

一般社団法人 東洋音楽学会
「東洋音楽研究」第78号（平成24年度）抜刷

〈大韓帝国愛国歌〉に隠されていた韓国民謡の発見
―フランチ・エツケルトが編曲した日韓の国歌再考―

ヘルマン・ゴチエフスキ
李 京 粉

〈大韓帝国愛国歌〉に隠されていた韓国民謡の発見

— フランツ・エツケルトが編曲した日韓の国歌再考 —

ヘルマン・ゴチエフスキ

李 京 粉

「君が代」に和声を付けたことで知られているフランツ・エツケルトは、旧大韓帝国の国歌であった大韓帝国愛国歌の作曲家としても知られて来た。しかし著者達は二〇二二年一月、韓国語で発表した論文で、エツケルトは大韓帝国愛国歌の作曲者というより編曲者であり、その原曲はホーマー・ハルバートが採譜して一八九六年に発表した民謡「param i punda」であったことを突き止めた。本論では、その発見の経緯を紹介するとともに原曲の旋律と韓国の民謡の関係を明らかにし、新しく判明した大韓帝国愛国歌の成立過程の意義を、主に「君が代」との比較という視点で再考した。本論の研究結果を左の三点に要約することができる。

第一に、韓国民謡における「param i punda」の特徴について研究した結果、ハルバートの採譜は様々な地域で二〇世紀後半に伝承されていた口伝民謡と細かいところまで共通しているところが多く、どの民謡とも共通していない部分はない部分があった。従って、ハルバートの採譜の忠実さに疑問を抱く理由がなく、その楽譜が一九世紀末の民謡の演奏法を正確に反映していると思われる。

第二に、大韓帝国愛国歌の成立過程について、今まで一部の研究者が主張してきたことと違って、旋律が先行して成立し、歌詞が後で作られたことを確認した。大韓帝国愛国歌の声楽譜がまだ発見されていないので仮説ではあるが、エツケルト編曲の器楽譜が初演された時には歌詞がまだ存在せず、高宗が旋律を承認してから、歌詞の作成が命令されたと見られる。

第三に、「君が代」と大韓帝国愛国歌の成立過程には具体的なところで様々な違いがあったとしても、重要な共通点が二つある。一つは、その国の伝統的な旋律が西洋風に編曲されたことである。もう一つは、編曲者エツケルトが直接伝統音楽にアクセスせず、西洋音楽と伝統音楽の両方に通じる仲介者によって五線譜で提供された候補曲から旋律を選んだことである。日本では伶人が原歌を提供し、韓国ではハルバートの採譜が使われた。これらの共通点は当時の異文化交流の状況を反映していると言えるだろう。

キーワード 国歌 大韓帝国 日本 フランツ・エツケルト 民謡

一 はじめに

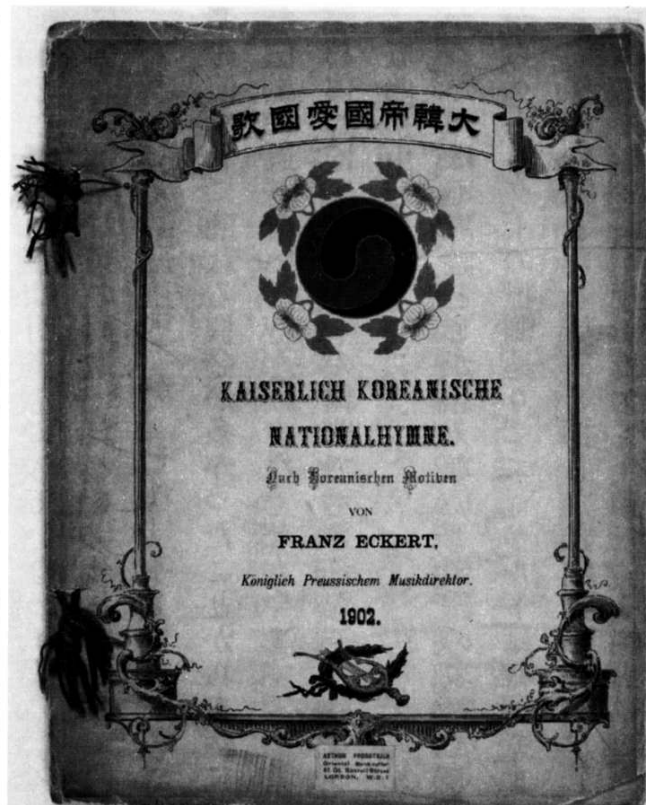
この論文の端緒はフランツ・エツケルトが作曲したと思われる〈大韓帝国愛国歌〉の原曲である韓国民謡の発見である。その民謡はよく知られている文献に載っていたが、エツケルトの愛国歌との類似性は従来の研究で見逃されておられ、著者達が共同研究過程で偶然に見出したものである。結果的に〈大韓帝国愛国歌〉がエツケルトの「作曲」ではなく、「編曲」だったという重要な事実が判明した。これはすでに韓国の雑誌『歴史批評』二〇一二年冬号（以下「李&ゴ 二〇一二」）に発表され、その中で〈大韓帝国愛国歌〉がエツケルトの作曲と考えられる様になった経緯を検討、さらに原曲が載っている記事とその初期の受容史を分析した。本論文ではその研究成果の要点を日本語で紹介するとともに原曲の旋律と韓国の民謡の関係をさらに明らかにし、新しく判明した〈大韓帝国愛国歌〉の成立過程の意義を主に〈大日本礼式〉（君が代）との比較という視点で再考したい。

二 作曲だと思われていた編曲作品

十九世紀末は日本、二十世紀初頭は韓国に長年滞在したプロイセン出身の音楽隊教師フランツ・エツケルトが日本で〈大日本礼式〉（君が代）、韓国で〈大韓帝国愛国歌〉の成立に関わったことは周知の通りである。

しかしその具体的な役割については長年疑問が残っていた。特に彼は両讃歌の旋律の「作曲者」でもあったという誤った情報が様々な文献に載っていた。その原因の一つは出版譜の表紙に書かれた曖昧なドイツ語表現であろう（図一参照）。つまり〈大日本礼式〉の表紙に「古代日本の一つの旋律に基づいてフ・エツケルトによる」、〈大韓帝国愛国歌〉の表紙に「韓国の諸動機に基づいてフランツ・エツケルトによる」と書かれており、「に基づいて」(„nach“)の具体的な意味が不明で、動詞もないので「による」(„von“)は何の役割を指しているかが明らかではなかった。同時代のドイツの出版譜の表紙を見ると似ている表現が作曲作品にも編曲作品にも使われている。^(注3)

しかし日本の場合は〈大日本礼式〉の旋律が宮内省式



図一 エッケルト編曲〈大日本礼式〉(君が代)と〈大韓帝国愛国歌〉の出版譜それぞれの表紙。左は中村理平 一九九三、二五八頁より引用。右は横浜開港資料館所蔵。ドイツ語表記は左 JAPANISCHE HYMNE./NACH EINER ALTJAPANISCHEN MELODIE/von/F. ECKERT./Königl. Pr. Musikdirektor./1888、右 KAISERLICH KOREANISCHE / NATIONALHYMNE./Nach koreanischen Motiven/VON/FRANZ ECKERT, / Königlich Preussischem Musikdirektor. / 1902. と読まれる。

部寮雅楽課の伶人の作曲であるという正しい情報も古くから多くの人に知られていた。エッケルト自身がそれを知らなかったにしても、^(注4)自作ではないということも勿論認識し、その関係の資料を徹底的に研究した中村理平も言っているように「エッケルトが自分で、編曲した」とい、決して「作曲した」とは言っていない(中村理平 一九九三、二五八頁)のである。エッケルトは一八八一年にドイツ東洋文化研究協会の機関誌に「君が代」の旋律を「日本の国歌」(Die japanische Nationalhymne)として発表した際、国家的に制定された国歌が存在しないので自分が海軍省からその作曲を依頼されたが、自分が幾つか候補となる旋律を要求し、その中から選定したものに和声を付けてそれを西洋楽器のためにアレンジしたと説明している。^(注5)「君が代」の旋律を作曲したのではなくただ選定しただけだと明らかにするこの記事が図一左の出版譜以前に発表されているので、エッケルトが意図的に楽譜の表紙で曖昧な書き方を使ったとはとても思えない。その後誤った情報がさまざまな文献に発表されている

が、中村理平がその由来と流れを明らかにしたので、どの文献を信じれば良いかという疑問は残らずに解決している(中村理平 一九九三、二五五～二六〇頁)。

それに対して〈大韓帝国愛国歌〉の表紙には「一つの旋律に基づいて」ではなく「諸動機に基づいて」と書かれていることもあり、今までほとんどの研究者が「諸動機」を気にしながらも旋律全体をエツケルトの作曲とし、特に疑問も持たなかった。唯一ハンス・アレクサンダー・クナイダーは「君が代」の場合との類似性から、エツケルトが複数の韓国民謡から一つを選び、それを編曲したと正しく推測したが、原曲は明らかにしていない。^(注6)「韓国の諸動機」に関しては「雅楽の動機」だとも言われている(閔庚燦^{ミンギョンチャン} 二〇一〇、一三三頁)が、それはエツケルトが宮廷で雅楽の演奏者に触れる機会が多かったことから自然に発生した伝説に過ぎないだろう。少なくとも今まで「雅楽の動機」が具体的にエツケルトの編曲で示されたことはない。

原曲が出てきた今となっては、それが長年発見されなかったのは不思議としか思えない。楽譜の表紙との類似性からクナイダーの推測通り、エツケルトは韓国でまず日本と同様に候補となる旋律を探したと考えられる。しかしどこに着眼すればよかったのだろうか。日本の場合は国家的

な職業音楽家であった伶人がその任務に当たったが、何故その要求に応じることができたかといえば、彼らが「君が代」の創作当時(一八八〇年)すでに六年間西洋音楽を勉強し、西洋各国歌の演奏経験も持ち、軍楽隊用の国歌にどのような旋律が適しているかということをも十分に把握した上それを創作し、五線譜に採譜することもできたからである(Gottschewski 2003参照)。それに対して〈大韓帝国愛国歌〉が創作された一九〇一年の韓国では伶人と同じ役割を果たせる人材がいなかったと思われる。しかし英語で韓国の音楽を紹介する資料が僅かではあるが存在し、その中に五線譜に起こされた歌もあった。中でも抜きん出て重要で、当時他の文献にもよく引用された(李&ゴ 二〇一二、三八五～三八八頁)資料は、ホーム・ハルバートが一八九六年に韓国で出版された英語雑誌 *The Korean Repository* に発表した“Korean Vocal Music”(「韓国の声楽」という記事であった。実はこの記事にこそ、エツケルトが〈大韓帝国愛国歌〉を作ったときに基になった旋律が載っていたのである。

それが今日まで明らかにならなかった理由は、エツケルトの「作曲」であるということは定説であり、だれも〈大韓帝国愛国歌〉に原曲があるとは思ってもみなかったから

である。振り返ってみれば〈大韓帝国愛国歌〉の成立時期に近い資料の中にそれをはつきりとエツケルトの「編曲」としてあるものもあり (Allen 1903, II; Allen 1904, 226; Allen 1908, 41)。^{チエチヤンオン} その資料が別の理由で愛国歌の研究者によって引用されることもあった (최창언, 二〇一〇(a) 五九〜六〇頁) のだから、今までの研究者の無自覚は不思議としか思えないほどだが、この論文の著者である私たちもその例外ではなかった。

つまり私たちも二〇一二年一月に日韓共同研究の目的で一時〈大韓帝国愛国歌〉と「君が代」についての一次資料と研究文献を確認し、意見を交わしてはいたのだが、その旋律の製作者については何ら疑問を持つことがなかった。特に新しい事実が出て来ることもなく緊急な課題でもなかったもので、議論はそのまま終わってしまった。

しかしゴチエフスキがその半年後別のきっかけで上記ハルバートの記事を読み、その五二頁に載っている楽譜を見た瞬間、どこかで聴いた旋律だと気づき、考えてみたところ、曖昧に残っていた〈大韓帝国愛国歌〉の記憶と一致した。そこで楽譜を比較すると、エツケルトはハルバートが採譜した楽譜から「諸動機」のみならず、旋律全体を採用し、ただ各フレーズの開始と終止をある程度変更しただけだと

判明した。裝飾音まで記譜法が似ているのでエツケルトがハルバートの楽譜を模範に使ったのは明らかである (譜例一参照)。

これは衝撃であった。最初は、エツケルトが自ら作曲したとは一切主張していなかった事実を知らなかったため、まず盗作が発覚したのだと思ったほどだった。そして急いで李京粉に連絡し、共同研究を再開した。

発見が意味するところは〈大日本礼式〉(君が代)と〈大韓帝国愛国歌〉のケースは今まで思われたよりも類似しているということである。エツケルトは両曲で主に和声と楽器付けを担当した。従って、作曲というより編曲だと言わなければならない。そして原曲の種類には大きな違いがあっても、両方の原曲がその国の伝統音楽文化に基づいている点は、国歌としての意義とも関わる重要な共通点である。

発見はまた新しい疑問を生じさせる。ハルバートが採譜した原歌は具体的にどういう音楽だったのか。ハルバートがそれを正しく採譜したのか。そして日本の場合と照らし合わせてこの原歌がどういう特質を持っていたのか。〈大日本礼式〉の旋律の特質についてはすでに Gottschewski 2003 で分析しているので、ここではまず〈大韓帝国愛国歌〉

の原歌の特質について述べたい。

Eckert Andante M.M. ♩=112.

Hulbert

pa-ram - i pun - da pa - ram - i pun - - - da Yŏn -

- P'yang pa - da, é - wha kal-pa-ram pun - da.

17 Allegretto. M.M. ♩=64.

é - ya é - ya é - ya é - - - - - ya

26 a tempo

é - - - - - ya é - roa kal-pa-ram pun - da.

© Hermann Gottschewski & Kyungboon Lee 2012

譜例一 エッケルトの〈大韓帝国愛国歌〉の旋律とハルバート採譜の原歌 (Hulbert 1896, 52) の比較。上の段はエッケルトの軍楽隊用のスコア (図一右で紹介した初版) から主旋律を担当する Cornet-Flügelhorn I. B. を抜き出し、移調記譜法から実音記譜法に変え、二四～二六小節の Cornet-Flügelhorn が弾かない部分を [] 内で他の楽器の旋律で補った。ハルバートの楽譜では歌詞の明らかな誤植を正した。エッケルトが原曲を変えた重要な箇所を [] で表した。この楽譜は李&ゴ 二〇一、三八〇頁から再使用。

三 〈大韓帝国愛国歌〉の原歌の特質

ハルバートは「韓国の声楽」でそれを三つの様式に分け、それぞれ一つ譜例を挙げている。

韓国の声楽は三つの等級 (class) に分類される。曰く時調^{シヨ}またはいわゆる古典的様式、曰く下^ハチまたは大衆的様式、曰く中間段階、いわゆるサロン様式―但しサロンを抜きにして―^(注7)がそれである。(Hulbert 1896, 45)

時調の譜例としては「一曲全体を挙げればこの雑誌の一冊がそれだけ一杯になる」という理由で歌い出しの "the

first four words”のみが採譜されているが (Hulbert 1896, 46)、大衆的様式の例としてアリラン (ibid., 51)、中間様式として譜例一下段で引用した〈大韓帝国愛国歌〉の原曲となった「param i punda」が採譜されている。李&ゴ二〇一二、三八四頁で論じた様にこの中間様式の存在についてはハルバート自身が後で疑問を持った様で、十年後の著作では韓国の声楽を古典的様式と大衆的様式とに二分しサロン様式に言及していない (Hulbert 1906, 316)。

「param i punda」の歌詞を日本語に訳せば「風が吹く、風が吹く、延坪海^{ハシムン}、エルワ、西風吹く。エヤ、エヤ・・・エロワ、西風吹く。」(エルワ、エヤ等は擬音語)になる。「西風」には開化期の政治的な意味も含まれていたらしいが(任東権 一九六一、五九三頁)、この歌詞は明らかに舟歌であり、今日の立場からアリランと同様に大衆的様式に分類されて良いだろう。つまり〈大韓帝国愛国歌〉の原曲は韓国民謡である。

ハルバートがこの歌について歌詞の簡単な説明以外に何の情報も記録していないので、それが具体的に何の歌であり、どこでどの様に伝承されていたかを知るためには他の文献(または生きている伝承)を辿るしかない。ただし全く同じ旋律と歌詞が他の文献で見つかる可能性は低い。韓

国の口伝民謡は大変多種多様で、同一の曲でも歌う度に変化し、歌手の個性や地方の伝承によって異なるからである。しかし類似している楽譜または録音でも見つければハルバートの歌の由来について推測できるかもしれない。ハルバートは代表的な歌を選択したと思われるので、それが、当時ある程度普及していたものとして、変化しながらも後の時代に伝わり、別の形で他の文献に現れる可能性が高いだろう。

残念なことに、旋律と歌詞の両方が似ているものを現時点まで発見できなかった。しかし歌詞だけ、あるいは旋律だけがかなり類似している歌が複数見つかった。そこで興味深いのは、「梅花打令^{メホフタリョン}」という名称で多種多様な歌が伝わっていて、その中に歌詞が似ているものも旋律が似ているものもある、ということである。「梅花打令」と名乗らない歌にも似ている歌詞や似ている旋律があるので、ハルバートの歌が「梅花打令である」と断定することはできないが、一応「梅花打令」の変形である可能性を指摘しておきたい。

歌詞に関わる議論はこの論文で省略するが、譜例二ではハルバートの「param i punda」と様々な口伝民謡の旋律を示した。^(注8)

15

1 가 - 세 에 헤 양 에 헤 양 헤 허 양

2 지 었 네 아 하 헤 헤 용 에

3 뒤 여 라 옛 다 요 년 돈 받 아 라 계 화 는

4 느 니 에 야 뒤 야 에 헤 야 에 헤 야

5 pun - da. é - ya é - ya é - ya é - - -

23

1 에 헤 양 허 에 헤 이 획 아이고나 나 부 텨 거 노 라

2 에 용 어 루 아 헤 루 아 매 화 로 다

3 삼 경 에 들 고 서 짐 계 화 내 돈 만 받 아 라

4 에 헤 야 에 에 이 어 허 허 야 라 헤 루 와 매 화 로 고 오 나

5 ya é - - - - ya é - roakal-param pun - da.

めに全てを嬰へ短調に移調し、四分の三拍子で表した。小節番号は1に従う。録音と採譜の詳細は注8参照。

〈大韓帝国愛国歌〉に隠されていた韓国民謡の発見

1 $\text{♩} = 160$
돈 실 러 -- 가 - 세 돈 이 나 돈 이 나 돈 실 러

2 $\text{♩} = 275$ solo
장 앞 에 장 전 이 유 도 사 집

3 $\text{♩} = 200$ solo
1., 3., 5. verse
2., 4. verse
널 랑 죽 건 서 월 이 합 경 도 인 경 이 나
십 리 화 방 에 범 나 부 푹 푹 소 소 리 광 풍 고...

4 $\text{♩} = 208$ solo
노 자 좋 다 젊 어 서 늘

5
pa - ram - i pun - da pa - ram - - i pun -

8
1 가 - 세 여 ◦ 감 여 버 플 러 에 루 화 돈 실 러

2 이 전 에 야 없 는 에 루 아 초 당 을

3 뒤편 고 날 랑 죽 건 매 화 가 실 강 산

4 자 늙 어 지 면 은 허 허 나 못 노

5
da Yön - P'yung ----- p[a] - da, éi - wha kalparam

譜例二 1~4は二十世紀後半に録音された韓国の口伝の民謡、5はハルバートの採譜。1はクオンオソンの採譜で、2~4はインターネットで公開されている録音に基づいてゴチェフスキ採譜。3の一~六小節は一番と二番のメロディーが異なっているので採譜で両方を示した。比較のた

ここで便宜のためにそれぞれの旋律を楽譜の左に挙げたアラビア数字で示すことにする。1〜4の旋律の中、1がハルバートの旋律と小節数も同じで、歌い出しを除けば非常によく似ている。1〜七小節は2が、五〜一〇小節は3（二番の旋律）がもつとも類似している。また前半（一五〜一六小節）と後半の終止は全ての旋律が似ている。前半の歌詞の配分（旋律に対しての音節の位置）を見ると2は、音節が不規則的に小節とずれているところまで、ハルバートの採譜に非常に近い。

後半部（三三以降）の最初の四小節は4がハルバートの旋律と全く同じである。それ以降の部分は1がもつとも近くて、2〜4では小節数が違って音楽形式が少し異なっている。しかし、旋律の性格から、全てが同じ旋律の変形だと言っても過言ではないだろう。

1〜4の旋律は皆一〇小節に休符があるが、ハルバートの楽譜にはそれがない。しかしこの休符は音楽形式的な段落というより演奏法の特徴である。それは九〜一二小節が全ての歌詞で一つの段落を成していることから明らかである。歌詞は四小節、八小節、一二小節、十六小節の後で切れていることは五つの旋律全てに共通しているところである。

ハルバートの楽譜には前打音として書かれている裝飾音が目立つが、それに当たるものが1、2と4の旋律には全くない。しかし3には二番の三小節、そして十二、十四、三一小節に似ている演奏法が使われている。

まとめるとハルバートの採譜はさまざまな地域で二十世紀後半に伝承されていた口伝民謡と細かいところまで共通しているところが多く、どの民謡とも共通していない部分はない。従ってハルバートの採譜の忠実さに疑問を抱く理由がなく、その楽譜は十九世紀末の民謡の演奏法を正確に反映していると思われる。また、二十世紀後半の類似している歌のテンポは、四分音符一六〇から二七五までと幅が広いが、「param i punda」の凡そのテンポを定める手がかりとなるだろう。

ところがこの歌は西洋の自然短音階と共通の音を使用し（但し第六音が使われていない）、その主音で終わっている。従って西洋風の編曲に非常に適していたと思われる。それに比べてハルバート採譜のアリランは長音階の音を使っているのもその第五音で終わるので、仮にエツケルトがこの二つの民謡だけを国歌の候補曲として考えたとすれば、彼が「param i punda」を選んだのは不思議ではないだろう。

四 〈大韓帝国愛国歌〉の創作過程

〈大韓帝国愛国歌〉の創作過程については不明なところがいまだ多い。それは創作してから僅か数年して植民地時代になり、〈大韓帝国愛国歌〉が禁じられ、今日まで残っている資料が非常に少ない所為であろう。学校に配布され歌われたなどの記録があるので（李&ゴ二〇一二、三七六〜三七八頁）印刷された歌詞付きの声楽譜があった筈だが、現段階ではそういう資料は併合後の外国版（満州、ハワイ）^(注10)でしか確認できない。歌詞も旋律も多少変わっているのです。そこから原型を再現する事が難しい。一九〇二年に出版されたスコア^(注11)（図一右）は飽くまでも軍楽隊用の器楽譜である。歌詞自体はその中で別紙に示されているが、歌詞付きの声楽譜はない。スコアの中のどの声部が主旋律を指すのかが不明な箇所さえある。ハルバートの原歌との類似性から譜例一で抜き出したCornet-Flügelhorn I. B.がそれだという可能性が高いが、それぞれのフレーズの音符数と歌詞の音節数が一致しないのでそこから簡単に声楽譜を作成することができない^(注12)。

大韓帝国時代の文献に伝わっている歌詞にも複数の変形があるので、それが間違いによるものでなければ、その時代にすでに様々な修正が行われたということが分かる。も

しそうだとしたら、「オリジナル」の声楽譜も複数存在していたことになる。しかしそれは新しい資料が見つからない限り推測以上なものでもない。

〈大韓帝国愛国歌〉の成立過程でもっとも根本的な問題の一つは、エツケルトが歌詞に合わせて曲を作ったのか、あるいは曲だけを作って、歌詞が後でそれに当てはめられたか、という疑問点である。今まで前者だと思っていた研究者も多かった^(注13)。しかし私たちは後者であるということここで主張したい。まずエツケルトはハルバートの旋律を使ったので、それ以外の順序は考え難い。歌詞があらかじめ存在していたらハルバートの旋律がたまたま歌詞に当てはまったことになるが、歌詞がかなり不規則的な形式になっているので、その可能性は極めて低い。しかしそういう推測をしなくても、〈大韓帝国愛国歌〉の旋律と歌詞の成立の順序は一次文献から読み取れる。

まずエツケルトのスコアは、後で修正されたかもしれないが、少なくとも最初のヴァージョンは一九〇一年に完成していた。様々な研究論文で言及されている一九〇一年九月七日の初演^(注14)は事実ではないと思われるが、ソウル在住のヴンシユ博士が一九〇一年一月二七日付の両親宛の手紙に「先ほど元日の新年謁見に宮廷への招待が私に届いた。

その際に元普国軍楽長エツケルトの作曲による新しい韓国讃歌が皇帝に聴かせられる^(注15)。」と書いてあるので、〈大韓帝国愛国歌〉は一九〇二年元旦に初演されたと考えられる。万が一その前に演奏されたか、あるいは元日の演奏が実現しなかったにしても、一九〇一年末にその曲が存在していたことには変わりはない^(注16)。エツケルトは一九〇一年二月一九日に到着していたので、韓国に着いてから一年も経たない内に〈大韓帝国愛国歌〉の作成が完成したことが分かる。

ところが^{チエチャンオン}최창언(二〇一〇(a)、五九頁)が指摘しているように高宗實録^{コジョンシツロク}には光武六(一九〇二)年一月二七日付きで「詔曰感發人心粹勵士氣以之奮忠以之愛國未有過於聲樂國歌之節奏宜有制定令文任撰進^(注17)」という記録があり、その記述からその時点では〈大韓帝国愛国歌〉の声楽譜が定まっておらず、高宗が軍楽隊の演奏を聴いてからその選定を命令したのが読み取れる。そうなる^(注17)とエツケルトが愛国歌の声楽版の作成に全く関わっていなかった可能性もあるが、現段階では確認できない。

ちなみにその後の過程としては一九〇二年七月一日(Allen 1903, 11)の出版、同八月一四日に照會第三十號によって国歌として正式な制定、同二月二〇日にエツケルト

トが特敍勳三等太極章受章^{チエチャンオン}(최창언 二〇一〇(a)、五九頁)の段階が挙げられる。

従って表面的な類似性があったとしても、〈大日本礼式〉と〈大韓帝国愛国歌〉との成立過程にはかなり大きな違いがあった。つまり「君が代」の場合にはエツケルトが「歌」を選択して、それを軍楽隊の礼式曲として編曲したが、〈大韓帝国愛国歌〉の場合には「旋律」を選択して軍楽隊の礼式曲にし、それが後で歌になったのである。

エツケルトが韓国で選定した旋律も勿論元々「歌」であり、歌詞も付いていたが、その歌詞を採用する予定は元よりなかった^(注17)ので、エツケルトが軍楽隊用に編曲した段階ではそれはただの「旋律」であり、歌詞の配分や息継ぎに注意する必要がなかった。従ってエツケルトは自由に、礼式曲としての効果を向上させるために、旋律の開始や終止、区切りやリズムなどを変えることが可能だった。それに対して伶人が準備した「君が代」の旋律に彼は一切変更を加えていない。

結果的に軍楽隊用の礼式曲としての国歌は日本でも大韓帝国でも「伝統的な旋律に基づいてエツケルトが編曲した」ものとして状況が似ているが、歌としての国歌に関していえば、日本ではエツケルトの役割が「選定」に留まること

に対して、韓国では彼の編曲そのものが歌のベースとなったのである。言い換えれば日本人が「君が代」を歌う場合、それは「エツケルトが選定した」日本の旋律であり、韓国人が〈大韓帝国愛国歌〉を歌う場合、それは「エツケルトが編曲した」韓国民謡である。

五 終わりに―エツケルト編曲に見られる異文化交流の構造

日韓の国歌の中に、エツケルト個人の貢献を見て取ることは可能だろう。例えば「君が代」においては雅楽の音階と西洋の和声を独自の方法で折衷させ、〈大韓帝国愛国歌〉には原歌に見られない、欧米の国歌にも珍しいテンポの変化を導入し、編曲者のオリジナリティーを表している。一方、両国歌の受容史には大きな違いがあり、日本の国歌が複雑な政治的問題を抱えながらも今日まで歌い継がれているのに対して大韓帝国の国歌は日韓併合の影響で禁止され、戦後も復活されなかった。その（おそらく音楽の質と関係ない）原因についても新たに検討する必要があるだろう。しかしそれらの問題は別の機会に扱いたいと思う。今回はその編曲の背景にある当時の異文化交流の構造に注目したい。^(注18)

すなわち伝統音楽を洋風編曲することによって一つの文化交流空間が構成され、そこに西洋音楽文化におけるアジア伝統音楽受容とアジア文化における西洋音楽受容が交差していると言える。その焦点となる国歌の成立過程には伝統音楽の洋風編曲の道を「選び」、西洋音楽受容とアジア伝統音楽受容の交差点を「開通させた」個人エツケルトは存在するが、その交差点が近代化途上国の象徴となったことは決して彼一人の力によるものではなく、その異文化交流全体の構造によって初めて生じたことである。

またその道を「選んだ」こと自体も決してエツケルトの単独の業績ではない。確かに、日本の場合、自分が「幾つか候補となる旋律を要求し、その中から一つを選定した」(右三頁参照)と本人が書いている様に、その過程を完全に指導したと想っていたようである。しかしエツケルトが全く新しい曲を創作する自由があったとは思えない。周知のように現行の「君が代」以前には一八六九年のフェントン作が海軍の儀礼曲として使われていた。しかしその曲に不備があったために、改作が求められた。そして改作が緊急な問題になった時、伶人がそれに関わり始めた(中村理平 一九九三、二五六―二五七頁)。それはエツケルトが依頼を受ける以前のことである。伶人に候補曲を求めてそこ

から選んでもらう方針が決まった段階でエツケルトが専門家として相談に加わったと思われる。日本側はエツケルトのプライドを立てて、彼が望んだように発令しただけであろう。

韓国の過程について資料は少ないが、大韓帝国政府はエツケルトの日本での業績を見て彼を雇ったので、国歌の制定に関しても「君が代」と似たような曲を求めたと考えられる。つまり民謡が選ばれた事実はエツケルトの独断的な決断というより、韓国の場合にも異文化交流の構造に基づいた成り行きだったと思われる。日本の場合にも韓国の場合にも、生まれたばかりの近代国家が自己のアイデンティティーを模索するプロセスにおいて、その音響的な象徴である国歌は近代的であると同時に過去の歴史と文化を反映するものでなければならなかった。それは国内的というよりもむしろ外交的な必要性から生じた要求だったので、^(注20) 伝統音楽に基づいているという事実が外国向けの出版譜でも表紙の中央部に表示された。

ここで改めて仲介者の重要性を強調したい。成立過程が大きく異なっても、日本と韓国とで共通しているのは、エツケルトが直接伝統音楽にアクセスしたのではなく、伝統音楽と西洋音楽の両方に通じる仲介者がいたことである。日

本では伶人が原歌の五線譜を提供し、韓国ではハルバートの採譜が使われた。彼ら仲介者の役割は採譜そのものというより（採譜だけならエツケルトも出来た）、伝統音楽という無限の資源から限定された候補曲を絞り出すことであつた。Gotschewski 2003にも論じたように、伶人が提供した曲は伝統的な音階と動機を使いながらも西洋風の「国歌的な」性質をすでに有するものであつた。

韓国ではハルバートが国歌にするための旋律を意図的に提供したわけではないので、そういう背景は勿論ない。むしろハルバートの五線譜は伝統的な民謡の忠実な採譜であつた。しかし長年の韓国滞在経験と韓国文化への深い関心を持っていたハルバートが英語の雑誌にこの歌を選んだのは、韓国の音楽を西洋人に理解させるためであつた。選曲の基準については何も言及されていないが、韓国の多くの民族音楽の中から採譜し易いもの、そして西洋人の読者に分かり易いものを優先し、そうでないものは採用しなかつたようである。^(注22) いずれにしても西洋音楽語法に適った曲を選んでいる。言い換えれば洋風の編曲に適した歌を選んでいくことになる。

従ってエツケルトが来韓した一九〇一年に存在していた数少ない五線譜化された民謡の中に国歌の創作に適した旋

律があったことは偶然ではなく、当時の異文化交流の構造から自然に生じた状況によるものであった。しかしこの構造の根本条件の一つは韓国文化の知識と経験を持った西洋人の存在であった。韓国の独立を象徴する人物でもあるハルバートがこの役割を果たし、大韓帝国の独立を象徴する〈大韓帝国愛国歌〉の成立に間接的に貢献したことは、韓国の近代史において特記すべき事実ではないだろうか。

注

- (1) 一八五二〜一九一六年。一八七九〜一八九九年日本滞在、音楽教師として海軍軍楽隊・音楽取調掛・宮内省式部職・陸軍戸山学校などで活躍。一時帰国後、一九〇一年に大韓帝国皇帝に侍衛軍楽隊教師として雇われ、併合後も死去するまで朝鮮に留まった。日本語で書かれたものとしては中村理平(一九九三、二三五〜三六三頁)の研究が一番詳しい。韓国語ではより新しい研究として최창언^{チエチャンオン} 二〇一〇、이정희^{イジョンヒ} 二〇〇八などがある。
- (2) この曲は韓国の最初の公式的な「国歌」だったと言われるが、創作から十年もせず大韓帝国と共に廃止され、今日の韓国と北朝鮮の国歌とは別である。
- (3) 例えば十九世紀後半の出版物に *Melodien-Album. Beliebte Melodien für Pianoforte zu vier Händen von Louis Köhler* ([http://imslp.org/wiki/Melodien-Album_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Melodien-Album_(Various))) 又 *Walzer für das Pianoforte zu 4 Händen von J. Brahms Op. 39* (初版譜 [http://imslp.org/wiki/16_Waltzes,_Op.39_\(Brahms,_Johannes\)](http://imslp.org/wiki/16_Waltzes,_Op.39_(Brahms,_Johannes))) という表紙がある。全く同じ表現を使っているが、前者はルイ・ケラーの編曲、後者はブラームスの作曲である。前者は広く知られている歌を含み、それをケラーが作曲した作品と誤解した受容者はいなかっただろう。
- (4) 中村理平(一九九三、二五九頁)も指摘しているように、エツケルトが出版譜で「古代日本の旋律」であるとしているので、彼は伶人から同時代の作品だと知らされていないなかったか、あるいは言われたことを誤解していたと推測される。和歌「君が代」自体が日本の「古歌」だったのでそういう誤解は十分に考えられる。
- (5) ドイツ語の原文は中村理平(一九九三、二五七頁)のファクシミリを参照にした。
- (6) クナイター(Kneider 2009, 154)は〈大韓帝国愛国歌〉が一つの民謡の編曲であると事実の様に書いているが、著者に確かめたところ、それが推測に過ぎず、原曲は分からないと、自分の書き方が不十分だったことを自認した。クナイターから李京粉に当たった電子メール、二〇一二年八月一日。
- (7) "The drawing-room style—with the drawing-room left out." これは「サロンが存在しない社会だが、音楽的には西洋のサロン様式に当たる」と解釈できる表現である。つまりここで「サロン様式」というのは社会学的な分類ではなく、純粹音楽的な分類であると考えられる。
- (8) ここで挙げた民謡の詳細な情報は以下の通りである。
1 は一九七八年に慶尚南道昌寧郡靈山面の六五歳の男声召喚^{キムグドド}の歌唱を現地で採録した歌「돈실러가세」^{ドンシルロガセ}である。録音と採

譜は권오성^{クワンオソン}によるもので、『韓國의 民俗音樂—慶尚南道民謡篇』(調査研究報告書 85-1)、韓國精神文化研究院一九八五年、二六九頁より引用。ここでは「雜謠」に分類されている。同書二五五頁の解説によればその旋律は同書に含まれている「梅花打令」と同じだが、「돈실러가세^{トンスルロカセ}」の方がハルバートの旋律に類似している箇所が多いのでこちらを採用した。(録音の場所に関しては楽譜の冒頭に書かれている情報に従った。同書二五五頁の解説では咸陽郡^{ハムヤンクン}で採録されたと書かれているが、それは楽譜の冒頭に書かれている情報と矛盾している。)

2 は一九九〇年に全羅南道高興郡道陽邑龍井里長礼で김양삼^{キムヤンサム}と장세방^{ジャンセバン}(二人とも一九二八年生)を中心とする女性グループによって歌われた「모심느소리·매화타령」(田植え梅花打令)。
<http://www.folklab.kr/dokuwiki-cd/doku.php?id=ㄷ:ㄷ:ㄷ:01:전부0117>

3 は一九八九年に濟州道南濟州郡(現在西歸浦市)表善面城邑1里で조을선^{ジョウルン}(一九一五年生)を中心とする女性グループによって歌われた「桂花打令」^{ケホワ타령}。この録音は五番までであるが、歌い出しの旋律が一・三・五番と二・四番が異なるのでその両方を示した。この歌(同じ歌手による別の録音)は趙泳培一九九一、一六二頁にも採譜されているが、歌い出しの違いは示されていない。

<http://www.folklab.kr/dokuwiki-cd/doku.php?id=제주:제주:04:제주0413>

4 は一九九〇年に全羅北道鎭安郡馬靈面平地里で五四歳の오길현^{オギリョン}を中心とする男声グループによって歌われた「논매느소리·매화타령」(田の草取り梅花打令)である。

<http://www.folklab.kr/dokuwiki-cd/doku.php?id=전부:전부01:전부0112>

(9) 「애국하면 못쓰나」、『大韓毎日申報』、一九〇九年七月八日二頁(최창언^{チェチャンオン} 二〇一〇(c)、四八〜四九頁より再引用)。

(10) 최창언^{チェチャンオン} 二〇一〇(c)、四九〜五〇頁。

(11) この出版譜には二つのヴァージョンがあつて、一方は国内配布用、他方は国外配布用に作られたと考えられる。その二つのヴァージョンには歌詞のページ(国内用はハンデル表記、国外用はローマ字表記)に違いがあり、ページの順番も異なる。최창언^{チェチャンオン} 二〇一〇(b)、四五〜四八頁と李&ゴ 二〇一二、三七七頁参照。

(12) 関庚燦は幾つかの著書や論文で再現譜を提案しているが、旋律・歌詞・歌詞の配分の三点に不一致があることはこの課題の難しさを語っている。(関庚燦 二〇〇六、四一頁。関庚燦 二〇〇八、六五頁。関庚燦 二〇一〇、一四四頁。)

(13) 李明花^{イミンホワ} 一九九九、六四五頁。関庚燦 二〇一〇、一三三頁。

(14) 中村理平(一九九三、三三一頁)もそれを間接的に引用している。この情報はエッケルトの長女アマリエの回想に基づいているが、彼女自身が一九〇一年にまだ韓国にいなかったため、何かと混同しているのだろう。一九〇一年九月七日にエッケルトの軍楽隊がデビューしたが、その曲目はAllen (Allen [1903], 6) によれば“two pieces of foreign music.”また『東明』の記事(一記者 一九二二、一二頁)によればイタリアの歌曲とドイツの行進曲であった。

(15) „Es wird bei dieser Gelegenheit die von dem früheren preußischen Musikdirektor Eckert komponierte neue

koreanische Hymne dem Kaiser vorgespielt." (Wunsch 1976, 89.) この文には「初演」という単語が使われていないが、"neue ... Hymne dem Kaiser vorgespielt" のドイツ語のニュアンスから、これは皇帝が新しい国歌を初めて聴いた機会だったと考えられる。それが初演だった可能性が高い。

(16) 一記者 一九二二もその作曲を「その年（一九〇一年）の秋」としている。

(17) 최창언^{チェチャンオン} 二〇一〇(a)、五九頁から再引用。訓読すれば「詔に曰く、人心を感發し、士氣を猝勵し、之を以て忠を奮い、之を以て國を愛するは、未だ聲樂に過ぎるもの有らず、國歌の節奏、宜しく制定有るべし、文任をして撰進せしめよ」になるだろう。漢文の訓読および解釈については齋藤希史氏から助言をいただき、この紙面を借りてお礼申し上げたい。

(18) ここでいう「異文化交流の構造」は当時の異文化接触に見られる様々な条件や事情、その相互関係とそれによって構成される全体像を指す。

(19) エッケルトの韓国到着数週間後に出版されたアレンの年譜 (Allen 1901, 44) には一九〇一年二月十九日の項目に "A German, Franz Eckert, arrived to organize and instruct a Korean band of musicians. Mr. Eckert had performed a similar service for the Japanese Government." と書かれている。

(20) 「天皇を中心とした近代国家としての体裁がとどろいてくるにつれ、諸外国に恥ずかしくない統一国歌の存在が必要となった」(中村理平 一九九三、二五六頁)。

(21) ホーマー・ハルバート (一八六三〜一九四九年) は一八八六

〜一八九一年に公立学校の英語教師として韓国に滞在し、一八九三年から米国メソジスト教会の宣教師として再入国した。後で韓国の独立運動に協力して、最終的に一九〇七年に日本の圧力によって韓国から追放されるが、ハンゲルや韓国文学の研究者としても有名である。李&ゴ二〇一二、三八一頁でも議論したように、彼は韓国の伝統音楽についても西洋の耳から得た印象によって批判せず、韓国人の立場に立って評価しなければならぬと考えていた。

(22) Hulbert 1896 には曲数が少ないので、それだけに基づいてこの傾向を読み取るのは難しいが、ハルバートはその十年後に再度韓国民謡の採譜に挑戦し、もう少し多くの曲を掲載している (Hulbert 1906, 317)。それらの曲も全て拍節的で、規則的なリズムを持ち、西洋音階に合致するので、韓国の民族音楽の多様性を代表しているとは言い難い。

(23) ハルバートは韓国に滞在する間のみならず、強制的に帰国させられた後も続けて韓国の独立のために活躍し、今日の韓国でも国家的な英雄として崇敬されている。(例えば韓国放送公社 (KBS) 歴史スペシャル「고종의 밀사 힐버트」、二〇一一年六月三〇日放送。ソウル放送 (SBS) 그것이 알고싶다「고종의 밀사급」、二〇一〇年八月二十八日放送。)

引用・参考文献

- Allen, Horace N. 1901. *A Chronological Index. Some of the Chief Events in the Foreign Intercourse of Korea. From the Beginning of the Christian Era to the Twentieth Century*. Seoul: Methodist Publishing House.
- Allen, Horace N. [1903]. *Supplement to A Chronological Index*

Including the Years 1901 and 1902. (Allen 1901 の追加版。) Seoul: Methodist Publishing House.

Allen, Horace N. 1904. *Korea. Fact and Fancy*. Seoul: Methodist Publishing House.

Allen, Horace N. 1908. "Korea." *History of Foreign Music (a volume of The American History and Encyclopedia of Music)*, ed. W. L. Hubbard. New York: Irving Squire, pp. 34-41.

「李^{イキョン}京^{キョウ}粉^フ」(李^{イキョン}京^{キョウ}粉^フ)・Hermann Gottschewski (헤르만 고체프스키) 二〇一一「프란츠 에케르트는 대한제국 애국가 작곡가인가? — 대한제국 애국가에 대한 새로운 고찰」(フ란ツ・エッケルトは大韓帝國愛国歌の作曲家であるか)、『역사비평』겨울호 (통권101호) 三七三~四〇一頁。

이정희 二〇〇八「대한제국기 군악대 고찰」『韓國音樂研究』第四輯 一六五~一九四頁

李明花 (이명화) 一九九九「愛國歌 형상에 관한 연구」, 『實學思想研究』 第一〇・一一輯第一号, 六三七~六六七頁

任東權 (임동권) 一九六一『韓國民謠集I』, ソウル, 集文堂。
一記者 一九二二「朝鮮洋樂의夢幻的來歷」, 『東明』, 第十四号, 大正一一年十二月三日 一一二頁。

Wunsch, Richard (Claussen-Wunsch, Gertrud, ed.). 1976. *Arzt in Ostasien*. Büsingen: Krämer.

Eckert, Franz. 1888. *Japanische Hymne*. 出版地 出版社不詳。

Eckert, Franz. 1902. *Kaiserlich koreanische Nationalhymne*. (国内配布用) 出版地 出版社不詳。

Eckert, Franz. 1902. *Kaiserlich koreanische Nationalhymne*. (外国配布用) 出版地 出版社不詳。

Kneider, Hans-Alexander. 2009. *Globerotter, Abenteuer, Goldgräber*. München: iudicium.

Gottschewski, Hermann. 2003. "Hoiku shōka and the melody of the Japanese national anthem Kimi ga yo." (保育唱歌と「君が代」のメロディー) 『東洋音樂研究』 68, pp. (1)-(17), (23)-(24).

최창언 二〇一〇(a) 「한국 근대음악사 (八). 강건한 제국을 향한 시 위군악대」 4부. 대한제국 애국가와 프란츠 에케르트」, 『음악저널』 七月호, 五九~六一頁

최창언 二〇一〇(b) 「한국 근대음악사 (九). 강건한 제국을 향한 시 위군악대」 4부. 대한제국 애국가와 프란츠 에케르트」, 『음악저널』 八月호, 四四~四九頁

최창언 二〇一〇(c) 「한국 근대음악사 (一〇). 강건한 제국을 향한 시 위군악대」 4부. 대한제국 애국가와 프란츠 에케르트」, 『음악저널』 九月호, 四八~五一頁

趙泳培 (조영배) 一九九二『濟州道 民俗音樂 通俗民謠研究篇』, 全州, 新亞文化社。

中村理平 一九九三『洋樂導入者の軌跡』, 東京, 刀水書房。

Hulbert, Homer B. 1896. "Korean Vocal Music." *The Korean Repository*. 3(2). pp. 45-53. http://raskbinje.ac.kr/main/sub_main.php?branch_1=51

Hulbert, Homer B. 1906. *The Passing of Korea*. New York: Doubleday, Page & Co.

閔庚燦 (민경찬) 二〇〇六『청소년을 위한 한국음악사 [양악편]』, ソウル, 두리미디어.

閔庚燦 (민경찬) 二〇〇八「한국 근대 양악사 개론」, 閔庚燦, 安田寛, 劉麟玉, 金成俊 (김성준) 共著 『동아시아와 서양음악의 수용』,

ソウル、音樂世界、一五〇—一四三頁

閔庚燦^{ミンギョんチャン}

(민경찬) 二〇一〇 「우리나라 최초의 국가(國歌)인 「대

한제국 애국가」를 생각하며」、『한국음악평론 V』、한국음악평

론가협의회、一二八—一四六頁

(東京大学・ソウル大学)

The other three songs show similarities in other parts, and in fact a close congruence for almost every detail of the melody of “param i punda” can be found in at least one of the four songs. Since it is very improbable that Hulbert’s transcription influenced the oral transmission of these folk-songs, the correspondence of notational details to existing singing traditions is a strong argument for the reliability of Hulbert’s transcription.

Secondly, since Eckert took only the melody from Hulbert’s article and the national anthem has an entirely new text, it seems very probable that — contrary to the opinion of some researchers — the text was created only after the melody was chosen and arranged by Eckert. We could confirm this opinion by primary sources. Although the opinion cited in several publications that the hymn was first performed on September 7, 1901, seems to be a mistake, it can be proven that Eckert’s arrangement for military band (at least its first version) already existed by the end of 1901, and it was probably first performed on January 1, 1902. There is an official document of the Imperial household, on the other hand, proving that the hymn had not yet been finally “chosen” as of January 27, 1902. So we conclude that it was the words that were not yet finished at that time, and thus the music existed before the words were adapted to it. The first performance thus seems to have been a purely instrumental one.

Thirdly, since in the case of “Kimigayo” the melody including the text was already fixed when Eckert chose it for his arrangement, and since this melody was not a traditional folk-song but a new *gagaku-style* composition, the concrete processes through which the Japanese and Korean national anthems came about are quite different from each other. Nevertheless, there are fundamental parallels: Both songs are based on traditional Asian melodies, but arranged in Western style; and in both cases Eckert did not access traditional music directly, but used sources provided to him (intentionally or otherwise) by mediators with a thorough insight into both traditional and Western music. We argue that neither the fact that a traditional melody was chosen nor the process by which it happened should be regarded as Eckert’s personal achievements, but rather as the outcome of a specific constellation of intercultural exchange, and Eckert was only the person who was in the position to execute what almost necessarily had to be executed at that time. Specific attention should be given to the mediators: Hulbert, who as a Christian missionary educated in Western music and a leading scholar of Korean culture chose from the unlimited resources of Korean traditional music the melodies that might best be understood by Western readers; and the Japanese court musicians, who having begun to study Western music just a few years before composed a pseudo-traditional melody that was intended to be harmonized and arranged for military band (Gottschewski 2003). Both kinds of mediators would not have been available a few years earlier, and their appearance is due to the specific conditions of intercultural exchange at that time. So both national anthems, marking crossing points between reception of traditional Asian music in Western composition and reception of Western music in Asian culture, can be seen as emblematic appearances of the specific constellation of intercultural exchange in their time and place.

Keywords: national anthem, Korea, Japan, Franz Eckert, folk song

The discovery of a Korean folk song hidden in the “*Daehan Jeguk Aegukga*”: Franz Eckert’s arrangements of the national anthems of Japan and Korea reconsidered

Hermann GOTTSCHESKI & Kyungboon LEE

The German musician Franz Eckert (1852–1916) is known in Japan as the one who harmonized and arranged the present national anthem, “Kimigayo,” for military band, and he was previously known in Korea as the “composer” of the “*Daehan Jeguk Aegukga*,” which became the first official national anthem of the Korean Empire in 1902. Recently, however, we have shown in another paper (published in Korean) that Eckert had used a preexisting melody and thus was the arranger rather than the composer of that piece, as was the case with “Kimigayo” (Lee & Gottschewski 2012). Eckert took its melody from the article “Korean Vocal Music” published by Homer Hulbert in the February 1896 issue of the English-language monthly *The Korean Repository*, an article which is in its own right well-known for containing the first transcription of the Korean folk-song *Arirang* to Western notation. The song chosen by Eckert, however, has attracted little attention in former research. The fact that nobody before has recognized the similarity of Hulbert’s melody with Eckert’s hymn may be due to the fact that Eckert changed some parts of the melody, especially the beginning and ending.

The present paper contains a summary of the most important findings of the Korean paper for the Japanese reader, a further investigation of the character of the original song transcribed by Hulbert and its relation to orally transmitted Korean folk-songs, and a reconsideration of the creative process of the first Korean national anthem and its significance, especially in comparison to the case of “Kimigayo.”

The new achievements of this article can be summarized in three points as follows.

Firstly, the original song in Hulbert’s article is apparently a quite reliable transcription of an orally transmitted folk-song of that time. Hulbert himself divided Korean vocal music “into three classes; the *Si Jo*, or what we might call the classical style, the *Ha Ch’i* or popular style and an intermediate grade which we might call the drawing-room style—with the drawing-room left out” (Hulbert 1896, 45), and gave the melody chosen by Eckert, beginning with the words “param i punda” (the wind blows), as an example of the last-mentioned “intermediate grade.” The analysis of the song, however, gives no support for Hulbert’s claim that its style is “much in advance of the *Ha ch’i*” (ibid., 52) and thus of “*Arirang*,” but rather relates it to the same genre of orally transmitted folk-songs. Although we could not find songs in other sources that are similar in both melody and text, we could find a number of examples that are similar in one or the other of them. Interestingly, a group of folk-songs with the title “*Maehwa Taryung*” contains examples of both, i.e. songs with similar melodies and songs with similar texts. We have concentrated on the analysis of melodies and found four melodies of folk songs recorded in various regions of South Korea in the second half of the Twentieth Century that are similar to “param i punda” in their overall structure. One of them has the same number of bars and is very similar in most of its parts, except the beginning.