えますが、西洋音楽人はこれを12拍、18拍に数えます。このことから、韓国伝統音楽家が伝統的に数える拍の層位と、西洋音楽の理論に基づいて数える拍子の層位が違うことが分かります。

そこで私は、音楽により様々な拍の層位が存在すると考え、韓国音楽に使われる拍に関してその層位が分かるように、小拍 small beat、普通拍 normal beat、大拍 big beat、大大拍 big big beat と命名し、韓国音楽の階層的な集合構造を表現する理論を作りました。

西洋古典音楽の理論では全音符を二等分して二分音符を作り、二分音符を二等分して四分音符を作るというように、上層位の構成成分を分割して下層位の構成成分がつけられると考える、リズム分割論でした。この理論によれば、韓国音楽で多く使われているオッチェンモリチャンダン $(2+3+2+3)/8$ 、チョンベチャンダン $(3+2+3+3+2+3)/8$ のように小拍が混合的に集合しているチャンダンの拍子形成原理を解釈することができません。

しかし、韓国では朝鮮前期に既に、リズム集合論とも言える、普通拍を表記する井間(チョンガン)と普通拍の上の層位の拍子を表記する大綱(テガン)が考案されていました。

実際の音楽で、二拍子よりも三拍子が一拍長いことからみると、下の層位の構成要素が集合して、上の層位の構成要素になることが分かります。ここに、私はリズムの集合論を提案しました。マイヤー等の西洋音楽理論家達も既に伝統的なリズム分割論を放棄し、リズム集合論を提案していることから、私の主張が間違いないと証明してくれます。

韓国の音楽には拍子が異なるチャンダンが数十種存在します。そのチャンダンの周期はどのように決められているのか？ この問題を解明するために私は形式的なリズムの構成要素が階層構造をつくり、それが階層的拍子構造を生成するという理論を提案しました。即ち、長さや強弱が異なる音が集合し、最も下層位の形式的構成要素になり、そこから最小周期の拍子が形成され、また最小周期の拍子が集合し上層位の構成成分になります。このように形式的構成成分の階層的な集合構造が、階層的拍子集合構造を生成するという理論を構築しました。

ここで二つの層位構成成分の集合が一般的な拍子を生成し、三つの層位集合がチャンダン周期を生成するということが証明できます。これは、西洋音楽形式論において、最小の形式的構成要素が拍であって、拍が集合し拍子を作り出し、拍子が集合して動機を作り、動機が集合して楽句をつくと伝統的に説明されていることと違います。しかし、私は形式的構成要素の階層的な集合構造が階層的拍子構造を作り出すとみるのが正しいと思います。

一方、韓国の民謡や巫歌といった基層音楽の地域的な特徴や曲の様式を区別する時、「調」と称しますが、これを[中国または西洋に由来する]旋法理論としてみようとする、各民謡の様式を

互いに区別できない場合が少なくありません。そこで、私は韓国の民謡及び巫歌の旋律における構成音の音程、主要音の音程、構成音のシギムセ(潤腔:装飾)、慣用的に出現する旋律型などに現れる総合的な特徴によって判別する理論を提案し、これを韓国伝統音楽で使われてきた「トリ」という用語を借りて、トリ理論と命名しました。このトリ理論は中国の民謡に関する理論である‘腔調’や、ベトナムの民謡に関する理論である‘Hoi’に近いものです。これはかつて、小泉先生が日本民謡の音構造を解析するため、旋法理論を捨て、音階、核音、テトラコルド理論を構築したこととも同じ理由だったと言えます。

これまで、私は伝統音楽に関する論文を二百編以上発表しました。チャンダン認知論、チャンダンの拡大・縮小論、階名の類型論、チョン(基準音)の起源研究などの論文を数多く発表してきましたが、いまだ伝統音楽の文法体系理論の構築には終わりが見えません。これからもこの作業に全力を尽くしたいと思います。

1960年代^[注]、小泉先生が韓国にいらっしゃった時に、お目にかかったことがあります。林謙三、田辺尚雄、岸辺成雄先生のような先学たちは音楽史研究に専念しましたが、小泉先生は基層音楽の研究に没頭し、新しい音楽文法を構築したという大きな業績をもっていらっしゃる方で、ちょうど近代言語学におけるソシュールのような先生だと思いました。当時、その秀麗な容貌と明晰な理論に感動し、自分には手が届かない遠いところの方だと思っておりましたが、後日、無名な私にこのような光栄を与えてくださるご縁があるとは想像も出来ませんでした。まことにありがとうございました。

注:おそらく1973年のこと(植村幸生補足)