

音楽学 博士学位論文

韓国農楽における個人演奏者論

——羅錦秋名人の芸術世界とその継承——

神野知恵

2015 年度 東京藝術大学大学院 音楽研究科 博士学位論文

## 目次

### 序論

#### 0-1 研究の経緯

0-1-1 はじめに・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 2

0-1-2 研究対象選択の経緯・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 3

#### 0-2 研究目的およびアプローチ

0-2-1 農楽研究の問題点と個人演奏者論の提起・・・・・・・・ 5

0-2-2 女性農楽の音楽学的研究の必要性・・・・・・・・・・ 8

#### 0-3 研究方法

0-3-1 フィールドワーク・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1 1

0-3-2 録画・録音分析・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1 2

0-3-3 新聞調査・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1 2

0-3-4 先行研究の検討・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1 2

0-4 論文構成・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1 3

### 第1部 羅錦秋農楽の文化的背景

#### 1-1 近現代農楽史における女性農楽団の位置づけ

1-1-1 農楽とは・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1 6

1-1-2 農楽の地域的分類・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 2 1

1-1-3 湖南右道農楽のより詳しい特徴・・・・・・・・・・・・ 2 6

1-1-4 近現代韓国における農楽の変遷・・・・・・・・・・・・ 2 7

1-1-5 女性農楽団誕生の文化史的背景・・・・・・・・・・・・ 3 4

1-1-6 女性農楽団の活動概要・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 4 0

1-1-7 女性農楽団の公演形式・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 4 3

1-1-7-1 女性農楽団の興行方法による類型・・・・・・・・ 4 4

1-1-7-2 公演場の形態による類型・・・・・・・・・・・・ 4 5

1-1-7-3 レパートリーによる類型・・・・・・・・・・・・ 4 6

## 1-2 羅錦秋の人生と農楽

1-2-1 個人史の研究手法	5 0
1-2-2 康津から光州へ、国劇団との出会い（1938~1956 年頃）	5 0
1-2-3 南原国楽院時代、パンソリと農楽の学習（1957 年~1959 年頃）	5 6
1-2-4 春香女性農楽団での活動（1959 年頃~1963 年）	5 7
1-2-5 渡米公演計画の頓挫、全州での結婚生活（1963 年~1970 年代）	6 3
1-2-6 女性農楽団以降の活動（1970 年代後半~1980 年代前半）	6 7
1-2-7 文化財所有者認定と全北道立国楽院時代（1985 年~2005 年）	6 8
1-2-8 扶安への転居と教育活動（2005 年~現在）	7 2

第 1 部 小結	7 4
----------	-----

## 第 2 部 羅錦秋農楽の演奏分析

### 2-1 演奏分析の方法と着眼点

2-1-1 女性農楽団のレパートリーとその特徴	7 7
2-1-2 羅錦秋の担当楽器	8 0
2-1-3 分析の目的	8 1
2-1-4 分析の範囲と資料	8 3
2-1-5 分析の方法	8 7
2-1-6 分析の着眼点	8 8

### 2-2 農楽カラク分析のためのツールの設定

2-2-1 農楽カラクの基礎的前提と井間譜の使い方	8 9
2-2-2 ケンガリの特徴と音色の表記	9 4
2-2-3 パンクッの構成	9 8

### 2-3 「パンクッ」カラク分析

2-3-1 オルムクッ（入場マダン）	1 0 3
2-3-2 オチェジルクッ（1 マダン）	1 0 8
2-3-3 オバンジンクッ（2 マダン）	1 2 1
2-3-4 ホホクッ（3 マダン）	1 2 9
2-3-5 パンクッの特徴	1 4 1

### 2-4 個人技「プッポチュム」カラク分析

2-4-1 プッポの基本的な使い方の種類	1 4 5
----------------------	-------

2-4-2 舞踊的なステップの種類	1 4 8
2-3-3 羅錦秋プッポチュムの特徴	1 5 1
2-5 羅錦秋のケンガリカラクの音楽的分析	
2-5-1 羅錦秋のケンガリカラクに関する一般的な言語表現	1 5 2
2-5-2 録音分析を通じて見る羅錦秋の「声音の特徴」	1 5 4
2-5-2-1 ケンガリ（楽器）自体の音色の好み	1 5 5
2-5-2-2 音色の多様性と一貫性	1 5 5
2-5-2-3 音色の類型	1 5 6
2-5-2-4 音の組み合わせ（ユニット）	1 5 8
2-5-2-5 フレージング	1 6 2
2-5-2-6 文脈作り	1 6 6
2-5-2-7 サンスェ道	1 6 9
第2部 小結	1 7 2
第3部 女性農楽と羅錦秋農楽の継承の問題	
3-1 女性農楽団の正体性とその継承	
3-1-1 学界における「地域性」の強調に関する問題	1 7 6
3-1-2 女性農楽の「脱地域性」	1 8 0
3-1-3 女性農楽団の「ネオ地域文化財化」	1 8 1
3-1-4 その他の女性農楽団出身者たちの現状	1 8 2
3-1-5 羅錦秋の農楽を継承する人々	1 8 3
3-1-5-1 全州時代の弟子たち	1 8 4
3-1-5-2 高敞農楽伝承者たちと「錦秋芸術団」	1 8 5
3-1-5-3 扶安農楽の弟子たち	1 8 7
3-2 農楽の継承と個人奏者	
3-2-1 近現代における個人奏者へのまなざしの変化	1 8 8
3-2-2 羅錦秋農楽キャンプを通じて見た継承の問題点	1 9 2
3-3 女性農楽団と羅錦秋から何を学ぶのか～現場からの考察～	
3-3-1 継承する「看板」にまつわる現場の葛藤	1 9 3
3-3-2 継承すべき農楽の「わざ」	1 9 4



第3部 小結	198
--------	-----

結論	200
----	-----

参考文献	202
------	-----

資料1. 羅錦秋個人史年表

資料2. 関連新聞記事原文

資料3. 2014年国楽放送音源採譜

1. オルムクッ（入場マダン）	1
2. オチェジルクッ（1マダン）	4
3. オバンジンクッ（2マダン）	15
4. ホホクッ（3マダン）	22
5. プッポチュムカラク（個人技）	30
6. 2010年ソウル KOUS「チュムチュヌンパラムコッ」公演 プッポチュムカラク（個人技）	39

## 付録資料 (DVD)

### 【トラック 1】

2014年国楽放送音源 パンクッカラク 1 マダン (オチェジルクッマダン)

### 【トラック 2】

2014年国楽放送音源 パンクッカラク 2 マダン (オバンジンクッマダン)

### 【トラック 3】

2014年国楽放送音源 パンクッカラク 3 マダン (ホホクッマダン)

### 【トラック 4】

2014年国楽放送音源 プッポチュムカラク

### 【トラック 5】

2010年ソウルKOUS 「チュムチュヌンパラムコッ」 プッポチュム 公演映像

※ DVD の映像は以下の Youtube チャンネルにもアップロードした。

Youtube チャンネル 「韓国湖南右道女性農楽／羅錦秋の芸術世界とその継承」

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL9rgbP40YM2fYqP9dFEZ2Qh7eqb--SGdY>

(2016 年 6 月現在有効)

## 序 論

---

## 0-1 研究の経緯

---

### 0-1-1 はじめに

原色の衣装に花笠をかぶった演奏者たちが、それぞれの手に持った鉦や銅鑼や、体にくりつけた太鼓を打ち鳴らしながら颯爽と行進し、ダイナミックに飛び跳ね、回り、踊る。その打楽器のリズムは身体の芯まで響き、踊りは風を巻き起こし、見る者の心は自然に高揚し揺さぶられる。

それが韓国の民俗芸能「農樂<sup>ノンアク</sup>」である。その農樂隊の輪の中心には、「サンスエ」と呼ばれるリーダー奏者がいる。耳をつんざくような高く大きな音の出る鉦、「ケンガリ」を打ち、40, 50人もの農樂隊に向けて手を挙げて合図を出すと、リズムや隊列が鮮やかに変化する。そのリズムさばきや、他の演奏者たちを率いる見事なカリスマ性に、観客たちは感嘆する。

さて、そうした「サンスエ」の人物がどのような姿か想像してみたい。精悍な顔つきの逞しい青年だろうか。それとも人生経験を積んだ、しわだらけで深い目の老人だろうか。もしそれが、田舎の市場で出会うような普通のおばあちゃんだったとしたらどうだろうか？あるいは、若くみずみずしい華麗な少女だったとしたらどうだろうか？そんな女性がつとつと洗練された手さばきでリズムをあやつり、優雅に踊り、誰もが目を離せなくなるような気迫で団体を統率していたらどんな印象だろうか。これまでの農樂自体のイメージを覆すかもしれない。

本研究は、1950年代後半から1970年代に大流行した「女性農樂団<sup>ヨソノノンアクダン</sup>」と呼ばれる興行公演団体と、その「サンスエ」として活躍した羅錦秋<sup>ナグムチュ</sup><sup>2</sup>という演奏者を対象とする。女性農樂団では、それまで男性のみが演奏していた農樂をうら若き少女たちが演奏し、テント劇場を建てて町から町へと全国を巡業公演して圧倒的な人気を誇った。本研究ではこれまでの農樂研究ではほとんど扱われてこなかった女性農樂奏者の過去、そして現在の姿を追う。

---

1 農樂（ノンアク 농악）という芸能は、プンムル（풍물）またはプンムルクッ（풍물극）とも呼ばれる。ジャンルの呼称による意味の違いについては、本論第1部1-1-1の項目で述べたので参照されたい。

2 羅錦秋（ナグムチュ 나금추）：1938年全羅南道康津生まれ、全羅北道無形文化財 7-1号扶安農樂サンスエ技能保有者

## 0-1-2 研究対象選択の経緯

筆者が農楽という芸能に出会ったのは、2006年に交換留学生として渡韓したときだ。大学のサークル活動で農楽を学び始め、その活動の一環で「高敞農楽伝授館<sup>3</sup>」に初めて訪れた。この農楽伝習施設はソウルから3時間ほど南に下った全羅北道高敞郡<sup>4</sup>に位置する<sup>5</sup>。そこにはプロの農楽奏者として活動する若手伝承者たち<sup>6</sup>が常勤しており、保存会の運営や地元小中学校、地域住民センター、伝授館での教育プログラムを企画運営し生計をたてている。そこに多くの大学生サークルが毎夏、冬休みに農楽を習いに来る。多いときには100人近くの学生が1週間のあいだ寝食を共にして、農楽の実技を学ぶだけでなく、夜遅くまで農楽やそれぞれの人間関係、人生の展望について和気あいあいと語らい合いながら過ごす<sup>6</sup>。

筆者は日本の郷土芸能には見られないこの伝授館の伝承システムと、若者による活発な伝習現場に関心を持ち、現在に至るまで継続的に高敞を訪れて参与研究を行ってきた。その後は伝授館だけでなく、高敞地域の村祭りも調査するようになった。筆者にとっての高敞は、いまでは最も長い間関与している研究フィールドであると同時に、韓国でのかけがえのない故郷のような土地になっている。また、農楽の面白さを始めて教えてくれた高敞農楽伝授館の若手伝承者たちには、今も多大な影響を受けている。

そんな彼らは、1998年頃から湖南右道農楽<sup>7</sup>の大家と言われる羅錦秋<sup>ナグムチュ</sup>名人から教えるようになった。高敞では1991年頃から若い伝承者たちが集まり、高敞の地元のお年寄りたちから地域の農楽を習ってきたが、1998年に新たに全州市から羅錦秋を招

---

3 高敞農楽伝授館(コチャンノンアクチョンスグァン 고창농악전수관 / 所在地: 전라북도 고창군 성송면 향산 1길 106)は社団法人高敞農楽保存会により運営されている農楽伝習施設。当保存会は全羅北道指定無形文化財第7-6号高敞農楽の保有団体である。

4 高敞郡の位置はP.22【資料1】の地図を参照

5 この伝承者たちの多くもやはり、もともとソウルなどの大学でそれぞれ異なる分野の専攻をしていたが、サークル活動でこの地を訪れ、地域のお年寄りたちよりチャングやケンガリの手ほどきを受け、それがきっかけとなって現地に残って農楽の専門家としての活動を始めたという経緯を持っている。2015年6月現在は7名が常勤している。

6 伝授館における学生サークルに関する筆者の調査報告は国立国楽院論集に掲載されている。[神野知恵 2013:34-40]

7 韓国全土の農楽を、伝承される地域とその芸能などで学術的に分類する際、韓国南西の全羅北道から南道にかけての平野部に伝わる農楽を「湖南右道農楽」と呼んでいる。高敞農楽や、羅錦秋が伝承する農楽もこの地域圏に属す。詳しくは1-1-2の項目で述べる。

いて学ぶようになったのである。羅錦秋は高敞の出身でも在住でもない。一定の地域で地元の農樂を受け継いできたのではなく、1950年代後半から1970年代にかけて「女性農樂團」と呼ばれる興行公演団体において活躍してきた人物である。しかし、高敞農樂と羅錦秋が保有している農樂がルーツを同じくするという理由や、羅錦秋がプッポチュムと呼ばれる農樂の舞踊の名人であったことから、これを学ぶために高敞農樂の伝承者たちが招聘するに至ったということであった。

筆者が初めて羅錦秋に会ったのは2008年だった。高敞を訪れた際に、農樂伝授館の伝承者達が「今日は扶安郡にいらっしゃる師匠の家を訪問する」というので便乗した。その頃、まだ筆者は彼らが羅錦秋から指導を受けているということについてほとんど知らなかった。湖南右道農樂の名手だということでどんな人物なのか予測もつかなかったが、扶安の羅錦秋宅に到着すると、ごく普通の田舎の「オンマ（お母さん）」のような女性が現れ、家にはキムチチゲにナムル、ご飯などが盛りだくさんに準備されていた。愛弟子たちを絶品の手料理でお腹いっぱい食べさせ、一緒に連れて行ったメンバーの子供たちを本当の孫のように可愛がった。そして食後に「そろそろ一発打とうか。（インジャ、ハンパン チジャ）」と言うので、筆者はこの夜中に庭で楽器を皆で演奏するのかなと思い、さすが農樂のホームパーティには祭り囃子が欠かせないのだなと思ったら、緑のマットが部屋に準備され、花札を「打ち」始めたのだった。すべてにおいて意表を突かれる出会いであった。

その後も数回、羅錦秋との偶然の再会があった。特に2010年2月には「全州大私習ノリ」<sup>チョンジュテサスブ</sup>（韓国最大の伝統音楽競演大会）の東京大会が開催され、祝賀公演のために羅錦秋が来日すると聞き、大田区のホールに訪ねたこともあった。筆者はこの頃、博士論文のテーマを選択する時期にあり、ちょうど羅錦秋との接触が多くなったことと、弟子の1人から羅錦秋の研究を勧められたことがきっかけとなって羅錦秋の個人研究をすることに決めた。

その後2010年から数年間は高敞農樂伝授館で開かれていた羅錦秋と弟子たちの合宿に参加し、またその後扶安郡において羅錦秋から農樂を学ぶチーム（現・扶安右道農樂保存会）が出来てからはその合宿や練習会に定期的に足を運ぶようになった。2013、2014年の2年間は韓国に滞在し<sup>8</sup>、こうした合宿や普段の練習会、羅錦秋が出演する公演、関連行事などに密着して取材した。

---

8 2013 年度は松下幸之助国際スカラシップ、2014 年度は韓国学中央研究院外国人フェローシップを受けて計2年程の滞在に至った。

羅錦秋は、初対面のときに感じた「ごく普通の優しいお母さん（おばあちゃん）」のイメージからは想像もつかないような、技巧的で華麗なバチさばきや、旋律的にさえ聞こえるリズムの構成力を持ち、しかし同時に飾らない骨太な芸風も残し、そして何と言っても他の演奏者たち全員を確実に率いて、演奏全体に緊張感や高揚感をもたらすカリスマ性を兼ね備えている。それでいて、広い心で子どもたちを見守る母のような寛容さ、温かさを感じさせる。そんな羅錦秋の芸や人柄に、プロとして演奏活動をする弟子たちだけでなく、一般愛好家、観客、近所の住民たちまでもが圧倒され、魅了されるという場に何度も遭遇してきた。

本研究はそうした2000年代後半からの農楽伝承の現場が出発点となっており、羅錦秋についての研究を始めてから改めて、「個人の演奏者を研究する」とは一体どういうことなのかを考えるようになったのであった。

## 0-2 研究目的およびアプローチ

---

### 0-2-1 農楽研究の問題点と個人演奏者論の提起

農楽において、個人の奏者を研究する意義は何であろうか。農楽は、音楽的要素だけでなく舞踊、隊列変化、寸劇などを含む総合的な芸能ではあるが、基本的には打楽器の合奏を芸の中心としている。そのため原則として1人で活動する「ソロ農楽奏者」というのは存在し得ない。農楽が団体性の高い芸能であることは事実であり、パンソリや他の器楽分野に比べて個人奏者の研究が少ないのは、当然のことである。

しかし一方で、どんな農楽団体にもたいてい影響力の強い主導的な人物がいて、そうした個々の演奏者によって芸能の内容が伝えられたり、団体の運営が維持されたりしてきたというのもひとつの事実である。どんなに団体芸能で無数の人々が関わっているとしても、それぞれがその団体に与えた影響力の度合いは決して平均的なものではない。とくに農楽には、演奏を指揮し、団体を率いるリーダー的なケンガリ奏者である「サンスエ」という役割があり、その重要度は極めて高い。ある団体の演奏の特徴はすなわち、サンスエの演奏の特徴だと言っても過言ではない。その他のチャング、ソゴ奏者などにも「名人」と呼ばれる人々がおり、伝承におけるその芸と活動の影響力は注目に値するはずである。

しかしこれまでの農楽の先行研究では、そうした個々人の演奏上の音楽的特徴、演奏習

慣、芸術的価値観などについてはほとんどふれず、個人については伝承の「系譜」の一部として扱う程度にとどまっている。それは韓国民俗学の研究や、それに伴う文化財法のシステムが一般的に、一地域に脈々と伝わる「地域性」の典型を見出すことを中心に行ってきたことに由来すると言える。先行研究には「湖南右道農樂と左道農樂の比較研究」「○○村の農樂」などといった題名が多く見られ、そこでは個々人の（とくにサンスエの）演奏の特徴があたかも一地域の典型的スタイルとして位置づけられている場合が多い。

当然ながら、同じ団体のなかでも演奏、舞踊、それに対する美学は世代や個々人の趣向によって異なっているはずである。しかし、先行研究では地域性の典型を見出すことを最大の目的としてきたため、代々のサンスエの演奏法の差異や、同地域、同チーム内での複数のチャング奏者の差異などには注目してこなかった。この状況を言語や文学の研究分野に例えるならば、地域独自の語法、文法を探る「方言」の研究は盛んに行われてきたが、ある個人の作家や語り手の「語り口」「文体」についての研究があまりされてこなかったというように表現できるだろう。もちろん、農樂の記録資料の不足もその原因のひとつだろう。

また、先行研究における大きな問題点は、近現代に現れた「興行公演農樂<sup>9</sup>」の存在を真っ向からとらえてこなかったことである。近代化に伴って、農樂は村祭りや農作業の現場を離れ、地域を越えて全国を巡業しながら観客を楽しませる大衆芸能、エンターテインメントとしての発展を遂げた。以前の村祭り農樂とはその上演の文脈が大きく異なり、公演農樂では観客から入場料をとって限られた時間・空間のなかで最大限の見せ場を作らなければならない。そのため、演奏者個々人に高い芸術的・技術的レベルが求められるようになった。さらに、レパートリー面において、パンクツと呼ばれる団体演技に加えて、ソルチャング<sup>10</sup>、ソゴチュム<sup>11</sup>などの「個人技」（ソロパフォーマンス）の比重が大きくなった。加えて、近現代には農樂競演大会の流行や、文化財システムの導入の影響もあってこの「個

---

9 先行研究では、村人による村祭りの儀礼や労働の場において奏される農樂（マウルクツ農樂、トゥレ農樂）の反対に位置する概念として、職業的な芸能者による農樂のことを「演芸農樂」「演戯農樂」「乞粒（コルリプ）農樂」などの用語を用いて説明してきた。[鄭炳浩 1986:121] しかし、それらの用語は研究者によって指している意味の範囲がまちまちである。近現代に現れた女性農樂団のような、儀礼性が一切なく、公演を行って観客から入場料を取ることだけを活動目的とした農樂のことを区別して指す用語が特定されていなかったのが問題であった。本論文ではこのような農樂のことを「興行公演農樂」と呼ぶことにする。

10 チャング（砂時計型の太鼓）の奏者だけによるソロ、または少数名による演奏

11 ソゴ（小型の手持ち太鼓）の奏者による舞踊



人技」が強調されるようになり、農楽における個人についての認識がより明確になったのである。しかし農楽研究分野ではこうした近現代に独特の現象を相変わらず「地域農楽」の系譜に入れ込もうとする傾向がある。近現代農楽史をとらえ直すためには、全ての農楽を地域に結び付けて考えるのではなく、地域を越えて活動した専門的演奏者たちの芸についても別途考える必要があるのではないだろうか。

本研究ではこのように地域を越えた、あるいはその一歩先に踏み込んだ農楽個人奏者論を展開してみようとするのであるが、その一方で個人奏者研究に対する反感は明らかに存在する。実際、筆者が個人奏者研究を表明したことで、現地の演奏者や研究者から反発を受けたことが度々あった。必要以上に個人に注目することが神格化、英雄視につながり、その人物のみを高く評価することにつながるのではないかという懸念が感じられた。これは1980年代から学生運動とともに仮面劇・農楽の復興運動「プンムルクッ運動<sup>12</sup>」が盛り上がる中で、農楽のなかの団結性・民衆性に美学を見出し、農楽を「民衆の芸術」として評価してきたことからくる感情ではないか、と筆者は考えている。1980年代半ばに最もプンムルクッ運動が盛んだった頃、専門芸能者集団（男寺堂や、女性農楽団など）による「テクニック重視の農楽」（だと考えられていたもの）は、誰もが一体になって踊れる「民衆の農楽」を理想としていたプンムルクッ運動の意図にそぐわないため、そこでは向きもされなかった<sup>13</sup>。その影響もあって「個人」の奏者のテクニックや個性に注目することに対する抵抗感があるのではないだろうか。

それに反論するならば、そうした専門芸能者たちの存在やその巡業活動がなければ、韓国の農楽という芸能は今のようには発展しなかっただろうし<sup>14</sup>、皮肉なことに文化財に指定

---

12 1980年代の民衆化運動の中で、民衆の芸術として仮面劇や農楽（ここではプンムルクッという言葉を選んで用いた）などの文化復興運動が若者たちの手によって行われた。この運動のなかで、朝鮮の民が仮面劇などを通して貴族階級を諧謔的に批判してきたという歴史に学び、体制批判をこめた創作民俗劇（マダン劇と呼ばれた）を制作して上演したりした。プンムルクッは仮面劇に続いて注目され、学生闘争の先頭には常にケンガリやプクなどの姿があった。

13 現在、扶安郡において羅錦秋の弟子として伝承活動を行っている李哲虎（1968年生まれ、全羅北道益山市出身）も、1990年代前半に大学のサークル活動で民謡や農楽を学びながら全羅道各都市のデモや行事に参加していた際に、女性農楽団出身奏者たちと偶然出会った経験があるという。当時の大学生たちには、女性農楽団の歴史はほとんど認知されておらず、50代を越えるその中年女性たちが、あまりにも鮮やかで技巧的な演奏を見せる姿に驚かされたと言う。

14 女性農楽団研究を本格的に行っている唯一の研究者である權恩瑛はその著書において、「演芸農楽はマウルクッ型農楽を衰退させた原因なのではなく、むしろ農楽の公演形態をより豊かにしたと言える」と述

されている「地域農楽」のほとんどがそうした専門芸能者たちからの影響を受けたかたちで伝承されているものだと言える<sup>15</sup>。

学界や文化財法、イデオロギーのなかで扱われる伝統文化に比べ、実際の文化はより創作的、飛躍的なものであり、個々の人や物の交流などによって大胆に変化する部分がたくさんある。特に芸能分野では絶対的な「典型」「基本」が存在するわけではなく、農楽においても、人により、上演の状況により、きわめて豊富なバリエーションが見られる。芸能で生計をたてる専門者と、趣味や日々の楽しみとして芸能を演じる者との間での交流も無視してはならない。生きた伝統芸能であるためにはそうあるべきであり、斬新なバリエーションを許容する寛容な土壌も必要である。絶対的な基準を疑わずに遵守するだけの芸能には、今後の健康的な発展は望めないのである。

だからこそ今後は農楽研究分野においても、当該地域の「典型」在りきで一個人の演奏を理解するのではなく、個々の演奏事例を洗い出し、ある人物がある状況において無数の可能性のうちからどのようなパターンを選択し、好んで用いているのか、などといったミクロなテーマについても関心を持つことが必要である。それは決して特定の人物や演奏を賛美し神格化するためではなく、その時代、その地域にそういったケースがあったという、バリエーションの存在を明らかにするためであり、それが結果的には農楽の豊かな多様性や創造性を取り戻す糸口になるのではないだろうかと考えている。また個別の事例の集大成ができてくれば、これまでの研究で探求されてきたような、農楽という芸能自体が持つ特徴や、韓国打楽器にまつわる根本的で普遍的な現象についても改めて知ることができるのではないだろうか。

## 0-2-2 女性農楽の音楽学的研究の必要性

近現代に現れた興行的な公演団体のなかで、本研究では女性農楽団とその中心人物である羅錦秋を対象にしていくわけであるが、それらを対象とした先行研究は極めて少ない。そればかりか、学界では女性農楽団に対する根強い否定的評価がある。一時期は韓国中を魅了したとまで言われるのにもかかわらず、女性農楽団についての研究が少ないのはなぜだろうか。

---

べている。[權恩瑛 2004 : 119]

15 文化財指定と専門芸能者による農楽の関係性については第3部で詳しく述べる。

それは第一に、女性農楽団が「興行的」な性格の強い団体であり、それ以前に伝承されてきた村祭りの農楽や、専門芸能者集団（多くは世襲巫出身）による門付けの農楽にあった儀礼的な意味合いや目的が失われてしまったという評価に基づくものであろう。確かに、女性農楽団の農楽レパートリーでは技巧的な演奏を見せる「パンクッ」とそれぞれの楽器のソロパフォーマンスを見せる「<sup>ケインノリ</sup>個人技」が中心である。地域や家々の守り神に対して奉納する農楽に含まれていた儀礼のプロセスや、呪術的な言語の要素、歌、<sup>チャプセク</sup>雑色と呼ばれる道化役たちによる寸劇の「トドゥクチェビクッ」などは伝承されていない。女性農楽団はその代りに、テント劇場を建てて入場料をとり、制限時間の中で様々な演劇や曲芸、民謡などを取り込んで大衆を最大限に満足させ、観客を次々に入れ替えてより多くの収入を得ることを公演の目的とした。大衆に見せる純粋なエンターテインメントとしての農楽を演じていたのである。そのため、農楽の演奏自体も「ショウ化」したという批判を受けている<sup>16</sup>。

女性農楽団以前の民俗的な農楽を知る元老研究者たちにとっては、ショウになってしまった農楽は嘆くべき現象であり、儀礼性や豊かな遊戯性が失われてしまったことを伝えようとするのは当然のことかもしれない。しかし、女性農楽団は結成当時に全羅道で最高のレベルを誇る農楽名人たちから打楽器の演奏を学び、世襲の専門芸能者たちからパンソリなどを学んだ最後の世代であることも事実だ。羅錦秋をはじめとする初期の女性農楽団メンバーの多くは2015年現在78歳という高齢になっており、早急にその生涯と芸を記録・伝承していく必要がある。

女性農楽団の研究が少ないもう一つの重要な理由は、女性農楽団という現象が比較的最近

---

16 農楽の無形文化財指定にむけた 1967 年の事前調査報告書には、「昔から伝わる元来のカラク（リズム形態）の原型を維持するのが難しく、残ったものまでもが今日に至っては変質してしまっている。それは素朴な農村農楽が衰退し、頹廢的な演芸形態による近來の無定見な自作変造が行われており、稀少な保有者までもが次々に死亡する中で健全な継承者の保存策が無くそれが放置されていることが原因である」と書かれている。これは洪顯植ら当時の研究者による新式農楽への厳しい批判であり、この報告書が書かれた時期からして、女性農楽をはじめとした興行公演農楽を指し示しているものと考えられる。[洪顯植 1967:6] また、民俗学者で京畿道の放浪芸能者集団の男寺堂（ナムサダン）を発掘し研究した人物である沈雨晟は、農楽は本来「労働音楽としての機能的力動性と協和性」にその意義があることを強調し、「着飾った少女たちが照明で照らされた舞台の上でこれを復元できたら大間違いである」と女性農楽団について完全に否定的な見解を示している。[沈雨晟 1978:242]（翻訳、下線は筆者による。）このような拒絶的な反応は、女性国劇団に関するドキュメンタリー映画「王子になった少女たち（왕자가 된 소녀들、2011）」で描かれた女性国劇団（パンソリオペラを演じた女優だけの劇団）に対する伝統音楽界の猛烈な批判と重なるところがある。

近の出来事であるためだと言える。民俗学、とくに韓国民俗学界では得てして大衆文化、同時代文化に対する関心が非常に薄い。しかし、女性農楽団のメンバーたちは前の世代の芸能を引き継いでいるだけでなく、現在の農楽に多大な影響を与えているため、現在の農楽の姿をもう一度考えるにあたって非常に重要な研究対象であるといえる。女性農楽団は伝統的な農楽という芸能と、日本や諸外国を通じて流入した近代的な舞台公演文化を融合させた。今ではあたかも100年前からそうであったかのようにふるまわれている公演中のマナーや聴衆たちとの関係性のなかには、女性農楽団が活躍した時代に形成されたものが多いと考えられる<sup>17</sup>。その変化の良し悪しを判断するのではなく、まずは自覚することが重要なのではなかろうか。度重なる侵略と戦争によって衰退の危機にあった伝統文化を、どのようにアレンジしたら大衆に受け入れられるか。その大きな課題に、大胆に挑戦したのが女性農楽団の試みだったとも言える。今でも伝統芸術の大衆性は大きな課題であり、今の農楽界は再び女性農楽団に学ぶべき点が多くあると言える。

農楽はそれまで土着信仰による理由や、儒教的な価値観から男性のみによって伝承されてきたが、これを華やかに着飾った少女たちが演じることによって、その正統性が失われてしまったという考え方もある。女性農楽団にかかる常套句として頻繁に聞かれるのが「その登場と流行によって、男性奏者たちによる農楽が衰退した」というフレーズである<sup>18</sup>。もちろんそうした一面はあるのだが、伝統的な農楽は男性中心でなければならないという元老学者たちの価値観に基づく表現が、その下の世代の研究者たちによって一辺倒に繰り返され続けているのには疑問を感じる。これとは対照的に、全羅道きってのチャングの名手であったとされる申基男<sup>シンギナム</sup>のインタビュー記録には、羅錦秋と彼女が率いていたアリラン農楽団の技術について「アリラン農楽団は新式農楽の中では右に出る者がいない」「プッポジ<sup>19</sup>は羅錦秋が最高に上手い、羅錦秋がプッポをしているところをまた見たいものだ」と非

---

17 例えば、現在の湖南右道農楽の各団体（地域）で伝承されている「パンクッ」（農楽の中心的な団体演目）のなかで、演奏者全員が同じステップや回転などの動作を描えて見せる部分が多い。女性農楽団以前は、専門的な男性農楽団であったとしても、全員で同じ動きを合わせる「振り付け」的な要素は少なかったと羅錦秋も語っている。

18 林美善は井邑地方の男性奏者による農楽と女性農楽団の関係性について、「このような（男性奏者による）演芸農楽は1950年代末に女性農楽団の勢いに押されて衰退したが、それまではすぐれた名人たちによる農楽の最盛期を見せていた」と述べている。[林美善 2014:194] このような批判的なフレーズが常に「女性農楽団」にかかる枕詞のように書き続けられている。

19 プッポはケンガリ奏者がつける装飾帽子のことで、鳥の羽でできた花のような装飾を回したり、上に立てたりして踊る。これは羅錦秋の特技である。

常に高く評価している発言が見られる。[金明坤 1990:130] また、高敞農樂の名人であった  
フエンギョオン イミョンフン  
黄圭彦も弟子の李明勲に対して、プッポを習いたければ羅錦秋に学べと進言した。農樂の  
名人たちは研究者たちよりもはるかに技術至上主義であり、女性であるということに対す  
る否定的評価はおろか、その技術を高く評価し信頼していたということがわかる。羅錦秋  
をはじめとする女性農樂団の農樂演奏技術と芸術性が、その時代の「頂点に上りつめた」  
という事実を、女性奏者であるということだけを理由に無視してはなるまい。

現在は、農樂を演奏する学生、プロ、一般愛好家のどの層をとっても女性がかなりの割  
合を占める<sup>20</sup>。女性たちの参加無しに今後の農樂伝承は有り得ないと言っても過言ではない。  
農樂の女性参加の原点である女性農樂団の歴史について、もう一度正面からとらえ直す必  
要があるのではないだろうか。

数少ない先行研究では、これまで女性農樂団出身の演奏者たちに、農樂に接することにな  
った経緯、過去の演奏経験、農樂に関する背景知識などについて中心に聞き取りを行っ  
てきた。本研究ではそれらに加え、今現在彼女たちが身体で記憶している芸能そのものを  
記録し、分析する音楽学的研究を行った。

## 0-3 研究方法

---

### 0-3-1 フィールドワーク

本研究は全編を通して、伝承現場の参与観察によって得られた成果が研究の中心になっ  
ている。2006年より高敞農樂での調査、また2009年より羅錦秋と弟子たちによる  
伝承の現場、公演はもとより、羅錦秋が審査員を務める農樂大会や、弟子たちとのプライ  
ベートな行事などにも出来る限り参加し続けてきた。筆者も自ら農樂の実技を学び、動画  
を撮影し、その時々自然に交わされる会話のなかから人々の言動を記録した内容が本研  
究の基礎になっている。個人史や価値観については、別途インタビューの場を設けた。

---

20 今も村の儀礼での農樂に女性は絶対に参加しない、させないという地域も残っている。無論、その点に  
関してここでは是非を問うつもりはない。そうした地域のなかでも、女性のケガレを忌避する民俗的風習と  
農樂の危機的伝承状況のはざまで揺れている所が多いのが現状である。

### 0-3-2 録画・録音分析

また音楽学的な演奏分析のために、パンクッやブッポチュムの録音（録画）を数回にわたって行った。実際の舞台・行事公演の映像に加え、練習会や合宿の際にデモンストレーションを依頼して撮影したものもある。また、詳しくは第2部で述べるが、2014年12月にはFM国楽放送のCD制作事業に支援を受けて農楽演奏をスタジオ録音するなどの試みも行った。これらの音源・映像をもとに、映像編集アプリケーションなどを利用して記号付けを行ったり、音価を計測するなどしたうえで、これを採譜した。この際用いたのは伝承現場で用いられる井間譜<sup>チョンガンボ</sup><sup>クウム</sup><sup>21</sup>に口音<sup>22</sup>を組み合わせた記譜法である。この資料をもとに羅錦秋の演奏の特徴を探った。また羅錦秋の特徴を見出すために、他の奏者の事例とも比較分析した。

### 0-3-3 新聞調査

また、本研究で近現代農楽史を調べる作業の中で最も収穫が多かったのは、当時の新聞記事の調査であった。幸いなことに、検索エンジンNAVERが提供するサービス「ネ이버ニュースライブラリー<sup>23</sup>」で、東亜日報（1921年2月21日～）、京郷新聞（1946年10月～）などが無料で閲覧可能であり、キーワード検索も可能になったため、これを活用して文化関連記事や公演の広告などを収集するに至った。その全てを本論中に活かすことはできなかったが、外国人研究者の筆者にとって、当時の時代背景や社会情勢に関する時代感覚を得るために非常に役立った。関連記事の原文は本論文の巻末に資料.2として添付した。

### 0-3-4 先行研究の検討

女性農楽団のみを主題にした文献は非常に少なく、リュジャンヨンが羅錦秋に関する研究を発表したのが最初であり[リュジャンヨン 1994]、その後、權恩瑛とキムソンテがそれ

---

21 マス目で音価を表す記譜法。世宗（1418～1450）が考案したと言われ、音の高低を示す漢字がマス目に記された。農楽の場合は本来は完全な口頭伝承だが、現代の教育現場ではこれを使うことも多々ある。

22 「ケン」「ドン」「タ」など、チャングやケンガリの音を真似た口唱歌のこと。イプチャンダンとも言う。

23 ネ이버ニュースライブラリー <http://newslibrary.naver.com/> で閲覧・検索が可能。

ぞれ女性農楽団や近現代農楽史を主題にした単行本[權恩瑛 2004 ;キムソンテ 2004]および博士論文 [權恩瑛 2008]を發表した。特に權恩瑛の著作は、女性農楽団の發生の契機や活動形態を多くの関係者からの証言によって再構築しており、多岐に渡る内容で、まとまった女性農楽研究書になっている。ただし、音楽研究ではないので農楽の細かい音楽的内容についてはふれられていない。最近では李京燁、金惠貞らが女性農楽団後期のリーダーであった柳順子<sup>ユスンジャ</sup>の研究書 [求禮郡 2013] を出しており、個人史と音楽の両方について語られており本研究にとって非常に参考になった。

羅錦秋の個人史および女性農楽団の活動の歴史については、筆者が直接羅錦秋にインタビューした内容に加え、既に先行研究で調査されたものを活用して整理した。特に、まとまったインタビュー記録資料には全羅北道道立国楽院による羅錦秋インタビュー資料 [全羅道立国楽院 2011] があり、同じシリーズに羅錦秋と共に活動した井邑の兪枝和<sup>ユジファ</sup>、金鍾洙<sup>キムジョンス</sup>、南原の柳明喆<sup>ユミョンチョル</sup>への調査本もあり、女性農楽団に関する発言が多く見られたので参考にした。また、FM国楽放送のインタビュー番組でも羅錦秋、兪枝和をはじめ女性農楽団出身の農楽名人たちへのインタビューが放送された。特に、初期の女性農楽団に参加していた安淑善<sup>アンスクソン</sup>、鄭春實<sup>チョンチュンシル</sup>などのパンソリの名人たちには、女性農楽団のことについて直接インタビューするのは難しいと考えていたが、放送の中で関係する発言を探すことができたので大変有効であった<sup>25</sup>。

その他には、学位論文として兪枝和のパンクッ、ソルチャングに関する研究がいくつか見られる程度で、本格的な歴史研究や演奏分析などは他に見られない。

他には、女性農楽団には直接関係無いがその当時または前後の時代の文化的背景を知るのに役立った研究書や資料には、林史樹の韓国サーカス研究 [林 2007] や、サムルノリを中心的な創始者である金徳珠<sup>キムドクス</sup>の自伝 [金徳珠 2009] なども挙げられる。

## 0-4 論文構成

---

本研究では羅錦秋という演奏者について次のように3部構成に分けて論じる。

第1部ではまず、農楽の概観を紹介した。地域による農楽圏分類から、女性農楽団が伝

---

24 柳順子 (ユスンジャ) : 1955 年生まれ、全羅南道求禮郡出身。1970 年代の後期湖南女性農楽団でサンスェとして活躍した。

25 詳しい放送日などは巻末の参考資料リストの放送資料欄に記載した。

承した湖南右道農樂の地理的位置と音楽的特徴について述べる。また、女性農樂団が登場する文化的背景として、解放後から1960年代における農樂や伝統音楽の変化について時代を追って考察する。そのうえで女性農樂団の誕生の要因がどこにあったのかを探っていく。第1部の後半は羅錦秋の個人史である。羅錦秋が女性農樂団に参加するに至った経緯、女性農樂団での活動、そしてその後の教育者・演者としての人生について述べる。

第2部では羅錦秋が現在保有する芸能の内容についての分析である。まず前提として女性農樂団のレパートリーの特徴について考察する。そのうえで、農樂の団体演技である「パンクッ」における羅錦秋の「ケンガリ」（小型の鉦）演奏に注目してその音楽的特徴を記録する。また、羅錦秋の特技である個人技の「プッポチュム」についても、その舞踊と音楽の関係性を記譜し、分析する。これらの採譜と観察を通して、第2部の後半には羅錦秋のケンガリ演奏全体を様々な側面から分析していく。

第3部ではこのような女性農樂団および羅錦秋の芸能を誰がどのように伝えて行くのかという継承の問題について考察する。特に、学界でこれまで重視されてきた農樂の「地域性」と、女性農樂団のような「興行公演農樂」との関係性や、文化財システムのなかでそれらが再び結び付けられたために起きてしまった問題点について考察する。また、実際に現地調査を通じて垣間見た、羅錦秋と弟子たちの伝承現場での葛藤、現代の農樂伝承における個人奏者の役割などについて述べていく。



## 第 1 部 羅錦秋農樂の文化的背景

---

## 1-1 近現代農楽史における女性農楽団の位置づけ

---

### 1-1-1 農楽とは

韓国において1950年代以降に流行した「女性農楽団」とその中心人物であった羅錦秋の人生について述べるにあたり、まず「農楽」と呼ばれる芸能について改めて整理してみたい。

#### ① 芸能の形態と起源

農楽とは朝鮮半島に伝わる民俗芸能で、ケンガリ（小型の鉦）、チン（銅鑼）、チャング（砂時計型の両面太鼓）、プク（丸型の木の太鼓）、ソゴ（タンバリンほどの大きさの手持ち小型太鼓）などの打楽器の演奏が中心になっている。これらの楽器を手に持ったり、さらして体に結び付けて打ち鳴らしながら踊り、輪になったり、行進したり、二列になったりなど、隊列の組み換えを行う。体の動きとリズム音楽が混然一体になっているのが農楽の大きな魅力であり、そのリズムも単純なものから非常に複雑なものまで多様である。済州島を除く朝鮮半島南部のほぼ全域にこうした形態の芸能が伝わっていると言われている<sup>1</sup>。

農楽と一言で言っても、地域や時代によってその行事の目的、行為者、規模、形態は様々である。なかでも農楽は本来その名の通り、稲作農耕文化との結びつきが強く、水稻農耕が可能な漢江以南の地域で最も活発に演じられてきたと言われている<sup>2</sup>。四季折々の農事暦に従って、様々な儀礼や労働、あそびの場で農楽が楽しまれてきた。特に夏の田の草取りの時期には辛い労働をねぎらい人々を鼓舞するために農楽が演奏された。旧暦正月15日付近には、1年の豊穰と平安を願う村祭りが各地で行われ、村の守り神や家神を祀り、農楽隊が打楽器を打ちながら地を踏みならして歩いた。ときには、病や死などをもたらす厄を払う民間儀礼の際にも打楽器を打ち鳴らした。

近代に入ってそうした農耕中心の村落社会から産業中心の都市社会に変化し、農作業を

---

1 鄭炳浩は京畿・忠清農楽および嶺東農楽の分布図に、その「影響圏」として現在の朝鮮民主主義人民共和国に含まれる地域を挙げている。[鄭炳浩 1986:19] 植民地時代の日本人研究者による民俗調査には朝鮮北部の村祭りについての記述も多く見られるが、今現在そうした祭りが行われているのかは定かではない。

2 農楽の起源として多くの研究で引用されるのは、陳寿による『魏志東夷伝』馬韓条である。馬韓では5月の田植えの後に鬼神に祭祀をあげ、大勢の人が踊って酒を飲み、地を踏んで飛んだりしゃがんだりし、拍子をそろえた、という記述がある。10月にも同じような祭りを行うとあり、農作業の暦に沿った祭りや芸能があったということがわかる。

共に乗り切る村落の共同体が解体され、さらに農業の機械化が進んだことによって、農事暦や民間信仰に基づく各地の農楽の多くは急激に失われてしまった。それでも、その一部は現在でも姿を変えながら伝えられている。また、農耕地域の祭りに限らず海岸地域の豊漁祭や山間地域の祭りでも農楽は欠かせない要素となっている。

## ② 農楽の種類および名前

農楽にはこのように様々なバリエーションがあり、地域によってその行為を指す用語も異なる。全羅道地方では農楽を演奏することを全般的に「クッ チンダ」と言う。一般的には「クッ」は巫覡<sup>3</sup>による儀礼を指す言葉として知られている。「クッ」は巫覡によるものだけでなく、村祭りやそこで演奏される農楽などの芸能も指す。「チンダ」は打つ、演奏するという意味である。また、全羅道で「クッ ポロガンダ」と言えば「祭り、農楽を見に行く」ことを指す。今でも伝承者たちの間では、「農楽を演奏する」とは言わずに「クッを打つ」<sup>クッ</sup>「楽器<sup>アッキ</sup>を打つ<sup>チンダ</sup>」という表現の方が自然に用いられている。また、同じように「メグを打つ<sup>チンダ</sup>」<sup>メグ</sup>という言い方もする。全羅南道から慶尚南道にかけての南海岸地方では「クムゴ（金鼓）」<sup>クムゴ</sup>「クンゴ」<sup>クンゴ</sup>「クンギ」等とも言う。[宋奇泰 2011:32]

さらに、祭りが行われる目的や状況によってもそれを指す言葉が異なる。村の守り神である神木や石、神堂を祀る儀礼は「堂山<sup>ダンサン</sup>クッ」「城隍<sup>ソナン</sup>クッ」、海の神ならば「龍王<sup>ヨンワン</sup>クッ」になり、家々をめぐる家神を祀る門付けのことは「メックッ」「メグ<sup>メグ</sup>」「埋鬼<sup>メグイ</sup>」「地神踏<sup>チシン</sup>み<sup>バルキ</sup>」「庭踏<sup>マダン</sup>み<sup>バルビ</sup>」等と言う。家神の種類によって「成造<sup>ソンジュ</sup>クッ」「竈王<sup>チョワン</sup>クッ」等が行われる。芸能者が資金調達を目的に行う門付け農楽のことは「乞粒<sup>コルリブ</sup>」「コルグン」と言う。そのときに農楽隊が村や家の入口で進入を告げる儀礼は「門<sup>ムン</sup>クッ」と呼ばれた。夏の草取りの後に行う祭りのことは「プンジャンクッ」「トゥレクッ」、村祭りの最後に大きな広場で行われる技巧的な演奏は「パンクッ」など、ここに挙げたものだけでもその呼び名は多数見られる。

これら各地で伝わる多様な形態の芸能に「農楽」という総称が用いられているようになったのは日本統治時代のことであると言われている。この「農楽」という言葉が日本人研究者によって使い始められたため、総称として用いるのに不適切であるという批判的意見は1980年代頃から見られはじめた。[金廷憲 2014:49-56]

---

3 朝鮮半島の巫覡、シャーマンの文化は非常に豊かで、シャーマンは一般名称では巫堂<sup>ムダン</sup>と呼ばれるが、地域によっては萬神<sup>マンシン</sup>、タンゴル、神房<sup>シンバン</sup>など様々な名で呼ばれる。

その頃学生たちによる民主化闘争と共に、農楽や仮面劇などの民衆による民俗芸能を復興する活動が展開されたのだが、そのなかで「農楽」の代わりに用いるべきとされたのが「プンムルクッ」という言葉である。「プンムル」は本来、演奏に用いられるケンガリ、チャングなどの打楽器自体を指す言葉であり、全国的に使われてきた言葉だ。芸能のジャンル名として「農楽」ではなく、「プンムル」（楽器）による「クッ」（祭り）という意味の造語「プンムルクッ」を使用すべきであるという見解が高まった。

その結果、学界や学生サークルでは農楽よりも「プンムルクッ」という言葉のほうが一般的になった。現在でもそれぞれの地域の伝承現場では「クッ」「クンゴ」などの現地用語が使われているし、行政上の文化財名称や団体名としては「農楽」を用いる場合が大多数であり、大学サークルや学界では「プンムル」または「プンムルクッ」という言葉を用いることが多い。学界ではどの用語を総称として用いるのがふさわしいかについての議論は未だに続いているが、それぞれの文脈本文で適した用語を使っているというのが現状である。本論文では研究対象である「女性農楽団」の活動背景や時期、その団体名から「農楽」という総称を主に用いることとする。

### ③ 農楽の伝承者は誰か

さらに農楽を演じる人々の立場も様々である。「農楽」という言葉にとらわれると、あたかも村々の「農民」「庶民」による素朴な民俗芸能がその全てであるように錯覚してしまうが、現実決してそのように単純ではない。近代化以前の朝鮮半島には、各地に儀礼や芸能を専門職とする巫覡や芸能者たちが多く存在した。巫覡たちは人々の葬式や病気の治癒、そして村祭りや家々の門付けの司式と芸能を担当し、その報酬として農作物などを得て生活していたのである。「<sup>クアンデ</sup>廣大」と呼ばれる芸能者たちも、正月などに家々を門付けしたり市場で芸を見せて稼いでいた。そうした専門的な放浪芸能者集団として最もよく知られているのは、京畿・忠清道から発生して全国を廻った「<sup>ナムサダン</sup>男寺堂（男社堂とも書く）」であり、その他にも仏教と深いかわりのあるソッテ牌やクッチェン牌など、多くの祭りの場にはそうした専門家たちの姿があった。

本研究で扱う韓国南西部の全羅道地域では、儀礼とそれにまつわる芸能を代々受け継ぐ世襲巫覡（タンゴル）家系の人々が村の祭りに豊かな農楽をもたらし、村人たちは彼らから技を学んだり、共に演奏を楽しんだ。これによって全羅道の村の農楽は飛躍的に発展し

た。[宋奇泰 2007:377] 比較的豊かな村では、正月などの村祭りの際に団体または数名の演奏者を「買う」、つまり報酬を与えて門付けの儀礼などを要請するということが自然に行われていた。そのように大きな農樂の祭りが行われる富裕村には、近隣から何キロも歩いて見物に来たと言う。[チンゲンソク 1992:8]

後には、このような世襲巫覡家系出身の演奏者から学んだ一般の家庭出身（良人<sup>ヤンイン</sup>という）の奏者が育ち、共にチームを組んで近隣地域を門付けして歩いたというケースもある。[高敞農樂保存会 2009:17] このように、「農樂」は農民、庶民たちだけによって楽しまれていたのではなく、これを専門として生活する専門家たちの存在もあったのである。しかし度重なる侵略や戦争、そして人々による根強い差別と批判によって、こうした習俗を廃止する動きが強まり、巫覡たちは次々にその職を捨てて影をひそめ、巫覡の家系出身の芸能者たちはその出自を隠すようになってしまった。多くの巫覡がいなくなってしまった現在も、そのまま村人たちによって続けられている村祭りの現場は多い。

その後様々な近現代の変化を経て、1980年代頃に起きた学生による民主化運動のなかの民俗芸術復興運動がきっかけになって大学生たちが地方の村祭りの現場を訪ねるようになり、学生が農樂の伝承者の大きな割合を占めるようになった。その地域の出身者ではないのに、芸能に惚れ込んでその地に移住して農樂伝習施設を作り、その脈を守っている学生サークル出身の伝承者も非常に多い。彼らは地域の人々や小中学生の農樂授業で指導したり、地域のイベントなどで公演することで生計をたて、一種の「プロ」奏者として活動するようになっている。筆者が初めてであった全羅北道高敞郡の若手奏者たちもそうした類であった。

最近では、前近代の専門芸能者たちとも、学生サークル出身の演奏者ともまた異なるかたちでの「プロ」奏者が増加しつつある。それは、大学や高校などで農樂や仮面劇などを専攻した人々である。農樂や仮面劇などのいわゆる民俗芸術を専攻できる「演戯科」を置いている代表的な学校には、韓国芸術総合学校、中央大学校、世翰大學校、ソウル芸術大学などが挙げられる。彼らは幼い頃から伝統音楽の道をめざし、国樂高校に通い、大学までそれを専攻し、卒業して国立国樂院や市郡立芸術団、私立の演奏団体などに就職し、いわゆる「プロ」として活動している。これは、1970年代末から1980年代にかけて農樂のリズムを再構成して舞台芸術化した打楽器演奏チーム「サムルノリ」が圧倒的な人気を誇り、忘れ去られ落ち目にあった伝統音楽に新たな命を吹き込んだことが大きなきつ

かけであったと言える。初めは若い演奏者4人のチームの名前であった「サムルノリ」はその後、ひとつの演奏形式、ジャンルとして定着し、元の農樂を越えるほどに伝統音楽界で重要な役割を果たすようになった。その後創始者のメンバーたちがサムルノリ、農樂、仮面劇、シャーマン音楽芸能を大学で教えるようになっていった。農樂や仮面劇は元来、日本で言えば各地域に伝わる神樂や獅子舞のような「郷土芸能」であるので、こうした「プロ化」現象が全国的に、そして大学教育や国公立の文化機関において見られるというのは日本では想像しにくいことである。

また、ソウルなどでの都市部では一般愛好家による農樂サークル活動も盛んである。1980年代の学生運動の流れを汲むチームもあれば、純粋な趣味として演奏を楽しむ主婦のチームも多く、農樂だけではなく「サムルノリ」や、「ナンタ」と呼ばれる創作太鼓の演奏もレパートリーにしているチームも多い。趣味の範囲を越えてセミプロのような活動をする人もいるくらいである。このように、農樂を伝承する人々の立場は時代、地域ごとに異なる。広く見れば、これらの全ての人々が「農樂」の伝承者だと言える。

#### ④「農樂」のとらえなおし

いまや、農樂は国内だけでなく対外的にも、伝統文化のアイコンになっている感が強い。オリンピック、サッカーワールドカップ、アジア大会などが行われる度にその公式応援映像や音楽などに農樂とテピョンソ<sup>4</sup>の音が組み込まれ、チェサンモ<sup>5</sup>を回す演奏者の姿が登場する。各自治体のマスコットたちも、農樂のコスチュームを着せられていることが多い。それほどまでに農樂が全国的に存在するということでもあり、インパクトと親近感があるということでもある。全国の小中学校の教育課程でも必ず一度はチャングやケンガリの授業が組み込まれているので、韓国の正規教育課程を経た人ならばそれらの楽器に全く触ったことが無いということはほとんどないと言っていいくらいである。国内外の人が多く訪れる民俗村などの観光施設でも農樂の常設公演が行われており、外国人観光客が一番関心を持つのはやはりダイナミックで民俗的性格の強い農樂であ

---

4 テピョンソ（太平簫）は農樂の楽器のひとつ。ダブルリードの管楽器であり、農樂では唯一の旋律を担当する。別名「セナプ」、「ナルラリ」、「ホジョク」とも言う。

5 チェサンモは農樂で用いられる装飾帽子である。戦笠（チョルリブ）と呼ばれる帽子の頂点に芯棒をつけ、その先に長い紙テープを結ぶ。体の上下・回転運動によって紙テープを回して踊る。「サンモ」や「チェサン」とも言う。

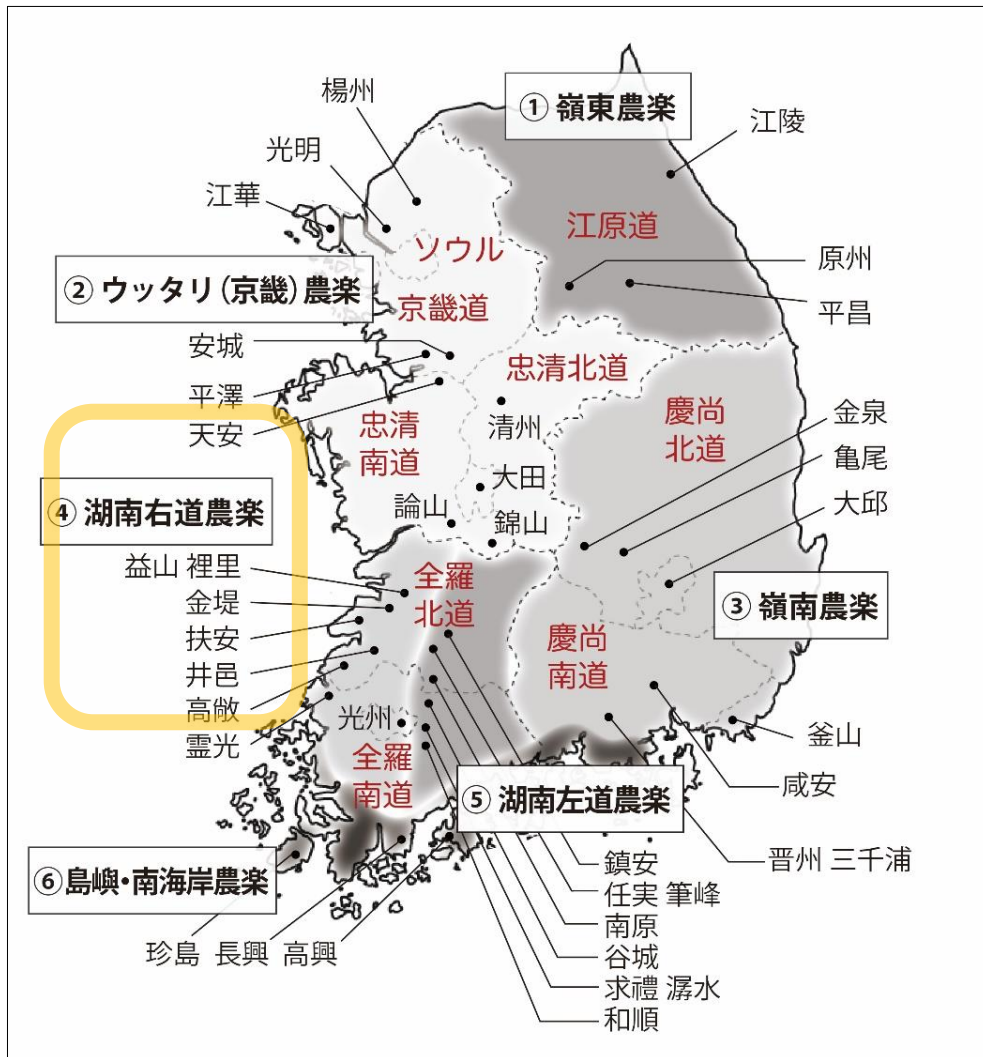
る。海外にも農樂を演奏する団体や趣味で学んでいる人は多く、なかには韓国に定期的に習いに行く海外のチームもいる。

こうした状況から、農樂がユネスコの人類無形文化遺産代表リストに推薦され、2014年10月に記載に至った。世界に向けて農樂を発信するにあたり、改めて「農樂」とは何であるのかという問題について再考する良い機会にもなっていると言える。先に挙げたような多種多様な事例群を、何を条件として「農樂」としてひとくくりにするのか。何が農樂を農樂たらしめているのか。また同じように農樂の打樂器を演奏しながらも別の内容を芸能の中心に据えている隣接ジャンル、例えば仮面劇（タルチュム）や農謡（トゥルノレ）、綱引き（チュルタリギ）や合戦遊び（キサウム、コサウムノリ）などの民俗行事、巫覡による儀礼の「クッ」などのどこまでを農樂と区別するのか、または包括的に捉えるべきなのか。農樂から発展した舞台芸術の「サムルノリ」をどう位置付けるのか。また、農樂とは誰のものであるのか。代表リストの記載によって、曖昧にされてきたこれらの問題点や自明とされてきた正体性の是非が改めて問われる機会になったと言える。

### 1-1-2 農樂の地域的分類

これまでの農樂研究ではたいてい研究対象について論じる前に、必ず全国の農樂の地域文化圏による分類を提示してきた。ここでも、本研究の対象である羅錦秋と全羅道の女性農樂団が継承する農樂が韓国の農樂全体から見てどのような地理的位置にあり、どのような特色を持っているのかについて知るためにひとまず農樂圏を紹介する必要があるが、第3部ではこうした地域分類の問題点について述べる。

一般的には、現在韓国に伝わる農樂を次の5つの農樂圏に分けて説明する。① 江原道地方および東海岸沿いに伝わる「嶺東農樂」、② 京畿道および忠清道に伝わる「ウッタリ（京畿・忠清）農樂」、③ 慶尚道地方に伝わる「嶺南農樂」、④ 全羅道の平野部および西海岸地域に伝わる「湖南右道農樂」、⑤ 全羅道の山間部に伝わる「湖南左道農樂」の5つである。近年では、この5つに加えて、これまで湖南右道農樂の一部として理解されてきた島嶼地域や南海岸の沿岸部の農樂を⑥「島嶼・南海岸農樂」として分類するようになってきている。地図で見ると、次のようになる。



【資料 1】一般的な農樂圏の分類とおもな伝承地の位置  
(筆者作図)



また、それぞれの農楽圏の芸能上の典型的な特徴は次のように言われている<sup>6</sup>。

農楽圏	主な伝承地域	特徴
① <sup>ヨンドン</sup> 嶺東農楽	江原道～東海岸沿い  江陵、平昌、原州、三陟、横城など	郷土的特徴が強いことが共通の特徴。村祭りの伝統を大事に守る傾向にあり、「月迎えクツ」 <sup>タルマジ</sup> 「草取りクツ」 <sup>キンメギ</sup> 「船クツ」 <sup>ベ</sup> などの年中行事の度に農楽が用いられる。服装なども他地域に見られない独特なものが多い。京畿農楽と同じく舞童（子どもの舞い手）が活躍するが、その他の雑色 <sup>チャプセク</sup> （道化役）はほとんど見られない。陣法は正方形・コの字型・渦巻き型・五方陣などがあり、とまらずに前進を続けるのが特徴。その動きは戦闘的で荒っぽい。山間地域の人々は地神踏み（門付け）の行事などでは山を早く越えて次々進まなければならないので速く歩くような動作になったと考えられている。カラクは、雄雌で対になったカラクを用いず単カラクで単純なものを打ち続ける傾向がある。
② <sup>キョンギ チュンチョン</sup> ウツタリ農楽 (京畿・忠清農楽)	平澤、天安、大田、楊州、論山など	半島南部の（湖南、嶺南）を「アレツタリ」（下の足）と呼ぶのに対して半島の上の方に位置する京畿・忠清農楽のことを「ウィツタリ、ウツタリ」（上の足）と呼ぶようになった。放浪専門芸能集団である男寺堂の影響が大きい。地域的に伝承され発達した農楽よりも、個人的な集団によって守られた農楽の特徴が見られる。パンクツにおける陣の組み方は、円を好む南部の農楽とは異なり、四角形やコの字型の陣がよくみられ、舞童（子どもの舞い手）による演技が目立つ。ウツタリ農楽に特徴的に見られるカラク（リズム形式）には「キルグナクチルチェ」があり、これは複合小拍を持つ複雑なカラクである。忠清道の南部（論山など）の境界地域では隣接する湖南左道農楽と近い性格が見られる。
③ <sup>ヨンナム</sup> 嶺南農楽	釜山、晋州、三千浦、咸安、大邱、亀尾、金泉など	パンクツ（広場で行う技巧的な団体演奏）よりも地神踏み <sup>チシンバルギ</sup> （門付け）の儀式が充実している。楽器としては他の地域に比べ、プクの活躍度が高い。プク奏者の数が多く、また楽器そのものも大型で非常に力強いリズムを刻む。軍楽的な要素が強いともいわれ、ソゴ奏者のサンモノリや、更に長い紐を回すヨルトウバルサンモノリなどは、嶺南地域で生まれたといわれている。カラク（リズム形式）は比較的速いものが多い。

6 表中の農楽圏の特徴に関する説明は、〔鄭昞浩 1986; 宋奇泰 2011; 李庸植 2006〕を参照した。

④ <sup>ホナムウド</sup> 湖南右道農樂	益山、金堤、扶安、井邑、高敞、靈光など	全羅道の平野地域に伝わる。世襲巫覡(タンゴル)出身の農樂奏者たちの活動から多大な影響を受けている。頭にはコッカル(花笠)をつけ、様々な隊列の組み換えを行う「アレツノルム」(足のステップなど、下の遊びという意味)が発達した。パンクツではチャングのリズム表現が多様であり、特に「オチェシルクツ」「ホホクツ」など特殊な複雑な拍構成のカラクがあり、サムチェなどの基本的なカラクにも華麗で繊細な装飾を入れる。他の楽器に比べケンガリとチャングが中心的な役割を果たす。また、他地域よりも雑色 <sup>チャブセク</sup> (道化役)の種類と数が多い。
⑤ <sup>ホナムチャド</sup> 湖南左道農樂	錦山、南原、鎮安、任実、谷城、和順など	全羅道西部の平野地帯に比べ、交通の不便な山岳地域に位置するため、独自の発達を遂げている。山岳地域では狭い空間で演奏しなくてはならないため、隊列の変化によるあそびよりも、チェサンモを回す「ウィツノルム」(頭など、上の遊びという意味)が発達した。また力強く、結びのカラクが明確である。個人技よりもパンクツの団体演技の比重が高いのが特徴。ウツタリ農樂との境界に位置する錦山地域は、現在では忠清南道に属すが、もともと全羅道の一部で湖南左道圏であり、以前は錦山と南原などの農樂名人たちが共になって活発な伝承活動をしたことで知られている。
⑥島嶼・南海岸農樂	珍島、長興、高興、麗水、光陽など	農漁村の儀礼的な農樂の伝承が比較的よく残っており、旧正月の祭りで盛大に演じられる。農樂のことを「クムゴ」「クンゴ」「クンギ」(軍鼓が語源)と呼ぶ。楽器編成は、チャングよりもポック <sup>ポック</sup> と呼ばれる小型のブクの比重が高く、ポック奏者たちによる力強い団体演技のポックノリが伝承される地域が多い。

【資料 2】農樂圏別の芸能上の典型的な特徴

また、それらの農樂のうち、文化財指定を受けているものは以下のとおりである。

指定区分	指定名称	指定日	伝承地域	備考
国家 重要無形	11 号 農樂	1966. 6.29		
	11-1 号 晋州三千浦農樂	1966. 6.29 (1993. 3. 1)	慶南 泗川市	「農樂 12 次」 から名称変更
	11-2 号 平澤農樂	1985.12. 1	京畿 平澤市	
	11-3 号 裡里農樂	1985.12. 1	全北 益山市	
	11-4 号 江陵農樂	1985.12. 1	江原 江陵市	

	11-5 号 任実筆峰農楽	1988. 8. 1	全北 任実郡	
	11-6 号 求禮潺水農楽	2010.10.21	全南 求禮郡	
釜山広域市	6 号 釜山農楽	1980. 2.12	釜山 西区	
大邱広域市	1 号 孤山農楽	1984. 7.25	大邱 壽城区	
	3 号 旭水農楽	1988. 5.30	大邱 壽城区	
仁川広域市	19 号 カプビゴチャ農楽	2008.12.15	仁川 江華郡	
光州広域市	8 号 光山農楽	1992. 3.16	光州 光山区	
大田広域市	1 号 ウツタリ農楽	1989. 3.18	大田 儒城区	
京畿道	20 号 光明農楽	1997. 9.30	京畿 光明市	
	21 号 安城男寺堂風物ノリ	1997. 9.30	京畿 安城市	
	46 号 楊州農楽	2006. 3.20	京畿 楊州市	
江原道	15 号 平昌屯田坪農楽	2003. 4.25	江原 平昌郡	
	18 号 原州梅芝農楽	2006. 1. 6	江原 原州市	
忠清北道	1 号 清州農楽	1992.10.23	忠北 清州市	
全羅北道	7-1 号 扶安農楽	1987.12.31	全北 扶安郡	
	7-2 号 井邑農楽	1996. 3.29	全北 井邑市	
	7-3 号 金堤農楽	1996. 3.29	全北 金堤市	
	7-4 号 南原農楽	2006.11.19	全北 南原市	
	7-5 号 鎮安農楽	1998. 1. 9	全北 鎮安郡	2003.4.18 解除
	7-6 号 高敞農楽	2000. 7. 7	全北 高敞郡	
全羅南道	6 号 和順寒泉農楽	1979. 8. 3	全南 和順郡	
	17 号 右道農楽	1987. 8.25	全南 靈光郡	
	27 号 高興月浦農楽	1994.12.5	全南 高興郡	
	35 号 谷城竹洞農楽	2002.4.19	全南 谷城郡	
	39 号 珍島素浦乞軍農楽	2006.12.27	全南 珍島郡	
慶尚北道	4 号 清道車山農楽	1980.12.30	慶北 清道郡	
	8 号 金陵ピンネ農楽	1984.12.29	慶北 金泉市	
慶尚南道	13 号 咸安化川農楽	1991.12.23	慶南 咸安郡	

【資料 3】 国家・地方で無形文化財に指定されている農楽

(林瑩鎮 2013 をもとに筆者が加筆修正)

この表は [林瑩鎮 2013:30] 参照のもと、筆者が加筆修正したものであるが、ここから、国家・市道文化財農楽（32 件）の区分別の割合を見てみると次のようになる。指定区分の割合では、国家指定が 6、市道指定が 26 である。道別には、全羅道 15、慶尚道 7、

京畿道 5、江原道 3、忠清道 2 となっており、全羅道が突出して多い。農楽圏別に見ると、ウッタリ 7、嶺南 7、湖南右道 7、湖南左道 6、嶺東 3、島嶼南海岸 2 となっている。

### 1-1-3 湖南右道農楽のより詳しい特徴

本論文の研究対象である羅錦秋、および彼女が属した女性農楽団は、湖南右道農楽を伝承してきた。湖南右道農楽は【資料 2】の表にもある通り、全羅道で古くから人々の儀礼を執り行ってきた世襲の巫覡（タンゴル）による芸能の影響が強い。湖南地域（全羅道）は全国的に見ても、「芸能の聖地」と考えられており、パンソリや散調などの音楽形態を生んだ。それはタンゴル出身の芸能者が多く、そうした芸能を養う土壌があったからである。

その結果のひとつとして、全羅道には無形文化財として指定された農楽も非常に多く、国家・市道指定農楽の全 32 件中、全羅北道・南道の農楽は 15 件（国家指定 3 件、市道指定 12 件<sup>7)</sup>）と圧倒的最多数である。全羅道の 15 件のうち「湖南右道農楽」を伝承している団体が 7 件、「湖南左道農楽」6 件、まだ一般的な分類項目ではないが「島嶼・南海岸農楽」が 2 件と分類できる。

このように多くの湖南右道農楽を保有する団体が、無形文化財に指定されるに至るきっかけとしては、近現代に入ってから新興宗教の庇護<sup>8)</sup>による発展や競演大会での活躍、その結果を受け国家代表として海外公演を行ったことなどが挙げられる。

さらに、同じ右道農楽のなかでも、細かく分類すると全羅北道北部（金堤・井邑・扶安）に伝わる「ウィンニョク」（上、北の方）の農楽と、全羅北道南部と南道の一部（高敞・靈光・長城など）に伝わる「アレニョク」（下、南の方、別名「<sup>ヨンム ジャン</sup>靈茂長農楽」）に分けることができる。北側と南側を比べると、体の使い方や、リズムの雰囲気微妙に異なる。湖南右道農楽のチャングの名手と言われた<sup>キムビョソンブ</sup>金炳燮（1921~87、井邑出身）と<sup>キムオチエ</sup>金五彩（1922~94、靈光出身）では、その美的価値観が大きく異なると言われている。その舞踊や演奏を見聞きすればよくわかるが、金炳燮の均等な丸みを帯びた円を描くようなリズムと体の動きに対し、金五彩は跳ねるような軽快で明るい特徴を見せる。特にオグムジル（農楽の基本的

---

7 解除になった鎮安農楽を含む。

8 全羅北道高敞出身の宗教者、<sup>チャギョソク</sup>車京石（1880~1936）が井邑において創始した「普天教」（甑山教系統の新興宗教）では、農楽を宗教音楽と定め、農楽奏者を庇護した。その結果、井邑地域周辺の農楽が飛躍的に発達した。[林美善 2014:195]

なステップで、膝の裏を伸縮させる動き）をするときの呼吸の取り方に差が見られ、これが音楽にも影響している。これは、同じ湖南右道農樂のなかでも金炳燮が井邑地域を中心とした全羅北道北部の文化圏に属し、金五彩は全羅北道南部から南道の一部にかけて伝わる「靈茂長農樂」の文化圏に属するためとも言われるし、また個人的な性格や趣向の違いとも言われる。羅錦秋は金炳燮に代表される、全羅北道北部の井邑農樂の名人たちに学んだため、「ウィンニョク」の右道農樂にルーツを持つと言える。

#### 1-1-4 近現代韓国における農樂の変遷

ここまで地理的な農樂の分類である農樂圏を見てきたが、女性農樂団がどのような時代の中で生まれたのかということを知るためにはそれと同時に、時代による農樂の伝承形態や認識の違いも把握しなければならない。近現代韓国の激動の歴史のなかで農樂も大きく変化した。ここでは「農樂」というジャンルが国家、一般市民、研究者らにどのように認識されてきたのか、「農樂」に対する人々のまなざしの変化について、日本植民地時代から女性農樂団が登場する1950年代末までを中心に見ていく。

##### ① 日本植民地時代（1910～1945）

日本による統治が始まるまでの朝鮮は圧倒的に農耕中心社会であった。村々にはトゥレと呼ばれる共同労働組合があり、このトゥレによって村の農作業や、それを鼓舞する村祭りが盛んに伝承されてきた。1910年の併合以降、統治政府の命を受けた日本人研究者たちが各地の民俗調査を行い、半島中の習俗や伝承の事例を集めて記録・報告した。先述の通り、全国に様々なかたちで伝承されていたこの打楽器芸能の全体像を「農樂」という言葉で初めてとらえたのは日本人研究者たちであった。彼らの研究は統治政府の命令によるものではあったが、皮肉にもこれが農樂研究の始まりとなった。統治政府はこれらの情報をふまえて、農樂を始めとした民俗儀礼や芸能を禁止・弾圧したり、逆に政治的に利用したりした。[ソンウスン 2009:53]

そうした政治的利用の一種として「農樂競演大会」が行われ始めたと言われている。元来、朝鮮の民俗的な遊びの文化の中にも綱引きや合戦遊び、力比べなどの競争的要素があったが、農樂の演奏の腕前を競い、秀でた奏者に金品を与えるという形式のいわゆる「競演大会」（コンテスト）が行われるようになったのは植民地時代がはじめてだと考えられて

いる。[梁玉京 2014:60] こうした大会を開いたのは、士気を高めて生産性を向上させる目的のほか、鬱屈した生活を送らされている朝鮮の民に対していわゆる「ガス抜き」の意図で行われたのだとも考えられる。

また「近代化」の一つの象徴として、西洋式の劇場が設けられ、劇場文化が誕生した。併合前の1902年には朝鮮で初めての皇室劇場である「協律社」が誕生していた。高宗の御極（即位）40年を記念した式典を行うにあたり、パンソリの名人たちが勅令を受けてソウルに集結し、芸妓らを教育して公演の準備を行った。この協律社は1908年に「円覚社」と名を変えて、演劇（その当時西洋演劇に影響を受けて、伝統的なパンソリの歌唱法と内容を用いたオペラが作られ始めた。その後これは「<sup>チャングク</sup>唱劇」と呼ばれるようになる。）を中心に上演していたが、1909年に廃止された。[白賢美 1997:29]

またこうした中央の動きだけでなく、これに影響を受けて各地に私設の劇場や、劇場で活動する劇団が作られるようになる。それに加え日本からも邦楽奏者や歌劇団、サーカス団などが朝鮮の地で公演をするようになっていき、間接的ながらこれらも朝鮮の公演文化に影響を及ぼしたものと考えられる。朝鮮にはもともと芸能専門集団の放浪文化があったが、それらと日本から流入した新たな「芝居小屋文化」が結びついていくという現象があったと言えるだろう。特に、サーカスの仮設劇場の設営技術がもたらされたことは朝鮮文化史にとって非常に大きな出来事であった<sup>9</sup>。[林史樹 2007] サーカスの公演形態を輸入しただけではなく、支柱を立てて布を張ったテント状の仮設劇場を用いた巡回公演の概念や技術を応用させて、パンソリや舞踊、綱渡りなどを演目とした団体が巡回公演を行っていくようになった。先の皇宮の「協律社」という劇場（およびその公演団体）の名にあやかり、「〇〇協律社」という名の私設団体を作って巡業した団体が多く見られた<sup>10</sup>。

興味深いのは、全羅道地域の農楽奏者たちもこぞってこうした「協律社」に参加したり、独自の団体を作って巡回公演をしたりしたという点である。これは「ポジャンコルリプ」（ポジャン=布張、テントのこと、コルリプ=門付けをして金品を稼ぐこと。この場合は「公演」

---

9 林史樹によって紹介されているサーカスの業界用語や隠語はほとんど日本語由来のもので、これはその後の女性農楽団でも共通して使われている。特にテント劇場の設営に関するアシバ、バラシ、キド、コヤや、公演の宣伝であるマチマリ（町廻り）イルクミ（入込み）は用語とともに、巡回公演の概念や形式自体を輸入した例だと言える。

10 有名なものでは、パンソリの名人であった宋萬甲が中心となって結成された「宋萬甲協律社」が1908～1910年頃に全羅地域を巡回公演した記録が残っている。[パクファン 1987]

の意味に近い）と呼ばれたり、入場料をとって見せたため「入場料クツ」などとも呼ばれた。

植民地時代には農樂は全て禁止であったイメージが強いが、1930年代にこうした巡業農樂団や芸能団の活動を経験した芸能者たちは多い。[金明坤 1990:90] しかし植民地支配も1940年代になって太平洋戦争に入り情勢が悪化するにつれ、金属で出来たケンガリ、チン、ナバルなどの農樂器を供出させたり、農樂隊にとってもっとも神聖なシンボルである農旗や令旗などを奪うなどして全ての農樂の演奏を弾圧するようになっていった。打樂器を叩きながら大勢の人々が一心同体になって踊り、そしてさらに多くの見物人が集まる農樂は、いかにも統治政府にとって恐るべき行為、弾圧せねばならない対象であったと言える。とくに農村の労働組合にあたる「トゥレ」が解散させられたことによって農樂の祭りの多くが崩壊していった。

## ② 解放期（1945年～50年）

1945年に解放を迎え、政府は戦災で疲弊した市民を慰安・救済して復興を図ると同時に、自国文化の再生のために様々な文化行事を展開した。特に、ソウルをはじめ各地で農樂競演大会が開催されるようになった。当時の新聞を見る限り、この頃の「全国農樂大会」とうたわれる大会には各道代表対抗のコンテスト形式の性格が見られるようになってくる。これによって各地域の農樂が一堂に会するという状況が発生し、それぞれの差異が一目瞭然になった。大会がなければ一生互いに知り合うことが無かったであろう江原道と全羅道の農樂が出会ったり、山の中で人知れず楽しまれてきた村の農樂が日の目を見るなど、これまで有り得なかったことが起きたのである。これによって「江原道の農樂」「全羅道の農樂」といったような地域意識が芽生え、他者と自分たちとの差を強調するようになったと考えられる。

さらに、競演大会からの派生で入賞団体の全国巡回公演なども行われたことが新聞広告や伝承者の証言でわかっている。[高敞農樂保存会 2010:246] こうした農樂大会や公演は参加者や観客たちにとってこの上ない娯楽であり、一種の祭りのような性格を帯びていたと言える。

解放期にソウルで行われたことが新聞で確認される主な農樂大会をまとめると以下のようになる。

年度、日付	大会名	主催	後援	場所	出場者、審査結果	新聞記事
1946 5/2-5/4 (3 日間)	全鮮農軍楽競演大会	国楽院		ソウル 運動場	各道選抜 8 代表団体	東亞 4/4
1946 5/10-5/13 (3 日間)	第 1 回 全国農楽競演大会	国楽院 軍政庁		昌慶苑	参加団体: 忠北、忠南、全北、 全南、慶北、慶南、京畿、江原 特等 全北/1 等 忠南/2 等 江原 演技賞 ケンガリ 全南、チャ ング 全北、法鼓 忠北、舞童 京畿 個人賞 ケンガリ 崔和集、羅 徳奉 / チャング 金萬石、崔 相根 / 法鼓 韓判石、金永煥 / 雑色(両班) 崔法龍	東亞 5/10(広 告)
1946 6/2-6/4 (3 日間)	還国闘士慰安会	国楽院 軍政庁		徳寿宮	安城農楽隊 舞童ノリ、チュルタギ、クネ	東亞 6/3
1946 11/8-11/12 (5 日間)	全国郷土芸術競演大 会	郷土芸術 文化協会		徳寿宮	参加団体: 京畿、江原、全羅、 慶尚、忠清、済州など各道 全南は南原、全北は順天、忠 南は大田、黄海は延安から参 加	京郷 11/7
1947 3/29-4/1 (4 日間)	全国民俗芸術農楽大 祭典	戦災民特 別救済会 京郷新聞 社	保健 厚生部	昌慶苑	名人名唱、チュルタギなど 全羅農楽チーム(ユハンジュ ン牌)、娘農楽チーム	京郷 3/19,22,26,29,3 0
1947 5/23-27 (5 日間)	第 2 回 全国農楽競演大会	国楽院	軍政庁 芸術課 厚生部  ソウル 市社会 教育課  京郷新 聞社	昌慶苑	京畿道指定チーム、忠北道選 抜チーム、忠南道指定チー ム、全北道指定チーム、全南 道選抜チーム、慶北道指定チ ーム、慶南道選抜チーム、江 原道指定チーム 前年度 特等(優勝) 全州チー ム 総 9 チーム参加 (結果は未詳)	京郷 4/13 5/22,25,27 東亞 5/22,25
予告 1948 3/31-4/5 (6 日間) ↓ 変更実施 4/3-7 (5 日間)	第 2 回 全国民俗芸術大会	特別救済 会	京郷新 聞社	予告 昌慶苑 ↓ 変更 ソウル 訓練院 第2 運動場	国劇社と芸苑社が総出演、名 唱名妓一流芸人 300 余名  娘農楽チーム(林柳鶯引 率)出演。綱渡りでも 2 名の少 女が出演。	京郷 3/21,24, 4/1,3,4,6

【資料 4】解放期にソウルで行われた主な農楽大会

(梁玉京 2014 をもとに筆者が加筆修正)





の名で出場しているが、団員全員がその地域で居住、活動しているとは限らないということである。行政区域としての地域を越えて、近隣地域の名手を集め、賞の獲得を目指して出場したという証言が多く残されている。[高敞農樂保存会 2009:36-42；2010:246-259] 競演大会をきっかけに農樂奏者達が集まり、農樂の伝承が盛んになったことは確かである。この表に記載した大会以外にも地方で行われた農樂大会も含めるならば、新聞記事で確認されるだけでも解放期当時にいかに農樂大会が盛んであったかを知ることができる。

このように政府は市民の文化活動として農樂大会や伝統音楽の公演を推進する一方で、国家の近代化を図るためにこれまで民衆が先人たちから脈々と受け継いできた様々な習俗、儀礼、民間信仰などを「迷信」として「打破」する方針を打ち立てていく。特にこの傾向は1940年代後半から朝鮮戦争期にかけて強く見られるようになったということが、当時の新聞における「迷信打破」関連の啓蒙記事の圧倒的な多さからわかる<sup>11</sup>。なかでも農樂は言うまでもなく村落共同体の儀礼から発生した芸能であるので、これを国民の「芸術」として振興する一方で、その母体である民俗文化は抹消しようという考え方は完全に矛盾していると言える。しかし、当時は（そしてその結果現在でも多くの人々が）その矛盾に気づかないまま、農樂をはじめとする「民俗芸術」から「民俗」「儀礼」「民間信仰」を切り離して、国の「芸術」としての価値を付与するようになったのである<sup>12</sup>。

### ③ 朝鮮戦争期（1950～1952年）

1950年に勃発した朝鮮戦争の時期には、農樂大会はもちろんのこと大規模な公演などは中断され、芸能者たちやその組織の多くは戦火を免れるため、比較的情勢が穏やかだった釜山、大邱などに避難した。また1952年頃には李承晩政権により、「農樂禁止令」が発令されていたということも新聞記事から推測される<sup>13</sup>。戦時中は自粛せよという意味な

---

11 例えば、1949年3月10日の東亜日報の記事には「怪！農樂で天然痘を予防！」と題された記事があり、京畿道水原において、天然痘が流行したため農村の婦女子たちが家々を回って米を集め、餅を作って、山や四叉路などで夜通し農樂を打ったという報告を受けたが、このような非科学的な迷信は断じて禁止すべしと主張している。その他にも、1947年11月8日、1948年12月31日、1949年2月13日、1949年4月20日、1952年9月27日の記事でも民俗的風習への強い批判が記されている。（原文は巻末に掲載）

12 1958年頃には「各道のクッ公演」と称する興行公演がソウルの劇場で盛んに行われていたことが新聞広告からわかる。実際に現地の巫覡たちがどのような公演をしたのかその内容まではわからないが、クッの中の舞踊や音楽だけを取り出して劇場で見せ、「未開な迷信」と「高等な芸術」とを区別する近現代の1つの意識変化の過程として注目される現象である。

13 1953年5月14日、6月14日、8月2日の京郷新聞記事には、農林部が政府に対し、農樂禁止令の解

のか、迷信打破方針の結果なのか、はたまた反共産主義政策の一部なのか、その詳細は不明であるが、知識人の陳情などにより戦後の53年に禁止令が解かれたものと見られる。その後50年代半ばからは中断されていた農楽大会などが再開されるようになった。

#### ④ 李承晩大統領政権末期（1953年～1960年）

朝鮮戦争を経て、李承晩大統領政権の末期である1950年代半ばから60年にかけては、政府行事での農楽の利用が非常に目立つようになってくる<sup>14</sup>。特に李大統領の誕生日である3月27日前後には毎年ソウルや各地で大規模な祝祭と農楽大会が開かれ、8月15日の光復節（解放記念日）前後にもパレードなどで農楽が用いられた。一時期は農楽禁止令を出した政府とは思えないほどに、こうした公の行事における農楽の登場頻度が多い。これはやはり、民衆の農楽に対する反応がそれほど熱狂的であったということを政府が認めざるを得なかったということの証拠であり、それをあえて利用したのだと言えるだろう。こうした政治的行事において、全羅道南原で結成された「南原女性農楽団」（のちに「春香女性農楽団」）が頭角を現すようになっていく。

また、1958年には「大韓民国建国10年」を記念して「第1回民俗芸術競演大会」が開催される。この大会は現在も続く全国最大の民俗芸能大会であり、各道の農楽・民俗劇・民謡・伝統的な遊びなどの団体の実力を審査員が評価するというものである。さらに、国の芸術文化振興を目標として国立劇場などの施設を創設する動きや、海外に芸術団を派遣する動きが見られるようになってくるのもこの時期が最初である。しかし、やがて李承晩の独裁に民衆が怒り、学生運動を発端とする民主化闘争が起きて政権は交代した。以下は李承晩政権下で行われたことが確認される、代表的な農楽大会を表にしたものである。

---

除を要請したという内容がある。他にも、1955年9月27日には、農村の娯楽として農楽などを推奨すべきだという意見が述べられた記事が見受けられ、農楽に対する見解が少しずつ変化しているのがわかる。（原文は巻末に掲載）

14 例えば、1960年3月10日の東亜日報には、3月15日の選挙を目前にして「娘子軍」による女性農楽が民主党の街宣車に乗って応援の演奏をした様子が書かれている。（原文は巻末に掲載）

年度、日付	大会名	主催	後援	場所	出場者、審査結果	新聞記事
1956 8/15 (1 日)	(光復節、正副大統領就任慶祝) 農楽競演大会	農林部		ソウル運動場	参加団体：京畿、全北、全南、慶北、慶南、江原の 6 道参加 慶南優勝、全北準優勝 個人賞 5 名	東亞 8/15,17 京郷 8/17
1957 3/26 (1 日)	李承晩大統領 第 82 回 誕生日慶祝 農楽競演大会	政府(詳細未詳)		政府庁舎新築予定地(世宗路)	未詳	京郷 3/26
1958 3/26 (1 日)	李承晩大統領 第 83 回 誕生日慶祝 農楽競演大会	京畿道		中央庁前 政府庁舎新築予定地	京畿道内 各市郡対抗競技	東亞 3/26,27
1958 8/13-21 (9 日間)	建国 10 年慶祝 (第 1 回) 全国民俗芸術競演大会	全国文化団体総連合会	公報室	ソウル 獎忠壇 陸軍体育館	大統領賞：河回別神クツノリ(慶北) 国務総理賞：鳳山タルチュム(黄海) 文公部長官賞：楊州別山台ノリ(京畿)	東亞 8/20, 25 京郷 8/13, 25
1959 3/27 (1 日)	李承晩大統領 第 84 回 誕生日慶祝 農楽競演大会	政府(詳細未詳)		昌慶苑	未詳 南原女性農楽団出場、入賞と推測される？	東亞 3/27
1960 3/26-27 (2 日間)	第 1 回 全国農楽芸術競演大会	大韓農楽芸術協会 中央総本部		ソウル運動場内 野球場	農楽、タルチュム、舞童チュムなど各道代表、女性農楽団も出演	東亞 3/26,27 大韓ニュース 4/1(女性農楽映像あり)

### 【資料 7】李承晩政権下で行われた代表的な農楽大会

(筆者作図)

1960 年には「4. 19 革命」と呼ばれる民主化闘争の結果として李承晩政権が倒れ、大統領が海外に亡命した後も「民俗芸術競演大会」は毎年秋に盛大に行われた。[文化部 1992] この大会は、民俗芸能の発掘、復元、振興などの目的で行われ、研究者も知らなかったような民俗文化が毎年新たに出場しこれを発見するに至るという成果があった。さらに 1962 年の「文化財保護法」制定後にはこの大会で入賞した団体が文化財の有力候補にのぼるという、今に続くシステムが出来上がった。

#### 1-1-5 女性農楽団誕生の文化史的背景

ここまで解放後からの農楽史を簡単に見てきたが、この流れのなかで「女性農楽団<sup>15)</sup>」は

15 そもそも「女性農楽団」は一般名称であって、1 つの団体の固有名称ではない。「女性農楽団」とは、女性奏者を中心として作られた複数の農楽団体の総称である。狭義の学術用語としては、1950 年代末から 70 年代末にかけて活動した団体に限ってこのように呼んでいる。

いつ、どのように誕生したのかという問題にいよいよ迫っていききたい。

女性農楽団の活動時期としては、1958年頃に全羅北道南原で「南原女性農楽団」が結成され、その人気を受けて1960年頃に多数の団体が作られ、それぞれの団体が全国で巡回公演を盛んに行った後、1970年代末に活動の限界を迎えて終息した、という流れがこれまでの研究で自明とされてきた。[權恩瑛 2004:9；求禮郡 2012:15]

しかし本研究のために、筆者が1940年代からの農楽関連新聞記事を調査する過程で、それ以前にも女性演奏者のみによる編成の農楽演奏があったことが判明した。解放直後の1947、48年の2年間にわたって特別救済会と京郷新聞の共同主催によって開かれた「全国民俗芸術農楽大会」において、「農楽部娘子チーム」「娘子農楽隊」「女子農楽軍」の名前や「女性2名による綱渡りの演技」が登場し、大衆の注目を浴びていたことが報道されている<sup>16</sup>。団体名は「女性農楽団」という名前ではないが、女性だけで構成されたチームで主演目が「農楽」だという点において、1950年代末からのいわゆる「女性農楽団」が打ち出したコンセプトと同一であると言って良いだろう。これは女性農楽の歴史研究にとって非常に貴重な史料である。

1回目の大会は1947年3月29日から4月1日の4日間にわたり開催され、主催する京郷新聞では集客宣伝のためもあったか、予告と報告を5回にわたってそれぞれ大々的に掲載している。この大会は、審査によって順位を競ういわゆる競演大会ではなく、興行的な公演としての性格がより強かったようである。そして「農楽大会」と銘打っているわりに、全国各地の農楽団を招聘するのではなく、パンソリや唱劇界で活躍する全国の著名な国楽人が出演者の中心になっている点が特徴的である。

3月26日の予告記事によると大会の構成は、第1部が名唱パンソリ大会、2部は唱劇、3部は綱渡し、4部が農楽公演となっており、大会の一番最後である第4部に「娘子チーム」と「国劇社チーム」による農楽が登場したことがわかる。「娘子チーム」については「朝鮮初有の純娘子数十名で編成された女子農楽軍」という説明文がついており、そのメンバーとして当時の唱劇界で人気を博していた女性演者たち26名の名前が掲載されている。続いて「国劇社チーム」による「田植えの場面」が演じられたとあるが、このチームは先の第2部で春香伝や沈清伝などの唱劇を演じている。「唱劇界の最高峰を誇る国劇社」と紹

---

16 【資料4】にあるように、1947,48年の「全国民俗芸術農楽大祭典」の報道記事は以下の日付に見られた。1947年3月19,22,26,29,30日、1948年3月21,24,4月1,3,4,6日。原文は全て巻末資料に掲載。

介されており、言葉通り当時最高の人気を得ていた呉太石や丁南希らを含む男女混合 20 名の名前が掲載されている。彼らが第 4 部に再び登場して田植え農楽のシーンを演じながら農夫歌などを歌ったのではないかと予想される。

また、開催初日である 29 日の報道記事には「全羅道農楽」も出演したとの記事が見られ、「去年も全国農楽大会で他道を圧倒的に押さえて優勝した全羅チームが参加することになった」という。11 名の名だたる全羅道メンバーの氏名も載っている。

開催 2 日目の 30 日の報道記事からは、主催である京郷新聞社による多少の誇張もあるかもしれないが、農楽を歓待する会場の熱気が感じられるので以下に引用してみたい。

「午前を少し過ぎた頃、花のような娘子軍が麗しい姿で競り合い誇らしげに会場に入場すると、数万人の観衆が拍手で歓迎した。続いて昨年全国農楽競演大会で栄誉ある優勝を果たした全羅道農楽隊が色とりどりの姿で、鮮やかに優勝旗を前に掲げて農楽を打ちならしながら会場に入ると、観衆が一斉に同農楽団を囲んで詰めかけ、開会前にも関わらずもっと聞かせてくれとせまり、開会時間前に農楽を聞かせ、観衆を楽しませた。」

「(・・・中略、国劇団メンバーによるパンソリ、短歌などに) 続いて、娘子軍が群衆の拍手喝采を受けながら芝生の上に現れ、林柳鶯の指揮により女子農楽の「チュムクツ」他、十演目を舞踊とともに聞かせると、農楽祭典はいつしか佳境に入った。」

京郷新聞 1947 年 3 月 30 日（大会最終日）記事より抜粋

2 年目の 1948 年は、計画当初は 3 月 31 日から 4 月 5 日に昌慶苑（現・昌慶宮）で行われる予定であったが、政府による昌慶苑の「興行利用禁止令」が出たため、延期され、場所をソウル訓練院第 2 運動場に変更して開催された。この年もやはり第 1 回と同じく「戦災民救済」を目的としており、名だたる国楽人・芸能者たちを総出演させて市民に楽しんでもらおうという企画であったことがわかる。2 年目で着目すべきは、1 年目に人気を得た娘子農楽チームが再び登場している点と、綱渡りの演目にも女性演者が登場した点だ。

「訓練院にて陶醉の境地 民俗芸術大会人気集中」

「(中略) 長安で大人気を集めた特別救済会主催、本社後援の第二回『全国民俗芸術大会』は昨日 3 日ソウル訓練院第二運動場にて和やかに幕を開けた。(中略) その中でも、娘子農楽チームの優美な農楽と、綱渡しにおいても女性 2 名が参加し男性の広大（芸人）と果敢に技を

競い合う姿は見る人々の厚い朝鮮的情緒と合わさり、手に汗握る展開となった。」

1948年4月4日（2日目報道）記事より抜粋

「娘子農楽隊の妙技に讃嘆 訓練院民俗芸術大会 7日まで」

「(中略) 現代人にとっては無論、現代的な芸術が心に響くであろうが、昔の情緒がこめられた古典芸術を鑑賞することは、どんなに近代的に進歩した国の民族と言えども心のなかに朝鮮人としての魂を持っている以上、どうしてもなく熱い感動を感じざるを得ないはずである。そのなかでも美しく着飾った娘子農楽チームの巧妙な演技と、妙齡の少女たちが男性の芸人たちと共に、はらはらさせるような技芸を競う『綱渡り競演』は観衆の驚異と感嘆の的であった。」

1948年4月6日（4日目報道）記事より抜粋

それまで男性によって演奏されてきた農楽の世界に、なぜ若い女性たちの団体が現れたのか。また、どのようなきっかけで全国を巡回しながら興行的な公演を行うようになったのか。先行研究では、その契機として大きく次の2つが挙げられてきた。

#### ① 女性芸能者の地位の向上と劇場文化の流行

それまで女性が踏み入ることのできなかったパンソリの世界において、女流の名人が登場するのは1867年のことである。全羅北道高敞で巫女の娘として生まれた陳彩仙が、パンソリのレパートリーを文字化し集大成した申在孝に教えを受け、のちにはその名が知れ渡り1867年に慶福宮で公演を行ったことが記録に残っている。その後、女流のパンソリ唱者たちや妓生（芸妓）たちの地位が上昇し、その中で名を残す者が増え始めた。解放後の1948年には女性パンソリ唱者たちが「女性国楽同好会」を結成し、女性だけによる唱劇（のちにこれが「国劇」と呼ばれるようになる）を演じ、ブームの火付け役になった。1950年代にはこの女性国劇団が爆発的な人気を集め、全国各地で公演が行われた。伝統音楽界における女性芸能者の活躍を土台に、大旋風を巻き起こした「女性国劇団」の流行を受けて、「農楽」界においても女性団体を作ろうという動きが出て登場したのが「女性農楽団」であったということがこれまでの先行研究で言われてきた。[權度希 2003:158]

#### ② 湖南右道農楽の成長

また、先行研究では女性農楽団の誕生のもうひとつの契機に、全羅道の湖南右道農楽の

男性奏者達による活動を挙げている。日本統治下の1930年代、また解放後から50年代半ばに至るまで、井邑や高敞、靈光などの地域の世襲巫覡家系出身の農楽奏者達を中心に大きな活動の変化が見られた。精鋭メンバーが集まってソウルの競演大会で賞を得たり、その優勝を受けて各都市でテント劇場を設営しながら巡業公演して廻ったり（「ポジャンコルリプ」と呼ばれる）、または「協律社」や「唱劇団」などの巡業芸能集団に合流して、公演の呼び込み宣伝のための農楽奏者として活動したりした。この全羅道（湖南右道農楽）の男性奏者たちの後に、女性農楽団が出現したという流れを先行研究では重視してきた。実際に、女性農楽団はこの全羅道の男性の名人たちに教えを受けて成長したからである。

一方、今回新聞記事を通じてわかったことには以下のようなことが挙げられる。

① 1947, 48年に農楽競演大会に現れた「娘子農楽隊」は、地域性の薄い「新農楽」であった。女性による農楽団体が全羅北道の井邑や金堤などに伝わる「湖南右道農楽」（地域性）を演じるようになったのは後付けで、その成立の過程は、湖南右道農楽の男性芸能者集団による巡回公演（ポジャンコルリプ）との関係性よりも、女性国劇団との関係性の方が強い。

② 先行研究では1950年代の女性国劇団の流行を受けて、その後女性国劇団の「農楽バージョン」である女性農楽団を作ったと理解されてきたが、女性国劇団の草創期（1950年代半ばから後半の爆発的な流行より以前、1940年代末の解放期）に既に「女性農楽団」の原型とも言えるイメージがあったということがわかった。女性国劇団の流行を受けて女性農楽団が作られたというよりは、唱劇団およびその背景をもつ伝統音楽奏者たちが、農楽も公演のレパートリーのひとつに組み込んだという理解の方が近いと言える。

ただし、この大会の記事以外でこの「娘子農楽チーム」が出演する公演などは見受けられない。1948年4月の大会の直後、9月1日には「国劇社」などの国楽公演団体に属していた女性芸能者たちを中心に「女性国楽同好会」が結成され、「獄中花」「ヘンニムタルニム」などの唱劇が爆発的な人気を得て、「女性国劇」のブームの火種になっていくのである。そんな流れの中で「娘子農楽」のアイディアは一旦姿を消すことになる。



③ さらに追加的に言うならば、唱劇やパンソリなどの伝統音楽以外にも、新劇や西洋音楽の歌舞団、流行歌謡のジャンルにおける女性団体の活躍も女性農楽団と関係ないとは言い切れない。当時の公演広告を見ていくと気が付くことであるが、1950年代から60年代のエンターテインメントは「伝統音楽、芸能」と「西洋（新）音楽、芸能」によって二分することができない。新劇であっても時代劇であったり、西洋楽器や西洋楽曲を取り入れた歌劇団の公演であっても民謡（新民謡）などが取り込まれていることが多々あるからである。

1950年代には少女歌劇団、少女楽団の創設公演の広告が目立ち、記事でもそのオーディションや経営について紹介されている。この少女歌劇団の流行にはやはり、日本から度々朝鮮の地に公演に行っていた「宝塚歌劇団」の影響が少なからず感じられる。宝塚は新聞で確認されるだけでも、1940年に数回の公演を行っており、その内容にも朝鮮の代表的なラブストーリーでありパンソリで伝えられるレパートリーのひとつでもある「春香伝」を取り入れていたことがわかっている。朝鮮の文化人たちがどれほどこの公演を見たかは不明であるが、少女たちによる伝統演劇の初期イメージに大きな影響を与えていることが予測される。

また同じ文脈から、1959年に「初のコリアンガールズグループ」としてアメリカに渡り大人気を得た「キム・シスターズ」の活躍も見逃せない。歌謡界での重鎮であった李蘭影と作曲家の金海松の2人娘と姪によるこのグループは、楽器演奏、ダンス、歌謡とマルチに活躍してアメリカで人気を得た。ジャズやアメリカの歌謡のスタンダードの他に、「アリラン」や「ニルリリヤ」などの韓国民謡を斬新にアレンジし、一種の「エスニック」なアイドルとしての魅力を発揮していたようである。韓国での凱旋公演も盛んに行われており、彼女らは戦後当時の「新女性」の最先端を走っていたと言えよう。こうした女性たちの存在について女性農楽団の先行研究ではふれられていないが、今後この時期の芸能史研究をするのならば、新劇・西洋音楽系の活動も分離せずに包括的に調査する必要があると言えるだろう。

### 1-1-6 女性農楽団の活動概要

このように女性（少女）による農楽団体は1947、8年に初めて世に登場したが、圧倒的な女性国劇ブームによってそのおぼろげなアイディアは一度影をひそめ、1950年代末に再び「女性農楽団」という名称ではっきりとした輪郭を持って登場した、と解釈することができるだろう。

後の章で羅錦秋のライフヒストリーのなかで詳しく述べるが、「女性農楽団」の名称を用いたのは1958年頃に全羅北道南原で結成された「南原女性農楽団」が初めだったということが多くの芸能者たちの証言のなかで一致している<sup>17</sup>。その南原女性農楽団が成功をおさめた後、全羅道のあちこちで「雨後の筍」のように女性農楽団が作られ、さらには、釜山や仁川などの遠隔地においても有力な国楽関係者らが若い女性を集めて団体を作るに至った<sup>18</sup>。

女性農楽団という華やかな現象のなかで、見逃してはならない点がいくつかある。ひとつは、これらが「女性」演奏者中心の団体ではあったが、その活動のカギを握る「団長」、「執行部」（幹部）と呼ばれた人物のほとんどが男性で、彼らが公演などの全ての采配をふるっていたという点である。羅錦秋からのインタビューの中では、巡業公演団を経営していくにあたり、地域の有力者（時として暴力団のような存在）とどのように話を取り付け、どのような契約で公演を行ったのかなどという事情について、本人が知っていることはほとんどないということがわかる。女性による公演集団であるがゆえに、各地でさまざまな困難や危険な状況に直面したことについては羅錦秋も述べていたが、そのような状況を切り盛りする役割は常に男性の団長や幹部たちが担っていたという関係性については、知っておかなくてはならないだろう。また、全体からすれば少数ではあったが男性奏者を含んでいる団体も多くあったことも忘れてはならない。

---

17 南原女性農楽団の発起人の1人であった南原出身のパンソリ唱者である姜道根<sup>カンドグン</sup>やその家族が1947,8年の大会で「娘子農楽隊」を見ていたかどうか、関係があったかどうかは知るすべはないが、姜道根は日本植民地期に京城（ソウル）の朝鮮声楽同好会や、湖南唱劇団、キムヨンス唱劇団に身を置いていたので、唱劇団の活動のなかから女性農楽のアイディアを得たのであろうと考えられる。

18 全羅道以外の女性農楽団には、釜山女性農楽団（李東安団長）、仁川女性農楽団、天安女性農楽団、忠北女性農楽隊などがいたことが先行研究【権恩瑛 2004:29】や新聞記事からわかっている。新聞記事の例としては1964年11月4日の京郷新聞には、10月末に行われた第5回全国民俗芸術競演大会に「忠北女性農楽隊」が出演して奨励賞を受賞したとあり、「若い女性たちによる農楽隊の編成の出現が顕著になった点は注目に値する」と書かれている。（原文は巻末に掲載）

先述の通り女性農楽団はひとつの団体ではなく、各地に作られた多数の団体の総称であるが、その結成時期や団体によって、公演内容や形式にも差異があったという。その全てを把握することは難しいが、特に少女たちの教育、訓練の過程の変化について知る必要があると言える。

羅錦秋が初めに参加した「南原女性農楽団」やその他の初期の女性農楽団の場合、少女たちへの教育を担っていたのはその地域の「国楽院」と呼ばれる場であった。「国楽院」と言っても現在の国立国楽院のような公演団体・公演場・教育施設を兼ねた大規模の組織ではなく、地元で有力なパンソリ奏者や世襲巫覡出身の器楽奏者などが若い女性にパンソリやカヤグムなどを教える私塾、寺子屋のような存在であったといえる。そうした「国楽院」の前身は、妓生（芸妓）の養成施設であった「券番」であった。初期の女性農楽団はこうした「券番」「国楽院」を基盤にして、ここにパンソリなどを学びに通って、後に妓生になる予定である少女たちに、チャングやケンガリなどの農楽の楽器演奏を学ばせることで始まった。そのため、その少女たちにはもともと声楽や器楽の素地があり、すぐに打楽器演奏や舞踊をこなすことが可能であった。

その後1960年代に結成される各地の女性農楽団のなかには、このような「国楽院」の少女たちへの農楽教育では人手が間に合わず、一般市民から参加者を新たに公募して、入団後に学ばせるというケースもあったようである<sup>19</sup>。この頃も、現在に比べて農村の経済事情は非常に困難で、家を離れてこうした団体に入団することを希望する少女たちや、給料は出なくとも食べて行けるならば、と望んで団体の世話役として共に巡業する若者たちは少なからずいたようである。

1960年代半ば以降の後期の女性農楽団ではもはや、経営陣は少女たちの教育に費やす時間や経済的余裕がなく、すぐさま公演が可能である女性奏者を他の団体から引き抜いて新たな団体を結成するという方法をとるようになった。このような団体では、新入りの奏者達は別途教育を受ける場がなく、先輩奏者から現場で学ぶような状況であったと言える。

このような教育課程の弱化に従って公演内容の質の低下やレパートリーの単純化がおきたり、奏者の引き抜きによって次々に新しい団体が出来ては消えるという状況になっていた

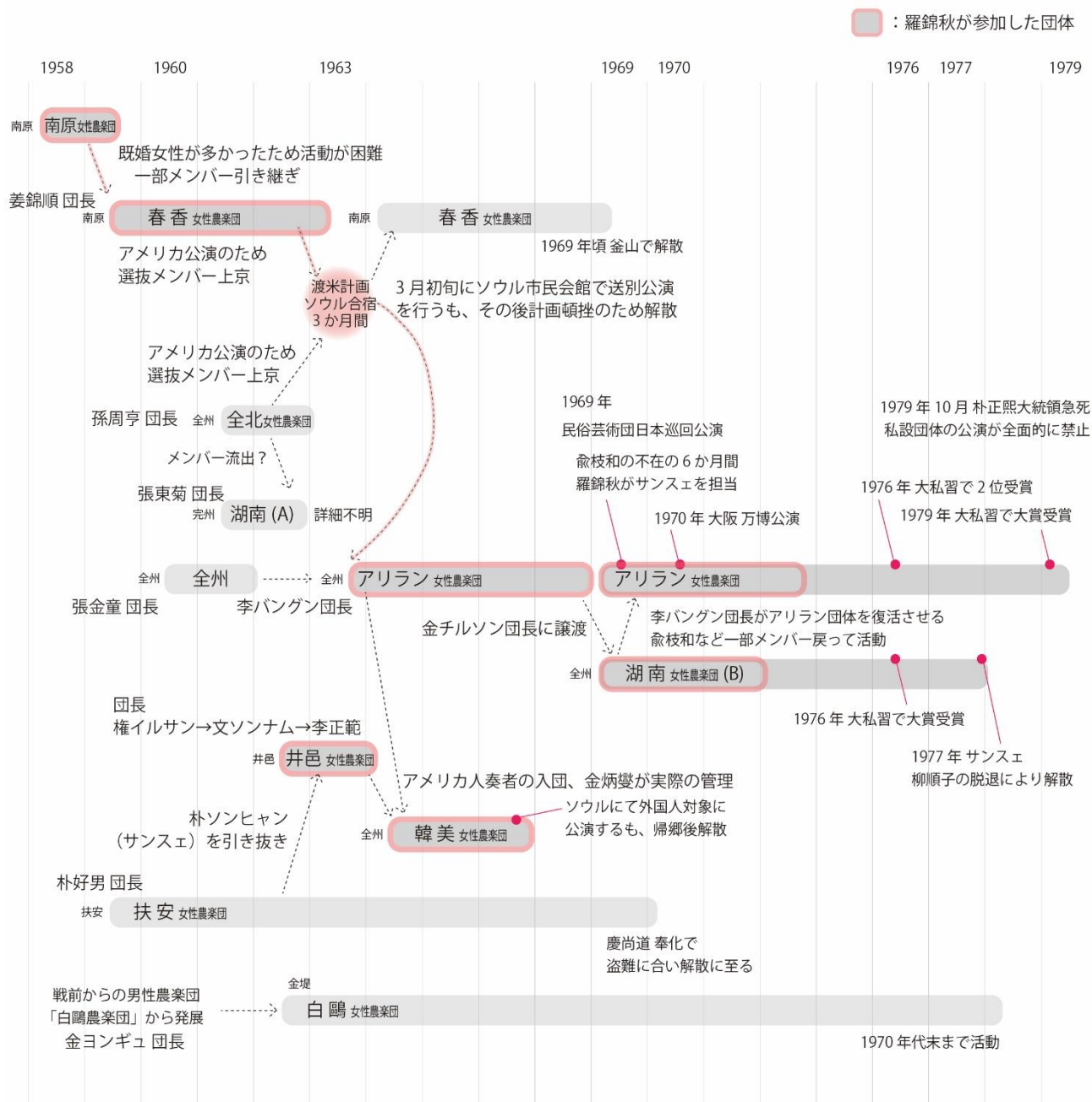
---

19 羅錦秋に少し遅れて全州において女性農楽団の活動をはじめた兪枝和がこのケースで、街中で公募を見て女性農楽団に入団したと口述している。[全羅道立國楽院 2015:40-42]

った。そして1970年代半ば以降は、時代の流れのなかで「女性農楽団」のブームは去り、1979年に朴正熙大統領が暗殺された際に喪に服す意味で私設公演団体の活動が一切禁止されたことをきっかけに、女性農楽団の活動は完全に終息する。

1950年代末から70年代末に活動した各団体の正確な結成・解散（衰退）時期と、正確な演奏者の入脱退を知ることは非常に難しい。なぜならば演奏者が演奏機会によってあちらこちらのチームに関わったり、演奏団体が何かしらの機会に生まれては消滅していくのは極めて自然のことであり、それらを全て把握することはできないからである。

しかし、演奏者ひとりに注目して追ってみると、当時どのような団体があって、どのような人と関わったのかおぼろげながら知ることはできる。先行研究【權恩瑛 2004:35-5】および羅錦秋の口述をもとに、羅錦秋が関わったおもな団体とその時期を表にすると次のようになる。



【資料8】 羅錦秋を中心にして見た女性農楽団体の変遷

(筆者作図)

### 1-1-7 女性農楽団の公演形式

女性農楽団は実際にどのような公演を行っていたのであろうか。女性農楽団の公演と言っても、1950年代末から70年代末までの時代によって、そして団体によって

公演形態やレパトリーの違いがあったはずである。まずは、女性農楽団の興行形態のタイプを見る必要がある。

#### 1-1-7-1 女性農楽団の興行方法による類型

##### ① 自主公演

団長や幹部らが直接交渉し、地方の郷土芸術祭（1960年当時各地で行われ始めた）などに参加したり、自主的に公演を行うタイプ。この場合は、公演内容や時間などを決める権限は団長や公演者にあった。長いときは1週間同じ地域に近くいることもいた。女性農楽団が巡回した代表的な地方文化祭には、江原道江陵「端午祭」、忠清南道扶余「百濟芸術祭」、全羅北道南原「春香祭」、全羅南道求禮「穀雨祭」、全羅南道光州市「湖南芸術祭」、慶尚北道慶州「新羅文化祭」、慶尚南道鎮海「軍港祭」、慶尚南道密陽「アラン祭」、慶尚南道晋州「開天芸術祭」等がある。

##### ② 依頼公演

地域の有力者の依頼によって行う短期間の公演。「タンメ（短売）」と呼ばれた。この場合、公演内容や時間、公演者の人数などを依頼者が指定するので、団長や演奏者の判断で勝手に変えることはできなかった。2、3日の間に1日数公演行い、その売上げの何割かを依頼者と団体で取り分けた。

##### ③ 競演大会への出場や政府主催行事での公演

自主的に競演大会に出場して賞の獲得を目指したり、政府主催の「農楽大会」（実際は公演形式であった）に依頼されて出演したり、選挙や光復記念日などの政治関連のパレードに出演することも多かった。

##### ④ その他（海外遠征など）

1960年代には海外に民俗芸術団体を派遣する動きが多く見られたが、女性農楽団や少年少女歌舞団のなかには海外に派遣されて公演を行った団体もいた。その動きのひとつとして、1963年にはアメリカ公演に向けた大規模な女性農楽団の再編成と訓練合宿が行われたが、結局渡米には至らなかった。詳しくは羅錦秋のライフヒストリーの

なかで述べる。

### 1-1-7-2 公演場の形態による類型

また、公演場の形態によっても女性農楽団の公演の類型を見ることができる。

#### ① マダン（野外広場）での公演

地方行事への出演の場合は、野外広場での公演もあった。大韓ニュース1960年3月に残されている「李大統領誕辰祭農楽大会」の映像には、土の地面の公演会場で団体演技のパンクッを見せる女性農楽団の姿と、多くの観客がそれを取り囲んで座って鑑賞している姿が映されている。

#### ② ポジャン劇場（テント式仮設劇場）での公演

劇場設営の技術チームである「コヤ（小屋）」係が巡業について廻り、トラックで支柱や天幕（キャンバス地のような分厚い生地）、楽器などの道具を運搬し、演奏者たちは電車やバスなどの交通機関で移動したという。ポジャンの中の空間は、背面に舞台があり（唱劇を演じるのに使った）、中央には円形の地面があり、その手前3面を囲むようにムシロ（莫蔭）が敷かれてそこに観客が座ったという。綱渡りの演技をする場合は、舞台の前や観客席の前などに綱が設置された。ポジャンの入り口は「キド（木戸）」と呼ばれ、ここには入場料を払う受付係が座り、マッコリや菓子などの売店も担った。無銭観覧をしようとする地元の暴力団などがやってくる場合もあるので、「コヤ」の青年たちが警備をした場合もあったようである。

公演の際に必要な電力は、公演会場付近の電柱から配線して供給したため、そうした作業で度々事故がおきたことも羅錦秋へのインタビューや新聞調査からわかっている<sup>20</sup>。

---

20 1961年8月28日の京郷新聞には、公州市内の広場の近くに住む女性が庭の洗濯紐にひっかかって感電し失神しているのが発見されたが、これは広場に仮設された「少女農楽仮設劇場」で引いていたPP電気線が誤ってトタン屋根に通電して洗濯紐を通じて女性が感電したものと見られる、とある。（原文は巻末に掲載）また羅錦秋によると、1960年代末から70年代前半頃に「コヤ」と呼ばれた設営班の青年が電柱に登って配線作業中に感電死したところを目撃したり、嵐の日に劇場が流される大事故が発生し仲間を失った経験があるという。



【資料 9】 1960 年代末の女性農楽団の仮設劇場の様子

「渡り鳥に似た流浪の劇団、少女たちの風楽ノリで真夏の暑さをしのぐ老人たち」

(1969 年 7 月 19 日京郷新聞、原文は巻末に掲載)

### ③ 既存の劇場での公演

また、あまり多くはなかったようであるが、時には西洋式の舞台と客席のある既存の劇場を借りて公演を行う場合もあった。

#### 1-1-7-3 レパートリーによる類型

女性農楽団のレパートリーは、時期や団体によって差異がある。レパートリーに関する議論のポイントとして、先行研究では次のようなことが注目されてきた。

ひとつは、女性農楽団が「湖南右道農楽」のパンクッを主なレパートリーに組み込んだ時期、そしてもうひとつはその理由である。

現在、羅錦秋やその他の女性農楽出身者が保有している農楽は、全羅北道の北部地方（井邑、金堤周辺）の湖南右道農楽である。しかし、最初の女性農楽団と言われる「南原女性農楽団」では、団体の幹部であり指導者であった人々は農楽奏者ではなく、パンソリやカ



ヤグム、テグムなどの器楽の名人である姜道根、姜白天、姜錦順らであった。彼らは大変優れた芸能者であったとはいえ、農楽の専門家ではなかった。そして彼らに学んでいた若い女性芸能者たちも皆パンソリや舞踊専攻生だったので、農楽演奏の経験は初めてであった。羅錦秋や安淑善らの証言から、その頃に演奏していた農楽は、「サムチェ」「クッコリ」などの一般的でシンプルなチャンダン、カラク（リズム形式）を中心として舞踊を見せるような内容であり、特定の地域性を持たない農楽であったということがわかってきた。一つの段階で、南原の芸能者たちが井邑地域の農楽名人たちを招聘して少女たちへの稽古をつけるようになっただろうか。

また、山岳地帯の南原は分類するならば「湖南左道農楽」の伝承地域であり、南原現地で伝わる農楽は井邑などの「湖南右道農楽」とはだいぶ異なる性格を持っている。南原の芸能者たちが、あえて遠隔地である井邑などから農楽奏者を招いて女性農楽団に訓練をさせ、その公演内容として湖南右道農楽を導入したことの理由が何であるのかについても長い間疑問であった。

今回の調査で発見された、1950年代末に誕生した「南原女性農楽団」以前の1947年と48年に、「娘子農楽隊」が存在していたという新聞記事にそのヒントが隠されているように思う。記事には、「娘子農楽隊」の公演内容として、「チュムクッほか10カラク<sup>21</sup>」と書かれている。「チュムクッ」というのは、「クッコリ」というリズム形式の別名でもあり、ゆったりした舞踊的なリズムに合わせてチャングやソゴなどを打ちながら踊ったのではないかと想像される。また、当時の人気パンソリ唱者が集結した国劇社農楽チームによる「田植えのシーン」が演じられたとも書かれている。これは、「農夫歌」と呼ばれる民謡を歌いながらチャングなどを打って踊ったものであろう。これはその後の女性農楽団でもメインのレパートリーのひとつになっている。また1948年の記事には「女子2名による綱渡り」が注目を浴びたともある。つまり、このときの「娘子農楽隊」のレパートリーには、農楽と歌（民謡、パンソリ、唱劇）そして綱渡りが含まれていたというわけである。

その10年後の1957, 8年頃に「南原女性農楽団」が南原で生まれたのであるが、そのレパートリーは1947, 8年の「娘子農楽隊」に近かったのではないかと推測される。この時の農楽の雰囲気について、安淑善は「きれいなチブシン（藁ぐつ）を履いて着飾って演奏した」「（農楽としての）技術よりも芸術的な面が強かった」と記憶している。

---

21 10 演目という意味か、またはリズム形式の変化が10種類だったという意味だと思われる。

その直後、南原女性農楽団が自然解散に至ったためそのメンバーを引き継いで「春香女性農楽団」が作られた。羅錦秋の記憶によれば、既にこのとき湖南右道農楽のパンクッを演奏してはいたが、現在のような完全な右道農楽ではなかったという。カラクのフレージングなども、もっと単純で古いスタイルであった<sup>22</sup>。

また、大韓ニュース 1960 年 3 月の映像に残されている李大統領誕辰祭農楽大会には「女性農楽団」の姿が残っており<sup>23</sup>、時期からして羅錦秋も参加していた「春香女性農楽団」の映像ではないかと推測されるのだが、この映像のなかではケンガリ奏者がプッポ（羽でできた花の装飾がついた帽子）をつけ、チャング奏者は頭に花のはちまきを巻き、10人以上いるとみられるソゴ奏者は全員コッカル（花笠）をかぶっている。まだチェサンソゴ（紙の長い紐がついた帽子をかぶったソゴ奏者およびその舞踊）は導入されていなかったと見られる。パンクッ自体は、湖南右道農楽の陣法や叩き方に似ているように見える。

この大韓ニュースの映像の頃あたりから、春香女性農楽団の演奏にだんだん湖南右道農楽のパンクッの要素（オチェジルクッ、オバンジンクッ、ホホクッなどのリズム形式）が追加されたのではないかと考えられる。羅錦秋は、全羅道各地を巡回公演するうちに各地の年寄りたちからカラクを少しずつ学んだとも述べている。そのような鍛錬の結果、現在のようなパンクッに成長していったのではないだろうか。

またチェサンソゴの導入時期については安淑善が次のようにコメントしている<sup>24</sup>。

「(初期の女性農楽団で) 呉甲順の姉さんたちはきれいなお化粧をして、頭に花をつけてチャングを叩いているのに、姜白天先生は初めから私にサンモ（チェサンソゴ）をやれと言った。(花の飾りとサンモが同時にいると) バランスが合わないと思ったけれど、先生の言うことには従うしかなかった。」

この証言から判断するに、南原女性農楽団の段階では既にチェサンソゴを導入する準備をし、春香女性農楽団の頃から全面的に使い始めたのだと思われる。

さらに巡回公演の際に多様な演目を提供して観客を飽きさせないため、時間を延長する

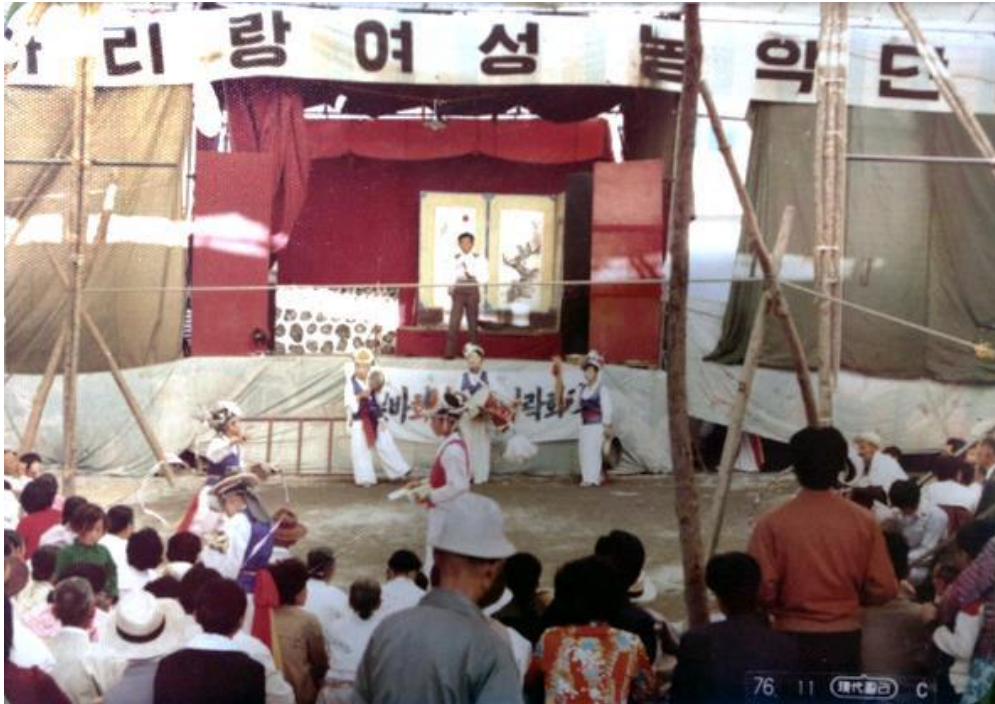
---

22 羅錦秋へのインタビュー（2015 年 8 月 19 日）による

23 筆者が確認したなかで最も古い女性農楽団の動画である。大韓ニュース映像はこのウェブサイトから試聴できる。「e-映像歴史館」<http://film.ktv.go.kr/>

24 FM 国楽放送でのインタビュー（2012 年 7 月 15 日）より

ために各楽器の個人演技と民謡、国劇（トマク唱劇）の演目が加わったと推測される。羅錦秋は、農楽パンクッを先にやって、その後個人技をやっている間に、数人は舞台裏で衣装転換をして出て来てトマク唱劇をやった、という順番で記憶している。こうして、パンクッ、個人技、トマク唱劇、綱渡りなど、女性農楽団を彩るレパートリーが形成された。



【資料10】1976年11月「アリラン女性農楽団」公演の様子  
(写真：演劇団パルサンデ所蔵)

## 1-2 羅錦秋の人生と農楽

---

### 1-2-1 個人史の研究手法

ここでは羅錦秋の人生を本人の証言<sup>25</sup>と、当時の新聞やその他の情報を組み合わせて時間軸に合わせて記述することで、時代背景と個人の人生を追いながら農楽を含む韓国伝統音楽の近現代史の一面を垣間見てみたい。巻末には本文に対応した個人史年表を添付したので、これを参照しながら本文を読むとより理解しやすい。

個人年表を作るにあたり大きな問題となったのが、羅錦秋が語る「年齢」であった。戸籍上の生年月日と本年齢にずれが生じていること、当時の年齢の記憶にも錯誤がある可能性があることも含めると、羅錦秋が「17歳のとき」と言及する年が実際に西暦何年であるのかを計算するのには、起こった事象の前後関係と客観的な歴史的事実との相互関係を明らかにする必要があると断定が困難であった。調査を通じて、羅錦秋が「～歳のとき」と述べている年齢は戸籍上の年とほぼ一致することが後にわかった。

### 1-2-2 康津から光州へ、国劇団との出会い（1938～1956年頃）

羅錦秋は1938年2月2日（旧暦1月16日）、<sup>チョルラナムドカンジンガンカンジンウプトンソンリ</sup>全羅南道康津郡康津邑東城里に生まれる。当時の康津は今と比べても大変に不便な田舎であったという。4男4女の末娘に生まれたが、その誕生を見ずに父親が他界したことから、女子だったこともあり、戸籍の登録が3年遅れて1941年生まれになっている。叔父が戸籍登録の書類に氏名を記入したときに「マンネ」(막내 :末っ子の意、漢字表記不明)と記載したのが誤登録され「モニョ」(모녀:漢字表記では模女)となった。本名はこの「羅摸女(라모녀 ラ・モニョ)」であり、「錦秋(금추 クムチュ)」は後につけられた芸名である。

母が女手ひとつで4男4女を育てたが、立て続けに4人の男子が事故・病気で亡くなり、母が4人の娘と共に田舎で貧しく暮らした。羅錦秋は康津で国民学校に入学したがすぐに朝鮮戦争が勃発し、授業はおろか戦火を逃げ惑う生活が数年続いた。さらに輪をかけるように、戦争が終わったすぐ後に母親が交通事故に合って亡くなった。そのため、既に結婚

---

<sup>25</sup> 羅錦秋の個人史に関するインタビューは放送、研究等でこれまで多数行われてきた。權恩瑛、キムソンテ、ソギョンスク等による採録およびFM国楽放送のインタビュー番組などを参考にした上で、筆者独自の補足的なインタビューを加えて整理した。

して全羅南道光州市で暮らしていた 2 番目の姉（羅錦秋とは 4 歳差）が妹をひきとった。  
この時、羅錦秋は本年齢で 15 歳頃だったと推測される。

光州の姉の家は現在の南区、社稷公園<sup>サジク</sup>のすぐ脇にあった。電気会社を営み、比較的経済的余裕があった姉夫婦の配慮もあり、羅錦秋は大成国民学校（現・大成小等学校）に再入学してここを卒業し、スピア女子中学校に進学する。姉の子供たちの世話や日々の食事の準備、市場への買い出しなど家事を手伝う生活であったという。



【資料 1 1】 1950 年代の光州南区、社稷公園周辺の地図  
(筆者作図)

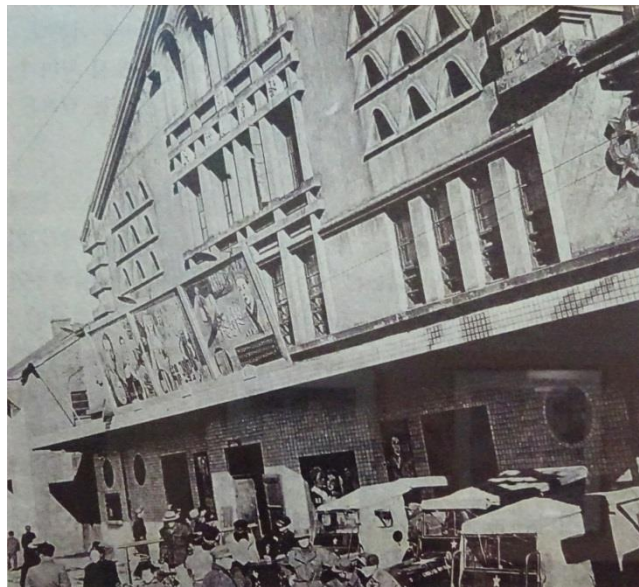
ちょうどこの頃、家から少し下った光州川の向い側にある太平劇場やそのすぐ近くにあった光州劇場に当時大流行していた伝統オペラ歌劇団の「林春鶯国劇団」をはじめとする様々な国劇団が巡回公演に来たという。羅錦秋はこれを見て心酔し、女学校に行かずに内緒で劇場にばかり通うようになる。このことについて次のように話している。

「あのときは知らなかったけど、今考えれば本当に有名な林芳蔚、金演珠、林春鶯のような有名な先生方を招聘して集客していたみたいね。開場前に劇場の上の方に外壁みたいなのところがあって、そこでチャング、ケンガリ、チンを叩いてた。その音が本当に良かったのよ。音に惹かれて行ってみたら、王様や姫の衣装を着て舞台上で何かやってるんだけど、それがあまりにも良かった。」

「夜な夜な川の対岸から聞こえてくるクッ（農楽）の音がとにかく良かった。それで劇場に入ったら、もうため息が出て。何でもいいから、あそこに入って一緒に公演をやりたいと思った。」

1950年代半ばから後半にかけてのこの時期の韓国、とくに地方都市では、まだラジオやテレビが普及しておらず、庶民の娯楽としては輸入されるハリウッド映画やごく少ない国産映画、そしてこうした大衆演劇があったが、そのなかでも「女性国劇」と呼ばれるジャンルは大変な人気を誇っていた。[魏敬蕙 2005:27]

豪華な衣装や舞台美術、男装の麗人と姫役の美しい女優達が繰り広げるロマンスの世界。貧しい家庭で育ち、都会に住む姉に引き取られて暮らしていた羅錦秋にとって、こうした華麗な演劇の世界と、女優達の舞台裏の生活が夢のように輝かしく見えたことであろう。その感動と憧れの心たるや、現在のように豊富なエンターテインメントやメディアにさらされている私たちが想像するのは難しい。



【資料12】光州劇場（1950年代）

（写真：現在の光州劇場の展示写真を筆者が撮影。2015年8月）





【資料 1 3】1956 年女性国楽団 林春鶯「コンチィパッチィ」  
(1956 年 10 月 1 日 京郷新聞広告)



【資料 1 4】女性国楽団 林春鶯「女丈夫」「세공주전」  
(1957 年 5 月 27 日 京郷新聞広告)

羅錦秋が証言の中で語っているように、当時こういった演劇を行う前に、宣伝のために劇団が農樂を打ち鳴らしながら劇場の周辺を行進する、「マチマリ」（日本語の「町廻り」から来る用語）や「イルクミ」（「入れ込み」「入り込み」）と呼ばれる習慣があった。羅錦秋が農樂に初めて接したのはこの「イルクミ」を見たときということになる。

また「女性国劇」と同時期に「ヤクジャンシ」（薬売り）の劇団が光州市内によく訪れ、光州川の河原に仮設舞台を建ててはパンソリや短い演劇、綱渡りなどの芸を見せて、薬を売りさばいた<sup>26</sup>。こちらは劇場で行われる国劇団の公演とは違って、無料で観客を呼び込み、ごく短時間で構成された演劇を見せ、幕間ごとに胃腸薬や鎮痛薬などの薬を売ったという。川の近所に住んでいた羅錦秋は、このヤクジャンシの公演を遠巻きから眺めていたという。

なんとかしてそうした劇団に入りたいと考えた羅錦秋は、上演期間が終わって次の都市へ移動しようとする国劇団に対し、入団の方法を尋ねた。すると「まずは両親の同意を得ること。それから、国楽（韓国伝統音楽）を学んだことがあること。そうでなければ舞台に立てず、一生世話係で終わってしまう」と言われ、すぐさま国楽院（伝統音楽の教育施設）への入門を決心した。しかし、姉夫婦からの同意は得られなかった。当時、パンソリやカヤグムなどの芸事を学ぶ女子はすなわち「妓生<sup>キセン</sup>」であるということを意味し、それは賤しいことであって、そういった家系でもないのに自ら進んで妓生になるようなことがあってはならないという概念が強かったことがわかる<sup>27</sup>。

しかし諦められなかった羅錦秋は「洋裁学校に通え」と渡された学費を持って、「光州国楽院」に向かい、内緒で入門した。羅錦秋が通った光州国楽院は1952年にパンソリの名手である鄭珖秀<sup>チョングァンス</sup>らによって設立され、当時は世襲の国楽家系の若い女子たちや、料亭などに出向して生計を立てている妓生たちが伝統芸能を学びに通っていた。羅錦秋はこの光州国楽院に1955年以降、58年より前に入門したものと考えられる。3か月ほどの間、他の少女たちと共に春香歌の一部などを学んだり、市内に居住する舞踊家の韓ジノクに僧舞<sup>スンム</sup>などを学んだと言う。

「（鄭珖秀）先生にパンソリを習ったんだけど、パンソリが全く頭に入ってこない。家には反対されて内緒で通っているし、早くなんとかして劇団に入ってどこかに行ってしまいたいんだけどパンソリは一朝一夕に上手くはならないし、とにかくもどかしかった。」

---

<sup>26</sup> 解放直後の1946年に光州川の河原で綱渡りの公演を撮った写真が光州市民俗博物館編の写真集に収録されている。[光州市民俗博物館 1993:205] この写真集からは、光州川の写真が多数含まれており、河原に市場が立ったり、行商人がいたり、洗濯をしたり、子どもが水遊びをして遊んだり、今に比べはるかに人々の交流や暮らしが活き活きと行われた場であったことがわかる。

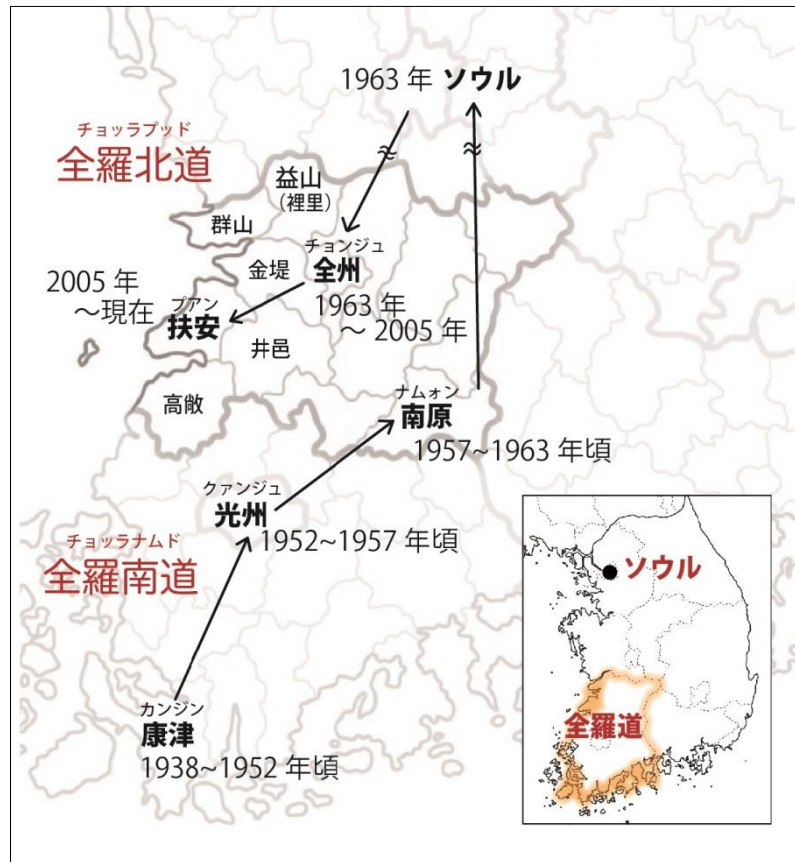
<sup>27</sup> 井邑農楽の兪枝和の場合も同様に「タンゴルネ（巫女）になりたいのか、許さない」と家族の強い反対に合ったがそれを押し切って農楽を始めたことを語っている。[全羅道立國楽院編 2015:49]



そしてこの頃、光州国楽院のすぐ脇にあった光州郷校の有識の老人に、「国楽をやるつもりなら、名前が『マンネ』では良くないから『クムチュ』（錦秋）に変えなさい」と進言され、今の通名であり芸名である「羅錦秋」を名乗ることになる。もちろん、このことも家族には秘密であった。

しかし、洋裁学校に通うふりをして国楽院に通っていることがとうとう姉夫婦に知られ、羅錦秋らの面倒を見ていた従兄弟（母の養子となっていた）に薪で気絶するまで殴られた。国楽院にはもう行かないと約束させられたが、そうこうしているうちに「薬売り（ヤクジャンシ）」の劇団が光州に再びやってきて、また内緒で通った。家の近くの社稷公園ではパンソリを習っている少女たちが髪を長い三つ編みに編んで、美しいチマチョゴリを着て丘に登って行くのを見た。パンソリの歌い手たちには山や滝など自然の中で発声を練習して声質を作る「得音<sup>トッゾム</sup>」と呼ばれる習慣があり、この得音のために公園の丘に登って行く三つ編みの少女たちを羅錦秋はたびたび見かけて、心底羨ましく思っていたという。

そして初秋のある日、薬売りの劇団に「次はどこの町に行くんですか、ついて行ったらいけませんか」と尋ねた。すると「次は南原に行く。親の了承は得たのか。国楽を少しは知っているのか」と言われ「パンソリは習った」と答え、密かに家出を決意する。家に帰り、義兄が電気会社を営んでいたため家に置いてあった現金から100万ウォンを盗み胸に隠し、普段着ていた服の内にもう一重に服を重ね着して、早めに夕飯を食べた。散歩に行くと言って家を出て、河原で舞台を解体している薬売りの団体とおちあつて南原に向け出発した。家族を捨て、国楽への道を選んだ「羅錦秋」の芸能者としての人生がここから始まったのである。



【資料 1 5】 羅錦秋の主な活動拠点の移動  
(筆者作図)

### 1-2-3 南原国楽院時代、パンソリと農楽の学習（1957 年～1959 年頃）

林春鶯国劇団が光州劇場で盛んに公演を行っていたのが 1957 年夏であることを考慮すると、[魏敬蕙 2005:127-134] 羅錦秋が薬売りの劇団につれられ南原に向かったのは、同年秋であると推測される。

身寄りの無い羅錦秋は、南原についてすぐに、南原文化の象徴とも言える廣寒楼<sup>クアンハンル</sup>の脇にあった「南原国楽院」を目指した。南原国楽院の前身は「南原券番」であり、ここでは若い女性らにパンソリ・舞踊・器楽などを教え妓生を養成していたのだが、1950 年に国楽院と名前を変え、その役割がそのまま継承されていた。当時、南原には国楽院の金ヨンウン、郷校に姜道根<sup>カンダクン</sup>やチュガンドクというパンソリの大家たちがいた。羅錦秋が訪ねたとき金ヨンウンは既に病を患ってはいたが、国楽院で若い女性たちを中心にパンソリを指導していた。この師の家に内弟子として入り、家政婦の役割をしながら春香歌などを学んだ

という。光州では全く身に入らなかったパンソリの学習を、このとき本格的に始めたのである。

「ご飯作って、掃除洗濯をして、先生と奥さんの履物を拭いて。その頃は先生と奥さんは、ゴム靴を履いて生活されてたの。毎朝白いゴム靴を冷たい水で洗って、拭いて、ひっくり返しておいて、水が落ちたら、二人が履いて出かけて。私はそうやってパンソリを勉強したよ。」

1年もたたないうち、冬場に南原国楽院で農楽の練習が始まったという。当時は李承晩政権の末期であり、毎年3月には李承晩の誕生日記念、8月には光復（終戦）記念の農楽大会が盛んに行われていた。女性農楽チームを作ったこうした大会に出場すれば賞を狙えるのではないだろうか、また当時財政難にあった南原国楽院の運営資金にその賞金を充てることができるのではないか、という期待のもと準備が始まったと言われている。南原の国楽界を率いていた姜氏一族（姜道根、姜白<sup>カンベクチョン</sup>天、姜<sup>カン</sup>チョウン等）や国楽院の金ヨンウンが中心となり、主にパンソリを学ぶ若い女性たちを南原および周辺地域から集め、農楽の稽古をつけた。羅錦秋はこの時、農楽の経験が全く無かったため、最も基本的な拍を叩くチン（銅鑼）を担当した。そしてこのチームでソウルに行って見事全国大会で優勝したという。これが「韓国初の女性農楽団」とされている「南原女性農楽団」である。この大会が何の大会であったかは明確には不明であるが、羅錦秋の証言から大会が春に行われたこと、「李承晩大統領政権の末期」であったことを強く記憶していることから、1958年3月の李承晩大統領生誕記念で行われた農楽大会であった可能性が考えられる<sup>28</sup>。

このときの南原女性農楽団のメンバーには羅錦秋以外に、張ホンド、姜チョウン、金<sup>オガブスン</sup>グムスン、李ヘンファ、呉<sup>アンスクソン</sup>甲順、安淑善、安<sup>チョンチュンシル</sup>オクソン、鄭<sup>カン</sup>春<sup>ムスン</sup>實などがいた。

#### 1-2-4 春香女性農楽団での活動（1959年頃～1963年）

南原女性農楽団はソウルの競演大会で成功して南原に帰郷したが、メンバーのうちに既婚女性や妓生としての仕事を持つ者が多かったため、その後の活動の継続は困難であった。そこで南原で料亭を営みながら少女たちにカヤグムなどを教えていた姜錦順が、自身の養女である呉<sup>オガブスン</sup>甲順（1944年生まれ）を主人公に据え、興行公演を目的とした新しい女性

---

<sup>28</sup> P.34の【資料7】の表を参照のこと。

農楽団を作ることを発案した。これが「春<sup>チュニヤン</sup>香女性農楽団」である。

その結成年月日もまた正確には不明であるが、春香女性農楽団の活動について、当時の新聞にはっきりと団体名が書かれた記事は遅くとも1961年9月28日の京郷新聞に確認される。その前年1960年には、団体名はかかれていないが「女性農楽団」「娘子農楽隊」が登場する農楽大会の記事<sup>29</sup>や、テレビ放送の大韓ニュースに女性農楽団公演の映像<sup>30</sup>が見受けられ、これらが春香女性農楽団である可能性もあると見られる。

この新しいチームには、先のソウルの大会に出場した旧・南原女性農楽団のメンバーも多く含まれていたが、新たに加わった若いメンバーたちもいたと言う。旧・南原女性農楽団から引き続き、姜道根、姜白天ら長老が指導に当たり、少女たちとともに団体生活をしてながらパンソリや農楽を教えた。羅錦秋の証言によると、結成して1年ほどはパンソリや農楽の特訓を行い、その後に本格的な全国巡回公演が始まったという。羅錦秋は後にこの春香女性農楽団のリーダー奏者であるサンスェに抜擢されたのである。

---

29 例えば、1960年3月10日、1960年3月26日の記事などに見られる。(原文は巻末に掲載)

30 1960年4月1日に放送された大韓ニュースでは3月26、27日に行われた李承晩大統領の85歳の誕辰記念の一連行事として「第1回全国農楽芸術競演大会」がソウル運動場にて行われたと伝えられている。映像には、30人ほどの若い女性奏者や子どもが歌を歌いながら農楽を演奏している姿が映っている。



【資料16】1961年の春香女性農楽団の写真

「辛丑年1月5日「プヨン敬老院期成会 一同 南原女性農楽隊大公演 記念」と書かれている。

2列目左から3番目が羅錦秋、1列目左から2番目が金炳燮、2列目右から2番目のチャングが安淑善、同列4番目が呉甲順、最後列の3人のうち左が金鐘守（写真：金鍾洙所蔵）

写真には「南原女性農楽隊」とあるが、1961年当時は新聞記事にも既に「春香女性農楽団」の名で登場している時期である。関係者の証言や、新聞などにも二つの団体名の混同が見られるが、それは最初の南原女性農楽団の延長線上に春香女性農楽団があり、構成員の多くが南原出身だったためだろう。この写真で羅錦秋はケンガリ奏者の服装（頭に戦笠をかぶっているように見える）をしているところや他の少女団員たちと一歩離れて男性幹部らの間に立っているところを見ると、既にサンスェとして活動していた頃と考えられる。また、次の記事では、春香女性農楽団の写真も含めてその活動が紹介されている。

公報部主催全国民俗芸術競演大会に参加するために上京した全北錦山農楽団と南原春香女性農楽団員一行が金氏（金寛成=錦山農楽団長）と姜氏（姜白斗=南原春香国楽院長）の引率で28日午前本社を訪問した。この2つの農楽団は去る2年間連続して全国農楽競演大会で最優秀賞を獲得した著名な農楽団であり28日午後徳寿宮で開かれる競演大会に参加する。（写真=同一行）

1961年9月28日 京郷新聞3面

（原文は巻末に掲載）



【資料 17】「錦山・南原農樂團上京、挨拶のため本社に」  
(京郷新聞 1961 年 9 月 28 日)

この記事では、錦山農樂團と共に上京したことが伝えられている。「この2つの農樂團は去る2年間連続して全国農樂競演大会で最優秀賞を獲得した」とあり、これが事実だと仮定すれば春香女性農樂團は記事の前々年である1959年には結成されていたことがわかる。

全国民俗芸術競演大会が28日に行われた。(…中略) 全北の農樂は男女2チームが登場し、異彩を放った—男性は錦山邑農樂團で予選7団体から選抜された50代のベテランチームで、女性は南原邑より春香国楽院院生たちによって構成された純女性農樂團であった。(…中略) 全25種目に、革命公約を唱える革命公約歌まで準備して出場した春香国楽院の女性農樂は、まだ実験段階ではあるが、幼い李チュンファ(7歳)嬢ほか2名の農夫歌や、吳甲順(18歳)嬢ほか2名によるチャンゴは、将来有望な熱演であった。

1961 年 9 月 29 日 東亜日報 2 面  
(原文は巻末に掲載)

この記事では「まだ実験段階ではある」「将来有望な熱演」などの表現から、当時の人々にとって少女たちによる農樂がそれまでの男性奏者による農樂に比べて非常に斬新で、注目

に値するものであったことが想像される。幼く、技術力の高い少女奏者達への期待と注目が読み取れる。また公演レパートリーとして、「全25種目」はパンクツのカラクを数えたものかと推測されるが、記事にもあるように「農夫歌」や「チャンゴ（個人技のソルチャングを指すと思われる）」はやはりパンクツの中でも大きな目玉になっていたということがわかる。

またこうした新聞記事などにサンズエであった「羅錦秋」の名は残念ながら見受けられない。この春香女性農楽団においてアイドル的、主人公的役割をしていたのはチャンゴ奏者の「呉甲順」であった。当時の呉甲順の様子や人気ぶりについて羅錦秋は、「始めから春香団体は呉甲順を主人公にしようという意図で作られたから仕方ない。」と語り、当時それについて多少の悔しさがあったことも言及しながらも、「甲順には華があった。人を惹きつける魅力があった。」と認めている。



【資料18】呉甲順の写真

(写真：羅錦秋所蔵)





【資料1 9】「吳甲順とその一行」農樂のレコードジャケット（1978年）

（写真：李輔亨所蔵のレコードを筆者が撮影）

春香女性農樂団は全国各地でくまなく巡業公演を行った。発祥地の全羅北道の各都市はもちろんのこと、北東部は江陵から、南は巨済島まで巡業をし、特に当時流行りはじめた地域芸術祭が開催される所には必ず参加した<sup>31</sup>。また独自に地域の有力者と契約して地方公演も行い、既存の劇場を用いた公演も行った。この頃に女性農樂団の人気は最高に達し、南原以外の全羅道の他の都市だけでなく、釜山、京畿道などの遠隔地にも類似した女性農樂団体が同時に発生していった。民俗学者であり音楽学者の李輔亨によると1960年代にソウルで女性の農樂チームが京畿道の特徴的なリズムである「キルグナクチルチェ」を打ちながら行進しているところを見かけたという。京畿地方でも女性農樂団が作られて公演が行われていたということの証拠であり、女性農樂団のブームがいかに影響力が大きかったかの証拠でもある。

31 女性農樂団が参加した具体的な芸術祭の名称は P.44 に示した。





【資料 20】初期の南原女性農楽団の写真

「斜陽文化とその伝承④ 金堤市のサンモ技能保有者、白南允氏」インタビューより

「22 年前女性農楽団創団公演を終えて江原道江州にて団員たちと共に。中列右から 3 番目が白氏」とある。

(全北日報 1980 年 6 月 21 日記事より)

羅錦秋はこの頃の思い出について懐かしそうに語る。毎日繰り返される公演のために足が腫れて靴が履けなくなったり、汗だくになった衣装で宿舎に帰り洗って干してはまた次の朝着て、しかしそれでも楽しくて笑い転げながら夜中まで話し込み、隣の部屋で寝ていた団長たちに叱られたりした。どんなに辛くても楽しくて仕方なかった共同生活は青春の思い出だと言う。そして年長者でサンスェとして少女たちをとりまとめる責任感も常に感じていたこと、団員同士の喧嘩やいざこざを仲裁した話なども記憶している。

#### 1-2-5 渡米公演計画の頓挫、全州での結婚生活（1963 年～1970 年代）

全国で大人気を博していた女性農楽団体が、さらに大きく成長するきっかけが訪れる。1963 年にアメリカ人実業家の発案により女性農楽団の渡米公演計画が持ち上がったのだ<sup>32</sup>。ちょうどこの 1960 年前後は「韓国文化」の独自性を世界に向けてアピールしよう

---

32 1963 年 2 月 28 日の東亜日報には「韓国芸林苑ではアメリカの興行家ポール・ジーランド氏の斡旋で韓国の民俗楽と農楽のチームをアメリカに送り、重要都市とテレビでの公演を巡回させることにしたという。3 月 4 日からソウル市民会館で告別公演を開くのにあたり、ヨルトゥバルサンモの鄭五龍氏（原文ママ、正しくは鄭五同）、チャングの寵児全四燮、ケンガリの権威者金在玉氏などが出演する。」と書かれている。原文は巻末に掲載。

という機運が高まった時期であり、当時の新聞にも各種の海外派遣事業が多数見られるようになる<sup>33</sup>。この女性農楽団渡米計画については、羅錦秋はこのように発言している。

「アメリカから来た人が（女性農楽団の）公演を見てこれは良いぞということで、この農楽をアメリカに招聘したいっていうんで、外国に行くならもっと技量を伸ばさなきゃいけないぞと。ソウルで練習しろと。南原から上手い子を何人か選抜して。春香女性農楽団が流行ったんで、全州とか白鷗（地域）とか、当時色んなところでブームが起きてました。あちこちから上手い人たちを選抜してきて、ソウルで集まったんです。それで、秘園（昌徳宮）と宗廟の2か所で練習しました。旅館で寝泊まりして、3か月間の合宿をすることになったんだけど、そのとき先生方に（稽古を）正式にお願いしたんです。」

羅錦秋の証言によれば、同時多発的に各地で結成され別々の活動をしていた女性農楽団の奏者たちのうち、最も実力のある者たちがこの時初めて中央に集められ、3か月間の特訓合宿を行ったと言うことである。さらに、この時やはり初めて湖南右道農楽の名人である男性奏者たち<sup>34</sup>を正式に招聘して共に合宿を行った。

この時のことについて、羅錦秋と兪枝和が共通して証言しているのは、先生たちにレッスンを受けて習ったというよりは、既にこの時ある程度女性農楽団メンバー達の実力は確立しており、自分たちで練習をして補足的に個人技などを学んだということである。

この3か月間の合宿練習によって、女性農楽奏者たちの実力はより一層磨かれた。また、右道農楽の名人たちに指導を受けた結果、レパートリーに右道農楽的性格がより強く見られるようになった。ソウルで待機しながら渡米の指令を待ったが、残念なことに計画は資金不足のためあつげなく水に流れた。旅館での宿泊や食費などがかさみ、渡米の費用を捻出するのが困難になったのである。3月4日から数日間開催されたソウル市民会館での送別公演の後、メンバーたちには解散が告げられたのである。

---

33 農楽の海外派遣は1960年代前半頃から盛んになった。特にアメリカやヨーロッパ、日本への派遣が多かった。とくに曲芸的な要素を含むヨルトゥバルサンモの芸への関心度が高かったのか、1963年に羅錦秋らを指導し共に渡米する予定であった鄭五同は、1962年6月にもすでにパリでヨルトゥバルサンモを披露し、喝采を浴びたという記事が見られる。その他、舞踊団や芸術団の一員として農楽奏者が海外に派遣され、注目を浴びた記事は多く見られたが、そのなかでも1962年10月27日の記事を巻末に抜粋し掲載しておく。

34 そのメンバーには全四燵、全四鍾、鄭五同、白南允。金炳燵、金在玉らがあり、その多くは井邑出身の奏者であった。

その際、羅錦秋と苦楽を共にしてきた呉甲順や安淑善・オクソン姉妹などの主要メンバーはそれぞれの希望でソウルに残ったり、団体から脱退してしまった。その後、呉甲順はカヤグムピョンチャンや民謡、安淑善はパンソリ唱者として成功した。このように女性農楽団からその他の声楽、器楽に方向転換して現在も活躍している女性芸能者は多い。一方、羅錦秋はもともとの本拠地であった南原には戻らず、全州に向かうことを決めた。全州で公務員として勤務しながらも女性農楽団の運営、引率をしていた李バンゲン団長（この頃既に俞枝和と事実上夫婦になっていた）がアメリカ公演のための合宿の最中も女性団員たちを見守っていたのだが、このチームの解散を機に羅錦秋をスカウトし、全州に連れて帰った。

このとき李バンゲン団長をはじめとする全州市在住の国楽愛好者たちによって運営されていた女性農楽団が「全州アリラン女性農楽団」である。羅錦秋はしばらく李バンゲンとその家族に生活を支えられながら女性農楽団の活動を続けた。李バンゲンは、自分の友人の張金東チャングムドンを羅錦秋に紹介した。張金東はバスの運転手として働きながらも、趣味でパンソリの鼓法（伴奏）を学んだり、女性農楽団の運営を手伝う無類の芸能好きの人であった。このことについて羅錦秋は、李バンゲンが他団体に羅錦秋をとられないための画策として友人と結婚させたのだと冗談半分に語る。

張金東はパンソリや農楽など国楽を大変愛し、羅錦秋の活動を応援していたが一方で彼の家族は末息子の新婦が農楽奏者であるということを非常に嫌った。そのため羅錦秋は結婚してしばらく活動を避け、夫の両親と暮らした。時間を置いて、夫の実家を出て全州市内に家を構えたときから、再び団体での活動や農楽を教える仕事を開始したという。また、全州にいる間には、巡業の合間を縫って、洪正澤や金東俊などの名人たちからパンソリの指導を受けた。

1964年頃、李バンゲン団長が運営した「アリラン農楽団」に、新たにアメリカ人女性「ジェーン・ムコーエン」とその友人「ジョン」が加わったことで、この団体を「韓美農楽団」と改めて再び全国巡回公演を行ったという<sup>35</sup>。このジェーンという女性は平和奉仕団として父親と共に来韓し、農楽に出会ってその魅力にとりつかれ、父親が帰国した後も

---

35 権恩瑛は、「井邑女性農楽団」に外国人奏者たちが加わったことで「韓美女性農楽団」になったとしている。[権恩瑛 2004:56] 一方、羅錦秋は井邑チームと韓美は無関係で、全州アリランチームが発展したものだとして理解している。実際には、井邑チームからも全州アリランチームからもメンバーが集まって結成されたのではないかと推測されるが詳しい事は未調査である。

一人が残って農楽団体での活動を希望するようになったと羅錦秋は記憶している。

その後、羅錦秋は1965年に長女チョンソン、68年に長男ヨンシク、75年に次男ヨングを出産する。子供たちがいるため全州で家庭生活を送りながらも、女性農楽団で人手が不足したときに部分的に巡業への参加を頼まれたり、小中高等学校などでの農楽講師を頼まれて指導しにいったりという、断片的な活動を続けていくことになる。



【資料2 1】「韓美女性農楽団」活動期の写真

後列左端が羅錦秋の夫の張金東、白人女性がジェーン・ムコーエン、その右隣が羅錦秋

(写真：羅錦秋所蔵)



【資料2 2】「韓美女性農楽団」の公演の様子

(写真：羅錦秋所蔵)

### 1-2-6 女性農楽団以降の活動（1970年代後半～1980年代前半）

羅錦秋の活動経歴として最もよく知られている女性農楽団での巡業公演活動は1960年代後半から出産、育児などによって断続的なものになり、女性農楽団自体の衰退によって1970年代末には巡業公演が完全に終了する。70年代に入って急速に普及したテレビやラジオ、レコードなどのメディアや、映画や歌謡ショーなどの他のエンターテインメントに押され、女性農楽団の経営は困難になっていた。言い換えるならば、農楽および伝統音楽が大衆の娯楽から遠ざかって行ってしまったのである。集客が困難になれば団員たちの移動費用、宿泊費用、食費などを確保するのが難しくなり、団体は次々に解散に追い込まれていった。多くの女性農楽奏者たちは家庭に入るなどして農楽界から離れて行った。

しかしその間にも羅錦秋は、1970年に大阪万博に韓国代表農楽団として参加して訪日したり、73年には全羅北道高敞郡において牟陽城祭第3回全国パンソリ競唱大会で3位受賞、76年には第3回全北農楽競演大会にて個人演技賞受賞などの個人的な活動経歴が見られる。断続的ではあるが、途切れることなく農楽やパンソリの活動を続けられたのは夫の張金東の協力と理解があったためだということについても、羅錦秋は語っている。

また、この頃から全羅北道地方の様々な小・中・高等学校での農楽指導の経歴を積むようになる。羅錦秋が指導した学校は、全州農林高校、全州ピサボル芸術高校、群山東中学校、金堤農林高校、井邑甘谷国民学校などである。特筆すべきは、1982年から数年間にわたり始動した井邑市の甘谷国民学校（現・甘谷小学校、井邑市甘谷面）においてパンクッや個人技を小学生たちに教え、大会での連続優勝に導いたことだ。井邑市は農楽の名人を多く輩出しており、井邑出身の金炳燮や、その他の名人たちが前任で教えていたこともあるが、羅錦秋の指導によって小学生が大人と競う全国大会でも賞をとったというのは画期的なことであった<sup>36</sup>。

また、幼い頃からのパンソリ学習と農楽活動の合間を縫った勉強が結実して、1983年には全州大私習ノリ大会のパンソリ一般部<sup>37</sup>において1位を獲得した。羅錦秋本人は、その後もパンソリの勉強を続けたかったが時間や環境が許さなかったので、声が出なくなっ

---

36 井邑甘谷国民学校の受賞歴は以下の通りである。1982年6月 第8回全州大私習ノリ農楽部2位、1983年12月 第1回全州大私習ノリ学生大会農楽部1位、1984年12月 第2回全州大私習ノリ学生大会農楽部1位。

37 パンソリを専門としない一般人のための部門で「パンソリ名唱部」と区別されている。

てしまって本当に残念だと常々語っている。パンソリや民謡の音楽世界を心から愛しているということもよく口にしていた。羅錦秋をはじめとする女性農楽団出身の奏者たち以降、プロとして活動する農楽奏者のなかでこれほど伝統音楽の勉強を重ねた人物は見られない。女性農楽団の教育・訓練方法から生まれた結果であるが、現代においてそれを全く踏襲することは難しいと言える。現在の時代に合った方法で、どのようにしたら今再び国楽界がこのような人物を輩出することが出来るのか考えてみたいところである。

同 83 年 11 月には、ソウル国立劇場小ホールで行われた「韓国名舞展」においてプッポチュムを披露した。このときの公演は、羅錦秋が比較的若い頃の個人演技を映した唯一の映像として残されている。当時本年齢で 46 歳であるが、その姿からは力がみなぎり、チャングの金炳燮とともに繰り出すカラクは一体に絡み合っていてよく合っていて、見る者にさわやかな印象を与えている。プッポの技量と、切れ味の良いケンガリ演奏を見せつけた直後に、恥ずかしげに笑いながら一礼する姿はなんとも魅力的である。現在のような柔和で無駄な力の入らない演奏とはまた異なり、若々しい少女の面影を残すような演奏である。

### 1-2-7 文化財保有者認定と全北道立国楽院時代（1985 年～2005 年）

1980 年代からの時期には、羅錦秋にとって公私ともに非常に重要な出来事が連続して起きる。この時期は女性農楽団活動以降の羅錦秋の人生においてハイライトであるとも言える。

1985 年、羅錦秋は全羅北道道庁からある依頼を受けた。それは、その年の秋に行われる第 26 回全国民俗芸術競演大会に、全羅北道代表として「裡里農楽<sup>38</sup>」団体を結成して出場し、大統領賞（最優秀賞）を目指したいという願いであった。羅錦秋はその団体指導と、サンスェとしての出演を依頼された。その後大会までの間、無償で益山市まで通って授業をした。この全国民俗芸術競演大会は、競技場や体育館などで演技を行うため、参加人数が多ければ多いほど「見栄え」が良く、優勝の可能性も高まるというのが暗黙のルールであった。そのためこのときの裡里農楽も 80 人をこえる規模だったという。中にはほとんど演奏経験のない主婦たちも混じっており、パンクッで走り回りながら隊列の組み換

---

<sup>38</sup> 全羅北道益山市で結成された団体で、中心人物はチャング奏者の金炯淳であった。裡里農楽は民俗芸術大会での大統領賞受賞後の 1985 年 12 月に、国家無形文化財第 11-3 号に指定された。



えを行う時にぶつかったり楽器を落としたりというレベルからの指導で、非常に苦労した  
 と言うことを羅錦秋は語っている。このとき全羅北道の経済状況があまり豊かでなく、交  
 通費や宿泊費を節約するために参加者たちは審査結果を直接聞くことなく帰郷しなければ  
 ならなかったという。道職員だけを残してバスで南下する道すがら、大統領賞受賞の結果  
 を伝え聞いたそう。団体での大統領賞だけでなく、羅錦秋はサンスエとして個人演技賞  
 を受賞した。通常は、大統領賞受賞団体には個人賞を与えないのが慣例であったが、審  
 査員らの判断によって慣例をやぶってのダブル受賞が決まった。



### 【資料 2 3】大統領賞受賞当時の新聞記事

「神憑ったサンスエ…観衆たち、魂を抜かれる」

「バチを持てば力が自然にみなぎる 農樂人生に一度も後悔はない」

(1985 年 9 月 24 日 全北日報)

全羅北道の代表としての華々しい成果を収めて帰郷し、各所で歓待を受けた羅錦秋であ  
 ったが、そのとき精神、体力ともに限界状態であった。当時、夫である張金東が原因不明

の重度の神経痛を患って看病が長引いていたのだ。大会の頃は、子育てや生計も羅錦秋がほとんど担っている状況であった。大会出場の日も夫の病状が気がかりでならなかったという。その後結局快方に向かうことはなく、張金東は同年12月に亡くなった。3人の子どもたちはそれぞれ大学1年生、高校3年生、小学生であり、生活や進学にかかる深刻な経済的問題もあった。学校での農楽授業や公演なども場が限られており、なんとしても生計を維持するために旧知の伝統音楽人たちに仕事の機会を尋ねて廻ったというほどであるので、その苦労は計り知れない。この時期は、羅錦秋にとって人生最大の不幸と栄光、光と影が同時に存在した時期であったといえる。

翌86年10月には全州市の徳津公園脇に全羅北道道立国楽院が設立された。パンソリや農楽などの聖地とまで言われる全羅北道に、それまでそのような伝統音楽を一般市民が学べる施設が無く、待望の開設であった。講師には主に全羅北道で活動する一流の名人たちが集められ、心待ちにしていた多くの市民たちがつめかけた。羅錦秋はこの道立国楽院にて87年4月に「民謡班(クラス)」の講師に就任することとなった。農楽クラスは初め、裡里農楽キンヒョンスンの金炯淳がチャングの指導を担当した。その後にケンガリのクラスも出来て羅錦秋は民謡と農楽の両方を教えた。初めは講師として、のちには専任教授として2001年まで国楽院に勤務した。そしてさらに、同87年12月付けで全羅北道指定無形文化財、第7-1号「扶安農楽」の「サンスェ」技能保有者に認定される。またその関係で、全羅北道から文化賞を授与され、その賞金によって長男を大学に進学させることができたという苦労話もあった。

道立国楽院では、会社員さながらの勤務体制で、多い日では1日5、6コマ以上の授業を受け持った。受講生の一般市民たちに慕われ、休みの日にも皆で遠足や河原での練習などに行ったという。それまでの羅錦秋の人生は「演者」としての人生であったが、道立国楽院勤務時代の羅錦秋は、「教育者」としての役割が強かったと言える。このとき、プロではなく一般市民を毎日教え続けることによって蓄積されたそのノウハウは注目に値するだろう。今でも伝習合宿などで、こどもや年配の愛好家らを教えるときにはそうした教育的テクニックが活かされているように感じる。道立国楽院では受講生たちだけでなく、学芸研究員、教授部(教育チーム)の同僚たち、事務職員とも親交を深めた。現在でも勤務している金ゲソン(カヤグム奏者)は、初期から羅錦秋と共に一般人への授業を担当してきたが、昼休みの後などに時間を見つけては羅錦秋からケンガリを学ぶ機会を得ていたとい



う。また、小学生の息子を羅錦秋のもとに通わせていたのだが、小学校で農楽の発表会をやることになったとき、羅錦秋が何も言わずに当日楽器を持って現れて伴奏をしてくれたというエピソードもあった。学びたい者には惜しみなくそのわざを伝え、支えようとする姿は、今もその頃も変わらないのだということが感じられた。

また、国楽院の恒例行事として教授陣による音楽会にも出演した。そこでは唱劇の復元公演を試みたり、特技であるプッポチュムを披露した。また、国際交流事業として日本や中国にも行き、農楽を演奏した。1991年の熊本県での演奏と地元の太鼓踊りの団体との交流は映像や写真にも残っている。



【資料2 4】全北道立国楽院時代の羅錦秋  
1985年の「教授音楽会」で唱劇を演じた様子  
(写真：羅錦秋所蔵)



【資料2 5】国楽院の受講生たちと  
1987年に発表会を終えて記念写真  
(写真：羅錦秋所蔵)



【資料2 6】1987年頃 受講生達と合宿を楽しむ様子  
(写真：羅錦秋所蔵)

### 1-2-8 扶安への転居と教育活動（2005 年～現在）

2001年に国楽院を定年退職した後も国楽院からほど近い場所に農楽教室<sup>39</sup>を開設した。国楽院の近所には個人の教室を開かないのが教授陣での間で暗黙の原則だったが、国楽院で最も多くの生徒を集めた羅錦秋への特別対応だった。国楽院で学んでいた弟子たちの多くがこの教室にも通うことになり、いつでも羅錦秋をとりかこんでいた。



【資料 27】「無形文化財第 7 号羅錦秋 右道プンムル伝授館」

（写真：2015 年 8 月筆者撮影、現在は閉鎖状態である。）

その後 2005 年頃、扶安での伝授活動が盛んになり、指導のための往復が大変になったので扶安に転居した。地方文化財保有団体は毎年決まって発表会を開催しなければならない規定もあったので、地元の愛好家たちや、全州の弟子たちとともに公演も行った。

また、この頃から高敞農楽伝授館において若手伝承者たちの授業を始めた。それまではまとまったプロの弟子たちが居なかった羅錦秋にとって、自身の芸能を伝える弟子たちを得たことは大きな喜びであったことだろう。

2009 年頃からは弟子の李哲虎が羅錦秋の農楽を伝習することを決意して扶安に移住し、伝統芸術院「パラムコッ」を設立し、扶安の地においても羅錦秋の伝習合宿や定期授業などがはじまった。

年表には細かく記載できなかったが、道立国楽院退職後の 2000 年代にも羅錦秋は継

---

<sup>39</sup> 韓国ではカルチャースクールや楽器教室のことは「学院」と呼ばれる。

続的にソウルや全州（「全州パンソリフェスティバル」など）での招聘公演でプッポチュムを演じたり、農楽大会の審査員を務めたりと精力的な活動を見せてきた。2015年現在78歳になるが、今でも現役の芸能者として舞台に立ち、また教育者としても惜しみなく積極的に活動を続けており、多くの人々が影響を受けていると言える。

近年の教育活動の詳しい状況やそこで見られる様々な問題点については第3部で後述する。

## 第1部 小結

---

ここまで、第1部では農楽の概観、湖南右道農楽の地理的位置、女性農楽団の誕生と活動の文化史的背景、そして羅錦秋の個人史を見てきた。その要点は以下のとおりである。

- ① 「農楽」は、全国に伝わる多様な民俗芸術の形態を含むジャンルであり、その呼び名も、形態も、目的も様々である。地域による特徴の差についても、5, 6つの農楽圏で分類されて説明されてきたが、文化圏の境界地域や島嶼地域などにはそれ以上に多様な事例が見られる。加えて、近現代には地域を越えて活動する専門演奏者たちの活躍があった。競演大会、文化財法、海外派遣など近現代的な様々な要因と出会って、公演芸術としての農楽が成長してきた。
- ② そのなかで1950年代末に「女性農楽団」の名で活動する団体が現れるようになったが、その誕生には女性芸能者の台頭、芸能者の組織化、劇場文化の流行、競演大会での女性奏者への注目など実に多様な時代的背景が関係している。先行研究では、湖南右道農楽の男性奏者たちが1930年代頃に盛んに行っていたポジャンコルリプペ（移動劇場による巡業公演団体）から発展したのが女性農楽団であるという見解と、女性国劇団（女優によるパンソリオペラ団体）の大流行の波に乗って、その農楽版として作られたのが女性農楽団であるという2つの見解があった。しかし本研究を通じて1947、48年に、初期の女性国劇団が「娘子農楽」を演じていたという新聞記事が見つかったことによって、女性国劇団のひとつのレパートリーとして「女性農楽」が演じられていたことが明らかになった。また様々な証言から、初期の女性農楽団は湖南右道農楽という特定の地域性を持つものではなく、むしろ舞台芸能者たちが作り出した「新農楽」としての性格が強かったということがわかった。
- ③ 羅錦秋はそのような女性農楽団の初期メンバーとして活躍した。彼女の人生は、現在の豊かな社会に生きる我々には想像をはるかに越えるほど波乱万丈であった。家族の反対を押し切って自ら決めた伝統音楽の道を突き進み、世襲巫覡（タンゴル）家系出身のパンソリや器楽の専門芸能者たちから歌や舞踊、打楽器を学んだ。その後1950年代末からは女性農楽団のメンバーとして巡業活動を繰り広げ、やがてサンスェ（リ

ーダー奏者）として実力を発揮して人気を得た。その後 1980 年代には全国大会での大統領賞、個人演技賞受賞などがきっかけとなり全羅北道無形文化財保有者指定を受けた。これにより全羅北道立国楽院の教員に就任し、14 年間にわたり一般人への農楽普及に貢献した。他にも小学校、高校などでの農楽教育にもあたった。2001 年に道立国楽院を引退し、2005 年以降は文化財保有指定を受けた扶安郡において弟子の養成に情熱を注いでおり、非常に多くの人が羅錦秋から影響を受けている。

## 第 2 部 羅錦秋農楽の演奏分析

---

## 2-1 演奏分析の方法と着眼点

---

### 2-1-1 女性農楽団のレパートリーとその特徴

第2部では羅錦秋が持つ農楽のわざとその音楽的特徴について分析していくが、それにあたりここではまずその対象となるレパートリーの全体像を把握しておきたい。

#### ① 女性農楽団と羅錦秋のレパートリーの形成

第1部で見てきたとおり、女性農楽団の少女たちは農楽のパンクッだけでなくパンソリ（および唱劇）や民謡、カヤグムなどの器楽、綱渡りを当時の一流の師匠たちから学び、それらを舞台上演してきた。初期の女性農楽団体は、女性農楽団以前に存在した社堂牌、協律社のような放浪芸能者集団と同様にひとつのジャンルだけでなく多様なレパートリーを持っていた。それは奏者達とその師匠たちの大部分がタンゴル（世襲巫覡）家系の出身であるため、非常に高度な芸能を家族や団体としての共同生活のなかで円滑かつ集中的に伝習することができたために可能なレパートリーだったといえる。羅錦秋自身はタンゴル家系の出身ではなかったが、他の団員たちの多くはそうした家の出身であり、羅錦秋もそのような環境にあって多様なジャンルの技術と経験を身につけながら成長したのである。そして、数えきれないほどの公演本番での百戦錬磨を重ねてきたためそれぞれの奏者が自分の技術とスタイルを磨きあげていった。

#### ② それ以前の農楽との差異

前述のとおり、女性農楽団のレパートリーにはそれまでの村祭りの農楽に見られる「堂山クッ」のような儀礼的な農楽はない。また、村に入場する際に行われる「門<sup>カシ</sup>クッ」や家々をめぐる門付け農楽の「メックッ（地神踏<sup>チシンバルギ</sup>み）」なども含まれない。その代わりに公演前に宣伝のための街中パレード（キルノリ）である「マチマリ（町廻り）」を行ったり、劇場前で公演開始を告げ、客の呼び込みをする「イリクミ（入込み）」を行った。これはやはりそれまでの村祭りとは違って女性農楽団が興行公演を目的にしていることから来る差異である。

ポジャン（テント劇場）の中に観客が満員に入ると、いよいよパンクッが始まる。女性農楽団のレパートリーのなかで最も根幹を成しているのがこのパンクッである。「パンクッ」とは、農楽の打楽器を身につけ、これを一定のカラク（リズム形式）で打ちならしながら、

様々な陣法（隊列の組み換え）と舞踊を繰り広げ、サンスェ（ケンガリ奏者のリーダー）の合図によってリズムパターンと隊列が次々に変化していく団体演技である。元来の村祭りでのパンクッは、村の守り神への儀礼や、家々への門付けを終えた後に村の広場で夜通し行われるものであり、演者は持てる技能の全てを見せ、見る者たちは一緒になって踊ったり、たき火に当たりながら見て楽しんだりした。パンクッにも、村人たちの農楽隊による素朴な構造のものから女性農楽団のもののように複雑で非常に技巧的なものまで差がある。女性農楽団が踏襲したパンクッは、湖南右道農楽と呼ばれる農楽のなかでも、全羅北道の井邑、金堤などの「ウィンニョク」（北側）の地域周辺の専門芸能者たちが競演大会への出演や「ポジャンコルリプ」（テント小屋の巡業公演）を経て磨き上げて形成したものであると考えられている。

### ③公演農楽としての特徴

女性農楽団、およびその師匠にあたる井邑地方を中心とする専門芸能者たちによって形成されたパンクッは、観客から入場料をとって見せる公演としての性格が強い。そのためカラク（リズム形式）の組み合わせや順序に約束事が多く、全員同時にヨンブンデ（自転）や横跳びをするなど、団体芸の美を追求している性格が強いと言える。

また、公演時間についてもそれまでの村祭りのパンクッのように夜通しやるわけにはいかず、適当な時間内に終わらせるために比較的短く、凝縮された構成になっている。その分、観客の集中力を切らせないように派手な動きや速いカラクを叩いて見せるなどの「見せ場（ポルコリ）」がちりばめられている。

また、公演を行う場所の空間性がそれ以前とは大きく異なるという点については先行研究でも指摘されている。[權恩瑛 2004: 90] それまでの村祭りの農楽では常に村のなかの広場（マダン）で農楽が演じられてきたが、植民地時代に日本を通して流入した西洋式の劇場空間の在り方が、農楽にも影響を与えた。女性農楽団やその直前に活動していた男性芸能者集団による「ポジャン（テント劇場）」の空間は、まず天幕（帆布、キャンバス生地）で覆われた空間が「会場」として外界と遮断されることによって、その狭い空間が特別な意味を持つようになる。そして、観客は入場料を払わないと「キド」（木戸、入り口）を通ることができない。女性農楽団のポジャン劇場は、地面は円形であり、観客は演者の正面と左右の三面を囲む形で座るようにムシロが敷かれたと言う。背面には演劇を行うための



小さな箱型の舞台が設置されたり、その手前に綱渡りの綱が設置された。これによって、360度が正面であり背面でもあり得る村の広場（マダン）とは異なり、「正面性」が生まれた。団体演技であるパンクッは、円陣を組んで回る場面が多いため、それほどまでに広場での公演とポジャンでの公演に大きな差はないが、ソルチャング、ソゴチュムなどの個人技や、ノレクッ（農夫歌）の場面では、正面の一方向に向かって演技をするようになった。また、舞台の空間変化に伴って、「入場・退場」の概念も新しく生まれたと言える。ポジャンの場合は背面の舞台の裏に控室があり、出演が終わるとここに退場することができた。こうした空間の変化はパンクッや個人技における演者の立居振る舞いに大きな影響を与えていると言えよう。

#### ④ レポートリーの内容

パンクッの構成の大部分は女性農楽団の師匠にあたる世代の芸能者たちが公演していた内容を踏襲しているが、それに加えて農夫歌を歌う「ノレクッマダン」と、退場の際のフィナーレの役割をする「トゥマチクッ」といった要素が挿入されている。

パンクッのすぐ後には、「<sup>ケインノリ</sup>個人技マダン」が繰り広げられる。個人の技芸にスポットを当て、ソルチャング、プッポノリ、チェサンソゴチュム、ヨルトゥバルサンモなどを演奏者のうち最も秀でた技術のある数名が見せた。前半の息の合った団体演技であるパンクッの後に、個人の技芸や個性を見せることでさらに観客の視線をつかんでほしかったであろうと想像される。

女性農楽団の巡業時代には、「個人技マダン」の間に他の奏者たちは衣装を着替え、個人技が終わったら「<sup>チャングク</sup>トマク唱劇」を見せた。これは「<sup>チュニヤンジョン</sup>春香伝」など、ある唱劇作品のうち人気のある場面を1、2幕選んで見せる幕見形態の唱劇であり、これを見せて女性農楽団の1セットの公演が終了したと言う。そうした公演を1日4、5セットにわたって反復して行い、その度に会場の観客を入れ替えた。その時々の事情に従って、パンクッの中身の順番を入れ替えたり、個人技の人数（演目数）を増やして時間を稼いだり、あるいは途中の順序を抜いたりなど、団長とサンスェ、そしてその公演を主催する地元の有力者などの判断により演目の順序と長さは可変的だったようである。

それらの女性農楽団のレポートリーの中で、2015年現在、羅錦秋が見せることのできる演目は、パンクッおよび個人技（プッポチュム、ソルチャング）が主であり、パンソ

り、民謡、口音サルプリ、流行歌やその伴奏も含まれる。「トマク唱劇」やパンソリなどの声楽、演劇に関しては、現在羅錦秋のもとに集まる弟子たちのほとんどが農楽専門であるため再現することができず、羅錦秋がどのような演目をどういった特徴で歌うことができるのかを把握するのが難しい。

### 2-1-2 羅錦秋の担当楽器

農楽にはケンガリ、チャング、チンなど様々な楽器があるが、羅錦秋の演奏の特徴を知るためには、どの楽器の演奏に着目すれば良いだろうか。羅錦秋自身は、農楽人生のほとんどをサンスェ（ケンガリ奏者）として活動してきた。そのため、研究者や現場の伝承者たちからは、その卓越したケンガリの奏法が注目されてきた。一方で、女性農楽団の特性上、ひとつの楽器だけしか演奏できない奏者はあまり見られない。羅錦秋はチャングの演奏にも長けており、パンクッのチャングだけでなく、チャングの個人技であるソルチャングも演奏する。2009年頃まではチャングを装着して踊りながらの演奏もできたが、その後腰を患ったため2015年現在は座っての演奏のみ可能である。羅錦秋のチャングカラクはケンガリの奏法とよく似ており、非常に細かい装飾音がちりばめられている。また器楽やパンソリの伴奏のように、拍を大きく取って演奏する特徴も見られる。ピアノ曲においてオーケストラの弦楽器や管楽器の奏法を模倣した作曲が見られるように、羅錦秋のチャングの場合はケンガリ的な奏法が見られる点は興味深い。本来ならばケンガリ、チャング両方の演奏を比較しながら分析することが理想的であるが、本論文では範囲が膨大になってしまうためチャングカラクの分析は次の機会に譲り、羅錦秋の主な専門楽器であるケンガリに集中することにする。ただし、パンクッにおいて、ケンガリの進行やパターンに大きな影響を与える部分に関しては記譜の備考欄で触れている。

その他のチェサンソゴ、コッカルソゴ、ヨルトゥバルなどについても、羅錦秋が以前に担当したこともあっただろうが、現在は羅錦秋がそれらの芸をするところを見ることはできない。ただし、昔ほかの仲間や後輩たちがパンクッのなかでどのような動きをしていたかを記憶はしており、根本的な呼吸法や舞踊はケンガリのそれと共通部分があるので、弟子たちへの指導や助言は可能である。綱渡りは例外で、羅錦秋は試みたことが無い部分である。

また、羅錦秋は全州大私習ノリ大会<sup>1</sup>のパンソリ一般部<sup>2</sup>で最優秀賞をとるほどの歌の実力者という一面もある。農樂のなかにもこれが活かされ、他の仲間や弟子たちがプッポチュム、ソルチャング、ソゴチュムなどの個人演技を見せる際に「クウム（口音）」<sup>3</sup>を歌って伴奏することが可能である。先に声樂の基礎を学んだことにより、打樂器の演奏だけを学んだ奏者とは格段に異なる芸術の幅を持っていると言える。ただし、今回は打樂器の演奏の特徴を中心に分析するため、羅錦秋の声樂の特徴分析については次の機会に譲りたい。

### 2-1-3 分析の目的

以上のレパートリーのなかでここでは主に農樂のパンクツと個人技のプッポチュムのケンガリカラクを分析していくわけであるが、なぜ、何のために細かい音楽の特徴を分析するのか、音楽の分析には「だから、何なのか？」という疑問がつきものである。以下にその目的を示す。

#### ① 個人演奏者のカラクの特徴を知り、語る

これまでの地域農樂研究の研究方法では、ある地域の「サムチェ」というカラクはこのように叩かれる、とその「典型」を語ることを中心に行ってきた。全国の農樂の類型をおおまかに把握するためには、それぞれの「典型」を知ることもちろん必要であるが、下手をするとその内部に含まれる音楽的多様性をだめにしてしまう恐れもある。一地域の中にも、奏者によって個人の好み、美学、実際の奏法やフレージングには実に多様な差異があり、そして同じ1人の演奏者も状況によって様々なパターンを選択することがある。これを記録することで、農樂という芸能の持つ音楽的多様性を証明することができるだろう。

ただし「個人演奏者の特徴」を知るためには、非常にミクロな視点が必要である。「この奏者のサムチェはこう叩く」、という「典型」から入るのではなく、「この奏者は、この公演の、このパートにおいて、サムチェをこう叩いていた」といった個別の事例をつぶさに見つめ、これを蓄積しなければならない。

---

1 パンソリ、農樂、器樂の実力を競う全国大会で、毎年全州で行われる。

2 パンソリの専門家ではない者が出場できる部門。専攻者は「名唱部」に出場することが決められている。

3 口音（クウム）は、樂器を口で真似た口唱歌のことも指すが、歌詞のないスキヤットのような歌や、ハミングのような声で旋律的にリズムに乗せて歌うことも指す。ここでは後者。

羅錦秋の演奏に対して一般的に周囲から評価される言語表現は多い。「洗練されている」「専門的だ」「女性的でやわらかだ」などと言われるが、実際それらの評価の要因となる音にはどのようなものがあるのか。そして、それが他の奏者とどう違うのかという比較も必要である。

本論文では、団体演技であるパンクッと、個人技であるプッポチュムの両方における羅錦秋のケンガリ演奏を対象範囲とするのであるが、これについて現地の研究者や演奏者に、「なぜ個人技のプッポチュムを集中的に分析するのではなく、団体演技であるパンクッも対象とするのか」という疑問を投げかけられた。確かに、個人技であるプッポチュムでは音楽面、舞踊面、芸風において個人の特徴が現れやすい。プッポチュムを究極のかたちで発展させた人物といわれる羅錦秋を理解するにはやはりプッポチュムを知る必要があると言えるだろう。しかし、パンクッこそ女性農楽団の最も主要な演目であるというのも事実である。本来の農楽の在り方としては、パンクッなしで個人技だけ見せるということは無かった。あくまでも、「プッポチュム」はパンクッを率いるサンスエの舞だと筆者は考えている。だからこそ、個人技の前にパンクッのなかでのサンスエとしての働きを詳しく見る必要がある。これが「羅錦秋の演奏の特徴」を知るためにパンクッとプッポチュムの両方を分析する理由である。

## ② 農楽の「音楽的特徴」を明らかにする

このように個人の奏者の特徴をつきつめていく過程で、最終的には「農楽の音楽性」とはいかなるものであるかという普遍的な問題にも到達できればと考えた。農楽は陣法や舞踊など身体性が伴う芸能なので音楽だけ取り出して語ることは不可能かつ無意味と思われるが、これまで音楽面を掘り下げた研究がなかった。農楽の音楽 CD があまり出ていないのも同じ理由である。しかし、羅錦秋のケンガリカラクは音楽だけ取り出して見るにも値するほどに多様であるので、音楽的見地から農楽を見ることで改めてその構造などを理解するきっかけになるはずである。

## 2-1-4 分析の範囲と資料

分析対象資料は以下のとおりである。

### パンクッ分析資料

#### ① 座ってのデモンストレーション音源

##### 1. 国楽放送の支援プロジェクト（2014 年 12 月録音）

※ 巻末に採譜を添付した。

##### 2. 扶安羅錦秋農楽 冬合宿 プッポチュムカラク（2014 年 1 月）

##### 3. 扶安羅錦秋農楽 夏合宿プッポチュムカラク（2014 年 8 月）

※ 2, 3 は本文には登場しないが、比較対象として補佐的に使用した。

パンクッの分析対象資料を選択するにあたって、いくつかの問題点があった。パンクッが陣法（隊列の組み換え）、ステップなどの振り付け、そして打楽器のリズムが一体になった芸能であるため、その融合を分析するためには、実際の公演の音源を分析するのが最も望ましいだろう。しかし実際の演奏では、サンスエ（ケンガリのリーダー奏者、ここでは羅錦秋）は360度自在に動き回るため、録音の基点をどこにおくかによって聞こえる音が異なるという問題がある。また、他の30名以上の奏者たちの演奏と混じってしまい、サンスエの音を区別するのが難しいという問題点がある。技術的に、実際の公演ではサンスエの音を録音するのが難しい。

そのため、以前から羅錦秋のカラクを記録する目的で、座ってパンクッ演奏をデモンストレーションするように筆者が羅錦秋に要請し、数回にわたりこれを録画・録音した。チャング、チンなど必要最低限の伴奏者と共にカラクを録音し、本番のような盛り上がりもあり、この資料も分析及び後の教材として有効な資料になったと言える。しかし、可能なならばケンガリの音だけを区別して聞くことができる音源を作りたいと考え、国楽放送（公営の伝統音楽FMラジオ）の「音盤制作公募プロジェクト」の支援を受けて、2014年12月にスタジオ録音することに成功した。

スタジオ録音は、ケンガリ（羅錦秋）／チン1名／チャング2名＋プク1名／テピョン

ソ1名の4部屋に分かれて行い、テピョンソ以外の3部屋は透明なガラスで仕切られていたため互いに見える状況で、ヘッドフォンとマイクを通じて合奏を録音した。筆者はこの録音方式について、本来の雰囲気が出ずに盛り上がらないのではないかと心配したが、録音開始からすぐに羅錦秋や他のメンバーも慣れてアイコンタクトや掛け声をかけながらの普段通りの合奏が可能になった。

パンクッオチェジルクッマダン、オバンジンマダン、ホホクッマダン、プッポチュム、ソルチャング、口音サルプリ（羅錦秋の口音とケンガリ演奏）の6演目を1日のうちに録音した。国楽放送の録音スタッフや技術監督からも、羅錦秋のタフさとケンガリ演奏の技術の高さへの驚きの声が聴かれた。これまで国楽放送でも農楽をこのように録音したことはほとんど無かったということであった。

ひとつ悔まれるのは、パンクッの中間で花のような役割をしている「農夫歌マダン」を録音することができなかったことである。これは計画上のミスであったが、この演目を録音スケジュールの後半に設定したところ、羅錦秋の声の調子が不調になってしまった点と、フリョムと呼ばれるリフレインの部分を歌う弟子たちの音程が揃わず、短時間での準備が困難だったため最終的には農夫歌マダンを諦めざるを得なかった。農楽を専門的に学んできた弟子たちのなかに声楽に長けているメンバーが多くないという点が浮き彫りになった問題でもあったと感じた。その点を除いては、羅錦秋のカラクの多様さと音楽性の高さを十分に示すことのできる非常に貴重な音源資料になっていると言える。

## ② 公演映像資料

また農楽のパンクッの場合やはり音だけでなく、陣法への理解なくしては語ることができないので、以下の公演映像からスクリーンショットを作成し利用した。

・春川江原芸術祭 （2013年9月）

## ③ 教育、公演現場での観察

また、それだけでなく、筆者は2009年から2015年現在に至るまで6年にわたり夏、冬休みに行われる伝習キャンプ（合宿）に参加し、自身もチャング奏者として実技を

学んだ。2012年から2014年にかけては2年間現地滞在しながら、平常行われた週1回の授業や、弟子への個人レッスンなどを見学させてもらった。また、ソゴ奏者として公演にも数回出演する機会を得た。羅錦秋本人の言葉からカラクについての認識を聞いた。弟子たちと共に羅錦秋のカラクの特徴について議論してきた結果を分析の中に入れた。

#### ④ 他の女性農楽団出身奏者の映像資料

羅錦秋のカラクの特徴を分析するためには、同じ女性農楽団の他の奏者との比較が最も効果的だと言える。羅錦秋と同時期にアリラン女性農楽団などで共に活動した<sup>ユジファ</sup>俞枝和や、後期の湖南女性農楽団でサンスエとして活動した<sup>ユスンジャ</sup>柳順子が健在で活発な伝承活動を行っており、直接教えを受けることを望んだ。しかし、筆者の滞在期間中にこれら2名の伝承者の活動に困難があり、実際のフィールドワークとしては、舞台公演を数回見ることができたことと、柳順子の弟子たちが開催するワークショップ（2014年8月、柳順子は不在）への参加程度にとどまったのは残念であった。最終的には、可能な限りインターネット上などで映像・音源資料を集めて羅錦秋のカラクとの比較を試みた。

#### プッポチュム分析資料

プッポチュムに関してはパンクツと異なり、毎回カラクの順序や組み合わせが大きく異なり、即興的な体の動きとカラクをセットで見ない限りは分析が困難であると考え、公演映像をメインとして扱うこととした。先述の国楽放送録音の音源は副次的な比較参考資料として扱った。デモンストレーションはクッコリ、サムチェなどのカラクの豊かなバリエーションを入れようと意識しているため、より音楽的であり、実際には座っての演奏で踊っていないが、踊ることを想像しながら打ったカラクという点でも分析の価値はあったと考えている。

#### ① 公演の分析（舞踊との関係を理解するため）

・ソウル KOUS「チュムチュヌンパラムコッ」プッポチュム（2010年10月）

この公演は、プロとして活動する全国の羅錦秋の弟子たちによって結成された「<sup>クムチュ</sup>錦秋

イエスルタン  
芸術団」によるものである。羅錦秋がパンクツのサンスエを担当し、さらに個人技のプッポチュムを上演した。伝統芸能の公演を集中的に行っているソウルの劇場「KOUS（コウス）」での公演で、全羅道のサンスエシリーズとして、女性農楽団の柳順子、南原農楽の柳明哲と羅錦秋の3名が1日ずつ公演を担当した。羅錦秋と弟子集団にとってソウルでの単独公演はそれ以前に無かったので、力のこもった公演だったと言える。それだけにプッポチュムも非常に長く、特に舞踊のシーンが熱演された。この日の公演の音声録音から、ケンガリカラクを採譜し、カラクの下にプッポの動きや足の重心などを書き込んだ。また、公演映像のスクリーンショットを該当箇所にあてはめ、ダンスノーテーションのように利用した。これによって、舞踊の動作がよりわかりやすいものになったのではないかと考えている。

羅錦秋のプッポチュムは公演の度にその順序や雰囲気が大きく異なるので、複数の公演を見る必要があった。幸運にも、2013年の滞在中に筆者が直接羅錦秋のプッポチュム公演に関わることができたので、それらの映像と、それ以前の公演についてはインターネットなどに公開されている映像を活用した。採譜も行ったが量が膨大になるためここには記載しないが、それらの資料を比較対象として補佐的に参照し、本文の分析結果の背景にはそれらが含まれていることを記しておきたい。

- ・徳寿宮プンニュー プッポチュム（2013年7月）
- ・春川江原芸術祭 プッポチュム（2013年9月）
- ・全州ソリ祝祭 プッポチュム（2013年10月）
- ・扶安農楽発表会 プッポチュム（2013年10月）
- ・全州寒碧堂 プッポチュム（2004年8月）
- ・ソウル国立劇場「名舞展」公演 プッポチュム（1983年11月）

## ② プッポチュムカラクのデモンストレーション録音

### 1. 国楽放送録音（2014年12月）

※ 巻末に採譜を添付した。

### 2. 扶安羅錦秋農楽 冬合宿 プッポチュムカラク（2014年1月）



### 3. 扶安羅錦秋農楽 夏合宿プッポチュムカラク（2014年8月）

※ 2, 3は本文には登場しないが、比較対象として補佐的に使用した。

#### ③ 李明勲への個人レッスンのフィールドワーク

また、羅錦秋の弟子の李明勲<sup>イミョンフン</sup>への個人レッスンを見学させてもらったことはプッポチュムやケンガリカラク自体を分析するのに大きく役に立った。個人レッスンでは団体に教える合宿などでの授業に比べて、より細かい打法、カラク、体の動きについて、1対1での指導があったため非常に参考になった。プッポチュムについての羅錦秋の価値観がよく見られた。

## 2-1-5 分析の方法

#### ① カラク採譜

本論文では「羅錦秋のケンガリカラク」を把握するために、個々の事例について最初から最後まで採譜する必要があると考えた。どこのタイミングに、どのような機能や意図（本人は無意識あるいは習慣になっているとしても）で、どのような音質でそのパターンが用いられているのかというミクロな分析を試みた。

採譜は2014年12月に録音した国楽放送版パンクツをもとに行った。再生は映像編集ソフト（Adobe Premiere）などを通じて行い、再生速度を遅たり、1周期ずつにカラクを区切って反復再生して観察したり、波形を参考にするなどしてこれを井間譜に記譜し、井間譜の脇の欄にはこの観察過程で筆者が気付いたことを記述した。

#### ② 陣法や舞踊の文章化・図式化

カラクの機能、構造を知るために実際の公演の写真を用い、パンクツについてはそれを図解し、プッポチュムについてはカラク譜に該当箇所の写真を挿入した。これによって、陣法や舞踊など体の使い方と音がどのような関係性になっているのかを示した。

#### ③ 言語表現による理解

羅錦秋のカラクについて、羅錦秋本人、弟子たち、周辺の人々が言葉で語った言語表現についても分析に活用した。「わざ」の教育現場においては、相手にAとBの音の違いを伝

えたり、自分の中でそれを判別して理解したりするときには言語による思考が必ず存在する。非言語コミュニケーションである音楽においても例外ではなく、音の理解や再現の過程において言語が持つ役割は大変大きいと言える。本論の場合は、打楽器の音質やリズムの「味」の違いについて、韓国語で語られた表現を日本語で説明しなければならないところに難しさがある。当事者のカラクの理解について語る上で、なにぶん筆者の解釈が強く影響する可能性は否めないが、可能な限り両方の言語での併記を試みたうえでそれに対する筆者の解釈を示した。

## 2-1-6 分析の着眼点

### ① 打楽器の<sup>ソングム</sup>声音論

これまで農楽のような打楽器音楽の分析は、その音の配置と長さ、その組み合わせによるリズムパターン、アクセント（強弱）などによって生じるリズム表現を中心に見てきた。農楽に不可欠で、最も重要な役割を果たすケンガリという楽器は、奏者によって音色が大きく異なり、少しの奏法の違いでも音が変わってしまう繊細な楽器でもある。羅錦秋はこのケンガリ演奏を学び、発展させるなかで、パンソリの用語である「<sup>ソングム</sup>声音」という単語を農楽にも適用して、教育の場でも「美しい声音を作らなければならない」というように強調している。ケンガリ演奏に用いられるテクニックの差は、初心者と名人、村人たちと専門芸能者による農楽によって大きな差が見られる。専門芸能者のなかでも特に名人と呼ばれる演奏者になってくると、強弱によってリズムを作り出すだけでなく、清濁、開閉（オープン音とミュート音）などのグラデーションなどによってリズムを生み出すことができる。これを無視して分析することはできない。これは、強弱によって生まれるリズムである「強弱リズム」に対して「音色リズム」とでも名付けることができるだろうか。音色リズムについては、楽器の特性上、ケンガリよりもチャングの方が断然わかりやすい。なぜならば、チャングは両面太鼓で両面の音程の高低が異なり、また2本のバチの種類が違うため音色がはっきりと2つにわかれるからである。左だけ叩くとき、右だけ叩くとき、両方叩くときによって、全く同じ音価で叩いたとしても「トン・クン・タ」「タ・タ・タ」「クン・タ・クン」「タ・クン・タ」では全く異なるフレーズとして認識されるのである。このような音色リズムはケンガリにも見られるので、これを分析していく。

また西洋音楽の認識では装飾音を主音の付属音として扱い、楽譜の中では装飾音の音価

は無いと仮定されているが、打楽器音楽を扱う場合には、その細かい装飾音の音価についても考えなければならない時がある。一方、それと矛盾するようでもあるが、農楽の場合は装飾音と主音を混然一体で叩くことが多いため、いちいち装飾音の音価を測るのではなく、ひとつの音色の塊、声音として分析する必要があるとも言える。この点については羅錦秋の弟子たちが主張していた。そう考えると、西洋の五線譜で装飾音の音価を無視して主音に付属させるという表記法は、あながち装飾音をひとつの「声音」の塊としてとらえるべきだという羅錦秋の弟子たちの主張とそう遠く離れていないのかもしれない。

このようにリズム音楽の分析で見逃されがちな、音色の問題について深く研究していく。「音色リズム」→清濁、強弱、硬柔、拡散型と集中型、シングル、ダブル、トリプル、などによって同じ音価で連打してもリズムが生まれる。チャングはわかりやすいがケンガリは非常に入り組んでいて表しにくいがとくに音色によってリズムが生成される楽器であると言って良い。名人になるほどこれが細くなる。

## ② サンスエ論

二つ目の着眼点は打楽器のリーダーである「サンスエ」の役割についてである。「パンクッ」の中で様々に変化するリズムを上手く構成し、その美学を体現できるかどうかは、ほとんどサンスエの力量にかかっている。ここでは、サンスエのコミュニケーションスキルや、リズム構成の力などが実際どのような音（信号音、ブリッジのフレーズの作り方）として表れているのか、特定の録音音源からテンポの計測などを行うことによって調べていく。

## 2-2 農楽カラク分析のためのツールの設定

---

### 2-2-1 農楽カラクの基礎的前提と井間譜チョンガンボの使い方

ここからは、実際の分析の前提となる道具を設定していきたい。

今回の採譜では、パンクッのなかで羅錦秋の演奏の特性を調べるために、国楽放送録音音源からケンガリを聞き取り、口音（口唱歌）を書き出した。パンクッには数種類もの「カラク」が含まれている。「カラク」という言葉は音楽用語としては、リズムや旋律など様々なことを指すが、農楽では一定の拍の形式を持ったリズムのことを指す。それらには「フ

イモリ」「サムチェ」などと名前がついており、「サムチェ」と言えばこのように叩く、という典型的なリズムパターンや、アクセント、テンポ、呼吸の取り方などが存在する。その範囲のなかで自由な装飾やフレージングが行われる。韓国音楽全般において、同じ意味で「長短<sup>チャンダン</sup>」という言葉も使われるが農楽では「カラク」の方が一般的である。

農楽を含む韓国のリズム（「チャンダン」「カラク」）は、拍の構造が大小の「層（レイヤー）」になっていることが多い。日本ではよく「韓国には3拍子が多い」と言われているが、何を持って3とするかというのが非常に厄介な問題である。小泉文夫がその著作において、韓国には、日本ではほとんどみられない「3拍子のリズム」と、ひとつの大きな拍のなかに3つの小さな拍が数えられる「3分割のリズム」が多いという点を指摘したことによって広まった認識だと言える。[小泉文夫 1973:69] この点については筆者の修士論文でも述べた。[神野 2011:83]

日本で最もよく知られている「アリラン」（伝統音楽の世界では「新アリラン」または「本調アリラン」と呼んでいる）に見られる「セマチ」というリズム（農楽ではヤンサンドとも呼ばれる）では、大きな拍が3拍で、それが4行で1つの組み合わせになっており、3拍のそれぞれの中には小さい3拍が認識できる。

	1	2	3	大きな拍
	1 2 3	1 2 3	1 2 3	小さな拍
1	「あ - - / あ - り / ら - ん」			
2	「あ - - / あ - り / ら - ん」			
3	「あ - - / ら - - / り - -」			
4	「よ - - / - - - / - - -」			
行				

【資料28】「セマチ」（ヤンサンド）のリズムパターン  
(筆者作図)

大きな拍が3拍であるので、「アリランは3拍子」と感じるのはおかしいことではないのだが、それぞれの拍の中に入っている小さい拍も3拍、大きい拍も3拍で、3×3をするならば9拍、行数を数えれば4行、3×4は12拍、9×4なら36拍、というように人によって数え方が異なってしまうのでは、拍子の話をするのに支障がある。

そして小泉も「3で割れる」ようなリズムで「学生たちが行進」していたと指摘しているように、大きな拍は上の「セマチ」とは異なって4拍であるがそれぞれの拍が小さい3拍で構成されているリズム（タタタ、タタタ、タタタ、タタタ）がある。これが農楽で最も多く用いられ、歩くときに最も適していると考えられているリズムの「サムチェ」（一般的な韓国伝統音楽では「チャジンモリ」とも言う）のパターンである。小さい拍を見て、「これも3拍子」と言ってしまうとセマチ（タタタ、タタタ、タタタ）と同じになってしまうので大きな誤解を招く。ちなみに、民謡には上のアリランのように、セマチ型のリズムを使った曲が多いが、農楽にはこの構造のリズムはほとんど見られず、9割方サムチェ型のリズムである。

韓国伝統音楽研究者の李輔亨はこうした韓国のリズムにおけるレイヤーの存在について早くから指摘してきたのだが、李輔亨はこれらのレイヤーに「大拍」「小拍」「普通拍」などの名前をつけた。[李輔亨 1970]

その方法論を基に「サムチェ」系統のカラクの層を見ていくと以下のようになる。

## カラクの層（サムチェの場合）

×2

集合

集合

集合

大大拍（陰陽カラクのペア）  
※ サムチェではこの層が一般的に1周期（ハンベ）と数えられる

大拍（チン拍）○ ×1 拍

普通拍 ♩ ×4 拍  
※ サムチェでは一般的にこの拍で4歩のステップを踏む

小拍 ♪ ×12 拍

演奏例 ①

演奏例 ②

小小拍 ♪ ×24 拍  
※ サムチェでは一般的には数えないが装飾的なカラクを理解するためには必要

演奏例 ③

演奏例 ④

【資料29】 韓国のリズムのレイヤー構造の例


（筆者作図）

実際に農楽を演奏する際のサムチェは、「タタタ、タタタ、タタタ、タタタ」と打つことはあまりなく、演奏例①のように「ケンジ、ケンジ、ケンジ、ケゲン」という、（長短、長短、長短、短長）の組み合わせが最も一般的である。これを分解した「タタタ、タタタ、タタタ、タタタ」が $3 \times 4 = 12$ 拍となる。通常、サムチェの場合はこれを「小拍」として、それより細かい拍は数えないが、羅錦秋のように装飾的な演奏をする奏者のカラクの場合はさらに細かい小小拍 $6 \times 4 = 24$ 拍でとらえることが必要になってくると言える。

この「ケンジ、ケンジ、ケンジ、ケゲン」のように、ケンガリの音を口で真似したものを「口音」または「イプチャンダン」(口によるチャンダン)と呼ぶ。この「口音」は、楽器の音色を表すと同時に、音価や奏法も含んで示しているので、楽器演奏の伝達や記憶の際に非常に効果的に用いられる。そのため今回のような採譜においても「●」「○」などの記号ではなく、「口音」によって書き起こすことには大きな意味があると言える。

口音だけでは客観的な音価を知ることができないので、これを韓国の伝統音楽(主に宮廷音楽である「正楽」)において用いられてきた記譜法の「井間譜」の中に入れ込んで書き示すということを、現在では農楽の世界でも一般的に行っている。

さきほどの演奏例を井間譜にすると次のようになる。

演奏例 ①	 ケン      ジ    ケン      ジ    ケン      ジ    ケ    ゲン- 갱      지    갱      지    갱      지    개    갱-
演奏例 ②	 케    겐-      케      지    케      지    케    겐- 개    갱      갱      지    갱      지    개    갱
演奏例 ③	 케-      그라    케    겐-      우ッケ-    지    케    겐 갱      그라    개    갱-      웃    갱    지    개    갱
演奏例 ④	 우    타      타      타    우    타      톨    타    타 웃    닥      닥      다    웃    닥      드    다    다

【資料 3 0】井間譜表記の例 (サムチェの演奏例)

(筆者作図)

演奏例①、②の場合は非常に単純で基礎的なパターンであり、普通拍のレベル（ $3 \times 12$ ）で把握することが可能であるが、演奏例③、④のように「クラ」「トゥル」「ウッジ」のような装飾音が含まれてくると、12個のマスでは把握し切れない。羅錦秋のカラクの場合、全般的に後者のような装飾的なカラクが多いため、ここでは上の図の③、④のように12マスを点線で区切って24マスでの把握を試みた。

このような井間譜はあくまでも指標にすぎず、これだけを見て元の演奏を再現することは難しい。農楽のカラクの場合、実際の演奏には「呼吸」を重要視しており、吸う時は速く体を持ち上げ、吐く時はゆったりと体が下に下がる、といったように体で上下の円を描くように不均等な拍の取り方をする。そのため、いくら井間譜の箱を細かく3つや4つに区切ったところで、実際には意味を成さない場合もある。記譜法として呼吸による記譜法（円に点を描く）なども考えられてきたが、ここでは最も（少なくとも韓国農楽界では）普遍的に用いられていて、比較的客観性の高い、口音と井間譜による表記法を採用することにする。

### 2-2-2 ケンガリの特性と音色の表記

ケンガリという楽器は金属製（鉄に金、銀、銅などを混ぜたもの）で、打面は1つである。バチは1種類で竹の根でできた柄に木製などの薄い円盤がついたものを使う。音の最大の特徴としては、チャングやプクなどの太鼓類に比べて波長が長いことである。そのため、前後の音の関係性を作っていくことが演奏法のなかで重要なポイントになってくる。前後が連続音なのか、または主音とその付属音なのか、ミュートして切ってから次に新たに音を出すのか、などといった表現手法が見られる。

ケンガリの相手役、夫婦のような存在とも言えるチャングは、両面で音の高低も音質も異なる。そのため、左右を使い分けることによって陰陽（表裏）の差をつけやすい。対して、ケンガリは打面がひとつであり、音質や音量を自分で変えて意識的に陰陽をつけないといけないので難易度が高い。チャングが陽のときはケンガリが陰を打つなど（陽：クンピョンを叩く、音量が大きい、初めの1拍が単音、陰：チェッピョンを叩く、音量が小さい、初めの1拍を複数音で叩くなど、人によって陰陽のとらえ方は異なる）、二つの楽器で逆のコントラストをつけてやりとりをするのが農楽の妙味である。



ケンガリの音質は打面のどこの位置を叩くかによって大きく変わる。(中央：波長が短い、固く力強く濁った音に対し、円の上から 3 分の 1 部分：波長が長い、柔らかくクリーンな音)。しかし演奏中に打つ位置をあちこちずらしながら音質を変えて演奏するというよりは、地域性や好みによってだいたいメインに打つゾーンは決まっている。羅錦秋の場合は円の上から 3 分の 1 部分をメインに叩き、楽器を割らずに長持ちさせるためには、回しながら打つ位置を変えるのが良い、と指導している。

ケンガリの音質を左右する演奏技術は、バチさばき（バチを持つ手の側）と、「マグムセ」（楽器を持つ手の側）の 2 つに大別できる。第一に、バチをどのような角度で、どのようなタイミングで、どのような装飾方法を用いて打つかによって、リズムの根幹が決まってくる。

バチの持ち方や使い方という身体性には地域によるおおまかな特色が見られると言える。例えば、京畿道、忠清道に伝わるウッタリ農楽にはバチを打面に「擦りつける」ようにして出す奏法がある。これは「クラン・クラン」等という口音で表現されるが、打面の斜め上方からバチの先の円盤を擦り落とすようにすることでダブルの装飾音が出るものであるが、これは全羅道方面にはあまり見られない。その代わりに、羅錦秋をはじめとする全羅道のケン加里奏者のバチさばきを見るとよく現れる奏法には「ジケン」「クラゲン」（トゥルゲン）がある。大きな拍である「ケン」に対して、独立した音価を持つ 1 つ（または 2 つ、3 つ）の短い装飾音が付いたものであり、打面でバチを擦らせる奏法ではなく、打面に対して水平に打った後に引き揚げるような手の動きによって生み出される。

羅錦秋の場合、バチを握る手は右手で、親指から中指でしっかりと握り、薬指と小指はバランスをとるようにバチからほとんど離れている。これにより、バチ先の非常に微細な動きが可能になっていると言える。

ケンガリの演奏法の根幹を成すバチさばきに対して、いわば「ヤンニョム」（味付けのタレ、ソース）を加えるのが「マグムセ」<sup>4</sup>である。楽器を持つ手の指を楽器に触れさせて、楽器の振動を調整することによって音質を変える奏法のことである。ケン加里はマグムセのタイミングと深さで音質に大きく変化が生まれると言える。こちらは地域性というより、ほとんど個々人の技量と好みに関わってくる問題である。バチが打面に触れる瞬間にマグムセを入れれば音の振動の幅は狭くなって制御されたものとなり、マグムセを入れなけれ

---

4 マグムセ (막음새)：文字上の意味は、閉める様子、塞ぐ様子を指す。

ば音響は拡散し、粗いものになる。楽器をぎゅっと握ってしまえば完全な消音になるし、ギターのハーモニクス奏法のように振動を感じられるくらいの軽さで指先だけを少し触れれば「半マグム」（半ミュート）になる。それらが、A or Bではなく、1から100までものグラデーションで様々に味付けされるのが、名人芸なのだと言える。

羅錦秋は、左手でケンガリを持ち、多くの場合はケンガリの内側に5本の指を全部入れて親指と人差し指だけを立ててケンガリの手前と上部を支え、残りの3本の指でケンガリの内側の腹に触れてマグムセを入れる。

村祭りの農楽ではマグムセを全く使わない完全な開放音での演奏も見られ、それはそれで素朴で粗削りの味がある。対して羅錦秋の場合は完全な開放音はほとんど無い。全ての音に、様々なレベルのマグムセが多用される。名人芸になってくると、その技巧はほとんど企業秘密のようなもので、マグムセ側は何をやっているのかが他の人には理解できない。本人たちも言葉では説明できないことがほとんどである。そういった名ケンガリ奏者と呼ばれる人々の演奏を聴くと、世界的に見てもケンガリ程、微妙で繊細な金属製の打楽器も少ないのではないかと感じさせる。

バチさばきの種類やタイミングはある程度単純化して記録できても、それらと一体になって様々な音色を作り出しているマグムセのレベルやタイミングを記録するのは不可能に近い。一般的に採譜するとなると、ほとんどバチさばき側の問題に限定されてしまうと言える。しかし井間譜に書かれた口音<sup>クウム</sup>（ケンガリの音を口で真似た口唱歌）を見れば、バチさばきとマグムセの両側が一体となって現れていることがわかる。「ケン」、「ケッ」、「タ」がそれぞれ同じ音価で現れたとしても、筆者や弟子たちがそのようにそれぞれ聞き取った、ということは、そのマグムセの深さやタイミングを無意識的に判別して聞き取って口音で区別しているのだとも言える。

ケンガリで叩いたひとつのフレーズを聞き取ったとしても、口音は人によって、時によって異なる場合がある。（クラゲン、ジルゲン、トゥルゲン、トゥルタッ等）ここでは、筆者以外の読者が譜面を理解できるようにするため、以下のようにケンガリを整理して、同種類の声音と判別されるものなるべく同一の口音で記述するように努めた。

口音（口唱歌）	音のイメージ	演奏方法
ケン		ケンガリを1回叩く。
ケッ		ケンガリを1回叩いて素早くマグムセ（ミュート）を入れて音を切る。
ケ(+ケン)		ケンを数回連続で叩く場合、先に叩いた音の口音は「ケ」(ゲ)になる。
ジ(+ケン)		「ケン」の前に弱く1回叩く装飾音を「ジ」と言う。接続して叩くとダブル状態になる。
クラ(+ケン)		装飾音「ジ」がダブルになると「クラ」になる。ケンが接続するとトリプル状態になる。
タッ		ケンガリを持つ手で、深いマグムセ（ミュート）を入れて打つ。「トッ」とも言う。
ク(+タッ)		ミュートのダブル。「タダッ」とも言うが、ここでは「クタッ」に統一する。
トゥル(+タッ)		ミュートのトリプル。「クラタッ」「トロドッ」とも言うがここではミュートであることを区別して「トゥルタッ」に統一する。
トゥル(+ケン)		ミュートのダブル装飾音「トゥル」と「ケン」が接続すると「トゥルケン」になる。
ケルルルル...		ケンガリを連続して段々弱く叩くトレモロ奏法。
ウッ		拍の頭などで、マグムセだけを入れて前の音をミュートさせて空拍を作ること。マグムセを入れない場合もこの空拍を感じて次の拍を打っていると判断される場合に表記した。

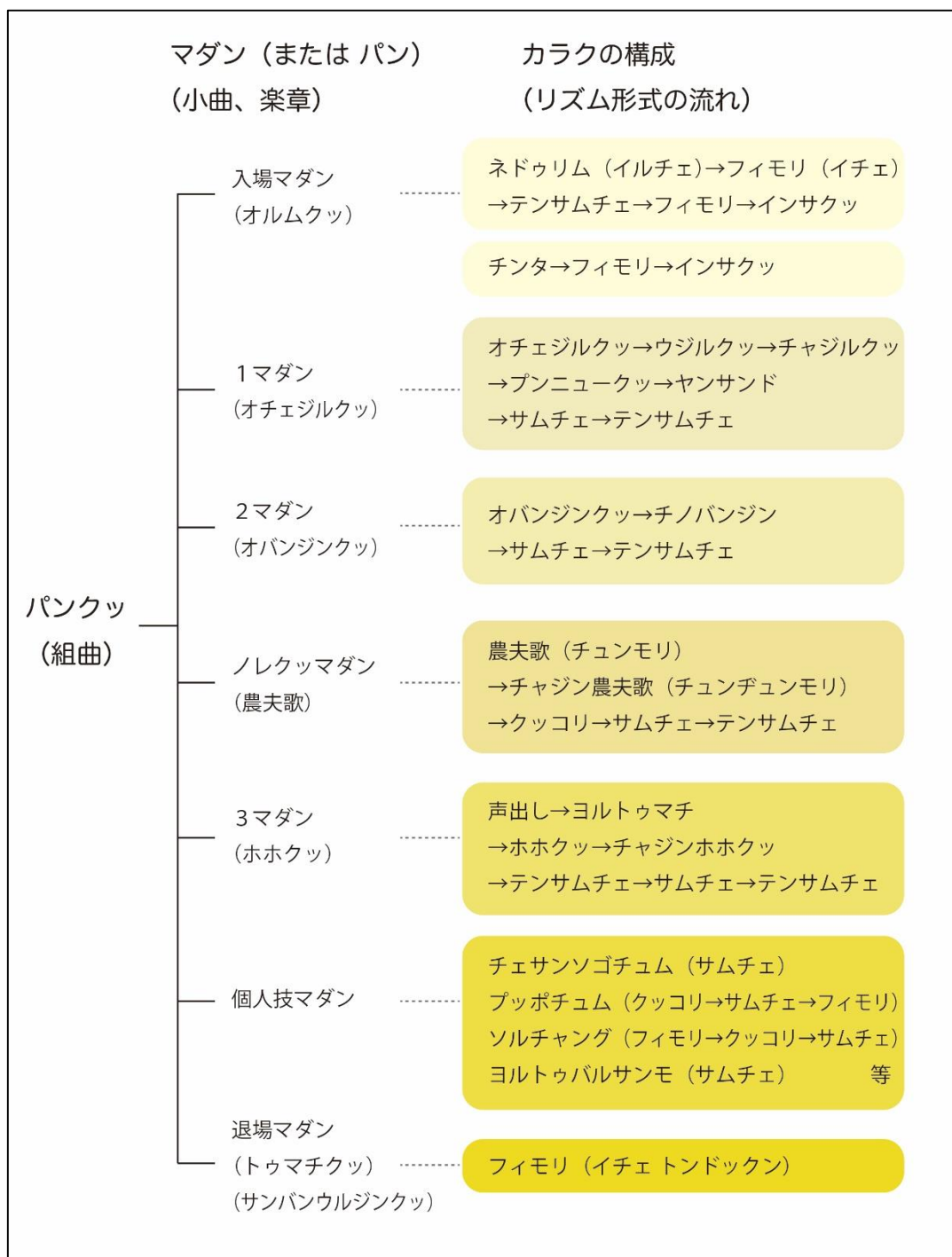
【資料31】羅錦秋のケンガリカラク採譜に用いる「口音」の種類

(筆者作図)

### 2-2-3 パンクツの構成

前の項目で説明したように「パンクツ」は団体演技であり、打楽器の「カラク」（リズム形式）と「陣法」（隊列の組み換え）が「サンスエ」（ケンガリのリーダー）の合図によって、次々に変化していくものである。これは完全な即興ではなく、カラクや陣法のおおまかな流れは決まっており、ひとつひとつのカラクの繰り返し回数や細かい打楽器の応用的パターンなどについては即興性が高い。数種類のカラクの変化（フィモリ→サムチェ→テンサムチェ等）の集合体は「パン」または「マダン」と呼ばれる。そのカラクに合わせて陣法や隊列、体の使い方なども決まってくる。マダンは、カラクの変化の一連の流れがセットになった、ある種のリズミ的な「小曲」「楽章」のようなものだと言えるだろう。その「マダン」がさらにいくつか集まった「組曲」が「パンクツ」であると言える。

女性農楽団および羅錦秋のパンクツの中心的な内容は、大きく4つだと言える。それぞれのマダンには、根幹となるカラクがある。それぞれ、1マダンは「オチェジルクツ」、2マダンは「オバンジンクツ」、3マダンは「ホホクツ」、そして農夫歌を歌う「ノレクツ」が2マダンと3マダンの間に挿入されることが多い。その最初と最後に、入退場のイントロ・アウトロダクションにあたる「入場マダン（オルムクツ）」と「退場マダン（トゥマチクツ）」が加わって、女性農楽団のパンクツのフルセットとなる。それを整理すると次の図のようになる。



【資料 3 2】 羅錦秋および女性農楽団のパンクッの構成

（筆者作図）

それぞれのカラクを何回ずつ反復するかにもよるが、上の表を全部フルセットで行ったら、だいたい2時間程度かかる。女性農楽団の巡業公演時代にはその時々によってマダン

の順序や長さ、組み合わせなどを変えてパンクッを行ったと言われており、現在でも、もし公演時間が15分だけしか与えられなかったり、競演大会などで20分以内で見せなければならないときは、いくつかのマダンをかいつまんで演奏することが多い。

各マダンにはそれぞれ性格と役割があり、これらをまとめると次の表のようになる。

マダン	性格、役割
入場マダン (オルムクッ)	入場、開演を知らせる 観客や場に対する挨拶
1マダン (オチェジルクッ)	儀礼的、巫俗的 円陣での行進  舞踊的（プンニューからの後半部）
2マダン (オバンジンクッ)	遊戯的、舞踊的 ダイナミックな渦巻き陣
ノレクマダン (農夫歌)	打楽器メインのパンクッの中間で民謡を歌い、踊るインターミッションの役割
3マダン (ホホクッ)	軍事的、号令、行進
個人技マダン (ソルチャング、 プッポチュム等)	技巧的、舞踊的
退場マダン (トゥマチクッ サンバンウルジンクッ)	速いリズムに合わせた派手な陣法 フィナーレ、もしくはカーテンコール的役割

【資料33】各マダンの性格、役割

(筆者作成)

この中から、今回の採譜では農夫歌マダンと退場マダンを除いて「入場マダン（オルムクッ）」「1マダン（オチェジルクッ）」「2マダン（オバンジンクッ）」「3マダン（ホホクッ）」そして個人技の「プッポチュム」を分析していくこととする。

## 2-3 パンクツ分析

---

### 【本項の見方】

次頁から始まる項（2-3-1）では、羅錦秋の「パンクツ」のうち、「オルムクツ」「オチェジルクツ」「オバンジンクツ」「ホホクツ」の4つのマダン（パート）を紹介する。それぞれのマダンの役割や意味、陣法（隊列の組み換え）の特徴を述べたのち、陣法の写真と図を交えて、舞踊（ステップや回転など）とカラク（リズム形式、パターン）の関係性について文章で述べた。各マダンの中間には、羅錦秋の演奏に見られる特徴について解説を加えた。

また本文中では陣法の図・写真・文章でパンクツを解説するが、そのなかで実際に演奏されるケンガリのカラクについては、筆者が国楽放送録音音源（2014年12月録音）から採譜した井間譜を巻末に添付した。本章の内容に該当する井間譜の位置を記入してあるので合わせて参照されたい。

例) カラク譜 P.10 / ⑨-6 / 1-3 行目 →巻末資料3の該当ページを参照

さらに、付録DVDに国楽放送での録音風景を筆者が撮影した映像と録音音源を合成した映像を収録した。随時、演奏しているカラク名が出るようになっているのでこれに対応させながら本文や井間譜を見るとわかりやすい。またこの動画はYoutubeにも以下のチャンネルにアップロードされているので必要ならば利用可能である。

Youtube チャンネル 韓国湖南右道女性農楽／羅錦秋の芸術世界とその継承  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PL9rgbP40YM2fYqP9dFEZ2Qh7eqb--SGdY>

また、本項で用いられる写真、陣法の図は全て筆者作成による。

## 【表記凡例】

### ・「ブリッジ」＝「ノモガヌンカラク 넘어가는 가락」

カラク（リズム形式）が変わるときに、その間に打たれるカラクを「ノモガヌンカラク」（越えて行く、次に移るリズムパターン）と言うが、ここではわかりやすくこれを「ブリッジ」と呼ぶ。

### ・「導入（カラク）」＝「モリカラク 머리가락」

あるカラク（リズム形式）の最初の1行目だけ、わかりやすいパターンになっていたり、テンポが遅かったと、2行目以降に比べて異なるかたちをしている場合が多い。これを「モリ（頭）カラク」や「導入カラク」と呼んでいるが、ここでは「導入」に統一する。

### ・「ケンガリ遊び」＝「スェノルム 쇠놀이」

サムチェなどにおいて、サンスェがケンガリをミュートさせて即興的にリズム遊びをするシーンのことを「スェノルム」（ケンガリの遊び）というが、ここでは日本語で「ケンガリ遊び」とした。



## 2-3-1 オルムクッ（入場マダン）

2014 年 国楽放送録音版「羅錦秋 農楽パンクッ」	
2-3-1	「オルムクッ（入場マダン）」 ◆ DVDトラック 1 ◆カラク譜 P.1~3

### カラクの順序

① ネドゥリム ② フィモリ ③ テンサムチェ ブリッジ ④ テンサムチェ  
⑤ フィモリ ブリッジ ⑥ フィモリ ⑦ ナンタ ⑧ インサクッ

（本番の場合 ⑨ チンタ ⑩ ナンタ ⑪ フィモリ ⑫ ナンタ ⑬ インサクッ）

### オルムクッの役割と意味

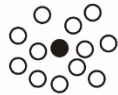
「オルムクッ」は、その名前が指す通り「オウルリム」＝合う、一緒になることを目的としており、パンクッの本公演に入場する前にメンバー同士で「打ち合わせ」「点呼」をしながら呼吸を合わせる意味と役割を持つ。「ネドゥリムクッ」とも呼ぶ。一種、軍隊の出陣のような高揚感と緊張感を持つ。

### オルムクッのカラク構成と陣法

実際の公演の際「オルムクッ」は、広場の場外（野外公演の場合）や、舞台袖（舞台公演の場合）などで演奏されることが多い。他の湖南右道農楽の場合、その場でチベ（楽器隊）が3列ほどに整列し、サンスェがこれに向かい合って掛け声（点呼、号令）をかけながらオルムクッを打つ場合もあるが、羅錦秋の場合ほとんど特定のフォーメーションは作らず、サンスェを中心にめいめいに集まって比較的あっさりとオルムクッを打つ。女性農楽団の演奏では、本来の儀礼的・統率的な意味よりも公演前の前奏としての意味が強くなった結果だと言える。

初めに、各自思い思いに打楽器を叩いて音を出す「ネドゥリム」（「音出し」の意味、1音につき1回チンを叩くので別名は「イルチェ」）から始まり、速いテンポのフィモリ（別名「イチェ」）とテンサムチェ（速いサムチェという意味）によって構成されている。

- ①ネドゥリム (イルチェ)  
 ②フィモリ (イチェ)  
 ③テンサムチェブリッジ  
 ④テンサムチェ ⑤フィモリ  
 ブリッジ ⑥フィモリ  
 ⑦ナンタ ⑧インサクッ



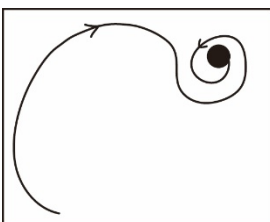
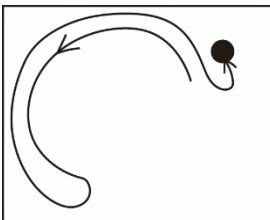
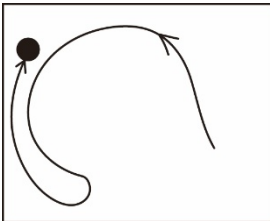
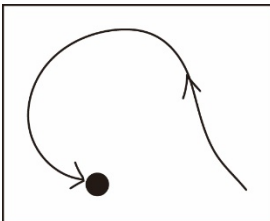
カラク譜 P.1~3 / ①~⑧



広場の場で演奏。サ  
 ンスエを中心にめいめ  
 いに集まって打つ。

⑧のインサクッで挨拶のリズムを叩いた後、いよいよ「チンタ」と呼ばれるリズムで舞台に入場し、一度渦巻きを描いてから輪に戻る。ただし採譜した国楽放送の音源では座って演奏しているため入場クッの箇所（以下の⑨~⑬）は省かれている。

⑨ チンタ



カラク譜 P.3 / ⑨ / ※DVD 収録無し



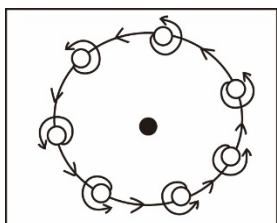
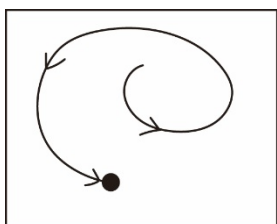
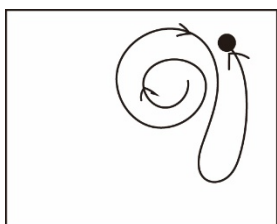
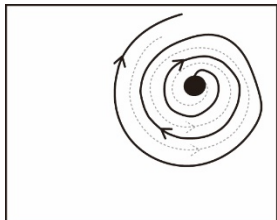
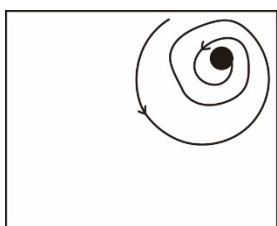
サンスエを先頭に、リズ  
 ムに合わせて一歩ずつ飛  
 び跳ねながら小走りに入  
 場。



サンスエが軸になって渦  
 巻きを作る。巻きながら  
 チンタのテンポを速めて  
 いき、そのままナンタ（拍  
 子木のように1拍ずつ縮  
 まっていくリズム）を打  
 つ。

⑩ ナンタ ⑪ フィモリ

カラク譜 P.3 /⑩～⑪ / ※DVD 収録無し



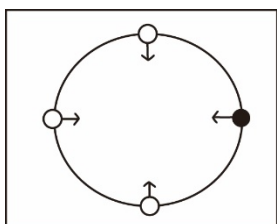
巻き終わったところでカラクはナンタからフィモリに切り替わる。サンスエを先頭に逆回転することで渦巻きを解いていく。サンスエが渦巻きの外に沿って出て行き、大きく円を作っていく。このような渦巻き陣は2マダンのオバンジンクツに再び見られる。



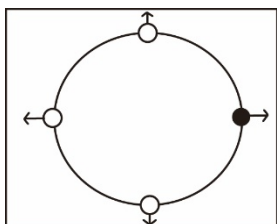
渦巻きを完全に解き、輪になったところでサンスエの合図が出て、「ヨンブンデ」をする。（一人一人が自転しながら輪の前方に進む）

⑫ ナンタ

カラク譜 P.3 /⑫～⑬ / ※DVD 収録無し



⑬ インサクツ



ナンタ（拍子木のように1拍ずつ間隔が縮まるリズム）を打ちながら輪の内側を向いた状態で静止する。

サンスエの信号に合わせて、輪の外側を向き、観客にこれから公演が始まることについて観客に「インサ」（挨拶、礼）をする。

## 羅錦秋のオルムクツの音楽的特徴

羅錦秋のオルムクツの構成や順序などは、湖南右道農樂の一般的なものとほとんど変わらないが、ディテールの部分で羅錦秋の独自の特徴が著しく見られるのは「フィモリ」の変奏部分だと言える。ほとんどのケンガリ奏者が「ケンジ／ケッジ／ケンジ／ケッジ」と単純反復して演奏するところを、羅錦秋は中間に応用的なカラクを挿入して変奏する。特に今回の録音では、座って演奏したためもあって、様々な遊びを加えた多種のパターンの変奏が差し込まれている。

「フィモリ」は一般的に、遅いテンポ（BPM130～180 程度）で打つ時は跳ねるような3小拍（ケンジ／ケッジ／ケンジ／ケッジ）、速いテンポ（BPM 約 190 以上）で打つ時はそれ以上跳ねるリズムをキープすることが出来なくなるので、「ジ」を抜いて2小拍（ケンケン／ケンケン）に変わって行く。普通は技術的にそのようにならざるを得ない。手拍子で「タッタタッタ」と叩くのも、BPM200 以上になるとかなり難しくなるのがわかるはずだ。ケンガリの場合それに加えて、ケンガリを持つ手の指で「マグムセ」を入れなくてはならないので両手に相当な技術力が要る。しかし羅錦秋はどんなに速くなっても跳ねるリズムをキープしながら、さらに拍の周期を大きくとらえて頭拍をずらす一種のシンコペーションの遊びを加えている点が非常に独創的かつ技巧的だと言える。以下は巻末の井間譜から、該当部分を抜き出してマークしたものである。

### ② フィモリ (이치예) / 휘모리 (이채)

1	지	갱	지	갯	지	갱	지	갯	지	導入カラク
2-4	갱	지	갯	지	갱	지	갯	지	지	基本カラク×3回
5	개	갱	지	갱	지	개	갯	지	지	変奏カラク
6	갱	지	개	갱	지	갱	지	개	개	
7	갯	개	갱	지	개	갱	지	갱	지	
8	- 지	개	갯	지	갱	지	개	갱	지	
9	- 지	갱		그라	갱	지	갯	지	지	
10-12	갱	지	갯	지	갱	지	갯	지	지	基本カラク×3回
13	갯	개	갱	지	개	갱	지	갱	지	変奏カラク
14	- 지	개	갯	개	갱	지	개	갱	지	
15	- 지	갱	지	개	갯	개	갱	지	지	
16	개	갱	지	갱	지	개	갯	개	지	
17	갱	지	개	갱	지	갱	지	개	지	
18	갯	개	갱	지	갱	지	갯	지	지	
19-32	갱	지	갯	지	갱	지	갯	지	지	基本カラク×13回 最後の1行は信号カラク

オレンジ色の枠線で囲んだ部分が変奏部分であり、ハイライトをかけたのはフレーズの切れ目である。フレーズが行の途中で切れていたり頭からはじまっていないところは、基本カラクの4拍進行を越えて頭拍のずらし（一種のシンコペーション）の遊びを行っているところだと言える。

さらにオルムクツ後半で2度目に現れる非常に速いテンポ（BPM170～220）のフィモリの中でも、繊細なバチさばきで3小拍を維持して演奏している点が際立っているが、それだけでなくそこでも即興的な変奏を挿入している。フィモリの速度が頂点に達すると、「ケゲ／ゲンジ」から「ケンジ／ケンジ」へとグラデーション的な変化を見せており、スムーズに密度、緊張感が高まっていった、「ナンタ」（乱打と書く。拍子木のように、一音ずつ段々と間隔が詰まっていくリズム）へ向かっていくところが非常に技巧的である。

また、オルムクツの最後に観客に向かって一礼をするインサクツは、村祭りの農楽では本来、村や家の守護神に向けて打たれていたカラクである。女性農楽団以前、近現代に入って競演大会や興行公演が盛んになった頃に農楽がパンクツ中心になった結果、農楽を見せる対象が「観客」になったためこのように客席に向けて挨拶するようになったと考えられている。

## 2-3-2 オチェジルクッ（１マダン）



### カラクの順序

- ① オチェジルクッ ② パルンオチェジルクッ ③ ウジルクッ ④ チャジルクッ ブリッジ  
⑤ チャジルクッ ⑥ パルンチャジルクッ ⑦ プンニュークッ ⑧ ヤンサンド  
⑨ サムチェ（導入ーヨンブンデー基本カラク 1ーカッチチェー中間メドジーヨンブンデー導入ーヨンブンデー基本カラク 2）  
⑩ テンサムチェ（ヨンブンデー導入ー基本カラクーパルパッチーケンガリ遊びーキンメドジ）

### オチェジルクッの役割と意味

イントロダクションにあたるオルムクッに続いて、パンクッ本編はオチェジルクッから始まる。オチェジルクッは元来、農楽隊が門付けをしながら長距離を移動する道行きのときに打つカラクで、ある種儀礼的な意味合いを持つ。1周期につきチン（銅鑼）が5回打たれるため、「オ」＝5（回）、「チェ」＝バチで叩く、「ジル（キル）」＝道の、「クッ」＝農楽、リズムという意味の名がついている。実際のオチェジルクッのカラクは1周期が非常に長く、その内部構成が複雑であり、これがゆっくりとしたテンポからだんだんと速まって、体の動きも歩きからだんだん走りになっていくことで緊張感と恍惚感が増していく。

### オチェジルクッのカラク構成と陣法

オチェジルクッのカラクは非常に複雑な構造であるが、それに対して陣法は単純でほとんど円陣で構成される。湖南右道農楽のパンクッは反時計回りの円陣で回ることが多い（※円の外側から見ている観客にとっては、奏者が左から右へと通過する回り方のことをここでは反時計回りと言う。）のだが、オチェジルクッには「ウ（右）ジルクッ」「チャ（左）ジルクッ」といって、逆回転（時計回り、円の外側から見ている観客にとっては、奏者が右から左へと通過する。）をする部分がある。これについての儀礼

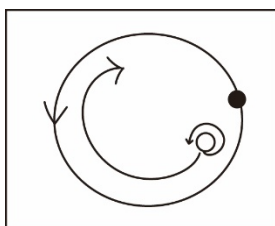
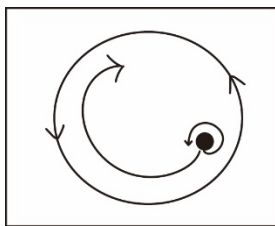


的意味などはここでは問題にしないが、回転の方向を途中で変えながら複雑なリズムが段々と速くなっていくことで、ある種トランスに近いような効果をもたらしている。オチェジルクッは湖南右道農楽のパンクッの中で最も円陣の神秘性の妙味を極めている部分だともいえる。

オチェジルクッの速度が絶頂に達したとき、サンスエの合図でゆったりとした踊りを誘うような「ブンニョクッ」のカラクが変わるところは、農楽の美学である「緊張と弛緩の構成」が非常によく表れている部分となっている。その「ブンニョクッ」に続いて展開される「ヤンサンド」は、韓国音楽で一般的には「セマチ」とも呼ばれるリズムの種類で、 $(3+3+3)$  拍 $\times$ 4行構成である。 $(3+3+3+3)$  の4拍構成のサムチェに比べて2本の足で歩くには不都合なカラクであるが、どういうわけか湖南右道農楽の多くの地域のパンクッにこのカラクが取り入れられている。歩きにくさを逆手にとって、3拍に合わせて非常にリズムカルで舞踊的な振り付けが加味されている。

「オチェジルクッ」「オバンジンクッ」「ホホクッ」の全てのマダンに共通であるが、マダンの後半部分は皆「サムチェ」カラクのバリエーションによって構成されている。ただし各マダンごとに終結部（メドジ、締めの部分）のカラク、陣法、雰囲気がそれぞれ異なっている。

### ① オチェジルクツ



カラク譜 P.4 / ①

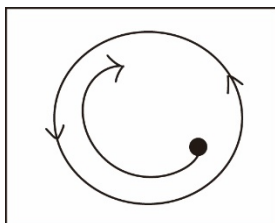


サンスエの導入カラクに続いて、2行目からチベ（楽器隊、演奏者の意味）が楽器を打ち始める。

円周上を反時計方向に前進。サンスエは輪の内側でヨンブンデ（自転）の技を見せてから、円周上の自分の位置に戻る。

続いてサンチャング（チャングの先頭奏者）、スポック（ソゴの先頭奏者）が1人ずつ内側に入ってヨンブンデを見せる。スポックはチャバンティジッキ（地面と平行になりながら飛ぶ芸）を見せる。

### ② パルンオチェジルクツ

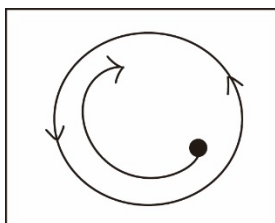


カラク譜 P.4 / ②



引き続き円周上を前進するが、サンスエの合図でオチェジルクツの後半部分のカラクに変化が起きる。「ケルルル…ケルルル…」と、無拍のトレモロで伸ばしていた部分がインテンポで「ケーン ケッ、ケーン ケッ」となるため、リズムカルな印象になる。

### ③ ウジルクツ



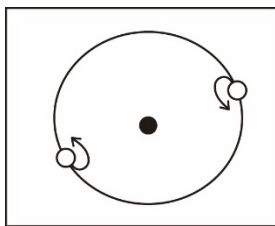
カラク譜 P.5 / ③



オチェジルクツを圧縮したようなウジルクツのカラクに移る。サンスエの合図によってチベは円周上を走り出す。3周期ほど反復。



④チャジルクッ ブリッジ

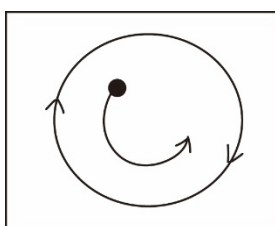


カラク譜 P.5 / ④



サンスエの合図が出たら、「ケルルル…ケルルル…」と2回トレモロを長く打ちながら逆方向に向きかえる。

⑤チャジルクッ

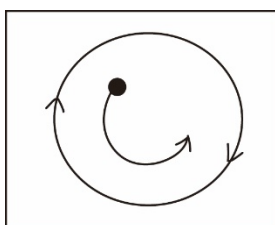


カラク譜 P.5 / ⑤



円周をこれまでと逆方向（時計回り）にゆっくり前進する。

⑥パルンチャジルクッ



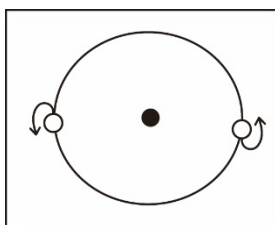
カラク譜 P.5~6 / ⑥



サンスエの合図が出たら円周を走りながらせわしく前進する。

それまでケンガリと同じフレーズをトレースしていたチャングのカラクが変化し、「クギタクギタクギタ」をケンガリカラクの上に載せていく。

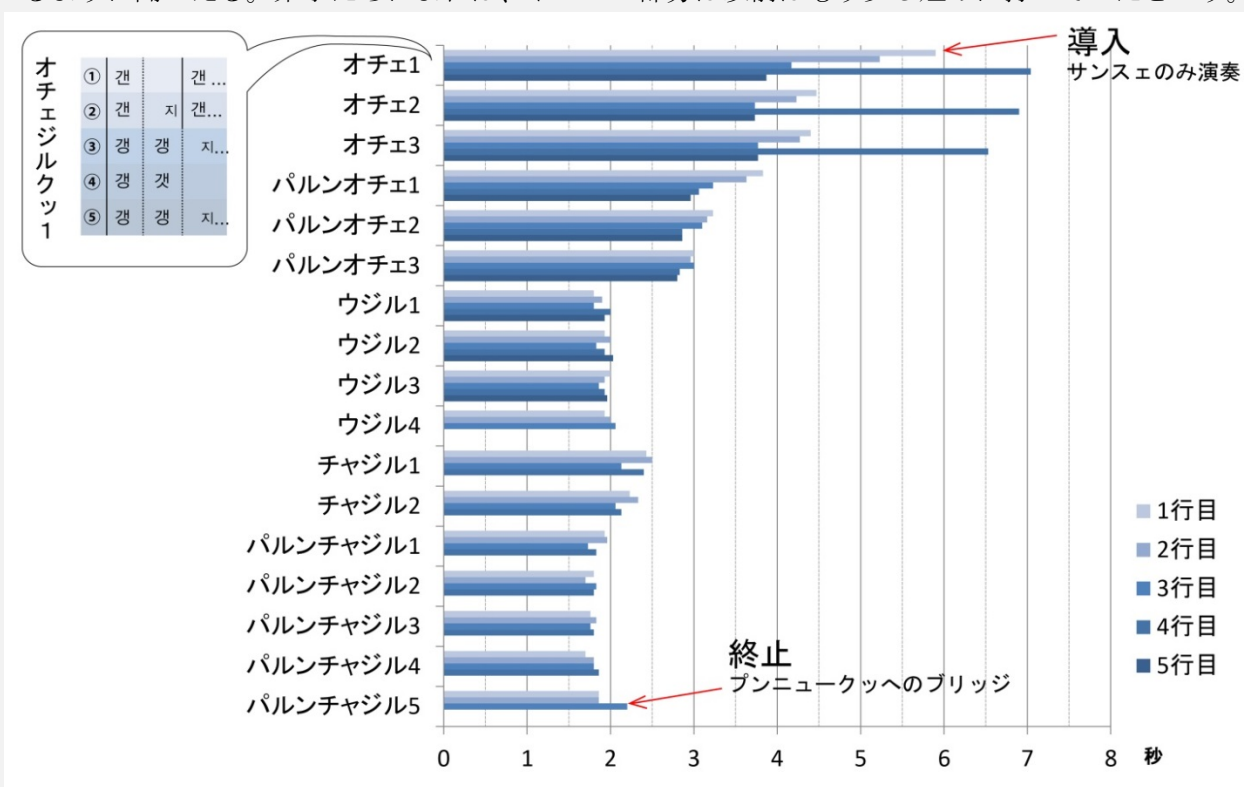
パルンチャジルクッつづき



高速で走り続けて緊張感が頂点に達したところで、サンスエの合図が出て、大きく半回転しながら元の方角に向きなおって、プンニュークッに入る。

## 羅錦秋のオチェジルクツの音楽的特徴

オチェジルクツは「ケン・ケン・ケゲン・ゲン・ケゲン・ゲン」の1行目にはじまり、1周期が5行構成になっている。それぞれの行頭にチン（銅鑼）が打たれるのだが、本来は5行それぞれの長さが皆同じで、細かい構造は複雑であるがチン拍の周期はインテンポで進行するのが正しいとされている。（※1980年代に李輔亨によって録音された羅錦秋の師匠世代の湖南右道農楽名人たちのパンクッカラクを聞くとオチェジルクツカラクは羅錦秋のものとはほとんど類似しているが、トレモロ部分だけはチンの拍の周期のなかに収まるかたちで演奏されている。）今回採譜した音源の場合、4行目の「ケルルルル…」のトレモロ部分は無拍に近いぐらい長めに打たれており、本来の周期から外れているように聞こえる。弟子たちによれば、トレモロ部分は以前はもう少し短めに打っていたという。



この傾向は、高敞の黄圭彦の打ち方に似ており、羅錦秋が高敞の若い伝承者と出会って共に活動する中で、弟子たちから影響を受けた可能性も無くはないと言える。その他、1番最初のオチェジルクツの導入カラクと1番最後のパルンチャジルクツ（ブリッジ部）が他に比べて長めに打たれていることもこの計測で明らかになった。

### チャジルクツの変化

10 拍型

9 拍型

꺽				꺽			지	꺽		꺽			지	꺽	꺽		
꺽				지	꺽			지	꺽			지	꺽		꺽	꺽	지
꺽		꺽		지	꺽		꺽		지	꺽		꺽				?	
꺽				개	꺽				꺽				개	꺽			

꺽				꺽			지	꺽		꺽			지	꺽	꺽		
꺽		지	꺽		지	꺽			지	꺽		꺽		꺽			
지	꺽		꺽			지	꺽		꺽			지	꺽		꺽		
꺽			개			꺽			꺽			개		꺽			

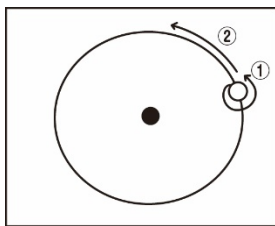
궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다
궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다
궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다	궁	기	다
덩			더			덩			덩			더			덩		

チャジルクツ  
後半のチャング

また最後のチャジルクツでは、徐々にテンポが速くなっていくことで、音の間隔が広がって、跳ねずにイーヴンな形になっていく。「ケン、ケンジゲン、ケンジゲン、ケン」とオチェジルクツ独特の10拍進行フレーズ※（2 + 3 + 3 + 2）で打たれていたケンガリが、9拍進行の「ケン、ケン、ジゲン、ゲン、ジゲン、ゲン」（3 + 3 + 3 + 3）と均等拍に近づいて行くように聞こえる。そのため潰れたように聞こえるのである。このとき、それまでケンガリと同じフレーズをなぞっていたチャングが「クギタ・クギタ・クギタ」の9連符をケンガリのフレーズに載せていくのだが、それが9拍進行に近づいたケンガリの音によく似合う。4行目も、初めは「ケンゲ・ゲン・ケンゲ・ゲン」（3 + 2 + 3 + 2）と5拍子の「オンモリ」のように叩いていたのが、最後の方になるとテンポが速まり「ゲン・ゲン・ゲン・ゲン・ゲン・ゲン」と単にケンゲを6回繰り返しているような潰れたかたちに近づいてくる。5拍子と6拍子の合間の「微炭酸」のようなかたちである。このように、ケンガリとチャングで非常に巧妙なポリリズムになっているのが圧倒的、神秘的ですらである。

※ ただし3行目は拍の進行が確認しにくい

⑦ プンニュークッ

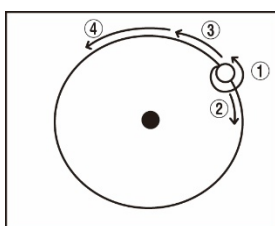


カラク譜 P.6~7 / ⑦



(3+3+3+3) 構成のプンニュークッカラクに合わせて踊る。①前半はその場でゆっくり回転して、②後半は6歩で小走りしながら円周を前進する。

⑧ ヤンサンド



カラク譜 P.7 / ⑧



(3+3+3) × 4 行構成。  
①1行目はその場で回転し、②2行目で3歩後進し、③3行目でゆっくり3歩前進し、④4行目で足幅広めにスキップして3歩進む。非常にリズムカルである。



## 羅錦秋のブンニュー、ヤンサンドの音楽的特徴

### ブンニューカラクの多様性

#### 1-6 拍目

1	갱			갱					지
2	갱			갱					지
3	갱			갱					지
4	갱			갱					지
5	갱			갱					지
6	갱			갱					지
7	갱			개	갱			지	개
8	갱		지	갱			갯		지
9	갱			갱					지
10	갱			갱					지
11	갱			갱			갯		지
12	갱		지	개	갱			지	개
13	갱			갱			개		
14	갱			개	갱			지	갱

#### 7-12 拍目

1	개		개	갱			갯		지	
2	개		개	갱			갱		지	
3	개		개	갱			지	개	개	
4	개		개	갱			지	개	갱	
5	개		개	갱			갱		지	
6	개		개	갱			갱		지	
7	웃		그	라	개		개	갱		지
8	갱			지	개		개	갱		지
9	개		개	갱			갯			지
10	개		개	갱			갱			지
11	개		개	갱			지	갯		지
12	웃		그	라	개		개	갱		지
13	웃		갱				개	갱		지
14	웃		지	개	개		개	갱		지

#### 13-18 拍目

1	갱			갱			갯			지
2	개	갱				그	라	갯		지
3	갱			그	라	갱			그	라
4	웃	갯			지		갯			지
5	갱			갱			갯			지
6	개	갱			지	갯	갯			지
7	갱			지	개	갱			지	갱
8	개	갱			지	개	갯			지
9	갱			갱			갯			지
10	개	갱			지	개	갯			지
11	개	갱			지	개	갯			지
12	개	갱			지	개	갯			지
13	갱			지	개		개	갱		지
14	개	갱			지	개	갱			지

#### 19-24 拍目

1	갯		개	갱			갱			지
2	갱			지	개		개	갱		
3	갯		웃	갱			갯			지
4	갱			그	라	갱				지
5	갯		개	갱			갯			지
6	갱			지	개		개	갱		
7	웃		그	라	개		개	갱		지
8	갱			갱						
9	갱			지	갱			갯		지
10	갱			지	개		개	갱		지
11	갱			지	개		개	갱		지
12	갱			지	개		개	갱		지
13	갱			지	개		개	갱		
14	갱			그	라	갯				지

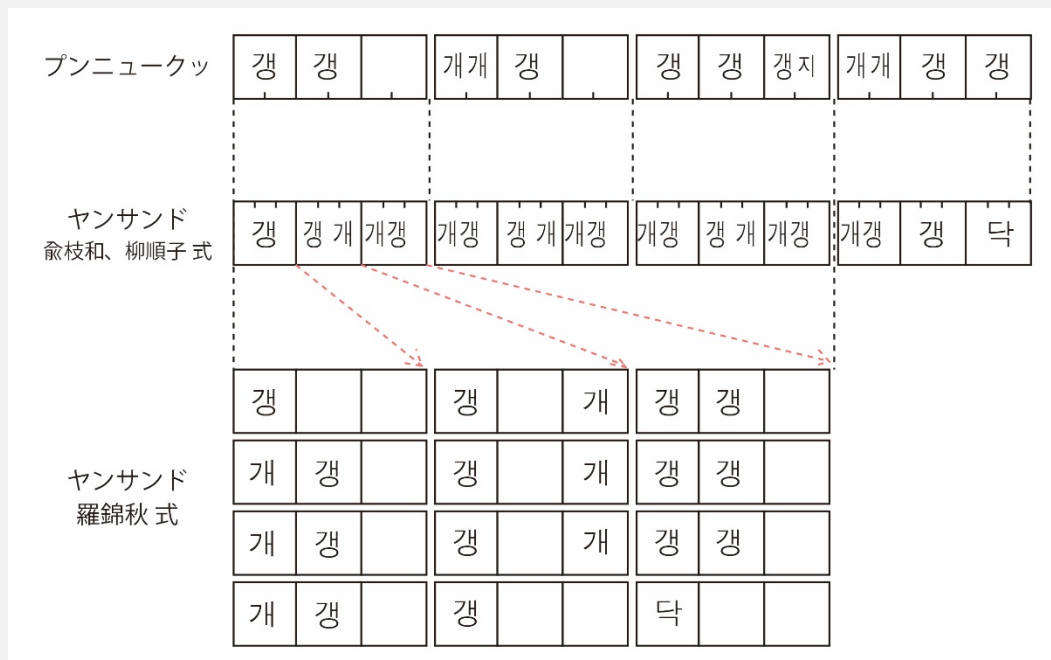
上の図は、ブンニューカラクを4つの大拍ごと（6小拍ごと）に抜き書きしたものである。左上から見ていくと最も色の濃いパターンは最もスタンダードなもので、薄いグレーはその応用型か、装飾カラクが追加されたり抜けたりしているバリエーションである。白い背景のパターンはこれらのなかでは特徴的（あるいは効果的に挿入された）パターンになっている。

ブンニューと同じようにヤンサンドを行ごとの比較で見た結果、パターン自体はほぼ固定的で可変性

が低いことがわかったが、音量のダイナミクスを大きく変化によって反復していることがわからないほどに多彩に感じられ、旋律的に聞こえる。装飾的で裏拍遊びばかりを詰め込むタイプの技術よりもよほど難易度が高い技術であると言える。

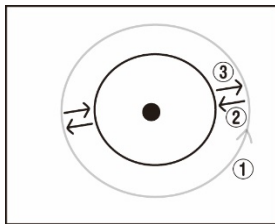
またブンニョクッからヤンサンドへの連結についても面白い事実がある。2つのカラクの関係性への認識が、他の女性農楽団出身のサンシェである<sup>ユジファ</sup>兪枝和、<sup>ユスンジャ</sup>柳順子によるパンクッと大きく異なっているようである。

#### ブンニョクッとヤンサンドの関係の認識の違い



結果的な現象から先に言えば、兪枝和と柳順子のパンクッでは、ヤンサンドのテンポが非常に速く軽快で、そのリズムに合わせてステップを踏むことが重視されているのに対し、羅錦秋の場合はテンポが遅く、その代わりゆったりと踊りたくなるような雰囲気になっている。これについての弟子たちの見解を整理すると、上の図のようであった。ブンニョクッの小拍を基準にこれに合わせてヤンサンドを当て込んだのが兪枝和、柳順子式であって、ブンニョクッの大拍を基準にヤンサンドの1行を引き伸ばしたのが羅錦秋式だということになる。完全にこの図のようなテンポ（BPM）にはならないが、それに近いようなテンポで演奏されているので、この見解は正しいのではないかと思われる。いずれにせよ、奏者によってカラクとカラクをインテンポで連結させることについて、大拍や小拍などのレイヤーのどこを基準にするのか、その理解が異なるというのは韓国音楽ならではの面白い現象であると言えるだろう。

⑨-1 サムチェ導入

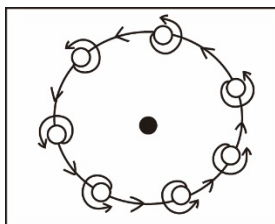


カラク譜 P.8 / ⑨-1



導入部は円周上のその場で踊り、①トンクンタで前進して②内側に横跳びで集まってから③もう一度横跳びで広がり、ヨンブンデにつなげる。

⑨-2 ヨンブンデ導入  
～ヨンブンデ

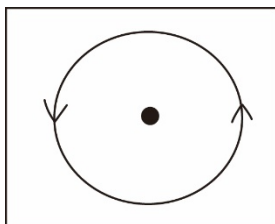


カラク譜 P.8 / ⑨-2



全員が自転しながら円周上を周る。最初の8拍で2回転、その後は2拍で1回転を8回転繰り返すのがだいたい常である。

⑨-3 サムチェ基本カラク 1

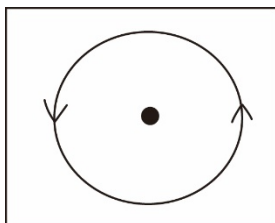


カラク譜 P.8~9 / ⑨-3



サムチェを打ちながらめいめいに円周を回り、遊ぶ。サンスエは輪の内側で踊る。

⑨-4 カッチェ



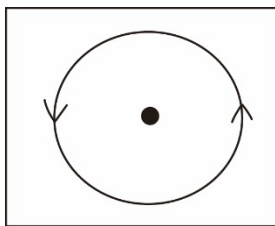
カラク譜 P.9 / ⑨-4



そのうち、サンスエの合図で「カチチェ」（ツーステップ）に変化する。



⑨-5 中間メドジ

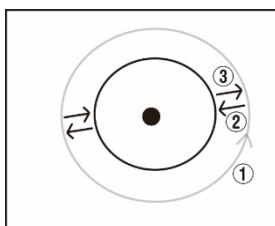


カラク譜 P.9 / ⑨-5



サンスエの合図で、チベは円周を小走りに前進しながら（メドジカラクの行ごとに、6・4・6・4・4・4歩とステップを変えながら）中間の締めフレーズであるメドジを打つ。

⑨-6 ヨンブンデ導入

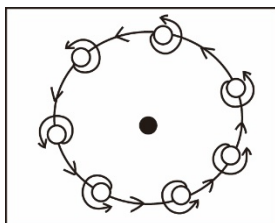


カラク譜 P.10 / ⑨-6 / 1-3 行目



メドジからの連結で、「トンゲンタトンゲンタ」のカラクで円周を前進したあと、「クグンググンタッタ」で中央に横跳びで一度集まって、「トグンググンタグタ」で再び外に広がってからヨンブンデにつなげる。

～ヨンブンデ

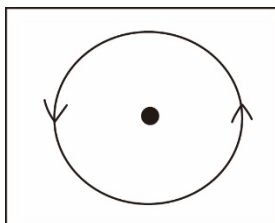


カラク譜 P.10 / ⑨-6 / 4-7 行目



全員が自転しながら円周上を周る。カラクの力を借りて、遠心力をつけて回って行く。

⑨-7 サムチェ基本カラク 2

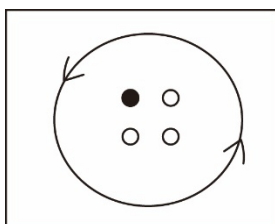
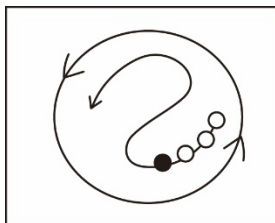
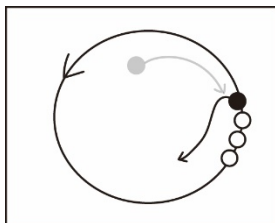


カラク譜 P.10 / ⑨-7



再びサムチェが始まり、めいめいに踊ったのち、サンスエが円周上にやってきて他のケンガリチベを誘導して輪の内側へ連れて行く。このときケンガリは肩に載せてミュートさせる。

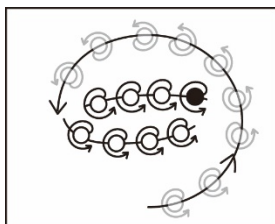
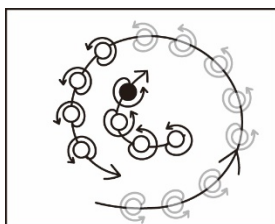
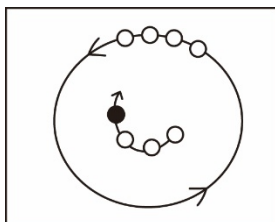




輪の内側でケンガリノ  
ルム（ケンガリチベの  
遊び）が始まる。

ケンガリの音で遊んで  
みせたり、プッポの遊  
びなどを見せる。

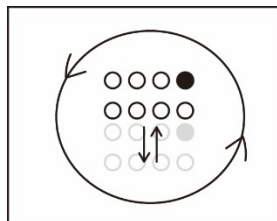
⑩-1 テンサムチェ  
ヨンブンデ導入



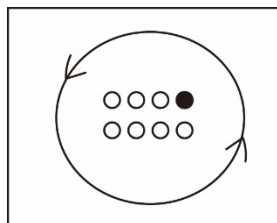
サンスエの合図でチャ  
ングが跳びながら自転  
しつつ輪の内側に向か  
って進入する。サンス  
エとケンガリチベは中  
央より上手に寄り、チャ  
ングチベがケンガリ  
に向かい合う形で2列  
を作る。チン、プク、  
ソゴチベは外周を走り  
続ける。

## ⑩-2 テンサムチェ基本

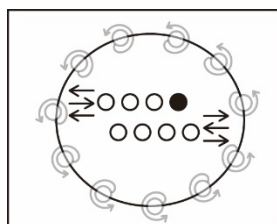
### ～⑩-3 パルバッチ



## ⑩-4 ケンガリ遊び



## ⑩-5 キンメドジ



カラク譜 P.12 / ⑩-2, ⑩-3



カラク譜 P.13 / ⑩-4

2列が作られたら、すぐに基本カラクに変わりミジギ（花いちもんめのように2列の押し合い遊び）を繰り返す。初めの2回は小走りに押し合い、次にはパルバッチ（スキップ）で押し合う。その間チャングのリズムは3段階にわたって変化する。その後、2列はその場に向かい合った状態で止まり、ケンガリがミュートの音を使ってリズム遊びをすることで高揚感が高まる。

カラク譜 P.14 / ⑩-5



サンスエのケンガリ音が戻ってきて合図が出たら、2列のまま、3拍ずつ右左に往復しながらキンメドジを打って締める。外周のソゴはサンモを回したりヨンブンデをしながら締める。

## 羅錦秋の1マダンにおけるサムチェの音楽的特徴

1マダンのサムチェ部分では、初めはゆっくり、最後には息をのむほどに速いサムチェに変わって行くのだが、他のチベ（楽器隊）がせわしく速いビートを刻むなかで、サンスエである羅錦秋がケンガリの音をミュートさせて、頭につけたプッポを宙でふわりふわりと優雅に舞わせる。その姿はまるでスローモーションのようで、逆に最高速のスピード感を感じさせるという効果を持っている。羅錦秋が持つ最大の魅力のひとつであると言える。とくに1マダンのテンサムチェの導入部では、ヨンブンデしながら円の内側に2本の列を作ってミジギ（押し合い）をする陣法が他のマダンと異なる。

1マダン終わり

### 2-3-3 オバンジンクッ（2マダン）



#### カラクの順序

- ① オバンジン（導入 - 基本カラク1 - チュイムセカラク - 基本カラク2 - クンチェパルリム - 基本カラク3）
- ② チノバンジン（チノバンジン - ヨプティギカラク - オバンジン基本カラク4 - チノバンジン）
- ③ サムチェ（導入 - ヨンプンデ - 基本カラク - ケンガリ遊び）
- ④ テンサムチェ（ヨンプンデ導入 - 基本カラク - チャルブンメドジ）

#### オバンジンクッの役割と意味

本来は東西南北中央の五方の神々を鎮めるという儀礼的な意味を持ち、チベ（楽器隊）が走りながら場所を変えて5回にわたって渦を巻いて解く動作を繰り返す。一方で、最も遊戯性の強い部分だとも言える。羅錦秋によれば、女性農楽団での巡回公演時代1日に4～5回も連続で公演をやらなければならないとき、とくに走らなければならないオバンジンクッでは体力は限界に達するが、その代わりに体が密着する渦巻き状の陣のときに客には聞こえない冗談や文句を言い合ったり、互いにちょっかいを出してふざけたりしたという。観客にとっても、オバンジンクッは最もダイナミックな動きがあるため飽きさせず、必ず拍手が出る箇所でもある。

#### オバンジンクッのカラク構成と陣法

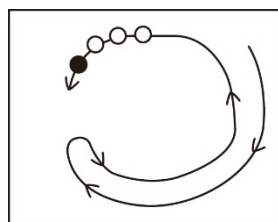
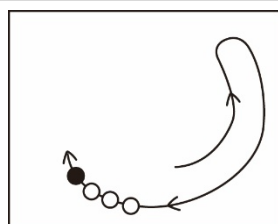
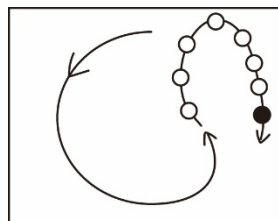
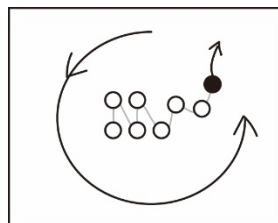
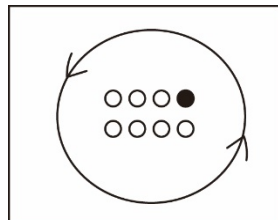
はじめは「オバンジン」とよばれるゆっくりした4小拍のリズムで円を描きながら踊る。途中、サンスエの合図によって全員が「オルシグ！」とチュイムセ（掛け声）を叫びながら中央に集まる部分は、演奏者にとっても観客にとっても、緊張感がほどけて笑顔になる効果がある。その後サンスエに導かれてスキップしながら乙字型（太極陣）に隊列を組んでいき、チャング隊は小走りしながらもクンチェ（低音側のバチ）を宙で左右上下に振って踊る。この部分は「クンチェパルリム」（クンチェ遊び）と呼ば

れる。ひとしきり遊んだのち、カラクは速いテンポの「チノバンジン」（速いオバンジンという意味）に移る。

チノバンジンのカラクを打ちながらいよいよ渦巻きを作っていくのであるが、可動域を大きくとるためにサンスエが大回りして空間を作ったのちに、走りながら斜線上をヨンプンデ（自転）して渦巻きを作っていく。非常にダイナミックな動きで、ここはやはり拍手が出るポイントである。

#### ①-1 オバンジン導入

##### ～基本カラク 1



カラク譜 P.15 / ①-1



1 マダンが終わったところで、2 列の状態でサンスエがオバンジンを打ち始める。

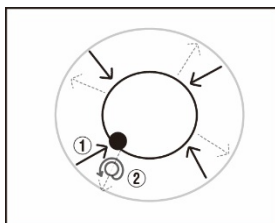
カラク譜 P.15 / ①-1 / 2-25 行目



サンスエに導びかれて1 列が作られていく。



①-1 オバンジンチュイムセ

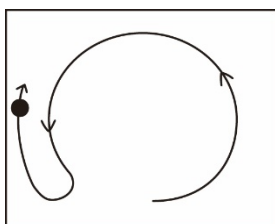


カラク譜 P.15 / ①-1 / 26-31 行目



サンスエの合図で速い横跳びをしながら円を作り、次の合図で手を挙げてチュイムセ（掛け声）を叫びながら内側に向かって集まる。ヨンブンデ（自転）をしながら円周に戻る。

～オバンジン基本カラク



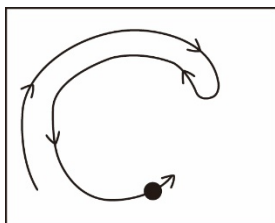
カラク譜 P.16 / ①-1 / 32-43 行目



基本カラクを叩きながら太極陣を作る。

その後、ケンガリをミュートさせ、チャングがクンチェ（玉のついたパチ）を振り上げて余裕を見せながら踊る。（クンチェパルリム）

①-2 クンチェパルリム



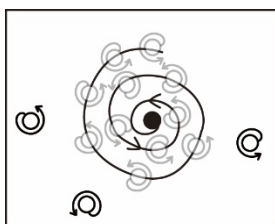
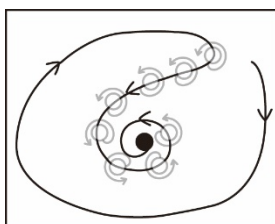
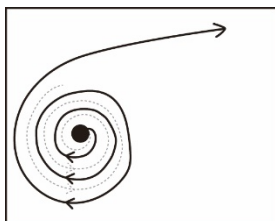
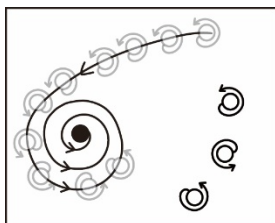
カラク譜 P.16 / ①-2



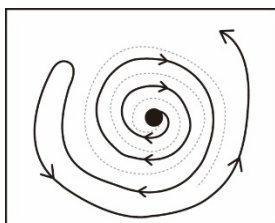
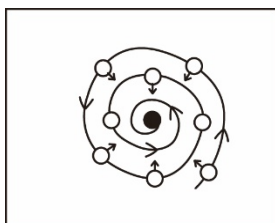
太極陣を描きつつ速いテンポでスキップしながら走る。

太極陣を解いて再び円周に戻ってくる。ソゴチベの最後尾とサンスエが出会ったところで、サンスエが信号を出す。

## ②-1 チノパンジン



## ②-2 ヨブティギ〜オバンジン ン基本4〜チノパンジン



カラク譜 P.17 / ②-1



速いテンポのチノパンジンにカラクが変わりサンスエが走り出して、それにチベ全員がついて走る。パンクツ中、最も速い速度で走る。サンスエは可動域を大きくとって斜線を描いて渦巻きを作る。

渦巻きを作っては、反対向きに巻き返して解く動作を2回繰り返す。チェサンソゴチベは渦巻きの外側でチャバンティジッキ（地面と平行に飛ぶ芸）を見せる。

カラク譜 P.17~18 / ②-2



チェサンソゴチベが渦巻きに合流したら、全員で渦の中心を見て横跳びで遊ぶ。一度オバンジンの基本カラクを挿入して余裕を持たせてから再びチノパンジンカラクを出し、走りながら渦巻きを解いていく。

## 羅錦秋のオバンジンクッの音楽的特徴

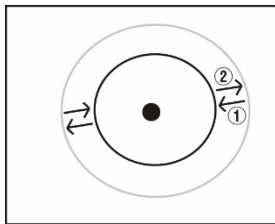
羅錦秋のオバンジンクッでやはり圧巻なのは「クンチェパルリム」部分のリズミカルな演奏と、チノバンジンの一番最後に横跳びになりながらケンガリの音遊びを入れる所だと言える。クンチェパルリムでチャングは、大きく頭拍を叩き、カラクの後半はクンチェ（低音側の玉のついたバチ）をひらひらと舞わせて、その間はヨルチェ（高音側の竹のバチ）で細かいカラクを演奏する。一方ケンガリは頭拍を空けるか、なるべくミュートもしくは粒数の少ないカラクを演奏して、チャングとの絡みあいがよく聞こえるように対比させていることがわかる。

そして、チノバンジンで渦巻きを巻いていき、最後の渦巻きではヨプティギ（横跳び）を見せながらさらに詰めのカラクを打って行く。ここことで高揚感が高まったところで1回オバンジンのメインテーマである基本カラクを入れることで、観客も演奏者たちも大きく盛り上がる。

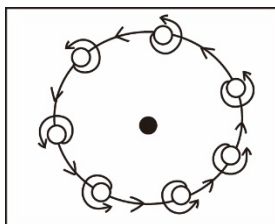
そして何よりも、最高速で円を解いた後、大きく余裕を持たせてサムチェに移行するブリッジ部分の絶妙な演奏は、真似出来ない羅錦秋ならではの技術である。ブリッジ部のチノバンジンの最終行は、小拍の尺にとらわれずに、ぐっと引き伸ばすようにして強調して叩かれており、次のサムチェに連結するのに非常に鮮やかな変化を彩っている。



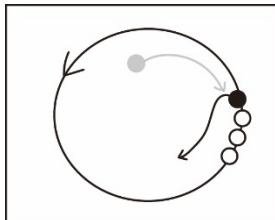
### ③-1 サムチェ導入



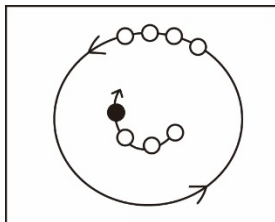
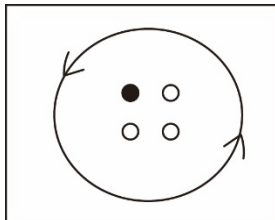
### ③-2 ヨンプンデ



### ③-3 サムチェ基本カラク



### ③-4 サムチェケンガリ遊び



カラク譜 P.18 / ③-1



カラク譜 P.18 / ③-2



カラク譜 P.19 / ③-3



カラク譜 P.19~20 / ③-4



渦から完全に円に戻ったらサンスエの合図で余裕たっぷりのサムチェカラクに移る。内側に一度横跳びで集まってから、もう一度横跳びで広がり、ヨンプンデにつなげる。

ヨンプンデ。全員が自転しながら円周上を周る。最初の8拍で2回転、その後は2拍で1回転を8回転繰り返す。

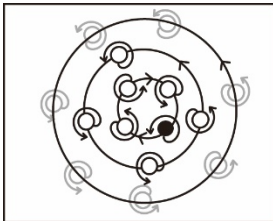
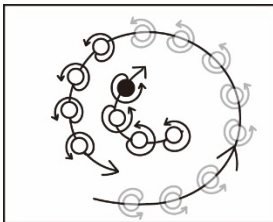
サムチェの基本カラクに合わせて円周上を周りながらめいめいに踊る。サンスエが輪の内側でひとしきり遊んだ後、ケンガリチベを引き連れて再登場する。

ケンガリチベだけでプッポノリを見せる。



#### ④-1 テンサムチェ ヨンプ

##### ンデ導入

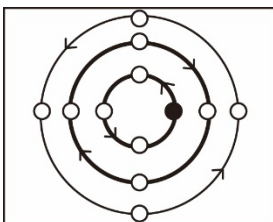
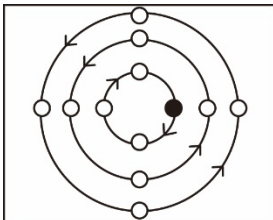


カラク譜 P.20 / ④-1

プッポノリが終わると、サンスエの合図でテンサムチェに変わる。この時ケンガリチベは時計回り、チャングチベは反時計回りにヨンプンデで回りながら入って三重の円を作る。

#### ④-2 テンサムチェ基本カラ

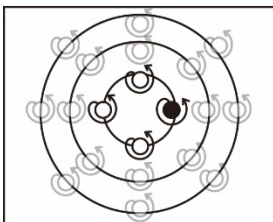
##### ク



カラク譜 P.20 / ④-2

中央の輪ケンガリチベは小走りに後進、二番目の輪は前進、三番目の輪のソゴチベはサンモを回しながら走る。途中で回り方を逆転させる。

#### ④-3 チャルブンメドジ



カラク譜 P.21 / ④-3

合図が出たら、その場で自転しながらメドジで締める。

## 羅錦秋の2マダンサムチェの音楽的特徴

何と言っても、チノバンジンからサムチェの導入が最も鮮烈だと言えよう。湖南右道農楽のパンクッではある種「メインテーマ」とも言えるサムチェの導入カラクであるが、非常に速いチノバンジンカラクからゆったりしたサムチェ導入カラクへの連結が見事なフレージングによって劇的に変化している。

この2マダンのサムチェは他のマダンに比べ、比較的シンプルなつくりになっている。テンサムチェの導入は、1マダンでは円の内側にケンガリとチャングが2列を作ったのとは異なり、ここではケンガリが中央に集まり、その周りにチャングがヨンプンデしながら円を作ることによって3重の円になっている。

終結部も他の1，3マダンに比べて2行少ない「チャルブン（短い）メドジ」で終わっている。それはオバンジンで既にダイナミックな陣法を含むクライマックスがあったためと考えられる。

2マダン終わり

## 2-3-4 ホホクッ（3マダン）



### カラクの順序

- |   |
|---|
| ① ナンタ、声出し ② ヨルトウマチ ③ ホホクッ、チャジンホホクッ ブリッジ<br>④ チャジンホホクッ ⑤ テンサムチェ（導入 - 基本カラク1 - パルバッチ - ケンガリ遊び - 中間メドジ）<br>⑥ サムチェ（導入 - 基本カラク）<br>⑦ テンサムチェ（導入 - 基本カラク2 - ヨンブンデ - 基本カラク3 - パルバッチ - ケンガリ遊び - キンメドジ） |
|---|

### ホホクッの役割と意味

ホホクッは軍隊の行進、点呼、確認などのための軍樂的役割が強い演目と言われる。羅錦秋も師匠たちからそのように伝え聞いたと言う。打楽器演奏の合間に「ホーホー」と叫ぶところが多いところからその名前と呼ばれている。女性農楽団パンクッの中では、カーテンコールのような役割をする「トゥマチクッ」をやらない場合はこの「ホホクッ」がパンクッの団体演技の最後であるので、ここではフィナーレの役割を担っているとも言える。そのためか、特に最後のサムチェの部分が長く、サンスエがブッポで様々な技を見せたり、これまでに比べてより一層速く高揚感のあるカラクでしめくくるなど、この部分がパンクッのなかでも最も盛り上がるようになっていいると言える。

### ホホクッのカラク構成と陣法

初めに「ホホクッ」のカラクを1回ないし2回だけ打つ。湖南右道農樂のホホクッのカラクはオチェジルクッとだいたい類似した構造になっており、複雑な拍を持っている。

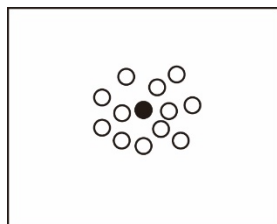
また、全体からしてチャジンホホクッが占める割合が非常に長い。これは様々な陣法（隊列の組み換え）が繰り広げられるからである。円陣の状態で号令をかけて左右前後に動いたり、11の字（二列）陣、乙字（太極）陣などが様々に展開する。カラクはその分、単純な反復になっている。国楽放送の録音版では、チャジンホホクッのテンポが少し遅めで、反復回数も少なめに演奏されているが、実際の陣法の展開と共に打つ場合は足の歩幅にあった速度になり、録音よりはやや速く、もっと長くくり返される。このように、ホホクッカラクの性格は「行進」（マーチング）にあると言える。

反復が多くやや単純になりがちな陣法だが、カラクを自由に演奏して踊りを楽しむ他のマダンとはまた異なる面白さもある。それは2列に分かれて肩をかすめてすれ違う「カセチギ」と呼ばれる動作をしたり、2列が1列にまとまったり、乙字（太極）陣で蛇行しながら列の前後の演奏者とすれ違ったり、サンスェが1人1人の演奏者の間をジグザグに通りながら列を作って行く場面では、演奏者同士が嫌でも顔を合わせなければならないため、アイコンタクトをしたり体に触れたりして互いの反応を見たり笑ったりしてコミュニケーションが生まれる面白さがあると言える。

そしてその後のサムチェも他のマダンに比べて長く、これでもか、というくらい様々な遊びを見せるようになっている。テンサムチェ→サムチェ→テンサムチェと、テンサムチェがくり返し用いられるのはパンクッを通してこのマダンだけである。これはこのホホクツマダンが女性農楽団のパンクッのフィナーレの役割をも担っているためであると考えられる。

①-1, ①-2 ナンタ、声出し

② ヨルトウマチ



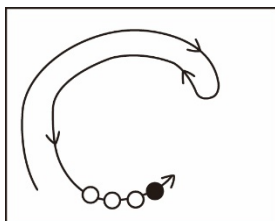
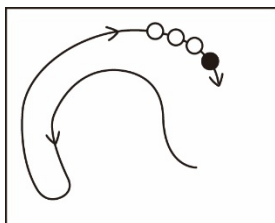
カラク譜 P.22 / ①-1, ①-2, ②



ナンタを叩きながらサンスェを中央に集まって「ホーホー」を三段階の音程で唱える。

その後、ヨルトウマチと呼ばれる速いカラクを叩き、最後に「ホーホー」と2回唱える。

### ③-1 ホホクッ



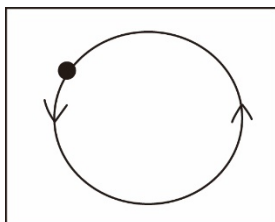
カラク譜 P.22 / ③-1



引き続きそのまま「ホホクッ」に移行し、渦を解いていく。

### ③-2

チャジンホホクッ ブリッジ



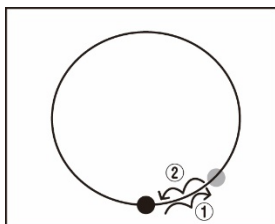
カラク譜 P.22 / ③-2



「ケルルル」というブリッジの音に合わせて横跳びを始める。カラクはすぐにチャジンホホクッに移り、横跳びしながら円を作る。サンスエの合図で静止する。

カラク譜 P.23 / ④

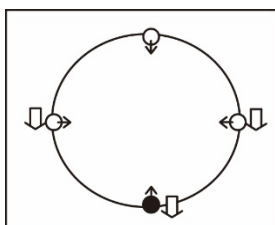
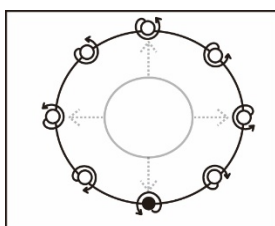
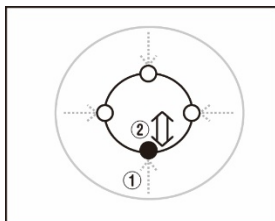
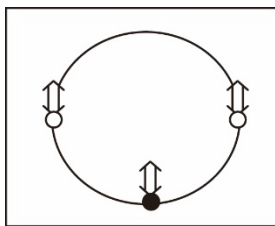
### ④チャジンホホクッ



サンスエの合図で、円周上に1歩ずつ移動する遊びを行う。①右に2歩、②左に2歩進む。



#### ④チャジンホホクツづき



サンスエの合図で  
座ったり立ったりする  
遊びを数回行う。

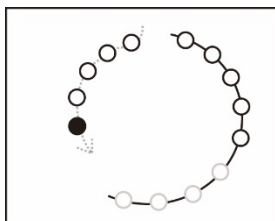
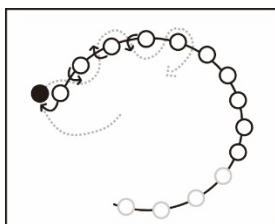
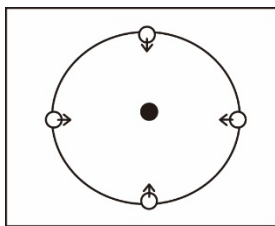
①中央に集まって、

②座ったり立ったりの  
遊びを数回繰り返す。

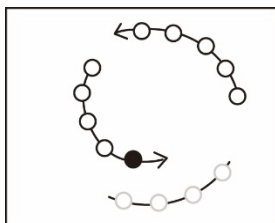
ヨンブンデで回りなが  
ら広がって元の円周上  
に戻り、サンスエの合図  
でチャング以外のチベ  
は中央を向いて座る。

サンスエは円の中央に  
出て来てプッポノリや  
ステップなどを見せる。

#### ④チャジンホホクツづき



#### ④チャジンホホクツづき (トンクンタ)



カラク譜 P.24 / ④ / 35~37 行目



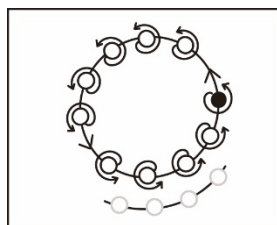
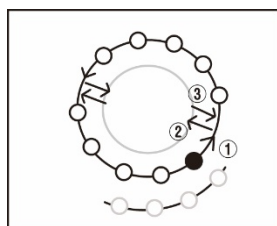
サンスエがプッポノリなどをひとしきり見せる。

サンスエがチェ（バチ）についたノスル（布）をひらひらと舞わせながらケンガリ、チンチベたちの合間を縫うように蛇行し、1人ずつ列の尾についていくことで回収されていく。このとき、座っている人を押すなどして遊ぶ姿も見られる。

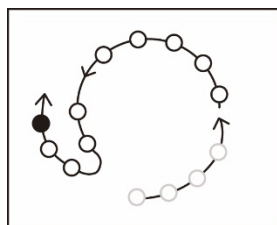
サンスエを先頭に一列になっていき他のチベたちの前を通過する。

ケンガリチベの最後尾がチャングの先頭にたどりついたところで、チャングがリズムを変化させ「トンクンタ」を打つ。

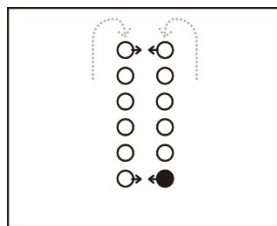
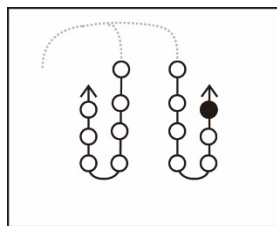
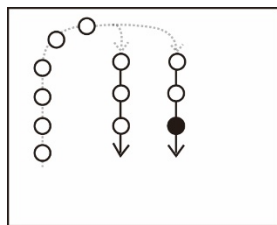




#### ④チャジンホホクツつづき



#### ④チャジンホホクツつづき



カラク譜 P.24 / ④ / 38~40 行目



カラク譜 P.24 / ④ / 41 行目~



カラク譜 P.24 / ④ / 45 行目付近



①小走りに前進した後、  
②中央に集まって、③  
もう一度広がってから、  
ヨンプンデにつなげる。  
このときソゴチベは座  
ったまま。

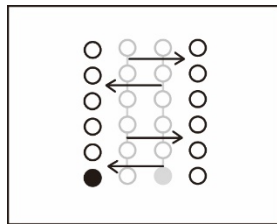
ヨンプンデで内側に円  
を作る。

カラクはチャジンホホ  
クツに戻り、ソゴも内側  
の列について行くこと  
で、全体が1列になっ  
ていく。そのまま円周を1  
回めぐる。

奥からサンスエ・プスエ  
を先頭にした2列に分  
かれて前進する。

2列のままもう1回奥  
にまわって横跳びで2  
列(11の字)を作り直  
し、向かい合う。



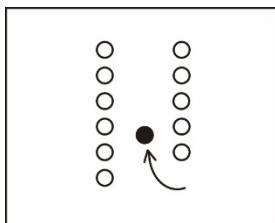


全員が2列に揃ったところで「カセチギ」と呼ばれる、ハサミのように交互に行き交う動作を数回繰り返す。

### 羅錦秋のホホクツの音楽的特徴

ホホクツは陣法を見せるのが中心になっているため、陣法に合わせた機能的なカラクを反復する時間が長い。約束事が多く、カラクの自由度や可変性はあまり高くないと言える。そのため羅錦秋独特だといえる部分はそれほど多くないが、冒頭のヨルトウマチからホホクツにかけての複雑なカラクのなかでも装飾的なカラクがしっかりとちりばめられている点が挙げられる。また、チャジンホホクツの後半部でサンスエが一人で円の内側に入ってプッポチュムを見せる場面はやはりプッポチュムの名人である羅錦秋によってひとときわ目を引く場面になっていると言える。

⑤-1 テンサムチェ導入

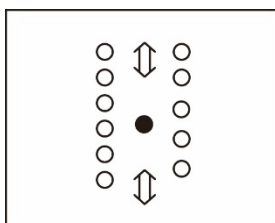


カラク譜 P.24 / ⑤-1 / 1 行目



2列が中央で出会ったところでサンスエが間に飛び出してテンサムチェの導入カラクを打つ。

テンサムチェ基本カラク 1  
～パルバッチ

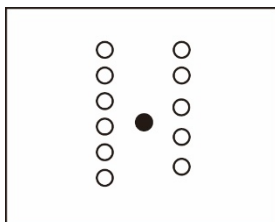


カラク譜 P.24 / ⑤-1 / 2～22 行目



テンサムチェに合わせて体を左右に振る（左右ジツ）。続いて片足ずつ持ち上げる「パルバッチ」を見せた後、その場でチャングは最高速で「クギタクギタ」のカラクを叩く。サンスエやケンガリチベは音をミュートさせるなどしてリズム遊びをする。

⑤-2 ケンガリ遊び  
～⑤-3 中間メドジ

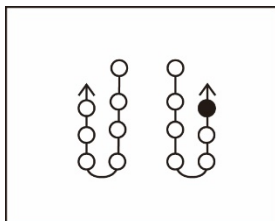


カラク譜 P.25～26 / ⑤-2, ⑤-3

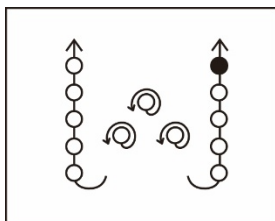


サンスエのケンガリ音がだんだんと戻ってきて、合図が出たら中間メドジを打って中締めする。

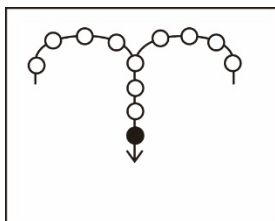
⑥-1 サムチェ導入、  
⑥-2 サムチェ基本カラク



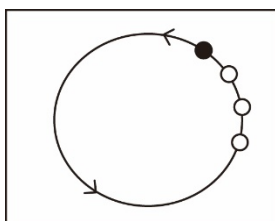
⑥-2 サムチェ基本カラク  
つづき



⑦-1 テンサムチェ 導入



～テンサムチェ 基本カラク  
(ケンガリは打たない)



カラク譜 P.26 / ⑥-1,⑥-2



中間メドジに引き続いて間髪入れずにサムチェ導入カラクを叩き出し、2手に分かれて前進して舞台後方へ向かう。



最後に中央に残ったチェサンソゴチベが中央でチャバンティジッキの動作を見せる。

カラク譜 P.27 / ⑦-1



後方でサンスエとプスエが出会った瞬間にテンサムチェの導入カラクを打ち出し、2列を1本にまとめて正面に進出する。ケンガリチベはミュートして、全員で小走りに前進。

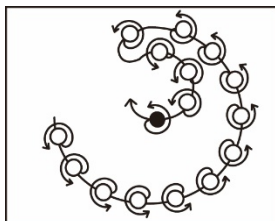


そのまま反時計回の輪を作る。



⑦-1 テンサムチェ

ヨンブンデ

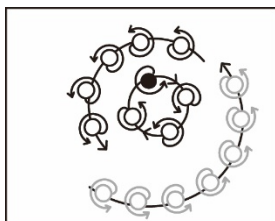


カラク譜 P.28 / ⑦-1 / 18-23 行目



サンスエがケンガリを打ち始め、ヨンブンデしながら、円の中心に向かってS字型に進入する。

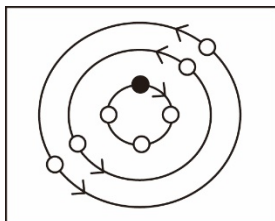
ヨンブンデつづき



内側にケンガリチベとチャングチベで2重の円を作る。ソゴ、チンは外周で3番目の円を作る。

カラク譜 P.28 / ⑦-1 / 24 行目-29 行目

テンサムチェ 基本カラク 3

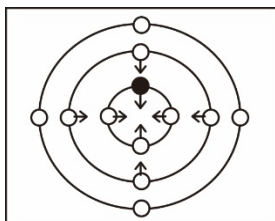


ケンガリチベは時計回りで後ろ走りし、チャングとソゴは反時計回りで前進する。

カラク譜 P.28~29 / ⑦-2

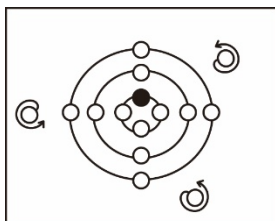
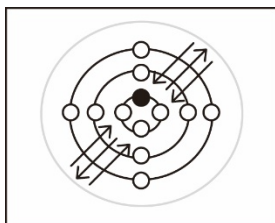
⑦-2 テンサムチェ

パルパッチ〜ケンガリ遊び



サンスエの合図で円の中心を見ながらパルパッチのステップを見せたあと、チャングは高速で「クギタクギタ」を打ち、ケンガリはひとしきりリズム遊びをする。

⑦-3 キンメドジ



カラク譜 P.29 / ⑦-3



サンスエの合図で、中央に横跳びで集まったり離れたりしながらメドジを打って締める。チェサンソゴチベは外周でチャバンティジッキを見せる。

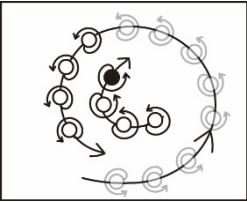
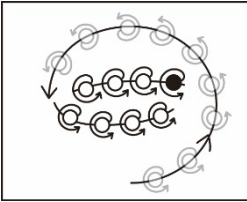
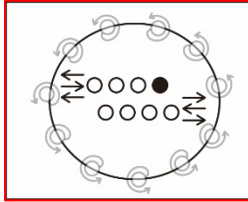

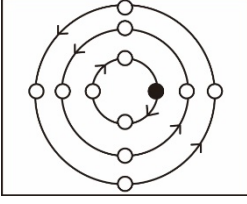
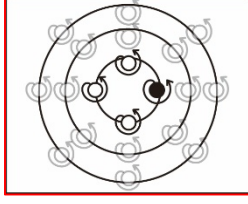
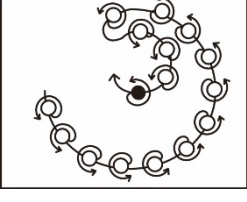
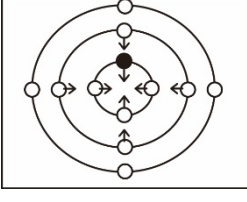
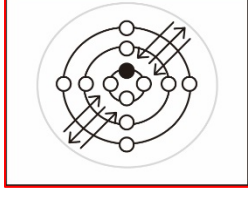
## 羅錦秋の3マダンにおけるサムチェの音楽的特徴

3マダンのサムチェは、他のマダンに比べて長く、テンサムチェ→サムチェ→テンサムチェの順でサムチェが展開されるのはここだけである。ケンガリの即興的な遊びがくり返し入れられ、その度に即興的なパターンが繰り出される。

特にチャジンホホクッで2列を作ってテンサムチェに切り替わる、一番最初のテンサムチェ導入のときにサンスェが2列の間に飛び出して細かいステップやケンガリの遊びを見せるシーンがある。ここでは全演奏者が2列の間に立つサンスェに集中して速いカラクを打つ。全員が一丸となったようなカラクを打つなかで、ケンガリが「トロドットロドッ」と非常に細かい装飾的なカラクを打つシーンは羅錦秋ならではの言えるだろう。

3マダンのメドジは、3重の円になった状態で全員が円の内側を向いて打つため、一体感や結束力が感じられる雰囲気になっている。パンクッ本体の最後を飾るのにふさわしいメドジになっている。

### 各マダンのメドジ（終結部）の差異

1マダン (オチェジルクッ)	円の内側にケンガリ・チャングが2列を作ってミジギ（押し合い）した後、ケンガリの遊びが入り、最後は左右に行ったり来たりしながらメドジカラクを打つ			
2マダン (オバンジンクッ)	3重の円で走り続けたのち、その場でヨンブン（自転）しながら短いメドジカラクを打つ			
3マダン (ホホクッ)	3重の円で走った後その場に静止し、全員円の中心を向いてケンガリの遊びが入った後に、円中心に向けて行ったり来たりしながらメドジカラクを打つ			

3マダンおわり

### 2-3-5 パンクツの特徴

羅錦秋のパンクツカラクを、様々な他の奏者のカラクと比べてみると以下のようなことが言える。

#### ① 女性農楽団以前の湖南右道農楽カラクとの比較

1967年の無形文化財調査録音<sup>1</sup>、1980年代の李輔亨による右道農楽録音<sup>2</sup>などを聞くと、羅錦秋のカラクとは大きく異なることがわかる。それらの録音には、絶え間なく音が連なっているような、単調で素朴だが呪術的な力がある。それに比べ、羅錦秋のカラクは円を描くようななめらかな音の運び、次へ次へと転がるように推進力のあるカラクである。また、声楽や器楽に対する打楽器の伴奏のように、カラクの流れに「表現」を加えており、テンポが縮んだり伸びたりするところが異なる。特に顕著なのは、最も基本的で一番多く使われる「サムチェ」カラクの終結部（メドジカラク）でテンポが著しく伸ばされるリタルダンド的表現が見られる。つまり、「ケン、ケルルルル、タッ、ケン」と4拍で打つところを「ケルルルル・・・」で引き伸ばしてから最後の拍に着地するような特徴がある。これは80年代の録音を聞いていてもあまり見られない特徴で、メドジカラクは4拍でインテンポに打たれている。

そして女性農楽団のパンクツには、全員で1つのカラクや動作を合わせる場面が多くあるのも特徴だろう。サムチェにおいて、「カッチチェ」（ツーステップ）や「パルバッチ」などのステップを踏み替えるときに、サムチェの基本パターンからそれぞれのステップに合ったパターンへと変化している。公演農楽であるため、こうした決まり事が多くなっていると言える。このような団体美の強調やフレー징の技術が合わさり、パンクツ全体の文脈（緊張と弛緩の美学など）が明確に表現されているのが羅錦秋パンクツカラクの特徴である。

また体の使い方についてもより舞踊的になったという点について、羅錦秋本人も「昔の男性の先生たちはカラク（演奏）は良かったが体の動きは硬かった」と認識している。羅錦秋をはじめとする初期の女性農楽団奏者たちは農楽を学習する前に舞踊の訓練を受けたり、芸能者たちの体の使い方を間近で見てきた経験があるため、それらを農楽に応用したのである。特に女性奏者であることの特性を活かして、柔らかく繊細な動きを農楽に取り入れてきた。

---

1 [洪顯植 1967]の付属音源

2 「李輔亨採録右道農楽」『韓国音盤学』第6号付録CD、1996

## ② 湖南右道農樂の中での比較

筆者が直接羅錦秋からパンクッを学ぶ中で感じたのは、同じ湖南右道農樂圏であっても、筆者がそれまで学んできた高敞農樂の体の使い方やカラクの雰囲気と大きく異なるという点である。羅錦秋の師匠たちの多くは井邑や金堤など、農樂が非常に盛んに伝承された、全羅北道でも北側地域（ウィンニョクと呼ばれる地域）の出身である。高敞や靈光などの地域もやはり農樂伝承が活発に行われてきたが、地域としては全羅南道との境の南側地域（アレンニョクと呼ばれる地域）である。筆者は2006年に高敞農樂に出会ったため、お年寄りの名人たちから直接教えることはできなかったが、映像や音源、そして彼らから学んだ若手演奏者たちの体の使い方には、羅錦秋とは異なる特徴がある。羅錦秋や、井邑出身のチャングの名手であった金炳燮などに共通して見られるのは、整った円を描くような呼吸の取り方であり、重心の安定感とまろやかさを感じさせる。一方で高敞地方の奏者の間で共有されている呼吸法はより縦長の楕円形のイメージに近く、1拍目で上に引き上げる力が強いいため、キレのある軽快な雰囲気がある。その呼吸法に従って手足の先の動きや、歩き方、カラクの打ち方などにも差異が見られる。このように、同じ湖南右道農樂のなかにも特徴の差があると言える。

## ③ 他の女性農樂団奏者との比較

羅錦秋の個人的な特徴を語るのに欠かせないのが、同じ女性農樂団のなかでの比較である。個人の特徴のなかには、風貌、体型なども大きく関係していると言えるだろう。羅錦秋は当時の女性にしては背が高く大柄で、パンソリを学びたいと告白したときに「芸能者（妓生）になるのは諦めろ、背が高すぎる」と義兄に諭されたというほどである。体型も大柄で、顔立ちも素朴なところがあるため、80年代に裡里農樂団で大統領賞を取ったときも「あのサンスエは男かい、女かい？」と囁かれたという。実際にプッポを付けてケンガリを打つ姿は勇ましく雄々しいところがあり中性的である。しかし芸の面では微細な装飾カラクや舞踊的で柔軟な体の使い方を見せる。

羅錦秋と同時期に活躍した兪枝和<sup>ユジファ</sup>は、羅錦秋よりだいぶ小柄であるが、凄まじいエネルギーの持ち主で、稲妻のような力強いカラクを打つ。羅錦秋のような細かい装飾音よりは大味で、フレーズやパンクッの流れの作り方などは羅錦秋よりも昔の男性奏者たちに近い特徴を持っている。1960年代に「全州アラン農樂団」のサンスエを担当していた頃の映像<sup>3</sup>が残っているが、ツンと口を尖らせてクールな表情でリズムを刻みながら颯爽と行進していく小柄な姿は羅錦秋とは全く異なるタイプの、「ピリリと辛い」ような魅力を感じさせる。

---

3 大韓ニュース「ネゴジャンソシク」1965年11月20日に紹介された、慶尚南道晋州において行われた第16回開天芸術祭の様子の中にアラン女性農樂団と思われる団体の映像が映る。兪枝和サンスエの絶頂期の様子が垣間見られる。「e-映像歴史館」<http://film.ktv.go.kr/>



後期の「湖南女性農楽団」のサンスエであった柳順子<sup>ユスンジャ</sup>は、ふくよかで、とても特徴的で目立つ顔立ちをしており、「芸能人」としての華やかさを持っている。柳順子が率いるパンクツの内容の中にはさらに多くの約束事が加えられており、団体美が強調され、公演としての華やかさを追求している性格が強い。柳順子のパンクツにおけるカラクや陣法、そしてプッポチュムの舞踊は羅錦秋にも増してさらに芸術的な完成度を持っており、まさに「表現としての農楽」の極致であると言えるだろう。1970年代末から80年代にかけて登場する「サムルノリ」の音楽性にも通じるような価値観があると言える。

## 2-4 個人技「プッポチュム」カラク分析

### 2-4-1 プッポの基本的な使い方の種類

羅錦秋のプッポチュムはいくつかの基本動作によって構成されており、公演の度ごとにそれらを組み合わせる演奏している。それらの動作につけられた名前は伝承者や整理の仕方により異なるが、ここでは羅錦秋の扶安キャンプで用いている用語に則する。

#### ① ウェサ（左肩回し / 右肩回し）

背面にプッポがある状態で、片足に重心を載せることで、プッポを重心が載っている側の肩から顔の前を通して元の位置へと1回転させる。これを、一方向にのみ回転させることを「ウェサ」（片側の動き）と言う。左足に重心を載せて左肩の方向から回す場合と、右足に重心を載せて右に回す場合があり、右手利き（右足利き）の奏者は一般的に右回しが得意であるが、羅錦秋の場合は例外的に左回しが得意であるという。実際の公演でも、左回しを中心であり、右回しは補足的に用いられていた。

重心の載せ方にも種類があるが、羅錦秋はカラクの1拍目から左足に重心を載せて回し始める場合が多い。その他には、1拍目には逆の足（右足）に重心を載せて右方向にプッポを回して反動をつけてから、2拍目に左に回すというやり方がある。



#### ② 半回転（右送り / 左送り）

プッポを片方向に1回転させる「ウェサ」の動作の半回転と考えれば良い。その多くは、ウェサの前動作として反動をつけるためにやっている場合が多い。左回しの前動作としての右送り、右回しの前動作としての左送りがある。


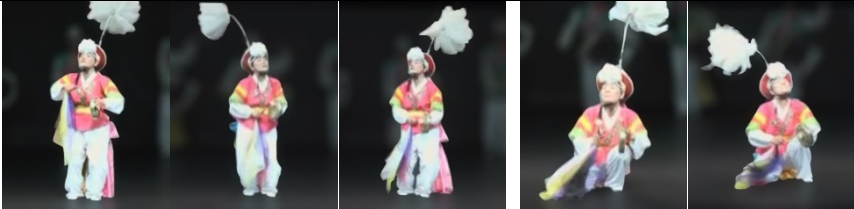

半回転 (右送り)	
半回転 (左送り)	

### ③ヤンサ (左肩回し+右肩回しコンビネーション)

プッポを片方向に1回転させる「ウェサ」の動作を、左右続けて1回ずつ行うことを「ヤンサ」(両側の動き)と言う。どちらから先に回転させるか、何回ずつ回転させるかはその時々によって異なる。

### ④左右振り (プッポが前の時 / プッポが後ろの時)

左右の足の重心の踏み替えの反動を得て、プッポを左右に振る動き。プッポが顔の前にあるときにこの左右振りをするときは大抵前傾姿勢になっている。プッポが背面にある状態での左右振りは、ケンガリを打ちながら前進したり後退するとき(歩くとき)に頻繁に見られる。

プッポが前の時		
プッポが後ろの時 (重心移動タイプ)		
プッポが後ろの時 (顔を振るタイプ)		

⑤前後の動作（前から後ろへ ／ 後ろから前へ）

プッポの花が顔の上で正面を向いている状態で、上体とアゴを大きく後ろに引くことによって、プッポを立てて後ろに送る動作。またはプッポが後ろにある状態から、顔を下に向けることによって前へ倒す動作。これらをケンガリのカラクに合わせて繰り返し行う動作が頻繁に見られる。

前から後ろへ (立っている時)			
後ろから前へ (立っている時)			
後ろから前へ (座っている時)			

⑥ポックムジル

プッポを前に向けた状態で、うなずくように顎を動かすことによって、プッポの花の部分をフワフワと開閉させる動作。



#### ⑦ ヨンボントルリギ

顔を斜め上に向け、プッポのムルチェ部分（花が付いている芯棒の部分）は立てたまま、上で花だけをくるくると回す動作。非常に難易度が高い。



#### 2-4-2 舞踊的なステップの種類

羅錦秋のプッポチュムを観察していると、重心の踏み替えが明確であることがわかる。それによってプッポを回したり、左右に振ったりするので特に神経を使っているところでもあるだろう。団体演技のパンクツの中でも共通して見られるものもあるが、プッポチュムの中ではとくに舞踊的にステップを見せる場面が数か所見られるのでこれを紹介しておく。

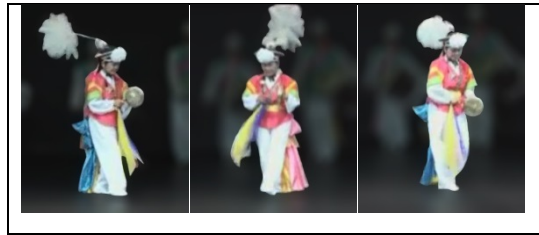
#### ① パルバッチのステップ

右足踏んで左足上げる、左足踏んで右足上げる。（ウェサとのコンビネーション）。



② カルカマルカ（行くか行くまいか）のステップ

左足沈む、右足上げる、右足を前で軽くタップ、左足沈む、右足上げる、右足踏む



③ ミョンドリのステップ

左右斜めに急激にターンして方向を替えながら4歩ずつジグザグに前進するステップ。







羅錦秋の多様なプッポチュムの動作、舞踊の型



### 2-4-3 羅錦秋プッポチュムの特徴

羅錦秋のプッポチュムの特徴をまとめると次のようなことが言える。

#### ① プッポチュムの体の使い方（モムジッ）、舞踊の型（チュムサウイ）が多様である

羅錦秋のプッポチュムには、舞踊的動作、ステップ、プッポの動作が多様に含まれている。こうした舞踊的な体の使い方は女性農楽団以前の男性農楽奏者たちには見られなかったもので、自身が繰り返し公演をするなかで作り出したと羅錦秋本人が語っている。

#### ② 体の使い方とケンガリカラクが溶け合って一体になっている

ケンガリを打ってはいないが、プッポの動きやステップを踏んでいるところのひとつひとつのケンガリカラクを補完してリズムを作り出しているところに妙味がある。特に、サムチェ部分では1周期の頭拍を抜かす裏拍のパターン（ウッジケゲン、ウットウルタ等）が多用されており、その空白の1拍目にはプッポを回すために重心を踏み替えたり、後にあったプッポを前に倒したり、ポックムジル（フワフワと開閉させる動作）などが入れられている。また、左右の足で重心を踏み替えてプッポを左右に動かす動作のときにも、1拍目を空拍にする場合が多くみられた。1拍目にケンガリを叩かないことによって動作に神経を注ぐことができるというのと、「ウッ」という空の拍から力を得て次の動作につなげることができるという理由であろう。

また、パンクッでは同じカラクの繰り返しは避けられるが、プッポチュムでは同じパターンを偶数回ずつ繰り返すことで、同じ動きを左右で反復したり、プッポを前後に動かすなどして、2回ずつのペアになっていることが多かった。これもまた、身体性と演奏とが一体化していることの要素であると言える。

#### ③ 舞踊やケンガリカラクに、人を魅了するポイントが様々に含まれている

カリスマ性、ハン（恨）、優雅さ、力強さが感じられる。特に実際の公演で、ケンガリを置いて地面を撫でるように両手を左右に動かした後につつ伏せになる「サルプリ」の舞踊の場面では、観客たちの集中度が上がる。単純に「型」で踊っているのではなく、内面の深い部分にまで達して演じているのが観客にも伝わっているからであろう。また、そうした重厚感のある部分だけでなく、サムチェやフィモリの部分でステップを踏み替えながらプッポを軽々と回す姿は、まるでそのまま空に飛んで行ってしまうのではないかとというほどに軽快で、活力に溢れている。そのような場面では、手拍子を打ちながら共に笑っている観客たちの姿を見ることができる。

## 2-5 羅錦秋のケンガリカラクの音楽的分析

### 2-5-1 羅錦秋のケンガリカラクに関する一般的な言語表現

ここでは、今まで見てきたパンクッとブッポチュムのケンガリ演奏の全体を通して、羅錦秋のケンガリ演奏について考察したことを述べる。これまで多くの人々が羅錦秋のケンガリについて「洗練されている」「華麗（派手）だ」「装飾的だ」「多彩だ」などと様々な言語表現によって評価をしてきた。それらを集めて、類型をまとめると次のようになる。

여성적이다 女性的だ	화려하다 華麗（派手）だ 호화롭다 豪華だ 정교하다 精巧だ 치밀, 세밀하다 緻密、細密だ 섬세하다 繊細だ 장식적이다 装飾的だ 다양하다 多様だ 복잡하다 複雑だ	다채롭다 多彩、鮮やか
	부드럽다 しなやか、やわらかい 매끈하다 滑らか、整っている 원활하다 円滑、なめらか 굴러가다 転がる、流れるようだ 끊김없다 途切れない 쫄쫄하다 모치モチしている 탄력있다 弾力がある	부드럽다 柔らかい
	따뜻하다 暖かい 안기는 맛 懷に抱かれた気分になる 정겹다 情に溢れている、人懐こい 엄마같다 母のようだ	포근하다 暖かい
	기운차다 氣運が強い、活発だ 힘차다 非常に力強い、元気だ 단단하다 堅固で引き締まっている 씩씩하다 凛々しい、雄々しい 시원시원하다 勇ましい、清々しい 당당하다 堂々としている 카리스마가 있다 카리스마がある	야무지다 しっかり 強い
	무게감있다 重さが感じられる 한이 있다 한（恨）がある	무직하다 重みがある
세련되었다 洗練されている		

【資料34】羅錦秋の芸風に関する評価（言語表現）

（筆者作図）

これらは、弟子たちやキャンプに來た参加者、または研究者、羅錦秋の周辺の人物による言語表現を集めたものである。「洗練されている」というのが最も一般的で包括的な評価であるが、これは抽象的な表現であり、村祭りの農樂の「素朴」「単純」「粗削り」な芸能と比較しての評価として用いられていると言える。「洗練」の具体的な要素の中には、1つめのグループである「カラクの多彩さ」（装飾性、複雑さ、緻密さなど）が含まれているであろうし、2つめのグループである「柔らかさ」（しなやか、なめらか、弾力性など）も含まれているだろう。また、これに加えて3つめのグループの「暖かさ」については、カラク自体というよりはサンスエとして演奏者たちを導く姿から感じられるものでもあるだろう。これらのグループは、「女性的だ」というジェンダー表現によって語られることが多い。

また4つめのグループである「強さ」（力、活発、カリスマ、清々しさなど）は前述の「女性性」とは反対のイメージであるかのようにも見えるが、民俗芸能の世界では不思議とこのようにしなやかさと力強さが共存している芸に対する評価が高いことがある。特に、全羅道の芸能（歌、舞踊、農樂）はこうした中性的性格が評価される傾向にあると言えるだろう。羅錦秋のケンガリやチャングの演奏には、時として70代後半にもなる年齢とは思えないほどに、切り込むような鋭い音や芯のある力強い音を出すことがある。「柔らかさ」があるとは言っても、「ナヨナヨ」したカラクではなく、力強さや雄々しさも同時に持っていると言われている。

そして最後のグループでは芸の「重み」を示している。このような評価は1, 2番目のグループに比べると一般的にそれほど言われてはいないが、特に弟子たちや羅錦秋をよく知る人物から聞かれる評価である。「重みがある」という評価は、一見「豪華さ」「装飾性」などと相反するように思える。しかし羅錦秋の場合は、装飾性の高いカラクを打っていても、その根幹を成す「基本拍」の感覚を明確に持っているために「チャラチャラ」した装飾の軽さが出るのではなく、地に足の着いた、どっしりとした重みを感じられるのではないだろうか。また、心の奥深くに入っていくような深みのある舞踊から、彼女の芸能者としての人生やそれまで様々な苦難を乗り越えてきた時間が感じられるための評価でもあるだろう。

またこれらの表現群に加えて、羅錦秋のカラクが「新式カラク」という評価もある。これは女性農樂団以前の男性専門芸能者たちのカラクと比べての評価だと言える。1980年代に録音された井邑地方の男性専門芸能者たちを中心として録音されたパンクッの音

源を聞くと、確かに装飾音の付け方やカラクの雰囲気は羅錦秋のものと大きく異なることがわかる。しかし、逆に現在となっては羅錦秋のカラクに「古制（古いスタイル）」を感じる人々も多い。これは女性農楽団以前の男性奏者たちのほとんどが亡くなり、健在の奏者でその頃のカラクを知っているのは羅錦秋が最後の世代になってしまったためであり、これは時代による相対的な評価であると言える。

これに加えて、羅錦秋に最も近い所で繰り返しその公演や教育に触れている弟子たちの口からは、羅錦秋のケンガリカラクが「創意的（＝クリエイティブ）だ」という評価を度々聞く。見るたびごとに異なる新しいカラクが飛び出してくる、生きた伝統音楽の柔軟性と創造性を示している特徴だと言えるだろう。

### 2-5-2 録音分析を通じて見る羅錦秋の「<sup>ソナム</sup>声音」の特徴

そういった羅錦秋への評価が、繰り返し言われてきたということは、実際のケンガリの音のなかにその要因となる特徴が含まれているということである。しかしこれまではそこまでミクロに演奏分析した研究はほとんどなかった。先行研究では唯一、李京燁・金恵貞らによる柳順子の演奏の音楽的特徴についての記述が見られる。とくに、「洗練されている」と言われる理由が具体的にどのような音楽的特徴からきているのかという点に関して、柳順子によるサムチェと、村祭り農楽の典型的なサムチェの比較を例にとって解説する試みをしており、筆者の研究にとって最も参考になった。[求禮郡 2013:196-201]

本章では、筆者が羅錦秋のケンガリカラクを採譜する中で拾い上げた、羅錦秋の「クセ」に着目し、一般的な評価の言語表現や、本人の発言に見られる芸術観と併せて分析する。

先述の通り、羅錦秋はケンガリの「<sup>ソナム</sup>声音」を大事にせよということを教育のなかで強調している。「声音」はパンソリの用語であり、声の音質、音色だけでなく、発声方法や装飾などのテクニックの運用方法までを含む概念である。羅錦秋をはじめとする女性農楽団の多くの演奏者たちは農楽を学ぶ前にパンソリから伝統音楽の学習を始めたこともあり、農楽の打楽器にもこの「声音」という概念を持っていることが多い。

パンソリと同じように農楽においても、「ケンガリの声音」と言った時には、ある奏法によって打ち出される音そのものの音質から、フレージング、文脈づくり、コミュニケーション術まで全てが含まれていると言える。ここではそれらを各段階に分けてまとめる。

### 2-5-2-1 ケンガリ（楽器）自体の音色の好み

まず、羅錦秋が選んで用いるケンガリ（楽器）自体に既に特徴がある。高音で響きが拡散しないもの（カンカン、テンテンした音）は好まず、比較的低音で、雑音、倍音が多く音に広がりのあるもの（「ジェンジェン」と表現される音）を選んで用いる。ただし、サンスエとプスエ（サンスエに次いで2番目のケンガリ奏者）のケンガリの音のバランスが合わないといけないので、プスエのものよりは適度に高い音の楽器を選ぶ。チャングの場合についても、同様の傾向が見られた。

これは全般的に全羅道に見られる楽器や声楽の音域の趣向である。歌や楽器について京畿道では高音の楽器が好まれ、全羅道では低音が好まれる。[金恵貞 2011] 羅錦秋もまたその全羅道音楽の価値観のなかで育ったため、女性農楽団で活動しながら好んで用いてきたケンガリやチャングの種類が低音で響きに広がりのあるものになっていったということが言える。

### 2-5-2-2 音色の多様性と一貫性

いざケンガリを手にして叩くのであるが、羅錦秋のケンガリの声音はこうである、と一言でいえないくらいに非常に多様な音が出る。しかしそのなかでも一貫して言えることは、羅錦秋のケンガリはどんな音でも芯がはっきりしているため耳にうるさくないということである。逆にケンガリと言う金属打楽器の特性上、芯が通っていない音はどうしてもうるさく聞こえてしまう。羅錦秋は教育の場で常に「うるさく叩いてはいけない」「声音が美しくなければいけない」「無駄な力を抜かなければならない」という点を主張している。言い換えれば「芯のある、ブレのない」音を叩けば、音量や音色に関係なく美しい音になるということを示しているのかもしれない。

一方、羅錦秋本人の芸術的価値観の最大の特徴はやはり「多様性」だと言えよう。教育のなかで本人の価値観を語る場においては、必ず「(カラクは色々なパターンを) 混ぜるのが良い。」「ひとつだけやっていたらつまらなくて飽きる、変奏をたくさん入れなければならない」と指導している。また、そのパターンを見つけ出すのは経験の積み重ねだとも述べている。

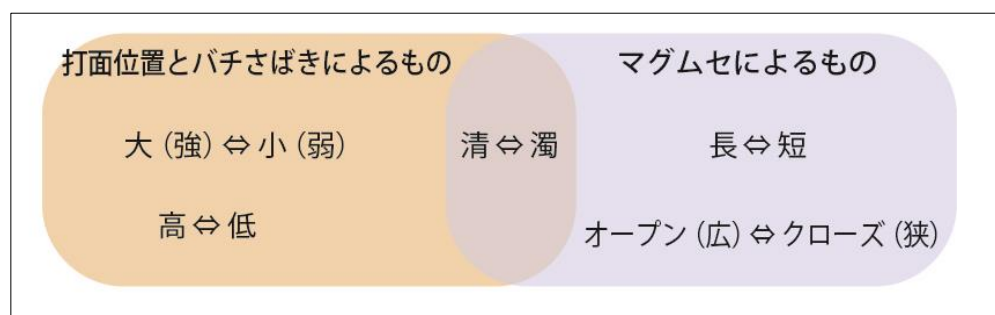
その「多様性」への強いこだわりは、ケンガリの声音のレベルにも影響を及ぼす。羅錦

秋のケンガリの音には、大小、清濁、開閉などが二分的ではない、「グラデーション的」なバリエーションがある。そのため、同じパターンを繰り返し叩いたとしても、毎回音が違うので決して単調にならないのである。

このように多様で聴きごたえのある声音やそれらを組み合わせた独創的なパターンを生み出す秘訣について羅錦秋に尋ねると、「長い間くりかえし叩いてきたから出せるものだ。声音は本人がたくさん打って自分で自分の音を聞くことでしか作れない。他人がどうすることもできないし、説明も出来ない。100回より101回打った人が勝つ」と述べていた。女性農楽団の全盛期には巡業公演で1日4、5公演を毎日繰り返すような生活を強いられた。現代では多くの人が趣味や習い事として農楽をやっているが、嫌でも疲れていてもケンガリを叩かなければ生きていけないという究極の状況の中で、羅錦秋はそのような声音を見つけ出したということであろう。

### 2-5-2-3 音色の種類

前項で「多様な音色が見られる」と述べたが、ケンガリという楽器から実際に出てくる様々な音の違いはすなわち、ケンガリの打面のどこ（位置）を、どのような「バチさばき」によって叩くか、そして同時にケンガリを持つ手の指でケンガリの裏側に触れたり離したりして音質を変える「マグムセ」を、いつ（タイミング）、どのように（深さ）入れるかによって生まれてくるのである。



【資料35】打面位置、バチとマグムセによる音色変化

(筆者作図)

例えば、音量の大小（≡強弱）はバチを打面に打ち付ける力加減によるものであるし、音程の高低は、さほど大きな差はないものの、ケンガリの円形の上方を打てば高く、中央に近づけば低い音が出る。

一方、音を伸ばすのか早く切るのかというのはケンガリを持つ手の指で「マグムセ」を入れるタイミングによって変わってくるものである。手の指先で軽くふれてすぐ離すのか、ケンガリをぎゅっと掴んでしまうのか、という「マグムセ」の深さによって、オープン音（開放音、または振動の幅の広い音）とクローズ音（ミュート音、振動の幅の狭い、ピンポイントな音質）の差が決まってくる。羅錦秋の場合、全くのオープン音はほとんど見られず、細かく浅いマグムセから、完全なクローズ音までのグラデーション的变化がある。

「清」（クリーンな音、雑音の少ない音）と「濁」（ザラザラした粗い音、雑音の多い音）の差というのもよく言われるが、これはバチの力加減の強弱にも、打面位置にも、マグムセの深さにも関係している問題であると言える。

このような音質の差を、実際の音源を用いて「この音は強度5、マグムセの深さ3、クリーン度2」などと数値化してマッピングしたいところであるが、それは主観に関わるものでもあり、差異が非常に微細であるため機械によって判別するのもほぼ不可能であろう。その代わりここでは、筆者が採譜を通して考えた、他のケンガリ奏者にはあまり見られない、羅錦秋のケンガリカラクに特徴的な声音を挙げていく。

#### ①「拡散系」の声音

羅錦秋のケンガリについて評価するときによく言われるのは、その装飾音の細かさやフレー징の多様性以前に、「ケーン」という出だしの1発にノックアウトされてしまうほどの声音の美しさと芯の強さである。単純に一直線の槍のような音ではなく、銀の砂を撒いたような、あるいは細かい水しぶきが拡散しながら飛んでくるような、涼やかさ、爽やかさを与える。しかし、同時にその芯が通っているため、砂嵐が風のなかを一つの矢のようになつて飛んで来るような感覚とでも言えるだろうか。

またあるときには、ビシッ、シャキンとした、火花や雷を思わせるような鋭い切り込み音も聞かれる。これは演奏者たちに注意を喚起し、次のカラクに移るための「信号カラク」や、カラクが変化した後に次のカラクを出す「導入カラク」などに効果的に挿入されている。これらの切り込み音は、ほどよい長さで「マグムセ」（左手のミュート）を入れる



ことによって、激しすぎない音色になっており、非常に小気味よく聞こえてくる。そして、これらの「拡散系」声音は、完全なオープン音（単にバチで打面を叩く音）ではなく、微細な「マグムセ」を入れることによって音が丸く飛ぶように作られている。

## ②「小粒系」の声音

「トロドッ」「トゥルタッ」と言った細かい装飾音はやはり羅錦秋のカラクの代名詞と言えるだろう。このような細かい粒、転がる玉のような声音は、打面に当たるバチの面積が狭いことと、マグムセのタイミングの絶妙なコントロールによって成り立っている。バチが打面に当たる瞬間、またはその直後にマグムセの指がケンガリに触れている。一般的な評価のなかで羅錦秋の芸風を「繊細だ」「緻密だ」とする表現があったが、まさにこのことである。「マグムセ」を深く入れて完全に音の拡散を押さえた状態で、「トロドットロドッ」と細かい装飾音が連続して鳴る音は、まるでてんぷら鍋のなかを油の粒が跳ねているような、小雨がトタン屋根に当たるような感じで、小気味良さを感じさせる。それに加え、完全にクローズさせずに軽く指先でケンガリに触れた状態で打たれる「半マグム」（반막음 / 半分ぐらいミュートさせる、という意味）も見られる。この音は完全なクローズ音に比べて、「コロコロ」したような短く丸い音になっており、この声音もところどころで効果的に用いられている。このように小さくて細かい音の、音量やテンポ、パターンをコントロールするには、相当な技術力が必要であると言える。

参考までに、羅錦秋のチャングの演奏にも同じような小粒系の声音がよく見られることも挙げておこう。普通、チャングの奏法ではヨルピョン（高音側）を叩くヨルチェ（竹を細く割いたバチ）の使い方は、チャングの枠に乗った皮の縁を強く打つ縁うちの「タ」と、皮の円の中央をバチ先で軽く触れる「ト」に二分されるが、羅錦秋の場合この「ト」を様々な大きさで使い分けて細かいカラクを叩いているところに特徴があり、ケンガリの小粒系カラクと共通していると言える。

## 2-5-2-4 音の組み合わせ（ユニット）

このように様々な打法によって生み出されるそれぞれの単体の声音があるのだが、これらがいくつか連続して打たれると、その集合体（ここでは「ユニット」と名付ける）を認

めることができるようになる。例えば、「ケン・ジ・ゲン」「クラ・ケ・ゲン」などであり、チャングのカラクで言えば「クン・タ・クン」「タ・ク・タ」「トン・タ・クン・タ」「トン・ク・グン・タ」などとなるだろう。

これらの音の塊は、3小拍系のサムチェや4小拍系のフィモリ、果ては複合小拍系のオチェジルクッや無拍のネドゥリムなど、拍の形式の異なるカラクによっても共有されることがある。サムチェやフィモリのそれぞれのリズム形式のなかで出てくる「フレーズ」を見るだけでなく、こうした音の「ユニット」に注目すべきであるという点については、羅錦秋の弟子である李性洙から助言を受けた。ここではいくつかの特徴的な音のユニットを紹介する。

#### ① 装飾的ユニット

羅錦秋が教育の場でくり返し述べているのは、農楽の初心者ならば基本的なフレーズを叩くのも良いが、中級以上になってきたら、チャンガラク (잔가락 / 細かいカラク、装飾音) を入れなければ格好悪い、という点である。農楽の世界では名人であればあるほど、「もうひとカラク多く入る」(한 가락 더 들어간다 ハンガラクトトゥロガンダ) と言われており、他人が1音叩いているところを2音、さらに細かい3音入れるという技に名人芸の美学がある。この特徴は特に全羅道地方の湖南右道農楽に強く見られると言える。

羅錦秋の場合、シングルの「ケン」に対して1つの装飾音を付けたダブルの「ジゲン」、そして2つの装飾音をつけたトリプルの「クラゲン」がある。弟子たちによれば、クラゲンにもいくつかの種類(1発で叩きマグムセが1回だけ入るタイプ、搔いて2回叩くタイプ、マグムセが2回入るタイプなど)があるという。これに、マグムセの深さによるバリエーションが追加されると「トゥルケン」「トゥルタッ」「クラゲッ」などの様々な装飾的ユニットが出来上がる。

このような装飾的なユニットによって生まれる声音は、本当は1人で叩いているのに、2, 3人で叩いているかのようなオーケストラ感すら与える。チャングの場合は、両面を同時に叩く「ドン」を、右と左で微妙にずらして「タゲン」と叩く「カッラチギ」(갈라치기 / 割り叩き) と呼ばれる技法がある。例えば両側を3回連続で叩く「トドドン」を割り叩きすると、「タグタグタゲン」というように2倍の音の粒が感じられる。これは羅錦秋をはじめ、湖南右道の古くからのチャング名人たちに見られる特徴である。

装飾的な声音は、シングルの「ケン」「ドン」に対してより複雑、深淵、たくさんの素材が凝縮された音響効果を生み出していると言えよう。例えて言うならば、シンプルな板チョココレートの味わいと、細かく砕いたクッキーが入ったクランチチョコレートのような歯触りとの違いであろうか。このような味わいの違いにはあくまでも好みがあり、どちらが優れていると言うわけではない。地域や芸能分野によっては羅錦秋のような声音を好まない可能性もあることは知っておくべきことかもしれない。

ところで、採譜をしていく中で大きな問題になったのが、井間譜のなかでは見た目が似たようになってしまいが、音としては異なるという装飾的ユニットがあったことである。例えば、サムチェには「(ケン) ジケケゲン」と「(ケン) クラケゲン」というよく似た二つのユニットがある。前者は、「ケケゲン」の前にシングルの装飾音「ジ」がついているもので、後者は「ゲン」の前にダブルの装飾音「クラ」が付いているものである。拍としてはどちらも同じ「タダダダン」なので、一見同じなのではないかと思ってしまうが、筆者の耳に聴こえる限りこの2つには違いが感じられたので、これを採譜の際に下のよう

**サムチェでの例**

	ケン			ジ ケン		ジ ケン		ジ ケ	ケ	ゲン	
①	꺽			지 꺽		지 꺽		지 꺽	꺽	꺽	

	ケン			ジ ケン		ジ ケン		クラ	ケ	ゲン	
②	꺽			지 꺽		지 꺽		꺽 꺽	꺽	꺽	

**オバンジンでの例**

	ケン			ジ	ケ	ケ	ゲン	ウツ	ゲン	ゲン	ゲン
①	꺽			지	꺽	꺽	꺽	웃	꺽	꺽	꺽

	ケン			ク	라	ケ	ゲン	ウツ	ゲン	ゲン	ゲン
②	꺽			꺽	라	꺽	꺽	웃	꺽	꺽	꺽

【資料 3 6】装飾的ユニット「ジケケゲン」と「クラケゲン」の違い

この差異が何であるかについて、羅錦秋の弟子の 1 人である李洸休に疑問を投げかけた

ところ、非常に明快に解説してくれた。それは、装飾を抜いた元のカラクフレーズが何であるのか見なければならないという話であった。

例えば上のサムチェの例であれば、①の後半は、装飾音「ジ」を抜けば基本カラクは「ケンケ・ケゲン」である。一方で、②の後半は、装飾音「クラ」を抜けば、「ケーン・ケゲン」となる。サムチェというカラクの最も基本的な形は、「ケンゲ・ケンゲ・ケンケ・ケゲン」であるので、①の形がプロトタイプであるが、羅錦秋は②のような余裕のあるカラクを遊びとして入れているのだと考察していた。

図で見るとおり、オバンジンの場合はサムチェよりもその差異が微妙である。この場合は、打法の違いによる差異とも取れる。映像などで確認すると、①は「ジ」と「ケ」を独立させて打っているのに比べ、②の「クラ」は弾みをつけて1発で2音を打っているように見える。このように、一見似たようだが本質的には異なる多様な装飾のユニットが現れることがあるのである。

## ② 「ハネ」と「ツブシ」のユニット

井間譜に書いたときに区別が難しいもののもうひとつに、「跳ねる」音の組み合わせ（バウンス、弾んだ、音の間隔が不均等なリズム）と跳ねない音の組み合わせ（イーヴン、音の間隔が均等な、潰れたリズム）の差異がある。例えば 2 マダン、オバンジンクックの「ケンチェパルリム」の部分では、ケンガリがミュートの音を混ぜながら様々なパターンを入れて遊ぶのだが、ハネの「タッタタタ」とツブシの「タタタタ」に近いものの間で行ったり来たりする。井間譜ではどちらも4つの箱のなかに収まってしまうので、跳ねているのか潰れているのか読み取りにくい。今回の採譜ではあえて口音によって「タッタタタ」(타타타타)「タタタタ」(타타타타)などと書き分けたが、これらは「4小拍だ」と言い切ってしまうには、ハネの要素が強いと言える。

もっと顕著なのは、入場マダン（オルムクッ）のなかで叩かれているフィモリの応用カラクだが、ここでは「ケゲンーケンーゲ」という出だしのフレーズのみがツブシで、あとはハネのリズムによって構成されている。全体から見ると4小拍にも3小拍にもとれるので表記が難しいが、大変独特で創意的なフレージングになっている。「ケゲ・ゲン」と叩けばツブシで4小拍的であるが、「ケッゲ・ゲン」と叩けば3小拍的になる。完全なハネ、完全なツブシだけでなく、微細なハネ（まるで微炭酸のような）も存在するのが興味深い。

このように、ひとつのカラクにはひとつの固定的な「小拍」があることを前提としてはじめて成り立つ井間譜であるが（例えばサムチェならば、1 2 マスか2 4 マスで区切るなど）、その中でハネとツブシのユニットが入り混じっていることによって、拍子の概念すらも超越してしまっているのが現実の演奏である。

### ③ 弾力系ユニット

これは筆者が羅錦秋の演奏を間近で何回も目にするなかで特に強く感じた特徴であるが、音がまるでゴムひもをつけたボールのようであり、投げると遠くまで飛ぶが、ゴムの力で引っ張られて戻ってくるような、また手に吸い付いてくるような、そんな弾力を持っているという点である。全州の道立国楽院で羅錦秋と一緒に勤務していた学芸研究員の1人が、羅錦秋のケンガリカラクについて「チョンドウッチョンドッカダ」(쫓득쫓득하다)、訳すと「もちもち、ねっちりした」という表現をしていたのが印象的である。つまり切れ切れでなく、伸びが良くて弾力があるという比喻なのだろう。まさに筆者が感じた「伸びてから吸いつくような」という感覚に合致する表現であった。

具体的には、サムチェやその他色々なカラクでくり返し現れるのだが、「ケーン・グラケゲン」「ケーン・トゥルタッ」などのユニットである。ケーンと1発打って、その反動で宙に放られたバチが、「グラケゲン」「トゥルタッ」といったカラクによって回収されて手元に引きつけられているような動きをする。これはいわゆる「呼吸」<sup>ホフブ</sup>の使い方によって現れるものだと考えられるが、息を吐くときに「気」が身体から出て、解（開）放されるその流れを利用してケンガリを打ち、息を吸うタイミングでまたその「気」を集めて身体に引き揚げるようにしながら小粒の声音を鳴らしているのではないだろうか。

### 2-5-2-5 フレージング

「ケーン・ジゲン」「ウッ・トゥルタ」などのユニットが集合して、ひとつのカラク（リズム形式）の周期のなかに配置されていくと、「フレーズ」が出来てくる。これは「リズムパターン」とも言えるかもしれないが、カラクの周期を越えて作られる音のグループもあるので、ここではフレーズとしておこう。フレーズを作るのに前提となるのは、1 周期（大拍）あるいはその中の構造としてのパルス（小拍）の拍子感覚だと言える。裏拍で始まる

フレーズを使って遊ぶにしても、装飾をつけるにしても、拍子感覚が悪ければ頭と尾がどこかわからなくなってしまい、すぐにフレーズが崩壊してしまうからである。そこでまず拍子感覚のことから述べる。

#### ① 拍の正確さ

羅錦秋の場合、フレージングが豊かだと言われるがその根底に拍を正確にとらえる感覚を備え持っていることが言えるだろう。クッコリ (BPM45~60 程度) やブンニュー (BPM50 程度) などの遅いテンポのカラクも、テンサムチェ (BPM150~160 程度) やフィモリ (BPM150~220 程度) などの高速のカラクも、映像ソフトなどでスロー再生させるとその正確さがはっきりわかる。先述のとおり韓国のリズムには大きな拍から細かい拍までいくつかのレイヤーになっているのだが、農楽では大きな拍をとらえてそれに合わせてステップを踏む場合が多い。例えばサムチェならば、「ケンジ・ケンジ・ケンジ・ケゲン」に合わせて大抵4歩のステップで前進する。そのため、4拍の正確な感覚をもつことは農楽奏者にとっては必須である。さほど難しい事ではないように感じられるかもしれないが、実は厳密に見るとプロ奏者のなかにも完全に正確な拍子感覚を持っている人はさほど多くないように感じられる。チャングやケンガリで様々な遊びを入れて打つのに夢中になっていると、大きな拍を整った呼吸でとらえ、それにしがたって手足を動かしたり、重心のコントロールをするということを忘れがちになる。羅錦秋の場合、特にプッポチュムなどを見ると、演奏する腕だけでなく足の踏込みやプッポの花の先端の動きにまで正確度が現れている。

また、羅錦秋のように装飾的な細かいカラクを真似て打とうとすると、もとのフレーズの拍子から逸脱してしまいかねないことがあるが、羅錦秋は、どんなに細かく装飾的であっても、速いカラクであっても、「拍を逸脱するな」「サムチェはあくまでもサムチェに聴こえなければならない」という点を強調している。また別の機会に、一般人愛好家が歌うパンソリについての批判を聞くことがあったのだが、「声は良いが拍を逸脱しているので聞いていられない」「(昔から) パンソリをテープで勉強した人は拍の感覚が悪い」という点を指摘していた。本人の拍感覚の正確さについては、初めに農楽を習った時に先輩方、先生たちと一緒に叩いていると自然に拍の正確さが身についたということも述べていた。

## ② 拍の伸び縮み

農楽では拍の正確な感覚を持つことは非常に重要ではあるが、一方で歩いたり走ったりしながら演奏するためにその拍に支配されがちである。羅錦秋の場合、例えばサムチェなどでは、4拍進行またはその下の3小拍 $\times 4 = 12$ 拍進行はどこかで感じつつも、さらに上の大大拍のレイヤーで遊んでいるように見えるときがある。時によってレイヤーのスイッチを切り替えているような感覚があるように見える。打っているカラクが、文脈の頭になるのか、終わりになるのか、それともこれから信号を出して次のカラクに切り替えるところなのかなどによって、緩急をつけることがある。そのようなときには、小さい12拍進行はどこかにいってしまい、まるで拍の尺がぐにゃっと変わるような感覚を受ける。メトロノーム的な「インテンポ」からは外れ、拍が伸びたり縮んだりするのである。例えるならば、ニュースのように文章を一定のスピードで音読するのではなく、物語の朗読のように感情を込めて、接続詞や文章の切れ目に意識をむけて緩急をつけながら読むというような感覚だろうか。しかしまた地の部分に戻ってくれば非常に正確な拍でカラクを刻んでいく。こうした特徴はパンソリや器楽の盛り上がりに合わせて伸び縮みする「伴奏チャンダン」の奏法によく似ている。羅錦秋はパンソリや舞踊を農楽の前に学習したこともあってこうした感覚が身についているのだろう。農楽カラクをこのレベルにまで持って行けるのはなかなか至難の業である。このような演奏により、パンクッ全体が躍動的な印象を与えていると言える。

## ③ 裏拍の遊び

拍の感覚が正確であると、それぞれの頭を抜かして「裏拍<sup>オッパク</sup>」で遊ぶことが可能になる。録音分析を通して見ると、前もってパターンを作ろうと意識しているのではなく、その場で遊ぶうちに新しいフレーズがどんどん出来てしまったとしか思えない箇所がいくつも見られた<sup>1</sup>。サムルノリの「チャクセ」<sup>2</sup>のように計画的ではなく、即興的に新たな遊びが生ま

---

1 今回採譜したカラク譜では次のような箇所がそれに該当する。

P.11 ⑨-7 サムチェ基本カラク 2 の 39,40 行目

P.15 ①-1 オバンジン 18 行目

P.29 ⑦-2 テンサムチェケンガリ遊び 24-28 行目

2 チャクセ (작곡) : サムルノリでクライマックスのフィマリ部分において、ケンガリ奏者2名が見せる掛け合い。サンスエが表拍を叩き、プスエが裏拍を叩くなどして入れ子になったリズム遊びを見せる。



れていくが、きちんと1周期の末尾に合わせるか、次の頭拍に戻って来られるように大きな拍の流れに気をつけているということがわかる。

またサムチェにおいてケンガリで即興的な遊びをするシーンから、主旋律ともいえるサムチェの基本カラクに戻ってくるときも大抵裏拍から帰ってきているのが特徴的である<sup>3</sup>。これも単調に聞こえないように、という羅錦秋の好みであり、クセの一つだと言える。

#### ④ 周期を越えたフレーズ（シンコペーション）

拍を大きくとることができると、カラクの周期の枠を越えたフレージングが可能になる。採譜のなかでは、いわばシンコペーションとも言えるような遊びが何か所か見られた。とくに、入場マダン（オルムクッ）のフィモリ変奏でのシンコペーションは圧巻である<sup>4</sup>。他にも例えばブンニューなどにも2周期にまたがって打たれているフレーズがあり、頭拍を抜かして遊んでいるため、録音音源からチャングの音を消してケンガリだけ聞いているとどこが頭なのかわからなくなることがある<sup>5</sup>。そして「羅錦秋らしい」と思わせるもうひとつのフレーズに、サムチェの「中間メドジ」（メジウムカラクとも言う）が挙げられる。これは「中締め」の意味を持ち、サムチェの基本カラクの途中にこのフレーズを挟んでひき締め、また新たにサムチェを始めるという機能を持つ。「メドジ」というカラク自体が、3小拍のサムチェのなかに2小拍進行が挟まるため、もともとポリリズム的要素をもっていると言えるのだが、これにさらにシンコペーションを加えて複雑化しているため、一見「何が起きたのかよくわからない」ようなフレーズに聴こえる<sup>6</sup>。しかし、末尾にはしっかりとチャングやチンなどに合っているところが妙味である。こうしたフレージングがクリエイティブ、創意的、拍の魔術師と言われる理由になっているといえるだろう。

#### ⑤ 混小拍カラク

自由にフレーズを作りだすフレージングの技術とはまた異なるが、湖南右道農楽のカラクには「オチェジルクッ」、「ホホクッ」といった、非常に複雑な拍の構造を持ったカラク

---

3 カラク譜 P.13 ⑩-4 テンサムチェケンガリ遊び 18行目など

4 カラク譜 P.1 ②フィモリ（イチェ）5-9行目、13-18行目／P.2 ⑥フィモリ 9-13行目、20-22行目

5 カラク譜 P.6 ⑦ブンニュークッ 3行目

6 カラク譜 P.8 ⑨-3サムチェ基本カラク 13-16行目／P.20 ③-4サムチェケンガリ遊び 19-21行目／P.26 ⑥-2サムチェ基本カラク 7-10行目

が存在する。これらを省略したり簡略化することなく伝承しているというのもひとつの特徴だと言える。

#### ⑥ フレーズの連結性となめらかさ

羅錦秋のカラクの特徴は「クッロガヌン マッ」(굴러가는 맛 / 玉が転がって行くような雰囲気、味)とも言われる。言い換えれば玉が円を描きながらバウンドして進んでいくような連続性を持っているという意味である。同じような意味で、こうした奏法を「カマチギ」(감아치기 / 巻くように打つ)とも言う。具体的には装飾音が主音に近似差でくっついているような状態の「ハネ」のユニットの繰り返しのによって、「ケン〜ッジケン〜ッジケン〜ッゲケゲン〜ッジ」となめらかに、跳ねるように続いていくような推進力を作り出していることを指している言葉だと思われる。これが「洗練された」「柔らかい」と評価される要素だと考えられる。

「カマチギ」(巻き打ち)の反対語は「プロチギ」(풀어치기 / 解き打ち)だと言える。羅錦秋の師匠の世代に当たる右道農楽の男性奏者たちの録音音源を聞くと、「ケジゲケジゲケジゲケジゲ」と絶え間なく跳ねないイーヴンの音が連なっているように聞こえる。一音ずつが均等に離れているため、単調で素朴だが呪術的な味わいがある。このような昔の雰囲気のカラクを知る者にとっては、それが「古制」(昔のスタイル)であって、羅錦秋のなめらかなカラクは「新式」だと感じるのだと言えるだろう。羅錦秋が初めて学んだ先輩たち、師匠たちのカラクはこのような雰囲気であったというが、女性農楽団の公演を重ねていくなかで、自分自身のカラクのスタイルを模索して今のようなかたちになったのであろう。

#### 2-5-2-6 文脈作り

羅錦秋のケンガリはよく旋律的だとも言われる。そのためには、既存のパターンをつなぎあわせるだけでは不完全であり、音量や音質を徐々に変化させながらひとつのストーリーを編み出すような、「文脈作り」が必要だと言える。

## ① 音量変化によるセンテンスのうねり

ともすれば単純になりかねないケンガリのリズムに「文脈」を与えるために最も重要で、かつ難しいのが「音量調整」である。羅錦秋はカラクを数周期にまたがって大きく取って、音量の大小によってカラクに立体感、奥行きを出している。とくにクッコリ、プンニュー、ヤンサンドなどは1周期や行数構成が長いため、音量と音色の変化によってストーリー性を存分に発揮しているのが聞こえる。

羅錦秋のカラクを聞いていると、海の水平線に対して人かイルカなどが潜ったり浮き出て来たりするようなダイナミクスの変化を感じさせる。ケンガリは楽器の特性上、強く叩くと高く鋭く聞こえ、力を入れずに叩くと低い音にもなるので、音量の大小と高低の音高（音色）も密接に関係している。結果、これが旋律的だと言われるのであろう。「ケンガリは大小が無いとうるさく聞こえる。」「ノプナジ（높낮이 / 高低）が無いと味が無い」ということを指導しており、実際の演奏でもそのようになっている。

また、パンクッのなかで大半を占める「サムチェ」カラクの場合、3小拍×4＝12拍の2行が「陰陽（雄雌、表裏）のペア」と考えられており、1行目を強く打ったら2行目は弱く、またはその逆に打つ場合が多い。これを「デサム（大）・ソサム（小）」と言う。パンクッの音源では、チャングとの合奏において、チャングとケンガリが全く同じように1, 2行目を「大／小」と演奏する場合もあれば、チャングが「大／小」と演奏しているときにケンガリが「小／大」と逆の音量パターンを演奏して互いの音を聞かせるといった箇所も見られた。教育のなかで聞かれる本人の発言のなかにも、「ケンガリとチャングがまったく同じように打たない方が良い、強弱を合わせないでも良い」という意見が聞かれた。

## ② 詰めと抜き

韓国語では「カラクを満たす（채우다 チェウダ）」「カラクを空ける（비우다 ピウダ）」という表現を使うが、これもフレージングにとって非常に重要な要素のひとつである。日本語的に言えば「詰める」か「抜く」か、ということにもなる。サムチェの全ての小拍到音をいれ込んで「ケゲゲ・ゲゲゲ・ゲゲゲ・ゲゲゲ」と打てば「詰める（満たす）」、逆に音を抜いて「ケーン・（休）・（休）・ジケゲン」と打てば、「空ける（抜く）」だと認識できる。羅錦秋のパンクッカラクを見ると、このような、詰めと抜きの文脈作りが非常に精巧に作られている。詰めフレーズは特に次のカラクに移るために他の奏者への

注意を喚起する「信号カラク」に使われているのが確認された。また、ケンガリのカラクを詰めて行くと自動的に緊張感と高揚感が高まっていくが、そのすぐあとにケンガリの音を抜くと、チャングの音だけが聞こえて、チャングが遊びを入れる空間ができる。(オバンジンケンチェパルリム、チノバンジンヨブティギ等) そこから次第にまたケンガリが1音ずつ帰ってくる、というような演出の部分がパンクツ中に何回も見られる。あるいは、非常に速いテンポのテンサムチェにおいて、ケンガリが詰めのカラクを打ち、チャングも「クギタクギタクギタ」と左右をバチが高速で往来するカラクを打って、気迫と緊張感を頂点まで持って行った後にケンガリがぱっと音を消すと、むしろ余計に高速感が増すという効果がある。このときにプッポをスローモーションのようにゆっくりゆっくりと回す動作が見られ、これがまた見る者の心の高揚感を高める。このように多重構造の「詰めと抜き」も見られる。

ケンガリがずっと打ちっ放しだったり、ずっと間を空けてばかりだったり、打ったり抜いたりを脈絡なく往復するとストーリー性が不明瞭になってしまうが、羅錦秋の場合はその緊張と弛緩の文脈作りが非常に明確であると言える。

### ③ カラクの切り替えとその前に見られる輪郭のボカシ

羅錦秋の芸のなかで、システムチックに学ぶのは難しいが、弟子たちであればこれを学ばなければならないと考えるのが、カラクの切り替えの鮮やかさだと言える。例えば1マダンのオチェジルクツの最後で、チャジルクツの速いポリリズム構造のなかで演奏者たちはカラクを叩きながら円周上を走り続けている、という緊張状態においてサンスェが全員にわかるような「信号カラク」のパターンを出して、ゆったりとしたブンニョクツに切り替わる。その転換は、まるで世界がガラッと変わって花が咲くような鮮やかさがある<sup>7</sup>。

他にも、2マダンのオバンジンクツにおいて、やはり高速で走りながら渦巻きを作る「チノバンジン」カラクの後に、渦巻きを解いて円に戻った瞬間に「サムチェ」へとカラクが移る<sup>8</sup>。この切り替えも、どんなにケンガリを打つ技術が高い弟子でも羅錦秋のような味を出すのが難しいポイントである。

録音音源を幾度となく聞くうちによりよく気が付いたことだが、信号カラクとその次に

---

7 カラク譜 P.6 ⑦ プンニョクツ 1行目

8 カラク譜 P.18 ③・1 サムチェ導入 1行目

続く導入カラクの対比が鮮やかに聞こえるのには、音量や合図の気迫だけでなくケンガリの音質が関係していたということである。信号カラク自体、あるいはその前の基本カラクの「音の輪郭」をだんだんぼやかしていった、信号カラクや次の導入カラクがよりくっきりと鮮明に聞こえるようにしているのだ。言葉での説明は難しいが、「ケン、ケン、ケン」とハッキリ叩くのに対し、「クァン、クァン、クァン」とでも言うべきか、わざと「ケン」の輪郭のシャープさを消して音を拡散させてぼかしているように聞こえるのである。例えばチノバンジンからサムチェに移る前<sup>9</sup>や、速いテンポのテンサムチェの最後でメドジ（終結フレーズ）を叩く前の基本カラクの部分<sup>10</sup>などでこの「ボカシ」が見られる。決してその間もブレたり消えたりはしないのだが、少しの間、ケンガリが若干遠のくような感覚を与える。これによって、その次に現れる導入カラクや、終結のメドジカラクなどが鮮烈に聞こえるという効果をもたらしているのである。

## 2-5-2-7 サンスェ道

ケンガリの「声音」に含まれる最も高層のレイヤーとしては、「サンスェとしてのケンガリの音」であろう。同じケンガリ奏者でも、プスェ（2番目のケンガリ奏者）、サムスェ（3番目）、その他と比べて、サンスェに求められる演奏方法は全く異なるのである。サンスェは農楽隊全員を率いていなければならぬ。いくら装飾音の技術や拍子感覚が優れていても、自分だけテクニックを詰め込んだカラクを打っているのではサンスェにはなれないのである。第一に観察力、統率力、包容力が必須であり、そしてその統率を音と体の動きで実現する表現力が求められるのである。

### ① 信号カラクのカリスマ性

羅錦秋のケンガリには、「音のカリスマ性」と呼べるものがある。目を閉じて、音だけ聞いていてもそれが信号カラクであり、次のカラクに移るのだということがわかる。実際の演奏では、信号カラクを出す前から「次に信号カラクを出すぞ」という雰囲気や皆に視線、表情、気迫などで伝え、実際の信号カラクは手を挙げたり左右に振ったり、円周にいる演

---

9 カラク譜 P.18 ②-2 チノバンジン 24-28 行目付近

10 カラク譜 P.21 ④-2 テンサムチェ基本カラク 19-20 行目

奏者たちの方に顔をぐるっと一回転向けて、目を見張ったりなど全身で伝える。子供でも年配の学習者でもその気迫に率いられて次のカラクに移っていくことができる。これはプロとして活動した女性農楽団の巡業時代だけでなく、100人近い裡里農楽団を引き連れて全国民俗芸術競演大会に出場したり、全北道立国楽院で一般人たちを教えてパンクッの発表会などを行ってきた結果身に就いたサンスェ術だと言える。

## ② テンポ管理

文脈作りについては前項で述べたが、実はこれはサンスェ以外の奏者たちにはほとんど権限のないことである。それぞれのカラクのテンポをコントロールして緩急を作り、パンクッの流れをつくるのは圧倒的にサンスェの力量、責任にまかされている部分が多い。巻末の採譜結果にも、羅錦秋が「ここでテンポをぐっと引き上げている」という箇所<sup>11</sup>、または「この締めフレーズでテンポを引き伸ばしてゆったりさせ、次に出す遅いテンポのカラクへの接続をなめらかにしている」という箇所<sup>12</sup>を記述したが、そのようなポイントが非常に明確に表れているということがわかった。サンスェとしての技量の低い奏者の場合、このような変化が常に曖昧で、他の奏者もなんとなく速めたり遅めたり、パンクッ全体のテンポが行ったり来たりしてしまうことがある。この差が、専門的、プロ的、洗練されていると評価される所以であると言える。

## ③ 「他者を立てる」技術

パンクッの中でのチャングとの掛け合い、そしてソルチャングやソゴチュムなど他の奏者達の個人技の伴奏をする際にもサンスェの技量が問われる。サンスェが自分さえ目立てば良いという考えでは成り立たず、他者の音をよく聞いて、ケンガリでそれを引き立てるような伴奏をできるようになると、奏者達から絶大な信頼を受けるようになると言えるだろう。他者を立てるための音楽的技術というのも確実に存在するのである。音量の大小のコントラストを付けたり、舞踊的な場面においては頭拍をしっかり提示してやるなどのテクニックがある。勿論それだけではなく、相手の演奏を心から楽しんでいるという表情や、内面からにじみ出る愛情、人懐っこさによって他の奏者達の「やる気」が倍增するのであ

---

<sup>11</sup> カラク譜 P.4 ② パルンオチェジルクッ 1 行目

<sup>12</sup> カラク譜 P.26 ⑤・3 中間メドジ 4 行目から ⑥・1 サムチェ導入への連結部分

る。どんな芸能も体力的に楽なものはひとつもないことは確かだが、農楽は重い打楽器を身につけて、走りながら、踊りながら、リズムをキープして長時間演奏しなければならない。特に女性農楽団の巡業時代のハードな公演では、どんなに楽天的な性格でもクタクタになったことだろう。そんなときに、サンスエの人間としての、奏者としての信頼度がどれほど他の奏者達から期待されたかわからない。

筆者は羅錦秋に、パンクッのなかでのサンスエの「見せ場」はどこかと聞いたことがある。例えばホホクツマダンの中で、サンスエが一人で円の内側にプッポチュムを見せる場面や、2列の間でプッポを見せたりケンガリのリズム遊びを見せるシーンなどがあるため、そのような場面についての答えを期待した。しかし答えとしては、「(パンクッにおいてのサンスエの見せ場は) プッポも大事だが、それは後の個人技マダンでいくらでも見せられる。パンクッの中ではそれよりも、チベ（奏者たち）の顔をよく見て、チベと一緒に音を合わせて行くのが大事だ。2列の間で遊ぶのも、列が揃っているのか、皆ちゃんとついてきているのかを見ながらやるのであって、自分の技を見せつけるのは個人技マダンでやればいいことだ。」と答えていたのが印象的であった。

伝授合宿などで羅錦秋と共に演奏する機会を得た一般愛好家の人々が口をそろえて言うのは「先生が私の芸を、良いねと褒めてくれた、パンクッの途中で私に目を合わせてくれた、その瞬間に力が湧き出てきた」ということである。パンクッを演奏しながら、いつ信号カラクを出すか、どれだけここでテンポを揚げておくかなどをどこかで考えながらも、奏者ひとりひとりの目を必ず見るようにしてコミュニケーションをとっているというところに羅錦秋のなによりの「サンスエ術」があるのだと言えるだろう。



## 第2部 小結

---

- ① 羅錦秋の芸能は、それ以前の世襲巫覡（タンゴル）家系の芸能者たちや、湖南右道農樂の男性奏者たちの脈を受け継いでいる。彼らからの学習を通じて、パンソリ、舞踊、打樂器の演奏などのレパートリーを同時に習得したため、多様で包括的な芸能の基礎が身に染みついており、それが農樂のカラクの特徴にも大きく影響している。女性農樂団の巡業公演は、入場料をとってテント劇場などで観客に見せる「公演芸能」であるため、それまでの村祭りの農樂とは時間性、空間性、見せる対象などの面において大きく異なっている。内容としても、観客を飽きさせないように多様なレパートリーが凝縮されており、約束事の多い団体芸の美が特徴的だと言える。その中でも羅錦秋は、農樂団を統率するリーダーのケンガリ奏者である「サンスェ」を担当し、農樂人生のほとんどをこのサンスェとして過ごしてきた。
- ② 本章では羅錦秋の専門樂器であるケンガリおよびサンスェの技術に注目して、羅錦秋が現在伝えているパンクッ（団体演技）とプッポチュム（個人演技）のカラクを分析した。この分析は、羅錦秋個人の特徴だけでなく、農樂が持つ音楽的側面についても明らかにすることを目的とした。分析の対象には2014年12月に国樂放送の協力を得てスタジオ録音した音源を用いた。この音源のケンガリ演奏を聞き取り、井間譜（韓国音楽で用いられてきたマス目式の楽譜）に、口音（ケンガリの口唱歌）を書き入れる形で採譜した。これに加え、カラクと陣法の関係性を知るため、実際の公演のスクリーンショットや陣法の図解も合わせて記述した。羅錦秋のプッポチュムについては、舞踊の振りやプッポの動作とカラクが直接的に関係しているため、2011年にソウルの劇場で行われた公演の現地録音を主な分析対象とした。国樂放送のスタジオ録音音源でもプッポチュムカラクを座って録音したので、これは補足的に比較対象として利用した。
- ③ 分析の結果は次のとおりである。羅錦秋および女性農樂団のパンクッは、全羅道に伝わる湖南右道農樂（とくに井邑地方付近）のものをベースとしているが、それはその地域出身の男性奏者たちに学んだためである。リズムと隊列の組み合わせによって構成される「マダン」は基本的に、オルムクッ、オチェジルクッ、ホホクッといった湖

南右道農樂に典型的なものに加え、農夫歌マダンなどが追加されており、各楽器の演奏者が個人技で舞踊的な演技を見せる場面が強化されているのが特徴である。パンクッにおける羅錦秋のケンガリ演奏を分析したところ、各マダンに独自の特徴が表れていた。例えばオルムクツマダンでは、単純な反復になりがちなフィモリのカラクに、非常に技巧的で装飾的なフレーズを挿入しているのが見られた。また、オチェジルクツマダンは、もともと複雑な拍構造を持つカラクによって構成されているが、徐々にテンポを速めるなかで、拍子をグラデーション的に移行させる高度な技術が見られた。オバンジnkツマダンで最も特徴的だったのは、4小拍系のチノバンジンから3小拍系のサムチェに移るときの鮮やかなブリッジ部分であった。ホホクツマダンは決まりごとが多く、音楽的自由度は比較的低いマダンであるが、そのなかでもサンスエ（リーダー奏者、ここでは羅錦秋）がプッポの舞踊を見せながらケンガリで即興性の強い独創的なリズム遊びを繰り広げるのが見られた。また、個人技である舞踊のプッポチュムではとくにカラクの演奏と身体の動きが絡み合っており、音が身体の動きを導き、身体の動きから音が生み出されるという関係性が見えた。特に左右の足の重心移動を明確に行うことで、プッポを回したり立てたりといった動作を力強く見せており、頭拍を抜かすカラクによってこの動きに力を与えているなどの関係性が見えた。

- ④ 本章の最後にはこれらのパンクッ、プッポチュムでの採譜及び分析を通して、羅錦秋のケンガリカラクの<sup>ソングム</sup>声音（音色、奏法、装飾、フレージングなどを含む楽器のサウンド全般）の特徴についてさらに深い考察を述べた。一般的に、羅錦秋の芸風は「洗練されている」「華麗（派手）だ」「装飾的だ」などという評価を受けているが、それらの言葉による評価の原因になるような音響的特徴を、採譜の結果から探した。分析の結果には以下のようなことが含まれる。

ア) 羅錦秋には、ケンガリ（楽器）自体の趣向性が見られた。比較的低音で、音が拡散するものを好み、これは全羅道の芸能者に普遍的な特徴だと言える。

イ) 羅錦秋のケンガリの音色には一貫性があり、どんな音色であっても芯が通った音であるのでうるさく聞こえないという特色がある。また一方で、羅錦秋は多様な音色

を変化させて用いることに対して強いこだわりを持っている。音色のバリエーションのなかでもとくに特徴的な音のひとつに、拡散しながらもまとまりのある音や、「トロドッ」「トゥルダッ」などの良く整った小粒の声音が挙げられる。また、ケンガリを持つ手でマグムセ（ミュート）をごく微細に軽く入れる「半マグム」も特徴的である。それらが両極端ではなく、グラデーション的に登場するのが羅錦秋の特徴である。

ウ) これらの多様な声音の集合体を「ユニット」として認識することができる。これはリズム形式の異なるカラクにも共通してみることができる。特に、装飾的なユニット、跳ねるユニット、弾力のあるユニットなどが特徴として挙げられる。

エ) さらにこれらのユニットがひとつのリズム形式のなかに配置されると「フレーズ」が認められる。羅錦秋の場合、拍の感覚が非常に正確であるがゆえに、フレージングを多彩に繰り広げることができ、また即興的に裏拍の遊びやシンコペーションを作り出すことができるのだと言える。

オ) フレーズを組み合わせるとひとつのパンクツの流れ、「文脈」を作っていくことにおいても、羅錦秋の特徴がいくつか読み取れた。ひとつは、大小（高低）をつけることでフレーズにうねりを出している点、また「詰め」と「抜き」のフレーズを適所に用いることによって緊張と弛緩の文脈を明確に出している点などである。

キ) 羅錦秋のケンガリカラクの特徴の最も上のレイヤーにはサンスエ（リーダー）としてのカラクの音の特徴がある。他の奏者の注意を喚起させて次のカラクに移る明確な「信号カラク」を出すことや、それぞれのカラクのテンポをコントロールしてパンクツの流れを作ることはサンスエの力量にかかっている。羅錦秋は、それらの音によるサンスエ術だけでなく、他の演奏者とのコミュニケーションの中で信頼感を得ている。このようなサンスエとしての実力は、女性農楽団でのきわめてタフな活動や、教育者、指導者としての経歴のなかで培われたものと言える。

### 第3部 女性農楽と羅錦秋農楽の継承の問題

---

### 3-1 女性農楽団の正体性とその継承

---

#### 3-1-1 学界における「地域性」の強調に関する問題

第3部では、女性農楽と羅錦秋農楽について、誰が、誰から、何を、どのように受け継いでいくのかという継承の問題を考察する。こうした問題は現在進行形であるので、常にナイーブで語るのが難しく、ほとんどの先行研究では深い議論が交わされてこなかった。それは、これまでの学界が女性農楽団の過去の歴史に対して取ってきた認識、および評価が不透明であったためでもある。羅錦秋をはじめとする女性農楽団の元演奏者たちとその弟子たちが自分たちの芸能を存在意義と使命感を持って継承していくために、筆者を含む研究者ができることは何か、と考える。それは、女性農楽団の歴史と芸能の内容をつぶさに見つめて記録し、伝習の現場に現れる問題点に寄り添い、共に継承の方向性を考えたり、問題の多様な打開策をシェアすることではないだろうか。

これまでの農楽研究では、農楽の「地域性」を非常に重視してきた。その主な原因のうちのひとつは、急激な近代化と文化政策によって伝統文化が打ち捨てられ、人々がこれを積極的に忘れ去ろうとしていくなかでこれを「保護」しなければならないという研究者たちの焦りと使命感があったためだといえる。農楽をはじめとする民俗芸能は、土地の守り神に豊かな暮らしを願い、厄をもたらさないように神々の心を鎮め、人々の日頃の抑圧されたエネルギーを放出するための村祭りを出発点としてきた。学界ではそれぞれの土地に根付いた文化を守るため、地域の祭りの重要性を強調してきた。そこで評価の対象となったのは、地域の人々（村人たち）によって、生活の場である村の中において、その地域の長い間の慣習にのっとって受け継がれたと考えられる芸能だった。

地域性が強調されたもうひとつの理由は、植民地からの解放後に盛んに行われ始めた農楽競演大会のなかで、それまで出会うことのなかった韓国全土の農楽が一堂に会し、それぞれの演技を見せて競い審査を受ける過程で、地域ごとの特性が評価されたことが挙げられる。当時の競演大会における地域性の強調には、今に通じる各地域の「地域意識」の高まりも影響を与えていたと考えられる。1970年代に文化財法が入ってからますますその傾向は強まり、競演大会で優勝した団体が各道や市郡の代表として優遇され、無形文化財として認定されるという流れが定着した。各道や市郡はこれを保存、振興する責任を担うようになった。そのようにして、それまでは単に「ウリトンネ（自分たちの地元の）クッ（祭り）」

であったものが、地域名を冠した農楽（例・「江陵農楽」「井邑農楽」「筆峰農楽」など）として確立され、今ではその存在が自明のようにになっているのである。

さらに農楽研究分野では、各地で伝承される農楽それぞれの特徴を整理し、把握するために「農楽圏」による分類をしてきた。この分類システムはそれまで混沌としていた各地の農楽の多様な特徴を理解するための基準として大いに役に立ったが、これもまた地域性を強調するひとつの要因になり、伝承現場にも浸透して大きな影響を与えた。（※特に「農楽圏」の境界地域で伝えられる農楽にはどちらの地域の特徴も見られるが、どちらの農楽圏に属すのかについてのアイデンティティを地元の人が声高に言い合うような現象がみられるようになった。）もとは単に地域の「クッ」であったものが、例えば「井邑農楽」として地域の看板を背負うようになり、さらにこれが他の農楽圏とは異なる特徴を持つ「湖南右道農楽」であるというアイデンティティを持つようになったのである。

このように地域によってそれぞれの農楽を区別することが自明になったが、そこで浮上してくるのは、農楽がその地域に住む庶民たち、村人たちだけによって演奏されたわけではなく、専門芸能者集団による農楽も存在したという点である。京畿・忠清地方の「男寺堂」<sup>ナムサダン</sup>や全羅地方「コルグンペ」などがそれにあたる。そこで、学界ではこのような専門集団による農楽を「演芸農楽」（専門芸能者集団による農楽）と分類し、その対極に位置するものとして、村人たちによる純粋な村祭り農楽を「マウルクッ農楽」「トゥレ農楽」<sup>1</sup>と呼んで区別した。男寺堂やコルグンペなどの専門集団は広範囲の地域を移動しながら門付けを行って活動する。先行研究では、このような集団のリーダーとして活動するケンガリ奏者のことを「トゥンスエ」、村の中だけで活動した村の農楽隊のリーダーのことを「トゥロンスエ」と区別した。このような区別は現在でも農楽研究の前提として考えられている。

ところが、農楽研究や文化財システムの中では、広範囲で活動した「演芸農楽」もまたその主な活動地域によって、村祭りと同じように「地域農楽」「農楽圏」に関係づけられた。現在はこうした専門集団による農楽が文化財に指定され、結局は地域の名前を看板名に掲げているという状況になっている。例えば、京畿道の「平澤農楽」<sup>ピョンテク</sup>は国家指定無形文化財に指定されているが、平澤の村々で行われた地元の村祭りの農楽ではなく、平澤周辺の広範囲を放浪して廻った専門芸能集団である男寺堂の芸能が「平澤農楽」として文化財指定され

---

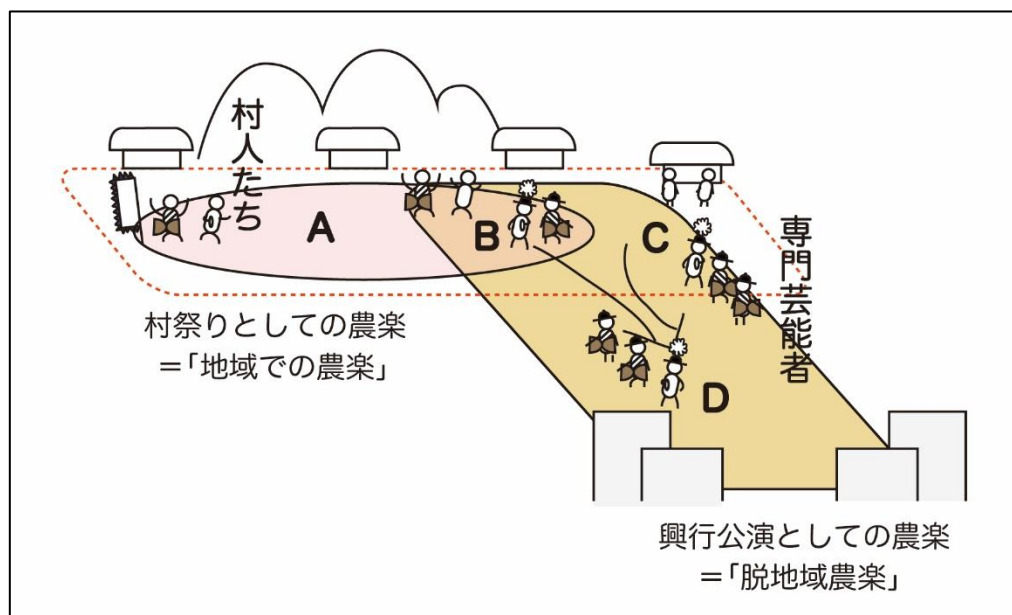
1 マウルクッ（마을굿）は村祭りという意味、トゥレ（두레）は農村でそれぞれの家が農作業の労働力を共有、協力し合うために作るコミュニティのこと。

ている。

このように、学界とその影響下で決定される文化財のシステムのなかでは、ある農楽がどこの地域に属するののかということを尊重したために、その地域をとらえる視野が狭まってしまっているように見える。実際の活動は学界や文化財システムによる分類よりもはるかに多様だ。地域で行われる祭りにおいて、非出身者がサンスエのような重要な役割を担ったり、農楽隊の半数が近隣地域から応援に来たメンバーであることもあるし、外部の専門芸能者が村人を指導するなどしてテコ入れしている場合も多々ある。さらに、ある一定の地域で生まれた芸能がその地域ではなく他地域に移動するケース、例えばソウルなどの競演大会で注目を浴びて各都市の巡回公演に出る場合もある。内容的にも、それまで行ってきた地域の儀礼的な農楽から、観客に見せる舞台公演に変化して儀礼性が薄れている場合までさまざまである。こうした多重多層の状況が現実の農楽の姿なのである。

したがって、地域名を看板に掲げた農楽の実情は、学界であたかも存在するように言われてきた「純粋な村祭り農楽」のイメージとは、だいぶかけ離れている場合も多いのであり、地域名を看板に掲げることへの意味を再び問い直さなければならない。

そこで「地域性」について筆者なりに改めて整理し直してみたい。先行研究で扱われてきた「マウルクッ農楽」と「演芸農楽」の二分化にもメスを入れてみよう。



【資料37】農楽の主体（行為者）と公演の場による農楽分類

（筆者作図）



図のなかで点線に囲まれた部分は村祭りの場で行われる農楽であり、点線の枠外は村を離れて行われる農楽というように、農楽が演じられる場所を示している。また、円形でかこまれた左上部分は村人たち、右下に伸びている縦長の四角は専門芸能者たちによって行われる農楽というように、農楽を演じる主体となっている人々を表す。よって、農楽が行われる場と主体となる人々の2つの条件が重なった図になっている。AからDのそれぞれに当たる農楽がどのようなものであるか説明すると以下のようになる。

- A：村人たちが主体となり、村で行われる、村祭りでの農楽
- B：村人たちが主体となり、専門芸能者集団または芸能者個人を招き  
村人たちも共になって行われる村祭りでの農楽
- C：専門芸能者たちが自主的に放浪し、村にやってきて、  
門付けの祭りを繰り広げて稼ぐ農楽
- D：専門芸能者が都市や他地域へ巡業に出て、ポジャン（テント小屋）や  
既存の劇場で入場料をとって見せる興行公演としての農楽

これまでの先行研究で「純粋な」マウルクッ農楽（村祭りの農楽）とされてきたのは主にAであり、ときにBまでを含んでいると言える。

そしてそれに相対する概念とされてきた演芸農楽（プロ集団による公演的な農楽）は、主にC、解釈によってはBも含まれるだろう。そして近代化以降（植民地時代以降）はBとCから派生したD、つまり都市や広範囲の地域での興行的な公演農楽が演じられるようになってくるため、BやCとは性格は異なるが、これも同じ演芸農楽の分類に含まれてくる。植民地時代までは、全羅道で専門的に農楽を演奏していた人々（男性芸能者による「コルグンペ」）はB－C－D間を行き来していた。つまり、ある時は村に招聘されて村人たちと共に農楽による村祭りを行い、ある時は専門者同士でチームを作って広範囲の村々を訪れて門付けの祭を行い、またある時にはそうしたチームで競演大会へ出場したり他都市でテント小屋を建てて興行公演も行う、といったような広い活動が見られたのである。[金明坤 1990:92-99；チングァンソク 1992:19-20]

一方、その後に1950年代末以降に現れた女性農楽団は、Dのみを行う、ある意味で「純粋な」興行公演集団になっていった。彼女たちが村に呼ばれて祭りを執り行うことはなく、その活動の大半は地方都市での巡業公演であった。女性農楽団が演じる芸能自体は、BやCなど村の場で行われてきた農楽にルーツを持っているので、地域性が皆無だと

いうわけではないが、最終的には地域を「脱」して活動した農楽と言う意味で彼女たちの農楽は「脱地域農楽」とも言えるだろう。

### 3-1-2 女性農楽の「脱地域性」

先行研究では「地域性」を重視していくなかで、このDにあたる「興行公演農楽」、とくに女性農楽団の活動に対する言及は常に否定的か、または不透明であった。なぜならば、A、B、Cは伝統的な村落社会との強い結びつきを持っており、土地の慣習や民間信仰に基づくある程度の規範の中で行われるものであるのに対し、純粋な興行公演農楽を行う女性農楽団は土地とのつながりが薄く、儀礼性はほとんど影をひそめ、代わりに公演として観客たちを魅了する「ショウ」としての性格が強いからである。おまけに、伝統社会では農楽の世界に踏み入る隙もなかった若い少女たちが公演者なのである。失われゆく伝統文化、民俗性を保存しようという使命感を持っていた民俗学者たち、また以前の村祭りの姿を知る世代の研究者たちが女性農楽団のような興行公演集団に危機感を抱いたのは仕方のないことである。また、否定的でないにしても、女性農楽団は地域農楽の枠組みでとらえることが不可能であるため、言及し難いという傾向があったと言える。

女性農楽団の場合、はじめは南原地域で発生し、立ち上げた幹部メンバーたちは農楽専門家ではなくパンソリや器楽の名手たちであった<sup>2</sup>。はじめは幹部たちが少女らに打楽器を教え、その後農楽の専門家を招いて稽古をつけさせた。そのとき招かれたのは地元の南原の農楽人たちではなく、全国的に名を馳せていた井邑およびその周辺地域の出身の男性農楽名人たちであった。この流行を聞きつけて、全羅道および全国各地に派生的に多数の団体が作られていった。

現代に例えるならば、エンターテインメントビジネスに詳しい数名のベテラン歌手や演奏家が、伝統音楽を演奏する若い女性アイドルグループを作って世に出して、一発当てようというのが事の発端であったと言える。少女たちの公演内容として選んだのは、純粋な地元の郷土芸能ではなく、芸能で身を立てて巡業を行っているプロの芸能者たちの芸能（日本で例えるならば伊勢太神楽のような芸能であろうか）であった。芸能者たちを招いて指導してもらい、晴れて、ガールズ伝統芸能アイドルグループがデビューする。この元祖グループが

---

2 本論第1部 1-2-3の項を参照

爆発的な人気を得たため、各地の興行師たちが目をつけて、各地の地名を冠したチーム（ご当地アイドルとでも言えるだろうか）を作り、これらの団体も全国巡業を行ってブームが起きる。ある時には、伝承している芸能の発祥地にも行き、地元の人々からも歓待を受けた。またある時には、世界に向けてこの文化を紹介しようということになり、各チームから最も人気のあるメンバーを選抜して中央に集めて公演を行うということもした。そして大流行のあと、時代は変わり段々と忘れられていき、元メンバーたちの多くはそれぞれソロ活動や、歌手への転向をしたり、芸能界から去って行った、というようなイメージだろうか。

### 3-1-3 女性農楽団の「ネオ地域文化財化」

しかし、そこから先が問題である。時代は下って、1970年代末に、彼女たちが学んだ元の芸能（A,B,C）を無形文化財に指定しようという動きが強まる。しかし、世襲制の巫覡家系の人々への差別と迷信打破の風に煽られてCおよびBの状況は既に見られなくなっており、伝統的な農業の崩壊と共にAの現場も少なくなってしまった。

地元には指定すべきレベルの高い伝承者がおらず、かろうじてその芸能を最も良質なかたちで体现できるのがガールズグループの元メンバー達である、ということになる。アイドルを地域芸能の保有者に指定するのか、どうか。指定したとして、彼女たちは地元でどのようなアイデンティティを持ってこの芸能を継承するのか。地元の人々の反応はいかなるものか。

この現象に題名をつけるならば女性農楽の「ネオ地域文化財化」とでも言えようか。一度地域を離れて全国での興行的な活動に発展した文化を文化財法が再び地域アイデンティティに結びつけたのである。

学界および行政は、ある芸能が地域独自の文化を伝承していることを最も重視しながらも、それが「文化財」に指定するに値するかどうかの条件としては、「見応えがある芸や技があるかどうか」といった芸術的な価値を同時に求めた。そのために、女性農楽団に関するこのような矛盾が生じたのだと言えるだろう。

結果として、女性農楽団出身の羅錦秋は全羅北道扶安郡、兪枝和は井邑市でそれぞれ無形文化財保有者となった。羅錦秋の場合、出身地でも主な活動地でもない扶安郡の無形文化財に指定された。その理由について本人の理解を尋ねると、女性農楽団当時からその後長年にわたって扶安出身のチャング奏者である李東元<sup>イドンウォン</sup>と親交があり、共に公演活動をした経歴が

あったためだと述べていた。それぞれの地域には李東元のような、その地域のいわゆる「トバギ」（根っからの地元民、生え抜き）がいて、彼らによる地域の村祭りの農楽が行われてきた。女性農楽団出身である羅錦秋や兪枝和は当然ながら、これらの儀礼的もしくは民俗的な農楽のプロセスや規範、慣習を知らない。地域農楽の担い手としてのアイデンティティを持たない彼女らにそれらを求めるのは見当違いである。しかし、文化財法が地域農楽の「扶安農楽」「井邑農楽」の保有者の肩書きを彼女らに与えたことによって、その責任を負わせることになった。ともなれば、「トバギ」（生え抜き）の農楽人やその周辺の人物たちとの関係に葛藤が生じるのは当然至極のことである。本来ならば「女性農楽団」の芸能は地域農楽とは独立させ、近代的な興業公演農楽として無形文化財指定するのが理想的だったと言える。しかし、既に2名の中心人物が地域農楽で文化財指定を受けているのでいまや路線変更は難しいだろう。

#### 3-1-4 その他の女性農楽団出身者たちの現状

羅錦秋の他にも多くの元女性農楽団員たちがいるが、農楽の演奏者、教育者として残っている者は多くはない。第1部でもふれたが、初期の女性農楽団のトップスターであったチャング奏者の<sup>オガブスン</sup>呉甲順はカヤグムピョンチャン（カヤグムを弾きながら民謡やパンソリの一部を歌うジャンル）や民謡などの方面で活躍し、同じ時期にチャングやソゴ奏者として活動した<sup>アンスクソン</sup>安淑善は今や国民的パンソリ唱者に成長した。その他にも、農楽以外のパンソリや器楽などの芸能の道を選択し、国楽界で活躍している女性農楽団出身者は多い。「女性の農楽奏者」は活動当時はセンセーショナルで注目を浴びたが、女性の芸能者として農楽界で活動を続けることは、世間体や国楽界での待遇を考えると、決して楽な選択ではなかったであろうということを思わせる。

農楽界に残っている奏者としては、地方文化財指定になった羅錦秋と兪枝和のほかに、<sup>ユスンジャ</sup>柳順子が女性農楽団の脈を守ってきた。柳順子は女性農楽団後期の「湖南女性農楽団」で1970年代後半にサンスエを担っていた。現在は全羅南道<sup>クレ</sup>求禮郡で活動しており、文化財指定は受けていないが弟子集団もしっかりと形成されており、活発な公演活動を見せている。  
[求禮郡 2013:175-183]

柳順子がサンスエとして活動した湖南女性農楽団の仕掛け人は<sup>キムチルソン</sup>金七善団長であったが、その娘、息子たちは現在も農楽界で活動している。息子である<sup>キムウンテ</sup>金雲泰はチェサンソゴチュム

奏者としてソウルを中心に公演活動を行っており、本人の活動と同時に「女性農楽団の復活」というコンセプトで、若手女性奏者らと共に「演劇団パルサンデ」を結成して活動をしている。2012年の麗水 EXPO で常設公演を行ったり、2014年にはソウルの国立劇場で単独公演を行うなど精力的な活動を見せている。20～30代の若い女性奏者と未成年（中には未就学児もいる）に女性農楽団のパンクッや、パンソリ、民謡、舞踊などを教育し、形式としても内容的にも女性農楽団のリバイバルを全面的に強調し、再ブームを目指す趣旨で活動している。

その他、女性農楽団で活躍した男性のメンバーたちのなかには農楽やサムルノリ界で活動する人物も多い。サムルノリ創始メンバーの1人である李洸珠<sup>イグァンス</sup>も湖南女性農楽団で活動していた時期がある。全羅北道金堤<sup>キムジェ</sup>出身のチャング奏者である李富山<sup>イブサン</sup>は羅錦秋と一緒に活動をしていた時期もあり、女性農楽団での活動が長かった男性奏者の1人である。様々な経緯を経て現在は慶尚道の晋州三千浦農楽のチャング技能保有者になっている。このように、女性農楽団で一時期を共にした経験を持つ男性奏者は全国の農楽団体の中心人物となって現在も伝承活動を行っている。

### 3-1-5 羅錦秋の農楽を継承する人々

ここでは羅錦秋の芸能を伝承する集団の現状をピックアップして見ていきたい。それはすなわち、「羅錦秋の弟子たち」と呼ぶことのできる人々は誰かという問題でもある。羅錦秋に学んだ人々を大きく分けると次のようになる。次項でそれぞれの伝承者たちについて述べる。

- ① 全州時代の弟子たち（道立国楽院の受講生、小学校・高校での教え子）
- ② 高敞農楽伝承者たち、およびそれに連なる全国的弟子集団「錦秋芸術団」
- ③ 扶安農楽の弟子たち（主に、現「扶安右道農楽保存会」）

### 3-1-5-1 全州時代の弟子たち

全州での羅錦秋の活動については本論第1部の最後にも少し触れたが、全北道立国楽院での羅錦秋の「農楽（ケンガリクラス）」と「民謡」クラスは大変な人気があり受講生が一番多かったという。羅錦秋の人柄とカリスマ性は多くの一般人受講生たちを魅了し、羅錦秋は農楽や民謡などの伝統音楽の面白さを市民に伝えるのに大きな役割を果たした。国楽院の退職後にも元受講生たちがサークルを作って全州市内で活動したり、羅錦秋の農楽教室を開設するまでに至ったりと、活発な伝承活動が行われた。

ただし道立国楽院の弟子たちは基本的には一般人で、プロとして公演活動をする受講生はいなかった。そのため専門的な弟子集団が形成されることがなかったわけであるが、その点については道立国楽院で当時羅錦秋と共に勤務した学芸研究員たちも残念に感じていたと言う。一般人愛好家のレベルでは、羅錦秋の技術や芸術観の全てを伝えることが難しいからである。

当時の受講生たちに直接話を聞いてみたいと考えていたが、筆者が調査を始めた2009年以降、羅錦秋はほとんど扶安での活動に集中していたため、筆者が全州時代の弟子たちと接触するチャンスはあまりなかった。全州での農楽教室やサークルの中心人物であった2人の男性が、高敞で羅錦秋を囲む伝習合宿の際に挨拶しに来たところに一度遭遇したことはあった。彼らのうちの1人はそのとき、プロの弟子集団が形成されて伝承が活発に行われているのは喜ばしいが、その反面で一般人の自分は多少疎外感を感じざるを得ないと寂しように発言していたのが印象的であった。それでも、羅錦秋が全州で公演に出演したり、用事が合って全州に出向くときには彼らが懐かしそうに、嬉しそうに再開している姿を見ることが多々あった。

羅錦秋は全州にいた頃、道立国楽院の他にも小学校や中学高校などで農楽授業をしていた時期がある。その頃教えた弟子のなかで、唯一プロとして活動している奏者に全羅北道グンサン群山出身のチョサンフン（1969年生まれ）がいる。羅錦秋が1984年頃に群山東中学で授業を持っていたときの生徒である。幼い頃からパンソリなどを学んでいたため農楽にも関心を持ち、全州の羅錦秋宅まで1人でレッスンを受けに通っていたという。全州の家ではうるさくてケンガリを打つことが出来なかったのも、灰皿で練習させていたという。現在は群山で芸術団「トンナンブン東南風」を率いて、サムルノリや創作打楽器などの公演を精力的に行っており、羅錦秋に学んだ農楽をメインの活動内容にしているわけではないが、ときに自主公演

に羅錦秋を招聘して共演するなどして、今でも師弟関係を重視している。

### 3-1-5-2 高敞農楽伝承者たちと「錦秋芸術団」

全州時代以降、羅錦秋の農楽を伝承するもうひとつの大きな集団に、高敞農楽<sup>コチョン</sup>の若手伝承者たちが挙げられる。全羅北道高敞郡では1989年に黄圭彦<sup>ファン ギュオン</sup><sup>3</sup>を中心に「高敞農楽団」が創設され、高敞地域に伝わる様々な農楽の形式やカラクの整理などが行われた。1991年には、当時大学生だった李明勲<sup>イミョンフン</sup><sup>4</sup>が故郷の農楽を学ぶために帰郷して黄圭彦に高敞の農楽の手ほどきを受けた。93年には李明勲がソウルの大学生の仲間たちに声をかけ、黄圭彦をはじめとする地域のお年寄りから農楽を学ぶ伝習教育がはじまった。1998年には高敞農楽保存会が発足、2000年には保存会が全羅北道無形文化財（第7-6号高敞農楽技能保有団体）の保有団体として指定を受け<sup>5</sup>、同年、高敞郡星松面鶴天里の鶴天小学校（廃校）跡地に現在の高敞農楽伝授館が開館した。

大学サークル活動で高敞の地を訪れ、現地の名人たちから学んだ大学生たちのなかには、その文化の深さや土地の魅力、そして共に農楽を学ぶ若い仲間たちに引きつけられて、高敞に移住して農楽をライフワークとすることを決めた者も多くいた。彼らは高敞に住んで地域の名人たちから楽器演奏を習い、また昔の村祭りなどについての聞き取り調査を情熱的に行った。その後も学びを深め、技を磨いていくために様々な試みと努力を続けてきた。黄圭彦が健在だった1998年、李明勲が「プッポチュム」を学ぶにはどうしたら良いかと黄圭彦に尋ねた。プッポチュムはサンスエ（農楽隊のリーダー）が見せる舞踊であるので、今後高敞農楽を背負って行く李明勲にとっては必要な技術でもあった。黄圭彦は迷わず「プッポを学ぶなら羅錦秋が最高だ」と答えたという。そこで、地方の文化助成金を獲得して、高敞の市内にある「桐里国楽堂」<sup>トンリクガクタン</sup>に羅錦秋を招き、黄圭彦を含む高敞地域の農楽愛好家たちと

---

3 黄圭彦（ファンギュオン）は1920年高敞郡星松面（ソンソンミョン）に生まれる。幼いときから農楽に親しみ、20歳のとき村に朴成根の率いる農楽隊が入って来たのをきっかけに、チャング打ちとして合流。世襲巫の家系ではなかったが、楽器演奏に秀でた才能を示し、門付けのときはチャング奏者、村に帰ってくるとサンスエとして活動した。2001年逝去。彼がマウルクッの復元や保存会、伝授館での教育に全力を注がなければ、今の高敞農楽は無かった。[高敞農楽保存会 2009:82]

4 現高敞農楽保存会会長、1968年生、女性

5 1993年には、鄭昌煥（チョンチャンファン）が全羅北道無形文化財第7-6号高敞農楽「コッカソゴチュム」技能保有者指定を受け、99年には黄圭彦が「サンスエ技能保有者」に指定、2000年に保存会が団体指定を受けるに至った。

共にプッポチュムのレッスンを受けることになった。

羅錦秋は、高敞の出身でも高敞で主に活動したわけでもないが、高敞の伝承者たちが羅錦秋に学ぶことになった理由は第一にプッポチュムの舞踊、そしてサンスェとしての並はずれた実力を持っていることである。もうひとつには羅錦秋の師匠である井邑出身のケンガリ奏者<sup>キムジェオク</sup>金在玉と、高敞の伝説のサンスェである朴成根<sup>パクソングン</sup><sup>6</sup>が共に活動していたという「芸のルーツ」のためでもある。羅錦秋のケンガリ演奏の中には、師匠である金在玉のカラク、そして彼と共に活動した高敞の<sup>パクソングン</sup>朴成根のカラクも染みこんでいるのだと言える。

こうして羅錦秋から高敞の若手伝承者たちへの伝習が始まり、その後は彼らが全州の道立国楽院に通ったり、道立国楽院退職後には羅錦秋の教室に通ったりしたという。

このように羅錦秋から指導を受けたことは高敞農楽の伝承者たちの芸に、非常に大きな影響を与えた。第一に、彼らがそれ以前に学んできた黄圭彦は、先に図解した農楽の分類で言えば、A（村人による村祭りの農楽）とB（村人と専門芸能者が共に作った農楽）の場で演奏してきた人物である。黄圭彦が記憶していたレパートリーとしては、正月の儀礼としての堂山クッ等や、農作業を鼓舞するブンジャンクッ、家々の門付けをするメックッなどが含まれていた。またパンクッも羅錦秋のそれとは異なり、村祭りの要素がたくさん含まれている。皆で同時に同じステップを踏んだり回ったりするなどの約束事が比較的少なく、時間性に関しても、女性農楽団では短時間に様々な技が凝縮されているのに比べて、同じカラクを何度も繰り返し重ねて行くことで高揚していくなど、長くゆったりとしている。加えて、自由でおおらかに遊ぶことができる余白の部分が多いと言える。若い伝承者たちはこのような村祭りの農楽を学んできたが、羅錦秋と出会って「プロ」の「公演農楽」の技をも学ぶことになったのである。

高敞の若手演奏者たちは、黄圭彦やその他多くの高敞の名人たちから高敞農楽を学び、羅錦秋から女性農楽団のパンクッや個人技を学んだ。2000年代以降、彼らはプロの奏者としての活動を模索するなかで、舞台公演のときには羅錦秋のパンクッの様式を取り入れて見せ場を作り、高敞農楽保存会としての発表や教育においては、黄圭彦のパンクッを演奏するというように、状況に応じて演じ分けるようになった。筆者は同じひとつの身体の中だけでこれらが混じることはないのだろうか（当然混じるのではないか）と感じたが、演奏者たち

---

6 朴成根（パクソングン、1902~1963）、高敞出身の最高のサンスェと言われる。全羅道全域で活躍し、60歳頃には南原で女性農楽団の指導にあっていた。【高敞農楽保存会 2009:56】



はそれらを、スイッチを切り替えるように使い分けているようにも見えた。

羅錦秋からの伝習を通じて高敞の若手奏者たちの芸の多様性や技術は格段に上がったが、一方で「高敞農楽アイデンティティ」との間に葛藤も見られた。韓国全国を見回せば、身体的な技術力の高い奏者はいくらでもいる。しかし、村祭りの農楽としての素朴さ、力強さなどを持つ高敞農楽の味を出せるのは高敞の奏者達しかいない。そうした葛藤は羅錦秋からの伝習が始まって15年以上経つ現在でも持ち続けているように見える。

そうした葛藤はあるが、高敞の伝承者たちにとっては、2000年代以降に黄圭彦をはじめとする高敞の名人たちが次々と他界するなかで、羅錦秋という師匠を得たことで新たな学びが切り開けたことは明白である。同時に、それまで羅錦秋にもプロの弟子集団がいなかったもので、高敞の伝承者たちに出会ったことによって自身の芸の後継者を得たことは幸運であったと言える。それまでは羅錦秋がプッポチュムなどの個人技を要請されてどこかで出演することはあっても、見ごたえのある公演物としての、団体技の「パンクッ」を上演することができなかったが、まとまった弟子たちを得ることによってそれも可能になった。両者にとってかけがえのない出会いだったといえるだろう。

2009年前後には、羅錦秋を盛り立てて大きな公演を準備するに際し、高敞の弟子たちを中心にして、彼らに連なる全国の農楽奏者のネットワークを活用して公演チームが結成された。ソウルの KOUS において「チュムチュヌンパラムコッ」(舞う風の花)と題した公演、そして全州ソリ文化殿堂においての公演と、2回にわたって公演を行った。これらの公演後、継続的にこのチームで羅錦秋からの伝習を行うことを目的として、1年に2回ずつ合宿を行うことになった。2012年にはこの団体に「クムチュイエスルタン錦秋芸術団」と名前をつけ、より組織を明確にして活動することになった。

### 3-1-5-3 扶安農楽の弟子たち

次に扶安で羅錦秋を中心にして活動しているチームについて述べる。1987年に「扶安農楽」が全羅北道無形文化財として指定された当時、扶安には現地の農楽を率いていたチャング奏者の李東元イドンウォン(1922～90)がいた。羅錦秋も女性農楽団時代や全州時代に共に活動した人物である。指定後は、李東元や羅錦秋と現地の農楽愛好家らで発表会を行うなどの活動をしてきた。しかし、1990年に李東元が亡くなった後、その後継者が「扶安農楽保存会」の会長となったが、この人物が文化財保有者である羅錦秋を拒否している関係で、現

在この保存会は実質上機能していない状況にある。

また一方で、もともと農楽やサムルノリの活動をしていた全羅北道益山市出身の李哲虎<sup>イ・テヨロ</sup>（1968年生まれ）が就農するために扶安に移住し、2009年以降羅錦秋から伝習を受けるようになった。それまでは高敞農楽の若手奏者を中心にして行われてきた羅錦秋からの伝習合宿であったが、2010年以降には李哲虎が主導して、プロを目指す中高生、地元や各地の愛好家、子供たちなども受け入れる合宿を扶安で行うようになり、現在では安定的に毎年夏冬に「羅錦秋扶安農楽キャンプ」が行われている。女性で年配の師匠を中心とした集団の特徴とも言えるが、この扶安の団体には家族的雰囲気<sup>イ・テヨロ</sup>が形成されており、大学生サークルや若い伝承者を中心としている高敞の団体ともまた異なる性格を持っている。そして、2014年度には、長い間葛藤してきた「扶安農楽保存会」との関係性を打開するため遂に「扶安右道農楽保存会」を新たに立ち上げ、活動を仕切り直した。

羅錦秋にとって、高敞の弟子たちは重要な存在であるが、彼らはあくまでも高敞農楽の看板を背負い、黄圭彦をはじめとする高敞の名人たちのカラクも伝承していかなければならない人々である。羅錦秋の弟子であることに違いはないが、羅錦秋の農楽（＝女性農楽団のカラク）に集中して伝承していく団体ではない。その意味では、2014年により再出発に至った「扶安右道農楽保存会」は名実ともに、羅錦秋の農楽を受け継いでいくことを表明し、活動している団体になったと言えるだろう。

## 3-2 農楽の継承と個人奏者

---

### 3-2-1 近現代における個人奏者へのまなざしの変化

ここまで地域農楽と女性農楽団の関係性、そして羅錦秋の農楽を継承する弟子たちの現状について述べたが、次にそうした現場での観察を通して考察した、農楽の継承における「個人」の役割について述べていきたい。

序章から繰り返し述べている通り、農楽は基本的には団体芸能である。その演奏団体は複数（多数）の人間によって構成されており、団体がいつも固定的に存在するのではなく、その時々でメンバーも流動的なことがほとんどである。このような農楽の伝習過程では、新入りのメンバーたちは常に複数の師匠、先輩たちの様々な芸のかたちと触れ合う機会がある。学習の過程で特定の人物に弟子入りを宣言することがあったとしても、師弟が二人で公演

をすることは有り得ないので、その弟子は師匠に学ぶのと同時に、団体のなかで揉まれ、先輩たちの技を吸収し切磋琢磨して自分のスタイルを確立していくというのが一般的であるといえる。ここまでは前近代の農楽伝承も、現在の農楽も変わらない部分があると言えるだろう。

前近代には農楽伝承の師弟関係におけるスタイルの継承は比較的オープンかつ流動的で、個々人の演奏者の名前や個々のスタイル（個性）も社会的にそれほど重視されてこなかったが、植民地時代以降、日本を通じて流入した西洋文化の影響を受けて「個人」や「個性」の概念が生じたことによって大きく変わったといえる。それまでの朝鮮時代には芸能者たちは厳格な身分制度によって最下層とされ、文献に挙がることもなかったが、植民地時代にはパンソリ唱者の個人名が登場するようになり、それにだいぶ遅れてではあるが、解放後に行われた競演大会では個人賞を受賞した農楽奏者の名前が記録されるようになってくる。特に、個人技（ソルチャング、ソゴチュム、ヨルトゥバルサンモ等の芸）を中心に個人芸が芸能者と共に注目されるようになってくる。さらに1960年代にはじまった文化財制度によって特定の芸能を保有する「保有者」の指定が始まったことが、伝統音楽界における個人の地位の向上にとって決定的であったといえる。それまで長い間、身分制度の名残で差別の対象であり、名前や出自を隠してきた世襲の巫覡家系出身の演奏者たちが文化財保有者として認定されるようになり、一般市民にもその名前が知られるようになったのである。

その後、他のパンソリや器楽の世界で見られるような、「制<sup>チエ</sup>」や「流<sup>リュ</sup>」が農楽界でも使われるようになった。誰々先生の演奏のスタイルを踏襲し、それを後世に伝え残していきたいという弟子が現れ、その集団が作られ、一種の流派が形成されていく。湖南右道地域で代表的なものでは、井邑農楽のチャング名人であった金炳燮<sup>キムビョンソプ</sup>のスタイルを踏襲する「金炳燮流ソルチャング」や、高敞・靈光地域出身でその後ソウルで活動した黄在基<sup>ファンジェギ</sup>による舞踊を受け継ぐ「黄在基流ソゴチュム」等が挙げられる。

このように個人の演奏のスタイルを学ぶことは、「井邑農楽」「高敞農楽」と呼ばれている地域のスタイルを学ぶこととは伝承の意義や目的において根本的に異なる。師匠や先輩が複数存在する「井邑農楽」には色々な答えが有り得るが、「金炳燮流ソルチャング」が目指す理想は金炳燮という一人の個人が持つ言動のスタイルにあるのだ。そういう意味においては、比較的狭い伝承だと言え、さらにスタイルを創り出した本人の亡き後は、その団体の価値観は下手をすると絶対的になってしまいかねないとも言える。

ちなみに、求禮で活動する女性農楽団出身の柳順子のチームでは、柳順子以外にも女性農楽団当時に団員として活動していた柳ジョムレ（柳順子の姉）、イヨンダンなどの複数の奏者が共に公演活動および教育を行っている。弟子たちや合宿に参加した人々が多様なスタイルの可能性を学び、またその世代の人々が互いに掛け合いをしながら演奏する姿を見て学ぶという差異が見られた<sup>7</sup>。

ここ最近の農楽伝承のなかで、個人のスタイルを継承する、一種の「流派」の現象が多く見られるようになってきた理由は、先に挙げた「近代的個性への目覚め」だけの問題ではないはずである。

ひとつには、1970年代を境に各地の農楽が廃れていき、1980年代に大学生たちが起こしたブンムルクッ運動（農楽復興運動）の頃には、植民地時代前後の非常に鮮やかな農楽の世界を知るお年寄り奏者が各地に少数ずついるという限界の状況にあった。そのため数少ない存命の名人たちへの注目が高まり、その個々人の役割が増したのだとも考えられる。その後、現在に至っては昔を知るお年寄りたちに出会うことは本当に難しくなってしまった。これによって、農楽界でも昔の演奏スタイルという意味の「古制<sup>コッチェ</sup>」という言葉が盛んに用いられるようになり、若い演奏者たちは今では知ることが難しくなってしまった「古制」を渴望して数少ない元老奏者のもとを訪ねるという傾向が見られている。

また、「誰々流ソルチャング」「誰々流ソゴチュム」と言った個々人のスタイルの存在がはっきりした輪郭をもって一人歩きするようになったもうひとつの理由には、1970年代末以降流行した「サムルノリ」の強い影響があると筆者は考えている。<sup>キムドクス</sup>金徳珠をはじめとする、当時の若手の農楽奏者たちが全国各地の農楽のカラクの特徴を集めて再編成し、座って楽器を演奏するスタイルを考案して一世を風靡した。「嶺南サムルノリ」「ウッタリサムルノリ」「右道サムルノリ」など、各地の名を題名に冠した作品を作った。そのなかで彼らが解釈した嶺南農楽、ウッタリ農楽、湖南右道農楽のスタイルを表現したのである。初期メンバーのほとんどは京畿道、忠清道の出身者たちであったが、幼い頃から全国大会で優勝したり、海外公演を多数こなすなどのプロフェッショナルな活動歴を持つため、非常に研ぎ澄まされた観察眼を持ち、各地の農楽の特徴を解釈して、これを舞台芸術として再創造できる技術とセンスを兼ね揃えていた。[金徳洙 2009:188]

---

7 2014年夏に筆者が柳順子農楽キャンプに参加した際に、助教を務める若手奏者たちや参加者たちから聞いた。

「嶺南」「ウツタリ」「右道」をそれぞれ表現できるのは、例えて言うならば、「博多弁」「大阪弁」「東北弁」のような方言をいくつも器用に操ることができるのと同じようなもので、プロフェッショナルな活動をしてきた彼らならではの発想であり、それを可能にした技術があったのだと言える。

サムルノリ以前には、複数地域の農楽カラクをわざわざ演じ分けるような演奏者は存在し得なかった<sup>8</sup>。しかし、サムルノリの登場以降、各地域の特徴が「レパートリー化」または「作品化」する現象が起きてくる。さらにその後、金徳珠をはじめとするサムルノリの初代奏者達が大学の教授や国立国楽院の芸能部門の責任者に就いて指導することによって、農楽を専攻する学生やプロ奏者たちが生まれてくる。こうした専攻生たちは幼い頃からの教育と鍛錬によって、複数の地域スタイルをレパートリーとして身につけていくことに馴らされていき、それがある種の義務になっている。いわば大学専攻のなかで「博多弁」「大阪弁」「東北弁」を同時にマスターし、あるときは「博多弁」の役者としてテレビに出演し、必要があれば「大阪弁」の弁論大会に出場し、またあるときは「東北弁」で現地の人々と会話することが要求され、それが当たり前になっているのである。

これに伴って、プロ奏者たちの間で、地域の特徴だけでなく個人の奏者のスタイルのレパートリー化の傾向も現れるようになったと言える。具体的には、「誰々先生流のソルチャング」をいくつも身につけるといえることが起きるのである。これは一見、元来の農楽の伝承過程において、複数の先輩たちのスタイルを吸収して新人たちが成長してきたのによく似ていると言えるが、伝承の方法においては全く異なる。ピアノなどの器楽で、スタイルやジャンルの異なる曲の楽譜をいくつも練習して叩き込み、レパートリーとして持ち合わせて、必要ときにいつでもそれぞれを取り出して弾けるようにする行為にイメージが近いだろう。

このように、現代においては「個人の芸のスタイル」に関する感覚が昔と大きく変化していることがわかる。しかし、個人の演奏スタイルを必要以上に「作品化」「固定化」することは、農楽の健全な伝承にとっては不利益をもたらしかねないと筆者は考えている。ある個人の演奏を完璧にコピーすることを無意識のうちに目的化するのは、危険である。

研究的な復元上演という意味では別であるし、学習の過程で師匠の芸をトレースするのは大変重要な行為である。しかし、師匠の言ったフレーズを一字一句オウムのように繰り返

---

<sup>8</sup> サンモソゴやヨルトゥバルサンモ演者の場合、カラクの演奏というよりは舞踊やサンモを回す技術がメインであるので、あちこちの地域で活動することはあった。

して上演し続けることを目的化してしまうとその伝承は健康的ではなくなってくる。3D スキャンのように、外皮はそっくりでも構造が全く違うものになってしまう危険性も秘めているし、その技を使って芸を自由に展開させていく応用力も鍛えられない。そもそも韓国の伝統音楽では、師匠のフレーズやスタイルをそのまま複写することに対する批判と、師匠を越えて自分のスタイルを形成することを大事にするという価値観が受け継がれてきたはずである。[金恵貞 2011]

そうではなく、個々の師匠からの伝習を通して観察眼を鍛え、師匠が演奏するフレーズのAとBの違いを聴き分ける耳を育て、師匠の語り口調や言葉のクセを身体に染みこませ、その方言の文法や言葉づかいで自由に話せるようになったら、その師弟間の伝承は大成功であると言える。どのみち、師匠と弟子の体や趣向は異なるものであるもので、どんなに学んでも100パーセント同じになることは有り得ないのである。師匠の演奏を学び、その技を出来る限り理解し吸収して、それでも滲み出る本人の身体の使い方（モムジッ）や音の趣向などが個性として残るのではないだろうか。個人のスタイルを他者が理解してその技を吸収し自分のものにするのには時間と労力がかかる。簡単にトレースして、まるでいくつもの曲を弾き分けるようにレパートリー化できるものではないはずであり、そのようなことを若い芸能者に強いる風潮があるとしたらそれには大きな疑問を感じる。

### 3-2-2 羅錦秋農楽キャンプを通じて見た継承の問題点

筆者が実際に調査していた羅錦秋農楽キャンプ（伝授合宿）においては、プロの弟子たちが羅錦秋と参加者との間に入ってその解釈を伝える。その場で彼らに求められているのは、自分が考え出したカラクや技を教えることではなく、羅錦秋のカラクの特性やその教えを伝えることであり、彼らは常にその媒介者的な役割について葛藤しているように見えた。なぜなら、「羅錦秋先生はケンガリをこう叩きます、プッポチュムはこのように踊ります」と言っても、羅錦秋本人と弟子たちは身体も技術も異なり、羅錦秋の芸を全く同じに似せることは不可能であり、それはもはや羅錦秋のカラクそのものではないからである。それは、弟子たちが羅錦秋のカラクを理解し、その体を通して具現化した、その弟子本人の芸でもあるのだ。逆に言えば、弟子の芸のなかに羅錦秋の姿が生き続けていくならば、それは羅錦秋と全く同じでなくて良いのだ。それが「個人」の芸、わざの自然な伝承である。しかし、「羅錦秋の農楽」の看板を掲げた教育をすることになると、その中間に位置する人々の正体性に

は揺らぎが生じるのである。これが個人の名を掲げて行う農楽教育の問題の核心なのかもしれない。

中間に立つ弟子たちが、羅錦秋から学んだものだけでなく、羅錦秋の演奏には見られない振り付けやカラクを加えて参加者たちに教えるのは「羅錦秋キャンプ」としては許されるのかどうか。この点については、弟子たちの間で意見が様々に割れていた。扶安の弟子の李哲虎は自らがプッポチュムを演じる場合には羅錦秋のものをそっくりそのまま真似るのでは意味が無く、羅錦秋スタイルの素晴らしさを継承しつつも色々な名人の技術や特徴を取り入れて自分のものを作るのが大事だと考えている。一方で、出来る限り羅錦秋の特徴をキャッチしてそれを一般参加者に伝えるのがキャンプにおける弟子たちの役目だと考える者もあり、意見の対立が見られた。結局のところ、その境界線の葛藤を乗り越え、羅錦秋のわざを継承しながらも新たに良質なわざを生み出すためには、伝承者たちのたゆみない努力とセンス、バランス感覚が必要とされるのだと感じた。

### 3-3 女性農楽団と羅錦秋から何を学ぶのか～現場からの考察～

---

#### 3-3-1 継承する「看板」にまつわる現場の葛藤

これまで見てきたように、羅錦秋が活動し、伝承してきた女性農楽団の農楽をどのようなアイデンティティを持って継承していくのかという問題は様々な面で葛藤を抱えている。

「女性農楽団の農楽」を継承するといったときに、テント劇場で巡業するという興行スタイル、新人教育や団体運営のスタイル、そして女性演奏者に限ったチームにそのアイデンティティを求めることは、現代の韓国ではあまり意味を成さないように感じる。なぜならば、その活動形態は1950年代、60年代という時代であったからこそセンセーショナルだったのであり、その時代背景のなかで光り輝いたものだからである。その意味で、「女性農楽団」の活動形態は現在進行形のものではなく、過去に終結したものである。

また、現在は羅錦秋が無形文化財指定を受けている「扶安農楽」の名で伝承活動が展開されているが、地域農楽としての正体性に揺らぎがあるので、活動の先々に行き詰まりの壁に直面してしまっている。

それならば、いっそのこと伝承の実態に則して「羅錦秋農楽」として活動することが可能かということ、それも難しい。農楽という芸能自体に団体性が強いいため、個人の特徴のみを継

承するわけではないという意味においても、また羅錦秋が不在になった後の継続においても、個人の名を冠して活動するのには抵抗があるようである<sup>9</sup>。このように女性農楽、扶安農楽、羅錦秋農楽の意義と正体性、そしてそのどれを「看板」として掲げるかという問題を考え出すとその答えは一向に見えてこない。しかし、筆者が2009年から見てきた実際のキャンプの現場では、そうした看板の問題とはまた別の次元で、羅錦秋の持つ芸能そのもの、農楽そのものを伝承することの中に活路が見えるように思えた。

### 3-3-2 継承すべき農楽の「わざ」

筆者は2009年から羅錦秋のキャンプ（伝授合宿）で参与観察を行うなかで、小学生からプロの弟子たち、一般人の愛好家まで多くの参加者と言葉を交わす中で、彼らがそうしたキャンプに何を学びに来て、実際に何に感動し、何を持ちかえるのかと言う点に関心を持って話を聞いてきた。多くの参加者の最初の参加理由は、羅錦秋の特技である個人技の「プッポチュム」を学びたいからという理由である。または、その多様で繊細なケンガリやチャングの演奏を学びたいと思って来ていると言う。中には、女性農楽団の歴史などを知って、「古制」<sup>コッチェ</sup>（昔のスタイル）の演奏法を知りたくて来る者もいる。現在羅錦秋ほどに年配の現役奏者に直接学べるキャンプはそれほど多くないからである。このように、羅錦秋の演奏スタイルや物理的テクニックを目的に来る参加者がほとんどである。実際にキャンプに来ると、技術面にももちろん新たな発見を得るが、その技術を5泊6日の合宿でマスターすることは不可能であり（それどころか頭で理解するのさえ難しいテクニックも多い）、最終的には自分で長期間鍛錬してそれを体得するほかはないということも実感するはずである。参加者の多くが、「キャンプに参加する前には予想もしていなかったが大きな気づきだった」と口にしていたのが、羅錦秋と共にパンクッを演奏する中で感じる「シンミョン」（楽しさ、面白さ、興奮、高揚感）であった。これは何にも代えがたく、筆者も実際に一緒に演奏して

---

9 この個人名を冠した農楽に対する「抵抗感」が浮き彫りになったエピソードがある。筆者が継続的にキャンプに関わっていたこともあり、2014年の夏には、羅錦秋農楽キャンプで団体Tシャツを制作する際にデザインを任された。当時はまだ「扶安右道農楽保存会」という現在の団体名が出来る前であったので、「羅錦秋 扶安農楽」という名称を公演や教育によく用いていた。筆者は「扶安での、羅錦秋を囲んだ農楽キャンプ」という意味を込めて、意図的にこれを引っ繰り返して「扶安 羅錦秋農楽」というロゴをデザインに組み込んだところ、扶安で中心的に活動する弟子たちからは「羅錦秋農楽」には違和感がある、また対外的にも扶安農楽という名称を定着させなければならないという意見を多く聞くことになった。



常に感じて来た部分である。サンスエ（リーダー）として、本人の技量を見せつけるのではなく、他者の「シンミョン」を引き出す力を持っているのである。羅錦秋が持つこの「シンミョン」の引き出し方を、キャンプの参加者はもっとよく見て、吸収する必要があるということを書者は主張したい。

その「シンミョン」は実は農楽の最も根本的なエキスであり、魅力であるとも言える。農楽の出発点である村祭りにおいても、また羅錦秋が活動した女性農楽団のような興行公演農楽のなかにも、身体からふつつと湧き上がって頂点に到達するような「面白さ」は共通して存在している。ただし両者において、その「シンミョン」に到達するまでの道筋、方法論が異なるのである。

羅錦秋の弟子の1人であり、研究や分析に関して様々な助言をくれた李性洙が村人たちによる農楽とプロによる農楽の違いについてこのような分析をしていた。村祭り農楽のシンミョンは、シンミョンをどのようにすれば出せるのかということを奏者が認識して作り出しているのではない。地域に古くから伝わる祭りの伝統のなかで、様々なプロセスが組み立てられており、その各所にシンミョンを引き出す仕掛けが隠されている。村の守り神の前で儀礼を行ったり、一緒に縄を綱って綱引きをしたり、飲食を共にして無礼講になったり、夜を徹して皆で太鼓を叩いて遊ぶなどといった毎年変わらぬ祭りのシステムに従っていくなかで自然に「何故だかわからないけれど興奮する」という状態に到達するのが村祭りのシンミョンなのである。

一方で専門集団による農楽では、見物人たちのシンミョンを確実に引き出すことで報酬を得なければならないため、専門芸能者たちは他者のシンミョンを引き出し、コントロールし、自分自身は完全に陶醉し切らずに平常心に戻って来れるような技術を身につけている。ケンガリやチャングの音、身体を通したコミュニケーションをどのように使えば他者が面白いと感じるかを知っているということであろう。そのような農楽を取り仕切るサンスエは、ある種のシャーマンや司祭者、宗教者に近い役割を果たしてきたと言える。

そして村人とプロ奏者の中間の層に、アマチュア奏者がいるという点を李性洙は指摘していた。このような人々はプロ奏者の演奏と一緒に加わったり、見たりしながらシンミョンが作られるメカニズムについて頭ではわかっているが、それを生み出すための技術が足りないためコントロールできず、完全なシンミョンに到達できることもあるが、できないこともある。厳しく言えば、現在「プロ奏者」として活動している演奏家のなかにも、この層に

属している者が少なからずいると言えよう。物理的な技量があつてそれで観客を圧倒させることはできても、観客たちのシンミョンを引き出して無我の境地に連れて行くことは、そう簡単ではない。

そのように、絶妙なタイミングで、絶妙なポイントを突いて他者のシンミョンを引き出す人物を指して、韓国語では「あの人は『クン』(꾼)だ」という表現をする。本物の専門者、プロ中のプロだという意味である。羅錦秋はまさにこの「クン」であると言えるだろう。農楽のサンスェとして、または1人の芸能者として、自分が居る場を盛り上げる術を知っており、そうなることを願っているように感じられる。扶安農楽では、1週間のキャンプを終えると毎回恒例で打上げ(ティップリ)をするのだが、率先して流行歌を歌ったり踊ったりして場をどっと沸かせ、そして気が付くとスッと消えて居なくなっている。その去り際の素早さ、自然さ、そして同時に、盛り上がっていてもどこかで引いた視線を持っていながらそれを感じさせないところは、韓国のシャーマンたちとの共通性を感じさせる部分でもある。

羅錦秋からの芸の伝承においては、芸能者としての羅錦秋の姿をよく見ておく必要があると言える。プロとして活動する弟子たちは、羅錦秋が持つ楽器演奏のテクニックだけでなく、他者からシンミョンを引き出すコミュニケーション術や芸能者としての姿を学び、そのようなわざを体得しなければならない。趣味として農楽を学ぶ人々にはその技量を絶対的に求めることはできないが、そうした羅錦秋の農楽のエキスを体感しておくことで、個人の人生が豊かになるだろう。それだけでなく、農楽を演奏しながら「心底楽しかった」という体験を持つ人々が、結果として農楽界の層を豊かにする力になると言える。プロも、アマチュアも、農楽を演奏していて常にそう簡単には最高のシンミョンを得ることはできないからである。

農楽という芸能は、今も昔も、プロ集団か、村の農楽(あるいは一般人のサークル農楽)のどちらかだけでは決して繁栄しなかったと言える。またひとつの集団のなかにも演奏者だけがいるのではなく、事務方(今風に言えば、企画・広報・渉外を担当する者)も必要であるし、教育に長けている人物も必要である。地域で活動するならば地元の有力者による支援は絶対的に必要であるし、農楽を愛しているお年寄りの観客たちも大事だ。そして、公演や大会があればキムチにごはんとおかずを作って風呂敷包みを渡して応援してくれるような「オモニ」、お母さん、女性たちの役割も大きい。集団が今後発展するためには子供たちをたくさん巻き込んでおくことも重要である。ひとつの農楽団体が存続し、健康的な活動を

続けて行くためには様々な関係者の層が必要なのである。

羅錦秋が保有する農楽のわざはあくまでも、プロの芸能としての性格が強い。速く複雑なカラクを打ちながらステップを揃え、ヨンブンデ（ぐるぐる回りながら前進する動き）などのタイミングを皆で合わせるのは、誰しもうるがえる芸当ではない。しかし、今後羅錦秋の農楽を扶安という地方都市において伝承していくためには、プロ志向の集団を築きあげていく方向性では存続が難しいであろう。羅錦秋がケンガリを握って共に農楽を打てる状況であるうちに、1人でも多くの人々が羅錦秋の「シンミョン」を分かち合うことのできる開かれた場を作り、羅錦秋がいなくてもそのシンミョンをまた引き出すことのできる団体、ネットワークを作っていくことが重要だと言える。筆者は研究者として、今後も扶安の団体、そして高敞をはじめとする羅錦秋の弟子たちの集団の動向を見守り続け、その姿を記録し、共に良質な農楽伝承の場を作って行けるような力になれば、と願っている。

### 第3部 小結

---

- ① 学界ではこれまで農楽について、「村祭り農楽」と「専門芸能者による農楽」を二分化して語ってきた。そこでは地域性の強い「純粋な」村祭りの存在を前提とした議論が多く見られるが、実際の農楽には、村人たちが主体となるもの／村人たちが主体となり、専門芸能者集団または芸能者個人を招いておこなわれるもの／専門芸能者たちが自主的に村々を放浪して行うもの／専門芸能者が都市で行う興行公演、そしてそれらの中間形態などがグラデーション的に存在する。
- ② その中で女性農楽団は都市での興行のみを中心的に行った団体である。彼女らが教えを受けた全羅道の男性農楽奏者たちは、村祭りと興行公演の両方を行っていた世代であるので、彼女たちの芸能の根底には特定地域の文化的背景が含まれているといえる。しかし彼女たちの活動地域が広範囲であり、それまでの地域農楽にはなかった舞踊や歌などの新たな公演内容を加えたことから、女性農楽団は「脱地域的」な団体であったといえる。
- ③ 女性農楽団の活動が終結した1970年代末頃には、農楽全体の伝承が急激に衰退していた。農楽の文化財指定が急がれる中で、女性農楽団出身の羅錦秋や兪枝和といった演奏者がその演奏の実力を認められ、それぞれ全羅北道地域の無形文化財保有者に指定された。これは、元来は「脱地域的」農楽であった女性農楽の「ネオ地域文化財化」とでも呼べる現象であり、保有者と地元農楽伝承者の間には現在でも葛藤が残っている。その他の女性農楽団出身者には、農楽ではなくパンソリや他の器楽に転向した者や、独自に女性農楽を継承する者など様々な現状が見られる。また、若い頃に女性農楽団に参加していた男性奏者達も多くおり、全国の様々な農楽団体で活動をしている。
- ④ 羅錦秋から女性農楽団の芸能を学んだ人々は数知れないが、大きく分ければ、羅錦秋が全州で活動していたときの弟子たち、高敞農楽若手伝承者とそれに連なる全国の農楽奏者たち、現在の扶安での弟子たちの三つに分類できる。とくに、高敞農楽の伝承者たちは地域を越えた弟子のネットワークである「錦秋芸術団」を作って現在も伝習を続け

ている。扶安では地域との葛藤があるなかで、2015年に改めて「扶安右道農楽保存会」を設立して活発に伝承活動を行っている。

- ⑤ 近年、パンソリや他の器楽と同じように農楽界でも個人の演奏者のスタイルを「誰々流」と名付け、継承しようとする傾向が強く見られる。これは近代的な「個性」への価値観が反映されたものとも考えられるが、筆者は特に1970年代末以降に台頭した「サumulノリ」の影響が強いと考察している。サumulノリでは、全国の農楽のリズムパターンを整理し、地方色を「楽曲」として表現し、それらをレパートリー化した。その影響で後に学校教育のなかで農楽が教えらえる際に、地方色や個人奏者の演奏スタイルのレパートリー化が進んだことが、現在の農楽界の流派形成の背景にあると考察した。しかし筆者は、本来の農楽が持つ即興性や創造性を保つためには、個人のスタイルを必要以上にレパートリー化するのは危険であると考えている。
- ⑥ 羅錦秋の教育キャンプにおいても、個人の演奏スタイルを伝えるということの難しさが露呈していた。たとえば、羅錦秋とキャンプ参加者の間で媒介者としての役割を担うプロの弟子たちの存在意義への葛藤が見られた。また、伝承する農楽が「女性農楽」なのか、はたまた「扶安農楽」なのか、「羅錦秋農楽」なのかという伝承の看板に関する深刻な問題が見られた。このような多々の問題を抱えてはいるが、実際の羅錦秋の教育キャンプには非常に活発で前向きな伝承現状が見られた。多くのキャンプ参加者からは、羅錦秋が持つ楽器演奏や舞踊などのテクニックの高さだけでなく、他の奏者のシンミョン（楽しさ、興奮）を引き出すサンスェ（リーダー）としての能力への気付きが語られた。こうした芸能者としてのわざや姿勢もまた、個人の特徴として次世代に大きな影響を与えているといえる。
- ⑦ 羅錦秋が伝える農楽はあくまでも専門的な性格の強い芸能であるが、今後、扶安という地方都市において羅錦秋の農楽を伝えて行くためには、プロ奏者の養成に留まらず、様々な層を含むネットワークの構築が必要であり、筆者はそのなかでは羅錦秋が持つ「シンミョン」のわざが中心的に共有されることがのぞましいと考えている。

## 結 論

---

本論文は、韓国の民俗芸能である農楽における「個人演奏者論」をテーマとした。その研究対象には、1950年代末から1970年代にかけて「女性農楽団」のリーダー的奏者として活動した羅錦秋（ナ・グムチュ、1938年生まれ）を選択した。彼女のライフヒストリーと、現在伝えている演奏の形態を詳細にわたって記録し分析することを通じて、羅錦秋個人の特徴を明らかにするだけでなく、農楽の多様な一側面を知るきっかけを作ることが目的とした。

本論文の第1部では、女性農楽団の誕生にまつわる文化的背景と、羅錦秋のライフヒストリーについて述べた。先行研究では女性農楽団の奏者たちが、全羅道（湖南右道）出身の男性奏者たちから教育を受けたため湖南右道農楽の流れをくんでいる点が重視されてきた。また1950年代初頭に最盛期を迎えていた「女性国劇団」（女性演者のみによるパンソリオオペラ劇団）の影響を受け、その農楽版として1950年代末に作られたという前後関係が自明とされてきた。しかし本研究における新聞調査を通じて、1947、48年には既に「女性国劇団」がレパートリーのひとつとして「娘子農楽」を披露していたことが明らかになった。さらに羅錦秋ら初期の団員たちの証言から、結成当初は南原地域の舞台芸能者たちの演出をもとに、地域色の薄い農楽を演奏し、だいたい後になってから湖南右道農楽の名人たちに師事したことが判明した。これらのことから女性農楽団の出発時点での性格は、舞台芸能者たちによって形成された「新農楽」的なものであり、それまでの農楽の地域性を越えたものであったということが確認された。

第2部では羅錦秋の演奏の特徴を分析した。羅錦秋の芸風は一般的に「洗練された」「柔らかい」「装飾的だ」などの評価を受ける。本章ではそれらの言語表現が実際の演奏のなかでどのような音響的特徴として表れているか、一連の録音をまるごと記譜することを通じて検証した。団体演技である「パンクッ」における羅錦秋のケンガリ（鉦）演奏には、音価や強弱だけでなく、音色変化や装飾的ユニットによるリズムパターンの生成が見られた。また、非常に細やかなテクニックや即興的要素が多重のレイヤーにおいて繰り返される点に、他の奏者とは異なる特徴を確認することができた。さらに羅錦秋の特技である「プッポチュム」という舞踊では、明確な重心移動や、リズムパターンの工夫などによって動作がより一層強調されており、身体技法と楽器演奏が見事に融合している点に「専門性」を見出す

ことができた。

第3部では女性農楽団および羅錦秋の芸能の継承について、教育現場への参与観察を通じて考察した。1960年代以降の学界と文化財システムにおいては、消えゆく民俗文化の保存という観点から、農楽と地域との関係性を最も重視してきたため、女性農楽団のような脱地域的な興行集団の存在意義を説明することができなかった。しかし同時に、文化財としての農楽には芸術性の高さを求めてきた。その結果として、脱地域的な専門奏者を「地域農楽」の文化財保有者に指定するという矛盾が起きたのである。羅錦秋もその一例であり、それまでの活動拠点でも出身地でもない全羅北道扶安郡で文化財指定を受けているため、地元では今も葛藤が残っている。羅錦秋とその弟子たちは、行政からは地域農楽への責任を背負わされているが、実際の芸能形態は女性農楽団のものなのである。彼らが今後どのようなアイデンティティでこの農楽を伝えていくべきかどうかは、非常に深刻な問題である。一方で、羅錦秋独自の舞踊や演奏のスタイルに対する注目度は常に高く、全国から学びに来る人が絶えない。彼らの多くは羅錦秋の演奏テクニックを習得しようとして訪れるが、最終的にはそこに含まれるコミュニケーション術などの精神性に感銘を受けて帰って行く。ここから、現代の農楽伝承において羅錦秋が果たす、一種の巫覡的な役割を見ることができた。

以上をまとめると次のようになる。女性農楽団はその時代性、脱地域性、活動形態、ジェンダーなどにおいて、農楽の伝承全体から見れば特殊な例であると言える。しかし彼女たちが、先代の男性農楽奏者や、舞台芸能者たちの豊かなわざを吸収し、膨大な公演経験を通して「芸術」としての農楽の境地を切り開いたという点でその歴史的価値は特筆に値する。特に羅錦秋はリーダーとして団体を率いてきた人物であり、その演奏は多彩で独創的な発展を極めていることがわかった。本研究において羅錦秋の演奏のヴァリエーションを集積した作業は、羅錦秋の技術の高さだけでなく農楽そのものが持つ多様性をも示しているといえる。また、羅錦秋の活動を通じて、個人が農楽伝承で果たす役割の大きさについても証明された。

## 参考文献

---

### 単行本 (韓国語)

鄭昞浩『農樂』(농악)、韓国 ソウル：悦話堂、1986

韓国郷土史研究全国協議会・編 『韓国の農樂 湖南篇』(한국의 농악 호남편)P.68-107

류장영「湖南右道女性農樂」(호남우도여성농악)、韓国 ソウル：修書院、1994

權恩瑛『女性農樂団研究』(여성농악단연구)、韓国 全州：新亜出版社、2004

김선태『全北右道 プンムルの 伝承と「女性農樂団」の 役割』(전북우도풍물의 전승과 ‘여성농악단’의 역할)、韓国 全州：新亜出版社、2004

求禮郡編 李京燁ほか『柳順子サンスェと湖南右道女性農樂』(유순자 상쇠와 호남우도 여성농악)、韓国 光州：シンミアン、2012

全羅道立國樂院、서경숙採録『全北の伝統芸人口述史Ⅱ全羅北道指定無形文化財 第7-1号扶安農樂サンスェ保有者 羅錦秋』(전북의 전통예인 구술사Ⅱ전라북도 지정무형문화재제 7-1호 부안농악상쇠보유자 나금추) 韓国 全州：協成出版社、2011

全羅道立國樂院、김무철採録『全北の伝統芸人口述史 14 全羅北道指定無形文化財 第7-2号井邑農樂サンスェ保有者 兪枝和』、(전북의 전통예인 구술사 14 전라북도 지정무형문화재제 7-2호 정읍농악상쇠보유자 유지화) 韓国 全州：ヒュデザイン、2015

全羅道立國樂院、서경숙採録『全北の伝統芸人口述史 13 全羅北道指定無形文化財 第7-4号井邑農樂サンスェ保有者 柳明喆』、(전북의 전통예인 구술사 13 전라북도 지정무형문화재제 7-4호 남원농악상쇠보유자 류명철) 韓国 全州：ヒュデザイン、2015

全羅道立國樂院、서경숙採録『全北の伝統芸人口述史 12 全羅北道指定無形文化財 第7-2号井邑農樂ソゴ保有者 金鍾洙』、(전북의 전통예인 구술사 12 전라북도 지정무형문화재제 7-2호 정읍농악상쇠보유자 유지화) 韓国 全州：ヒュデザイン、2015



金廷憲「農樂とプンムルの妥当性の検討と農樂批判に対する反論」(농악과 풍물의 타당성 검토와 농악 비판에 대한 반론) 『農樂現場の解析』(농악현장의 해석)、  
韓国ソウル：民俗苑、2014

李庸植『民俗、文化、そして音楽』(민속, 문화, 그리고 음악)、  
韓国 ソウル：集文堂、2006

손우승「日帝強占期のプンムルクットの存在様相と性格」(일제 강점기 풍물극의 존재 양상과 성격) 『プンムルクット研究』(풍물극 연구)、韓国ソウル：知識産業社、2009

金明坤『どうしたら賢い弟子を置いて死ねるか? 任実ソルチャング シンギナムの一生』  
(어떻게하면 똑똑한 제자 한놈 두고 죽을까? 임실 설장구 신기남의 한평생)、  
韓国 ソウル：プリキブンナム、1981

高敞農樂保存会『高敞農樂』(고창농악)、韓国 ソウル：ナムハンクル 2009

高敞農樂保存会『高敞農樂を守ってきた人々の人生と芸術世界』(고창농악을 지켜온 사람들의 삶과 예술세계)、韓国 ソウル：ナムハンクル、2010

魏敬蕙『光州の劇場文化史』(광주의 극장문화사)、韓国：ディジリ、2005

白賢美『韓国唱劇史研究』(한국 창극사 연구)、韓国：太學社、1997

박항 編『パンソリ 200 年史』(판소리 200 년사)、韓国ソウル：思社研、1987

## 単行本 (日本語)

林史樹『韓国サーカスの生活誌 移動の人類学への招待』、日本 東京：風響社、2007

金徳洙『世界を打ち鳴らせ サムルノリ半生記』東京：岩波書店、2009

小泉文夫「三分割リズムと生活基盤」(『ユリイカ』1973 初出、『音楽の根源にあるもの』東京：平凡社、1994 所収)

## 学位論文（日本語）

神野知恵「プンムルクッの儀礼・信仰・思想的要素の考察 ～韓国全羅道を中心に～」  
東京藝術大学大学院修士論文、2010

## 学術誌論文（韓国語）

神野知恵「プリの文化とその継承」(풀이문화와 계승)、『国楽院論文集』(국악원논문집)  
第 28 集、韓国国立国楽院、2013、17-45 頁

沈雨晟「農樂の歴史・社会性・平等と協和の思想」(농악의 역사・사회성・평등과 협화의 사상)、『文学思想』(문학사상) 9 月号、1978

宋奇泰「世襲巫系集団のプンムルクッ演行と地域プンムルクッの伝承」(세습무계집단의 풍물굿 연행과 지역 풍물굿의 전승)『南道民俗研究』(남도민속연구)、  
第 15 集、南道民俗学会、2007、365-404 頁

林瑩鎮「農樂の無形文化財指定」(농악의 무형문화재 지정)『東洋音楽』(동양음악)  
第 35 集、2013、15-36 頁

權度希「妓生組織解体以後の女性音楽家たちの活動」  
(기생조직의 해체 이후 여성음악가들의 활동)『東洋音楽』(동양음악)第 25 卷、  
ソウル大学校東洋音楽研究所、2003、129-165 頁

李輔亨「農樂のチェについての音楽的考察」(농악의 채에 관한 음악적고찰)  
『韓国民俗学』(한국민속학)2、韓国民俗学会、1970  
(『プンムルクッ研究』(풍물굿 연구)2009 所収、260-284 頁)

## 学位論文（韓国語）

權恩瑛「20 世紀のプンムルクッの変化様相に関する研究」(20 세기 풍물굿의 변화양상에 관한 연구) 全北大学博士論文、2008

宋奇泰「全南南海岸マウルプンムルクッ研究」(전남 남해안 마을 풍물굿 연구)

木浦大学校大学院博士論文、2011

梁玉京「湖南右道農樂パンクツの音楽構造と構成原理」(호남우도농악 판굿의 음악구조와 구성원리) 韓國学中央研究院博士論文、2014

#### 資料集、報告書、講義録 (韓国語)

洪顯植、金千興、朴憲鳳『無形文化財調査報告書第 33 号 湖南農樂』  
(무형문화재조사보고서 제 33 호 호남농악) 文化財管理局、1967

林美善「解放期における全羅北道農樂の発展様相」(해방 공간기 전라북도 농악의 발전 양상)『解放空間およびその前後の音楽史』(해방공간 및 그 전후의 음악사)、  
韓国音楽史学会発表資料集、2014

진광석「フンとモツのソルチャング、金五彩先生」(흥과 멋의 설장구 김오채선생)  
『クツ誌』(굿誌) 6 号、クツ研究所、1992

文化部『韓国の民俗芸術 全国民俗芸術競演大会 33 年史』  
(한국의 민속예술전국민속예술경연대회 33 년사)、1992

光州市民俗博物館編『写真で出会う都市 光州の昨日と今日』  
(사진으로 만나는 도시 광주의 어제와 오늘)、1993

金惠貞「伝統音楽を通じて見た全羅道人の音楽的志向」(전통음악을 통해본 전라도인의 음악적 지향)、慶応義塾大学アジア基層文化研究会講義資料、2011

#### 新聞資料 (韓国語)

네이버뉴스라이브러리 東亜日報、京郷新聞  
<http://newslibrary.naver.com/>

全北日報

## 放送資料

FM 国楽放送「名人名唱 100」(명인명창 100)シリーズ

2011 年 5 月 14 日 柳明喆

2012 年 4 月 8 日 俞枝和

2012 年 7 月 15 日 安淑善

2012 年 10 月 2 日 羅錦秋

FM 国楽放送「口述プロジェクト 残したい話」

(구술프로젝트 남기고싶은 이야기) 시리즈

2014 年 4 月 27 日 鄭春實

2014 年 9 月 14 日 羅錦秋

FM 国楽放送 <http://www.gugakfm.co.kr>

「慶祝・李承晩大統領閣下第 85 回誕辰」、大韓ニュース、1960 年 4 月 1 日

「내 고장 소식」、大韓ニュース、1965 年 11 月 20 日

e-映像歴史館 <http://film.ktv.go.kr/>

## 映像・録音資料

洪顯植、金千興、朴憲鳳『無形文化財調査報告書第 33 号 湖南農樂』

(무형문화재조사보고서 제 33 호 호남농악) 文化財管理局、附属録音資料、1967

「羅錦秋の農樂」(나금추의 농악) (ストリーミング音源) FM 国楽放送、2014

「李輔亨採録 右道農樂」(이보형채록 우도농악) (CD) 『韓國音盤学』第 6 号、1996

ドキュメンタリー映画「王子になった少女たち (왕자가 된 소녀들)」、

김혜정監督、2011

# 資料1. 羅錦秋個人史年表

西暦	年齢	戸籍	羅錦秋の個人史	文化史(農楽史)、政治一般
1938	1		2月2日 全羅南道康津郡康津邑東城里にて羅ボムヒ(父)と咸ブヨン(母)の間に誕生。出生前に父親が死去。(旧暦では1月16日生まれ。1941年に戸籍登録をしたため、本年齢と戸籍の年齢には3歳の誤差がある。)	
1939	2			
1940	3			
1941	4	1		
1942	5	2		
1943	6	3		
1944	7	4		
1945	8	5	8月15日 康津で家族らと共に光復(終戦)を迎える。	
1946	9	6		1946年 5月2日～4日 ソウル運動場「全国農軍楽競演大会」開催、5月10日～13日 昌慶苑「第1回全国農楽競演大会」全羅北道チーム特等受賞
1947	10	7		1947年 3月29日～4月1日「全国民俗芸術農楽大祭典」開催、全羅南道農楽隊と「娘子軍」が出演 1947年5月23日～27日「第2回全国農楽競演大会」開催、全羅北道農楽チーム特等受賞
1948	11	8		1948年4月3日～7日「第2回全国民俗芸術大会」林柳鶯が引率する女子農楽団出演 1948年8月 大韓民国樹立宣布、李承晩大統領就任 1948年 9月1日 大韓国楽院で林春鶯、朴緑珠、金素姫など女性たちが「女性国楽同好会」を組織。10月26日 創立公演「獄中花」市公館上演
1949	12	9		1949年女性国楽同好会による「ヘンニム タルリム」唱劇公演が大きく成功を収める
1950	13	10	6月25日 朝鮮戦争勃発 国民学校に入学するも、戦火を逃れる避難生活	1950年4月 国立劇場設立(その後すぐ大邱に避難) 南原券番が南原国楽院に改名(初代院長 金グァンシク)
1951	14	11		1951年 国立国楽院開館
1952	15	12	この頃、母が交通事故で死去(4月)。光州に嫁いだ二番目の姉の家(社稷公園近辺)に引っ越す。大成国民学校に再入学。	1952年 光州国楽院創設
1953	16	13		7月 板門店で休戦協定調印 戦争が終わり林春鶯国劇団などの国劇団が活発な公演活動を行う。ソウル市公館、鶏林劇場、平和劇場などで上演、大邱、釜山、全州など各地で巡回公演。
1954	17	14		
1955	18	15		
1956	19	16	大成国民学校卒業後、スピア女子中学に入学。	
1957	20	17	この頃、光州劇場、太平劇場で林春鶯国劇団や、光州川の河原で薬売りの公演を見る。  光州国楽院に入門(3か月間)、鄭珖秀にパンソリ春香歌、ハンジノクに僧舞を師事。郷校の有識者に「錦秋」という芸名をもらう。  秋に家出し、南原へ移動。南原国楽院に入門し、金ヨンウンにパンソリ師事。師匠の家で内弟子生活。  冬に、農楽の練習が始まる。チンを担当。	2月6-11日 光州劇場にて林春鶯一行「コンチパッチ」「無影塔」 8月17日-22日 光州劇場にて林春鶯一行「セゴンジュ」「旅情七百里」 8月22日 太平劇場開館 12月5-9日 光州劇場にて林春鶯一行「春小夢」
1958	21	18	春 ソウルで開催された農楽大会に「南原女性農楽団」として出場し入賞	1958年3月26日 李大統領 生誕祭祝賀行事で農楽大会 8月13-21日 「第1回 全国民俗芸術競演大会」 10月 農楽大会受賞者による全国巡回公演

西暦	年齢	戸籍	羅錦秋の個人史	文化史(農楽史)、政治一般
1959	22	19	呉甲順の養母、姜錦順(別名姜ソソファ)の発案で呉甲順を中心に据えた「春香女性農楽団」結成。1～2年ほど訓練のち、巡回公演をはじめる。	ソウル大学音楽大に国楽科創設 <b>3月27日 李承晩大統領生誕祭にて昌慶苑で農楽演技</b> 9月21日～29日鳥致園農楽大会にて「天才」チャング奏者、金徳珠少年デビュー 韓国初の女性グループ「キムシスターズ」アメリカに進出し成功
1960	23	20	「春香女性農楽団」で活動	3月15日 大統領選挙 4月 不正選挙に関する大規模学生デモ(4.19革命)が起こり、李承晩大統領下野宣言(4.27) 5月 李承晩大統領ハワイに亡命(5.29)  3月10日(東亜日報)「15日の選挙を前にして、全羅道地域の選挙演説の場に娘子農楽団が出現して演奏」 3月26日(東亜日報)第85回李大統領誕辰記念「第1回全国農楽芸術競演大会」主催「今般出演する同代表農楽芸術隊は全国で最も権威ある最優秀チームであり <b>女性農楽芸術隊も同時に公演予定。</b> 」(大韓ニュース4月1日付映像あり)  フランス、パリで開催された国際民俗芸術祭に民俗芸術家参加。歌舞劇「春香伝」公演
1961	24	21	「春香女性農楽団」で活動	ソウル市民会館開館 9月28日(東亜日報) 全国民俗芸術競演大会が徳寿宮で開かれる。 <b>南原春香女性農楽団参加。「去る2年間連続で全国大会で優勝したチームである」</b>
1962	25	22	春香女性農楽団で活動？  各団体から優秀な奏者を引き抜き、アメリカ招聘公演のためにソウル秘園(昌徳宮)などで3か月間強化合宿。(冬) 右道農楽の名人を多数招いて学ぶ。金在玉にケンガリとブッポノリを師事。	文化財保護法制定、公布
1963	26	23	3月 アメリカ出発送別公演をソウル市民会館で行うが、資金不足で解散に至る。羅錦秋は全州在住の李バンゲン団長にスカウトされ全州へ。  全州アリラン女性農楽団のサンスエとして活動  農楽団の運営を手伝っていた張金東と婚姻、結婚してしばらく活動を休止して新泰仁(井邑)の夫の実家で暮らす。 全州にて洪正澤、金東俊にパンソリを師事	2月28日(東亜日報) <b>アメリカ巡回公演計画</b> 、3月4日から市民会館で告別公演を開催。  12月17日 朴正熙 第5代大統領に就任
1964	27	24	韓美女性農楽団(団長・李正範)で活動 井邑女性農楽団(団長 権イルサン)で活動	東京五輪にて全羅北道の湖南右道農楽が公演(井邑農楽)
1965	28	25	<b>長女チョンソン誕生(1月)</b>	ソウル市立国楽管弦楽団創立 無形文化財指定のための農楽第1次調査(嶺南12次農楽)
1966	29	26		6月29日 重要無形文化財11号に「農楽」、11-1号に「晋州三千浦農楽」指定 10月22日-24日 第7回 全国民俗芸術競演大会 全北農楽(裡里益山チーム)大賞
1967	30	27		文化財監理局で文化財申請のための湖南右道農楽実態調査(農楽録音)、報告書を発刊
1968	31	28	<b>長男ヨンシク誕生(4月)</b>	メキシコ五輪にて民族舞踊団、農楽等公演
1969	32	29		朴貴姫が引率する民俗芸術団が日本巡回公演(兪枝和、全四燮、全四鍾ら参加)

西暦	年齢	戸籍	羅錦秋の個人史	文化史(農楽史)、政治一般
1970	33	30	3月 大阪万博公演参加	3月 日本大阪万博(EXPO70)にて右道農楽公演(李正範、全四燮、羅錦秋、俞枝和ら) 10月 第7回全国民俗芸術競演大会にて全州農林高農楽部優勝(左道農楽、柳明喆指導?)
1971	34	31	この頃、全州農林高校、全州ピサポル芸術高校で農楽指導。	
1972	35	32	国楽協会全北支部 農楽部門委員長に就任	12月 ソウル市民会館大火災により焼失
1973	36	33	高敞牟陽城祭 第3回全国パンソリ競唱大会3位受賞	
1974	37	34		
1975	38	35	次男ヨンギ誕生(5月)	1975年 第1回全州大私習ノリ大会開催
1976	39	36	第3回全北農楽競演大会 個人演技賞受賞	1976年 第2回大私習農楽部門にて湖南女性農楽団が1位、全州アヒラン農楽団が2位
1977	40	37		1977年 4月ソウルにて湖南右道クッ発表会
1978	41	38		4月 焼失したソウル市民会館の跡地に世宗文化会館開館
1979	42	39		1979年 金徳珠サムルノリ牌の登場 5月30日 第5回大私習にてアヒラン女性農楽団が1位 10月26日 朴正熙大統領暗殺、私設団体の公演全面禁止(自粛)
1980	43	40		
1981	44	41		
1982	45	42	この頃から3年間ほどにわたり、キムピョンソプらと共に甘谷小学校(井邑市)で農楽指導。大会入賞に導く。	1982年6月 第8回全州大私習ノリ農楽部で甘谷国民学校(井邑市)が2位
1983	46	43	第9回全州大私習ノリ全国大会パンソリ一般部で壮元(大賞) 11月 国立劇場小ホール「韓国名舞展」でプッポチュム公演	1983年12月 第1回全州大私習ノリ学生大会農楽部で甘谷国民学校(井邑市)が1位
1984	47	44	この頃、群山東中学校で農楽指導。	1984年12月 第2回全州大私習ノリ学生大会農楽部で甘谷国民学校(井邑市)が1位
1985	48	45	9月20日 江陵で開催された第26回「全国民俗芸術競演大会」に全羅北道代表、裡里農楽団(団長 金炯淳)のサンスエとして出場、団体大統領賞、羅錦秋は個人演技賞を受賞 12月 夫・張金東死去。	1985年12月1日 重要無形文化財11-2号「平澤農楽」、11-3号「裡里農楽」、11-4号「江陵農楽」指定 1985年12月 第3回全州大私習ノリ学生大会農楽部で甘谷国民学校(井邑市)が1位
1986	49	46	この頃、金堤農林高校で農楽指導。	10月 全北道立国楽院 設立
1987	50	47	4月14日 全北道立国楽院で民謡クラス講師に就任 12月31日 全羅北道指定無形文化財 第7-1号技能保有者に指定、全羅北道文化賞受賞	
1988	51	48	6月 専任教授に任命 秋 ソウルオリンピック開会式に全北代表として参席	8月1日 重要無形文化財11-5号に「任実筆峰農楽」指定
1989	52	49	右道農楽ケンガリクラス授業も行うようになる 10月24日 国楽院創立1周年記念で唱劇「仙花公主」を教授部で公演。曹錦鶯らと共に演(羅錦秋はオクサジョン役)	
1990	53	50	1990年「第一回全北国楽院教授音楽会」農楽個人技披露	
1991	54	51	1991年3月 日本鹿児島交流公演、リュジャンヨンが羅錦秋農楽を調査、採譜	
1992	55	52	1992年「第二回教授音楽会」、個人技披露	
1993	56	53	1993年 中国吉林省等にて公演	
1994	57	54		
1995	58	55		1995年12月 ソウルの小劇場「トゥレ劇場」にて柳順子サンスエの湖南女性農楽団復活公演
1996	59	56		
1997	60	57	1997年「文化遺産の年無形文化財秋季大公演」で個人技披露	
1998	61	58	1998年「第三回教授音楽会」、個人技披露 高敞桐里国楽堂にて特別授業(週1回、2~3か月間を2年間連続。李明勲が中心となり高敞農楽団で基金を集めて始める)	
1999	62	59		

西暦	年齢	戸籍	羅錦秋の個人史	文化史(農楽史)、政治一般
2000	63	60		
2001	64	61	6月30日 道立国楽院定年退職 退職後も名誉教授として特別授業、国楽院の近所に教室を構えて授業を続ける。 高敞農楽伝授館にて週1回の講習を行う	
2002	65	62		
2003	66	63		
2004	67	64		
2005	68	65	全州から扶安郡幸安面に転居	
2006	69	66		
2007	70	67		
2008	71	68		
2009	72	69	1月 公演に向けて、全国の弟子たちの集団「羅錦秋先生を愛する会」が結成され、合宿が行われる	
2010	73	70	6月21日 全州ソリ文化殿堂ヨンジホール「湖南右道農楽天下のサンスエ羅錦秋」公演 8月1日 扶安で活動する李哲虎によって「伝統文化芸術院バラムコツ」開設 11月24日 ソウルKOUS「舞う風の花(チュムチュヌンバラムコツ)」公演	10月21日 重要無形文化財11-6号に「求禮潺水農楽」指定
2011	74	71		
2012	75	72		
2013	76	73	高敞、扶安を中心とした弟子団体「錦秋芸術団」創立	
2014	77	74	「扶安右道農楽保存会」発足、羅錦秋保存会長就任	
2015	78	75		



資料2. 関連新聞記事原文

日付	新聞	面	題名、副題	内容	テーマ
1947.3.22	京郷	2	(広告) 전국민속예술농악대제전	시민에 보내는 경연의 꽃다발 / 민족의 향기망훈한 다채 푸로 / 전국민속예술농악대제전 / 3월29일-4월1일(4일간) 창경원 식물원 광장 / 주최 전제민특별구제회, 京郷사 / 후원 보건후생부 / 농악의 부 제1일 경기팀 제2일 남자팀, 국극팀 제3일 전라팀, 제4일 종합팀	競演大会 女性農樂
1947.3.26	京郷	2	현란할 경연의 경연 / 박두! 전국민속예술농악대제전 / 본사가 보내는 위안의 봄선물	따뜻한 봄빛어린 유서깊은 고궁 창경원 넓은 뜰에서 버러지는 시민 위안의 대향연 전국민속예술 농악대제전은 예정한바와 같이 전제민 특별구호회, 본사후원으로 드디어 29일부터 4일간 다음과 같은 다채로운 푸로를 갖고 그 현란한 막을 열게 되었는데 이날 출형한 조선이 자랑하는 일류 명창, 예인 약 300여명 총동원에 의한 흥겨운 대경연으로 벌써부터 120만 장안시민의 인気を 독차지하고 있다. 이제 나홀동안에 걸쳐 개최될 푸로 프로그램과 출연자를 소개하면 다음과 같다.  제1부 명창대회 林방울, 吳太石, 丁南希, 朴綠株, 朴貴姬, 趙弄玉, 慎淑, 林春鶯, 林柳鶯 / 제2부 창극 창극계의 최고봉을 짓는 국극사 총출연의 1, 靑山도 절로 사람도절로, 2 춘향전 중에서, 3 흥보전중에서, 4 심청전중에서 / 제3부 불타기 金永哲 / 4부 농악부 娘子팀=조선조우의 순남자수십명으로 편성된 여자농악군 金逸仙, 韓紅梅, 慎淑, 李基花, 金錦玉, 曹仙玉, 李春仙, 河鎮玉, 金彩■, 朴錦秀, 張美花, 金花英, 趙素玉, 金花玉, 趙弄玉, 趙奇仙, 林春鶯, 林柳鶯, 林柳秀, 金善子, 成錦花, 申錦秀, 曹蓮玉, 高飛鶯, 金玉仙, 金珠 / 国劇社農唄=「모심는 장면」吳太石, 丁南希, 金在先, 趙漢仲, 林萬■, 林鍾成, 金莫同, 鄭達用, 張永昌, 成淳鍾, 金鳳鉉, 金基成, 尹石湖, 朴綠珠, 朴春子, 吳良今, 吳玉石, 金蘭珠, 朴英愛, 李玉景	競演大会 女性農樂
1947.3.29	京郷	2	명창 예인들 총동원 / 오늘 창경원에서 경연 / 장안의 인기는 비등 4일간 개최 / 전국민속예술농악대제전	화신을 재촉하는 봄비에 고궁의 벚꽃은 벌써 봉오리를 맺어 봄맞이 그리는 장안 시민을 부르고 있다. 양춘가절의 맑은 날을 맞아 한겨울 우울한 마음으로 지냈던 백만시민 여러분을 위안하고자 본사에서는 오늘 29일부터 4월1일까지 나홀동안 창경원에서 전국민속예술농악대제전의 선물을 보내드리기로 되었다. 따뜻한 봄빛을 받은 그윽한 고궁의 앞뜰에서 버러지는 고전예술의 ■수는 한층 더 민족의 향기를 북돋아주게 될것이다. 명창대회, 창극, 줄타기, 농악 등 사계의 일을 높은 명창과 예인 총동원의 대경연을 그 향기롭고 아름다운 우리의 고유한 민족예술에 여러분을 도취시키고 말 것이다. 이번 제전의 다채로운 푸로와 함께 출연자의 중요인물은 이미 소개한 바와 같이 창극에 林방울, 정남희, 오태석, 박록주, 박귀희, 조선옥 등 300여명의 일류 명창 명기들이 등장 할 터로 근래에 드문 대성황을 이룰것이 예상되어 각방향의 인기는 굉장한데 벌써 시내각학교를 비롯하여 각 사업부문에서 단체관람 신청이 답지하고 있어 특히 이들 단체에는관람료를 할인하기로 되었으며 또 일반의 편의를 도읍기 위하여 화신과 동화 두백화점에서 관람권을 예매하고 있다.  전라농악팀 상경 이번대회 농악부에 있어서 작년도 전국농악대회에서 다른 도를 압도적으로 눌러 우승한 전라팀이 참가하기로 되어 일행 12명이 27일 밤 서울에 도착하였는데 그 멤버는 다음과 같다. 대표자 金承鉉 단원 柳韓俊 姜太信 朴五福 孫判玆 鄭五同 李采鳳 洪斗天 李東俊 金光來 申基先 (사진은 상경한 전라팀)	競演大会 女性農樂 湖南農樂

1947.3.30	京郷	3	호화한 경연에 관중 도취/ 전국 민속예술농악대제전 대인기	그 동안 장안 1백 20만시민이 고대하여 마지않던 본사 주최의 전국민속예술농악대제전은 작 29일 드디어 그 호화런란한 막을 열었다. 전 날밤까지 기량비 나리던 곳은 날세도 29일 아침에는 젖은 듯 깨끗하게 개이어 고궁의 이끼진 개와장은 버스란 봄벌에 눈부시게 빛나며 물먹은 잔디는 터질듯 부풀러올라 이날의 농악대제전을 더욱 정식해주었다. 시간전부터 물려온 수천군중은 춘당지(春塘池) 봄물결을 즐기며 개막을 고대하고 있었는데 오정이 조금 지나자 꽃같은 낭자군이 연연한 자태를 닮아 뽀내이며 회장에 들었오자 수만관중은 박수로 환영하였다. 이어 작년 전국농악경연대회에서 영예의 우승을 획득한 전라도농악대가 울긋불긋한 줄모지모양도 화려하게 우송기를 앞세우고서 농악 소래 드높게 울리며 회장에나 타나자 광중은 일시에 몰려들어 동농악대를 외위싸고 개회전임에도 불구하고 한가락 들려주기를 강요하여 부득이 시간전에 농악한가락을 들리어 관중을 즐겁게 하였다. 이어 국극사 국악원 등의 출연자가 회장에 들어와 정각 한시에 전국민속예술농악대제전은 드디어 막을 열었다. 먼저국악원의 巽太石씨의 가야금병창으로 수궁가 중에서 한가락 들어내고 이어 임방울씨의 단가로 금수강산과 수궁가 중에서 특기가 세상으로 나오는 대목을 그 유명한 목청으로 뽑아내니 관중은 따뜻한 봄벌도 잊은 듯 넋을 잃고 듣고 있었다. 이어 남조선 각지에서 선발하고 장안의 명기에서 뽑아낸 낭자군이 군중의 박수갈채를 받으며 잔디 밭우에 나타나 임유영 지휘로 여자농악 '춤굿'의 열가락을 추모가 함께 들려주니 농악제전은 어느듯 가경에 든듯하였다. 이어 국극사의 창극 '청산도 절로 사람도 절로'가 있고 출연자 전원의 각도 민요 전라도 농악대의 농악 등등 오루 5시가 되도록 흥겨운 농악대회는 제속하였다. 이같이 성황을 이룬 전국민속농악대회는 오는 1일까지 연일 새로운 프로그램으로 시민을 즐기게 할터인데 금 30일에는 낭자군과 전라도 농악대가 중심이 되어 주로 농악과 각도 민요를 들려줄 것이라 한다. (사 진은 낭자팀의 열연)	競演大会 女性農樂
1947.11.8	京郷	2	무당 等の 迷信跳梁에 斷	요지읍 서울시에는 세간의 혼란을 빙자하여 무당행위와 류사종교 등 邪敎기도회가 도처에 유행하여 몽매한 민중을 미혹케 하고 있어 일 반가정에 적지 않은 폐해를 끼치고 있음에 비추어 수도경찰청 당국에서는 이러한 미신악습을 일소하기 위하여 철저한 취책을 실시 하리라 한다. 현재종교적 견지에서 공인된 기도회와 '굿'당은 시내에 15개소나 되는데 우심한 무당행위의 非文明的要素를 一消하기 위하여 무당들의 轉業도 적극적으로 알선하리라 한다.	迷信打破 クツ
1948.3.21	東亜	4	전재민구제 / 민속예술대회	전제민특별구제회에서는 오는 31일부터 6일간 창경원에서 전국민속 예술대회를 개최하여 그 수입금을 전제민에게 보내주리라는데 대회 종목은 국악, 농악, 민요이다.	競演大会
1948.3.24	京郷	2	민속조선의 대 '페-젠티' 31일부터 전국예술대회 / 이원의 경연 / 각도 명창 명기 총출연	벗나무가지에 싹이 부푸러 오르고 누른 잔디가 푸릇푸릇 윤이 흐르는 희망의 새봄을 맞이하여 본사에서는 1백70만시민들에게 기쁨의 선물을 보내기로 되었으니 그는 해마다 열리는 행사로서 특별구제회 주최 본사후원으로 오는 31일부터 4월 5일까지 서울 창경원 넓은 뜰에서 시민위안의 일대향연인 전국민속예술대회를 열기로 된 것이다. 대회는 국극사와 예원사가 총동원을 하고 그밖에 명창과 명기들 총망라하여 일류 예인들이 무려 3백여명이나 출연하는 미증유의 호화판으로서 농악을 비롯하여 국악으로 춘향전 명기 명창들의 남도와 서도가요 배뱅이굿 출타기경연 등으로 창경원 봄뜰에는 민속예술의 현란한 모습을 유감없이 펼쳐 놓을 것이다. 그 중에도 이번대회의 이채로운 농악에 특히 낭자 팀이 출연하게 된 것이며 또한 가지는 출타기 경연으로서 李正業 李東安 金永喆 金奉業 등 능숙한 일류 기술자가 출연한다.	競演大会 女性農樂
1948.4.1	東亜	2	전재민구제 / 민속예술대회/ 3일부터 서울운동장	작 31일부터 창경원에서 공연할 예정이던 특별구제회주최 전제민구제 전국민속예술대회는 창경원내 흥행허가 중지로 말미암아 공연치 못하고 오는 3일부터 5일간 서울운동장에서 공연하기로 되었는데 입장권에 매소는 화신이라 한다.	競演大会

1948.4.1	京郷	2	고예술의 만화경 / 전국민예대회 4일부터 / 본사후원	서울시민에게 보내는 호화로운 신춘선물로써 특별구제회에서 주최하고 본사에서 후원을 하여 3월31일부터 4월 5일까지 서울 창경원에서 열기로 된 전국민속예술대회는 사정에 의하여 장소를 변경하기로 되어 4월3일부터 7일까지 댕세 동안 서울운동장에서 다채로운 막을 연다등 이미 소개한 바와 같이 이번 대회에는 전국각지방에서 선발된 일류 농악대를 비롯하여 남녀명창과 명기부터 4백여명이 동원하여 농악과 국악 민요 등으로 총선거에의한 대망의 정부수립을 앞두고 조선고전민속예술의 정수를 있는대로 발휘하여 민족정신을 최고도로 양양하려는 것이다. 그런데 이대회에 특히 처녀 두사람이 참가를 하게 되어 남자들과 함께 줄타기 경연을 하게 된 것은 관중들로 하여금 크나큰 흥취를 도우게 할것이다. 그리고 이번대회는 전제고 학생들의 원호사업을 위한 행사로써 수입이익금은 원호사업기금에 충당할것으로 입장료는 백원이다.	競演大会 女性農樂
1948.4.3	京郷	2	전국민예대회금일개막 / 본사후원	특별구제회에서 주최하고 본사에서 후원하여 서울시민에게 봄선물을 주게 된 전국민예대회는 트틱어 오늘 3일부터 댕세동안 서울 훈련원 제이운동장에서 다채로운 막을 열게되었다. 이미 소개한 바와 같이 출연 종목은 농악을 비롯하여 창극 줄타기 등이며, 등장인물은 남녀명창 명기 무려 4백여명으로 그 호화스러운 연애가 기대되고 있으며 조선고전민속예술의 극치가 유감없이 발휘 될 것으로 성황이 예측되고 있다. 입장료는 백원인데 이번대회 수입금 중의 이익금은 전제고학생 원호비로 충당할 것이라 하며 일반 시민은 그 취지에 찬동하여 즐거운 하루를 이대회에서 보내주기를 주최자측에서는 바라고 있다. 그런데 입장권만은 창경원으로 된 것을 그대로 사용하기로 되었다한다.	競演大会
1948.4.3	京郷	1	(廣告)	3,4,5,6,7 (5일간) 제2회 전국민속예술대회 / 주최 특별구제회 후원 京郷사, 국악원, 중앙통신사 / 장소 서울훈련원 제이운동장 (서울운동장 월편) / 연예종목 농악-- 선발 남자팀 특별출연, 국악 - 남서도 가요, 민요, 줄타기 경연 2인연기, 4인연기, 조선 최초연기 / 국극사 총동원 일류 명창명기 총출연	競演大会 女性農樂
1948.4.4	京郷	3	훈련원에 도취경 / 민속예술대회인기를 집중/ 본사후원	나무는 푸르른데 하늘은 맑고 햇볕마저 찬란하니 오늘은 가족이 동반하여 서울 훈련원제이운동장에서 열리고 있는 전국민속예술대회로 가서 고전예술의 흥취 가운데 하루해를 즐기시라 / 장안의 인끼를 총집중 지켜오던 특별구제회 주최 본소후원 제2회 2전국민속예술대회는 어제 3일 서울 훈련원 제이운동장에서 마침내 호화로운 막을 열었는데 이날 청명한 날세를 맞이하여 장내에는 봄을 즐기려는 시민들이 가족마다 손을 잡고 뒤를 이어 모이어들어 장내는 초만원에 이른 가운데 명기명창들의 소리와 농악 줄타기 등으로 훈련원에는 민속예술의 아름다운 도취경을 이루었다. 그 중에도 남자 농악팀의 우미한 농악과 줄타기로는 여자 두사람이 참가하여 남자관대와 과감히 재조를 겨루는 양은 보는 사람들로 하여금 농후한 조선적인 정서와 아울러 손에 땀을 쥐게 하였다. 대회는 계속하여 7일까지 개최된다.	競演大会 女性農樂
1948.4.6	京郷	2	남자농악대 묘기에 찬탄 / 훈련원 민속예술대회 7일까지 / 본사후원	지난 3일부터 서울 훈련원 제이운동장에서 막을 연 특별구제회주최 본사후원 전국민속예술대회는 날이 갈수록 인끼가 최고조에 달하여 4일과 5일에는 날세도 따뜻할 뿐이어라 때마침 거듭되는 휴일을 맞이하여 춤과 소리와 농악과 줄타기 등으로 그윽한 조선고전민속예술에 의하여 청중들의 ■■■을 근저로부터 흔드려놓았다. 현대인에게 있어 현대적인 예술이 물론 마음에 맞는 것이지만 옛 정조를 참추하고 있는 고전예술을 감상하는 것은 아무리 근대적으로 진보한 나라의 민족이라 할지라도 마음 가운데 조선 사람으로서의 특유한 영혼을 지니고 있는 이상 어떻게 할수 없이 뜨거운 가도를 느끼지 않을수 없는 것이다. 그중에도 아름답게 몸단장을 한 남자농악 팀의 교묘한 연기와 묘령의처녀들이 남자 광대들과 아슬아슬하게 재조를 겨루는 줄타기경연은 광중들의 경이와 찬탄의 표적이었다. 대회는 계속하여 내일 7일까지 개최된다.	競演大会 女性農樂

1948.12.31	東亜	2	迷信을 打破하자	한나라의 文明은 迷信盛行如何로 判定할 수 있는 것이다. 그런 故로 이제 堂堂한 世界萬國의 一員으로 지낼수 있는 大韓民國의 百姓된 우리는 各自 徹底한 反省으로 文明國人임을 萬邦에 顯出할 것이요. 결코 迷信속에서 生活아야 野蠻國人으로 自處하여 羞恥를 萬國에 끼칠 것이 아니다. 無知沒覺한 愚夫愚婦의 所行으로 全國의 體面을 汚損케하는 일은 참으로 可惜한 일이다. 迷信 때문에 생기는 損害란 非一非再로서 적지 않고 매우 큰 것이다. 人格의 卑劣과 精神의 暗昧는 말 할 것도 없이 貴重한 時間의 虛費와 金錢과 物品의 消耗 身心의 空勞 風紀紊亂 등이다. 本報 ■도에 依支하면 社會部發令으로 巫堂을 一掃한다 하니 매우 기쁘고 즐거운 消息인 바 아모조록 名實이 相符하도록 有終의 美가 있기를 中心으로 바란다. 마음이 있고 생각이 있는 인사여 迷信打破에 總蹶起하라. 舊■■國末年에 宮中에서까지 迷信을 深히 좋아하더니 亡하고 倭國에서도 迷信을 崇仰하더니 불 洗禮를 받고 힘없는 손을 들어 降伏한 일은 우리들이 잘 아는 事實이다. 어떤 사람들은 쓸데없는 迷信과 宗教의 完全한 信仰을 混同하여 一體視하니 이것은 글자 그대로 可笑千萬이다. 釜蓋와 자래 등 普普兩字, 雙童兒의 兄弟, 밤나무와 나도밤나무, 廣州光州, 長湍長湍, 南京城 南京, 平和堂 和平堂 등을 잘 分別 못하는 것과 一般이다. 迷信은 위에 말한 理由下에 반드시 打破하려니와 宗教는 期必코 信仰할 것이다. 信仰으로 생기는 裨益은 眞實로 過多하니 곧 精神의 淸淨 身體의 強健 人格의 圓滿 文化의 向上 風俗의 改良 道德의 振興 등이다. (坡州 李■洙)	迷信打破
1949.2.13	京郷	3	迷信을 打破하자 / 구청초에 흔히 하는 굿, 살풀리, 안택, 문복 / 문명에 뒤진일 속히 없새도록	우리는 우리가 하는 일이 그릇된 것을 알면서도 아직까지의 미련과 애착과 인습 때문에 고쳐나가지 못하는 수가 많습니다. 아편쟁이를 보십시오. 漢字를 철폐하지 못하는 것을 보십시오. 앞날의 건전하고 명량한 생활을 위하여선 역센용단력으로 고쳐나가야 할 것이 아니겠습니까? 더구나 우리들의 가정속에서도 아편쟁이의 습성을 固守하고 있는 것이 얼마나 많습니까? 그중에서도 미신을 옹호하고 신봉하는 자가 우리 여성 가운데 많이 있음은 이 얼마나 통탄할 일입니까. 어려운 배급살림이면서도 갖가지 떡을 만들고 기름을 튀겨가며 구정월을 지내야만 되겠다는 생각도 그릇된 일이며 구청초와 보름날을 기하여 굿을 하고 무꾸리(問卜)를 하고 安宅을 하고 살풀이를 하고 고사를 하여 한해동안의 행복을 금과 같이 아껴야 할 시간과 귀한 배급 쌀의 밥과 영양 부족인 어린이도 주지 않던 닭과 부개를 내던져 버리는 미신으로 교환할라는 것은 이 얼마나 문명의 나라를 지향하고 있는 신생 대한민국으로서 부끄러워해야 할 일이겠습니까? 어린 애가 아파눅게 되면 바로 무당을 찾아가 무꾸리를 하고 장님을 찾아가 문복을 할라든 가정 부인들 가운데는 교육을 받은 신여성도 섞여 있다는 사실은 부끄럽고 놀랄 일입니다. 우리가 이렇게 하고 있는 문명한 다른 나라에서는 과학적인 치료와 원인을 살펴어 보다 더 후생적이고 능률적인 문화건축을 만들라 노력하고 음식물의 영양 카로리 등의 연구 조사하고 있는 것입니다. 봄이 되면 청량리의 돈지와 창경원의 꽃들과 더부러 납산과 장춘단 공원에는 사주쟁이 할아버지가 돛보기 안경을 쓰고 과학적이고 철학적이란 소금과 관상을 보고 있는 것입니다. 줄지어 있는 이 영감님과 마주 앉아 호지심에라도 관상을 보고한다는 것은 이는 그릇된 것을 알면서도 고칠라 노력하지 않는 문명의 나라를 좀 먹는 아편 당일 것입니다. 바야흐로 은세상은 비약적인 과학활동을 하고 있습니다. 원자탄이 나르고 로켓을 타고 달나라 여행을 가보겠다고들 하는 관입니다. 이런 때 '그래도 미신이 맞는 걸 어찌?' 하며 마둥 거려야 하겠습니까.	迷信打破 クツ
1949.3.10	東亜	2	怪! 농악으로 天然痘를 예방	(수원) 수원군내에 천연두가 발생하였다는 소식을 들은 군내 각 농촌 부녀자들은 3일간 식동리로 돌아다니며 집마다 백미를 모아 떡을 만들어가지고 산이나 네거리에서밤늦도록 농악을 치고놀면서 그떡을 동민이 나누어먹는다고 하는데 이같이 하면 그 동리에는 천연두가 들어오지 못한다는 미신행위라고 한다. 과학이 발달한 오늘 천연두는 일종의 전염병임을 인식시키는 동시에 이 같은 미신행위는 금지하여주기를 다국에 요망한다고 한다.	国案見解 迷信打破

1949.4.20	東亞	2	迷信을 打破하자	<p>原子彈이나 오고 바야흐로 火星에 挑戰하려는 이때 당곳을 하여 祠를 받것다니 壯觀이다. 近者 龍山區龍山洞에서는 南이將軍의 春季祭典을 舉行한다는 美名下에 洞內各戶에 費用을 配當할 뿐 아니라 洞會長이 直接洞會事務員과 무당을 帶同하고 새납 불며 長鼓지며 數百名式 밀려 이집 저집 다니면서 돈과 쌀을 많이 내여 당곳에 祖 받으라고 演說을 하니 大口 南大將軍이 무당 귀신이 되 이 祠를 주시것다는 것인지 알수 없는 일이다. 모은 쌀 노술 빚고 먹하고 하루 잔먹두고 멋지게 놀것다는 事問인지 昨年에도 이 사노리에 몇몇 靑年들이 코피를 흘리면서 거리에 서 一大時態를 演出하더니 今年는 幫用도 口냥이 모아 大大的으로 舉行한다니 이번에는 몇 사람의 코통이 깨질 것인지 도고 불일. 戰災民과 南洋地區戰災民은 먹은 것이 없어 굶머 죽을 形便에 있는데 그동안 모은 十餘가마니의 쌀과 戰萬圓의 돈은 이 救濟事業에 使用함이 如何. 南이將軍의 祭典은 一碗淨水로 敬虔하게 舉行하고 靑年들의 愛國之精을 喚起하여 愛國靑年의 ■출을 ■■함이 남이 장군의 정신을 살리는 길이 아닐까 생각한다. 나라를 完全히 찾고 봅시다. 形式的行事는 그만 듭시다. 먹자主義를 버립시다. 當局에서는 迷信行爲取締를 徹底히 하소서. (龍山區 街衛生)</p>	国案見解 迷信打破
1952.9.27	東亞	1	迷信과 虛禮를 打破하자	<p>迷信을 이미 滅却하고 科學을 崇尚하는 나라에서는 迷信의 對象이 되는 自然界諸現象을 科學 利器로 着着征服하여 나아가서 原子力까지 부들어서 驅使하고 있는 오늘 이 20世紀 下葉에 의서 우리가 迷信打破論을 反復한다는 것은 우습다면 우습고 悲痛하다면 끝이 없이 悲痛한 것이다.</p> <p>各自가 自己 運命을 自力奮闘로 打開해 나가지 못하고 주순 四柱八字니 무슨 山水明堂이니 하여 外界 또는 他界의 神秘力에 依支하여 生을 維持하려고 하는 것은 弱者 또는 나타 漢의 愚擧 밖에 아무 것도 아니다.</p> <p>'天은 自助하는 사람을 도와준다'고 하는 哲言도 있거니와 自力으로 繁榮을 勞作할 決心과 意地와 決斷性이 없이 外力에 依存한다는 것은 自滅을 招來할 것 뿐이다.</p> <p>個人的 成功失敗가 어버이의 무덤 位置適否에 있다고 迷信하는 사람들이 아직도 많이 있으며 他界로 가신 父母를 記念하는 同時에 一家眷屬이 一年에 한 차례라도 모여서 親睦을 圖한다는 것은 美風임에 틀림 없으나 그러나 亡靈에게 祭를 들이지 아니한다면 子孫에게 罰이 내린다는 迷信으로 生前 不孝를 死後에 若干의 祭物로 彌縫한다는 것은 極端의 虛禮일뿐 아니라 先祖에게 대한 冒瀆이며 마음에도 없는 假 울을 여누다리로 近隣의 安眠妨害를 하는 것은 現代人으로서의 커다란 羞恥가 아닐수없다. 現代科學 文明利器 중 代表的인 性質을 가진 電燈 불이 휘화한 밑에서 巫堂이 鬼를 내쫓는다고 亂舞하고 있는 것은 이 무슨 時代 錯誤이며 恥辱 스런 行動인가.</p> <p>더구나 우리 民族 全體로 볼 때 所謂 鄭鑑錄이라는 妖害가 恒時 우리 곁을 떠나지 아니하고 隨時 隨人으로 그 解說이 荒唐無稽한 流言 비어의 끈임없는 源泉으로 되어 있어서 우리나라 人心을 誘惑시키고 있는 것은 그야 말로 文字 그대로 氣絶할 노릇이다. '三分天下四天八王'이란 句의 破字解說이 한동안 香間에 話題 꺼리가 되는가 하면 어린이들을 敎育하는 敎科書에까지 '弓弓乙乙小頭無足' 등 妖句가 侵入하여 敎員들이 머리를 앓게 하고 있는 事實에는 그누가 責任을 져야할 것인가?</p> <p>迷信과 虛禮는 不可分の 關係가 있는 상 싶다. 古來로 우리나라에서는 冠婚喪祭가 人間一生의 最大行事로 되어 내려왔는데 이들 儀式에 있어서 우리 自身の 經濟力에 맞지 않는 過大한 浪費와 虛飾이 氾濫되고 있으며 더 한층 나아가서 所謂 '부조' 니 '香料'니 하는 名目으로 權力者에게로 가는 賄賂가 公公然히 默認되고 있는 悲劇이 演出되고 있는 것이다.</p> <p>近者에 이로서 新生活運動 또는 戰時生活體制 確立論이 盛行되고 있는데 이들 運動이 順調로히 進展되고 또 有終의美를 거두려고 하면 무엇보다도 먼저 우리들의 思考와 習慣風俗에서 이 迷信과 虛禮를 根絶하여야만 될 것이다.</p> <p>바라건댄 이러한 창피스러운 論說이 한번 다시는 이 紙面을 더럽히는 일이 追後에 絶對로 없게 되기를 祈願하는 바이다.</p>	迷信打破

1953.5.14	京鄉	2	농악금지령 해제 / 이대통령에 요청	농림부에서는 12일 이대통령 및 진 내무부장관에게 농악금지령의 해제를 요청하였다. 동 농악금지해제요청은 지난 4월22일 각 도 및 시, 군 경찰기관에 통첩되어 농가의 유래있는 연중행사의 하나인 농악을 금지한데 대하여 대한농악협회에서 최근 해제를 진정한 바있어 농림부에서는 동 진정서에 의거하여 금번 농악금지 해제를 요청한 것이라 한다.	文化政策
1953.6.14	京鄉	2	潛望鏡	오랫동안 기다리던 비를 맞이하여 지금 농촌은 모내기에 고양이의 손이라도 빌어야 할 지경으로 분주한데 楊州郡에서는 증산의 중책을 맡아 가지고 있는 李宇承산업과장이 전과원을 동원하여 유원지에서 백작기생놀이 했다고 비난이 자자. 農樂을 중지까지 시키고 식량 증산의 전시체제를 높이 부르짖고 있는 정부의 호령이 이래서 통하지 않는가보다	文化政策
1953.8.2	京鄉	2	(독백록 25) 농악은 야만인가?	<p>한때 當局에서는 농악을 금지하도록 지시한 일이 있었는데 이에 대해서 농민측에서 항의를 한일이 있었다. 그 후 어떻게 되었는지 잘 모르기는 하지만 농번기가 되고 보니 어떻게 되었을까 하고 궁금한 생각이 난다. 하도 일이 일같지 않아서 금지 이유를 확실히 기억하고 있지 않지만 아마 그것이 蠻風이라는 뜻을 잡은 것 같다. 혹은 戰時니 自肅해야한다는 이유인지도 모른다. 하여던 어떤 이유이고간에 농악을 금지하자는 자체가 나 보기에는 농악보다 미개한 것 같다. 농악이 예술적가치로 보아서는 열등하고 원시적인지는 모르되 그것이 농민에게 있어서는 돌도 없는 오락인 것은 틀림없다. 문제는 오락이 농산을 阻害하느냐 농민들의 나慰, 放종을 조장하느냐에 달려있다. 行樂이니 오락이니 하는 것은 재창조 재생산의 의미가 포함되어있는 것으로 영어의 RECREATION이란 단어를 보아도 분명하며 순전히 휴식이란 뜻으로 쓰이는 REST란 말도 활동력을 회복하기 위한 동작을 의미하는 것이다. 농악은 논갈리나 모심기 할때 농부들이 전부 일을 정지하고 노는 것이 아니라 일하는 사람을 위해서 피로증을 내지 않게 하려는 것이다. 이것은 마치 英美獨선진국에서도 노동능률을 향상시키기 위해서 공장이나 오피스에 적당한 레크-드 음악이나 라디오를 설치하는 것과 마찬가지로 아닌가. 원체 야만이니 문명이니 미개니 개명이니 하는 酬酌부터 잘 모를 일이지만 그것은 그렇다 치고 當局者들은 우리들의 민요마저 야만이라고 해서 금지할 능력과 자신이 있는가. 만약 민요까지 막는다면 이것을 막는 자체가 야만이 상으로 인간성을 말살하려는 暴虐한 것이라고 단언하겠다. 우리가 外貨를 획득하려는데 있어서 중요한 것이 고예품인 즉 이것은 문명한 都會人의 생산인줄로만 아는가, 宋萬甲이나 李花中仙 같은 명창들이 도회출신이든가.</p> <p>지금은 工商이 得勢하는 세상이지라 자기네들만이 개명한것 같이 자부하지만 옛적에는 士農工商하여 농민은 세째되기를 싫어할만큼 우리들의 서민문화는 농민들이 창성하였던 것이다. 뿐만아니라 우리 민족은 天生으로 음악민족인줄 알아야한다. 목을 놓고 울되 그것이 六子拍가락도 되고 短歌調도 되고 愁心歌調도 되는 것은 무엇을 시사하는 것인가. 농민에게 비료도 제대로 배급하지 못하는 형편에 핑가리 배급이란 바텔수 없지마는 농악금지란 一大滑稽다. (昔泉)</p>	國樂見解

1955.9.27	京郷	4	農村의 啓發과 娛樂 (朴元植)	아름답고 悠長한 農村이 驟然한 都會地生活을 하는 사람들에게는 때로는 동경의 的이 되고 그것이 詩나 그림의 題材가 될지도 모르나 千年 하루 같이 變化가 없고 一年四절 寂寞하기만 한 農村사람에게는 그 變化없는 生活에 머리는 돌같이 굳어지고 조금이라도 知識을 吸收하여 世上物情에 눈을 뜬 靑年들은 그 單調無味한 生活에 멀미를 내다 못해 都會로 달음질쳐 버린다. 農村生活은 太古그대로의 變遷이 없는 생활이기에 韓國農村에 歷史가 없다고 어느 外國人은 酷評까지 한 일이 있다지만 정말 우리 農村은 남의 나라의 文化가 아무리 急tempo로 發達하거나 그런 것은 너무도 까마득한 꿈이요 歷史없는 生活을 繼續해 나가고 있다. 그러기에 우리나라 農村이 音樂이라고는 절구질하는 소리 빨래하는 소리, 다듬이하는 소리밖에 들을 수 없고 우리 農村의 美術이라고는 낡아빠진 반자지와 벽에 붙어 있는 부적밖에 볼게 없다고 하거 ■■■ 果然 韓國農村의 文化의 潛影文化의 飢饉狀態에 놓여있는 것이다. 藥封이나 파는 거리의 바이올리니스트, 아코디온의 값싼 메로디를 아무에게나 파는 落魄의 음악가 조금이라도 재주를 지닌 사람이면 쓸쓸한 농촌에 潤氣를 보태주기 보다는 허구한 날그런 娛樂에 飽滿症이 걸린 都會사람들 앞으로만 몰려들어 同情을 求하고 있다.	文化政策 國樂見解
1960.3.10	東亞	3	3.15선거 카르테 / 전남편/ 공개투표 훈련끝냈다고 야당집회 가면 취소되는 연줄업장 / 또다른 비밀지령입수	겨우 이와 같은 사태가 가라앉아 이제부터는 본격적인 나팔을 불어 대려고하는 찰나-또 갑자기 괴이한 부대가 나타났다. '남자군'이 나타나더란 것이다. 땡가리를 든 10여명의 여자농악대가 나타나 민주당차에 탄 '스피카' 바로 앞에 다정(?)히 모이더니 시작하더란 것이다 -농악을... 아무리 배짱좋은 연사라도 아무리 입힘이 센 민주당 '마이크'인들이 '남자농악대'의 흥겨운 풍악에야 당하낼도리가 없었을게 다	女性農樂 國樂見解
1960.3.26	東亞	3	(廣告)	제1회전국농악예술경연대회 - 도대표농악예술대대항전- 일시/단기 4293년 3월 26,27일 양일간 오전 10시 / 장소 서울운동장내야구장 / 주최 대한농악예술협회 중앙총본부/ 경연종목 농악, 탈춤, 무동춤 / 급반출연하는 도대표농악예술대는 전국에서 가장 권의 있는 최우수한 팀이며 여성농악예술대의 공연도 동시상연함	女性農樂 競演大會
1961.8.28	京郷	3	돋보기	지난24일 저녁 7시경 공주시내 시장터 이웃에 사는 김초자(21)양은 마당에서 빨래를 건다가 갑자기 빨래줄에 매달린채 신음하기 시작-마침 곁에 있던 김광남(19)군이 이광경을 보고 재빨리 빨래줄을 끊어 김양을 죽음직전에서 구출했다. 이 사람 잡을 뻔한 빨랫줄은 시장터에 새로 가설된 '소녀 농악가설극장'에 끌어다댄 PP전기선이 잘못되어 함석지붕을 통해서 빨랫줄에 전기가 통해있었던 것이라고- 앞으로는 더욱 조심할일...(공주)	女性農樂 事故
1961.9.28	京郷	3	금산, 남원농악단 상경인사차 본사에	공보부 주최 전국민속예술경연대회에 참가하기 위해 상경한 전북 금산농악단(錦山農樂團)과 남원춘향여성농악단(南原春香女性農樂團)원 일행이 김(金寬成=錦山農樂團長) 씨와 강(姜白斗=南原春香國樂院長)씨 인솔로 28일 상오 본사를 방문했다. 이 두 농악단은 지난 2년간 계속해서 전국농악 경연대회에서 최우승을 차지한 이름난 농악단으로 28일하오 덕수궁에서 열릴 경연대회에 참가한다 (사진=동일행)	女性農樂 競演大會

1961.9.29	東亜	2	지상/민속예술경연 / '장고'의 신동등장 / 충남무용과 전북농악	전국민속예술경연대회'는 28일 제5일을 맞아 낮1시부터 시내 덕수궁 중화전 앞 뜰에서 예정대로 충남 전북 양도의 경연이 있었다. / 충남 무용 / 단체무용1편 개인무용 2편과 개인장고 1종목 등 다채로운 프로그램으로 경연에 나선 충남 팀의 공연에는 의외에도 장고의 신동 김덕수(8, 대전신흥국민교3년) 군의 설장고에 관객들의 흥분과 갈채가 집중되었다. 김군의 상쇠놀이 (뿔과리를 치면서 춤추는 인부) 뽕고놀이 및 설장고는 30분에 걸쳐 아슬아슬한 연기로 관중을 사로잡았다. 김군의 춤에 장고를 쳐서 가락을 맞추는 그의 아버지 김문학(54) 씨도 장고의 명수라니 대대로 이어받은 천품인듯하다. '방아타령' '천안삼거리' '뽕김포타령' 등 흥겨운 노래와 춤으로 엮은 '대전무용학원'원생14명의 무용 '농촌풍경'(1막7장)은 그 의상이나 율동에 있어서 다소 이단적(?) - 그러나 힘찬 자취가 엿보인다. / 전북농악 / 전북의 농악은 남녀 투팀이 등장하여 단연 이채-남성팀은 금산을 농악단으로 예선포 때 7팀 가운데서 선발된 50대의 능란한 팀이고 여성 팀은 남원읍 춘향국악원 원생들로 구성된 순여성 농악단이다. 금산 농악단원 (단원 16명)의 연주는 13종목에 걸쳐 버라이어티를 얻어 성공적으로 음의 조화를 이룬 독특한 명인예라 하겠다. 전25종목에 '혁명곡악'을 읊는 혁명곡악가까지 들고나온 청향국악원 팀의 여성농악은 아직은 하나의 시도라 하겠으나 꼬마 李春花(7)양외 2명의 '농부가'와 吳甲順(18)양의 2명의 장고는 장래가 촉망되는 열연이다.	女性農樂 競演大會
1961.10.4	東亜	4	생활의 점묘 / 민속예술경연대회를 보고	... 전북에선 남녀농악 두대가 나왔는데 남자농악대는 이채로왔고 남자농악대는 여유작작한 명예에 ■하였다. 고령인 상쇠의 영율이 더욱 무게를 더하는듯싶었다.	女性農樂 競演大會
1961.10.16	京郷	3	휘날레를 장식 미의 제전 / 체조묘기 등에 관중들 박수갈채 / 군민신선대회 성황	전주 / 14일 재건국민운동 전북지부주최로 열린 군,민(軍,民) 친선대회가 수많은 시민이 참석한 가운데 성황을 이루었다. 이날 하오2시 시내공설운동장에서 군,민친선을 도모하기 위해 열린 동대회는 농악(소녀농악) 군악(제2훈련군악대)취주악(전공고) 합창(전여고)과 노래 자랑 등 흥겹고 다채로운 향연이 벌어져 시중장내를 박수로 뒤덮었다	記念公演 女性農樂
1962.6.15	京郷	4	앙코르와 환호의 열광 속에서 / 강행군이었으나... 성과했던 민속예술단 순회공연	우리 민속예술의 우아한 품위를 파리, 로마 등 세계적인 예술도시에서 자랑한 우리 민속예술단 일행 41명(2명은 해외에 체류)는 13일하오 귀국했다. 柳致眞 단장(미국에 체류)이 인솔한 이 예술단은 지난 5월15일 서울을 떠나 파리, 로마, 아테네, 앙카라 등을 순회하면서 모두 11회에 걸쳐 우리 민속을 펼쳐 보였다. 외국사람의 예술적인 센스를 전연헤아리지 않고 순수한 우리 고유민속예술만을 소개할양으로 처음엔 모험하는 각오마저 품고 떠났던 이들은 이번 순회에서 뜻밖에 값있는 성과를 거두었다고 섬의를 맡고 동행했던 韓南錫씨(공보부 문화과장)는 그 첫마디의 인상을 전했다. 이들의 당초 스케줄은 런던을 비롯해 서독의 본도 순회할 작정이었으나 극장계약이 힘들어 그냥 돌아올수밖에 없었다고 한다. 다음에 민속예술단원들이 돌려준 그동안의 공연실황을 더듬어본다. / 파리에서...(중략) 鄭五同씨의 상모돌리기는 파리 사람들을 감탄케했다. 중국과 일본사이에 끼여어쓰는 조그만나라의 예술은 그 다음날 심눈에 큼직큼직하게 소개되었다. 어떤 심눈은 金素姬여사의 창을 발성학적으로 연구, 분석해볼 문제라고 평해놓기도 했다. (중략)	海外進出
1962.10.27	京郷	7	일본서 1개월간 공연 광주소녀농악단 도일	광주소녀농악단이 재일교포의 초청으로 일본에서 공연을 갖게되었다. 김사섭(金四燮)씨가 지휘하는 동농악단은 오는 11월 25일 도일, 일본까지 순회하면 1개월간에 걸쳐 공연할 것인데 공연료로 1만5천불을 받게 되었다고 한다.	海外進出 女性農樂
1963.2.28	東亜	7	미국에 농악친선사절 / 중요도시와 '티뵈'서 공연	한국예림원에서는 미국의 흥행가 '폴 질렌트'씨의 주선으로 한국의 민속악과 농악 팀을 미국으로 보내어 중요 도시와 텔레비공연에 순회하기로 하였다. 동 농악사절단은 도미에 앞서 3월4일부터 시민회관에서 고별공연을 여는데 열두상무의 정오룡씨, 장구계의 총아 전사섭, 뽕과리의 권위자 김재옥씨 등이 출연한다.	海外進出 女性農樂



1964.11.4	京郷	5	民俗藝術競演을 보고 - 崔常壽 構成에 좀 더 創意 갖도록 / 個性없는 假面 醜雜하다	<p>매년 연중행사의 하나로서 仲秋節에 거행되어 오는 公報部 주최 全國民俗藝術競演大會는 지난 10월 29일부터 31일까지 연3일동안 경복궁 야외무대에서 거행되었다. 이대회는 예년에 비하여 2개월 가량이 나 늦게 거행되었는데 이것은 금년에 있는 東京올림픽크를 계기로 하여 적지 않은 외래관광객이 우리나라에 내방 할 것이라는 예상 밑에서 이시기를 택한 관계였다. 다음에 全國民俗藝術競演大會를 심사한 위원의 한사람으로서 각종목을 훑어본다.</p> <p>農樂은 全南(壯年팀)과 京畿의 것이 좋았다. 첫째 農樂隊의 편성이 제대로 되어있었으며 樂器를 치고 움직이는 동작이 균형이 잘 잡혀서 흠잡을데가 없었다. 全南은 京畿에 비하여 그 동작이 발랄하고 활기가 있어 더욱 좋았다. 이 외에 慶南 咸安의 상쇠, 忠南 女性農樂隊의 상쇠, 全北의 실장고, 상모돌리기도 잘하였다. 慶南은 작년에 비하여 農樂隊로서는 그 편성이 잘 되었다고는 볼 수 없으며 江原道の 農樂은 他道에 비하여 모든 면에서 뒤떨어져 보이거나 소박하면서도 江原道農樂 본연의 모습을 잘 보여주었다.</p> <p>假面劇은 그 모두가 신통치 않았다고 보다 보기가 민망할 지경이었다. 衣裳, 假面, 演技, 內容構成 어느 것 하나 제대로 된 것이 없었다. 뒤범벅이 아니면 연결이 되어있지 않고 演技는 엉망이고 假面은 아무런 個性도 없이 醜雜하기만 하고 衣裳은 제멋대로 만들어졌으니 말이다. 그래도 좀 나은 편이 河回假面劇이었다. 그러나 河回假面劇에도 缺點이 많았으니 본연의 假面劇과는 관계도 없는 降神굿을 작년부터 挿入시킨 것은 잘 못이며 假面을 너무 어렵게 만든 것은 실패라 하지 않을 수 없다. 그리고 妾인 '부내'를 처녀로 만들어 머리를 깎아내리게 한 것과 兩班科場과 白丁科場을 뒤범벅으로 만든 것은 큰 잘못이다. 이 河回假面劇은 他地方 假面劇보다도 그 내용이 단순하므로 제한시간 40분내에 全科場을 충분히 재미있게 꾸며 나갈 수 있는데도 해마다 그렇게 하지 못하는 것은 哀惜한 일이다.</p> <p>京畿의 楊州山臺놀이 는 舞蹈하는 어린 국민교생도 들로서 편성시켰는데 보기에 민망할 지경이었다. 山臺假面劇의 내용을 알고 있는 이라면 이런 어린 아이들에게는 부적당하다는 것을 알 수 있을 것인데도 하필이면 이런 아이들로 편성한 이유는 무엇인가, 납득이 가지 않는다. 서울의 松坡山臺놀이 는 京畿의 楊州山臺에 비하여 월등히 좋으나 各科場의 뒤범벅이 좋지 않았고 衣裳이 신통치 않았다. 鳳山假面劇은 작년보다도 더 못 하였다. 四上佐의 假面과 춤을 제멋대로 變形變異 시킨 것은 좋지 않았으며 八목중科場에 한 사람씩 여러 차례 추면서도 나중에 못동춤을 추지 〇냥은 것은 잘 못이며 붉은 獅子의 假面을 판별 할 수도 없음을 만큼 검게 만든 것은 잘 못이다. 統營五廣大 假面劇은 衣裳, 假面, 演技 그 모두가 落第였다.</p> <p>민속놀이는 全南의 강강수월래와 慶北의 캐지나 칭칭나네, 尙州모내기, 安東 ㄸ다리밟기가 좋았고 濟州의 것은 신통치 않았다. 濟州의 것이 하나의 民俗예술로서 인정을 받으려면 좀더 內容構成과 表現, 의상, 음악, 무용 등 전체에 걸쳐 새로운 創意力을 가하여 구성되어야 할 것이며 이에 대한 해설이란 것도 막연하여서는 안된다. 全南의 강강수월래는 人員構成, 衣裳 등이 잘 짜여있어 좋았으니 흠은 그 놀이와 曲調 자체가 너무 단조롭기 때문에 시간이 길면 관중에게는 지리한 감을 주기 때문에 되도록이면 시간을 축소하고 동작에 있어서도 많은 변화가 있어야 할 것이며 또 같은 것을 반복 안하게 편성하는 것이 좋을 것이다. 慶北의 민속놀이는 曲調 그 자체가 흥겹기 때문에 시간이 좀 길었지만 지리한 감을 적게 주었으나 이몽든 좀 더 축소하여 또 같은 동작을 두번 이상은 안 하는 것이 좋을 것이다. 그리고 줄다리기 뒤에는 캐지나칭칭나네를 부르고 어깨동무 하면서 노는 장면과 장고, 팽과리를 치고노는 장면을 挿入하였으면 좋았을 것인데 이런것이 없는 것은 유감이었다.</p> <p>금년은 작년도에 비하여 전체적으로 봐서 저조된 느낌이 들었으며 주목할만한 것은 農樂에 있어서 農民들의 농악 외에 어린 女性들의 農樂隊 編成의 출현이 현저해졌다는 사실이다.(民俗學者)</p>	競演大會 女性農樂 假面劇 國樂見解
-----------	----	---	---	---	-----------------------------

1969.7.19	京鄉	7	<p>철새 닮은 유랑 극단 / 소녀들의 풍악놀이에 복더위 식히는 노인들</p>	<p>바닷바람이 천막을 시원스럽게 흔들고 지나간다. 유랑극단이 철새처럼 항구에 온것이다. 고무신을 벗고 가마니에 앉은 갓쓰고 나들이 옷차림의 촌로(村老)들. 소녀들의 장구춤, 농악가락에 모시옷 어깨가 으쓱으쓱 흥겹다. 풍악소리에 삼복더위가 날아가고. / B소녀국악단. 열한살에서 열일곱살까지의 애송이들이 머리에 수건을 돌려매고 무대아닌 땅바닥에서 복치고 징울리며 한바탕 놀아대면 장막속은 박수는 없어도 소박한 감흥의 바다. 어린 국악단원의 볼에는 흥조가 물든다. 동지 선달을 빼어 놓고 연중 무휴로 유전하며 공연한다는 이들은 하늘 밑에 천막 치는 곳이 안주의 집이란다. 공연중에도 한쪽구석에 선 밥을 짓고 있는 단원이 있어 그 쫄쫄대는 냄새가 유랑극단의 기쁨과 슬픔을 말해 주거나 하듯. (여수교동에서) / 글 김승호(金承鎬)</p>	女性農樂 國樂見解
-----------	----	---	---	--	--------------

### 資料3. 2014年国楽放送音源採譜

---

## 1

## 「オルムクッ（入場マダン）」

어름굿 (입장 마당)

- ① ネドゥリム ② フィモリ ③ テンサムチェブリッジ ④ テンサムチェ  
⑤ フィモリブリッジ ⑥ フィモリ ⑦ ナンタ ⑧ インサクツ

(本番の場合 ⑨ チンタ ⑩ ナンタ ⑪ フィモリ ⑫ ナンタ ⑬ インサクツ)

## ① ネドゥリム (イルチェ) / 내드림 (일채)

닥(信号) 갱 갱 갱 갱 갱 갱 갱 갱 갱 갱 갱  
 갱----- 지개개개개개개개개.....지개개개개개개개 그래 갱 갱 갱 개개개개개개...(即興)... 갓

## ② フィモリ (イチェ) / 휘모리 (이채)

--	--

 = 150~180

1	지	갱		지	갓		지	갱		지	갓		지	導入カラク
2-4		갱		지	갓		지	갱		지	갓		지	基本カラク×3回
5		개	갱		지	갱		지	개		갓		지	フィモリ 変奏カラク 跳ねる3小拍とつぶしの2小拍を混せて打ち、頭拍をずらしているので（7～9番）非常に独特のうねりのあるフレーズになっている。
6		갱		지	개	갱		지	갱		지	개		
7		갓	개	갱		지	개	갱		지	개		갱	
8		- 지	개	갓		지	갱		지	개		갱		5～8のフレーズはオバンジンクツの3 9～4 0に全く同じものが見られる。
9		- 지	갱			그라	갱		지	갓		지		
10-12		갱		지	갓		지	갱		지	갓		지	基本カラク×3回
13		갓	개	갱		지	개	갱		지	개		갱	変奏カラク 同じく、頭拍のずらし（1 3～1 5番）が見られる。
14		- 지	개	갓	개	갱		지	개		갱		갱	
15		- 지	갱		지	개	갓	개	갱		지		지	
16		개	갱		지	갱		지	개		갓	개		
17		갱		지	개	갱		지	갱		지	개		
18		갓	개	갱		지	갱		지	갓		지		
19-31		갱		지	갓		지	갱		지	갓		지	基本カラク×12回
32		갱		지	갓		지	갱		지	갱			信号カラク

## ③ テンサムチェブリッジ / 된삼채로 넘어가는 가락

--	--	--

 = 165

1	개	갱				개	갱			
	개	갱		갱	개	갱		갱		갱

#### ④ 텐サムチェ / 된삼채

     = 160

1	갱		지	갱		지	갱		갱		基本カラク（雌雄対になっている）
	개	갱		갱		지	갱		갱		
2	갱		지	갱		지	갱		갱		小さい音で
	개	갱		갱		지	갱		갱		
3	개	갱		갱		지	갱		갱		大きくなる （音量の上下によって旋律的に聞こえる）
	개	갱		갱		지	갱		갱		
4	갱		지	갱		지	갱		갱		最後の1行のアクセントを非常に強く
	개	갱		갱		지	갱		갱		

#### ⑤ フィモリ 브리ッジ / 휘모리로 넘어가는 가락

     = 58（5行目 終止カラクのみ160）

1	개	갠			갱		갠		지	갱	導入カラク
2	갠			지	갱		갠		지	갱	基本カラク×3回（小さく、控えめに）
3	갠			지	갱		갠		지	갱	
4	갠			지	갱		갠		지	갱	
5	갠			지	갱		갠		갓		信号カラク（太字部分が強調される）
6	개	갱		개	갱		갠		갓		終止カラク

#### ⑥ フィモリ / 휘모리

     = 170～220（徐々にテンポアップ）

1	지	갱	지	갓	지	갱	지	갓	지	導入カラク（前のフィモリよりもテンポは速い）			
2-8		갱		지	갓	지	갱	지	갓	지	基本カラク×7回		
9		개	개	갱		지	개	개	갱	지	変奏カラク  再びフィモリの即興的変奏。速いテンポでは跳ねる3小拍のリズムを維持すること自体が技術的であるが、さらに変奏まで加えている。		
10		개	갱		지	갱		개	갓	개			
11		갱		지	개	갱		지	개	갓		개	
12		개	개	갱		지	개	갱				갱	
13			지	개	갓	개	갱		지	갓		지	
14-19		갱		지	갓		지	갱		지	갓	지	基本カラク×6回
20		개	개	갱			개	개	갱				変奏カラク
21		개	갱			갱		개	갓	지			
22		갱		지	개	갱		지	개	갓	지		
24-26		갱		지	갓		지	갱		지	갓	지	基本カラク×3回
27		갓	개	갱		지	갓	개	갱		지		変奏カラク 27-30はグラデーション的に変化する。 31の末尾で信号カラクを出し、 この後のナンタに自然に連結。
28		개	개	갱		지	개	개	갱		지		
29		갱		지	갱		지	갱		지	갱	지	
30		갱		지	갱		지	갱		지	갱	지	
31		갓	개	갱		지	개	갠					

⑦ ナンタ / 난타

개 갠--- 갡 갡 갡 갡 갡 갡 갡개르르... 닥

⑧ インサクツ / 인사굿

= 50

갡  갡    갡  갡  지 개 개 갡  갡  갡  갡  갡

※ 以下は国楽放送録音には収録されていないため2013年春川公演を参考にした。

⑨ チンタ (入場クツ) / 징따 (입장굿)

= 130~140

1	(징)				닥	(징)				닥	× 渦巻き陣になるまで反復。4歩進行で1拍目にチン、4拍目にタ
2	개	르	르	르	닥	개	르	르	르	닥	渦巻き陣になったところでこのカラクに移行。
3	(징)	닥	(징)	닥	(징)	닥	(징)	닥		닥	渦巻きを巻き終わったところでこのカラクを打つ。段々早くする。

⑩ ナンタ / 난타

갡 갡 갡 갡 갡 갡 갡 갡개르르... 갡

⑪ フィモリ / 휘모리

= 150~165

1	지	갡	지	갡	지	갡	지	갡	지	導入カラク
2		갡	지	갡	지	갡	지	갡	지	基本カラク×渦巻き陣から円に戻るまで反復
3	개	개	개	갡	지	갡	지	갡	지	信号カラク
4	갡	지	갡	지	갡	지	갡	지	지	基本カラク(ヨンブン데)
5	갡	지	갡	지	갡		갡			信号カラク

⑫ ナンタ / 난타

갡 갡 갡 갡 갡 갡 갡 갡개르르..... 갡

⑬ インサクツ / 인사굿

= 50

갡  갡    갡  갡  지 개 개 갡  갡  갡  닥

入場マダン (オルムクツマダン) 終

## 2 「オチェジルクッ（1マダン）」

오채질굿 (1마당)

- ① オチェジルクッ ② パルンオチェジルクッ ③ ウジルクッ ④ チャジルクッ ブリッジ  
 ⑤ チャジルクッ ⑥ パルンチャジルクッ ⑦ プンニュークッ ⑧ ヤンサンド  
 ⑨ サムチェ（導入ーヨンブンデー基本カラク 1ーカッチチェー中間メドジーヨンブンデー導入ーヨンブンデー基本カラク 2）  
 ⑩ テンサムチェ（ヨンブンデー導入ー基本カラクーパルパッチーケンガリ遊びーキンメドジ）

## ① オチェジルクッ / 오채질굿

(  = 約120前後だが、インテンポではない)

1	갠		갠	그라	갯	갠	그라	갯	갠		導入カラク（ケンガリのみ演奏）
	갠	지	갠	지	갠	그라	갯	갠	갠	그라	
	갠	갠	지	개개	갠 지	개개	갠 지	갠	갠	그라	
	갠	갯	(헤이)	개르르르르.....	다	개르르르르.....	다	개르르르르.....	다	余裕をもって伸ばす	
	갠	갠	지	개갠	갠 개	갠 지	개갠	갠 개	갠		
2	갠		갠	지	갠	지	갠	갠	갠		
	갠	지	갠	지	갠	그라	갯	갠	갠	그라	
	갠	갠	지	개개	갠 지	개개	갠 지	갠	갠	그라	
	갠	갯		개르르르르.....	다	(히)	개르르르르.....	(헤이)			
	갠	갠	지	개갠	갠 지	개갠	갠 지	갠			
3	갠		갠	지	갠	지	갠	갠	갠		
	갠	지	갠	지	갠	그라	갠	갠	갠	그라	
	갠	갠	지	개개	갠 지	개개	갠 지	갠	갠	그라	
	갠	갯		개르르르르.....	다	(아)	개르르르르.....	다(얼씨구)			
	갠	갠		개갠	갠 지	개갠	갠 개	갠		信号カラク（手を挙げる）	

## ② パルンオチェジルクッ / 빠른 오채질굿

(  = 約170前後だが、インテンポではない)

1	갠		갠	지	갠	갠	지	갠	갠		太字あたりからテンポをぐっと引き上げる
	갠	지	갠	지	갠	그라	갯	갠	갠	그라	
	갠	갠	갠 지	개개	갠 지	개개	갠 지	갠	갠	그라	
	갠	갠	갯	갠		갯	갠		갯		この部分が前のオチェジルクッと違ってインテンポになるので
	갠	갠	지	개갠	갠 지	개갠	갠 개	갠			尺は縮まるがかえってリズムカルで伸びやかな印象になる。
2	갠		갠	지	갠	갠	지	갠	갠		
	갠	지	갠	지	갠	그라	갯	갠	갠	그라	
	갠	갠	지	개개	갠 지	개개	갠 지	갠	갠	그라	
	갠	갠	갯	갠		다	갠		다		
	갠	갠	지	개갠	갠 개	갠 지	개갠	갠 개	갠		
3	갠		갠	지	갠	갠	지	갠	갠		少しずつテンポを上げる
	갠	지	갠	지	갠	그라	갯	갠	갠	지	
	갠	갠		개개	갠 지	개개	갠 지	갠	갠	지	
	갠	갠		갠		갯	갠		갯		だんだん緊張感を高めウジルクッに向かっていく。
	갠	갠		개갠	갠 개	갠	개갠	갠 개	갠		信号カラク（強く、はっきりと）

③ ウジルクッ / 우질긔 (    = 170前後)

1	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		オチェジルクッを圧縮したような形になる
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱		지	갱	갱	지	갱	갱		
	갱	갱		갱	지	갱	갱		갱		
	-	갱	지	갯	갱	지	갯	갱			5行目のチンは行頭の空白のところで打つのが特徴
2	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱		지	갱	갱	지	갱	갱		
	갱	갱		갱	지	갱	갱		갱		
	-	갱	지	갯	갱	지	갯	갱			
3	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱		지	갱	갱	지	갱	갱		
	갱	갱		갱	지	갱	갱		갱		
	-	갱	지	갯	갱	지	갯	갱			
4	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		信号カラク
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱		지	갱	갱	지	갱	갱		
	-	갱	지	갯	갱	지	갯	갱			最後の一発を突き上げるように

④ チャジルクッブリッジ / 좌질긔으로 넘어가는 가락

개르르르.....	갯	ケルレルで円周の逆方向に向き直す。 余裕を持たせ、一旦リセットするような雰囲気。
개르르르.....	갯(하이)	
갱	개	

⑤ チャジルクッ / 좌질긔 (    = 140前後)

1	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		これまでと逆方向に円周をゆっくり前進。 1行ごとの頭拍にチンが打たれる。 4行の長さはそれぞれだいたい同じ位になる。
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱		지	갱	갱	지	갱	갱		
	갱		개	갱		갱	지	개	갱		
2	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		信号カラク（これから走ることを示す）
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱		지	갱	갱	지	갱	갱		
	갱		개	갱		갱	지	개	갱		

⑥ 파른챠질러크 / 빠른 좌질긔 (    = 170前後 )

1	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		円周を走りながらせわしなく前進する。 チャングはこのときはまだケンガリと同じ カラクと一緒に叩いている。
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱		지	갱	갱	지	갱	갱		
	갱		개	갱		갱		개	갱		



2	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		<p>チャングが「クギタクギタクギタ」×3×3を (궁기다 궁기다 궁기다×9)を打ち始める。 つまり、ケンガリカラク1行につき3回ずつ 反復する。複雑なポリリズムになっていく。</p> <p>この部分はケンガリ、チャングが同じように叩く</p>
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱	지	갱	갱	지	갱	갱			
	갱	개	갱		갱	지	개	갱			
3	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱	지	갱	갱	지	갱	갱			
	갱	개	갱		갱	지	개	갱			
4	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		<p>回を重ねるごとにだんだん1行の長さが揃ってい き、オチェジルカット特有のカラクを叩いているの に、ケンジケンジケンジと反復しているかのよう に錯覚するように聞こえてくる。</p> <p>最後の行は段々跳ねが無くなり、つぶれていく</p>
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱	지	갱	갱	지	갱	갱			
	갱	개	갱	지	갱	지	개	갱			
5	갱		갱	지	갱	갱	지	갱	갱		<p>高速で走りながら打ち、緊張感が頂点に達する。</p> <p>信号カラク（鋭く大きい音で）</p>
	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갱	갱	지	
	갱	갱	지	갱	갱	지	갱	갱			

# ⑦ پنن्यूکٹ / 풍류굿

  
  
  
  
  
  
= 50（行ごとにテンポに伸縮がある）

1	갱			갱				지	개	개	갱		갯	지		ふわりと花が咲くように、ゆ ったりとしたテンポで始まる
	갱			갱		갯		지	갯	개	갱		갱		지	
2	갱			갱				지	개	개	갱		갱		지	
	개	갱			그	라	갯	지	갱		지	개	개	갱		
3	갱			갱				지	개	개	갱		지	개	개	頭拍をずらしたシンコーペー ションの遊びになっている
	갱			그	라	갱		그	라	갯	웃	갱		갯	지	
4	갱			갱				지	개	개	갱		지	개	갱	オッパク（裏拍）遊び
	웃	갯			지	갯		지	갱		그	라	갱		지	
5	갱			갱				지	개	개	갱		갱		지	
	갱			갱		갯		지	갯	개	갱		갯		지	
6	갱			갱				지	개	개	갱		갱		지	
	개	갱		지	갯	갯		지	갱		지	개	개	갱		
7	갱			개	갱		지	개	웃	그	라	개	개	갱	지	非常に装飾的。 （クラゲンを多用している）
	갱			지	개	갱		지	갱	웃	그	라	개	개	갱	
8	갱		지	갱		갯		지	갱		지	개	개	갱	지	ここで一段落つく雰囲気
	개	갱		지	개	갯		지	갱		갱					
9	갱			갱				지	개	개	갱		갯		지	
	갱			갱		갯		지	갱		지	갱		갯	지	
10	갱			갱				지	개	개	갱		갱		지	
	개	갱		지	개	갯		지	갱		지	개	개	갱	지	
11	갱			갱		갯		지	개	개	갱		지	갯	지	
	개	갱		지	개	갯		지	갱		지	개	개	갱	지	
12	갱			지	개	갱		지	개	웃	그	라	개	개	갱	7番とほぼ同一
	개	갱		지	개	갯		지	갱		지	개	개	갱	지	
13	갱			갱		개		웃	갱			개	갱		지	クッコリによく使われる フレーズ。後半はサムチェ型
	갱		지	개	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		

14	갱			개	갱		지	갱	웃		지	개	개	갱		지	前半部は7, 1 2と同一。 終止カラクは尺が伸びる。
	개		갱		지	개	갱		지	갱		그	라	갯		지	

### ⑧ ヤンサンド / 양산도

--	--	--	--	--

= 100~105

1	갱				갱		지	개	갯	갱		지	ブンニューの終止カラクに合わせてゆっくりと始まる。 ヤンサンドは（3＋3＋3）×4行進行で、これに合わせ リズムカルに回って、前進する動きを展開する。  特徴的。後半のパターンはサムチェにもよく見られる。	
	개	갱		지	갱		지	개	개	갱				
	개	갱		지	갱		지	갱		지	개			
	개	갱		지	갱			그	라	갯		지		
2	갱				갱		지	개	개	갱		지	2行目は小さい音量で叩く傾向がある  コントラストをつけて、太字部分を強調する	
	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		지		
	개	개	갱			갱			갱			그		라
	개	갱			갱			그	라	갯		지		
3	갱				갱			그	라	개	갱	지		
	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		지		
	개	개	갱			갱		지	갱		개			
	개	갱			갱			그	라	갯		지		
4	갱				갱			그	라	개	갱		小さく叩く  2行目と同じパターンを反復するが大きく叩く  ここで一段落する	
	개	갱		지	갱			그	라	개	갱			
	개	갱		지	갱			그	라	개	갱	지		
	개	갱			갱				딱					
5	갱				갱			그	라	개	갱	지	小さく叩く  太字部分を強調  ここで再び一段落	
	개	갱		지	갱			그	라	개	갱			
	갯	개	갱			갯		지	갱		개			
	개	갱			갱				딱					
6	갱				갱			그	라	개	갱			
	개	갱		지	갱			그	라	개	갱	지		
	개	개	갱			지	갱		지	갱		지		
	개	갱		지	갱			그	라	갯		지		
7	갱			지	갱			그	라	개	갱	지	オープン音を用いて輪郭にボカシを入れている。このような 技法は、信号カラクや、導入カラクの直前に 共通して見られる  信号カラク	
	개	갱		지	갱			그	라	개	갱	지		
	개	개	갱			갱		지	갱			그		라
	개	갱			갱				갯					

### ⑨-1サムチェ 導入 / 삼채 도입

$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline & & & & & \\ \hline \end{array} = 95$$

1	갯				지	갯				지	갯			그	라	갯				지	
2	갯				지	개		갯			지	갯			그	라	개		갯		
3	갯					개	르	르	르	르	르	르	르				그		닥		

新たにサムチェを始めるので非常にハッキリとした、クリアな音質で叩いている。

### ⑨-2ヨンブンデ導入~ヨンブン데 / 연풍대도입 - 연풍대

$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline & & & & & \\ \hline \end{array} = 100$$

1	갯			갯			갯			지	갯			갯			갯			지	
2	개		갯			갯			지		갯			갯			갯			지	
3	개		갯			갯				지	갯			그	라	개		갯			
4	갯				지	갯				지	갯			그	라	갯				지	
5	개		갯		지	갯			갯				갯		지	개		갯			
6	갯				지	개		개		개		개		갯		지	갯			지	

円周上を一歩ずつ走る。チャングカラクは덩궁다 덩궁다

円の中央に集まって離れる。チャングカラクは

더궁 궁구 / 궁 따 따  
더궁 궁구 / 궁 더궁따

ヨンブン데 (自転しながら前進)。カラクの力を借りて遠心力で回っていく。

チャングカラクは  
덩 궁 / 궁 다 궁

信号カラクは強調され、小拍より後ろ乗りになっている。

### ⑨-3サムチェ基本カラク 1 / 삼채 기본가락 1

$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline & & & & & \\ \hline \end{array} = 110 \sim 120$$

1	개		갯		지	갯			갯			갯		지	개		갯				
2	개		갯		지	개		갯		지	갯		지	개	개		갯				
3	갯			지	갯		지	개	개	갯		지	개	개	갯						
4	개		갯		지	개		개	갯		지	갯		지	개		갯				
5	갯					그	라	갯					그	라	갯						
6						그	라	개	개	웃	갯			갯							
7				지	갯			개	웃	갯			갯								
8				지	갯			개	웃	갯			지	개		갯					
9				지	개	개	개	웃	갯				갯							지	
10	개		갯		지	개	갯	개	갯		지	개	개	갯							
11	갯				지	갯		갯		갯		지	개	갯							
12	개		갯		지	개	갯		지	개	갯		지	개	갯					지	
13	개		개	갯		지	개	개	갯		지	개	개	갯						지	
14	개		갯		지	개	개	개	갯			갯						지	갯		
15			갯			갯			지	갯			그	라	갯					지	
16	갯					그	라	다	닥			닥			닥						

サムチェを新たに始める。雌雄カラクの対比をつけ  
ここでは1行目は大きく、2行目は小さく打つ傾向。

太字はヤンサンド1の3行目に類似。大きく打っている。

小さく

大きく

小さく

메도지カラク (締めフレーズ) を挿入した特有のシンコーペーション遊び。後にも数回登場する。13~14の3拍目までは小さく、太字部分を大きく叩いて拍の遊びを強調

弾力が感じられるカラク

### ⑨-3 サムチェ基本カラク 1 つづき

17						그	라	닥							그	라	닥						
18						그	라	닥							그	라	닥						
19				갯				갱					갯				갱						
20				갯				갱					갯				갱						
21						그	라	개		갱			갱			갱							
22					지	갱			갱			갱		그	라	갱							
23	개		갱			갱			갱			갱		지	개		갱						大きく
24	갱				지	개		갱			지	갱			지	개		갱					小さく
25	개		갱		지	개		개	개	갱				그	라	개		갱			지		大きく
26	개		갱		지	개		갱			지	갱			그	라	갯				지		信号カラク (小さく、輪郭のボカシ)

### ⑨-4 カッチチェ / 까치채

= 120

1	갱				지	개		갱			지	갱			그	라	개		갱			지	ここからカッチチェ（ツーステップ）。後半を強く打つ。 この時チャングカラクは 덩 더궁다/덩 더궁다
2	갱				그	라	개		갱			지	갱			그	라	개		갱			지
3	개		갱		지	개		갱			지	갱			그	라	개		갱			지	
4	개		개	갱				갱			지	갱				지	개		갱				
5	개		갱			갱			갱			갱				지	개		갱				
6	갱				지	개		갱			지	갱			그	라	개		갱			지	
7	개		개	갱			개	개	개	갱			지	개		개		갱					信号カラク（メドジカラクの冒頭フレーズを事前に提示）

### ⑨-5 中間メドジ / 중간 메도지

= 120 (6行目は伸びる)

1	갱			갱		지	개		개	갱		지	개		개		갱		지	上の信号カラク対し非常にハッキリとした音質で始まる。 この部分では、円周を小走りに前進。1行目と3行目は6歩で小走りし、他は4歩で歩く。（太字部分がステップ）
2	개		갱		지	개		갱		지	개		갱		지	개		갱	지	
3	개		개	갱		지	개		개	갱		지	개		개		갱		지	
4	개		갱		지	개		갱		지	갱			갱			갱			前行から小さく打った後、最後の2音を強調。
5	개		갱			갯				지	갱			그	라	갯			지	
6	갱					개	르	르	르	르	르				드	르	닥			

⑨-6 ヨンブンデ導入～ヨンブンデ / 연풍대 도입 - 연풍대

--	--	--	--	--

 = 115

1	갱			갱			갱		지	갱			갱			지	円周上を一歩ずつ走る。チャングカラクは덩궁다 덩궁다		
2	개		갱		갯				지	갱			그	라	개	갱	円の中央に集まって離れる。チャングカラクは		
3	갱				지	개		갱		지	갱		그	라	개	갱	더궁 궁구 / 궁 따 따 더궁 궁구 / 궁 더궁따		
4	갱				지	갯			지	갱			그	라	갯		지	ヨンブンデ。5, 6番が1拍ずつズレた遊びになって	
5	갱			지	갱			지	개		개	갱			그	라	갯	いて非常に装飾的、技巧的。	
6	개		갱		지	갱			지	갱			지	갱		지	개	チャングカラクは 덩 궁 / 궁 다 궁	
7	갱				지	개		개	개	갱			그	라	갱			지	ヨンブンデ終わり 信号カラク

⑨-7サムチェ基本カラク2 / 삼채 기본가락2

--	--	--	--

 = 120~130

1	개		갱		갯			갯			갱		지	개		갱			再びサムチェを始める。
2	갱				지	개		갱		지	갱			그	라	개		갱	
3	개		개	갱			갱		지	갱			지	개		개		갱	
4	개		갱		지	개		갱		지	갱			지	개		개		갱
5	개		개	갱			갱		지	갱			지	개		개		갱	
6	갱		갱		지	갱			지	개		갱		지	개		개		갱
7	개		갱		갱			갱			갱			지	개		갱		
8	갱				지	개		갱		지	갱			그	라	개		갱	
9	개		갱		갱			갱			갱			지	개		갱		
10					지	갱		갱			갱			지	개		갱		
11					지	갱		갱						지	개		갱		
12					지	갱		갱			갱			지	개		갱		
13						그	라	갱								그	라	갱	
14						그	라	갱								그	라	갱	
15				갯			갱			갱									
16				갯			갯			갱									
17	갯			갱			갯			갱									
18	그	라	갱			갱			갱			갱			지	개		갱	

※本来このあたりはサンスエがケンガリチベを誘導して円の中央に出てくるところで、ケンガリを肩に乗せてミュートしている。この音源では音楽を聞かせるため、あえて演奏している。

⑨-7 サムチェ基本カラク2 つづき

19	갱				지	갱			갱			지	개	갱				
20	개	갱			지	개	갱			지	개	갱					지	
21	개	갱			지	개	개	개	갱		지	개	개	갱			지	
22	개	개	갱			갱			지	갱		지	개	개	갱			
23	갱				지	갱			갱			지	개	갱				
24	웃	갱				갱			갱			지	개	갱				
25	갱			지	개	개	갱		지	갱		지	개	개	갱			지
26	개	갱			지	개	갱			지	개	갱					지	詰めのフレーズ（小さく）
27	개	갱			지	개	갱			지	개	갱					지	詰めの反復（小さく）
28	개	개	갱			갱			지	갱			갱				지	
29	개	갱				갱			갱			지	개	갱			지	
30	갱				지	개	갱			지	갱		지	개	갱			大きく
31	개	갱				갱			갱			지	개	갱			지	
32	갱					그	라	갱			갱							ここからケンガリの遊び
33	갱					그	라	갱			갱							
34	갱			갱				갱			갱							
35	갱					갯												フレーズの後半が空くので、 チャングの音が聞こえてその 掛け合いが面白い。 また、ミュートとオープン を反転させるなどして遊ぶ。
36	갱					갯												
37	갯					갱												
38	갯					갱												
39	갯			갱			갯					갱			갯			非常に即興的で独創的。 事前にパターンを考えて打っ ていないことがよくわかる。
40	갱			갯			갱			갯		갱			갯			
41						개	갱			웃	갯			갱				
42				갯			갱			지	갱			그	라	개	갱	
43	개	갱			지	갱			갱			지	개	갱				
44	개	갱			지	개	갯			지	갱		지	개	개	갱		지
45	개	개	갱			갱			지	갱			그	라	개	갱		
46	개	갱				갱				지	갱			그	라	갯		지

⑩-1 텐삼체치 ヨンブンデ導入 / 된삼체 연풍대 도입

$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline & & & & & \\ \hline \end{array} = 155$$

1	갯				지	갯				지	갯				그	라	갯				지	텐삼체치 導入カラク
2	갯				지	갯				지	갯				그	라	갯				지	サンスエの合図でチャングチ
3	개	갯			지	갯				지	갯				그	라	갯				지	ベが跳びながらヨンブンデで
4	개	갯			지	갯				지	갯				그	라	갯				지	円の内側に進入し、ケンガリ
5	개	갯			지	갯				지	갯				그	라	갯				지	とチャングが2列を作っている
																						場面。チャングは
																						ヨンブンデカラクを打つ。
																						(덩 궁 / 궁 다궁)
																						信号カラク (ラストの2音に
																						強いアクセント)

⑩-2 텐삼체치 基本カラク / 된삼체 기본가락

$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline & & & & & \\ \hline \end{array} = 160$$

1	갯				지	갯				지	갯				그	라	갯				지	非常に速いテンポでの演奏。
2	개	갯			갯			갯			갯				지	갯					지	2列で押し合い(ミジギ)を
3	개	갯			갯				지	갯				그	라	갯					지	している場面。
4	개	갯			갯			갯			갯				지	개	갯					
5	갯				지	갯				지	갯				그	라	갯				지	
6	개	갯			갯			갯			갯				지	개	갯					
7	갯				지	갯				지	갯				그	라	갯				지	
8	개	갯			갯				지	갯					그	라	갯				지	
9	갯				지	개	갯			지	갯				지	개	갯					信号カラク。輪郭のボカシが
10	개	갯			갯			개	갯			개	갯			개	갯				지	見られる。

⑩-3 팔레바치 / 된삼체 발바치

$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline & & & & & \\ \hline \end{array} = 165$$

1	갯			개	개	갯			지	갯			개	개	갯					지	2列で팔레바치의ステップ
2	갯			개	개	갯			지	갯			개	개	갯					지	で押し合いをする。チャング
3	갯			갯		갯			지	갯			갯		갯					지	カラクはこの時トントクタ
4	개	갯			갯				지	갯			갯		갯						(덩 더궁다/덩 더궁다)
5	갯				지	갯				지	갯			그	라	갯				지	← 信号カラク
6	갯				지	갯				지	갯			그	라	갯				지	引き続き팔레바치의ステップ
7	개	갯			지	갯				지	갯				지	개	갯			지	で押し合う。チャングカラク
																					の後半がさらに緻密になる
																					(덩 따궁다/더구더궁다)
																					← 信号カラク

⑩-4 텐サム체 켄加里遊び / 된삼체 쇠놀음

$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline & & & & & \\ \hline \end{array} = 170$$

1	갱				지	갯				지	갱				지	갯				지	2列はその場に向かい合った状態で止まり、チャングはクギタクギタを高速で演奏。 (궁기다/궁기다)
2	개		갱			갯			갯			갯			지	갱					
3	갱					갱										드	르	닥			
4						드	르	닥								드	르	닥			
5						갯					갱										
6				갯				갯			갱										
7				갯							갱										
8	갯			갯				갯			갱										
9						그	라	갱								그	라	갱			
10						그	라	갱								그	라	갱			
11						그	라	갱								그	라	갱			
12						드	르	다		닥			닥			닥					
13						드	르	다		닥			닥			닥					
14						드	르	다		닥			닥			닥					
15						드	르	닥								드	르	닥			
16						드	르	닥								드	르	닥			
17				닥				닥					닥					닥			
18				닥				닥						웃	지	갱				지	리ズム遊びから戻ってくる。 裏拍から入ってくるのが絶妙
19	갱				지	갱				지	갱			그	라	갱				지	
20	개		갱			갱				지	갱			그	라	갱				지	
21	개		갱		지	갱				지	갱				지	갱				지	信号カラク 輪郭のボカシが見られる
22	개		갱			개		갱			갱			갱				갯			



⑩-5 킨 메도지 / 긴 매도지

$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|} \hline & & & & \\ \hline \end{array} = 170$$

1	갱			갱		지	개		개	갱		지	개		개	갱		지
2	개		갱		지	개		갱		지	개		갱		지	개		지
3	개		개		갱		지	개		개		갱		지	개		갱	
4	개		갱		지	개		갱		지	갱			갱			갱	
5	개		갱			갯				지	갱			그	라	갯		
6	갱					개	르	르	르	르	르						드	르
7	갯																닥	

7行構造の「キン（長い）メ도지（締めフレーズ）」。  
1마단と3마단은このキン메도지로締められる。

6のトレモロ（ケルルル）の部分から、拍の進行よりややゆっくりになって終わる（リタルダンド的）。

오체жилकुत्마단(1마단) 終

## 3 「オバンジンクッ（2マダン）」

오방진굿 (2마당)

- ① オバンジン（導入 - 基本カラク1 - チュイムセ - 基本カラク2 - クンチェパルリム - 基本カラク3）  
 ② チノバンジン（チノバンジン - ヨプティギ - オバンジン基本カラク4 - チノバンジン）  
 ③ サムチェ（導入 - ヨンプンデ - 基本カラク - ケンガリ遊び）  
 ④ テンサムチェ（ヨンプンデ導入 - 基本カラク - チャルブンメドジ）

## ①-1 オバンジン（導入～基本カラク1～チュイムセ～基本カラク2） / 오방진 (도입 - 기본1 - 추임새 - 기본2)

--	--	--	--

 = 95

1	갱				닥		닥		갱			드르	닥		닥		導入カラク（サンスエのみ）
2	갱				갱			그라	갱		갱				갱	지	
3	개	개	갱	지	개	개	개	개	갱		갱			그라	갱		
4	갱		갱	지	갱		갱	지	갯	개	갱		갱		갱	지	
5	갯	개	갱	지	개	개	갯	개	갱		개	갱		그라	갱		
6	갱				그라	갱		지	갱	웃	그라	갯	개	갱		갱	
7	개	개	갱	지	개	갱		지	갱	웃	그라	갯	개	갱		갱	
8	갱		갱	지	갱		갱	지	갯	개	갱		갱		갱	지	
9	개	개	갱	지	개	개	갯	개	갱		갱			지	갱		
10	갱				갱			지	갱		갱				갱	지	
11	개	개	갱	지	개	개	갱	지	갱		개	갱		그라	갱	지	
12	개	갱		지	갱		지	개	개	개	개	갱			지	갱	
13	개	개	갱	지	개	개	갱	지	갱		갱				지	갱	
14	갱				갱			지	갱		갱				갱	지	
15	개	개	갱	지	개	개	갱	지	갱		갱				지	갱	
16	갱		갱	지	갱		갱	지	갱	개	갱		갱		갱	지	
17	개	개	갱	지	개	개	갯	개	갱		갱			지	갱		
18	갱				그라	갱	(웃)	개	(웃)	개	(웃)	개	(웃)	갱			
19	개	개	갱	지	개	개	갯	지	갱		갱			지	갱		音の切り方と裏拍が絶妙
20	갱				갯		개	개	웃	갯		개	갱		갱	지	
21	개	개	갱	지	개	개	갱	지	갱		갱			지	갱		
22	갱				그라	갱		지	갱	웃	그라	갯		지	갱	지	技巧的な装飾音（6に類似）
23	개	개	갱	지	개	개	갯	지	갱		갱			지	갱		隙間を空けたカラク
24	갱			지	개	개	갱				갱		갱		갱		
25	웃		지	갱	지	개	개	갱	지	갱		갱			지	갱	
26	갱			지	갱		갱	지	갯	개	갱		갱		갱	지	太字の部分で手を挙げて合図
27	개	개	갱	지	개	개	개	개	갱		갱				닥		信号カラク① 輪郭のボカシ
28	갱				갱			지	갱		갱				갱	지	信号カラク②、非常に明確
29	개	개	갱	지	개	개	개	개	갱		갱				갯		信号カラク③、非常に明確
30	갱				(얼	씨	구	~							허	이)	打たずに掛け声を叫ぶ
31	개	개	갱	지	개	개	갱	지	갱		갱				지	갱	

# ①-1 オバンジン つづき

32	갱		갱	지	갱		갱	지	갯	개	갱		갱		갱	지	
33	개	개	갱	지	개	개	개	개	갱		갱			지	갱		
34	갱		갱	지	갱		갯	지	갱	개	갱		갱		갱	지	
35	개	개	갱	지	개	개	개	개	갱		갱			지	갱		
36	갱				갱			지	갱		갱				갱	지	
37	개	개	갱	지	개	개	갱	지	갱		개	갱		그라	갱		
38	갱		갱	지	갱		갱	지	갯	개	갱		갱	지	갱	지	
39	개	갱		지 갱		그라	개	개	갱		개	갱		지 갱		지 개	オルムクツのフィモリに同じフレーズあり。羅錦秋独特。
40	개	개	갱	지	개	개	갱	지	갱		개	갱		그라	갱	지	
41	개	개	개	개	개	개	개	개	갱		갱				닥		信号カラク（強調）

# ①-2 クンチェ パルリム～オバンジン基本カラク3 / 궁채 발림 - 오방진 기본3

--	--	--	--

 = 97

1	갱		갱			지	갱		갱		갱			지	갱		クンチェパルリム導入カラク
2	갱				드르	다	닥		드르	다	닥	다	닥		닥		この部分はチャングが頭拍のみを強く叩き、後はヨルチェで細かいカラクを打ち、その間クンチェを宙で舞わせる。カラクは 덩 기기 닥기기 닥기기 닥기기 닥기기
3					드르	다	닥						드르	다	닥		
4					드르	다	닥						드르	다	닥		
5			갯		갱						갯		갱				
6	갯				갯								갯				音を切るタイミングが多様
7	개	웃			갯								갯				
8	갱				드르	다	닥						그라	개	갱		ミュートと半ミュートの混合
9					그라	개	개	갱					그라	개	개	갱	
10		그라	갯	지	갱		갱				드르	다	닥		닥		ケンガリは頭拍にわざと「間」を空けたり、マグムセ（ミュート）で遊ぶことによってチャングとのコントラストを出している。
11					드르	다	닥		드르	다	다	닥		닥		닥	
12					드르	다	닥		웃	드르	닥	다	닥		갱		
13				드르	닥		닥					드르	닥		닥		
14			드르	다	닥		닥				드르	다	닥		닥		信号カラク
15	웃	드르	닥	다	닥	다	닥	다	다	닥		다	닥		닥		
16				그라	개	개	개	개	개	갱		지	갱		갱		クンチェパルリムを終わらせる一連のフレーズ
17	갱			지	갱		갱		갱		갱	지	갱		갱		
18	갱			지	갱		갱		갱			지	갱		갱		
19	개	개	갱	지	개	개	갱	지	갱		갱			지	갱		オバンジン基本カラク3
20	갱		갱	지	갱		갱	지	갱	지	갱		갱		갱	지	
21	개	개	갱	지	개	개	개	개	갱		개	갱		개	갱		信号カラク

## ②-1 チノバンジン / 진오방진

= 105~110

1	갱		지	갱		지	갱	지	개	개	개		웃	개	갱		
2	갱		지	갱		지	갱	지	개	개	갱			지	갱		
3	갱		지	갱		지	갱		갱		그라	갱		개	갱		
4	갱		지	갱		지	갱	지	개	개	개	갱		지	갱		
5	갱		지	갱		지	갱	지	개	갱			지	갱	갱		特徴的な後半フレーズ
6	갱		지	갱		지	갱	지	개	개	개	갱		지	갱		
7	갱		지	갱		지	갱	지	개	개	갱			지	갱		
8	갱		지	갱		지	갱	지	개	개	개	갱		지	갱		
9	갱		그라	갱		지	갱	지	갱		그라	갱		지	갱	지	前後繰り返しパターン
10	개	개	갱	지	개	개	갱	지	개	개	갱	지	개	개	갱	지	詰めのパターン①
11	갱	지	갱	지	갱	지	갱	갯	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	詰めのパターン②
12	갱		지	갱		지	갯	지	갯	갱		개	갱		갱		特徴的（5に類似）
13	갱		지	갱		지	갱	지	갯	갱		갱		갱		개	特徴的（5の末尾を展開）
14	갱		개	갱		갱		갱		갱		지	갱		갱		特徴的（5と13の結合）
15	갱		지	갱		지	갱	지	개	갱		갱		갱		개	特徴的（13に類似）
16	갱		지	갱		지	갯	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	
17	갱		지	갱		지	갱	지	갱	지	갯	갱	웃	지	갱		
18	갱		지	갱		지	갱	지	갱	지	개	갱		지	갱		
19	갱	지	갱	갱		지	갱		갱	지	갱	갱		지	갱	지	
20	개	개	갱	지	개	개	갱	지	갱		지	갱		지	갱		
21	갱	지	갱			지	갱	지	개	갱		개	갱	갱			信号カラク

## ②-2 ヨブティギ〜オバンジン基本カラク4〜チノバンジン / 옆뛰기〜오방진4〜진오방진

= 115~120

1	갱		개	갱		개	갱	지	갱		개	갱		개	갱	지	全員で渦の内側を向いて横跳び（ヨブティギ）している場面。
2	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	ケンガリはテンボを速めて輪郭をぼかす。チャングはこのとき
3	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	チノバンジンカラク
4	갱		지	갱		지	갱	지	갯	갱		개	갱		갱		덩다다 궁다궁/따구궁다 궁다궁
5	갱		지	갱		지	갱	지	갯	갱		개	갱		갱		からフィモリカラク
6	갱		지	갱		지	갱	지	개	갱		갱		갱		개	덩다다 궁다궁/덩다다 궁다궁
7	갱		지	갱		지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	およびヨブティギカラク
8	갱				드르	다	닥		웃	다	닥	다	닥	다	닥	다	덩다다 궁다궁/구다구다 궁다궁
9	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	에切り替えている。
10	닥	다	닥	다	다	다	다	다	다	닥	다	다	다	다	닥		きっぱりとミュート音に切替えてチャングの音が聞こえるようにしている。裏拍の遊びも多用
11	닥		다	닥		다	닥	다	닥	다	닥	다		다	닥		
12	닥		다	닥		다	닥	다	다	다	다	다		다	닥		
13	갱				그라	다	닥		웃	그라	닥	다	닥		닥		
14	웃	그라	닥	다	닥		닥		웃	그라	닥	다	닥		닥		
15	으	그라	닥	다	웃	다	닥		웃	다	닥	다	닥	다	닥	다	

## ②-2 ヨプティギ〜オバンジン基本カラク 4〜チノバンジン つづき

16	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	
17	닥	다	닥	다	다	다		갱		지	갱		지	갱	
18	갱		지	갱		지	갱	지	갱		지	갱		지	
19	갱		지	갱		지	갱	지	갱	지	개	갱		개	갱
20	갱		지	갱		지	개	개	개	개	갱		지	갱	
21	갱		지	갱		지	갱		갱				갯		
22	갱				갱		지	갱		갱				갱	지
23	개	개	갱		지	개	개	갱	지	갱		개	갱		
24	갱		지	갱		지	갱		개	개	개	갱		지	갱
25	갱		지	갱		지	갱		개	개	개	갱		지	갱
26	갱		지	갱		지	갱		개	개	개	갱		지	갱
27	갱		지	갱		지	갱		갱	지	개	갱		지	갱
28	갱		지	갱		지	개	개	개	개	갱		지	갱	
29	갱		지	갱		지	개	개				갯			

信号カラク

オバンジン基本カラク 4

チノバンジンカラク  
輪郭をだんだんとぼかす

信号カラク（非常に明確）

## ③-1 サムチェ導入 / 삼채 도입

               = 90

1	갱				지	갯				지	갱			그	라	개	갱		
2	개		갱		지	개	갯			지	갱			그	라	개	갱		
3	갱				지	개	갯	개		갱				그	라	개	갱		지
4	개		개	갱			갱			지	갱			그	라	개	갱		

非常にハッキリと叩く。4小拍進行のチノバンジンから3小拍進行に変わること  
で呼吸の流れがゆったりとめぐるような感じになる。

## ③-2 ヨンプンデ / 연풍대

               = 95

1	갱				지	갯				지	갱			그	라	갯			지
2	갱			그	라	갱		갱		갱			지	개	갱				
3	갱				지	개	개	개	개	갱			지	갱					지

回りながらも裏拍で遊ぶ

信号カラク、強調で拍よりも若干後ろ乗りになる

### ③-3サムチェ基本カラク / 삼체 기본가락

     = 105~110

1	개	갱		지	갱		갱		지	개	갱			
2	개	갱		지	개	갯		지	갱		그	라	개	갱
3	갱			지	갯			지	갱		그	라	개	갱
4	개	갱		지	개	갯	갱		갱		지	개	갱	지
5	개	개	갱		갱		지	갱		갱				지
6	개	개	개		웃	갯		지	갱		갱			
7	(웃)			지	갱		갱				지	갱		갱
8	(웃)			지	갱		갱		갱		지	개	갱	
9	개	갱		지	개	갱		지	개	갱		지	개	갱
10	개	개	갱		갱		지	갱		그	라	개	갱	
11	갱			지	갱		갱		갱		지	개	갱	
12	갱				지	개	개	웃	갱		지	개	갱	
13	갱			지	갱		갱		갱		지	개	갱	
14	개	갱		지	개	갯	개	갱		그	라	개	갱	
15	갱			지	갱		갱		갱		지	개	갱	
16	갱			지	개	개	개	개	갱			드	르	닥
														隙間を空けたカラク
														裏拍の遊び
														信号カラク、強調で拍よりも若干後ろ乗りになる

### ③-4サムチェ ケンガリ遊び / 삼체 쇠놀음

     = 110~125

1					드	르	닥						드	르	닥			サンスェとケンガリチベが 円の内側に入ってプッポノ リをする場面。プッポの動 きとカラクがリンクしてい る。
2					드	르	다	닥			닥		닥					
3					드	르	다	닥			닥							
4					그	라	갱											
5					그	라	갱											
6					그	라	갱											
7	갯				갱													ミュートとオープンを組み 合わせによるリズム遊び
8	갯		갯			갱												
9	갯		갯			갱												
10	닥		닥			닥		갱										
11	닥		닥			닥		갱										
12					그	라	갱						그	라	갱			

### ③-4 サムチェ ケンガリ遊び つづき

13					그	라	갱						그	라	갱				
14				갱			갱		지	개		갱		지	개			지	
15	개		갱		지	갯			지	갱			그	라	개		갱		ミュートの遊びから戻る
16	갱				지	갱			갱			갱		지	개		갱		
17	개		갱		지	개		개	갱			지	개		개		갱		지
18	개		갱		지	개		갱		지	개		갱		지	개		갱	지
19	갯		개		갱			지	개		개		갱		지	개		개	지
20	개		갱		지	개		개	개		개		갱				지	갱	羅錦秋特有のメドジカラク (締めフレーズ)を挿入 してサムチェを中締め。 20後半～21はシンコー ーション的。
21			갱			갱				지	갱			그	라	갱		개	
22	개		갱		지	개		개	갱			갱		지	개		갱		
23	갱				지	갱			지	갱			그	라	개		갱		導入カラクを出すことでこ こからテンポを引き揚げる 。
24	개		갱			개		갯	개		갱			그	라	개		갱	
25	개		개		갱			갱		지	갱			그	라	갱			개
26	개		갱		지	개		갯	개					그	라	개		갱	지
27	개		갱			갱			갱			갱		지	개		갱		
28	갱				지	개		갯		지	갱			그	라	갱			개
29	갯		개		갱			갱		지	갱			그	라	갱			개
30	개		갱		지	개		갱		지	갱			그	라	갱			지
																			信号カラク (輪郭ボカシ)

### ④-1 텐サム체 ヨンブン데導入カラク / 된삼체 연풍대 도입가락

$$\boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} = 160$$

1	갱				지	갱				지	갱			그	라	갯			지	ヨンブンデで回転しながら 急速にスピードアップさせ ていく
2	갱				지	갱				지	갱			그	라	갱			지	
3	개		갱		지	갱			갱			갱		지	개		갱			
4	갱				지	갱				지	갱			그	라	갱			지	
5	개		갱			갱			개		갱			갱			갱			信号カラク

### ④-2 텐サム체 基本カラク / 된삼체 기본가락

$$\boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} = 160$$

1	개		갱			갱			개		갱			그	라	갱			지	ここからは、非常に速いテ ンポになるため、シンプル にサムチェの骨格だけを叩 くのが特徴。
2	개		갱			갱				지	갱			그	라	갱			지	
3	개			갱			갱			지	갱			갱			갱		지	2拍進行でアクセント
4	개		갱			갱			갱			갱		지	개		갱			

5	갱				지	갱				지	갱				그	라	갱				지	ここから先は雌雄カラク（1・2行目のパターンの組み合わせ）が非常にハッキリしてくる
6	개		갱			갱			갱			갱			그	라	개		갱			
7	갱				지	개		갱		지	갱				그	라	갱				지	
8	개		갱			갱			갱			갱				지	개		갱		지	
9	갱				지	개		갱		지	갱				그	라	갱				지	
10	개		갱			갱			갱			갱				지	개		갱			
11	갱					그	라	갱								지	갱			개		隙間を空ける遊び
12			갱			갱				지	갱			갱				갱			지	行頭の裏拍遊び
13	갱			갱			갱			지	갱			갱				갱			지	3と類似のフレーズ
14	개		갱			갱			갱			갱				지	개		갱			
15	갱				지	갱				지	갱				그	라	갱				지	
16	개		갱			갱			갱			갱				지	개		갱			
17	갱				지	갱				지	갱				그	라	갱				지	
18	개		갱			갱			갱			갱				지	개		갱			
19	갱				지	개		갱		지	갱					지	개		갱			輪郭のぼかし
20	개		갱		지	개		개	개	개	갱			갱				갱				信号カラク

#### ④-3 チャルブン メドジ / 짧은 매도지

--	--	--	--	--	--

 = 160 (4行目以降は伸びる)

1	개		개	갱			지	개		개		갱			지	개		갱			지	5行構成の「チャルブンメドジ」（短い締めフレーズ）。1マダン、3マダンが7行構成の「キンメドジ」なのに対し、ここでは比較的淡白。4のトレモロ部分からリタルダンドになる。
2	개		갱		지	개		갱			지	갱			갱			갱			지	
3	개		갱			갯					지	갱			그	라	갯				지	
4	개		갱			개	르	르	르	르	르	르				드	르	닥				
4	갱																					

オバンジンクマダン（2マダン）終



## 4

## 「ホホクッ（3マダン）」

호호굿 (3마당)

- ① ナンタ、声出し ② ヨルトウマチ ③ ホホクッ、チャジンホホクッ ブリッジ  
 ④ チャジンホホクッ ⑤ テンサムチェ（導入 - 基本カラク 1 - パルバッチ - ケンガリ遊び - 中間メドジ）  
 ⑥ サムチェ（導入 - 基本カラク） ⑦ テンサムチェ（導入 - 基本カラク 2 - ヨンブンデ - 基本カラク 3 - パルバッチ - ケンガリ遊び - キンメドジ）

## ①-1 ナンタ / 난타

닥(信号)	갱	갱	갱	갱	갱	갱	갱	개르르..... (即興)	갯
-------	---	---	---	---	---	---	---	---------------	---

## ①-2 声出し / 소리 내기

호-----호-----호-호----- 호----- 난타 (갱 갱 갱갱 개르르..... 닥)

호-----호-----호호-----호----- (続けて再びナンタを打つ)

## ② ヨルトウマチ / 열두마치

前半 

--	--	--	--

 = 105 / 後半 

--	--	--	--

 = 90

갱		개	갱		개	갱		ヨルトウマチ導入カラク (サンスエだけが打つ)			
갱		그라	갱		개	갱					
갱		개	갱		개	갱					
갱		그라	갱		개	갱					
갱		개	갱		개	갱					
갱		그라	갱		개	갱					
갱			갱		(호		호)				後半部は楽器を打たずに ホーホーと声を出す
갱			갱		(호		호)				

## ③-1 ホホクッ / 호호굿

갱	갠	갱	갠	ここから先チンは打たない							
갠		갠	지	갱	갠	지	갱	갠			
갠	지	갠	지	갠	지	갱	갱	갠	지		
갱	갱	지	갱	갱	지	갱	갱				
갱			갱			(호		(호			
갱			갱			(호		(호			

この音源では1回のみだが、  
本来は陣法に合わせてこのホ  
ホクッを数回反復。

## ③-2 チャジンホホクッ ブリッジ / 자진호호굿으로 넘어가는 가락

갱	갠	지	갱	갠							
갠		갠	지	갱	갠	지	갱	갠			
갠	지	갠	지	갠	지	갱	갱	갠	지		
갱	갱	지	갱	갱	지	갱	갱				
갱			갱			(호		(호			
갱			개르	르르	르르			갯			信号カラク

## ④ 차진호호굿 / 차진호호굿

$$\boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} \boxed{\phantom{00}} = 90 \sim 105$$

1	갱				지	개		갱			지	개		갱					
2	개		갱			지	갱				그	라	개		갱				ここから先はチンが再び入る。陣法の動きに従って数行のフレーズの組み合わせになっている。
3	갱				그	라	갱				그	라	개		갱				
4		지	개	개		갱						지	개		갱				
5	갱					지	개		갱			지	개		갱				
6	개		갱			지	갱				그	라	개		갱				円周上に左右２歩ずつ移動する遊び。最後の１行で信号を出す。
7	갱			지	갱			지	개		개		개		갱				
8	개		갱			지	갱				지	개	개		갱				
9	갱					지	개		갱			지	개		갱				
10	개		갱			지	갱				그	라	개		갱				←信号カラク
11	갱			갱				갱				지	개		갱				
12	갱			지	개		개		갱			지	개		갱				座ったり立ったりを数回繰り返す。太字のカラクのときに座り、次のカラクで立つ。
13	갱			갱				갱				지	개		갱				
14	갱			지	개		개		갱			지	개		갱				
15	갱					지	개		갱			지	개		갱				
16	개		갱			지	갱				지	개	개		갱				全員が中央に集まる。
17	갱			지	갱			지	개		개		개		갱				
18	개		갱			지	갱				지	개	개		갱				
19	갱			지	개		갱				지	개	개		갱				
20	개		갱			지	갱				지	개	개		갱				←信号カラク
21	갱			갱				갱				지	개		갱				中央に集まって座ったり立ったりを繰り返す。太字のカラクのときに座る。
22	개		갱			지	갱				지	개	개		갱				
23	갱			갱				갱				지	개		갱				
24	갱			지	갱			지	갱		개		개		갱				
25	갱					지	개		갱			지	개		갱				ヨンブンデで回りながら元の外周の位置に戻る。
26	개		갱			지	갱				지	개	개		갱				
27	갱			지	개		갱				지	개	개		갱				지
28	개		개	갱				갱			지	개	갱			지	갱		信号カラク
29	갱			갱				갱				지	개		갱				チャング以外全員座る。

#### ④ チャジンホホクツ つづき

30	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		갱					
31	갱			지	개	갱		지	개	갱		갱					
32	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		갱					
33	갱		갱			갱		지	개	갱		갱					
34	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		갱					
35	갱		갱			갱		지	개	갱		갱					
36	개	갱			갱		그	라	개	갱		갱					
37	갱		그	라	갯			지	개	갱		갱					
38	갱		지	갱		지	개	개	개	갱		갱					
39	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		갱					
40	갱		지	갱		지	개	개	개	갱		갱					
41	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		갱					
42	갱			지	개	갱		지	개	갱		갱					
43	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		갱					
44	갱		지	개	갱		지	개	개	갱		갱					
45	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		갱					
46	갱			지	갱			지	개	갱		갱					
47	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		갱					
48	갱		그	라	갯			지	개	갱		갱				지	
49	개	개	갱			갯		지	개	갱		갱				지	
50	개	갱		지	개	갱		지	개	갱		갱					
51	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		갱					

30-37: サンスェが円の中で遊んだ後、蛇行しながらケンガリ、チャングチベを連れて一列を作る。本来はこの部分はもっと長い。

38-47: サンチャングの合図で小走り前進。チャングカラクは 덩궁다 덩궁다/구궁 궁구/궁따따/구궁궁구/궁다궁다

48-50: ケンガリ、チャングがヨンブンデで円を作る。チャングカラクは 덩 궁 /궁 다궁

51: ソゴチベもその最後尾について行くことで1列になり円周を1回めぐる。奥からサンスェ、プスェを先頭にした2列で前進。1 1の字の2列を作って、カセチギ（ハサミのように交互に行き交う陣法）を数回反復する。

52-54: 本来はこの部分はもっと長い。

55: 信号カラク

#### ⑤-1 텐삼치예 (導入~基本カラク 1~パルバッチ) / 된삼채(도입-기본가락1-발바치)

--	--	--	--	--

 = 155~160

1	갱			지	갱			지	갱		그	라	갱			지	導入カラク 텐ポアップ
2	개	갱		지	갱			지	갱		그	라	개	갱			
3	갱		갱			갱		지	갱		그	라	갱		개		
4	개	갱			갱		갱		갱		그	라	갱				
5	갱			지	개	갱		지	갱		그	라	갱			지	
6	개	갱		지	갱		갱		갱			지	개	갱			
7	갱			지	개	갱		지	갱		그	라	갱			지	

⑤-1 텐サムचे (導入～基本カラク 1～パルパッチ) つづき

8	개	갱		지	갱			지	갱	갱	그라	갱		지	
9	개	갱		지	갱		갱		갱		지	갱		지	
10	갱		갱		갱		지	갱		갱		갱		지	
11	개	갱			갱		갱		갱		지	갱		개	
12	개	갱			갱		지	갱		그라	갱			지	
13	개	갱		지	개	갱	개	갱		개	개	갱			信号カラク
14	갱		지	개	개	갱	지	갱		지	개	갱		지	パルパッチカラク 左右の足を交互に前に振り 上げるステップを見せる。 チャングカラクは 덩 더궁다/덩 더궁다
15	개	갱			갱		갱		갱		지	갱		지	
16	갱			지	개	갱		갱			지	개	갱		
17	갱		갱		갱		지	갱		갱		갱		지	
18	개	갱			갱		갱		갱		지	개	갱		←信号カラク
19	갱			지	개	갱	지	갱		그라	갱			지	その場で静止する。チャングカ ラクの後半がさらに 緻密になる
20	개	갱			갱		지	갱		그라	갱			지	
21	갱		그라	갱			지	갱		그라	갱			지	
22	개	갱		지	갱		갱				지	개	갱		덩 따궁다/더구더궁다

⑤-2 텐サムचे ケンガリ遊び / 된삼채 쇠놀음

--	--	--	--	--

 = 160

1	갱				갱			지	갱		그라	개	갱		2列はその場に向かい合った状態 で、チャングは クギタクギタを高速で演奏
2	갱			지	갱			지	갱		그라	갱		지	
3	개	갱			갱		갱		갱		지	개	갱		궁기다/궁기다
4	갱										드르	다	닥		ここからケンガリの遊び
5		닥			닥		닥		갱		드르	다	다		
6		닥			닥		닥		갱		드르	다	다		
7		닥			닥		닥		닥		드르	닥			
8					드르	닥					드르	닥			
9					드르	닥					드르	닥			
10					드르	닥					드르	닥			
11					갯				갱						
12	갯				갯				갱						
13	갯				갱				갯			갱			

## ⑤-2 テンサムチェ ケンガリ遊び つづき

14						그	라	갱							그	라	갱					
15						지	갱					지	갱			지	갱					
16	갱				지	갱					지	갱			개		갱					
17	개		갱			갱					지	갱			그	라	갱				지	
18	개		갱			개		갱			지	갱			갱			갱				信号カラク

## ⑤-3 中間メドジ / 중간 매도지

--	--	--	--	--

 = 160 (4行目は伸びる)

1	개		개	갱			개		개	갱			개		개	갱					
2	개		갱			지	개		개				갱			갱				지	
3	개		갱		갱				지	갱				지	개	갱				지	
4	갱				개	르	르	르	르	르	르				닥						太字部分伸ばす。

## ⑥-1 サムチェ導入 / 삼채 도입

--	--	--	--	--

 = 100

1	갱				지	갱			지	갱			그	라	갯				지	前のメドジに連結させゆっくりと出し直す
---	---	--	--	--	---	---	--	--	---	---	--	--	---	---	---	--	--	--	---	---------------------

## ⑥-2 サムチェ基本カラク / 삼채 기본가락

--	--	--	--	--

 = 110~120

1	개		갱		지	갱			갱			지	개	갱						
2	개		갱		지	개		갯	개	갱			그	라	개	갱				
3	갱				지	갱			갱			지	개	갱						
4	개		갱		지	개		갱		지	갱			그	라	개	갱			
5	갱			지	갱			갱		지	갱			그	라	개	갱			
6	개		갱		지	개		갱		지	갱			그	라	개	갱			
7	개		개	갱		지	개		개	갱			지	개		개	갱		지	
8	개		갱		지	개		개	개	갱			갱				지	갱		羅錦秋特有のメドジのパターン。他のマダンにも共通して見られる。
9			갱		갱				지	갱			그	라	갯				지	
10	갱					그	라	갱		지	갱			그	라	개	갱			
11	갱					지	개	갱		지	갱			그	라	개	갱		지	
12	개		갱		지	개		갱		지	갱			그	라	개	갱			

⑥-2 サムチェ基本カラク つづき

13	갱				지	갯				지	갱				지	갯				지	テンポを整えている印象	
14	갱				지	개	갯			지	갱			그	라	개	갱					
15	개	갱			갱			갱			갱			지	개	갱						
16	개	갱			지	개	갱			지	갱			그	라	개	갱					
17	갱				지	갯				지	갱				지	갯				지		
18	개	갱			갱			갱			갱				지	개	갱			지		
19	개	개	갱			갱			지	갱			지	개	개	갱			지	同じカラクを2回繰り返している		
20	개	개	갱			갱			지	갱			지	개	개	갱						
21	개	갱			갱			갱			갱				지	개	갱					
22	갱				지	개	갱			지	갱			그	라	개	갱					
23	개	갱			갱			갱			갱				지	개	갱					
24	개	갱			갱			갱			갱				지	개	갱					
25	갱				지	개	갱			지	갱			그	라	갱				지		
26	갱				지	갯				지	갱			그	라	갯				지		

⑦-1 텐サムチェ（導入～基本カラク2～ヨンブンデ～基本カラク3） / 된삼체（도입-기본2-연풍대-기본3）

（※ 本来は、基本カラク2の1～18番の部分はケンガリを肩にかざしてミュートさせる場面であるが、本音源では音楽中心であるためにあえて演奏を入れている。）

= 160

1	갱				지	갱				지	갱			그	라	갱				지	導入カラク
2	갱				지	갱				갱											텐サム체基本カラク2
3					닥			닥			닥				닥				닥		
4			닥		닥			닥			닥				드	르	다	닥			
5			닥		닥			닥			닥				닥						
6					드	르	닥								드	르	닥				
7					드	르	닥								드	르	닥				
8					드	르	갱														太字のケンは半マグム（半分ミュート）の性格が見られる
9					드	르	닥														
10				갯			갯				갱										
11	갯			갯			갯				갱										
12	갯				갱										지	갱					
13					지	갱									지	개	갱				

⑦-1 텐サムचे つづき

14	갱				지	갱				지	갱				그	라	갱				지	
15	개	갱				갱				지	갱				그	라	갱				지	
16	갱				지	개	갱			지	갱				그	라	갱					
17	개	갱				갱				지	갱					지	갱					
18	갱					갯				지	갱				그	라	갱				지	信号カラク (大きく)
19	개	갱				갯				지	갱				그	라	갱				지	
20	갱				지	개	갱			지	갱					지	개	갱			지	ヨンブンデ
21	갱			갯			갱			지	갱			갱			갱				지	
22	개	갱				갯				지	갱				그	라	갱				지	←信号カラク (大きく)
23	개	갱			지	개	갱			지	갱			갱			갱					
24	개	갱				갱				지	갱				그	라	갱				지	텐サムचे基本カラク 3
25	개	갱				갱				지	갱				그	라	갱				지	
26	개	갱				갱				지	갱				그	라	갱				지	
27	개	갱				갱		갱			갱					지	갱				지	
28	개	갱			지	갱				지	갱				그	라	갱				지	
29	개	갱				개	갱	개		갱			지	개		개	갱					信号カラク

⑦-2 텐サムचे パルパッチ〜ケンガリ遊び / 된삼채 발바치가락~쇠놀음

--	--	--	--	--

= 165

1	갱				지	개	갱				갱				지	개	갱				ケンガリ、チャングチベは三重の 円の内側を向いてパルパッチのス テップで遊ぶ。この時、チャング カラクは 덩더궁다 / 덩더궁다 ←信号カラク（大きく）
2	갱				지	개	갱				갱				지	개	갱				
3	갱			갱			갱			지	갱			갱			갱			지	
4	개	갱				갱				지	갱			그	라	갱				지	チャングカラク後半部が変化 덩따궁다 / 더구더궁다 ←信号カラク
5	갱				지	갱				지	갱			그	라	갱				지	
6	갱				지	갱				지	갱			그	라	갱				지	
7	개	갱				갱			개		갱				지	개	갱				ここから先、チャングは最高速で クギタクギタ（구기다 구기다）を反復する。
8	갱				지	갯				지	갱			그	라	갯				지	
9	갱				지	갱				지	갱			그	라	갱				지	
10	갱				지	갱					갱				지	갱					
11	갱										갱			갱			갱				
12						갱								갱			갱				

### ⑦-2 テンサムチェ ケンガリ遊び つづき

13					지	갯									지	갯				
14					지	개		갯							지	개		갯		
15					지	개		갯							지	개		갯		
16	갯			갯				갯			갯			갯			갯			지
17	개		갯			갯			개		갯			갯			갯			
18	갯			갯			갯			갯			갯			갯		갯		지
19	개		갯			갯			개		갯			갯			갯			
20	갯					드르	닥			갯				드르	닥					
21						드르	닥							드르	닥					
22				드르	닥									드르	닥					
23						드르	닥							드르	다		닥			
24	닥			다			다			다			다			다				
25			다			다			다				다			다			다	
26			다			다			다				다		드르	다		닥		
27			다			다			다				다		드르	다		닥		
28			다			다			다				다		드르	닥				
29				드르	다								드르	갯						
30	갯				지	갯			지	갯			그라	갯					지	
31	개		갯			지	갯			지	갯			그라	갯				지	
32	갯				지	개		갯		지	갯			갯		갯				信号カラク（小さく）

### ⑦-3 킨메도지 / 긴 매도지

$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|} \hline & & & & \\ \hline \end{array} = 165 \text{ (6行目以降伸びる)}$$

1	개		개		갱				개		개		갱			
2	개		갱			지	갱					지	갱			
3	개		개		갱			개	개	갱						
4	개		갱			개	개	개	갱		갱		갱		지	
5	개		갱			갱			지	갱		그	라	갱		지
6	갱					개	르	르	르	르	르		드	르	닥	
7	갠															

7行構成の「キン（長い）メドジ（締めフレーズ）」。これでパンクッの団体演技は終わり、その後個人技などが続く。ケル룰ル部分でやはり尺が伸びている。

ホホクツマダン(3マダン) 終



① 네도움림 ② 쿡코리 ③ 차진모리 (삼춤) ④ 피모리 (이춤) ⑤ 인사쿠

## ① 네도움림 / 내드림

※ 네도움림は一定の拍子はないが表記の便宜上改行した。各行の長さが同じというわけではない。

1	개갱	갱	갱	갱	갱	갱	갱	갱	갱	갱	갱	갱	
2	그라	개	개	개	개	갱	그라	개	갱	그라	갱	그라	갱
3	그라	개	개	개	개	개	개	개	개	개	개	개	개...
4	그라	개	개	개	개	개	갱	그라	갱	갱	그라	갱	갱
5	드르	닥	닥	닥	닥	드르	다	닥	드르	다	닥	드르	다
6	닥	닥	닥	닥	닥	닥	닥	드르	닥	닥	닥	닥	닥
7	그라	갱	그라	갱	그라	개	개	개	개	갱	그라	갱	갯... (춤)
8	(춤)...	지	개	개	개	개	개	개	개	갱	지	개	개

## ② 쿡코리 / 굿거리

= 50~55

1	개	갱		갱	갱		갱	갱		그라	갱	갱		갯		導入カラク						
2	갱			갱	지	개	개	갱	갱	지	갱		그라	갱	지	개	개	갱				
3	갱		지	갱		갱	지	개	개	갱	지	개	갱		그라	갯	지	갱	갱		強弱の変化が豊か	
4	갱					개	르르	르르	르르	르르				그라	갯	지	갱	갱				
5	갱			갱			그라	갱		갯	지	갱		개	갱	그라	갱	갱				
6	갱		지	갱		갱	지	개	개	갱	지	개	갱		그라	갯	지	갱	그	라	개	갱
7	갱		지	갱		갱	지	개	개	갱	지	개	갱		그라	갯	지	갱	갱			
8	갱					그라	개	갱		갯	지	갱		그라	갱		갱	갱				
9	갱					닥				닥	닥	닥	드르	닥		드르	닥	갱				

10	갱	지	갱		갱	지	갱	지	개	개	갱	지	개	갱		그라	갯	지	갱		개	르르	르르			
11	갱		갱	지	갯	지	갱		갱	개	개	개	갱		갱	지	갯	지	갱		갱	개	개	개	개	ゲゲゲの部分輪郭のボカシ
12	갱	지	갱		갱	지	갱	지	개	개	갱	지	개	갱		그라	갯	지	갱		갱					
13	웃	지	갱		갱		웃	그라	갱		갱		웃		갯		갱	지	개	갱		그라	갱			裏拍
14	갱			지	갱		갱				갱		웃	지	갱	지	개	개	갱	지	개	개	개	갱		
15	갱				갱		웃	그라	갱		갱	지	갱			개	갱	그라	갱		갱					
16	갱	지	갱		갱	지	갱	지	개	개	갱	지	개	갱		그라	갯	지	갱		개	개	갱	지		
17	갱			지	갱	지	개	르르	르르	르르	르르					지	갱	지	개	르르	르르	르르				
18	웃			그라	갱	지	갱		개	개	개	개	갱		그라	갱		그라	갱		갱					裏拍
19	웃		갱		갱	지	개	개	갱		갱	지	개	갱		그라	갯	지	갱	지	개	개	갱	지		裏拍
20	개	개	개	개	갱	지	개	개	개	개	갱	지	개	개	개	개	갱	지	개	개	개	개	개	갱	지	中締めフレーズを叩いて踊りに入る最後のは強く
21	개	개	갱	지	개	개	갱	지	개	개	갱	지	개	개	개	개	개	개	갱		갱					
22 ~ 28	갱	~	(	춤	)																					
29											갱		갱		그라	갱		그라	갱		갱					舞踊からケンガリカラクが戻ってくるときには裏拍から戻っている
30	갱			지	갱	지	개	개	갱		갱	지	갱	지	개	개	갱	지	갱		개	개	갱	지		
31	갱	지	갱		갯	지	갱		개	개	갱	지	갱		그라	갱		그라	갱		그라	갱		그라		2行にわたるシンコーションの遊びが見られる
32	-	그라	개	개	갱		갱	지	개	개	갱	지	개	갱		그라	갯	지	갱		갱					
33	웃		갱		갱		웃	지	갱		갱	지	개	갱		그라	갯	지	갱	지	개	개	갱	지		裏拍
34	개	개	갱	지	개	개	갱		그라	갱		지	갱		그라	갯	지	갯	지	갱		갱				非常に装飾的、特徴的
35	갱				갱		갱			지	갱		갱		그라	갱		그라	갱		갱					基本的なカラクで一度仕切り直し
36	갱	지	갱		갯	지	갱	지	개	개	갱	지	개	갱		그라	갯	지	갱	지	개	개	갱	지		
37	갱		갱	지	갯	지	갱		개	개	개	개	갱		갱	지	갱	지	갱		개	개	갱			
38	갱	지	갱		갯	지	갱	지	갱		갯	지	개	개	개	개	개	개	개	갱		갯				信号カラク、ゲゲゲゲは強調され拍よりも後ろに伸びている

③ チャジンモリ (サムチェ) / 자진모리(삼채)

     = 85 (導入)、100~110 (基本)、115 (47行目以降ケンガリ遊び)、120 (67行目以降)

1	갱			지	갯			지	갱		그	라	갯		지	導入カラク
2	개	갱		지	갯			지	갱		그	라	개	갱		
3	갱			개	르	르	르	르	르		드	르	닥			
4	웃			갱			갱		갱		지	개	갱			裏拍
5	웃			지	갱		갱		갱		지	개	갱			裏拍
6	웃	갱		지	개	개	개	갱		지	개	개	갱			裏拍
7	개	갱		지	개	갱		지	갱		지	개	개	갱		小さく叩く
8	갱			지	갯			지	갱		그	라	갯		지	大きく叩く
9	개	갱		지	갱		갱		갱		지	개	갱			
10	갱			지	개	갱		지	갱		그	라	개	갱		
11	개	갱		지	개	갯		지	갱		그	라	개	갱		
12	갱			그	라	개	갱		갱		그	라	개	갱		
13	갱			그	라	개	갱		지	갱		지	개	개	갱	
14	갱			개	르	르	르	르	르		드	르	닥			
15	웃			웃			갯		갱				갱			裏拍
16	웃			닥			닥		닥				갱			裏拍
17	웃			닥			닥		닥				갱			裏拍
18	웃			닥			닥		닥				드	르	다	다
19	웃	닥		닥			닥		갱				드	르	다	다
20	웃	닥		닥			닥		갱				드	르	다	다
21	웃	닥		닥			닥		갱				드	르	다	다

22	웃	닥		닥		닥		갱		드르	다		裏拍
23	웃			드르	다					드르	다		裏拍
24	웃			드르	다					드르	다		裏拍
25	웃		갯		갱				갯		갱		裏拍
26	웃		갯		갱				갯		갱		裏拍
27	갱			지	갱		갱		지	개	갱		
28	개	갱		지	개	개	개	웃	갱		지	개	갱
29	갱		그	라	갱		그	라	개	갱	갱		
30	갱		그	라	갱		그	라	개	갱	갱		
31	갱		그	라	게	갱		갱		그	라	게	갱
32	갱		그	라	게	갱		지	갱		그	라	게
33	개	개	갱		지	개	개	갱		지	개	개	갱
34	개	갱		지	개	개	개	갱		갱		지	개
35	-	갱		갯			지	갱		그	라	갱	지
36	갱			개	르	르	르	르	르	드르	닥		
37	갱									닥			一度仕切り直す雰囲気
38	갱							닥					
39	갱							닥					
40	갱			닥				갱		닥			
41	닥		닥		닥			닥		닥		닥	
42	닥		닥		닥			닥		닥		닥	
43	갱			지	갯		지	갱		그	라	갯	지
44	개	갱		지	개	개	개	웃	갱		지	개	갱

45	갱			그 라	개	갱		지	갱		지	개	개	갱					
46	갱				개	르	르	르	르	르			닥						
47												닥							
48					드	르	닥						닥						
49					드	르	닥						닥						
50					드	르	닥						닥						
51					드	르	닥						닥						
52					드	르	닥						드	르	닥				
53					드	르	닥						드	르	닥				
54			닥		갱							닥	갱						
55			닥		갱							닥	갱						
56	닥				닥				갱										
57	드	르	갱		드	르	갱		갱										
58	닥				닥				갱										
59	드	르	갱		드	르	갱		갱										
60	닥			닥		닥			갱										
61	그	닥		닥		닥			갱										
62	닥			닥		닥			갱										
63	닥			닥		닥			갱				닥						
64	갱								갱										
65	갱								갱				닥						
66	갱			지	갯			지	갱			그	라	갯			지		サムチェ導入（モリ）カラクを一度出している
67	개		갱		지	갱			갱			지	개	갱					テンポアップ

全て裏拍で始まっている。プッポを立てたまま花の部分だけくるくる回す「ヨンボン」のシーンを予想して叩いていると思われる。

プッポを左右に振る動作と、前に倒してフワフワと開閉させる「ポックムジル」のコンビネーションをしているところだと思われる。

同じカラクが2回ずつのセットになっている。

「ポックムジル」を、前と左右に方向を変えながら見せているところだと思われる。最後のタツで整理している。

68	개	갱		지	개	개	갱		갱		지	개	갱			
69	갱		그	라	개	갱		지	갱		그	라	개	갱		
70	개	개	갱		갱		지	갱		그	라	개	갱			
71	개	갱		지	갱		갱		갱		지	개	갱			
72	갱			지	갯			지	갱		그	라	갯			지
73	개	갱		지	개	갯		지	갱		그	라	개	갱		
74	갱				드	르	닥			닥			닥			
75					드	르	닥						드	르	닥	
76					드	르	닥						드	르	닥	
77					드	르	닥	닥		닥			닥			
78					드	르	닥	닥		닥			닥			
79					그	라	갱									
80					그	라	갱									
81					그	라	갱									
82					드	르	닥									
83			갯			갱						지	개	갱		
84				지	갯			지	갱		그	라	갯			지
85	개	갱		지	개	갱		지	갱		그	라	개	갱		지
86	개	개	갱		갱		지	갱		지	개	개	갱			
87	개	갱		지	갱		갱		갱		지	개	갱			신호
88	갱				개	르	르	르	르	르			갯			

全て裏拍で始まっている。「ポックムジル」や左右の振りなどをしていることを想像して打っていると思われる。

太字にした「ケン」の声音は「ケン」とも「タ」ともとりにくい半マグムの性格が見られた。

④ フィモリ (イチエ) / 휘모리 (이체)

     = 120 (導入) 、125~127 (基本)

1	갱				갱			지	갱		갱		갱		갱		導入カラク	
2	갱			지	갱			지	갱		갱		그라	갱		지	갱	
3	갱			지	갱			지	갱		개	개	개	갱		지	갱	
4	갱					그라	개	갱							그라	개	갱	
5	웃					그라	개	갱							그라	개	갱	
6	웃			지	갱	갱			갱		웃			지	갱	갱		갱
7	웃			지	갱	갱			갱					지	갱		갱	
8	웃				지	갱			갱		웃		지	갱		지	갱	
9	갱			지	갱			지	갱		갱		그라	갱		지	갱	
10	갱			지	갱			지	개	개	개	개	갱			지	갱	
11	갱					드르	다	닥			웃				드르	다	닥	
12	웃					드르	다	닥			웃				드르	다	닥	
13	웃			다	닥	웃			다	닥	웃	다	닥	다	닥		다	다
14	웃			다	닥	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	다
15	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다
16	닥				다	닥			닥		웃	다	닥	다	닥		다	다
17	웃			다	다	웃	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	다
18	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다
19	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	다	닥	
20	갯				다	닥			갱		웃		지	갱		갱		갱
21	갱			지	갱			지	갱		갱		그라	갱		지	갱	
22	갱				지	갱			갱		갱				닥			
23	갱				지	갱			갱		갱				닥			
24	갱			지	갱			지	갱		갱			지	갱		지	갱
25	개	갱			지	갱			갱		갱				닥			

26	갱		지 갱		지 갱	갱		지 갱		지 갱		
27	개	갱		지 갱	갱	갱			닥			
28	갱		지 갱		지 갱	갱		그라 갱		지 갱		
29	갱		지 갱		지 갱	개	개	개	갱		지 갱	
30	갱		지 갱		지 갱	갱		그라 갱		지 갱		
31	개	개	개	갱		지 갱	개	개	갱		지 갱	
32	개	개	갱		개	개	갱		개	개	갱	<p>詰めのカラクを打ってテンポをアップさせているので、ここで終わらせようとしたのかもしれない(?)が、このあと再びマグムセの遊びを始めている。</p>
33	갱		지 갱		지 갱	갱		지 갱		지 갱		
34	개	개	갱		개	개	갱		개	개	갱	
35	갱				드르 다	닥		웃		드르 다	닥	
36	웃				드르	닥		웃		드르 다	웃	裏拍
37		드르 다			드르 다			드르 닥 다		닥	다	裏拍
38		드르 다			다	다		웃		드르 다	닥	<p>記譜しにくいが、呼吸をまるで3小拍(サムチェ)のときのようにしているように聞こえる。</p>
39	웃				갯			갱				裏拍
40	웃				갯			갱				裏拍
41	닥				닥			갱				半マグム
42	닥				닥			갱				
43	갯				갱				지 갱		갱	
44			지 갱		갱				지 갱		갱	<p>カラクの前半と後半で音量を大から小へと変えている</p>
45			지 갱		갱				지 갱		갱	
46	웃		지 갱		갱		웃	지 갯	지 갱		갱	裏拍
47	갱		지 갱		지 갱	갱		지 갱		지 갱		
48	개	개	갱		개	개	갱		개	개	갱	詰めのリズム
49	갱		지 갱		지 갱	지 갱		지 갱		지 갱	지	だんだん速く
50	갱		갱		갱	갱	갱	갱		갱	갱	
51	개	개	개	개	개	개			닥			



⑤ インサクツ / 인사굿

--	--	--	--

 = 55

갱		갱			지	갱		갱			지	개	개	갱		갱		갱			갯	
(징)	－																					

プップチュム カラク（２０１４年国楽放送録音版）終

## 6 「プッポチュムカラク（個人技）」

부포춤 가락 (개인놀이)

① 네도우림 ② 쿡코리 ③ 차진모리 (삼चे) ④ 피모리 (이체) ⑤ 인사쿠

## ① 네도우림 / 내드림

※ 네도우림は一定の拍子はないが表記の便宜上改行した。各行の長さが同じというわけではない。



1	갱	그라 갱	그라 갱	그라 갱	그라 갱	지 개	개	개	개	개	개	개	개	개	개	그라 갱
---	---	------	------	------	------	-----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	------

その場で足踏み

ㄱ 푸포 右に送る



2	갱~	닥	갱	갱	지 개	개	갱	개	갱	개	갱	개	갱	개	갱	개
---	----	---	---	---	-----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

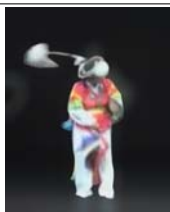
ㄱ 푸포 左に送る

ㄱ 푸포 右に送る

ㄱ 푸포 左肩回し

ㄱ 푸포 左肩回し

ㄱ 푸포 左肩回し



3	갱~	갱	갱~	개	갱	갱	갱	갱	갱	갱	그라 갱
---	----	---	----	---	---	---	---	---	---	---	------

ㄱ 푸포 左肩回し ㄱ 푸포 左に送る ㄱ 푸포 右肩回し ㄱ 푸포 右に送る ㄱ 푸포 左に送る ㄱ 푸포 右肩回し



4	지개개개개개개개	지 개	갱	지	갱	갱	갱	지 개	지	갱	지	갱
---	----------	-----	---	---	---	---	---	-----	---	---	---	---

小幅で素早く後退  
(プッポは前で若干揺らす)右足踏んで左足上げる  
(パレバッチのステップで前進)

左足踏んで右足上げる



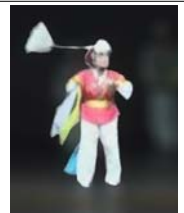
5    갱~                                    닥           닥           닥           드르 닥           드르 닥           드르 닥           드르 닥           닥    닥    닥    닥    닥    닥    닥

正面で止まりプットを揺らす      前を向いて呼吸      左足   右足      左足   右足   左足   右足   左足   左足   右足   左足  
プットを左右に揺らしながら後退



6      갱~                      지 갱      지 갱                      지 개 개 개 개 개 개                      지 개 개 갱      지 개 개 갱

右足で踏み出す 左足に乗って ㊦ プップ 左肩回し ㊦ ㊦ プップ 左肩回し ㊦ ㊦ プップ 右肩回し ㊦



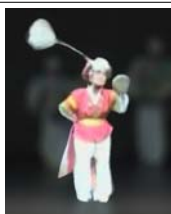
7 지 갱 지 갱 지 개 갱 지 개 갱 개 갱 개 갱 개 갱 개 갱

「プップ 左肩回し」 「プップ 右に送る」 「プップ 左に送る」 「プップ 右に送る」 「プップ 左に送る」 「プップ 右に送る」



8                    갠                    갠                    갠                    지 갠                    그라 갠                    그라 갠                    지 개 개 개 개 개 개 개 개 개 개 개 개

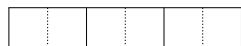
左足      プップ 左肩回し      プップ 左肩回し      左肩回し      左肩回し      左回      左回      左回      左回      左回      左回  
踏んで      大きく拍をとって      続けて2回転      より速く回転      勢いつけ



9    갓    (無音)                      개 개 개 개 개 개 개 개 개 개 개 개                      닻

「左肩回し」「左肩回し」「左肩回し」「左肩回し」「左肩回し」「左肩回し」「左肩回し」「左回」「左回」「左回」プップ立て  
ここから速く回転                      しばらく置いてから最後に打つ

② クッコリ / 굿거리



= 45 (導入) 、55~58 (2行目以降)



1	개	갱		갱	갱		갱	갱		그라	갱	갱		갯
---	---	---	--	---	---	--	---	---	--	----	---	---	--	---

プッポを上に立てた状態で  
正面を向いて打ち始める

軽く後ろの伴奏チベに向かって  
振り向きながらプッポを前に倒す



2	갱		지	갱	개	개	갱	갱	지	갱	개	갱	지	갱	지	개	개	갱
---	---	--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

左足 右足 左足  
小幅で素早く後退

左足  
プッポ左右振りながら1歩ずつ後退

右足に乗って左足上げる



3	갱					닥	닥	개	갱	개	갱	지	갱	갱		
---	---	--	--	--	--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--	--

左足大きく前に  
踏み出す

右足

1歩ずつ前進

左足

右足



4				닥	갱					그라	갱	지	갱	갱		
---	--	--	--	---	---	--	--	--	--	----	---	---	---	---	--	--

左足を軽く  
前に出す

ケン  
打ち下ろす

左足 右足  
小幅で後退

左足に乗る



5	갱			갱	개	개	갱	갱	지	갱		그라	갱	지	갱	지	개	개	갱
---	---	--	--	---	---	---	---	---	---	---	--	----	---	---	---	---	---	---	---

右足	左足	右足	左足
4歩前進			



6	갯			갯	개	개	갯	갯	지	갯		개	갯	지	갯		개	갯	지
---	---	--	--	---	---	---	---	---	---	---	--	---	---	---	---	--	---	---	---

右足	左足	右足	左足
	3歩前進		後ろにつく



7	갯					닥	닥	닥		드르	닥	닥	닥						
---	---	--	--	--	--	---	---	---	--	----	---	---	---	--	--	--	--	--	--

左足を1歩踏み出す	前傾姿勢になる	プップを前にふりかざす	左足	右足
				その場で左右にプップを振る



8	갯					닥		닥		다	닥	닥							
---	---	--	--	--	--	---	--	---	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--

右足	左足	右足	左足
	プップを左右に大きく振りながら4歩後退		

9	웃		지	갯		웃		지	갯		웃		지	갯	개	갯	갯		
---	---	--	---	---	--	---	--	---	---	--	---	--	---	---	---	---	---	--	--

右足	左足	右足	左足
	3歩後退		左足で前に踏み出す

10	웃		지	갯	개	개	갯	갯	웃	갯		그라	갯	갯					
----	---	--	---	---	---	---	---	---	---	---	--	----	---	---	--	--	--	--	--

右足を持ち上げ	深く踏む	左足	右足	左足	右足	左足	右足	左に深く踏み込みながら
			その場で足踏みして左右に重心を変える					「プップ左肩回し1回転」



11	갯					닥			드르	갯	개	갯	닥						
----	---	--	--	--	--	---	--	--	----	---	---	---	---	--	--	--	--	--	--

プッポ 後ろへ	プッポ 前へ										プッポ 後ろへ
------------	-----------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	------------

12	갱								드르	닥			드르	닥
----	---	--	--	--	--	--	--	--	----	---	--	--	----	---

プッポ 前へ					プッポ 後ろへ					プッポ 前へ				
-----------	--	--	--	--	------------	--	--	--	--	-----------	--	--	--	--



13	갱			닥			닥			드르	닥			닥
----	---	--	--	---	--	--	---	--	--	----	---	--	--	---

左足重心  
プッポ後ろへ

右足

左足  
プッポを後ろで左右に大きく振りながら前進

右足

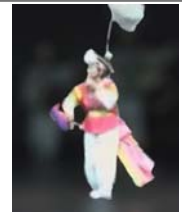


14			갱	갱		갱	갱		그라	갱	갱		개
----	--	--	---	---	--	---	---	--	----	---	---	--	---

左足を軸にして  
回転はじめる

右足を軽く地につきながら3拍で回転

右足を  
横に出す

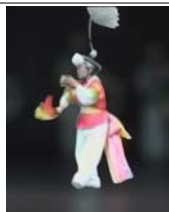


15	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	개	개	갱		그라	갱		그라	갱	갱			
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--	----	---	--	----	---	---	--	--	--

右足をついて  
右足軸で回転

左足を大きく横に出して体を回転させる

右足軸で回転



16	갱			갱	웃	지	갱		갱	개	갱	개	갱	갱	갱		갱	갱				
----	---	--	--	---	---	---	---	--	---	---	---	---	---	---	---	--	---	---	--	--	--	--

左足をついて  
もう1回転

右足つく

左足  
「プッポ左送る」

右足  
「プッポ右送る」

左重心  
「プッポ左肩回し1回」

左重心  
「プッポ右に送る」

」



17	개	개	갱	갱	개	개	갱	갱	개	개	갱	갱	개	개	갱	갱
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

「 プッポ 左肩回し 」 「 プッポ 右肩回し 」 「 プッポ 左 」 「 プッポ 右 」



18	개	개	갱	개	개	갱	개	개	갱	개	개	개	개	개	개	갱	갱
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

「 プッポ 左 」 「 プッポ 左 」 「 プッポ 左 」 「 プッポ 左 」 「 プッポ 左 」 「 プッポ 左 」 「 プッポ 左 」 「 プッポ 後ろへ 」



19	갱	~	(	춤	)												
----	---	---	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

※ ここから 3 6 までケンガリを打たずに踊るシーン  
便宜上、以下はチャングの基本カラクを書いておく

パチを持った右手をゆっくり挙げていく



20	(	덩		덩	덩	더러	러러	러	궁		다	다	궁	다	닥	닥)
----	---	---	--	---	---	----	----	---	---	--	---	---	---	---	---	----

引き続きパチを持った右手をゆっくり挙げていく

プッポはやや前傾に



21	(	덩		덩	덩	더러	러러	러	궁		다	다	궁	다	닥	닥)
----	---	---	--	---	---	----	----	---	---	--	---	---	---	---	---	----

右手が肩の位置まで上がってくる

頭の高さまで手が上がったら  
手のひらをやや上に向ける

左足に乗り  
右足を左前に出す



22	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

左足に乗って沈む  
手のひらを返してノスル（パチについた布）を背中の方に送る

体が上がり左足が上がる

左足を右前に出す



23	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

左足つく

右足  
後ろにつく

左足に乗って沈む

右足を左前  
左前に出す

左足  
後ろにつく

右足に乗って沈む



24	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

左足踏む

右足に乗る

左足深く踏み右手上げる

パチを持つ右手を  
右肩の上にかざす



25	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

右足1歩出す、左足重心で回転を始める  
ノスルを肩にひっかけ、ケンガリの手は徐々に引っくり返しながら前方へ

ゆっくりと左足軸で回転



26	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

徐々に左方向に回転

ふっと力を緩めて  
ケンガリとチェを引っくり返す





27	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

徐々に前に向きなおす

ふっと力を緩めて左に乗り  
肩を左右に揺らす「オッケチュム」を見せる



28	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

左重心

左右にオッケチュムの振りを見せながらやや後退

右重心



29	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

右重心

左重心

右重心

左重心

左右にオッケチュムの振りを見せながら前進



30	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

腕を体に沿わせて

左後ろに両手を送る

腕を体に沿わせて

右後ろに両手を送る

細かいステップを踏みながら前進

31	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

左足

前進

右足

左足を踏んで 左足軸で回転して

舞台後方を向く

足を揃える (右重心)

32	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

左足

後方を見ながら舞台前方に向かって後退、1拍ずつノスルを左右前後に振る

右足

左足

左足重心のまま

右足をタップして持ち上げる  
ノスルとプップを同時に後ろへ



33	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

そのまま軽くのけぞった状態

プップとノスル前へ

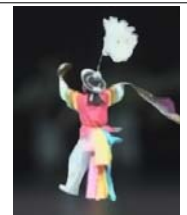
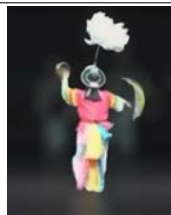
プップとノスル  
後ろへ



34	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

右足  
プップは後ろのまま、ノスルを後ろ手で左右に振って前進

左足  
右足



35	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

左足

右足  
プップは後ろのまま、ノスルを顔の前で左右に振って前進

左足

右足



36	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

左足で大きく横に踏み出し  
ノスルの遠心力を利用して回転はじめ

右足をつき左足軸で勢よく回転

左足ついてもう1回転

右足つく

左足つく

「プップ左肩回し」



37	갱					갱		웃	지	갱		갱	지	개	갱		개	갱	지	갱		갯		
----	---	--	--	--	--	---	--	---	---	---	--	---	---	---	---	--	---	---	---	---	--	---	--	--

「プップ 左に送る」 「右」 「左」 「右」 「左」 「プップ左肩回し1回」 「プップ右送る」 「プップ左回し」  
ケンガリ打ち始める



38	갯			드르	닥	갯			드르	닥	갯			드르	닥
----	---	--	--	----	---	---	--	--	----	---	---	--	--	----	---

プッポ  
後ろへ

プッポ  
前へ

プッポ  
後ろへ

プッポ  
前へ

やや前傾に



39	웃		닥		닥		닥	드르	닥	드르	닥	갯	닥		
----	---	--	---	--	---	--	---	----	---	----	---	---	---	--	--

左足前に出す 「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」 右足振り上げ  
前傾姿勢でカラクに合わせてプッポを花のようにフワフワ開閉させる「ポックムジル」 プッポ後ろへ



40	갯													다	
----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--

宙を見上げてしばらく呼吸を整える

左足重心

右足重心

その場で足の重心を変えてプッポを左右に振る



41				닥	닥		다		드르	갯	개	갯	갯		
----	--	--	--	---	---	--	---	--	----	---	---	---	---	--	--

左足重心

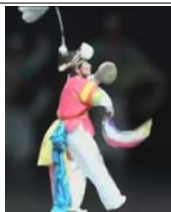
右足重心

その場で足の重心を変えてプッポを左右に振る

左足重心

右足踏みだす

左足を大きく  
左横に出す



42	갯					갯	웃	드르	갯	드르	개	개	갯	그라	갯	그라
----	---	--	--	--	--	---	---	----	---	----	---	---	---	----	---	----

左足軸で回転

後方に視線を残しつつ回転

左足 右足  
小幅で素早く後退

左足 右足

左足上げる



43	강	지	강	지	강	지	강	지	개	개	강	지	개	강		그라	강	지	강		강			
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--	----	---	---	---	--	---	--	--	--

左足

やや前傾姿勢で前進

右足

左足

ㄷ

プッポ左に送る

右足

ㄴㄷ

プッポ右に送る

ㄹ



44	강								닥			강		그라	강		강							
----	---	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	---	--	----	---	--	---	--	--	--	--	--	--	--

左足  
その場で足踏みしながらプッポを左右に振る

右足

左足

右足を前に出して

勢いよく  
右足を踏む



45	강	~			(	춤	)																	
----	---	---	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

左足に踏みかえて 右足横に大きく出す ※ここから 6 2 までケンガリを打たずに踊るシーン  
便宜上、以下はチャングの基本カラクを書いておく

だんだん右に重心を移していく  
パチの手を横に伸ばし、ケンガリは前方にかざす



46	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다		궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	--	---	---	---	--	----

徐々に左足重心に戻りながら

低い姿勢に

左足に乗って座る

ノスルを右肩にかける



47	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다		궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	--	---	---	---	--	----

右足重心

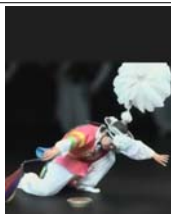
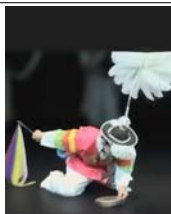
徐々に左足に重心、さらに低い姿勢に



48	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

さらに前傾になり、両手を地面と平行になるように伸ばす

ケンガリを裏返す



49	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

ケンガリを地面に伏せて置く

左重心



50	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

右重心

地面にふれるように手を大きく左右に振りながら



51	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

パチを地面に置く

徐々に顔を上げて両手で舞う



52	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

前を見る

力をふっと緩めて手のひらを返す

オッケチュム（肩を左右に振って舞う）



53	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)	
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----	--

左右に肩を振ってオッケチュム

左足に乗る



54	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)	
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----	--

右足に乗る  
徐々に立ちあがっていく

左足に乗る  
中腰になる



55	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)	
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----	--

右足  
手を上げて舞いながら素早く後退

(左足あげて)

左足

右足  
細かいステップで右斜めに前進  
手は右肩の上に



56	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)	
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----	--

右足  
床のケンガリの位置を軸にして大回りに回転

左足

右足

左足

右足軸

回転

左足



57	(	덩				덩		덩		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)	
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----	--

左足

右足  
回転続く

左足

右足  
体を左側にねじって顔は前

左足重心で座りはじめる  
手は大きく挙げたまま



58	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

右重心  
徐々に座る

左重心  
徐々に地面に近づいていく



59	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

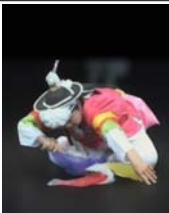
座った状態で地面にうつ伏せになる

手で地面をなでるように



60	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

地面をなでる



61	(	뎡				뎡		뎡		더러	러러	러		궁				다	다	궁	다	닥		닥)
----	---	---	--	--	--	---	--	---	--	----	----	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	---	--	----

右手でパチをつかむ

左手でケンガリをつかむ



62																		닥				닥		
----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	---	--	--

パチとケンガリをしっかりと手に持って

┌ プップ右に送る ┐┌ プップ左肩回し ┐  
再び打ち始める





63	갱					닥			드르	닥		다	닥		닥			
----	---	--	--	--	--	---	--	--	----	---	--	---	---	--	---	--	--	--

プッポ  
後ろへ

プッポ  
前へ

プッポ  
後ろへ



64	갱			갯	갱		지	갱	갱		드르	갱	갱		드르	갯		
----	---	--	--	---	---	--	---	---	---	--	----	---	---	--	----	---	--	--

プッポ  
前へ

プッポ  
後ろへ

プッポ  
前へ

立ち上がる



65	갱			갱	웃	지	갱	갱	개	갱	개	갱	지	갱	갯			
----	---	--	--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--	--	--

小幅で素早く後退

左足上げる  
プッポ後ろへ

66	갱						닥			드르	닥		닥		닥			
----	---	--	--	--	--	--	---	--	--	----	---	--	---	--	---	--	--	--

その場で

プッポ  
前へ

左足上げる  
プッポ後ろへ



67	갱			지	갱	웃	지	갱	갱	개	개	갱	개	갯	지	갱	갱		
----	---	--	--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--	--

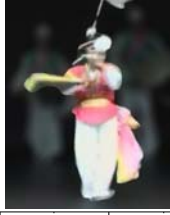
左足

右足  
前進

左足

右足を踏んで  
左足を横に出す





68	강					개	르	르	르	르			드르	강		개	강		갯				
----	---	--	--	--	--	---	---	---	---	---	--	--	----	---	--	---	---	--	---	--	--	--	--

左足を軸に回転をはじめる      回転      伴奏チベの方に歩いていく      大きく盛り上げて合図を出す

## ② チャジンモリ (サムチェ) / 자진모리(삼채)

--	--	--

 = 90 (導入)、100~110 (3行目以降～)



1	갯				지	갯				지	갯			그	라	갯				지
---	---	--	--	--	---	---	--	--	--	---	---	--	--	---	---	---	--	--	--	---

伴奏チベに向かってその場で叩く

「 プッポ左肩回し 」



2	개		갯		지	갯			갯		갯		지	개		갯				
---	---	--	---	--	---	---	--	--	---	--	---	--	---	---	--	---	--	--	--	--

「 プッポ左に送る 」

「 プッポ 右送り 」

その場で足踏み

「 」

「 プッポ 左 」

プッポを左右に大きく振る

「 」

「 プッポ 右 」

「 」



3	갯				그	라	갯			지	개		갯		지	갯				지
---	---	--	--	--	---	---	---	--	--	---	---	--	---	--	---	---	--	--	--	---

「 プッポ左に送る 」

「 プッ포 右送り 」

その場で足踏み

「 」

「 プッ포 左 」

プッポを左右に大きく振る

「 右足踏んで左足前を出す 」



4	개		갯		지	개		개		개		웃		갯		지	개		갯	
---	---	--	---	--	---	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	---	--	---	--

左足踏む

左足沈む、右足上げる

「カルカマルカ」 (行くかやめるか) のステップで前進

右足を前で軽くタップ

左足沈む、右足上げる



5	개					드	르	닥				닥				닥				
---	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--

右足踏む

右足沈む、左足上げる  
右斜め前方向に

左足を前で軽くタップ  
「カルカマルカ」繰り返し

右足沈む、左足上げる



6						닥				다			닥				닥			
---	--	--	--	--	--	---	--	--	--	---	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--

左足踏む

左足沈む、右足上げる

右足を前で軽くタップ  
「カルカマルカ」繰り返し

左足沈む、右足上げる



7						드	르	닥								드	르	닥		
---	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--

右足踏む

右足沈む、左足上げる  
「パレバッチ」(1歩ずつ片足を上げて反対の足で踏みこむ)のステップで前進

左足踏む

左足前を出す



8						드	르	닥								드	르	닥		
---	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--

右足踏む

右足沈む、左足上げる  
「パレバッチ」繰り返し

右足踏む

右足沈む、左足前を出す



9						드	르	닥								드	르	닥		
---	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--

右足踏む

左足後ろにつく

右足

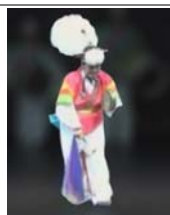
その場で足踏み

左足



10	닥					닥				갱									
----	---	--	--	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--

その場で前傾姿勢、プップは後ろのまま



11	닥				닥			닥			갱								
----	---	--	--	--	---	--	--	---	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--

その場で前傾姿勢、プップを若干揺らしながら



12	그	라	갱			그	라	갱			갱								
----	---	---	---	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--

その場で前傾姿勢、プップを後ろで左右に揺らしながら



13	웃					지	개	갱			지	개	갱			갱			
----	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--

左足

右足

左足

右足

左右にプップを振りながら後退



14	웃					지	개	갱			지	개	갱			갯			
----	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--

左足

右足

左足

右足

左右にプップを振りながら後退

1歩前に大きく踏み込む



15						그	라	갱							그	라	갱					
----	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--

左足に飛び乗るようなかたちで

左重心

「 プッポ 左肩回し 」

左重心

「 プッポ 左肩回し 」



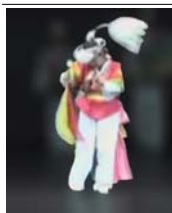
16						그	라	갱			갱				지	개	갱				
----	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--

左重心

「 プッポ 左肩回し 」

右重心

「 プッポ 右肩回し 」



17	갱					지	개	갱			지	개	갱			갱					지
----	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--	--	---

「 プッポ左肩回し 」

「 右に送る 」

「 プッポ左肩回し 」



18	갱					개	르	르	르	르	르	르	르			닥					
----	---	--	--	--	--	---	---	---	---	---	---	---	---	--	--	---	--	--	--	--	--

「 プッポ左肩回し 1回 」

「 プッポ左肩回し 1回 」

「 プッポ左肩回し 1回 」

「 プッポ左肩回し 1回 」



19	갱					드	르	닥			갱				드	르	닥				
----	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--

プッポ  
後ろへ

プッポ  
前へ

20	갱					드	르	닥			갱				드	르	닥				
----	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--

プッポ  
後ろへ

プッポ  
前へ

[illegible]

「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」  
前を向いて若干前傾姿勢で「ポックムジル」（プッポをフワフワと開閉させる）

[illegible]

「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」  
ポックムジル続き

[illegible]

「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」  
ポックムジル続き

[illegible]

「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」  
ポックムジル続き

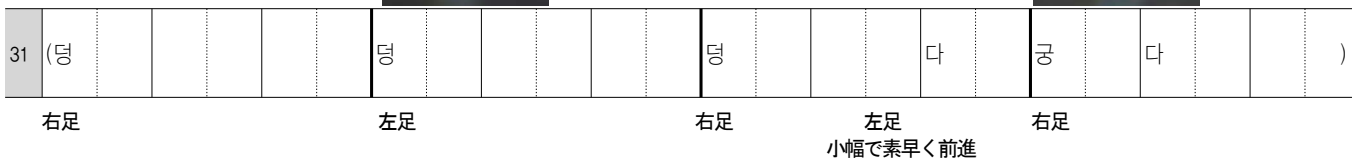
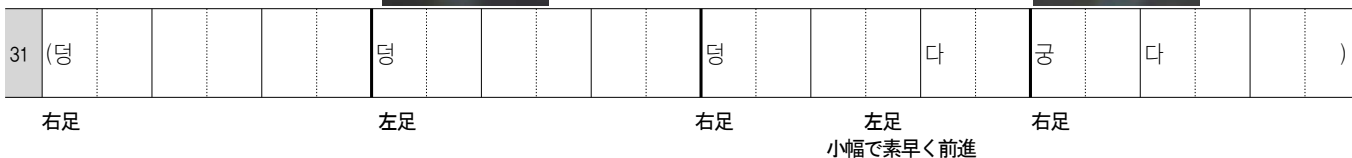
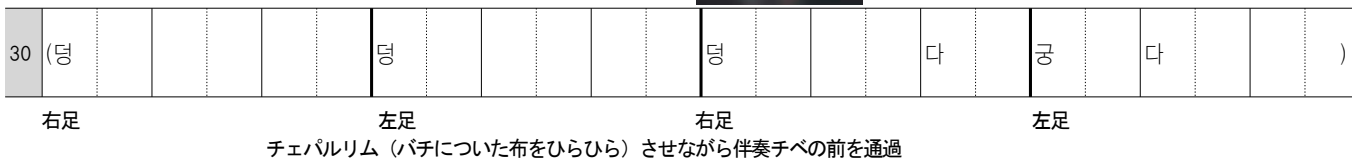
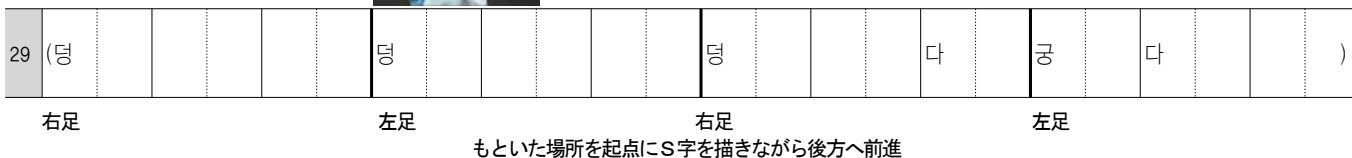
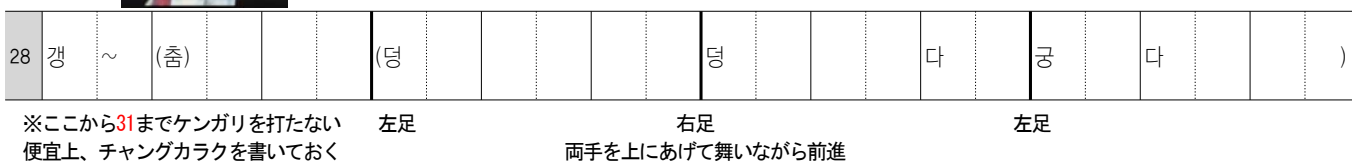
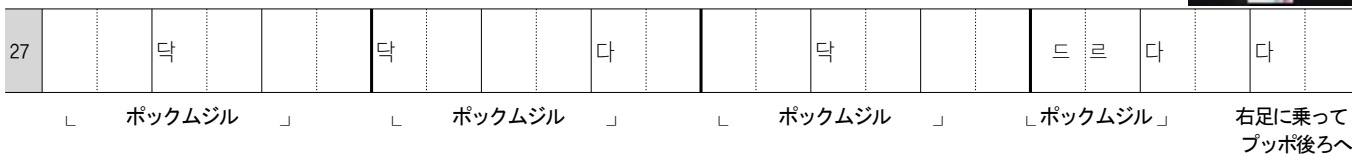
[illegible]

「      ポックムジル      」      「      ポックムジル      」      「      ポックムジル      」      「      ポックムジル      」

ポックムジル続き

26		탁		탁		탁		탁			다	다	다
----	--	---	--	---	--	---	--	---	--	--	---	---	---

「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」  
ポックムジル続き



[illegible]

左足

後方で反時計回りに前進

右足

左足

右足乗って

プッポ右に送る



33	웃			그	라	갱					웃			그	라	갱				
----	---	--	--	---	---	---	--	--	--	--	---	--	--	---	---	---	--	--	--	--

左足

プッポ左肩回し

右足

左足軸に時計回りで回転（半分）

左足

プッポ左肩回し

右足

[illegible]

左足

プッポ 左肩回し

右足

左足軸に時計回りで回転（つづき）

左足

プッポ左肩回し

右足

正面向いて回転終わる



35	갱				그	라	갱				그	라	개		갱			갱			
----	---	--	--	--	---	---	---	--	--	--	---	---	---	--	---	--	--	---	--	--	--

左足で大きく横に踏み出す

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し

プッポ左に送る

[illegible]

プッポ**右**肩回し

プッポ**右**肩回し

プッポ**右**肩回し





37	갱				그	라	개		갱			갱			그	라	개		갱			지
	「 プッポ左肩回し					」 「 プッポ左に送る					「 プッポ右肩回し					」						



38	개		개		갱		지	개		개		갱		지	개		개		갱			지
	「 プッポ左肩回し					」 「 プッポ左肩回し					」 「 プッポ左に送る					」 「 右回し						



39	개		갱			개		갱			갱			갱			갱					
	「 プッポ右肩回し					」 「					「 プッポ左肩回し					」						



40	개		갱			갱			지	갱			그	라	개		갱					
	「 プッポ右に送る					」 「 プッポ左に送る					」 「 プッポ左に送る					」 「 プッ포左に送る						



41	갱					개	르	르	르	르				드	르	닥						
	「 プッポ左肩回し					」 「 プッ포左肩回し					」 「 プッ포左肩回し					」 「 プッ포左肩回し						



42	갯						드	르	닥			갯					드	르	닥			
----	---	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--

プッポ  
後ろへ

プッポ  
前へ

右足上げる  
プッポ後ろへ



43	갯						드	르	닥			갯					드	르	닥			
----	---	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--

プッポ前へ

右足上げる  
プッポ後ろへ



44	갯						드	르	다		다		닥				닥					
----	---	--	--	--	--	--	---	---	---	--	---	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--

右足踏みだす

左足 右足  
その場で足踏みしながら

左足  
ポックムジル

右足に乗って

左足上げる



45	갯						드	르	다		다		닥				닥					
----	---	--	--	--	--	--	---	---	---	--	---	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--

プッポ  
後ろへ

左足踏みだす 右足

左足  
その場でポックムジル

右に乗る

左足上げる



46	갯						드	르	다		다		닥				닥					
----	---	--	--	--	--	--	---	---	---	--	---	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--

プッポ  
後ろへ

左足踏みだす 右足

左足  
その場でポックムジル

右に乗る

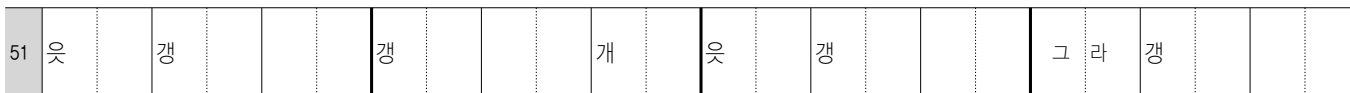
左足上げる



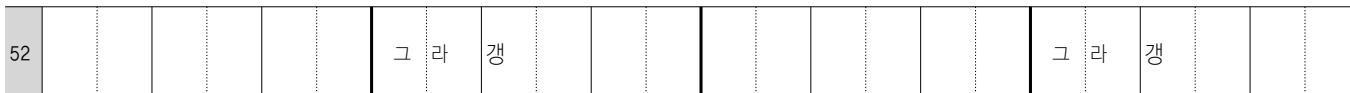
プッポ  
前へ



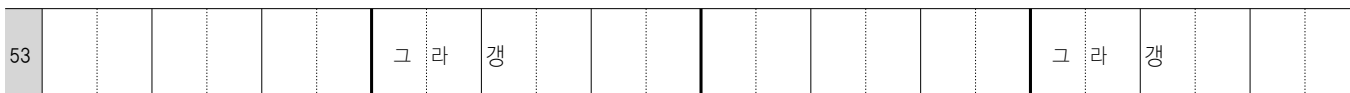
左足上げる  
プッポ後ろ



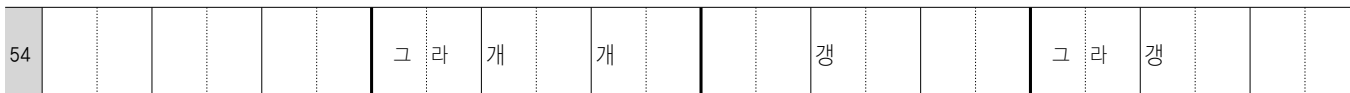
右足  
その場で足踏み、前傾姿勢



右足



右足



左足上げる



55	갱					개	르	르	르	르					갯				
----	---	--	--	--	--	---	---	---	---	---	--	--	--	--	---	--	--	--	--

プッポ  
後ろへ

左足踏み出す

右 左 右 左 右 左  
前方に走り込む

座る（プッポは後ろで立てたまま）



56	(덩				구	궁	다		구	궁			다	궁	다			)
----	----	--	--	--	---	---	---	--	---	---	--	--	---	---	---	--	--	---

※ここから58までケンガリを打たない

ゆっくりと座る

57	(덩				구	궁	다		구	궁			다	궁	다			)
----	----	--	--	--	---	---	---	--	---	---	--	--	---	---	---	--	--	---

座ったまま呼吸を整える

58	(덩				구	궁	다		구	궁			다	궁	다			)
----	----	--	--	--	---	---	---	--	---	---	--	--	---	---	---	--	--	---

座ったまま呼吸を整える



59																닥			
----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--

座ったまま呼吸を整える

ㄹ プッポ右に送る ㄹ



60						드	르	닥								드	르	닥	
----	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	---	---	---	--

ㄹ プッポ左に送る ㄹ  
拍を大きくとってプッポを左右に揺らす  
ㄹ プッポ右に送る ㄹ  
ㄹ 左回し



61	갱					지	갱			갱			갱		지	개		갱		
----	---	--	--	--	--	---	---	--	--	---	--	--	---	--	---	---	--	---	--	--

「 プッポ左肩回し 」 「 プッポ左肩回し 」 「 プッポ左に送る 」 「 プッポ右肩回し 」



62	갱					지	개		갱		지	갱			지	개		갱		지
----	---	--	--	--	--	---	---	--	---	--	---	---	--	--	---	---	--	---	--	---

「 プッポ右に送る 」 「 プッポ左肩回し 」 「 プッポ左に送る 」 「 プッポ右に送る 」



63	갱					개	르	르	르	르					갯				
----	---	--	--	--	--	---	---	---	---	---	--	--	--	--	---	--	--	--	--

「 プッポ左肩回し 」 「 プッポ左肩回し 」 「 プッポ後ろへ 」



64	갱												드	르	닥				
----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--

座ったまま宙を仰ぎ見る

「 プッポ前へ 」



65													닥						
----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--

「 プッポ後ろへ 」

[illegible]

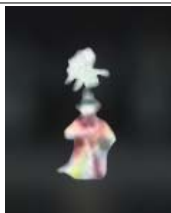
– 67 –



71	드	르	닥				드	르	닥				갱								
----	---	---	---	--	--	--	---	---	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--

「プッポ右に送る」 「プッポ左に送る」  
後ろでプッポを大きく左右に振る

プッポ  
前へ



72	닥				닥			닥				갱									
----	---	--	--	--	---	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--

「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」

プッポ  
後ろへ



73	닥				닥			닥				갱									
----	---	--	--	--	---	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--

「プッポ左に送る」 「プッポ 右」 「プッポ 左」  
後ろでプッポを大きく左右に振る

プッポ  
前へ

74	닥				닥			닥				갱									
----	---	--	--	--	---	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--

「ポックムジル」 「ポックムジル」 「ポックムジル」

プッポ  
後ろへ

75	닥				닥			닥				갱									
----	---	--	--	--	---	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--

「プッポ左に送る」 「プッ포 右」 「プッ포 左」  
後ろでプッポを大きく左右に振る

プッポ  
前へ

76	닥					갱					닥					갱					
----	---	--	--	--	--	---	--	--	--	--	---	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--

「ポックムジル」

プッポ  
後ろへ

プッポ  
前へ



77	다					강					다					강				
----	---	--	--	--	--	---	--	--	--	--	---	--	--	--	--	---	--	--	--	--

「 ポックムジル

」 プッポ  
後ろへ

」 プッポ  
前へ



78	으					드	르	다								드	르	다		
----	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--

「 ポックムジル

」 徐々に立ち上がる

「 ポックムジル

」



79						드	르	다	다			다				다				
----	--	--	--	--	--	---	---	---	---	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--

「 ポックムジル

」 徐々に立ち上がる

「 ポックムジル

」



80						드	르	다								드	르	다		
----	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--

左足

右足

立ちあがったら前傾姿勢でポックムジルしながら後退



81						드	르	다	다			다				다				
----	--	--	--	--	--	---	---	---	---	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--

左足

右足

左足

ポックムジルしながら後退

右足





82						드	르	다		다		웃		갱				드	르	닥				
----	--	--	--	--	--	---	---	---	--	---	--	---	--	---	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--

左足

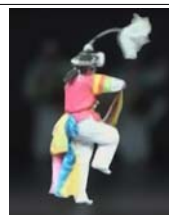
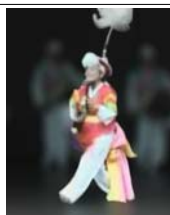
右足  
ポックムジルしながら後退つづき

左足

後方まで下がったところで斜め右方向に前進

右足乗って左足ふりあげる

プッポ  
後ろへ



83	갱																	닥						
----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--

左足を大きく前に1歩出す

左足

右足  
急激にターンして方向を替える「ミョンドリ」(面回り)のステップで前進

左足乗って右足ふりあげる

プッポ  
後ろへ



84	갱																	닥						
----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--

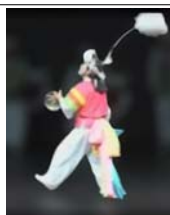
右足を大きく前に1歩出す

右足

左足  
「ミョンドリ」ステップ続き

右足乗って左足ふりあげる

プッポ  
後ろ



85	갱																	닥						
----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--

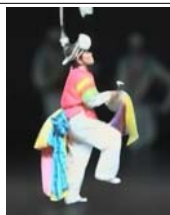
左足を大きく前に1歩出す

左足

右足  
「ミョンドリ」ステップ続き

左足乗って右足ふりあげる

プッポ  
後ろ



86	갱																	닥						
----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--

右足を大きく前に1歩出す

右足

左足  
「ミョンドリ」ステップ続き

右足乗って左足ふりあげる

プッポ  
前

[illegible]

左足  
プツポ後ろへ

右足  
後退

左足  
プツポ前へ

右足乗る  
「プッポ右に送る」



88	개	갱		지	갱	지	갱	갱	지	개	갱		
----	---	---	--	---	---	---	---	---	---	---	---	--	--

左足に乗って

プッポ 左肩回し

プッポ 右肩回し

[illegible]

プッポ 左に送る

「プッポ 右に送る」

[illegible]

↑ プッポ 左に送る

↳ プッポ 右に送る



91	갱		지	갱		지	개	개	개	갱		닥					
----	---	--	---	---	--	---	---	---	---	---	--	---	--	--	--	--	--

左足

右足（その場で足踏み）

左足

右足に乗る 左足に乗る

プッポ 左肩回し

プッポ  
後ろへ



92	갱						드	르	다			갱					드	르	닥			
----	---	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--

プッポ  
前



93	갱																		닥			
----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--

左足  
プッポ後ろへ

右足  
やや前進

左足に乗って左後ろにプッポをゆっくりと傾ける  
プッポを後ろで立てたまま白い花だけくるくる回す「ヨンボンノリ」で回転



94							닥												닥			
----	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--

右足に乗って回転

ㄹ

ヨンボンノリ

ㄹ ㄹ

ヨンボンノリ

ㄹ



95							닥												닥			
----	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--

ㄹ

ヨンボンノリ

ㄹ

ㄹ

ヨンボンノリ

ㄹ



96							닥				다								닥			
----	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--

ㄹ

ヨンボンノリ

ㄹ

左足を軸に徐々に後方に向け回転

ㄹ

ヨンボンノリ

ㄹ



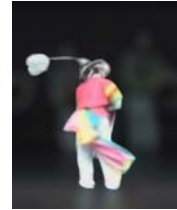
97						드	르	닥							드	르	닥				
----	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--

「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」

ヨンボンノリ

左足を軸に徐々に回転

ヨンボンノリ



98						닥			다			다			닥						
----	--	--	--	--	--	---	--	--	---	--	--	---	--	--	---	--	--	--	--	--	--

「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」

ヨンボンノリ

プッポ右に送る

左足に乗って  
正面を見る

プッポ 左肩回し



99	으					지	개	갱			갱				지	개	갱				
----	---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	---	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--

「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」
「
」

左足

右足

左足

右足

プッポ 左肩回し

プッポ 左肩回し



100	갱					개	르	르	르	르					갯						
-----	---	--	--	--	--	---	---	---	---	---	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--

左足

右足

左足

右足

伴奏チベに向かって合図をしながら回転し、フィモリへ移行

### ③ フィモリ (イチェ) / 휘모리 (이체)

     = 120



1	강			강		지	강	강	강	강	
---	---	--	--	---	--	---	---	---	---	---	--

その場で伴奏チベたちを見ながら



2	강		지	강		지	강	강		지	강	강	
---	---	--	---	---	--	---	---	---	--	---	---	---	--

徐々に前を向いて



3	강		그라	강		지	강	강		닥		닥	
---	---	--	----	---	--	---	---	---	--	---	--	---	--

左足

右足  
その場で足踏みをする

左足

右足に乗って  
「プッポ右に送る」



4	웃			닥		닥		웃		닥		닥	
---	---	--	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--

左足に乗って右足上げる (パレバッチのステップ) で前進  
「プッポ 左肩回し」

右足に乗って左足上げる  
「プッポ 左肩回し」



5				다	다	닥				다	다	닥	
---	--	--	--	---	---	---	--	--	--	---	---	---	--

左足に乗って右足上げる (パレバッチの続き)  
「プッポ 左肩回し」

右足に乗って左足上げる  
「プッポ 左肩回し」



6					다	다	닥					다	다	닥	
---	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	---	---	---	--

左足に乗って右足上げる (パレパッチの続き)

「 プッポ 左肩回し 」

右足に乗って左足上げる

「 プッポ 左肩回し 」

7					닥							닥			
---	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--

左足乗る「 プッポ 左肩回し 」

「 プッポ 右肩回し 」



8					닥							닥			
---	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--

「 プッポ 左肩回し 」

「 プッポ 右に送る 」 「 プッポ 左肩回し 」



9	갱			지 갱	갱		갱		갱			닥			
---	---	--	--	-----	---	--	---	--	---	--	--	---	--	--	--

「 プッポ 左肩回し 」

「 プッポ 左肩回し 」

「 プッポ 後ろへ 」



10	갱							갱							
----	---	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--

「 プッポ 前へ 」

「 プッポ 後ろへ 」



11	갱							갱							
----	---	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--

「 プッポ 前へ 」

「 プッポ 後ろへ 」



12					드르	닥						드르	닥	
ブッポ 前へ					「ポックムジル」					その場で足踏み				

13					드르	닥						드르	닥	
					「ポックムジル」					その場で足踏み				

14					드르	닥						드르	닥	
					「ポックムジル」					その場で足踏み				



15	웃		드르	다			드르	다			드르	다			드르	다																							
「					」					「					」					「					」					「					」				
ポックムジル										ポックムジル										ポックムジル										ポックムジル									
大きく開閉させる																																							



16	웃	드르	다			드르	다			드르	다			닥			닥														
「				」				「				」				「				」				「				」			
ポックムジル								ポックムジル								ポックムジル								ポックムジル							
より大きく開閉させる																															

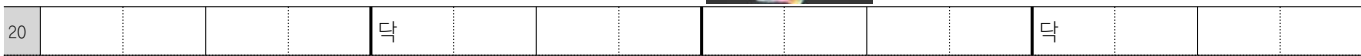
17			닥		닥		닥					드르	닥	
「ポックムジル」					「ポックムジル」					「ポックムジル」				



18					드르	닥		갱						
「ポックムジル」				「ポックムジル」				ブッポ 後ろへ				左足に乗る		



「ヨンボンノリ」



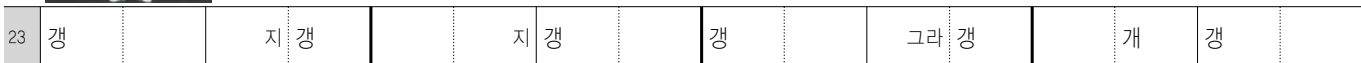
ヨンボンノリ



「**ヨンボンノリ**」



「 ヨンボンノリ 」 右に大きく送ってから 左足に乗る 「 プツポ左肩回し 」



「**プッポ左肩回し**」 「**プッポ右肩回し**」



プップオ左肩回し





25	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지	갱	지
	「													」

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し



26	개	개	개	개	개	개	개	개	개	개	개	개	개	개
	「													」

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し



27	갯													
----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

(つづけてインサクッ)

「プッポ左肩回し」

④ インサクッ / 인사굿 

--	--	--	--	--	--

 = 55



갱		갱			지	갱		갱		지	개	갱	갱	지	갱		갱			갯	
	「																				」

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し

プッポ左肩回し

プッポ  
後ろ



갱	—																				
---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

深く礼をする

プッポチュム カラク (2010年 チュムチュンパラムコッ公演) 終