

延世音樂研究

第 2 輯

延世大學校 音樂大學 音樂研究所

-
- | | |
|---|-------|
| ■ 프랑스 고전 오르간 음악 (1650~1790)의 연주법에 관한 연구 | 곽 동 순 |
| ■ 「수제천」의 선율구조 | 김 청 목 |
-
- | | |
|---------------------------|-------|
| ■ 한국 무가선율 연구서설 | 이 보 형 |
| ■ 음악분석에 있어서 정보이론의 활용과 문제점 | 이 석 원 |
-
- | | |
|---|-------|
| ■ 한국 전통음악의 창작방법에 관한 연구(1) | 이 성 천 |
| ■ 헨리 카우웰, 존 케이지, 조지 크럼 등을 중심으로한 현대 피아노 기법의 발전 | 이 영 희 |
-

延世音樂研究所

1992

延世音樂研究

第 2 輯

延世大學校 音樂大學 音樂研究所

延世音樂研究所

차 례

곽 동 순

프랑스 고전 오르간음악(1650~1790)의 연주법에 관한 연구	5
---	---

김 청 목

「수제천」의 선율구조	47
-------------------	----

이 보 형

한국 무가선율 연구서설	79
--------------------	----

이 석 원

음악분석에 있어서 정보이론의 활용과 문제점	95
-------------------------------	----

이 성 천

한국 전통음악의 창작방법에 관한 연구(I)	119
-------------------------------	-----

이 영 희

헨리 카우웰, 존 케이지, 조지 크럼 등을 중심으로한 현대피아노기법의 발전	183
--	-----

프랑스 고전 오르간음악 (1650-1790)의 연주법에 관한 연구

곽 동 순*

차 례

- | | |
|-----------------------------|---|
| I. 서 론 | 4. 프랑스 고전 오르간 음악의 연주법 |
| II. 본 론 | 가. 음악의 형식과 Registration 및 특성 |
| 1. 17세기초까지의 프랑스 오르간과 오르간 음악 | 나. 가사와 음악의 리듬: Notes Inégales |
| 2. 프랑스 고전 오르간 | 다. Fingering(운지법)과 Articulation |
| 3. 프랑스 고전 오르간 음악 | 라. 장식음 |
| | 5. Francois Couperin의 <i>Mess à l'usage des Convents</i> 분석 |
| | III. 결 론 |

I. 서 론

오르간은 어떤 다른 악기보다도 2000여년동안 수많은 변화와 발전을 거치면서 시대별로 또한 각 나라별로 특징있는 악기로 제작되었으며 작곡가들은 그 시대 악기를 염두에 두고

* 연세대학교 음악대학 교회음악과 부교수

음악을 작곡하였다. 그 중에서도 바로크 오르간 음악은 20세기에 다시 부흥하였으며 특히 바하를 비롯한 독일계통의 음악이 제일 많이 알려져있다. 독일음악에 가려 빛을 못보던 또 하나의 당시 귀중한 오르간 음악은 바로 매우 독특한 프랑스의 음악이다.

프랑스 고전음악은 1650 ~ 1790년경까지의 음악을 말하는데 이 시대 오르간의 특징은 오르간 제작이 일정한 스타일로 평준화되었으며 프랑스 어느지역에 가던지 거의 같은 악기를 접할 수 있다는 점이다. 또한 음악의 형식은 이러한 악기의 registration(음색의 배합)을 염두에 두고 작곡되었으며 registration을 지시한 것이 작품의 제목으로 부쳐지는 매우 독특한 오르간 음악의 장르를 이루고 있다. 작곡가들은 registration에 관한 지시를 짧게 표시한 제목으로서 (*Tierce en taille, Plein jeu* 등) 음색뿐만 아니라 작품의 성격 또는 용도(미사의 어떤 부분에 연주되는 곡 등)를 암시하였다. 이렇게 그들만이 갖고있는 특별한 악기와 음악을 올바르게 연주하기 위해 작곡가들은 그들의 곡집 서론에 registration, 장식음 등 연주법에 대한 자세한 설명을 포함하였다. 이 점은 바하를 비롯한 대부분의 당시 유럽 작곡가들이 연주법 (registration, 장식음, articulation, 리듬의 문제에 관한)에 관한 자료를 거의 남기지 않은 것을 생각할 때 매우 놀라운 일이다.

프랑스만큼 어느 시대 어느 나라보다도 당시의 귀중한 악기가 많이 원형대로 보존 되어 오고 또 방대한 양의 오르간곡이 남아있으며 또한 작곡가들이 연주법에 관한 많은 지침서를 남긴에는 찾아볼 수 없다.

서양에서는 이러한 프랑스 고전 오르간음악이 자주 연주되며 당시의 작곡가나 이론가, 오르간 제작자들이 남겨 놓은 많은 문헌을 통해 연주법에 대한 연구가 활발한데 비해서 국내에서는 아직 이 장르의 오르간 음악을 연주하기에 적합한 악기가 많지않은 이유도 있겠지만 이 분야의 음악이 별로 연구되거나 연주되지 못하고 있다.

본 연구에서는 당시의 음악과 밀접한 관계를 갖고 있는 오르간의 특징과 작품을 알아보고 이러한 작품의 연주법(registration의 문제, Notes Iégales 등 리듬에 관한 문제, 운지법과 articulation의 문제, 장식음의 문제)에 관하여 연구하며 마지막으로 당시의 음악을 대표할 수 있는 Francois Couperin의 *Messe à l'usage des Convents*를 분석하였다.

프랑스 고전 오르간 음악을 올바르게 이해하고 우리가 보유하고 있는 악기로도 작곡가의 의도를 가장 정확히 내지는 가깝게 표현할 수 있는 연주를 하는데 도움이 되기를 바라며 이 글을 쓴다.

II. 본 론

1. 17세기초까지의 프랑스 오르간과 오르간 음악

르네상스시대의 프랑스 오르간은 여러 주변 국가들의 영향으로 많은 변화와 발전을 거쳤다. 남부와 북부 프랑스는 두가지 다른 스타일의 오르간 제작의 영향을 받았는데 대부분의 프랑스 오르간은 북부 유럽, 특히 네델란드 지역의 영향으로 음색의 다양성을 추구하였고, 남부 프랑스는 이태리의 영향하에 정교하고 비교적 세련되고 평준화된 음색을 가진 소규모 오르간을 제작하였다.¹⁾

이미 4건반을 가진 대규모의 오르간도 제작되었으며 Mixture를 포함한 Principal Chorus(Plein jeu)로 구성된 Grand Orgue와 오르가니스트 등뒤 gallery rail(난간)에 위치한 적은 규모의 Positif, 그리고 Grand Orgue 양옆 tower(탑)에 위치한 Trompes(1423년 제작된 Troyes Cathedral 의 오르간은 이미 페달에 Trompes 포함)로 구성되어 있다.²⁾ 그외에 Tremulants, Zimbelstern, Rossignol (Nichtigall), Harpes, Canards등의 소리를 모방하는 stop과 장치도 있었다. 한편 북유럽에서는 각 건반의 독립성을 추구하는 Werkprinzip과 페달부분이 발달된 반면에 프랑스는 Grand Orgue 중심의 오르간으로 페달은 발달되지 못하였으며 정선을 연주를 위한 Trompette stop을 갖고 있는 정도이다.

남부 프랑스는 이태리 스타일의 완전한 배음을 포함한 Principal 계통의 음색과 Flute로 구성된 Grand Orgue와 소규모의 Positif로 된 적은 오르간을 제작하였으며 Key Channel Chest, Slider Chest, Spring Chest등 구조적인 면에서 세련된 제작을 보여 주었다.

이 시대의 오르간 음악은 많이 남아있지 않으며 1531년 Pierre Attaignant의 작품집은 최초로 출간된 프랑스의 오르간곡집이며, 오르간 Mass, Magnificat, Motet 등이 포함되어 있다.

Jean Titelouze(1563-1633)는 프랑스 고전 오르간 악파의 시조라고 불리우는데 그의 첫 오르간 곡집인 *Les Hymnes de l'église pour toucher sur l'orgue*(1623)가 출판되

1) Fenner Douglas, *The Language of the Classical French Organ*, New Heaven, Conn.: Yale University Press, 1969, p. 8.

2) Ibid., p. 13.

되기까지는 남아있는 오르간 음악이 거의없다. Titelouze는 Rouen Cathedral의 오르가니스트이며 학자였고 오르간 제작에도 전문이었다. 그는 두권의 오르간 곡집을 출판하였다.³⁾

오르간 곡집

- ① *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'Orgue, avec les Fugues et Recherches sur leur Plaint Chant*(1623): 3, 4절로 구성된 12개의 라틴찬송
- ② *Le Magnificat, ou Cantique de la Vierge pour Toucher sur l'Orgue, Suivant les Huit Tones de l'Eglise*(1626): 6절로 구성된 Magnificat 8 Tones.

Titelouze 음악의 특징은 르네상스 스타일 즉 노래하는 스타일의 성악적 다성음악이라는 점이며 찬트의 정선율(cantus firmus)은 페달의 Trompette stop이나 다른 성부의 긴 음가로 연주하는 전형적인 르네상스 스타일이다.⁴⁾

2. 프랑스 고전 오르간

대부분의 오르간은 크고 웅장하며 잔향이 많은 아름다운 성당의 서쪽에 위치하고 있는데 이 시대 오르간의 특징은 우선 구조적인 면에서 북유럽의 여러 독립된 부분으로 나뉘어진 Werkprinzip design과는 대조적으로, 오르간의 main case가 나뉘어지지 않고 하나로 연결된 모양을 갖고 있다. 둘째로 각 건반이 완전히 대등한 위치에 있지 않고 하나의 앙상블을 이루며 Grand Orgue가 중심이 되고 Positif는 Concertino 역할을 한다. 이것은 북유럽의 Positif가 Hauptwerk와 동등한 위치를 차지하여 여러 앙상블을 이루는 것과 대조적이다. 셋째로 organ case의 모양이 건반의 수에 따라 많이 변하지 않고 일정하다. 그것은 Grand Orgue와 Positif외의 건반, Recit나 Echo 건반은 음역이 2-3 옥타브 밖에 안되어 많은 자리를 차지하지 않기 때문이다. 넷째로 다양한 음색을 추구하여 Cornet, Cromorne, Trompette 등 대조적인 solo 음색이 다양하며 Mixture, Cymbale을 포함한 Foundation Chorus가 매우 둥글고 부드러운 음색으로 되어있고 페달은 독립

3) Corliss Richard Arnold, *Organ Literature: A Comprehensive Survey*, N.J.: The Scarecrow Press, Inc., 1984, p. 119.

4) Arthur Wills, *Organ*, N.Y. : Schirmer Books, 1984, p.55.

된 stop이 많지 않으며 Trompette 8', Flute 8', (4') 정도의 stop으로 구성되어 있으며⁵⁾ 음역이 짧고 흑건반의 길이도 짧게 되어있어 기교를 요하는 페달 연주는 불가능하게 되어있다.

The Plein jeu

프랑스 특유의 음색을 지닌 registration이다(예 1). 소규모 오르간은 Grand Orgue에서 Montre 16', Positif에서 Montre 8'가 빠지며 항상 Bourdon을 포함하며 Cymbale은 북유럽보다 낮은 음정으로 구성되어 전체적으로 등근 음색을 갖고 있다.

<예 1>

<u>Plein jeu</u> <u>Grand Orgue</u>	<u>Plein jeu</u> <u>Positif</u>	<u>Petite Plein jeu</u>
16' Montre	8' Montre	8' Bourdon
16' Bourdon	8' Bourdon	4' Prestant
8' Montre	4' Prestant	2' Doublette
8' Bourdon	2' Doublett	Cymbale
4' Prestant	Fourniture	
2' Doublett	Cymbale	
Fourniture		
Cymbale		

The Flutes

- Bourdon 16', 8'는 항상 Plein jeu에 포함되어 음색을 부드럽고 등글게 한다.⁶⁾
- Cornet: Flute 계열의 5 stop 으로 구성된 solo stop (8' + 4' + 2 2/3' + 2' + 1 3/5')을 말한다
- Cornet Séparé: 독립된 Cornet stop으로 주로 25건반으로 된 독립된 Recit나 Echo 건반에 위치한다.

5) Jack C. Good, *Pipe Organ Registration*, Tenn.: Abingdon Press, 1964, P. 69.

6) Douglas, op. cit., p. 82.

- Jeu de Tierce: Tierce stop 1 3/5'을 포함한 음색을 말한다.
- 1660년경 제작자들은 Double Tierce 3 1/5', Grosse Tierce 등과 같이 16' Fundamental을 강화하는 Mutation stop을 즐겨 사용했다.
- Grand Jeu de Tierce는 Grand Orgue의 Flute 배합이며 Jeu de Tierce du Positif는 Positif의 Flute 배합이다.

The Reeds

- 17세기 이후 Reed stop의 위치는 대개 다음과 같이 평준화 되었다.

{	Grand Orgue: Trompette 8', Clairon 4', Voix Humaine 8'
	Positif: Cromorne 8'
	Recit: Trompette 8'
	Pedal: Trompette 8'

- Trompette는 저음이나 고음부에서 solo stop으로 사용되거나 Grand jeu에 사용된다.
- Cromorne는 Grand jeu의 echo나 명상적인 곡의 solo stop으로 사용된다.
- Voix Humaine는 항상 Bourdon 8'과 Tremblant와 함께 사용하며 부드러운 아리아나 화성에 사용한다.
- Trompette de la Pedale: Plein jeu로 된 손건반 음색에 맞게 페달로 cantus firmus를 연주한다.

당시의 유명한 오르간 제작자로는 Thierry, Clicquot, Isnard, Moucherele, Andreas Silbermann등이 있는데 그 중에서도 Paris의 St. Gervais 교회의 Thierry 오르간, Province St. Maxim 교회의 Isnard 오르간, Poitier Notre Dame 성당의 Clicquot 오르간, Albi 성당의 Moucherele 오르간, Strasbourg St. Thomas 교회의 Silbermann과 같은 오르간은 프랑스 고전 오르간을 대표하는 귀중한 악기들이다. St. Gervais 교회 Thierry 오르간의 specification(예 2)⁷⁾은 4건반과 페달을 갖춘 당시의 전형적인 오르간의 구조를 보여준다.

7) Arnold, op.cit., p.129.

<예 2>

Paris, France, St. Gervais.
 Built by Pierre Thierry, 1649-1650; rebuilt, 1625.
 Maintained by Alexandre Thierry
 during the tenure of Francois Couperin.

First keyboard	Second Keyboard	Fourth Keyboard
Positiv (49 notes: A,C,D-c ³) Bourdon 8' Montre 4' Flute 4' Doublette 4' Fourniture III Cymbale III Nasard 2 2/3' Tierce 1 3/5' Larigot 1 1/3' Cromorne 8'	Grand Orgue (49 notes : A,C,D-c ³) Montre 16' Bourdon 16' Montre 8' Bourdon 8' Prestant 4' Doublette 2' Fourniture III Cymbale III Flute 4' Grosse Tierce 2 1/5' Nasard 2 2/3' Tierce 1 3/5' Trompette 8' Clairon 4' Voix Humaine 8' Cornet V (2 octaves)	Recit (3 octaves : C-c ³) Cornes Separe V Echo (37 notes : c-c3) Bourdon 8' and Flute 4' Cymbale III Nasard 2 2/3' Doublette 2' and Tierce 1 3/5' Cromorne 8' Pedale (29 notes : A,C,D,E to e) Flute 8' Flute 4' Trompette 8'

Grand Orgue/ Positiv; Grand Orgue/ Pedale' Tremblant
 doux; Tremblant fort
 Changes made in 1714 : removed lower octave of Echo;
 removed Flute 4' from Grand Orgue and put in Trompette 8'

3. 프랑스 고전 오르간 음악

프랑스 고전 오르간 음악은 Titelouze 이후로부터 오르간 제작자인 F.H. Clicquot가 사망한 시기(1650~1790)까지를 말하며⁸⁾ 이 시기에는 프랑스 전역의 오르간 제작이 일정한 스타일로 평준화 되었으며 오르간 작품도 registration을 암시하는 제목을 갖는 짧은 곡들로 균일하게 작곡되었다.

8) Douglas, op.cit., p. 6.

Titelouze의 심오한 르네상스 스타일의 다성음악은 사라지고 가볍고 더욱 선율적인 음악이 유행하기 시작했다. 대중은 발레나 오페라, 오케스트라 등 세속음악에 더 관심이 있었고 Lute나 Clavecin의 음악을 즐겼다.

대위법적인 다성 음악보다는 화성적인 음악, 한 성부의 멜로디가 두드러지는 solo style의 곡을 즐겼고 짧은 표제음악이나 매우 장식된 무용곡들이 Clavecin 곡으로 인기가 있었다. 당시 오르가니스트는 대개 Clavecin 연주자였으므로 이런 세속 음악 스타일은 오르간 음악에 큰 영향을 미쳤다.⁹⁾

Solo style의 곡인 Bass de Trompette, Tierce en Taille, 그레고리안 성가대신 Duo, Trio, Echo, Dialogue등의 곡이 등장했고 Louis Couperin의 Chaconne, Saraband와 같은 무용곡들은 당시의 기호를 잘 나타내준다.

A. Raison은 그의 *Livre d'orgue* 서문에서 “작품의 박자를 보면 어떤 무용곡의 리듬인지를 먼저 생각하고 (Saraband, Gigue, Gavotte 등) 교회에서 연주할 때는 거룩한 분위기를 위해 템포를 조금 느리게 연주하라”¹⁰⁾ 라고 말했듯이 당시에는 종교곡과 세속곡의 차이가 없었다. Bach의 칸타타나 Brandenburg concerto에서 같은 리듬으로 쓰여진 것이나 마찬가지이다. 작곡가들은 이러한 스타일의 짧은 곡들을 모아서 Suite(조곡), Mass, Magnificat, Hymn를 작곡하였고 *Livre d'Orgue*라는 이름으로 출판하였으며 서문에는 registration이나 연주법에 대한 설명을 하였다.

Guillaume-Gabriel Nivers(1654-1714)

Paris의 Saint-Suplice와 Chapelle Royale의 오르가니스트였고 3권의 *Livre d'Orgue* (1665, 1667, 1675)를 출판했으며 duo 스타일과 두 건반을 번갈아 연주하는 대화 스타일(dialogue) 그리고 echo 기법을 즐겨 사용했다.

Nicolas-Antoine Lebègue(1630-1702)

3권의 *Livre d'Orgue*(1676, 1678/9, 1685)를 출판했으며 매우 세속적인 음악의 스타일을 즐겼다. 최초로 Tierce en Taille를 작곡한 사람중의 하나이며 그의 음악은 깊이가 깊고 대위법이 발달하지는 않았지만 매우 선율적이고 아름답다. 다양한 형식(Recit, Duo, Basse de Trompette, Dialogue, Fugue, Solo de Cornet 등)을 도입한 작곡가이며 다양한 음색을 추구하였고 오케스트라 음색이나 종소리등을 모방하기도 하였다.¹¹⁾ 프랑스

9) Arnold, op. cit., p. 121.

10) Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, N. Y.: W. W. Norton & Co., 1947, p. 173.

캐롤인 Noel 변주곡을 작곡한 초기 노엘악파 작곡가이다.

Nicolas Gigault (1624-1702)

파리의 St. Nicolas-des-champs를 비롯한 여러 교회의 오르가니스트로서 *Livre d'Orgue*(1685)와 1683년에 출판된 곡집은 10곡의 Noel 변주곡을 포함하고 있다.

Andre Raison(?-1719)

파리의 Jacobins 교회의 오르가니스트로서 2권의 *Livre d'Orgue* (1688, 1714)를 출판했다. Clerambault의 스승으로 알려져 있으며 *Livre d'Orgue* 서문에서 연주법에 관한 자세한 설명을 포함하고 있다.

Jacque Boyvin(1653-1706)

Rouen의 Notre Dame 성당 오르가니스트로서 2권의 *Livre d'Orgue*(1689, 1700)를 출판했고 매우 정교한 Tierce en Taille와 Pedal의 Trompette이 뚜렷이 들리는 Grand Prelude등을 작곡했으며 서문에 장식음에 관한 자세한 설명을 실었다.

Gilles Jullien(1650-1703)

Chartre 성당의 오르가니스트로서 *Livre d'Orgue*(1690)를 출판하였다. 그는 모든 형식을 다 사용하여 8개 교회 선법에 따라 나뉜 조곡으로 그룹지어 출판하였다.

Francois Couperin (1688-1733)

파리의 St. Gervais 교회와 Chapell Royale의 오르가니스트이며 루이 14세의 궁정 음악인이었던 그는 2권의 Organ Mass 를 포함한 *Livre d'Orgue*(1690)와 연주법에 관한 지침서인 *L'Art de toucher Le Clavecin* (1716)를 출판했다.

Nicolas de Grigny (1672-1703)

Lebègue의 제자로서 Rheims의 Notre Dame교회 오르가니스트였고 오르간 미사와 5곡의 라틴찬송으로 구성된 *Premier Livre d'Orgue*(1699)를 출판했다. 그는 Titelouze의 전통을 이어받아 주로 5성부의 발전된 대위법을 보여주었으며 선율도 매우 서정적이다.

11) Arnold, op.cit., p. 127.

Francois Dandrieu(1682-1738)

Paris의 St.Barthelémy 교회 오르가니스트로서 *Premiere Livre d'Orgue*를 출판했다. 그의 *Plein jeu*와 *Fugue*는 매우 장엄하나 대부분의 그의 작품은 가볍고 즐거운 분위기의 곡이다. *Vivement*, *tendrement* 등 템포지시를 했으며 *gigue* 리듬으로 사냥꾼의 나팔을 묘사하는 등 *Lebègue*의 영향을 많이 받았다. 1715년 *Noëls*를 출판했다.

Louis Marchand(1669-1732)

Chapel Royal의 오르가니스트였고 *Du Mage*와 *Daquin*의 스승이었던 그는 F. Couperin과 경쟁 의식이 강했고 기교적인 *double pedal*을 사용하여 6성부의 *Plein jeu* 등을 작곡했다.

Pierre Du Mage(1676-1751)

Marchand의 제자로서 *Lâon* 성당의 오르가니스트였고 그의 *Livre d'Orgue*(1708) 중 마지막 *Grand Jeu*로 유명하다.

Louis-Nicolas Clerambault(1676-1749)

Raison의 제자로서 그의 뒤를 이어 *Jacobin* 교회의 오르가니스트였다. 두개의 *Suite*로 구성된 그의 *Livre d'Orgue*(1710)는 유명하다.

Les Noelistes

18세기초부터 일반 대중을 위하여 종교적 혹은 세속적인 *Carol*이 변주곡 형식으로 많이 작곡되었다. *Noel*은 단순하고 외우기 쉬운 캐롤 변주곡으로 주제가 우선 제시되며 이어서 가벼운 *figuration*(음형)으로 변주되고 각 변주(*couplet*)는 리듬이 점점 빨라지면서 화성은 단순하나 변화있는 *registration* (*Cromorne*와 *Cornet*의 대화, *echo* 효과, *Plein jeu*, *Oboe*, *Musette*, *Flute* 등)으로 다양한 음색을 구사하는 음악이다. *Lebègue*, *Gigault*, F.*Dandrieu*, *Piere Dandrieu*, *Daquin*, *Michel Corrette*, *Balbastre* 등은 대표적인 *Noel* 작곡가이다.

Louis-Claude Daquin(1694-1722)

Marchand의 제자로 Paris의 여러 교회와 *Chapelle Royale*의 오르가니스트였던 그는 특히 기교파 오르가니스트로 명성을 떨쳤으며 크리스마스 절기의 그의 *Noel* 변주곡 연주

는 온 파리 시민들을 열광케 했다.¹²⁾ 그의 *Neuveau Livre de Noels*은 다양한 기법을 사용한 12곡의 Noel 모음집이다

Claude Balbastre(1727-1799)

오르간 제작자인 Dom Bedos로 부터 가장 기교파 오르가니스트라고 일컬어진 그가 오르가니스트로 활약한 Paris의 St. Roch 교회에서는 해마다 크리스마스 Midnight Mass에 그의 Noel 변주곡을 들으러 온 사람들로 꽉 메워졌다. 예배보다는 그의 연주에 사람들의 관심이 집중되자 1765년부터 Archbishop이 Noel 연주를 중단시킬 만큼 그의 Noel은 사람들의 사랑을 받았다. 그는 Daquin의 전통을 이어받아 그의 Noel 에서 처음 주제를 Cromorne stop으로 제시하고 이어서 Cromorne와 Cornet의 대화, duo, 3연음부로된 변주, 16분 음표로 계속되는 변주, echo 효과를 포함한 Grand jeu로 끝난다.

4. 프랑스 고전 오르간 음악의 연주법

가. 음악의 형식과 Registration 및 특성

당시 여러 작곡가들이 각 형식에 맞게 제시한 registration의 예(예 3-12)를 비교해 보면 작곡가마다 약간의 차이점은 있지만 비교적 평준화된 registration을 요구하고 있다는 점을 알 수 있다.¹³⁾

Lebègue는 그의 *Premier Livre d'Orgue*(1676) 서문에서 “이 곡들을 연주하는 사람은 나의 지시대로, 즉 올바른 stop의 배합과 적합한 템포로 연주해야 한다.”¹⁴⁾ 라고 강조했다. 반면에 Raison은 그의 *Livre d'Orgue*(1688) 서문에서 “나의 곡은 지시대로만 연주할 필요는 없다. *Basse de Trompette*는 Cromorne이나 Clairon 혹은 Tierce stop으로 연주할 수도 있다. Great 로 표시된 곡을 Positif 건반에서 연주해도 좋다. 단 조금 더 가벼운 스타일로 연주하라.”¹⁵⁾ 라고 했듯이 연주자에게 많은 자유를 부여하고 있다.

12) Ibid., p. 132.

13) Douglas, op.cit., pp.115-125 참조

14) Ibid., p. 179.

15) Ibid., p. 183.

음악의 형식은 다음과 같이 분류되며 곡의 형식에 따라 registration 과 곡의 성격이 결정된다.

- (1) Broad Texture(장엄한 스타일의 무계있는 곡)
 - (가) Plein Jeu, Prelude (나) Grand Jeu
 - (다) Fugue (라) Fond d'Orgue
- (2) Contrapuntal Texture(대위법적인 다성음악)
 - (가) Duo (나) Trio (다) Quartuor (라) Fugue
- (3) Melodic Texture(solo 스타일의 곡)
 - (가) Recit de dessus (나) Recit en taille (다) Recit en basse
- (4) Composite Texture (복합형식의 곡)
 - (가) Dialogue (나) Offertoire (다) Variations, Chaconne, Passacaglia

(1) Broad Texture

(가) Plein Jeu, Prelude

Grand Orgue와 Positif의 Mixture, Cymbale까지 합친 Foundation chorus이며 페달에서는 Trompette stop으로 Cantus firmus를 연주한다(예 1). Grand Plein Jeu 는 16'까지 포함한 큰 규모의 registration을 말하며 reed stop이 손건반에 포함되지 않는 4~5성부의 화성적인 곡이다. Grand Orgue에서는 장엄하게, Positif에서는 가볍고 활기차게 연주한다.

(나) Grand Jeu

Dialogue, Offertoire, Variation 등에 사용되며 Grand Orgue의 Trompette, Clairon 등의 reed 음색이 압도적인 곡으로 높은 음역의 reed 음색을 강화하기 위해 Cornet도 함께 사용한다. Positif에서는 Cromorne 음색이 압도하며 더욱 변화를 주기 위해 Recit와 Echo의 reed나 Pedal의 Trompette도 Grand Orgue와 couple해서 사용한다(예 3).

<예 3 : Le Grand Jeu>

- Nivers : 16', Bourdon 8', Prestant 4', Doublette 2',
Nazard 2 2/3', Tierce 1 3/5', Cornet, Cromorne,
Trompette, Clairon, Tremblant.
- Raison : G.O. : Bourdon 8', Prestant 4', Nazard 2 2/3', Tierce 1 3/5'
Cornet, Trompette, Clairon, Cornet Séparé, Tremblant.
Pos. : Bourdon 8', Prestant 4', Nazard 2 2/3', Tierce 1 3/5',
Cromorne.
- Dom Bedos: G.O. : Prestant 4', Cornet, Trompette, Clairon, Cornet
Séparé, Manual Coupler.
Pos : Prestant 4', Cornet, Cromorne, Trompette, Clairon.

(다) Fugue

Fugue는 종종 plainsong이나 라틴 찬송의 주제를 택하는 경우가 많고 Trompette나 Cromorne 같은 Reed stop으로 Foundation stop과 함께 사용한다.

대위법이 발전되지는 못했지만 강한 Trompette 음색을 이용하여 곡을 화려하게 보이게 하는데(예 4) 이에 불만을 느낀 Nicolas de Grigny는 훌륭한 5성부의 대위법이 발전된 곡을 작곡하였고 registration도 다르게 지시했다(오른손: Cornet Séparé, 왼손: Cromorne, 페달: Flute).

<예 4: Fugue>

- Nivers : Jeu de Tierce, Tremblant.
- Lebégue: G.O. : Trompette, Clairon, Prestant 4', Bourdon 8'.
Pos. : Bourdon 8', Cromorne (Petite fugue).
- Boyvin: G.O. : Bourdon 8', Trompette, Clairon.
Pos. : Cromorne, Manual Coupler.
- Dom Bedos : G.O. : Trompette, Clairon, Prestant 4'.
Pos. : Cromorne, Trompette, Clairon, Manual Coupler.
Ped. : Reeds (fugue grave).

(라) Fond d'Orgue

Grand Orgue와 Positif의 Foundation 16', 8', 4'나 혹은 Flute과 Tremblant deux를 위한 곡으로서 부드럽게 Cantabile style로 연주한다.

(2) Contrapuntal Texture(대위법적인 다성음악)

(가) duo

대조적인 음색을 사용하여 뚜렷하고 가볍게 조금 빠르게 연주하며 8분음표에 부점을 부친다(예 5).

〈예 5 : Le duo〉

Nivers :	오른손 : Cornet Séparé.	왼손 : Trompette.
	오른손 : Jeu de Tierce.	왼손 : Grand jeu de Tierce.
Lebègue :	오른손 : Cornet.	왼손 : Trompette.
Raison :	오른손 : Jeu de Tierce.	왼손 : Trompette, Bourdon 8'.
	Prestant 4'	
M. Corrette:	오른손 : Cornet Séparé.	왼손 : Cromorne.
	오른손 : Cornet Séparé.	왼손 : Jeu de Tierce.
Dom Bedos :	오른손 : Cornet Séparé.	왼손 : Trompette.
	오른손 : Trompette.	왼손 : Jeu de Tierce.
	오른손: Flute 8', 4', 22/3'.	왼손: 16', Clairon.
	오른손 : Flute 8', 4', 2 2/3'.	왼손 : 16', Clairon.

(나) Trio

Duo registration과 비슷하게 사용하며 stop이 별로 없고 건반도 발달하지 못한 페달 대신에 대개 두 성부를 한 건반에서 나머지 성부는 다른 건반에서 연주하며 저음부는 조금 더 큰 registration으로 한다 (예 6) (예 7).

<예 6: 두개의 상성부로 된 Trio>

Lebègue : 오른손 : Pos. : Cromorne.
 왼 손 : G.O. : Petite Tierce.
 Raison : 오른손 : Pos. : Bourdon 8', Flute 4', Nazard 2 2/3'.
 왼 손 : G.O. : Voix Humaine, Bourdon 8', Flute 4'.
 Dom Bedos : 오른손 : Pos. : Cromorne, Prestant 4'.
 왼 손 : G.O. : Jeu de Tierce.

<예 7: 3 건반을 위한 Trio>

Lebègue : 오른손 : Rec. : Cornet Séparé
 왼 손 : Pos. : Bourdon 8', Prestant 4', Cromorne.
 폐 달 : Flute.
 Raison : 오른손 : Pos. : Cromone.
 왼 손 : G.O. : Petite Tierce.
 폐 달 : Flute.
 Dom Bedos : 오른손 : Pos. : Bourdon 8', Flute 4', Nazard 2 2/3'.
 왼 손 : G.O. : Trompette.
 폐 달 : Flute.

(다) Quartuor

대위법적인 선율로 구성된 4중주의 곡이며 깨끗하고 선명한 음색을 사용하며 Pedal도 사용한다 (예 8).

<예 8 : Le Quatuor >

Boyvin : 오른손 : Pos. : Bourdon 8', Prestant 4', Cromorne.
 왼 손 : G.O. : Petite Tierce.
 Jullien : 오른손 : Rec. : Cornet Séparé.

원 손 : Pos. : Bourdon 8', Prestant 4, Cromorne.
 Dom Bedos : 오른손 : Rec. : Cornet Séparé.
 왼 손 : Pos. : Cromorne.
 페 달 : Flute.

(3) Melodic Texture (solo 스타일의 곡)

Recit는 독립된 건반을 가르키기도 하지만 화성적인 반주와 함께 장식된 선율이 흐르는 듯이 recitative 풍으로 작곡된 solo 스타일의 곡을 말한다. 제목은 멜로디가 어느 성부에 있는지와 어떤 음색을 사용하는지를 암시해 준다.

Recit de dessus는 소프라노에, Recit en taille는 테너성부에, Recit en basse는 베이스 성부에 선율이 나타나며 가장 많이 사용된 음색은 Cornet와 Tierce 이다.

Cornet

Récit de Cornet: F1 8', 4', 2 2/3', 2', 1 3/5'으로 구성된 Cornet solo 곡이며 Recit나 Echo 건반에 따로 독립된 Cornet Séparé stop을 사용하기도 한다. 대담하고 명랑하게 연주하며 cadence에서는 폭넓게 연주한다.

Tierce

Tierce en Taille: Tenor 성부에서 힘차게 선언하는 듯한 스타일로 Tierce stop 3 1/5', 1 3/5' 등을 포함한 registration으로 독주하며 오른손과 페달은 조용한 obligato로 반주하는 곡으로 부드럽고 cantabile 스타일로 느리게 연주한다(예 9).

<예 9 : La Tierce >

Raison : G.O. : Bourdon 16', Bourdon 8', Flute 4', Gros Nazard 5 1/3',
 Double Tierce 3 1/5', Nazard 2 2/3', Tierce 1 3/5'.
 Pos. : Bourdon 8', Prestant 4', Nazard 2 2/3', Tierce 1 3/5'.
 Dom Bedos : G.O. : Montre 8', Bourdon 8', Prestant 4', Nazard 2
 2/3', Quarte 2', Tierce 1 3/5', (Petite Jeu de Tierce).
 Pos. : Bourdon 8', Montre 8', Flute 4', Nazard 2 2/3', Quarte
 2', Tierce 1 3/5', Larigot 1 1/3'.

Nazard

Recit de Nazard: Nazard (2 2/3')를 포함한 registration의 solo 곡이며, Tierce를 제외한 mutation의 배합으로 solo 를 한다(예 10).

<예 10 : Nazard>

Boyvin : Bourdon 8', Prestant 4', Nazard 2 2/3'.
 Anon. Tours: Bourdon 8', Prestant 4', Nazard 2 2/3',
 Doublette 2', Quarte de Nazard.

Reed

- Basse de Trompette: 저음부에서 Trompette solo로 대담하고 활기차게 연주하는 곡이다.
- Récit de Cromorne: Cromorne (+Bourdon 8', Prestant 4', Nazard 2 2/3') solo로 노래하는 듯이 부드럽고 감미롭게 연주한다.
- Recit de Voix Humaine: Voix Humaine solo로 느리게 노래하듯 연주한다(예 11).
- Reed는 주로 다른 Foundation stop과 같이 사용한다. 예를 들면 Trompette Solo는 Clairon이나, Preston 4'과 같이 사용하고, Voix Humaine Solo는 Flute 8', 4'나 Prestant 4'와 함께 사용, Cromorne solo는 F1 8', 4'나 Nazard와 같이 사용한다. 이때 반주는 대개 Fond doux=Jeu doux, 즉, 조용한 Foundation stop으로 한다(예 12).

<예 11: Reed solo>

Cromorne en taille

Lebègue : Bourdon 8', Prestant 4', Nazard 2 2/3', Cromorne.
 M. Corrette : Bourdon 8', Prestant 4', Cromorne.

Basse de Cromorne

Boyvin : Prestant 4', Nazard 2 2/3', Tierce 1 3/5',
 Doublette 2', Larigot 1 1/3', Cromorne.
 Dom Bedos : Prestant 4', Cromorne.

Basse de Trompette

Lebègue:	Bourdon 8', Prestant 4', Trompette.
Boyvin:	Prestant 4', Nazard 2 2/3', Trompette.
M. Corrette:	Trompette, Clairon 4', Cornet, Tremblant.

Voix Humaine

Le bègue :	Bourdon 4', Prestant 4', Voix Humaine, Tremblant.
Dom Bedos:	Bourdon 8', Flute 4', Voix Humaine, Tremblant.
Anon. Caen:	Bourdon 8', Prestant 4', Nazard 2 2/3', Voix Humaine.

Dessus de Trompette

M. Corrette:	Trompette, Clairon, Voix Humaine, Tremblant.
Anon. Caen:	Trompette, Clairon.

〈예 12 : Jeu doux〉

Cornet 반주

Lebègue:	Montre 8'.
Anon. Caen:	Bourdon 8', Prestant 4'.

Basse de Trompette 반주

Lebègue:	Bourdon 8', Prestant 4'.
Boyvin:	Bourdon 8', Larigot 1 1/3', Tremblant.
Anon. Caen:	Bourdon 8', Doublette 2', Tremblant.

Voix Humaine 반주

Lebègue:	Bourdon 8', (Prestant 4), Tremblant.
Raison:	Bourdon 8', Flute 4', Nazard 2 2/3', Tremblant.

Tierce en taille 반주

Lebègue:	Bourdon 8', Prestant 4'.
Dom Bedos:	Montre 8', Bourdon 8', Flute 4'.
Raison:	Bourdon 16', Bourdon 8', Prestant 4'.

Nazard 반주

G. Corrette :	Bourdon 8', Flute 4'.
M. Corrette:	Bourdon 8', Prestant 4'.

(4) Composite Texture (복합형식의 곡)

Dialogue, Offertoire, Variation 등을 말하며 여러 다른 style이 합해진 곡이다.

(가) Dialogue sur les Grand Jeux

큰 소리로 된 대화 형식의 곡이라는 뜻인데 대개 Grand Orgue 와 Positif를 번갈아 가며 연주한다. Grand Jeux는 Mixture 음색이 없고 Reed가 강하게 들리는 registration으로 Bourdon, Prestant, Trompette, Cornet stop을 포함하며 Petite Jeux는 Bourdon, Montre, Cromorne로 구성된다.

(나) Offertoire sur les Grand Jeux

Grand Jeux로 된, 미사의 Offertoire를 위한 곡으로 길이가 가장 길며 여러 대조적인 부분으로 나뉘어 있다. Grand Orgue와 Positif를 번갈아 연주, Solo 스타일의 부분, 템포와 박자의 변화, Echo 효과 등 여러가지 다양한 기법이 혼합된 곡으로 음악의 성격도 각 부분이 우울함에서 밝고 명랑한 분위기까지 여러 성격이 섞여있으며 작곡가의 기량을 발휘할 수 있는 곡이다.

나. 가사와 음악과 리듬 : Notes Inégales

16세기 르네상스 시대까지의 건반 음악은 성악에서부터 유래하였고 가사와 음악이 일치하는 성악적인 스타일의 음악이었다. 그러나 17세기부터는 성악과 기악의 구별이 생기기 시작했다. 오르간 음악도 clavecin이나 viola da gamba 등의 기악적인 주법, 음형이 도입되었으며 또한 성악으로부터는 새로운 형식인 opera의 recitative style을 모방하였다. Nivers는 그의 *Premier Livre d'Orgue* (1665) 서문에서 “오르가니스트는 가창법을 연구하여 노래하는 스타일을 모방해야 한다.”고 했고 Lebègue는 그의 *Premier Livre d'Orgue*(1676)서문에서 “*Dessus de Cromorne*는 감미롭게 노래하는 스타일을 모방하라”고 했다. 이와 같이 성악적 스타일을 모방하라는 언급은 오래전부터 많은데 이태리의 Zarlino는 그의 *Institutioni Harmoniche*(1558)에서 “가사의 길고 짧은 음절은 음악에서도 길고 짧은 음가와 맞아야 한다”¹⁶⁾고 주장했다. 예를 들면 Agnus는 첫음이 길고 둘째 음이 짧아야 한다(A-gnus= ˘ ˘). 또 미사의 Gloria가사 중 “Domine Deus, Agnus

16) Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, N.Y.: W.W Norton & Co., 1959, p.378.

Dei”에서 Domine가 3음절로 되어있고 Deus를 강조하기 위해 작곡가들은 거의 대부분 3박자로 작곡하였다(예 13).¹⁷⁾

〈예 13〉

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled '-Raison, 1. Messa' and contains the lyrics 'Domine De-us Domine De-us'. The middle staff is labeled 'Raison, 2.' and contains the lyrics 'Domine Deus Domine Deus'. The bottom staff contains the lyrics 'Do-mi-ne Deus' and '-cigault'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Nivers의 *Deuxieme Livre d'Orgue*(1667)의 Pentecost sequence인 “Veni Sancte Spiritus”에서 가사와 음악이 일치하기 위해 박자가 변한것을 볼 수 있다(예 14).¹⁸⁾

〈예 14〉

The image shows a musical score for 'Veni Sancte Spiritus'. It includes a vocal line with the lyrics 'Veni Sancte Spiritus, Et emitte caelitus lucis tuae radium.' and an organ accompaniment. The organ part is labeled 'Plein Jeu' and 'La Prose de la Pentecoste.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

17) Lyn Helen Hubler, “Rhythm, Words and Music in French Classic Organ Music,” *The American Organists* (March, 1991) p. 62.

18) *Ibid.*, p. 63.



이렇게 단어의 길고 짧은 음절과 밀접한 관계를 가지며 음악의 리듬도 길고 짧게 연주하는 습관은 특히 프랑스 고전 오르간 음악의 연주에서 매우 중요한 부분이다. F. Couperin은 그의 Clavecin 연주법 교본인 *L'Art de toucher le Clavecin*에서 “이태리 사람들은 악보에 있는 음가 그대로 연주하지만 우리는 다르다. 그들은 순차진행하는 8분음표를 같은 길이로 연주하지만 우리는 한쌍의 그룹중 첫 8분음표는 길게 연주한다. 길고 짧은 비율은 곡의 템포나 분위기에 좌우된다. 이러한 것은 연주자의 bon goût (good taste)에 맡긴다.”라고 말했다.

Notes Inégale이라 부르는 리듬의 관습은 같은 음가로 씌어진 순차진행하는 한쌍의 음표(주로 8분음표)를 길고 짧게 혹은 짧고 길게 연주하는 것을 말하며 주로 첫음이 길고 둘째음은 짧게 연주한다. Gaspard Corrette는 그의 *Messe du 8 ton pour l'Orgue* (1703)에서 길고 짧은 Inégale에 대해 설명했다(예 15).

<예 15>

악보

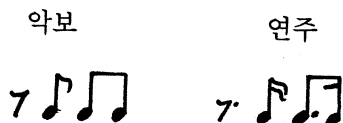
연주



Michel de Saint-Lambert, Hotteterre 등의 작곡가들은 쉼표로 시작된 경우도 Inégale을 적용하라고 지시했다(예 16).¹⁹⁾

19) Judith E. Caswell, “Notes Inégales in Couperin’s Pieces d’Orgue,” *The American Organists* (January, 1978), p. 42.

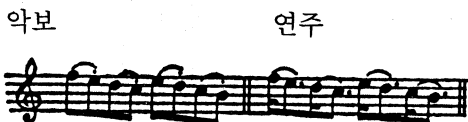
〈예 16〉



이와같이 같은 음가로된 음표도 리듬을 길고 짧게 연주하는 것이 당시 관례로 되어 있기 때문에 작곡가들이 더욱 강한 부점 리듬을 원할때는 음표에 부점을 부쳐서 Pointer, Piquer로 연주하며 넷 혹은 여섯 음표가 한 그룹을 이룰때는 그 그룹의 첫음을 길게 강조한다.

Etienne Loulie의 *Eléments ou Principes de Musique*(1696)은 Inégale에 관한 자세한 설명을 포함하고 있는데 특히 짧고 긴 Inégale에 대한 언급을 하고 있으며 Francois Couperin도 그의 *L'Art de toucher le Clavecin*에서 하행으로 순차 진행되는 음표에 짧고 긴 Inégale을 적용하는 Coulés에 대하여 설명하면서 둘째음에 강하게 엑센트를 줄 것을 지시했다(예 17).²⁰⁾

〈예 17〉

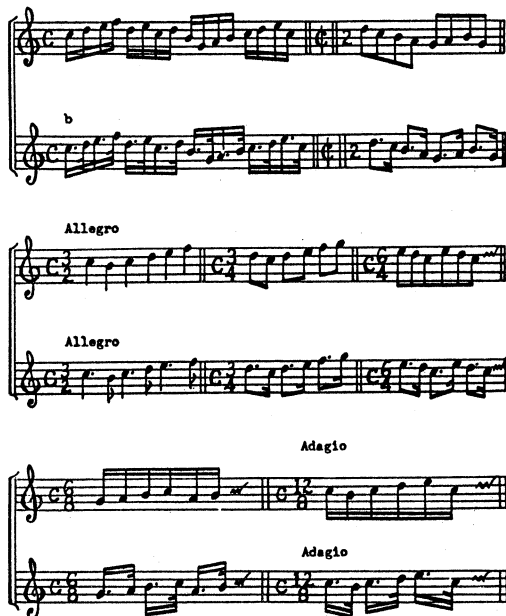


Georg Muffat는 *Florilegium Secundum*(1698)에서 “Inégale은 대부분 순차 진행하는 음표에 적용하며 어떤 음가에 적용하는지는 그곡의 템포나 박자에 따라 다르다. 대부분 곡의 기본 박자보다는 한 단위 혹은 2단위 적은 음가에 적용된다.”고 했다(예 18).²¹⁾

20) Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, 5th ed., London : Faber & Faber, 1975, p. 458.

21) Caswell, loc. cit.

<예 18>



Inégale을 적용할수있는 음가에 대한 기준은 당시 프랑스의 이론가나 작곡가들 사이에서도 다른점을 발견할 수 있다(예 19).²²⁾

<예 19>

박 자	Noté Inégale	작 곡 가
3/2	♩	Gigault, Muffat, M. Corrette
2	♪	Muffat, Loulié, Hottetere
♩	♪ (in2) ♪ (in4)	Gigault, Loulié, Muffat M. Corrette, Hottetere
C	♪ ♪	Nivers, Gilles Gigault, Loulié, Muffat
2/4	♪ ♪	Loulié, Montéclair M. Corrette
3	♪	Gigault, Loulié, Marais

22) Ibid., p.43 참조

3/4	♪ ♪	Muffat, Montéclair M. Corrette
6 9 12 / 4	♪	Muffat, Hottetere, M. Corrette
3 4 6 9 12/8	♪ ♪	Loulié Hottetere, Montéclair, M. Corrette

당시의 많은 문헌에서 제시된 바에 의하면 Inégale를 적용할 수 없는 경우도 있는데, 그것은 다음과 같다.

- ① 순차진행이 아닌 도약진행(Leap) 일때
- ② Notes égales라는 표시가 있을때
- ③ Notes détachées, Notes martelées, Marqué라는 표시가 있을때
- ④ 음표위에 점이나 짧은 줄이 있을때



- ⑤ 한쌍 이상의 같은 음가의 음들이 이음줄로 연결되어 있을때



- ⑥ 같은 음정을 반복할때
- ⑦ 빠른 템포의 곡일때
- ⑧ 이태리풍의 계속 진행되는 저음부(running bass)에서
- ⑨ air(recitative)의 가사에 맞게

Inégale의 적용에 대해서는 예 18에서 보는 것 같이 당시의 학자들간에도 의견의 차이가 있었고 현대 학자들의 의견도 일치하지는 않는다. Frederick Neumann은 Inégale은 복잡한 대위법적 다성 음악보다는 화성적인 solo 스타일의 곡에 적합하다고 했으며 Marie-Claire Alain은 Basse de Trompette나 Cromorne같은 reed stop의 곡에는 pipe가 숨 쉴 충분한 시간이 없기 때문에 Inégale을 적용하지 않는게 좋다는 의견이다. Notes Inégale을 어느 음표에 어느 정도의 비례로 적용하느냐 하는 것은 당시 작곡가들이 말했듯이 연주자의 bon goût에 달려 있는 것 같다.

다. Fingering(운지법)과 Articulation

바로크 시대까지의 운지법은 우리가 지금 익숙해있는 19세기의 계속적인 legato 스타일과는 전혀 다른 짧은 group(2,3음으로 구성된)으로 나뉘어진다. 음악의 phrasing이 짧은 단위로 나뉘어 지는 것은 곧 articulation과 직접 연결이 되며 둘 내지 세 손가락만 주로 사용하던 당시의 운지법을 연구하면 자연스럽게 자주 음과 음사이에 공백이 생기게 되는데 이것이 바로 짧은 단위로 구성된 articulation을 발생하게 한다. Raison은 스케일을 한 손가락만 이용해서 연주하는 방법을 설명했는데 이것은 자연스럽게 음과 음사이에 공백 즉 articulation에 생기게 되며 이러한 non-legato touch가 바로크 음악의 기본 touch라고 설명한다.

오르간 제작자로 유명한 Dom Bedos de Celles는 그의 저서 *L'Art du Facteur d'Orgue*(1766)에서 연주법에 관한 귀한 자료를 남겼는데 그 중에서도 articulation에 대해 자세히 논했다. 그의 의견에 의하면 언어에서 자음과 모음의 음절로 구성되어 있는 것과 같이 모든 음은 Tenue(소리나는 부분)과 Silence(소리가 끊어지는 부분, articulation)으로 구성되어 있으며 음악도 말의 음절보다도 더욱 다양한 articulation으로 구성되어 있다. Tenue는 보통 음가의 1/2정도의 소리를 내며 그 보다 더 짧은 것은 Tactéé로서 1/4정도의 소리를 내고 나머지는 끊는다. 또한 Tenue와 Tactéé로 인한 Inégale은 계속 같은 비례로 연주하는 것이 아니고 한 소절의 첫부분 혹은 나중 부분만, 멜로디가 강조되어야 할 곳과 멜로디의 도약전에 적용된다.²³⁾

F. Couperin의 운지법에서 들쭉 그룹이 되어 articulation이 생기는 것과 길고 짧은 Inégale이 자연스럽게 발생함을 볼 수 있으며(예 20) 운지법으로 인한 특별한 phrasing이 발생한다(예 21).²⁴⁾

<예 20>



23) John Brock, "Articulation, Notes Inégales, and Ornamentation in Dom Bedos' Cylinder Notation," *Diapason* (October, 1975), p. 3

24) Francois Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin*, Paris, 1717, Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1933, p. 19, p. 25, p. 37.

The image shows two musical excerpts. The first is for 'Les Silvains' in bass clef, featuring a melodic line with triplets and a bass line with a wavy trill-like pattern. The second is for 'La Passacaille' in treble clef, featuring a complex melodic line with many triplets and fingerings, and a bass line with a wavy trill-like pattern. Both excerpts are labeled 'etc.'.

〈예 21〉

The image shows a musical excerpt for 'La Moucheron' in treble clef. It features a complex melodic line with many triplets and fingerings, and a bass line with a wavy trill-like pattern. The excerpt is labeled '(La Moucheron)'.

라. 장식음

프랑스 음악의 아름다움중에 장식음이 많다는 점을 들 수 있겠는데 장식음은 완전히 곡의 일부로서 더욱 섬세한 뉘앙스와 우아함을 위해 첨가되었다. 다행히 많은 작곡가들이 장식음 도표를 서문에 실어 놓아 장식음을 이해하는데 많은 도움이 된다. 그들의 지시에 따르면 장식음은 대부분 악보상에 있는 음보다 한음 위의 음부터 시작한다. 항상 장식음은 잠깐 동안 불협화음을 만들어 줌으로서 음악에 생기와 긴장감을 더해주는 요소가 있기 때문에 trill 을 제음에서 시작하는지 윗음에서 시작하는지는 저음부의 화성과 협화음인지 불협화음인지를 알아보면 된다. Clerambault의 장식음(예 22)²⁵⁾, d'Anglebert의 장식음

25) L.N. Clerambault, *Pieces de Clavecin*, Paris, 1704, ed. by Thurston Dart, Monaco : L'oiseau lyre, 1964.

26) Jean-Henri d'Anglebert, *Pieces de Clavecin*, Paris, 1689, Paris: Heugel, 1975.

(예 23)²⁶⁾, F. Couperin의 장식음. (예 24)²⁷⁾을 통해 당시의 장식음 연주법을 자세히 알 수 있다.

〈예 22〉

〈Clerambault〉

Notation: *Tremblement* *Pincé* *Port de Voix* *Port de Voix et Pincé* *Tierce coulée* *Coulés*

Effet:

26) Jean-Henri d'Anglebert, *Pieces de Clavecin*, Paris, 1689, Paris: Heugel, 1975.

27) Couperin, op. cit.

〈예 23〉

(d'Anglebert)

The musical score is divided into five systems, each with two staves (treble and bass clef). The techniques illustrated are as follows:

- System 1:** Tremblement simple, Tremblement appuyé, Cadence, autre.
- System 2:** Double cadence, autre, sans tremblement, sur une tierce, Pincé.
- System 3:** autre, Tremblement et pincé, Cheute ou Port de voix en montant, en descendant, Cheute et pincé, Coulé sur une tierce, autre.
- System 4:** Sur 2 notes de suite, autre, autre, Cheute sur une note, Cheute sur 2 notes, Double cheute à une tierce, Idem à une note seule.
- System 5:** Arpégé, autre, autre, autre, Détaché avant un tremblement, Détaché avant un pincé.

<예 24>

<F.Couperin>

Pincés-simple

Pincés-double

Port de voix simple

Port de voix double

Port de voix coulée

Tremblement appuyé, et lié

Tremblement ouvert

Tremblement fermé

Tremblement lié sans être appuyé

Tremblement détaché

Accent

Arpègement, en montant

Arpègement, en descendant

Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque terns doit être plus appuyée

Pincés diésés, et bémolisés

Pincés continu

Tremblement continu

Tierce coulée, en montant

Tierce coulée, en descendant

Aspiration

Suspension

Double

Double

Unisson

5. Francois Couperin(1668-1733)의 *Messe à l'usage des Convents* 분석

프랑스 고전 오르간 악파의 대표적인 작곡가인 F. Couperin은 대대로 내려오는 오르간 가문에 태어나 어릴적부터 오르간에 뛰어난 재질을 보였으며 17세부터 그의 삼촌 Louis Couperin, 아버지 Charles Couperin 이 오르가니스트였던 파리의 St. Gervais 교회의 오르가니스트로 일했다. 그는 또한 루이 14세의 궁정 오르가니스트였으며 궁정악단을 지휘했고 Clavecin 연주로도 뛰어났다. 1713년 *Pièce de Clavecin*을 출판하였으며 그 작품의 연주법에 대한 문외가 많자 *L'Art de toucher le Clavecin* (Clavecin 연주법)을 출판하여 연주법, 운지법, Articulation에 관한 중요한 자료를 남겼다.

오르간곡으로는 두개의 미사를 수록한 *Livre d'Orgue*를 1690년 출판했다. 이곡은 Couperin 자신이 St. Gervais Parish Church의 미사시간에 사용하기 위해 작곡한 Parish Mass로 알려진 *Messe à l'usage ordinaire des Paroisses*와 Convent Mass로 알려진 당시 프랑스의 여러 종교 기관의 수녀와 수도승을 위한 *Messe à l'usage des Convents*이다.

당시 프랑스 카톨릭 교회는 독일과는 달리 오르간을 중요하게 생각하지 않았으며 예배에서 시간을 메꾸어주기 위한 것으로 생각했다. 오르간 미사는 미사때 챠트의 각 phrase가 교대로 챠트로 불리워지고 오르간으로 연주되는 alternatum 형식으로 구성되어 있다. 원래 Titelouze 까지의 오르간 미사곡은 챠트의 선율이 cantus firmus의 긴 음가로 뚜렷이 들리는 형식의 곡이었지만 후에는 챠트의 선율이 전혀 쓰이지 않은 경우가 더 많다.²⁸⁾

1662년 Abbé Martin이 정리한 예배 음악의 기준을 정해놓은 *Ceremoniale Parisiensis*에 보면 “챠트의 선율은 미사의 각 부분의 첫곡과 Kyrie, Gloria의 마지막 곡 그리고 Gloria의 6째곡에만 쓰여지면 된다”라고 했다. 그러나 이러한 지침이 잘 시행되지 못한 것 같다.

챠트의 각 phrase를 번갈아 노래와 오르간으로 교대할 때 오르간 연주부분을 couplet라고 부르는데 이것은 원래 rondeau에서의 episode 즉 각 변주부분을 말한다. 즉, couplet는 챠트의 한 phrase를 챠트와는 관계가 없는 episode 음악으로 대신하는 것이다.

이제 Couperin의 미사곡 중 *Messe à l'usage des Convents*를 자세히 분석해 봄으로써 그 시대의 카톨릭 예배 음악이 어떠한지 알아보려고 한다. Couperin의 *Messe à*

28) Wilfred Mellers, *Francois Couperin and the French Classical Tradition*, London: Denis Dobson, 1950, p. 85.

*l'usage des Convents*에도 찬트의 선율은 한번도 사용되지 않았다. 미사의 구성은 9개의 phrase로 된 Kyrie(Kyrie: 오르간-찬트-오르간, Christe: 찬트-오르간-찬트, Kyrie: 오르간-찬트-오르간), Gloria, Offertory, Sanctus, Elevation, Agnus dei로 구성되어 있으며 전부 21곡의 짧은 곡들로 되어있다. 그의 음악의 특징은 화성적이면서도 각 성부의 흐름이 독립적으로 발전하는 harmonic contrapuntal technique이 훌륭하다는 점이고 온음계를 사용하여 단순하면서도 민요풍인 참신한 선율과 함께 적절한 장식음을 구사했다는 점이다.

MESSE A L'USAGE DES CONVENTS

제 목	Chant의 가사 ()는 노래되어지는 부분	형 식	Registration	박자와 템포	Notes Inegale
KYRIE					
1. Plein jeu. Premier Couplet du Kyrie	Kyrie eleison (Kyrie. eleison)	Plein jeu	Plein jeu : Grand Orgue : foundations, Mixtures (16' Flues)	♩ : 느린 2 박자	♩
연속한 분위기로 장엄하게 연주					
2. Fugue sur la Trompette 2e Couplet du Kyrie	Kyrie eleison (Christe eleison)	Fugue	Trompette 8' (Clairon 4', Prestant 4', Bourdon 8')	♩ : 느린 2 박자	♩
밝은 분위기로 연주. 악보에 있는 부점음표는 일반 Note Inegale과 구별하기 위해 더욱 강한 부점을 부친다. 41소절의 F는 F#, Read 파이프가 중반의 호흡할 수 있는 한도내에서 Inegale 적용.					
3. Récit de Chromhorne	Christe eleison (Christe eleison)	뒷상부에서 Chromhorn 음색으로 장식된 Solo 스타일의 곡	오른손 : Chromhorne 8' (Flute 8', 4') 왼 손 : Soft 8' (Prestant 4', Flute 4')	♩ : 느린 2 박자	♩
순차 진행하는 8 분음표에 섬세한 Inegal 적용. 계속 같은 비율로 하지 말고 조금 다르게 혹은 기믹씩 적용하여 즉흥적인 요소가 있게 연주. 부점음표를 강조하기 위해 11소절 처음부의 8 분음표는 같은 음기로 연주 (혹은 S-L). 18소절 마지막 도약하는 8 분음표는 같은 음기로 연주. 노래하는 스타일로 감정적인 연주					

4. Trio a 2 Dessus de Chromhorne et la basse de Tierce. 4 e Couplet du Kyrie	Kyrie eleison (Kyrie eleison)	모방적인 Trio (2 개의 상성부는 Chromhorne 으로 연주)	오른손: Chromhorne 8' (Flute 8', 4') 왼 손: Flute 8' Prestant 4', Nazard 2 2/4', Tierce 1 1/4' (Bourdon 16')	♩ : 느린 2 박자	♪
템포가 부드럽고 음색도 부드럽게 연주. 템포를 빨리할 경우는 Inégale 을 적용하면 음악이 부드럽게 흐르지 못함.					
5. Dialogue sur la Trompette du grand clavier, et sur la montre, le bourdon et le nazard du positif. 5 e et dernier couplet du Kyrie	Kyrie eleison (Gloria in excelsis Deo)	Dialogue	Grand Orgue : Trompette 8' (Clairon 4', Prestant 4', Bourdon 8') Positif : Principal 8', Flute 8', 2 2/4'	♩ : 느린 2 박자	♪
2, 6, 26, 43 소절에서 두손이 같은 부침 리듬으로 연주. 악보상의 부침음표와 구별된 Inégale 적용. 같은 음가로 연주도 가능.					
6. Plein jeu. Premier Couplet du Gloria.	Et in terra pax hominibus bone Voluntatis. (Laudamus te)	Plein jeu	Plein jeu : Grand Orgue foundations, Mixtures (16' Flue)	♩ : 느린 2 박자	♪
Legato 의 노래하는 스타일로 연주					
7. Petite fugue sur le Chromhorne 2 e Couplet	Benedicimus te (Adoramus te)	Fugue	Chromhorne 8' (F 8', 4')	2 : 보통 템포 2 박자	♪
Reed Pipe의 충분한 호흡을 위해 Inégale 을 적용할 수도 있음.					
8. Duo sur les Tierce 3 e Couplet	(Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam)	Duo	오른손: Flute 8', 4', 2 2/4', 2', 1 1/4' (1 1/4') 왼 손: Bourdon 16' Flute 8' (5 1/4'), 4', 3 1/4', 2 2/4', 2', 1 1/4'	♩ : 느린 2 박자	♪
Duo는 Inégale 이 적합한 성격의 곡.					

9. Basse de Trompette 4 ^e Couplet	Domine Deus, Rex, caelestis, Deus Pater omnipotens (Domine Fili unigenite, Jesu Christe)	Bass 성부에서 Trompette 음색 으로 장식된 Solo 스타일의 곡	오른손: Soft 8' (Prestant 4' / Flute 4') 왼 손: Trompette 8'	♩ : 느린 2 박자	♪
Reed 패이프의 호흡을 고려해서 빠른 템포로 연주할 때는 Inégale 적용이 부적당. 느린 템포에서는 부드러운 부점으로 연주 가능. 단 도약하는 곳은 피함. 39-42소절은 첫째 박자를 강조. 56-59소절은 레시타티브 스타일로 연주.					
10. Chromhorne sur la Taille 5 ^e Couplet	Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris (Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.)	Tenor 성부에서 Chromhorne 음색으로 장식된 Solo 스타일의 곡	오른손: Bourdon 16', 8, (4') 왼 손: Chromorne 8' (Flute 8', 4') 페 달: Flute 8'	♩ : 느린 2 박자	♪
노래하듯이 부드럽게 연주. 악보상의 부점리듬과 구별된 부드러운 Inégale 적용					
11. Dialogue sur la Voix Humaine 6 ^e Couplet	Qui tollis peccata mundi, Suscipe deprecationem nostram (Qui sedes ad dextram Patris, miserere nobis)	Dialogue	만 주: Soft 8' (Flute 4') Solo: Voix Humaine (Flute 8', 4') Tremblant	♩ : 보통 템포 3 박자	♪
사람의 목소리로 노래하듯 부드럽게 연주. 4 분음표(순차전행하는)에 Inégale 적용가능					
12. Trio. Les Dessus sur la Tierce et la basse sur la Trompette. 7 ^e Couplet	Quoniam tu solus Sanctus (Tu solus Dominus)	Trio (2개의 상성부는 Tierce 로 저음부는 Trompette로 연주)	오른손: Flute 8', Prestant 4', (Flute 4'), 2 $\frac{2}{2}$ ', 2' $\frac{1}{2}$ ' 왼 손: Trompette 8'	♩ : 느린 2 박자	♪
매우 밝고 명량한 무용곡풍의 곡. 느린 템포로 연주할 경우는 부점이 달한 부드러운 Inégale 적용					
13. Recit de Tierce. 8 ^e Couplet	Tu solus Altissimus, Jesu Christe (Cum Sancto Spiritus in gloria Dei Patris)	Soprano 성부에서 Tierce 음색 으로, 장식된 Solo 스타일의 곡	오른손: Tierce stop을 포함 왼 손: Soft 8' (4')	♩ : 보통 템포 3 박자	♪
Solo 멜로디가 매우 장식음이 많은 특장을 살려 Inégale 도 부드럽고 일정하지 않고 즉흥적인 분위기를 살리며 노래하는 스타일로 연주					

14. Dialogue sur les grands jeux. Dernier Couplet	In gloria Dei Patris. Amen	Dialogue	Grand Orgue : Montre 8', Bourdon 16' Prestant 4', Doublette, Cornet, Trompette Positif : Chromhorn, Prestant 4', Cornet	3 : 가버운 템포 3 박자	♪
단순한 화성적 리듬이므로 따른 템포고 생기있게 연주. 빠른 Tempo 일때는 Inégale 적용인하는게 바람직함.					
OFFERTOIRE					
15. Offertoire sur les grands jeux	Dialogue	Part I (1-103소절) Grand Orgue : Montre 8', Prestant 4', Doublette, Plein jeu, Cornet, Trompette Positif : Bourdon 8', Prestant 4', Nazard, Tierce, Chromhorne Par II (103-155소절) Grand Orgue : Montre 8', Prestant 4' Positif : Bourdon 8', Prestant 4' Part III (155-217소절) Part I 과 같음	3 : 가버운 템포 3 박자 ♫ : 보통 템포 2 박자 ♫ : 보통 템포 2 박자	♪
봉헌을 위한 미사중 가장 긴 쿼 7-8, 24-25 101-102소절 Hemiola, 98-103소절 폭넓게 연주, Part III 마지막 Lentement 부분은 폭넓게 연주하며 Inégale 적용. 각 파트가 대조적인 분위기로 연주.					
SANCTUS					
16. Premier Couplet du Sanctus Plein jeu	Sanctus (Sanctus)	Plein jeu	Plein jeu : Grand Orgue foundations, Mixtures (Flute 16')	♫ : 느린 2 박자	♪
장엄하게 연주.					
17. Recit de Cornet 2 ^e Couplet	Sanctus Dominus Deus Sabaoth	소프라노 성부의 Cornet 음색으로 장엄! Solo 스타일의 곡	오리순: Cornet (8', 4' 2 $\frac{1}{2}$ ', 2' 1 $\frac{1}{2}$ ') 윈 순: Soft 8' (Prestant 4'/Flute 4')	3 : 보통 템포 3 박자	♪
자유롭고 느리게 레시타티브 스타일로 연주. 느린템포일 경우 16분음표의 Inégale 도 가능					

<p>ELEVATION</p> <p>18. Elevation Tierce en Taille</p>	<p>.....</p>	<p>테너장부에서 Tierce 음색으로 장식된 Solo 스타일의 곡</p>	<p>오른손: Bourdon 8', Prestant 4' 왼 손: Cornet décomposé 페 달: Flute 8'</p>	<p>♩ : 느린 2 박자</p>
<p>미사중 Elevation을 위한 곡으로 가장 신비롭고 감정적인 곡. Solo melody는 매우 즉흥적이며 많이 더해진 recitative풍의 곡. 곡중의 부점리듬과 구별된 부드러운 Inégale 사용.</p>				
<p>AGNUS DEI</p> <p>19. Agnus Dei. Plein jeu</p>	<p>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : miserere nobis (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : miserere nobis)</p>	<p>Plein jeu</p>	<p>Plein jeu : Grand Orgue : foundations, Mixtures (Flues 16') Petite jeu : Positif : Bourdon 8', Prestant 4', Mixture (Cymbale)</p>	<p>♩ : 느린 2 박자</p>
<p>Grand Orgue의 Plein jeu나 Petite jeu에서 노래하는 스타일로 연주</p>				
<p>20. Dialogue sur les grands jeux Dernier Couplet d'Agnes Dei</p>	<p>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : dona nobis pacem</p>	<p>Dialogue</p>	<p>Grand Orgue : Montre 8', Prestant 4', Cornet décomposé, Trompette Positif : Bourdon 8', Montre 4', Doublette, Nazard, Tierce, Chromhorne</p>	<p>♩ : 보통 템포 2 박자</p>
<p>8분음표는 Inégale이 가능하나 J 리듬에는 적용인원이 바람직함.</p>				
<p>21. Deo gratias. Petite plein jeu</p>	<p>Deo gratias (Ite, missa est)</p>	<p>Plein jeu</p>	<p>Positif : foundations, 8', 4', 2', Mixtures</p>	<p>♩ : 느린 2 박자</p>
<p>느린템포로 부드러운 Inégale 적용</p>				

III. 결 론

평준화된 스타일로 일률적으로 제작된 프랑스 고전 오르간과 이러한 악기의 음색의 배합을 염두에 두고 표준화된 형식으로 작곡된 오르간 작품, 그리고 작곡가들이 의도하는 그들의 작품의 연주법에 관하여 연구해 보았다.

연구를 통하여 그 당시 관습적으로 통용되고 있던 그들의 연주법에 관하여 당시 작곡가들 사이에도 다소의 의견 차이가 있었다는 것을 알 수 있었다. Lebègue와 Raison은 연주자의 registration 선택에 관하여 다른 의견을 보이고 있으며 Note Inégale이나 articulation, 장식음 처리등 연주법에 관하여도 의견의 차이가 있다. 공통된 점은 대부분의 작곡가들이 그들의 작품 해석을 연주자의 bon goût에 맡긴다고 한 점이다.

비록 국내에서는 정통적인 프랑스 고전 스타일의 오르간을 접할 수는 없지만 오르간 음악사에서 큰 비중을 차지하는 이 분야의 음악을 소홀히 할 것이 아니라 많은 문헌과 자료를 통해 당시의 오르간과 연주법을 연구하여 작곡가의 의도에 맞는 올바른 연주법으로 연주를 해야 할 것이며 또한 우리에게 주어진 악기를 가지고 bon goût로써 당시 오르간의 음색과 가장 가까운 소리를 구사할 수 있어야겠다. 앞으로 프랑스 고전 오르간 음악이 자주 올바르게 연주되기를 바라며 이 글을 마친다.

참고 문헌

1. Anderson, Paul-Gerhard. *Organ Building and Design*. New York : Oxford University Press, 1969.
2. D'Anglebert, J.H. *Pièces de Clavecin*. Paris, 1689, Paris : Heugel, 1975.
3. Apel, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
4. Arnold, Corliss Richard. *Organ Literature: A comprehensive Survey*. N.J.: The Scarecrow Press. Inc., 1984.
5. Brock, John. "Articulation, Notes Inégales and Ornamentation in Dom Bedos' Cylinder Notation," *Diapason* (October, 1975). p.3, p.10.
6. Brunold, Paul. *Francois Couperin*. tr. by J.B.Hanson, Monaco : L'Oiseau Lyre, 1949.
7. Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. N.Y. : W.W. Norton & Co., 1947.
8. Butler, H. Josepf. "The Teachings of Andre Raison," *The American Organists* (March, 1990), pp. 71-75.
9. Caswell, Judith E. "Notes Inégales in Couperin's Pieces d'Orgue," *The American Organists* (January, 1978), pp. 41-50.
10. Clerambault, L.N. *Pièces de Clavecin*. Paris, 1704. ed. by Thurston Dart, Monaco : L'Oiseau Lyre, 1964.
11. Couperin, Francois. *L'art de Toucher le Clavecin*. Paris, 1717, Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1933.
12. Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*. 5th ed., London: Faber & Faber, 1975.
13. Douglas, Fenner. *The Language of the Classical French Organ*. New Heaven, Conn.: Yale University Press, 1969.
14. Good, Jack C. *Pipe Organ Registration*. Tenn. : Abingdon Press, 1964.
15. Grace, Harvey. *French Organ Music, Past and Present*. New York: H.W. Gray Co., 1919.
16. Hubler, Lyn Helen. "Rhythm ,Words and Music in French Classic Organ Music," *The American Organists* (March, 1991), pp. 62-64.
17. Mellers, Wilfred. *Francois Couperin and the French Classical Tradition*. London : Denis

Dobson, 1950.

18. Reese, Gustave. *Music in the Renaissance*. N.Y.:W.W. Norton & Co., 1959.

19. Sumner, William Lesile. "The French Organ School," *Sixth Music Book*, London: Hinrichsen Edition Ltd., 1950. pp. 281-294.

20. Tuck, Marilyn. "The Alternatum Organ Mass," *The American Organists* (February, 1986), pp. 60-65.

21. Williams, Peter. *The European Organ 1400-1850*. London : B.T. Batsford, 1966.

22. Wills, Arthur, *Organ* . N.Y. : Schirmer Books, 1984.

Abstract

A STUDY ON THE PERFORMANCE PRACTICE OF THE FRENCH CLASSICAL ORGAN MUSIC

Tong-Soon Kwak
Associate Professor
Dept. of Church Music
Yonsei University

The organ, more than any other musical instrument, has assimilated numerous changes and experiments. A number of distinct national styles evolved throughout the history of organ music, spanning almost 2000 years.

The classical French organ music, roughly between about 1650 and 1790, and the French organs of that period have developed a unique relationship. The musical textures were perfectly molded to the indigenous characteristics of specified combinations of stops. By 1650, French organ composers had accepted the new musical style which established registration practices for specific musical types on the organs whose specifications had become rather standardized throughout France. Organ music of this period in France became confined to forms which were used by all French organ composers of this period. Registration indications became titles for the pieces.

It is fortunate that many composers of this period wrote detailed instructions, perhaps the most thoroughgoing of any epoch, in the prefaces which they included in their collections of organ music. These instructions provide us with a valuable information on the interpretation of their music.

The organs of our country bear practically no resemblance to the French classical instruments. Therefore, the French organ music was seldom performed and studied.

The purpose of this study is to understand the language of this particular style of organ and the

performance practice of their music, apply this information to present day organs of our country and help the performers to express the composers' intentions fully in their performances.

This study is consisted of observations on French classical organ building, organ music literature, performance practice(registration, Notes Inégales, articulation and ornamentation) and finally, an analysis of Francois Couperin's *Messe à l'usage des Convents*, a typical work of the French classical organ music.

「수제천」의 선율구조

김 청 목*

차 례

- | | |
|----------------|--------------|
| 1. 정읍과 동동 | 5. 수제천과 범패 |
| 2. 동동의 선율구조 | 6. 수제천과 송대사악 |
| 3. 수제천의 선율구조 | 7. 결 론 |
| 4. 동동과 수제천의 비교 | |

「수제천」은 우리 전통음악중 가장 높은 위치를 차지하는 걸작중의 하나이며, 우리 역사가 창조해 놓은 빛나는 유산중의 하나이다. 그 장엄하고 엄숙함은 다른 나라의 민속음악과 구별 짓게 하며, 그 깊은 내면성과 높은 예술성은 타의 추종을 불허하는 신의 계시에 의한 음악임을 확신케 해준다.

일명 「빗가락 정읍」으로 알려진 이곡은 고려시대에는 백제가요 「정읍사」의 반주음악이었던 것이 조선 중기 이후 가사는 떨어져 기악곡만 남아 역사와 더불어 갈고 닦아 오늘날의 세련된 가락이 되었다.¹⁾ 「처용무」의 반주음악으로 쓰였기때문에 신라시대에 작곡되었다고 추정할 뿐,²⁾ 언제 누구에 의하여 작곡되었는지 전혀 알 길이 없다.

우리 민족의 자랑인 이 「수제천」의 선율 구조를 연구하여 우리 전통음악의 특징을 살펴보고, 그 특징을 살려 현대 기법과 조화를 이룰 때 진정한 국악의 현대화가 가능하리라 믿어, 후손된 도리로 감히 이 곡의 선율적 특징을 여러 각도에서 조명하여 미래 창작의 토대

* 연세대학교 음악대학 부교수, 미 일리노이주립대학 작곡박사

1) 張師勛, 「國樂大事典」(세광음악출판사, 1989), 667면.

2) 상계서, 동면.

로 삼고자 이 글을 쓴다.

1. 「정음」과 「동동」

「정음사」는 현존하는 백제 유일의 가요이며, 고려와 조선시대에 걸쳐 삼국 속악의 하나로 향악 정재(呈才: 궁중무)인 무고(舞鼓)와 더불어 연주되었다. 특히 조선시대에는 선달 그믐날 궁중 나례(儺禮: 잡신 쫓던 의식) 뒤 「처용무」, 「봉황음」, 「삼진작」과 함께 연주되었다. 성종 24년(1493년) 성현, 유자광등이 간행한 「악학궤범」 제5권에 가사가 전하며,³⁾ 영조 35년(1759년) 서명응이 편찬한 「대악후보」에 단편적 음악 소개가 있을 뿐이다.⁴⁾

「동동」은 「청산별곡」, 「가시리」와 더불어 잘 알려진 고려 속요의 하나로 역시 작자, 연대 모두 미상이다. 초장과 12개월로 구성된 월령체(月令體)의 노래로 계절이 바뀔때마다 떠오르는 작별한 임에 대한 한 여인의 그리움을 내용으로 하고 있다. 이곡은 아박무(牙柏舞)와 함께 조선시대까지 연주·가창되었으며, 역시 선달 그믐날 궁중 나례뒤에 「처용무」와 함께 연주되었다.⁵⁾ 「악학궤범」에 가사가 전하며 「대악후보」에 단편적 악보가 전한다.⁶⁾

「정음」은 일명 「빗가락 정음」으로 알려져있고, 「동동」은 「세가락 정음」으로 알려져있다. ‘빗가락’은 c음 중심을 의미하며, ‘세가락’은 b^b음 중심을 의미한다.⁷⁾ 두 곡의 중심음만 다를 뿐 모두 「정음」이라는 같은 곡명을 사용하고 있으므로 상당한 음악적 공통점을 가졌음에 틀림없다. 「대악후보」 제7권에 “動動 餘音 井邑 餘音同 界面調⁸⁾”란 주만 있어 모두 여음이 같고 계면조라는 것을 제외하고는 어떠한 관계였는지를 알수가 없고, 또 현행 「동동」, 「수제천」과의 관계도 불투명하다. 고려시대에 전해 내려오는 「정음」곡조에 「동동」의 가사를 엮어 붙였는지도 모른다.

그러면 전통음악 연구회에서 간행한 「한국음악」에 수록된 현행 「동동」이 「수제천」과 어떠한 음악적 관계를 가지고 있는지 살펴보겠다.

3) 김희보 편저, 「韓國의 옛 詩」(중로서적출판주식회사, 1987), 24면.

4) 張師勛, 「韓國傳統音樂의 研究」(보음재, 1982), 387면.

5) 김희보 편저, 전계서, 56면.

6) 李惠求, 「韓國音樂論集」(세광출판사, 1985), 188면.

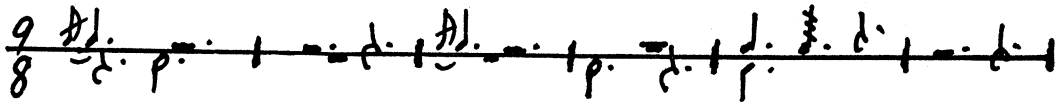
7) 상계서, 187-88면.

8) 상계서, 188면.

2. 「동동」⁹⁾의 선율구조

김기수씨가 채보한 이 「동동」은 악구 8개가 모인 비교적 소규모곡으로서 동일형의 장단이 8번 반복되고, 여기에 가락들이 얹혀 연주된다. 장단은 다음 예에서 보듯이 장구의 채편-북편-채편-북편-합장단-채편으로 되어있다.

예1. 「동동」의 리듬



이 곡의 중심선율인 피리파트를 옮기면 다음과 같다.

예2. 「동동」의 피리파트

9) 김기수 편저, 「한국음악」, 제3집 (전통음악연구회, 1981), 161-68면.

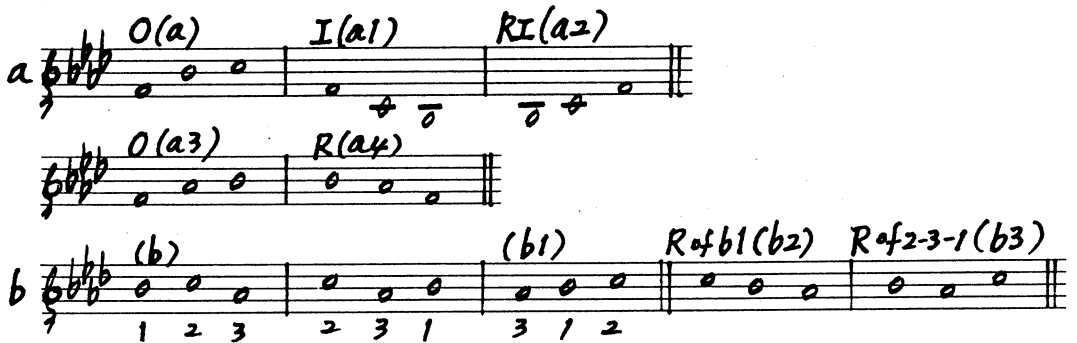
이 곡의 중심동기는 제 1악구 제1-2마디에 제시되어 있다. (예3) 각각 3음으로 구성된

예3. 「동동」, 1-2 마디



세포동기 a, b를 음열기법, 축소및 순열에 의하여 재배열하면 다음의 변형들을 얻을 수 있다. 즉 동기 a가 전위되어 생긴 a1과 a1을 역행시킨 a2, 동기 a를 축소한 a3과 그 역행인 a4, 동기 b가 순열에 의하여 생긴 동기 b1과 b1의 역행인 b2, 그리고 2-3-1 동기

예4. 동기 a와 b



의 역행인 b3등이다. 이러한 동기들을 적용하여 각 악구를 분석하면 전 악구가 얼마나 철저하게 이 동기들로 구성되었는지를 알 수 있다. (예5)

예5. 「동동」



동기 a와 그 변형들은 전 악구에 지배적으로 사용되며, 동기 b는 제1,2악구 및 제7악구에 부분적으로 사용된다. 제2악구의 동기a는 그 형태가 불완전하나 제1악구의 끝음 f음으로 인하여 완전한 형을 갖추게 된다. 왜냐하면 휴지를 동반한 음은 그 다음음까지 효력을 지속하기 때문이다. 제3악구의 동기a는 제 2 악구끝에 f음이 없기때문에 불완전하나 이미 제 2악구에서의 청각적효과에 익숙해져 있기때문에 구태여 f음을 제시하지 않아도 그 선율형이 제2악구와 동일하기 때문에 동기a라는 것을 확신하게 된다. 우리 조상들의 뛰어난 미

적 감각을 발견할 수 있다.

제5악구와 제6악구는 동일하며, 제3, 4, 5, 6, 7, 8 악구는 동기 a1의 구성음이 대동소이(大同小異)한 같은 구조로 되어있다. 제4, 7, 8 악구의 동기 a1의 e^b음은 심리적 변화를 위하여 1옥타브 아래로 이동되었다. 동일형의 반복이 주는 단조로움을 피하기 위함이다. 제8악구는 다소 변화된 형을 보여준다. 마지막 악구이기 때문에 동기a1의 3음이 2음, 1음으로 축소되어 종지감을 형성한다. 현대 음악에서 즐겨 사용되는 구성음 생략에 의한 긴장 이완 방법이다.

이상에서 살펴 본 「동동」의 선율 구조는 세포동기 a, b 가 음열기법, 축소 및 순열에 의하여 변형을 이루고 원형과 이 변형 동기들의 구성음이 첨가되거나 생략되어 확대, 축소형을 이루거나, 혹은 장식음이 첨가되어 반복되는 선율에 미세한 변화를 이루고 있다. 변화에 대하여 극히 소극적이었던 우리 조상들의 심성을 그대로 보여준다. 한가지 놀라운 점은 현대음악에서 통용되는 음열기법, 음정축소, 순열방법이 동기 변화에 적용되었다는 사실이다. 물론 이런 것들은 Gregorian chant에서도 초보적 발견을 할 수 있지만, 이렇게 조직적이고 체계적인 것은 Bach 이후 몇몇 대가들의 작품에서 흔히 발견되는 수법이다.

이 곡의 조성은 애매모호하여 논란의 여지가 있다. 동기 a와 제 1, 4, 5, 6 악구들의 종지를 보면 f음이 중심음같이 보이나, 동기 b 와 또 동기 a1으로 구성된 제 3, 7, 8 악구들의 종지와 제 1, 4, 5, 6, 8 악구들의 종지음 f 음을 장식음의 일부로 본다면 a^b 음이 분명히 중심음이다. 제8악구의 첫동기 a1의 끝 b^b 음은 동기 a4의 끝 2음이 생략된 장식음의 일부이며, 두번째 동기 a1의 f음은 악곡의 최종선율로서 첫동기 a의 음형을 빌려온 순환기법으로 보아야하며, e^b 음이 강조된 것은 완전한 종지를 싫어하는 우리 조상들의 경향을 보여준다. 이러한 예는 시조나 가곡에서 찾아볼 수 있는데 시조와 가곡은 모두 짧은 종지음을 쓰며, 또 시조에서는 마지막 가사인 “하노라,” “하느냐”가 생략된다.

Renaissance 시대의 motet나 mass의 혼한 예에서처럼 시작할 때의 조성과 끝날때의 조성이 다를 수 있고 끝날때의 조성이 더욱 중요하여 그 곡의 조성이 된다면 이 「동동」은 음악사적 견지에서 분명 a^b이 중심음이 된다. 그러나 악곡의 최종음을 가장 중요한 음으로 여긴 유명한 민속 음악학자 Ilmarè Krohn의 시스템에 따르면 마지막 e^b음이 중심음이 된다. 제7 악구의 b^b 퇴성과 제8악구의 g^b음을 보면 e^b음이 중심음인 계면조 같기도 하다.

문제가 되는 g^b의 해석이 이 「동동」의 조성을 파악하는데 결정적인 역할을 하게 될 것이다. 만약 f음, a^b음, e^b음을 각각 중심음으로 보아 곡중 음계를 적으면 다음과 같다. (예6)

예6. 음 계

1. f음 중심

2. a^b음 중심

3. e^b음 중심

f음이 중심이 되면 제2음이 g^b이 되는데 제2음이 반음하행된 음계가 5음 음계 중심의 민속 음악에 사용된다는 것은 상상할 수 없다. 또 e^b음이 중심음이 되면 c[#]음때문에 역시 부자연스럽다. 만약 a^b음이 중심음이 되면 제7음인 g^b음이 문제가 되는데 제 7음이 반음하행된 예는 음악문헌에서 쉽게 찾아 볼 수 있다. 왜냐하면 배음열(overtones)의 제 7음으로서 매우 자연스럽고 음악적이기 때문이다. 이러한 예는 전라도 민요 「육자백이」와 「가야금산조」에서도 찾아볼 수 있다. (예7-9)

예7. 「자진 육자백이」,¹⁰ 1-20 마디

중중모리

이 외 아 - 터 - 히 - 아 - 이 - 나 - 이 - 에이모구나 예
 히 - - - - 어 - 이 부 - 산 - 이 - 모 - 구 나 예
 세 상 사 물 - 다 믿 - 어 도 - 못 - 믿 을 선 - 임 이 - - 모 다 -

10) 상계서, 제4집, 239면.

예8. 「가야금산조」, 중중모리,¹¹⁾ 25-30면

예9. 「가야금 산조」, 자진모리,¹²⁾ 101-109마디

그러므로 「동동」은 제7음이 변화된 a^b중심의 음악이라고 볼 수 있으며 단 한번밖에 사용되지 않은 d^b과 g^b은 5음 음계 중심 음악에 신선한 변화를 주는데 우리나라에 수입된 중국 고대음악인 「문묘제례악」과 고려시대에 들어온 당악이 6음 음계 또는 7음음계인 점으로 미루어 보아 중국 음악의 영향이 분명하다.

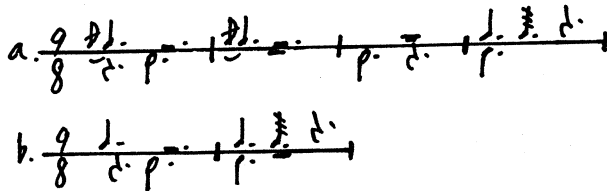
11) 상계서, 20면.

12) 상계서, 22면.

3. 「수제천」¹³⁾의 선율구조

「수제천」은 4부분으로 구성되며, 제4부분을 제외한 첫 3부분은 각각 6개 악구들로 구성되어 있다. B 부분의 제 2~6악구는 A 부분의 제 2~6악구의 반복이며 D 부분은 2개의 악구로 이루어져 짧다. 사용된 장고 리듬은 a, b 형 2가지로 a 형이 주도적이고 휴지마디의 들락으로 길이가 불규칙하며, b형은 제 1~3악구에 1번씩 사용된다. (예10) 「동동」의

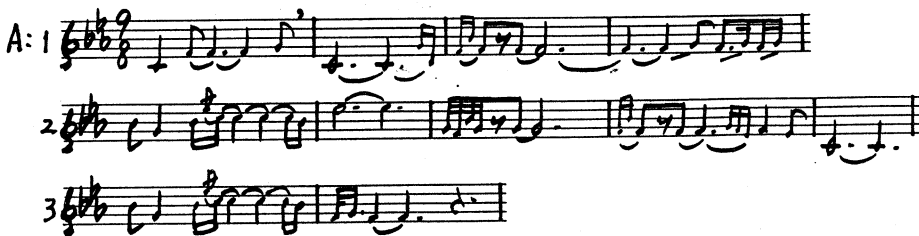
예10. 「수제천」, 장고리듬



리듬과 마찬가지로 채편-북편-채편-북편-합장단-채편이며 「동동」에서는 6마디(9/8)에 걸쳐 이 리듬이 일정하게 사용되었으나 「수제천」에서는 5~6마디에 걸쳐 변화있게 사용되어 훨씬 자유롭다. 리듬 b는 리듬 a의 처음과 마지막만으로 구성되며 리듬 a의 길이의 1/2이다.

이곡의 중심선율인 피리파트를 읊기면 다음과 같다.

예11. 「수제천」, 피리파트



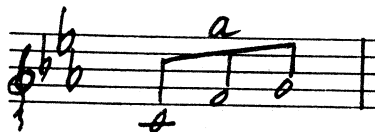
13) 상계서, 제3집, 8-31면.

The image displays a musical score for the piece '수제천' (Sujecheon). The score is organized into four main sections: A, B, C, and D. Each section is represented by a series of musical staves. Section A consists of the first three staves. Section B is the fourth staff. Section C spans the fifth through eighth staves. Section D spans the ninth through twelfth staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a standard Western musical notation style.

A의 제 2,4악구와 C의 제 3,4악구는 각기 동일하다. 특히 C의 연이은 반복은 「동동」의 제 5,6악구와 맥을 같이 한다. A의 제3악구는 제2악구의 축소형이며, C의 제 1,2,3,4,5 악구와 D의 제 1악구에서 확대 사용된다.

이 곡 전체의 중심동기는 A의 제 1악구의 제1마디에 제시되어 있다. (예12)

예12. 「수제천」, 동기



3 음으로 구성된 세포동기 a 를 「동동」에서와 마찬가지로 음열기법, 음정 축소 및 순열에 의하여 재 배열하면 다음의 변형들을 얻을 수 있다.

예13. 동기a

이러한 동기들을 적용하여 분석하면 전 악구가 이 동기들로 구성되었음을 알 수 있다.

예 14. 「수제천」

Handwritten musical notation for Example 14, titled 「수제천」. The notation is organized into three systems, labeled A, B, and C, each with a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 9/8 time signature.

System A: Contains five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Above the notes, there are handwritten annotations: 'a' above the first staff, and 'a10', 'a8', 'a8', 'a2', 'a2', 'a13', and 'a6' above the second staff. The second staff also features a bracketed section.

System B: Contains two staves. The first staff has annotations 'a1' and 'a13' above it, and 'a10', 'a8', 'a8', 'a2', and 'a6' below it. The second staff has annotations 'a12', 'a13', 'a2', 'a12', and 'a13' above it.

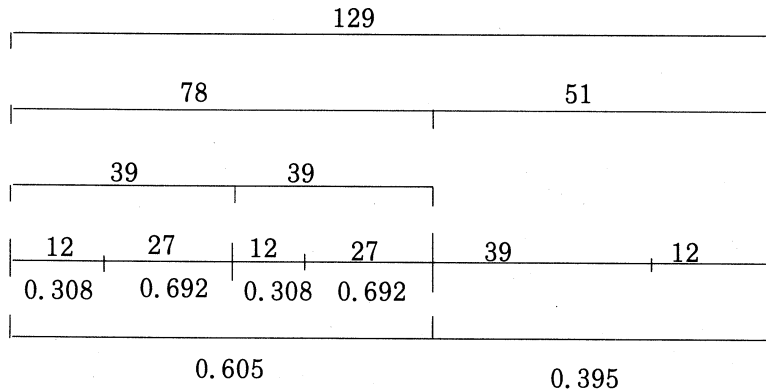
System C: Contains two staves. The first staff has annotations 'a12' and 'a' above it. The second staff has annotations 'a2', 'a9', and 'a5' below it.

The notation uses standard musical symbols including clefs, key signatures, time signatures, and various note values. The handwritten annotations 'a' and 'a' followed by numbers (e.g., a10, a8, a12, a13, a6, a4) likely represent specific intervals or scale degrees used in the melody.

The image displays a handwritten musical score for the piece '수제천' (Sujecheon). It consists of eight staves of music, each with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns and intervals, with specific labels 'a' through 'a13' indicating different rhythmic motifs. The motifs are often grouped with brackets and arrows, showing their relationship and how they are used in different parts of the score. For example, 'a' is used in the first staff, 'a2' in the second and third, 'a3' in the fourth, 'a7' in the fifth, and 'a1' through 'a13' in the sixth and seventh staves. The eighth staff shows a continuation of these motifs with some variations in rhythm and articulation.

이상에서 본 바와같이 「수제천」의 모든 악구는 세포동기 a와 음열기법, 축소, 순열에 의하여 변형된 a의 13개 동기들로 구성되어 있다. 동기a는 A, B, C 부분의 제1, 6악구와 D 부분의 제 1, 2 악구에 사용되었고, 특히 C의 제 6악구와 D의 제 1악구에서는 4도위로 옮김되어 나타난다. 동기 a의 역행형인 a2는 A, B의 제 3악구, C의 제 1, 2, 3, 4, 5 악구에서 4도위로 옮김되어 나타난다. 서양 전통화성학에서 가장 온화하고 정서적이며 은혜로운 부분을 나타낼때 근음 4도위의 조성이나 화음으로 진행함을 볼때, 짧은 리듬 b형을 가진

동기 a2를 A, B 부분의 전환지점에 사용하고, 곡 전체에서 가장 감정을 요하는 C 부분에서 집중적으로 사용했음은 결코 우연의 일이 아니다. 예술적 감정을 중요시했던 선인들의 계산된 사용이었음에 틀림없다. A, B 부분의 제 3악구는 각각 전 39마디중 13마디에 나오므로 $12 \div 39 = 0.308$, 즉 황금분할의 짧은 부분 (0.382) 이 끝나는 지점이며, C 부분은 전곡 129마디중 79 마디부터 시작하므로 $78 \div 129 = 0.605$, 즉 황금분할의 긴 부분 (0.618)과 매우 가까운 비율이다.

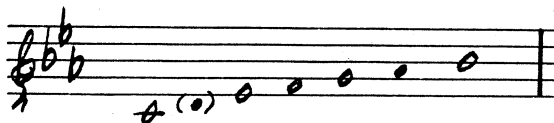


A의 제 1,5악구 (B의 제 5악구 포함)와 D의 제 2악구는 같은 형의 동기가 반복되며, C의 제 5악구와 D의 제 1악구는 각각 $a_3 - a_2$ 동기와 $a_1 - a - a_1$ 동기가 대칭을 이루며, 또 A의 제 6악구(B의 제 6악구 포함)와 C의 제 5악구는 각각 첫동기와 끝동기, 첫음 그룹과 끝음 그룹이 아치형을 이루고 있다. 한 악구에 한가지 동기만 사용된 것도 있고 한 악구에 몇가지 동기들이 혼용된 것도 있으나 모두 기본 세포동기에 1 ~ 2 음을 첨가하거나 장식음을 첨가함으로써 정중동(靜中動)의 미세한 변화를 이루고 있다. 동기 구성음들은 대부분 긴 지속음으로 되어있기 때문에 쉽게 동기형을 식별할 수 있으며, 간혹 동기 앞뒤에 짧은 구성음이 온것은 이 곡이 백제가요 「정읍사」의 반주곡에서 발전된 것이기 때문에 가사의 영향을 받은 것임이 분명하다. D의 제 2악구 종지 (전곡의 종지)에서 종지감을 회피하기 위하여 중심음 2도아래의 b^b 음을 사용했음은 「동동」에서의 수법과 같다.

이 곡의 조성은 「동동」과는 달리 동기가 하나뿐이기 때문에 중심음이 분명하며, 4도 위로 옮긴한 악구를 제외하고는 모두 c음을 기초로 하고 있고 g음이 퇴성(退聲)한다. d음은 장식음의 일부로서 스쳐가듯 사라지기 때문에 음계 구성음으로 보기 어려우며, a^b 음은

「동동」에서와 같이 단 한번 나타나 5음 음계 음악에 신선한 변화를 준다. (예15) 음계 구성으로 보아 「수제천」도 고려 때 수입된 당악의 영향을 받았음이 분명하다.

예15. 「수제천」, 음계



민속 음악 합주곡의 가장 특징적 구도(texture)는 heterophony이다. 특히 아시아 및 중동권의 민속음악에서 두드러진 이 기법은 기본적으로 즉흥연주에 바탕을 둔 것으로서 연주자마다 같은 선율에 장식음을 첨가해 가며 앞서거나 뒤따라가며 연주하는 것이다. Unison 보다는 발전된 기법이며 대위법과는 확연히 구별되는 기법이다. 「수제천」은 이 heterophony의 극치로 이루어진 곡이다. 다음의 A의 제 1,2 악구를 살펴보자.

예16. 「수제천」, 제 1,2 악구

「수제천」의 선율구조

5

소금 Sogum
대금 Taegum
피리 Piri
장구 Changgu
좌고 Chwago
해금 Haegum
아쟁 Ajaeng

This musical score system consists of seven staves. The top staff is for Sogum (small gong), followed by Taegum (large gong), Piri (reed), Changgu (hourglass drum), Chwago (small gong), Haegum (hammered dulcimer), and Ajaeng (zither). A large bracket labeled '5' spans the first five measures of the Sogum staff. A large diagonal line is drawn across the entire system, starting from the top right and extending towards the bottom left.

10

소금 Sogum
대금 Taegum
피리 Piri
장구 Changgu
좌고 Chwago
해금 Haegum
아쟁 Ajaeng

This musical score system continues with the same seven instruments. A large bracket labeled '10' spans the first five measures of the Sogum staff. Similar to the first system, a large diagonal line is drawn across the entire system from the top right to the bottom left.

음악의 시종(始終)을 주관하는 타악기인 박이 연주되면 소금, 대금, 피리, 타악기, 해금, 아쟁으로 구성된 악기 그룹이 제 1악구를 연주한다. 위로부터 민첩한 악기순으로 배열되었기 때문에 장식음 수에 있어서는 언제나 ▽ 또는 ▽ 형의 배열을 이룬다. 피리의 음량이 압도적이기 때문에 피리선율이 주도하고 나머지 악기들은 피리를 보좌하게 된다. 마치 그 당시의 사회제도를 대변하는 듯 하다. 제 5마디의 피리가 끝나면 즉시 다른 악기들이 모방하여 화답하고, 이어 다른 악기들이 나즈막하게 아뢰면 피리가 모방하여 응답한다. 피리의 처음 2음은 첨가음이며 곧 대금의 동기를 이어 받는다. 제 9마디는 단일음 (g)이 쉼표와 장식음에 의하여 수식된 아름다운 예이다. 제 11마디의 소금, 대금은 많은 장식음을 포함하며, 소금은 마디 끝에서야 겨우 피리의 c 음을 연주한다.

전 곡중에서 가장 아름다운 heterophony는 종지에 나타난다. (예17)

예17. 「수제천」, 종지

장 구
Changgu

차 고
Chwago

해 금
Haegum

아 경
Ajaeng

시간차의 모방에 의한 음향배합과 시각적 아름다움의 극치이며 더할 나위 없이 아름다운 채보이다.

4. 「동동」과 「수제천」의 비교

「대악후보」 제 7권의 “「동동」의 여음은 「정읍」의 여음과 같고 계면조”란 주(註) 에서 볼 수 있듯이 「동동」과 「정읍」이 상당한 음악적 공통점을 가지고 있었음을 알 수 있지만 정확한 악보가 전하지 않아 비교할 수 없고, 현행 「동동」과 「수제천」에서 몇가지 공통점을 발견할 수 있기에 여기 언급한다.

첫째로, 「동동」 제 1, 2 악구의 시작 부분을 결합한 것이 「수제천」의 제 1 악구이다.

예 18.

「동동」, 제1악구

제2악구

「수제천」, 제1악구

「동동」의 제 1악구는 동기 a, b 로 구성되어 각기 다른 조성을 암시하고, 제 2악구의 동기 a의 첫음은 제1악구 끝에 숨어 있어 불완전 했으나, 「수제천」에서는 분명한 구조의 동기 a 가 2번 반복되어 명확한 조성을 암시하고 있다.

둘째로, 「수제천」의 제 1악구 끝에서는 소금, 대금이 피리를 모방하고, 즉시 제 2악구의 피리의 선율을 먼저 제시하는데 (예 16. 참조), 「동동」의 제 1악구 끝에서는 소금, 대금이 제 2악구의 피리 선율을 먼저 제시하고, 제 2악구 끝에서는 해금만이 피리의 선율을 모방하여 서로가 순서가 바뀌었으나 기본 골격은 동일하다.

예 19. 「동동」, 제 1,3 악구, 4-9 마디

The musical score for 'Dongdong' (동동) consists of two systems of staves. The first system covers measures 4 to 6, and the second system covers measures 7 to 9. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Sogum (소금), Taegum (대금), Piri (피리), Changgu (장구), Chwago (차고), Haegum (해금), and Ajaeng (아쟁). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'n' and 'v'. Dashed lines in the second system indicate connections between notes in different staves, particularly between the Piri and Haegum parts.

셋째로, 「동동」 제 1악구의 동기 b에 의한 선율은 「수제천」의 동기 a2에 의한 선율들과 밀접한 관계를 가지고 있다. 특히 C 부분의 제 3,4 악구의 리듬이 「동동」의 리듬과 가장 가까우며, 「동동」의 이 선율은 동기 a의 선율보다 훨씬 지배적인데 비하여, 「수제천」에서는 C 부분에서만 지배적이다.

예 20. 「동동」

넷째로, 「동동」의 제 2악구의 불완전 동기 a에 의한 다음 음형(예 21)은 제 3악구와

예 21. 「동동」



제 8악구에서 나오며, 제 8악구에서는 음정이 축소되어 나타난다. 「수제천」에서는 A, B, C 의 제 1, 6 악구와 D 의 제 1, 2악구에 나타나며 「동동」에서와 같이 A, B 의 제 6악구와 D의 제 1, 2악구에서는 음정이 축소되어 나타나고, C 의 제 6악구 처음에는 축소형이 전위되어 나타난다. 「동동」과 「수제천」 모두 원형과 축소형으로 구성되어 있고, 「수제천」에서도 각 부분의 처음과 나중 악구에서만 사용된 점이 「동동」과 같다.

예 22. 「수제천」



다섯째로, 「동동의 가장 특징적인 장식음은 제1, 4, 5, 6악구 끝에 오는 장식음이다. (예23) 동기a의 축소형의 역행형(a4)인 이 장식음은 더욱 축소된 음정으로 「수제천」에 나

예 23. 「동동」, 제 1, 4, 5, 6 악구



타난다. (예24) A, B 의 제 2악구를 제외하고는 역시 모두 악구 끝에 온다.

예 24. 「수제천」

여섯째로, 「동동」과 「수제천」의 최종 종지음은 모두 두곡의 중심음을 벗어나 있고, 두곡의 중심음이 다른데도 같은 음으로 구성되어 있다. (예25) 모두 같은 리듬으로 되어 있으며,

예25. 「동동」과 「수제천」 끝

「수제천」의 최종 종지음 e^b-b^b 은 「동동」의 b^b-e^b 의 역행이다. 이렇게 조중심과는 동 떨어진 음을 사용하여 완전한 종지를 회피하는 경향이 우리 국악의 두드러진 특징중의 하나이다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 「동동」과 「수제천」은 동일한 세포동기 a와 그 변형들로 이루어졌으며 모방, 구도, 리듬, 장식음, 종지음에 이르기까지 맥을 같이 하고 있다. 「동동」에서 두개의 동기로 인하여 조성이 애매모호 하게 되었다면 「수제천」에서는 하나의 동기로 일체감을 이루어 분명한 조성을 제시하고 있고 훨씬 진보된 수법을 보여준다. 또 「동동」의 동기 발전은 a, b 동기와 3-4개의 변형들로 구성되며 한가지 동기형(a1)이 지배적이었으나 「수제천」에서는 하나의 동기와 그 13 개의 변형들로 꽤 다양하게 조직적으로 발전되고 있다. 이러한 점으로 미루어 보아 「수제천」이 원형이고 「동동」이 변조라는 견해¹⁴⁾ 보다는 「동동」이 원형이고 「수제천」이 변조라는 견해¹⁵⁾ 가 훨씬 더 타당하다. 이혜구 박사는 「수제천」이 「동동」에서 변한 곡조인 이유로, 「대악후보」 당시에는 「동동」과 「수제천」(=「정음」) 모두 무용의 반주곡이었던 것이 그 후 「수제천」이 궁중의식 음악으로 채택되면서 연음(連音)이 추가되고, 템포가 훨씬 느려졌으며 그 시작음이 중국의 아악처럼 c가 황종이 되었음을 들고 있다.¹⁶⁾

5. 「수제천」과 범패

범패는 불교의 성악곡으로 가곡, 판소리와 더불어 우리나라 3대 성악곡중 하나이다. 신라때 진감선사가 804년 세공리로 당에 건너 갔다가 830년에 귀국하여 하동의 쌍계사에서 범패를 가르쳤다고 하며,¹⁷⁾ 「삼국유사」 제 5권의 월명사의 「도솔가」에 이미 그 이전인 경덕왕 19년(760년)에 범패에 대한 언급이 있어,¹⁸⁾ 그 이전에도 범패가 불려졌음을 알 수 있다. 한가지 분명한 것은 불교는 인도의 종교이고 이 불교가 중국을 통하여 전래되면서 불교 음악인 범패도 역시 전래되었다는 사실이다. 이 범패는 우리나라 성악곡의 발달에

14) 상계서, 제3집, 8면.

15) 李惠求, 전계서, 187-89면.

16) 상계서, 189면.

17) 李惠求, 「韓國音樂序說」(서울대학교 출판부, 1967), 339면.

18) 상계서, 동면.

큰 영향을 끼쳤으며 기악곡의 발달에도 상당한 영향을 끼쳤으리라 유추된다. 그러면 신라 시대 성악곡에 큰 영향을 끼쳤을 범패의 선율 구조와 「수제천」의 선율 구조는 어떠한 상관 관계를 가지고 있는지 살펴 보겠다.

범패는 안채비소리, 훗소리, 짓소리로 구분되며 안채비소리는 재를 올릴 때 하는 염불이고, 훗소리가 범패의 대부분을 차지하며, 짓소리는 많은 장식음과 지속음(長引聲)이 사용되는 가장 높은 수준의 음악으로 오늘날 13 곡만 현존하는 실정이다. 훗소리의 가사는 대개 한자 7언 4구(七言四句) 또는 5언 4구(五言四句)의 정형시로 되어 있으며 짓소리 보다는 길이가 짧고 규모가 작다. 가사 4구(四句) 중 제 1,2구를 안작, 제 3,4구를 발작이라고 하며, 형식은 제 1,2구가 AB 또는 AA'이고 제 3,4구는 제 1,2 구의 반복이다.

훗소리중 가장 대표적인 「할향」의 선율 구조를 살펴 보겠다. 가사는 5언 4구로 제 3,4 구는 그 음악이 제 1,2 구의 반복이다. 제 1,2구는 AA'로 같은 음악적 내용을 공유하고 있으며, 긴 melisma로 인하여 짧은 가사에 여러 종류의 모음들을 삽입하여 부르고 있다. 제 1구만 분석하여 보겠다.

예 26. 「할향」,¹⁹⁾ 제 1구

박 승 암 창
한 만 영 재 보

제 1구



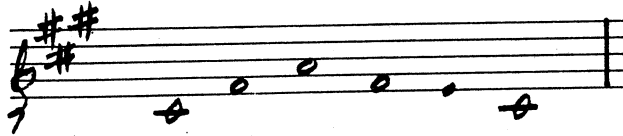
모(모) 응 오 응 오 이 이 어
이 이 아 이 오 응 히(獻) 이
히 힌 이(-) 에 오 에 이에
에인 이 이 아에 히에 야 에 히에 '오 야
에 히에 오 야에 이에 에 이에 에 이에 이에 이에 이에

19) 韓萬榮, 「韓國佛敎音樂研究」(서울대학교 출판부, 1984), 6-7면.

히에 이에 이에 야 어 어아 (어아)어 아
 세 오아 오 이 에 이에. 켈
 후오 오 오 우오 히 에
 이에 야 히 아아라 에 히에이에 이오
 이 오이 오이 이 이오이 이에 이에 이 이에
 이에 이에 이 이 에 이에 이에 이이에 이 이에
 이 이 에 이 이 에 이 이 이 이 이 이
 이 이 이에 이에 이에 이
 이 일 피(片) 이 련 하오아 에 호아 (썸)
 어 호아 어 호아 에 호 아아 히어 어
 호아 호아 호 앵 야 히 향

선율의 기본구성은 완전4도와 단3도의 결합으로 이루어져 있다. 단3화음의 제 2전위 화

예 27. 「할향」, 동기



음으로 f[#]이 중심음이 되며 e 음이 단조로움을 변화시키는 중요한 축매제의 역할을 한다.

각 악구별로 위의 동기를 적용하면 다음과 같다.

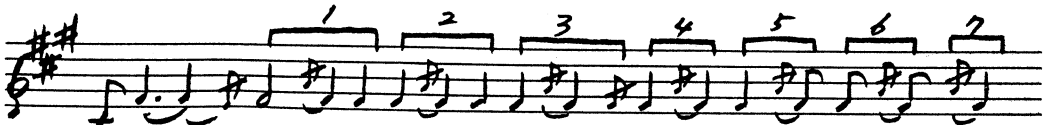
제 1악구 : 동기의 첫 2음이 5번의 잣출이를 하고 나머지 음들이 3번의 늦출이를 하며 악구끝에 중심음의 종지가 온다. 늦출이 (3) 내에는 작은 규모의 잣출이가 포함된다. 잣출이란 동일형의 선율이 점점 음과 리듬을 축소해가며 마치 물레 잣듯이 빨라지는 것을 의미하며 늦출이는 그 반대이다.

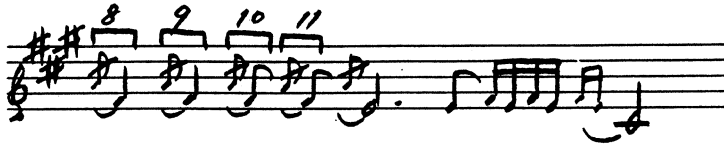
예 28. 「할향」, 제 1악구



제 2 악구 : 11번의 잣출이가 나온다.

예 29. 「할향」, 제 2악구





제 3 악구 : 2 종류의 잣출이와 1 종류의 늦출이가 나온다. () 속의 음은 변화를 주기 위한 삽입음이다.

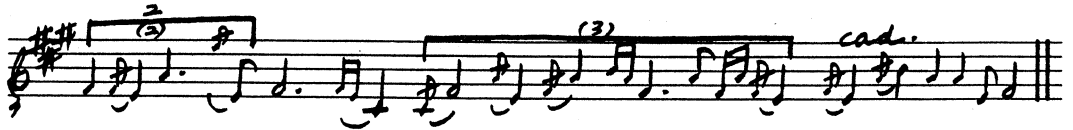
예 30. 「할향」, 제 3악구



제 4 악구 : 다양한 잣출이와 늦출이가 합쳐진 매우 긴 악구이다. 악구끝에 중심음 f#으로 종지한다.

예 31. 「할향」, 제 4악구





이상에서 본 「할향」의 선율구조는 한 동기가 4번 반복되는 것으로 각 동기가 악구내에서 다양한 잣출이와 늦출이, 즉흥적인 음의 첨가, 반복, 장식음등으로 그 길이가 무척 확대되었다. 이러한 것들을 모두 제거하면 단순한 동기만의 악구를 발견한다. (예 32)

예 32. 「할향」, 제 1악구



진감선사가 830년에 귀국하여 범패를 가르쳤거나, 경덕왕 19년(760년) 이전부터 범패가 있었다면 지금으로부터 1160 ~ 1230년전에 범패가 사용되었음을 의미한다. 이 긴 세월동안 범패는 우리 나라 음악에 지대한 영향을 끼쳤으므로, 한 동기만으로 구성된 범패의 이러한 선율 구조가 성악곡이었던 「정음」에 영향을 끼치지 않았으리라고 보기는 어려우며 세월과 함께 갈고 다듬어진 「수제천」에 와서 다양한 응용 방법의 모델이 되었으리라고 본다.

6. 「수제천」과 송대 사악(詞樂)

고려때 수입된 대표적 송대 사악에는 「보허자」, 「낙양춘」 등이 있는데 모두 가사와 악곡이 전한다. 사악이란 무정형시의 한문가사(5 ~ 7자)를 가진 악곡을 말하는데 「보허자」, 「낙양춘」 모두 송대 음악의 특징인 도드리 형식으로 되어 있다. 즉 가사가 전단과 후단으

로 나뉘고 후단 가사의 음악은 첫 악구만을 바꾸고 (換頭) 둘째 악구 이하는 전단의 둘째 악구 이하와 동일하게 반복한다(遷入).

송대 구양수 (1000 ~ 1072) 작인 「낙양춘」²⁰⁾의 성악 파트를 옮기면 다음과 같다. Slur 는 가사 1자에 딸린 음을 표시한다. (예 33)

예 33. 「낙양춘」



본래 송대 사악은 한문 가사 1자에 1음이 붙는 것이 특징이나 현행의 「낙양춘」에는 가사 1자에 수개의 음이 달려있고, 또 많은 장식음이 첨가되어 원형이 향토화되었다고 볼 수 있다. 송대 사악에서는 c 음이 황종이 되는데 이 「낙양춘」도 역시 c 음을 기초로 시작하고 있어 이점이 「수제천」과 동일하다. A 부분의 제 2,3,4 악구는 서로 밀접한 관계를 가지고 있다. 즉 제 3악구는 후반의 약간의 변화를 제외하고는 제 2악구의 반복이며, 제 4악구는 제 3악구의 5/4 박자 마디의 장식음을 제거한 축소형이다. B 부분의 제 1악구는 A의 제 1악구와 대동소이하나 그대로의 반복은 아니며, 제 2,3,4 악구는 A의 제 2,3,4 악구의 그대로의 반복으로 도드리 형식의 특징을 보여준다.

「낙양춘」은 한 동기만에 의한 선율 구조를 가진 곡은 아니지만 같은 선율형이 되풀이 된다는 점에서는 「수제천」의 악구 구성법과 유사하며, 특히 B의 제 1악구만 바뀌고 나머지

20) 김기수 편저, 전계서, 제2집. 211-21면.

악구들은 A 의 악구들을 그대로 반복한다는 점이 「수제천」의 A, B 부분의 관계와 동일하다. 이 도드리 형식은 우리의 것이라기 보다는 송대 사악곡들의 특징이므로 「수제천」이 송대 사악의 형식 구조에서 영향을 받았음을 보여준다.

7. 결 론

이상에서 신라때 수입된 범패음악, 고려때 수입된 송대사악의 선율구조와 형식구성을 살펴봄으로서 「수제천」의 선율과 형식에 영향을 주었을 가능성이 있음을 살펴보았다. 또 「동동」과 「수제천」의 동기구성과 선율구조를 살펴봄으로서 「수제천」이 더 조직적이고 체계적인 발전의 면을 보여주기 때문에 「동동」의 변조가 되었을 가능성이 있음을 살펴보았다.

「수제천」이 약 1,300년전 신라시대에 제작되었다는 견해²¹⁾도 있으나 서기 600-700년경의 음악사적 상황으로 보아 이만한 수준의 곡이 작곡되었다고 보기는 어려우며, 백제가요인 「정읍사」가 통일신라시대에 음악에 얹혀졌다고 본다고 해도 연대상으로 보아 현재수준의 악곡이었다고 보기는 어렵다. 아마도 「정읍」이 범패의 선율구조의 영향을 받아 고려시대를 거치는 동안 송대사악과 악기들의 수입으로 틀을 잡아 완성되었다고 유추할 수 있다. 왜냐하면 순수한 우리의 국악은 e^b이 황종인데 「수제천」은 당나라 이후 수입된 중국음악의 c황종에 기초하고 있으며 「수제천」에 사용되는 피리, 해금, 아쟁, 장구, 박 등이 모두 당에서 수입된 악기이기 때문이다.

우리 민족의 자랑인 「수제천」이 기록과 문헌의 미비로 정확한 작곡연대와 작곡자를 알 수 없음이 안타깝다. 그러나 오랜 역사를 가진 「수제천」의 선율구조가 한 세포동기와 그 변형들로만 조직적이고 체계적으로 구성되었음을 볼때 가히 Bach의 푸가들, Beethoven의 말기의 작품들, Schoenberg의 12음기법 직전의 예비음열 작품들, 그리고 12음열의 세포동기식 분해로 선율들을 구성한 Webern의 작품들을 연상하게 되며 비교의 손색이 없다고 본다.

「수제천」에 나타난 한 동기의 계속된 반복과 미세한 변화는 자연에 몰입하여 자아를 상실한 무(無)의 표현이라고 볼 수 있으며 자연과 자아가 혼연일체가 된 최면상태의 표현이라고 볼 수 있다. 얼핏 들으면 같아 보이면서도 언제나 그 안에서 일어나는 미세한 변화,

21) 상계서, 제3집, 8면

대조와 변화를 싫어 하면서도 피리와 기타 악기들의 모방이 가져오는 음향의 대조를 통한 은은한 조화, 이것이 바로 「수제천」의 음악적 특징이다.

참 고 문 헌

- 김기수 편저. 「한국음악」. 제2, 3, 4집, 전통음악 연구회, 1981.
 김희보 편저. 「韓國의 옛 詩」. 종로서적출판 주식회사, 1987.
 李惠求. 「韓國音樂論集」. 세광음악출판사, 1985.
 _____. 「韓國音樂論叢」. 수문당, 1976.
 _____. 「韓國音樂序說」. 서울대학교 출판부, 1982.
 _____. 「韓國音樂研究」. 국민음악연구회, 1957.
 張師勛. 「國樂大事典」. 세광음악출판사, 1989.
 _____. 「國樂論攷」. 서울대학교출판부, 1986.
 _____. 「韓國傳統音樂의 研究」. 보음재, 1982.
 韓萬榮. 「韓國佛教音樂研究」. 서울대학교 출판부, 1984.
 「韓國傳統音樂大全集」. 음반해설집, 한국문화재보호협회, 1980.

Abstract

THE MELODIC STRUCTURE OF *SUJECHON*

Cheong Mook Kim
Associate Professor
College of Music
Yonsei University

Sujechon is one of the most famous masterworks in Korean traditional music, and it is one of the most precious products this country has ever produced. But it has been unknown that when it was composed and that whom it was composed by. It has been generally surmised that it was composed during the Shilla Dynasty.

It is important to study the melodic structure of this work in various ways and to establish a model for modernization of the melodic characteristics of Korean traditional music. Firstly, the melodic structure of *Dongdong* that was a secular song of the Koryo Dynasty and seems to be closely related to *Sujechon* is dealt with, and the analytical methods of this work such as using motivic cell and its transformations through intervallic diminutions and permutations continue to be used in the analysis of *Sujechon*.

This paper includes a study of the melodic relationship between *Sujechon* and *bumpae*, Buddhist chants, that was imported from China during the Shilla Dynasty and also includes a study of formal structure between *Sujechon* and secular music of the Song Dynasty that was imported during the Koryo Dynasty.

한국 무가선율 연구서설

이 보 형*

차 례

- | | |
|-------------|---------------|
| 1. 머리말 | 5. 선율 |
| 2. 명칭과 범주 | 6. 의식적기능과 음악성 |
| 3. 반주악기와 평성 | 7. 맺는말 |
| 4. 장단과 형식 | |

1. 머리말

전통민간 신앙의식의 하나인 굿 즉 무의식에서 사제자(무당)가 부르는 노래를 지금 학술 용어로 무가라 이른다. 무가는 무의식에서 공연되는 모든 음악 즉 무악(巫樂)에 드는 것이지만 무가가 가지고 있는 의식적 기능으로 보나 음악적 특성으로 보나 문학적 특성으로 보나 무악 중에서 가장 중요하게 꼽히는 부문이라 할 수 있다. 음악적으로 봐서도 무가는 여러가지 중요한 특성을 지니고 있다고 할 수 있다.

무가는 민요와 더불어 한국기층문화의 음악문법을 지니고 있다는 것을 들 수 있고 그리고 전국 어디에나 전승 되고 있기 때문에 기층음악의 지역적 특성을 어느 음악부문보다 뚜렷하게 지니고 있다는 것, 그리고 음악의 전승 량에 있어서 어느 음악보다도 방대하다는

* 문화재 전문위원

것, 그밖에도 고대 기록에도 보이는 무당이라는 특수집단이 전문성을 지니고 전승되어 왔기 때문에 기층음악에 들면서도 그 나름대로 숙련되어 있다는 점을 들 수 있다.¹⁾

무가는 이같이 음악적으로 봐도 여러가지면에서 한국 음악학 연구에 중요한 특성을 지니고 있으면서도 그 연구 성과는 기초단계에 머물러 있다. 이것은 문화변동으로 그 문화가 붕괴되어 가고 있다는 점, 전승량이 방대하여 무가에 대한 전반적인 특성을 이해하는데 어려움이 있다는 점을 들 수 있으나 그 음악문법이 특이하여 그 음악해석이 어렵고 또 이를 이론화하는 것이 어렵다는 점을 무시할 수가 없다.

따라서 무가 연구에서 부디치는 문제들은 한두가지가 아니다. 필자는 이런 여러 문제들 가운데 무가를 이해하는데 필요한 몇가지 문제, 즉 무가의 명칭이나 범주 규명, 반주악기의 보편성과 특이성, 무가의 박자와 장단의 해석과 이론정리, 선율의 음구조, 선법적 특성, 선율형, 무의식에 따르는 의식적 기능및 음악성과 같은 기본적인 보편적인 문제만 골라 소론을 펴고자 한다.

이런 주제의 글이라면 “한국 무가의 연구”라고 제목을 달 수도 있겠지만 굳이 “한국 무가선을 연구서설”이라 한 것은 몇가지 한계가 있기 때문이다. “무가선율”이라 한 것은 무가의 음악성과 문학성을 구분하고자 함이다. 지금의 음악적 개념과는 달리 전통 사회에서 악(樂)이라 하면 기악을 뜻하고 성악은 가(歌)라 하여 따로 구분하는 경우가 많고 또 “가”의 경우에는 그 선율의 음악부문을 가리키는 것보다 노랫말(가사)의 문학부문을 가리키는 경우가 많기 때문이다. 이것은 우리 역사서나 백과사전적 문헌에서 흔히 보이는 부문개념이기도 하다.²⁾

“연구서설”이라 한 것은 이글이 한국무가의 음악특성을 깊이 천착하는 연구 논문이라기보다 무가연구에서 얻어진 보편적인 문제를 개술하는데 그치고 있을뿐 아니라 한국무가의 연구는 아직도 기초단계에 머물러 있기 때문이다.

1) 여기 기록이라 함은 진수, 위치, 동이전 등 중국 고대 사서들을 가리킨다.

2) 삼국사기 악지, 고려사 악지, 증보문헌 비고, 오주연문산고

3) 고문헌에도 무가를 가리키는 용어가 따로 없다. 이보형, “한국 무의식의 음악” 한국 무속의 종합적 고찰 (고려 대학 민족 문화 연구소, 1985) P. 209

2. 명칭과 범주

무가 연구에서 맨 먼저 부디치는 문제는 무의식에서 사제가 부르는 노래를 통칭하는 용어가 따로 없다는 것과 사제자의 종류가 많고 그 종류에 따라 무가의 성격도 여러가지라는 것이다.

앞에서 말한 바와 같이 무가라는 말은 근래에 학자들이 만들어 쓰는 용어이다. 전통사회에서, 무의식에서 불러지는 노래를 가리키는 용어가 따로 없었기 때문에 정작 무당에게 무가라는 말이 반드시 통용된다고 할 수 없다. 삼남지방에서 무가를 “어정”이라는 말로 쓰이나 이것은 무의식 공연집단이 쓰는 은어일뿐이지 일반에게 통용되는 용어가 아니다. “마달”이라는 용어가 있으나 이것은 사설(가사)를 가리키는 말이다. 시나위 심방곡이라는 말이 중세에는 무악이라는 용어로 쓰였던 것 같고 삼국시대 사내(思內), 사뇌(詞惱)같은 노래가 무가와도 무관하지 않을 것이나⁴⁾ 오늘날에 시나위나 심방곡은 전통음악 가운데 특정 기악곡을 가리키는 말로 한정되어 쓰이고 있다. 굿소리 굿노래하면 통하기는 하나 상용되는 말이 아니다.

무의식을 주관하는 사제자를 통칭 무당이라 이르지만 그 기능에 따라 종류가 많아서 무가의 개념규정에서 넓은 의미의 무당의 노래인지, 좁은 의미의 무당노래 인지 개념정리가 필요하다. 넓은 의미의 무당은 노래와 춤으로 규모가 큰 이른바 “큰 굿” 행하는 무당뿐만 아니라 고사 지내는 고사군, 경(經)을 읽는 경쟁이(판수), 점치는 점쟁이(명두, 태주), 절에 드나드는 유사무당인 보살등을 총칭하지만 좁은 의미의 무당은 노래와 춤으로 큰굿하는 무당만을 가리키는데 무가는 무당의 종류에 따라 그 음악적 특성이 다르기 때문이다.

민속학에서는 좁은 의미의 무당을 그냥 무당이라 이르고 이 외의 무당을 의무(유사무당)라고 구별지어 부른다. 의무의 무가는 무당의 무가에 비하여 매우 단조롭다. 따라서 음악학에서도 무가하면 좁은 의미의 무당 즉 노래와 춤으로 큰굿하는 사제자집단의 무가를 가리킨다. 따라서 의무 즉 고사꾼이나 판수의 무가는 무가 가운데 특수한 종류로 꼽고있다.

노래와 춤으로 큰굿을 하는 무당 즉 좁은 의미의 무당의 성격과 명칭 또한 지역에 따라 다르기 때문에 이들이 부르는 무가의 음악적 성격 또한 지역적 특성이 강하다. 평안도, 황해도, 경기도 북부 등지의 한국 서북지역의 무당은 흔히 만신이라 이르며 몸에 신이 내려 무당이 된 이른바 전형적인 강신무당이다. 따라서 이들의 무의식에는 신이 내려 말하는 이

4) 위와 같음

른바 공수가 많고 신이 영감을 보이는 곡예적 행위가 많기 때문에 장형 통절무가가 퇴화되어 있고 상대적으로 짧은 장절무가가 발달되어 있다. 경기남부, 충청도, 전라도, 경상도 서남지역등지의 한국 서남지역의 무당은 흔히 단골이라 이르며 대대로 무업을 이어 받아 무당이 되는 이른바 전형적인 세습무당이다. 이들의 무의식에는 공수나 곡예적 행위가 매우 드물다. 따라서 장형 통절무가가 잘 보존되어 있다.

강원도, 경상도 지역 특히 동해안 지역 사제자는 무당이라 이르며 세습무이고 따라서 장형 통절무가가 보존되어 있다. 함경도에서는 무당을 호세미라 하는데 강신무이다. 그러나 함경도 무당은 굿에서 공수나 곡예적 행위가 적고 장형 통절무가가 많은 것을 볼 수 있다. 제주도에서는 무당을 심방이라 이르는데 세습무인 경우도 있고 강신무인 경우도 있으나 의식행위나 무가는 구별이 없다. 이 지역 무가는 장형 통절무가가 많고 짧은 장절무가는 적다.

3. 반주 악기와 편성

한국 무의식에서 무가의 반주에 쓰인 악기는 장고(또는 북)와 징을 쓴다는 보편성을 지니고 있으면서 강원도 경상도 동해안 지역은 팽과리를 덧붙이고 있고 서남지역은 피리, 대금, 해금 등 선율악기가 덧붙여지며 서북지역은 갱정이나 바라가 덧붙여지는 것을 볼 수 있다. 제주도나 함경도의 경우 대부분의 무가가 장고나 북 하나로 반주로 되는 경우가 많다. 이 지역에 장형 서사무가가 많은 것과 무관하지 않을 것이다. 전라도나 충청도, 경기도에도 장형 서사무가는 장구 하나로 반주되는 경우가 많다.

강원도, 경상북도 동해안 지역은 무가가 불이워질 때 예는 장고, 징으로 반주하고 간주에는 팽과리를 덧붙이는데 이 지역 무가의 음고가 매우 높은 것은 팽과리의 시끄러운 음색 및 음량과 무관하지 않을 것이다. 다 같은 경상도 동해안이지만 간주를 입타령(口桴)으로 하는 경상남도 엇정보의 음고가 비교적 낮은 것은 반주 음악과 관련지어 생각해 볼 일이다.

경기남부, 충청도, 전라도, 경상도 서남부지역 즉 한국 서남부 지역에서는 무가의 반주로 선율악기는 시나위 선율을 연주하는데 무가와 대선율적인 특성을 갖는다. 이때 타악기 주자는 입타령(口桴)으로 다성적 선율을 덧붙이는 경우가 많다.

경기도 북부, 황해도, 평안도 무가의 반주에 바라나 갱정과 같은 시끄러운 음색을 갖는

악기가 쓰이는 것은 이들이 강신하기 전에 격렬하게 뛰는 춤을 추는 것과 무관하지 않을 것이다.

4. 장단과 형식

한국음악에서 장단의 음악적 특성은 매우 복잡하여 한마디로 요약하기 어렵지만 흔히 박자 속도 액센트에 의한 리듬유형을 복합적으로 나타내는 음악적 개념으로 인식되는 경우가 많다. 이 밖에도 리듬주기, 리듬악절, 리듬단락 형태 등 여러가지 음악적 개념이 첨가되기도 한다. 또 근래에는 장단의 음악적 특성을 이론화하기 위하여 박과 분박의 이론을 세우기도 한다.⁵⁾

한국 무가는 한국 전통음악이 그렇듯이 3분박 4박자(8분의 12박자)계통 장단이 주가되며, 그 밖에 혼분박(混分拍)음악이 상당히 많으며 2분박 음악도 더러 있는 것이 특징이다.

함경도, 강원도, 경상도 동해안 지역 무가의 장단은 어느지역과 같이 “정적기”, “동살품이”, “무정작궁”, “그무장단” 등 3분박 4박자(8분의 12박자)가 많이 쓰이지만 3분박과 2분박이 뒤섞이 혼분박 음악이 많은 것이 특징이다. 3분박 4박자의 경우에는 한박자의 리듬유형을 반복하는 경우가 많지만 드물게 맺고 푸는 일테면 리듬단락 형태를 갖는 경우도 있다.

이 지역 무가의 혼분박자 음악은 매우 특이하고 다채롭다. 이런 음악은 다 함경도 천수장단, 화청장단, 강원도 및 경상북도 쪼시개, 자삼, 청보4장, 경상남도 엇청보초장, 어청보4장의 경우와 같이 3분박과 2분박이 3+2로 구성되는 경우도 있고, 함경도 상애짓기, 강원도 경상북도 제마수초장, 청보초장의 경우와 같이 3분박과 2분박이 3+2+3으로 구성되는 것도 있다. 이것들이 몇개가 결합하여 리듬주기나 리듬악절을 어떻게 이루느냐에 따라 여러가지 장단으로 구분짓고 있다.

함경남도 천수장단, 강원도 경상도 동해안지역 쪼시개 및 자삼, 청보4장, 엇청보4장은 분박 3+2 둘이 모여 분박 3+2+3+2(8분의 10박자)로 한 장단을 구성하여 반주악기의 리듬형이 반복된다. 경상남도 엇청보는 분박 3+2(8분의 5박자)가 다섯이 한 악구를 이루고 세

5) 이보형 “한국 민속 음악의 박에 대한 기보론적 고찰” 미발표 원고

악구가 한 악절이 이루는데 이 단위로 징을 치기 때문에 징을 단위로 하면 이것을 한 장단으로 꼽게 된다.

함경남도 상애짓기 장단은 분박 3+2+3의 둘에 무가를 부르고 또 그 둘에 타악기의 간주가 딸리는데 여기까지를 한 장단으로 꼽는다. 강원도, 경상도 동해안 청보초장은 분박 3+2+3의 다섯이 한 악구를 이루고 이 악구 넷을 단위로 징을 치는데 이 길이만큼 노래를 부르고 또 이 길이만큼 팽과리 간주가 딸린다. 공연자들은 이 긴 리듬 악절을 한 장단으로 꼽는다. 이 지역의 제마수는 분박 3+2+3의 여섯을 단위로 노래와 간주가 교차된다.

강원도, 경상도 동해안 지역 청보 어청보 제마수 등 많은 장단은 초장(初章) 2장 3장 등 장별로 장단 단락을 구분하는데 이것들은 속도가 점점 빨라지면서 분박 구성이 단순화 되는 것이다. 청보 초장은 분박 3+2+3의 다섯이 악구를 이루며 2장은 3분박 다섯이, 3장은 2분박 다섯이, 4장은 분박 3+2의 넷이 한 악구를 이루며 5장 이후는 3분박 4박자(8분의 12박자)로 점점 단순화 된다. 엇청보 초장은 분박 3+2 다섯이 한 악구를 이루며 엇청보 2장 및 3장, 4장, 5장은 청보의 경우와 같이 구성된다.

평안도, 황해도, 경기북부 즉 한국 서북 지역의 무가는 거의 3분박 4박자 계통 장단이 주가되고 약간의 혼분박자가 보인다. 이 지역무가의 리듬유형은 한장단 단위로 반복되는 경우가 많다. 평안도 무가에는 푸념, 덕담, 비나수, 긴염불, 자진염불 청배 장단이 쓰이는데 대부분 3분박 4박자계통이다. 긴염불은 느리기 때문에 2분박 12박자로 해석된다. 평안도 무가에는 우리 음악에 널리 보이는 혼분박 또는 혼합박자 음악이 매우 드물다. 황해도 무가에는 산유만세, 긴만세, 자진만세(날만세), 긴염불, 자진염불, 돈실타령장단 등이 쓰이는데 긴만세, 긴염불, 자진만세, 돈실타령장단은 3분박 4박자 계통이며, 산유만세는 분박이 3+2+3+2로 짜여진 혼분박 장단이다. 자진만세는 3분박 4박자가 매우 빨리 몰아져 2분박 4박자(4분의 4박자)로 된 장단이다. 경기 북부 무가에는 부정청배, 만수받이, 굿거리(타령무가), 노래가락, 제석청배, 중디박산등의 장단이 쓰인다. 만수받이, 굿거리, 제석청배와 같은 대부분의 장단이 3분박 4박자이며 부정청배, 노래가락, 중디박산 장단은 혼분박 또는 혼합박자 장단인데 부정청배와 중디박산은 분박이 3+2+3+2로 섞인 장단이며 노래가락은 5박과 8박이 시조장단형으로 결합된 혼합박자 장단이다.

경기남부, 충청도, 전라도, 경상도 서남부 즉 한국 서남부 지역의 무가는 3분5박 4박자가 주를 이루며 분박이 3+2+3+2로 섞인 장단이 드물게 쓰이고 다른 지역에 보기 힘든 2분박 보통 빠른 박자로 된 장단이 더러 보이는 점이 특이하다. 이 지역 무가는 여러장단에 걸쳐 리듬이 맺고 푸는 장단이 더러 있는 점이 특이하다. 모리, 발빠드래, 청배(오늬섬채), 푸살, 가래조, 노래가락, 중모리, 중중모리 덩덕궁이(자진모리) 등이 쓰인다. 모리,

발빠드래, 중중모리, 덩덕궁이는 3분박 4박자이며 중모리는 3분박이 느려 2분박 3박자가 되어 2분박 12박자로 된 장단이며 푸살은 2분박 15박자이다. 가래조는 분박이 3+2+3+2 또는 3+2+3의 곱으로 짜여진 장단이다. 도살풀이는 2분박 보통 빠른 6박자(4분의 6박자)이며 청배(오너섭채)는 2분박 4박자이나 불규칙하다.

충청남도, 전라북도 무가에는 살풀이, 안진반, 외장구, 신임장단, 덩덕궁이(자진모리), 중모리(긴염불), 중중모리(자진염불)와 같은 장단이 쓰인다. 살풀이 장단에서 장고는 3분박 4박자로 치나 노래말의 말부침은 2분박 6박자로 되어 있는 경우가 많다. 안진반은 2분박 4박자이며 외장구는 분박이 대개 일정하나 박이 불규칙한 장단이다. 시님장단은 3분박과 2분박이 3+2+3+2로 섞인 장단이다.

전라남도 무가에는 동살풀이(홀림), 진양, 살풀이, 덩덕궁이, 대왕놀이, 중모리, 중중모리, 무장구와 같은 장단이 쓰인다. 동살풀이는 2분박 보통 빠른 4박자이며 진양은 3분박 6박자(8분의 18박자)이며 대왕놀이는 전라북도 신님장단과 같은 장단이고 무장구는 외장구와 같다. 전라남도 살풀이는 3분박 4박자이며 노래말도 3분박 엑스트로 붙여나간다.

경상남도 서남지역의 무가에는 불림염불, 제석놀이, 덩덕궁이, 푸너리 등 장단이 쓰인다. 불림염불은 2분박 보통 빠른 5박자이며 제석놀이, 덩덕궁이, 푸너리는 3분박 4박자 계통이다.

제주도 무가에는 장단을 연물이라 하는데 일정한 장단 명칭이 없고 군용무가의 장단은 군용연물, 본풀이 무가의 장단은 본풀이연물로 불러 노래제목으로 장단 명칭을 대신한다. 제주 무가에는 대부분 3분박 4박자이며 자유리듬 장단이나 2분박 매우 빠른 4박자도 쓰인다.

5. 선 율

한국무가는 민요와 함께 기층문화에서 생성된 대표적인 음악이니만큼 그 선법적 특색은 민요 음악문법과 같은 점이 많다. 그러므로 그 선법에 나타난 지역적 특성으로 민요를 가르는 민요권(民謠圈)과 무가권은 많이 일치하고 있다. 그러나 무가는 특수집단이 공연하는 분야이기 때문에 일반 민중들이 부르는 민요와는 다른 특성도 있고 또 지역권도 약간씩 차이가 보인다.

무가의 음악문법보다 민요의 음악문법이 먼저 알려진 때문에 무가의 선율적 특성을 민요

문법에 따른 명칭을 빌어 쓰는 예는 전통사회에서 부터 있었던 일이다. 일테면 전라도 육자배기제, 경상도 산유화제(山有花制), 경기도 창부타령제, 평안도 수심가제, 함경도 어랑타령제로 무가선법을 지칭하는 것은⁷⁾ 민요 음악문법으로 무가선율의 음악분법을 지시하는 예이다. 따라서 민요를 동부민요권(메나리토리권), 남도민요권(육자배기토리권), 경기민요권(경토리권), 서도민요권(수심가토리권), 제주민요권으로 가르듯이 민요 또한 동부무가권, 남도무가권, 경기무가권, 서도무가권, 제주무가권으로 가르고 있다. 서도무가권(西道巫歌圈)과 경기무가권은 서로 같은 특성을 공유하고 있기 때문에 이 두 무가권을 합하여 경서(京西)토리권으로 묶는 것이 옳다는 이론이 대두되었다.⁸⁾

동부민요권은 경상도, 강원도, 함경도 지역을 가리키나 충청북도, 전라도 동북부, 경기도 동부지역까지 그 영향권이 확대되어 있다. 이 동부민요의 선법적 특성을 메나라는 민요가 지니고 있다하여 전통사회에서는 이를 메나라조, 메나리목, 메나리토리라 일러 왔다. 메나리토리로 된 민요의 가장 간단한 음악문법은 쾌지나칭칭과 같은 단순한 민요에서 볼 수 있다. 그 구성음을 서양음계로 치면 미, 솔, 라, 도, 레가 되고 라나 미로 종지한다. 출현빈도와 시김새로 나타나는 음기능으로 봐서 미, 라, 도를 주요음으로 꼽는데 이들의 음정을 따져 4도+단3도 음구조로 되어 있다고 보는 견해가 많다.⁹⁾ 여기서 시김새로 나타나는 음기능이라 함은 미에서는 떨고 레는 도로 꺾는 것들인데 이런 민요에서는 음기능에 따라 시김새가 구별지어 나타나기 때문에 꺼꾸로 시김새를 따라서도 음기능을 가릴 수 있다는 것이다. 여기에 레에서 도로 미분음으로 흘러내리는 경사진 음이 나타나는 경우가 많다. 이런 메나리토리의 기본적 특성은 쾌지나칭칭과 같은 단순한 민요에서 보이는 것이며 어랑타령의 경우와 같이 음중심이 미, 라, 도가 아니고 라, 레, 미로 옮겨지게 되면 음기능도 변하고 음구조도 바뀌는 것을 볼 수 있다. 무가의 경우에는 장절무가나 빠르고 단순한 무가에서 메나리토리의 기본적 특성이 보이는 것이고, 악구가 긴 무가에서는 이런 기본형에서 벗어나 있는 것이 많다.

경남지역의 엇청보장단 무가에서는 출현음이 미, 솔, 라, 도, 레, 미, 솔로 되어 있고, 악구 처음은 높은 음에서 시작하여 낮은 음으로 마치게 되어있는데 악구 처음에는 선율 중심이 위에 있어 라, 레, 미가 주요음이 되어 미가 떨지 않는다. 선율중심이 라, 도, 레로 떨어지면 미에서 레로 꺾는 기능을 갖으며, 선율중심이 미, 라, 도로 내려오면 미가 떨고 레가

6) 이보형 “한국의 무의식 음악” 위와 같음

7) 이해구 “무악연구” 한국음악 연구 (서울: 국민 음악 연구회, 1957) p 174

8) 이보형 “경서토리권 민요 무가의 연구” 나운영 박사 회갑기념 논문집 (동 간행회 1984) pp. 173~186

9) 한만영, “태백산맥 이동의 민요” 한만영, 국악개론, 예술 논문집 제12집 1973 pp. 121~147

도로 꺾는 기능이 나타나는 것을 볼 수 있다. 강원도, 경상북도 청보장단 무가에서는 선을 중심이 라, 레, 미에서 시작하여 라, 도, 레까지 내려오고, 미, 라, 도 까지 내려오는 일이 적으며 함경남도 상애지기장단 무가나 천수무가의 경우도 미, 라, 도로 까지 내려오는 일이 적은 편이다.

메나리토리 무가의 선율형을 보면 상애짓기, 청보, 엇청보장단의 무가와 같이 악구가 긴 무가에서는 높은 음에서 시작하여 음중심을 이동하며 점점 내려오는 선율형이 많으며 덩덕궁이, 고삼, 자삼과 같은 장단의 무가와 같이 악구가 짧은 무가의 경우는 낮은 음에서 시작하여 높이 오르고 뒤에 낮아지는 산 모양의 선율형을 이루지만 음중심이 한형에 머무는 경우가 많다.

남도민요권(南道民謠圈)은 흔히 전라도를 가리키나 충청남도과 경상남도 서남부에까지 확대되어 있다.

이 지역민요를 남도조라 이르기도 하나 남도민요의 선법적 특징을 지니는 민요 가운데 육자배기가 가장 널리 알려져 있기 때문에 남도 민요의 선법적 특징을 육자백이조, 육자배기목, 육자배기토리로 부르기도 한다. 육자배기토리(남도민요조)의 가장 간단한 음악문법은 강강술래, 진도아리랑과 같은 단순한 민요에서 볼 수 있다. 그 구성음은 미, 라, 시, 도, 레로 되어 있고, 라로 종지한다.

출현빈도나 시김새로 나타나는 음기능으로 봐서 미, 라, 시를 주요음으로 꼽고 이들 음정으로 따져 4도 + 2도 음구조로 되어있다고 보는 견해가 지배적이다.¹⁰⁾ 미와 라 사이 음정은 평균을 보다 좁고 라와 시 사이도 평균을 보다 사뭇 좁다. 음의 시김새를 보면 중앙성 또는 “청”이라 하여 중심음(中心音)으로 꼽고 있는 라음은 떨지 않는 수가 많고 미에서는 크게 떠는 시김새를 갖으며 시에는 도에서 유동음으로 꺾는 시김새를 갖는 경우가 많다. 도의 음고는 일정하지 않은데 도보다 조금 높은 음(레보다 사뭇 낮은 음)에서 유동하여 시로 흘러내리는 경사진 음이 나타나는 경우가 많다. 이런 특성은 강강술래와 같은 단순한 민요에서 보이는 것이며, 육자배기와 같이 세련된 민요에는 여러가지 변형이 나타난다. 중심음이 5도상이나 4도상으로 일시 전치하여 음기능이 바뀌는 경우가 있고 기본형에 없는 음이 출현하기도 한다. 육자배기토리권 무가의 경우에는 육자배기토리 기본형이 추가 되고 변형으로 나타나는 경우가 많지 않다. 진도 지방의 천근소리와 같이 레가 자주 나타나는 변형이 보이기도 하고 성주푸리, 경기남부 조상청배, 부여지역 대감타령과 같이 경토리의 변형이 나타나기도 한다.

10) 위와같음

여기에서 경토리의 변형이란 구성음이 솔,라,도,레,미로 되어 있고, 도로 종지하며 솔,도,레가 주요음이 되고 솔에서 떨고 갓으며 레에서 퇴성(退聲)하는 시김새를 갖는 경우를 말한다. 육자배기토리 무가의 선율형은 물결형인 경우가 많다.

민요에서는 평안도 황해도 등 서북지역 민요의 선법적 특성을 수심가토리라 하고 경기도 민요의 선법적 특성을 경토리라 한다. 황해도 민요에는 경토리로 된 것이 많고 경기도 지역에도 수심가토리로 된 민요들이 있어 지역적 구분이 불분명할뿐만 아니라 수심가토리 음구성이 레,미,솔,라,도로 되어 있는 것과 경토리가 솔,라,도,레,미로 되어 있어 일견 다른 것 같이 보이지만 수심가토리 도는 좀 낮은 경우가 많고 경토리 미는 높아서 더러는 파로 들리는 경우가 있으므로 수심가토리와 경토리는 음구성이 비슷하다고 할 수 있다. 다만 수심가토리에서는 주요음을 레,라,도로 꼽으므로 주요음이 5도+단3도로 되는 음구조를 갖고 레나 라로 종지하는데 비하여 경토리는 주요음을 솔,도,미로 꼽으므로 4도+장3도가 되는 음구조를 갖고 있고 솔이나 도로 종지하는 점이 다르다. 그러나 수심가토리 기본형에서는 라에서 떨고 도에서 퇴성하고 레는 떨지않는 시김새를 갖으며 경토리 기본형에서는 레에서 떨고 미에서 퇴성하고 솔에서 떨지 않는 시김새를 갖는 점이 같다. 음구성과 시김새에 의한 음기능이 비슷한 것으로 봐서 수심가토리와 경토리 기본형은 가까운 음악문법 체계를 갖는 것으로 볼 수 있다. 그렇다면 수심가토리 기본형에서는 레로 종지하는 것과 경토리 기본형에서 솔로 종지하는 것이 같은 구조로 보이므로 이 음들을 중심음으로 해석하는 것이 옳을 것이다.¹¹⁾

그러나 수심가토리 민요나 경토리민요에는 기본형에서 벗어나 음기능이 여러가지로 다른 변형이 매우 많다. 특히 경토리에는 주요음이 솔,도,레로 되어 4도+2도 음구조를 갖고 도로 종지하며 솔에서 떨고 레에서 퇴성하며 도에서는 떨지않고 평으로 내는 시김새를 갖는 음기능으로 된 것들이 있는것 처럼 많이 변형된 것들이 있다.

또 변형된 많은 민요에는 음기능이 불분명하여 주요음이나 시김새를 뚜렷하게 가려내기 어려운 것들이 많다.

앞에서 밝혔듯이 평안도, 황해도, 경기도북부의 무가는 수심가토리와 경토리가 뒤섞여 있어서 같이 묶어 보는 것이 해석하기 쉽다. 평안도 염불, 푸념, 황해도 염불, 돈실타령, 경기도 북부 만수받이와 같은 무가는 수심가토리로 되어 있고 황해도 긴만세, 산유만세, 자진만세, 경기도 타령, 노래가락과 같은 무가는 경토리로 되어 있다. 평안도, 황해도, 경기도 북부 등지 한국 서북지역 무가는 긴 통절무가가 많지 않고 짧은 장절무가가 많다.

11) 이보형, "수심가토리와 경토리 연구" 미발표 원고

제주도 지역에 전승되는 민요의 선법적 특성에 관한 연구는 분명히 밝혀진 바 없으나 지금까지 밝혀진 바로는 서우제소리의 경우와 같이 구성음이 솔, 라, 도, 레, 미로 되어 있고 주요음이 솔, 도, 레이어서 4도 + 2도 음구조를 갖으며 도로 중지하고 솔에서 떨고 레에서 퇴성하는 시김새를 갖는 민요들이 많이 있다. 제주 무가에는 송당 본풀이, 석살림 등 이런 선법적 특성을 갖는 것들이 많이 있다. 제주민요에는 오돌도기나 이야홍타령의 경우와 같이 구성음이 레, 미, 솔, 라, 도이고 레로 마치는 것들이 있고 라로 마치는 경우가 있는데 무가에서도 이런 특성을 갖는 것들이 있다.

6. 의식적 기능과 그 음악적 특성

한국의 무의식 구성형식은 굿의 종류에 따라 여러가지로 다양하고 따라서 구성절차에 따라 무가의 기능이 각가지로 다르고 그 음악적 특성 또한 다르기 마련이다.

큰 굿의식의 앞에는 굿청(굿하는 장소)을 정화하고 신이 오는 길을 닦는 무가들이 불리워지는 경우가 있는데 부정, 길땀이, 초감제 등으로 불리운다. 이때 불이워지는 무가의 음악적 특성을 보면 대개 낭송조인 경우가 많은데 자유리듬의 낭송조도 있다.

각 순서의 첫머리에는 신을 청하는 청신무가가 불리워지고 신화가 있으면 먼저 서사무가를 부른다. 서사무가는 대개 자유리듬이나 비교적 빠른 장단으로 길게 낭송조로 부른다. 청신무가의 음악을 보면 원칙적으로 무당이 앉아서 비교적 빠른 장단으로 부르는 경우가 많으나 서서 부르는 경우에는 지역에 따라 특성이 다르다. 즉, 서북지역의 청신무가는 만세받이라 하여 무당과 장고잡이가 반장단 또는 몇장단을 주고 받는 경우가 많고 서남부에서는 무당이 서서 길게 부르며 전남지역은 이와 같은 경우도 있으나 긴 청신무가를 메기고 받는 경우도 있다. 동부지역에서는 악절이 긴 청신무가를 메기고 받으나 짧게 메기고 받는 경우도 있다.

청신 무가에 이어서 인간의 소망을 비는 축원절차가 이어지는데 강신무의 경우에는 춤을 추어 강신이 되어 공수로 처리하며 신이 복을 주는 무가를 부른다. 세습무는 청신무가를 점점 몰아가며 축원가를 이어 부른다. 신이 복을 주는 무가는 중간 빠르기에서 좀 빠른 장단으로 흥겨운 느낌을 주고 장절형식의 무가가 많이 불리워진다. 끝에는 복을 내린 신이 즐겁게 놀고 가는 절차에 오신무가가 불리워지는데 대개 흥겨운 빠른 장단의 무가이고 장

절형식의 무가를 부르는 경우가 많다. 끝에는 신을 보내드리는 송신절차의 무가가 불리워 지는데 빠른 장단의 경우가 많다.

각 순서(거리)를 마치면 굿청에 모인 잡신을 대접해 보내는 순서인데 뒷전, 중천택이, 거리굿, 도진 등으로 불리운다. 이때 불리워지는 무가는 빠른 것으로 익살스럽고 생동하다.

7. 맺는말

한국무가의 음악적 연구는 매우 방대한 작업이라 할 수 있다. 따라서 이를 수행하는 데에는 많은 인력이 투입되어 조사, 발굴, 수집, 해석, 정리, 이론화 등 수 많은 작업을 벌려야 한다. 그러나 이에 뜻을 둔 학자는 극히 드물다. 지금까지 극소수의 학자들이 헌신적으로 노력하여 그 음악적 전모를 대충파악하고 있을 뿐이다.

지금까지 밝혀진 것을 보면 공연자의 명칭과 기능도 여러가지로 다르고 악기편성도 다양하고 장단의 가지수도 많고 그 음악적 특성도 지역에 따라 여러가지로 다르고 무가 선율의 선법적 특성도 지역에 따라 여러가지로 다르고 또 이것들이 의식적 기능에 따라 다르게 짜여진다는 것과 같이 한국 밝혀졌다.

앞으로 연구 결과에 따라 무가는 우리 음악에서 차지하는 비중이 제대로 인식될 것이고 그러므로 해서 한국무가는 한국 음악문화를 재 창조하는데 그 음악문법이 크게 활용이되리라 믿는다.

참 고 문 헌

- 이보형. 「한국민족음악의 박에 대한 기보론적 고찰」. 미발표 원고
이혜구. 「무악연구」. 한국음악연구. 서울 국민음악연구회, 1957.
이보형. 「경서토리권민요 무가의 연구」 나운영 회갑기념 논문집·동 간행회, 1984.
한만영. 「태백산맥 이동의 민요」. 한만영. 국악개론, 예술논문집 제12집, 1973.
이보형. 「수심가토리와 경토리 연구」. 미발표 원고

Abstract

An Introduction to the Study of the Melodic Style of the Korean Shamanic Songs.

Bo Hyung Yi

This paper is an introduction to the musical characteristics of the Korean Shamanic Songs. Although there are many kinds of shamanic ritual music in Korea, most important musically are the songs sung by the shaman(mudang).

The musical styles of the Korean ritual Songs differ from region to region, and depend upon the functions of the songs within a ritual. However, most ritual Songs are accompanied by some instruments. The shaman may sing sitting and accompanying him- or herself on the changgo(hour-glass drum); however, the shaman in most cases stands and sings while the accompanists play the instruments.

The accompanying instruments used in the Korean shamanic rituals consist of a changgo(hour-glass drum) and a ching(gong), but a taekum, a piri and haekeum are added in case of the rituals of mid and the southwestern regions. The role of the percussionists is to sing with the shaman in call-and-response, while accompanying him or her or to add vocables to the shaman's song in polyphonic style. The melodic instruments may be performed in unison, but they tend to be performed in polyphony.

Most Korean shamanic songs are in triple meter; however, songs in mixed meter are not uncommon, especially those of the eastern regions, few Korean shamanic songs are in duple meter; nonetheless, the southwest regions preserve some.

Turning to the melodic mode of the Korean shamanic songs. The mode of the shamanic songs of the eastern regions consists of (e), (g), (a), (c), and (d), in which (e), (a), and (c) are the important tones. Most shamanic songs in this area end on (a)

or (e).

The melodic style of the ritual songs of the southwest regions is similar to that of the eastern regions, but the mode consists of (e), (g), (a), (b), (c), and (d), in which (e), (a), and (b), are the important tones, and the songs end on (a).

In case of the northwestern regions, the mode of the shamanic songs consists of (d), (e), (g), (a), and (c), in which (d), (a), and (c) are important, and the songs end on (d) or on (a).

Finally, the melodic mode of the shamanic songs the midwest areas consists of (g), (a), (c), (d), and (e), and the songs end on (g), or (c).

음악분석에 있어서 정보이론의 활용과 문제점

이 석 원

차 례

- | | |
|---------------------|------------------------|
| I. 서 론 | IV. 음악분석에 있어서 정보이론의 활용 |
| II. 지각적 배경 및 가설 | V. 정보이론의 한계와 보완법 |
| III. 의미전달 이론의 기본 개념 | VI. 결 론 |

I. 서 론

1949년 Shannon 과 Weaver가 『의사소통에 관한 수학적 이론 (The Mathematical Theory of Communication)』¹⁾ 일명 <정보이론>을 체계화 한 후 그들의 이론은 심리학, 사회학, 미학, 언어학등 인간의 사회와 행태에 관한 거의 모든 학문에 적용되기 시작했다. 음악 분야도 예외는 아니어서 1950년대 후반부터 Pinckerton (1956), Meyer (1956), Youngblood (1958), Olson (1967) 등²⁾ 몇몇 학자들이 정보이론을 이용한 음악분석 및 해석, 또는 창작을 시도하여, 음악을 과학적으로 보고 분석하는 새로운 시각이 생겨나기 시

1) C. E. Shannon, & W. Weaver, The Mathematical Theory of Communication. Urbana: University of Illinois Press, 1949.

작했다.

음악분석에 있어서 정보이론의 매력은 바로 <객관적 신빙성>이다. 종래의 분석방법은 보는 관점에 따라서 같은 음악이 서로 다르게 보일 수 있었고, 더우기 이러한 서로 다른 관점들 중에서 누구의 시각이 더 정확하고, 또 어떤 결과가 더 타당한 것인지 증명할 길이 없었다. 그래서 어떤 음악분석의 방법도 객관적 신빙성을 떨 수 없었고, 따라서 음악분석은 <음악에 관한 개인적 소견> 이상이 될 수 없었다. 그러나 정보이론을 사용하면 누가 분석을 하든 같은 결과를 가져온다. 즉 정보이론이 다른 모든 분석법과는 달리 <해석의 여지>를 남기지 않는 과학적인 방법이라는 강점이 당시의 학자들을 크게 매료시켰을 것이다.

그런데 <해석의 여지>를 남기지 않는다는 정보이론의 가장 큰 강점은 경우에 따라서는 약점으로 보일 수도 있었다. 누가 분석을 하든 같은 결과를 가져온다는 것은, 아무나 분석을 해도 마찬가지라는 뜻이고, 이는 곧 음악분석에 있어서는 전문가가 따로 있을 수 없다는 것이다. 기계적인 분석은 단순노동이고, 이러한 작업은 음악적 학식을 두루 갖춘 음악가보다는, 음악을 전혀 알지 못하는 비전문가(예를들어 컴퓨터)가 훨씬 더 정확하고 신속하게 해낼 수 있다는 것이다.

기계적인 분석은 신빙성(reliability)을 극대화 시켜 주는 대신 효용성(validity)을 크게 저하시킨다. 다시말해 정보이론적 음악분석은 그 자체로서는 합리적이지만, 그것이 우리가 음악을 경험하는 방법과는 동떨어졌기 때문에 별로 소용없는 것이라는 것이다. 예를들어 <피치의 사용>을 정보이론을 사용해 분석할 경우, 그 결과로 나타난 통계학적 수치는 신빙성 높은 것이지만 그것이 우리가 음악을 경험하는 방법과 무슨 상관이 있느냐는 점이다. 우리가 음악적으로 경험하는 것은 <개개의 피치>나 그 <통계학적 분포>가 아니라, 몇개의 피치가 모여 형성된 <피치패턴>과 그 피치패턴 사이의 <맥락적 관계>이다. 또 음악은 통시적 예술이기 때문에 통계학적 방법만으로는 설명될 수 없다는 것이다. 왜냐하면 음악을 거꾸로 연주해도 통계학적으로는 똑같은 결과가 나오겠지만, 음악적으로는 전혀 다른 이야기가 될 것이기 때문이다.

음악분석의 모든 방법은 결국 신빙성과 효용성의 양면에서 모두 검토되어야 하는데, 최근들어 정보이론의 근본정신, 즉 <객관적 신빙성>을 그대로 유지하면서 지각적 효용성을 높여주고자 하는 보완점들이 여러가지로 모색되고 있다. 첫째로, 정보이론의 가장 기본적

2) R. C. Pinckerton, Information theory and melody. *Scientific American*, 1956, 194, 77.; L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.; J. E. Youngblood, Style as information. *Journal of Music Theory*, 1958, 2, 24.; H. F. Olson, *Music, Physics and Engineering* (2nd ed.). New York: Dover, 1967.

인 개념과 방법은 통계학이기 때문에 통계학에서의 편차의 개념을 사용하여 음악의 인지론적 유목화(類目化)를 설명하자는 것이다. 둘째로, 우리가 음악을 듣고 인지하는 기본 단위는 단음이 아니라 모티브라는 점에 착안하여 기호학적, 또는 생성문법적 분석법이 시도되기 시작하였다. 셋째로, 음악의 통시성을 감안하여 음을 연쇄적으로 분석하는 방법이 발달하였다. 이는 앞서 지적된 통계학적 방법의 가장 큰 맹점을 추계학적 방법으로 보완하고자 하는 것이다. 넷째로는 대개의 정보이론적 음악분석법이 하나의 매개변수(parameter)에만 초점을 맞추어 우리의 지각과 거리가 있었으므로 피치(즉 음의 고저) 뿐만 아니라 음의 장단, 강약등을 함께 분석하여 지각적 효용성을 높여보자는 것이다.

이러한 시도들은 현실적으로 많은 난제를 수반 있는 것이 사실이다. 또 효용성의 증대는 곧 신빙성의 저하를 뜻하는 것이지만, 만약 정보이론에서의 신빙성을 약간 상실하면서, 지각적 효용성을 대폭적으로 늘일 수만 있다면 그 방법은 정보이론적 분석법보다 더 나은 방법일 것임에 틀림없다. 따라서, 이 글에서는 우선 정보이론의 기본 개념과, 그것을 음악에 적용해보고자 했던 과거의 시도들과 그 성과를 소개한후, 음악분석의 한 방법으로서 정보이론의 문제점과 그 보완책들을 모색해 보고자 한다.

II. 지각적 배경 및 가설

서론에서 정보이론의 지각적 비효용성을 지적했는데, 정보이론을 음악에 적용하고자 하는 시도들의 근거에는 정보이론의 기본적인 방법인 통계학과 우리의 지각적, 인지적 기능과의 상관관계에 관한 가설이 자리하고 있다고 하면 커다란 아이러니가 아닐 수 없다. 그러나 정보이론적 음악분석의 기본적 취지는 음악에 관한 순수한 통계학적 관심 그 자체가 아니라, 우리의 음악적 인지과정의 한가지 기능인 <양식 판별 능력>을 통계학이라는 과학적 방법으로 유추해 보자는 것이다.

양식판별 능력이란 문자 그대로 <우리가 음악을 듣고 즉각적으로 그것이 어떤 양식의 음악인지 판별할 수 있는 능력>을 가리킨다. 예를들어 라디오를 틀으니 어떤 음악이 흘러나오는데 그 곡은 한번도 들어보지 못했던 음악이라고 가정하자. 그런데 아무래도 모짜르트의 음악인 것 같다고 추측했다고 하자. 이윽고 그 음악이 끝나고 해설자가 말하기를 “지금까지 하이든의 XXX곡을 들으셨습니다”라고 말했다면 <모짜르트>라는 추측은 과연 틀린 것인가? 물론 이것이 장학 퀴즈의 <작곡가 알아 맞추기> 문제였다면 <모짜르트>라는 답은

〈슈베르트〉, 〈쾨베르크〉, 〈팔레스트리나〉라는 답 등과 전혀 다를 바 없는 〈오답〉일 것이다.

그러나 똑같이 틀린 답이라도 하더라도 이런 답들이 정말로 똑같이 틀렸는가 하는 문제에 관해 우리는 재고해 보아야 한다. 음악 양식적 분류로 보았을 때 〈모짜르트〉라는 오답은 정답과는 아주 가까운 거리에 있으며, 만약 라디오를 통해 들었던 악구에 하이든의 전형적인 특징들이 별로 나타나지 않았다면 〈모짜르트〉라는 오답은 정답이나 크게 다를 바 없다. 물론 여기서 내가 부각시키고자 하는 문제의 초점은 그 답이 옳은지 여부가 아니고, 추측을 할 수 있게 하는 기능, 즉 인지심리학에서 논의되는 유목화(類目化: categorization)³⁾의 기능이다.

우리는 식료품을 육류, 채소류, 과일등으로 나누고, 색깔은 붉은색, 푸른색, 노란색 등으로 나눈다. 육류 계통은 다시 소고기, 돼지고기, 닭고기 등으로 나뉘며, 붉은색 계통은 다시 빨간색, 주홍색, 분홍색등으로 나뉜다. 물론 소고기를 부위에 따라 다시분류한다든지 색을 더 세분할 수도 있다. 마찬가지로 우리는 음악도 지역과 시대에 따라 분류한다. 동양 음악, 서양음악, 혹은 바로크 음악, 현대 음악등의 유목은 비교적 큰 분류이고 이를 더 세분할 수도 있음은 물론이다. 그런데 문제는 〈우리가 무엇을 근거로 음악을 분류하는가?〉 하는 것이다.

〈시대〉와 〈지역〉은 이 문제의 해답이 될 수 없다. 그것은 주객이 전도된 발상이다. 왜냐하면 우리는 특정한 음악이 만들어진 시대와 지역을 알아서 그 음악이 속하는 유목을 아는 것이 아니기 때문이다. 처음 라디오에서 듣는 음악이 작곡된 시대와 지역을 전혀 모르는 상태에서, 우선 지각적 과정을 통하여 그 음악이 속하는 유목을 찾아내고, 그 후에야 자신의 모든 음악적 정보와 지식을 총동원하여 〈시대〉와 〈지역〉을 추정할 수 있는 것이다.

그렇다면 우리는 어떻게 양식을 판별하는가? 손쉬운 예를 들어보자. 나는 중국어와 일본어 두가지 말 모두를 전혀 못하기 때문에 누군가가 중국어나 일본어로 이야기하면 그 내용은 전혀 알 수 없다. 그럼에도 불구하고 그것이 중국어인지 일본어인지, 그것 만큼은 정확하게 가려낼 수 있다. 왜냐하면 중국어와 일본어의 발음과 억양에는 각각 독특한 특징이 있고, 이러한 특징은 말의 내용과는 상관없이 존재하기 때문이다. 음악의 각 유목들에도 이러한 공통된 특징이 있을 것이라는 것이 정보이론을 음악 분석에 적용시킬 수 있는 첫번째 가설이며, 그 공통된 특징이 무엇인지 찾아내는 것이 정보이론의 임무이다.

3) 유목화의 기능은 1950년대에 미국의 심리학자 Bruner가 체계화 시킨 이론으로, 이에 대한 개괄적인 설명은 G. R. Lefrancois의 Psychological Theories and Human Learning (Monterey: Books/Cole Publishing Co., 1982) 중 제 8장 "Bruner and Categories"에 상세히 되어있다. 우리말 문헌으로는 M. G. Wessels (김경린 역) 『인지심리학』 (서울: 중앙 적성 출판사, 1984)의 제 6장 "유목화와 개념형성"을 권한다.

지각적으로 양식을 판별하는 것은 순간적이고 또 무의식적으로 진행되기 때문에 우리에게서는 마치 〈영감〉과 같이 느껴질 수도 있다. 그러나 바로크 음악을 한번도 들어보지 못한 사람이 바로크 음악을 듣고 판별해 낼 수 없고, 중국어나 일본어를 전혀 들어본 적이 없는 사람이라면 그것이 어느 나라 말인지 알 수 없을 것이다. 따라서 우리에게서는 〈영감〉과 같이 느껴질 수도 있는 양식 판별 능력은 그것이 아무리 순간적이고 반사적으로 진행된다고 하더라도 사실상 과거 자신의 경험에 근거한 〈논리적이고도 과학적인 과정〉⁴⁾을 거쳐 나오는 것이다. 이것이 정보이론을 음악에 적용하는 것을 가능케 하는 두번째 가설이다.

그러면 우리가 구별하기 쉬운 두개의 전혀 다른 양식의 음악을 상상해 보자. 예를들어 11세기의 2성부 오르가눔과 모짜르트 오페라에 나오는 이중창은 모두 두 성부로 이루어진 음악이지만 전혀 다른 화성적 양식으로 되어 있고, 또 그렇기 때문에 청각적으로도 아주 쉽게 구별해 낼 수 있다. 이들 두가지 음악은 여러가지 면에서 서로 다르겠지만, 일단 화성적 양식, 즉 두 성부 사이의 음정관계 만으로도 구별 가능할 것이다. 즉, 두 성부간의 간격이 거의 모두 완전 음정 (4도, 5도, 8도)일 경우, 우리는 그것이 모짜르트의 양식이 아니라 오르가눔이라는 것을 알 수 있을 것이다. 반면에 장단 음정으로 된 화성이 주로 진행될 때, 우리는 그것은 11세기의 오르가눔 양식이 될 수는 없다고 단정한다.

우리의 귀가 두 성부사이의 음정관계를 쫓아 구별한다는 것은 무엇을 뜻하는가? 바로 여기서 우리 뇌의 통계학적 기능이 관련된다. 물론 우리가 음악을 들을 때 음정을 하나하나 세고 있는 것은 아니지만, 우리의 뇌는 각종 음정의 빈도에 대한 대강의 통계학적 자료를 파악하고 있다고 할 수 있다. 이러한 작업은 특별한 명령에 의해 수행되는 것이 아니라, 자동적으로, 또 무의식적으로 진행되는 과정이기 때문에, 우리가 우리 뇌에 〈통계학적 메카니즘〉이 있다는 사실을 직접 느낄 수는 없지만, 만약 이러한 기능의 존재를 인정하지 않는다면 〈청각적 양식 판별〉은 불가능할 것이다.

그러면 우리는 얼마 만큼 정확하게 양식을 판별할 수 있을까? 〈양식 판별의 정확성〉은 〈객체의 조건〉과 〈주체의 조건〉 두가지에 의해 결정된다고 할 수 있다. 〈객체의 조건〉은 〈구별하고자 하는 양식들간의 거리〉를 뜻한다. 〈모짜르트 양식〉과 〈11세기 오르가눔 양식〉을 식별하는 것은 앞서 예를 든 〈모짜르트 양식〉과 〈하이든의 양식〉의 구분하는 것에 비교하면 훨씬 더 쉬운 것이 확실한데, 그 이유는 전자의 경우 두 양식간의 거리가 후자보다 훨씬 더 멀며, 이것은 〈통계학적으로도〉 쉽게 밝혀질 수 있다. 〈모짜르트〉와 〈하이든〉음악에 있는 두 성부간의 음정관계를 통계학적으로 분석했을때 과연 차이점이 찾아질 수 있을지

4) 여기서 〈논리적이고 과학적인 과정〉이란 곧바로 소개될 〈우리 뇌의 통계학적 기능〉으로 추정된다.

자못 의심스러우며, 만약 차이점이 있다손 치더라도 그 차이는 〈모짜르트〉와 〈11세기 오르가눔〉의 차이에 비하면 아주 작을 것임은 자명하다. 따라서 통계학적으로 가까운 두가지 대상을 구별하는 것은 지각적으로도 어렵고, 큰 통계학적 차이를 보이는 두 대상의 구별은 지각적으로도 쉽게 이루어 질 수 있다.

한편 〈주체의 조건〉은 양식을 판별하는 사람의 〈음악적 先驗〉을 뜻한다. 음악가가 아닌 사람은 모짜르트와 하이든의 양식을 구별하는데 어려움을 겪는 반면, 모짜르트의 양식을 많이 접한 〈모짜르트 전문가〉는 하이든과 모짜르트의 구별 뿐이 아니라, 모짜르트의 어느 시절에 쓰여진 곡인지까지 자신있게 가려낼 수 있을 것이다. 〈선행된 음악적 예들〉은 그와 유사한 양식을 판별하기 위한 〈자료〉가 되고, 이렇게 이미 보관되어 있는 자료가 많으면 많을수록 〈양식판별〉은 용이해 지고 또 정확해 질 것이다. 이것을 통계학적 용어로 표현하자면, 자료표본(sample)이 많을수록 표준편차가 적어지고, 또 그만큼 더 정확하고 자신있는 결과를 기대할 수 있다는 것이다. 예를들어 선거 직전에 설문조사를 할때, 5명을 대상으로 한 통계 결과보다는 500명을 대상으로한 결과가 훨씬 더 신빙성이 있는 것이다. 마찬가지로 모짜르트의 작품을 5곡 들은 사람과 500곡 들은 사람과는 그 정확도나 신빙성에 있어 큰 차이를 보인다는 것이다.

요컨대 정보이론을 음악에 적용시키는데 두가지 가설은 첫째로, 각 음악 양식적 유목에는 공통점이 있고 이러한 공통점은 한 유목과 다른 유목을 구분시키는 근거가 된다는 것이고, 둘째로 이러한 각 유목의 특징은 인간의 지각적, 인지적 기능에 의해 탐지될 수 있다는 것이다. 이때 지각적, 인지적 기능은 즉 우리의 〈청각을 통한 음악 분석〉이며 또 일종의 통계학적 메카니즘을 포함하고 있는 것으로 추정되기 때문에 통계학에 근본 원리를 둔 〈정보이론적 방법〉을 통한 음악 분석은 우리의 청각적 분석과도 불가분의 관계를 갖는다는 것이다.

Ⅲ. 의미 전달이론의 기본 개념

의미전달이론, 혹은 정보이론에서 쓰이는 〈정보〉라는 용어의 개념은 우리가 일상적으로 사용하는 〈정보〉의 개념과는 전혀 다른 것이다. 정보이론에서의 정보는 메시지에 담겨 있는 내용의 양을 가리키는 〈전문용어〉이다. 위버는 이렇게 설명한다.

정보이론에 있어서 정보의 개념은 우리에게는 실망을 줄 수도 있고, 또 약간 이상하게 들릴 수도 있다. 그것이 실망을 주는 이유는 정보이론에서의 <정보>라는 것은 우리의 일상적 용법과는 달리 <의미>와는 전혀 관계가 없기 때문이며, 그것이 이상하게 느껴지는 이유는 <정보>가 한개의 메시지에 관한 것이 아니라, 모든 메시지를 하나의 그룹으로 보고 그 전체에 담겨 있는 통계학적 속성에 관한 용어로 쓰이기 때문이다. 또한 정보이론에서의 <정보>는 <불확실성>과 대치될 수 있다는 사실도 이상하게 느껴질 지 모른다.⁵⁾

보다 정확하게 이야기 하자면, 정보 이론에서의 <정보>란 메시지에 담겨있는 <정보의 양>을 수학적 방법으로 측정할 수치이다.

<정보>와 <불확실성>의 관계는 다음의 예에서 확실하게 이해될 수 있으리라고 본다. 예를 들어 누군가가 동전을 던진다고 가정해 보라. 동전에는 두 면이 있고, 정상적인 동전이 라면 그 중 한면이 나올 확율은 정확히 반이 될 것이다(0.5 혹은 50%). 이 때 나올 수 있는 결과, 즉 <경우의 수>는 둘이고, 이 두가지 <경우>의 확율은 동등하다. 이러한 양자택일의 상황에 담겨 있는 정보의 양을 1 BIT (Binary Information Unit)⁶⁾라고 정의한다. 만약 동전을 두번 던진다면, 가능한 <경우의 수>는 네가지가 된다. 동전의 한쪽면을 A 다 른 한쪽면을 B라고 한다면 AA, AB, BA, BB의 네가지 경우는 각각 1/4의 확율 (0.25 혹은 25%)을 갖게 될 것이다. 이 때는 양자택일의 선택을 두번 하여야 한 것이므로, 여기에 담겨 있는 정보의 양은 2 BIT가 된다. 마찬가지로 방법으로, 동전을 세번 던진다고 가정 하면 경우의 수는 8가지 (AAA, AAB, ABA, ABB, BAA, BAB, BBA, BBB)가 되고 각 경우의 확율은 1/8 (0.125, 혹은 12.5%)이 된다.

이제까지 예에서의 <경우의 수>와 비트로 표시되는 <정보의 양>을 짝지어 보자면
(경우의 수(x), 정보(y)) = (2, 1), (4, 2), (8, 3) . . . 등등

가 되고, 이를 다시 수학적 함수 관계로 표시하자면,

$$x = 2^y \quad \text{[식 1]}$$

이 된다. 그런데 정보이론에서 정작 우리가 알고자 하는 것은 경우의 수(x)가 아니고 정보

5) Shannon & Weaver, 상인서, p. 116.

6) 컴퓨터에서 쓰이는 비트(예를들어 8 비트, 16 비트 컴퓨터등)도 같은 개념이다. 쉽게 말해 하나의 스위치를 켤 수도 있고 끌 수도 있기 때문에 한 스위치마다 두개의 <경우의 수>가 있고, 따라서 8 비트라면 2⁸, 즉 256개의 <경우의 수>가 있다는 뜻이다.

(y)이다. 따라서 이를 역으로 계산하자면

$$y = \log_2 x \quad \text{[식 2]}$$

가 된다.

동전을 한번씩 더 던지면 던질수록, 다시말해 <정보>가 산술급수적으로 증가할 경우 이에 상응하는 <경우의 수>는 기하급수적으로 증가함을 알 수 있다. 가능한 <경우의 수>가 많아진다는 것은 점점 더 예측불허의 상황이 된다는 것이고, 이는 바꾸어 말하자면 <불확실성>이 증가한다는 뜻이 된다.

Shannon은 <양적 정보>를 엔트로피 (entropy)⁷⁾라고 불렀는데, 이는 위의 예에서 비트(BIT)라는 단위로 표시된 정보의 양을 가리킨다. 따라서 엔트로피가 크다는 것은 메시지 속에 들어있는 정보의 양이 많다는 뜻이고, 이는 곧 이 메시지가 많은 불확실성을 내포하고 있다는 뜻도 된다. Pinckerton은 이들 세가지 용어 (정보, 엔트로피, 불확실성)의 관계를 이렇게 설명한다.

만약 우리가 불확실성이 높은 상황, 즉 모든 것이 뒤죽박죽된 그런 상황에 있다면, 이때 우리는 엔트로피가 높다고 말할 수 있다. 반면에 모든 것이 균형있게 잘 정돈되어 있다면 엔트로피는 낮은 것이다. 예를들어 관리가 잘 된 슈퍼마켓은 엔트로피가 낮다. 왜냐하면 우리는 야채 통조림을 찾자 할때 그것들만 모아놓은 곳에 가면 금방 찾을 수 있고, 또 아침식사용 음식은 또 그것만 모아놓은 곳에서 찾을 수 있을 것이기 때문이다. 그런데 정돈되지 않은 가게에 가면 콩이 휴지 놓은 곳 근처에 있는지, 아니면 세탁 비누가 쌓아 놓은 곳 옆에 있는지 전혀 알 수 없다. 이런 경우 엔트로피는 매우 높은 것이다.

엔트로피가 높을수록 많은 정보가 전달 된다. 무질서한 가게의 경우, 한 직원이 며칠동안 손님들에게 무엇이 어디있는지 하는 <정보>를 알려주는 것이 필요할 것이다. 이와 마찬가지로 단순하고 규칙적 무늬가 새겨진 벽지보다는, 꾸불꾸불한 도로나 그외의 모든 것의 위치를 알려주는 혼란스런 지도가 훨씬 더 많은 정보를 담고 있다.⁸⁾

엔트로피는 다음 공식에 의해 산출된다.

$$\begin{aligned} H &= - (P_1 \log_2 P_1 + P_2 \log_2 P_2 + P_3 \log_2 P_3 + P_n \log_2 P_n) \\ &= - (P_i \log_2 P_i) \end{aligned} \quad \text{[식 3]}$$

7) Shannon and Weaver, 상인서, p. 20.

8) Pinckerton, 상인서, p. 77.

여기서 <P1>, <P2>, <P3> . . . 등은 각 경우의 확율을 가리킨다. 예를들어 동전던지기 게임의 예에서 <경우의 수>는 2이며, 그들은 각각 0.5의 확율을 갖는다 ($P_1 = 0.5$, $P_2 = 0.5$). 따라서 이를 위의 공식에 대입해 보면 엔트로피 (H) 는

$$\begin{aligned} H &= - (0.5 \log_2 0.5 + 0.5 \log_2 0.5) \\ &= - \{(-0.5) + (-0.5)\} \\ &= - (-1) \\ &= 1 \text{ (BIT)} \end{aligned}$$

가 된다.

한편 동전던지기 게임을 두번 할 경우 (이는 확율이 똑같은 네개의 면을 갖는 입방체, 즉 정사면체를 한번 던지는 것과 같다), 경우의 수는 4이며, 각 경우는 0.25의 확율을 갖는다. 따라서 엔트로피는

$$\begin{aligned} H &= - (0.25 \log_2 0.25 + 0.25 \log_2 0.25 + 0.25 \log_2 0.25 + 0.25 \log_2 0.25) \\ &= - \{(0.25 \times -2) \times 4\} \\ &= - \{(-0.5) \times 4\} \\ &= - (-2) \\ &= 2 \text{ (BIT)} \end{aligned}$$

가 된다. 또, 같은 방법으로 동전을 세번 던졌을 경우의 정보량을 계산해 보면 엔트로피는 3이 된다. 결론적으로 <경우의 수>가 많아질수록 <정보량>, 즉 엔트로피는 증가한다.

지금까지는 모든 경우가 똑같은 확율을 갖는 예만을 들어 보았다. 그러나 실상 거의 모든 의사전달매체는 확율이 각각 다른 여러가지 경우의 조합으로 되어있다. 영어 알파벳의 경우에 <E>라는 문자는 <X>, <Z>등 보다 훨씬 더 자주 쓰이며, 서양 조성음악의 주음이나 속음은 다른 어떤 음보다 자주 출현한다. 그러면 <경우의 수>가 일정할 때, 각 경우의 확율이 서로 다르면 정보량은 어떻게 될까? 예를들어 실력이 대등한 두 사람간의 스포츠 경기와 실력차이가 큰 두사람의 경기 중 어떤 경기가 더 많은 정보를 담고 있을까? 두말할 것도 없이 실력이 대등한, 즉 승율이 같은 두 사람간의 경기를 우리는 더 재미있게 본다. 그 이유는 그 결과에 대한 <불확실성>이 높기 때문이며, 이 때의 불확실성이란 <정보>, 혹은 <엔트로피>와 바꿀 수 있는 개념이다.

위의 예를 수로 표시해 보자. 확율이 같은 두개의 경우를 갖는 게임 (예를들어 동전 던지기) 속에 들어 있는 정보는 1 BIT라고 했다. 그런데 이 때 두가지 경우가 서로 다른 확율을 갖는다면 이 때의 정보는 1 BIT보다 적어야 한다. 만약 두가지 경우가 각각 75%와 25%의 확율을 갖는다면, 이 때 정보의 양은

$$H = - (0.75 \log_2 0.75 + 0.25 \log_2 0.25) = 0.81127824 \text{ (BIT)}$$

이다. 정보량이 적다는 것은 <불확실성>이 적다는 것이고, 또 그만큼 흥미 없는 게임이라는 뜻이다. 따라서 대부분의 스포츠 게임은 실력이 대등한 개인이나 팀끼리 겨루게 되는데 그 이유는 그 게임에 많은 정보를 부여하기 위함이다. 만약 프로 야구 팀과 국민학교 야구부와 시합을 벌인다면 이 게임안에 들어있는 <정보의 결핍>으로 인하여 아무런 흥미도 끌지 못할 것이다. 같은 이유에서 <동전던지기>나 <주사위 던지기>로부터 도박에 이르기까지의 대부분의 게임은 각 경우가 동등한 확율을 갖는다.⁹⁾ 모든 경우가 동등한 확율을 갖는 체계를 <동확율 체계 (equi-probable system)>라고 하며 이러한 체계는 같은 <경우의 수>를 갖는 체계중에서는 가장 높은 정보를 제공한다.

결론적으로 <정보>는 두가지 요인에 의해 정해진다. 한가지는 <경우의 수>요, 또 한가지는 각 경우들 간의 <확율학적 대등성>이다. <경우의 수>가 많을수록, 또 각 경우가 동등한 확율을 가질수록 정보는 증가한다.

IV. 음악분석에 있어서 정보이론의 활용

그러면 음악에 있어서 <경우의 수>와 <확율학적 대등성>은 과연 무엇일까? 이 질문에 앞서 미리 결정해야 할 사항은 <우리가 조사하고자 하는 대상이 무엇인가?> 하는 점이다. 예를 들어 우리가 <음의 분포>를 정보이론을 사용해서 분석하고자 한다면 <경우의 수>는 <음의 종류의 수>¹⁰⁾가 될 것이고, 따라서 5음이나 7음 만으로 된 동요보다는 12음으로 작곡

9) 화투나 트럼프의 경우 같은 종류 (화투의 1월부터 12월까지, 트럼프의 A부터 K까지)는 모두 각각 녀장씩으로 되어 있어 동등한 확율을 갖는다. 만약 한 종류가 다른 한종류보다 훨씬 더 높은 확율을 갖는다면, 정보 (엔트로피)의 양은 적어질 것이고, 이에 따라 불확실성이 감소하여 결국 다음에 무슨 종류가 나올지 훨씬 알 수 있는 <재미 없는 게임>이 될 것이다. 게임의 대부분이 동확율 체계로 되어 있는 것은 그 게임속에 정보량을 극대화 시키기 위함이다.

된 음악이 더 많은 정보를 포함하고 있다는 결과가 나올 것이다. 또 똑같이 모두 7개의 음으로 만들어진 음악중에서는 7개의 음 종류의 출현 빈도가 비슷한 음악이 <확률학적 대등성>을 갖는 음악이며, 따라서 더 많은 정보를 갖는 음악이 될 것이다.

지금까지 알려진 바로는 정보이론을 사용해 음악을 분석한 최초의 문헌은 1956년으로 거슬러 올라간다. 당시의 과학자 Pinckerton은 <정보이론과 선율>이라는 글을 대중과학잡지 *Scientific American*에 발표했다. 그는 *The Golden Song Book*이라는 동요집에 수록된 39개의 동요 선율을 모두 C장조로 이조한 후,¹¹⁾ 각 음의 출현 회수를 세었다. Pinckerton은 쉽표가 나온다든지 한 음이 한박자 이상 지속될 경우 둘째 박자부터는 0으로 표기하였다. 동요는 온음계의 7음으로 되어 있고, 여기에 0을 포함하면 기호, 즉 <경우의 수>는 모두 8가지가 된다. 각 기호의 확율은 <표 1>에 나타난대로 <0>이 29.7% 였고, 그 다음이 <C>로 16.3%, 그 다음은 <G>로 14.9%를 차지했다. 이를 토대로 39개 동요의 평균 엔트로피를 계산하니 2.632라는 결과를 얻었다.

<표 1> Pinckerton이 조사한 동요들에서 각 음의 출현 확율

음	0	C	D	E	F	G	A	B
확율	29.7%	16.3%	11.2%	13.2%	6.6%	14.9%	4.5%	3.6%

같은 해인 1956년, 미국의 젊은 음악학자 Leonard B. Meyer는 자신의 박사학위 논문을 단행본으로 출판하는데 이것이 바로 이제는 고전이 된 *Emotion and Meaning in Music*이라는 책이다. 이 저서에서 Meyer는 음악 양식을 <확률학적 체계>로 못박는다.

음악의 제 양식이란 근본적으로 확율관계의 복합적인 체계이다.¹²⁾

Meyer는 확율을 직접 <수>로써 계산하지는 않았지만, 음악을 확율체계로 보는 그의 안목은 정보이론의 영향임에 틀림 없고, 이 책 이후 그는 <엔트로피>, <불확실성>등 정보이론의 개념들과 <음악의 가치>에 관한 미학적 문제들을 연관시키는 논문들을 계속적으로 발

10) 여기서 음이란 pitch를 뜻하는 것이 아니라 pitch-class를 뜻한다. 즉 우리가 <A>라고 부르는 음은 그것이 어떤 음역에서 나타나든 같은 것으로 간주된다. 따라서 이런 견지에서 보자면 서양음악은 대개 12개 이하의 음들로 구성되어 있다.

11) 39개의 노래는 모두 장조의 조성을 가졌었을 것으로 추측된다.

12) L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, p. 54

표한다.¹³⁾

Pinckerton은 과학자의 입장에서 정보이론이 음악에 적용될 수 있는지 <실험>했으며, 그가 발견한 결과도 우리의 상식선에 머물렀다. 즉, 그가 대상으로 삼은 음악은 단순한 동요였으며, 또 이러한 노래들에 주음이나 속음이 많이 쓰인다는 것은 구태여 번거로운 수학적 방법을 사용하지 않아도 알 수 있는 사실이다. 한편 Meyer는 음악의 본질을 설명하는데 있어 정보이론의 개념과 용어들을 사용했을 뿐, 실제적으로 통계학적 방법을 사용해서 음악을 분석하지는 않았다. 그러나 이들은 <정보이론의 음악적 적용>이 가능하다는 확신을 주었고, 따라서 그 당시의 젊은 학자들로 하여금 통계학등 과학적인 방법들을 활용하여 음악 양식을 분석하는 것이 가능할 것이라는 생각을 갖게 했다.

이리하여 2년 후인 1958년, 당시 인디애나 대학의 대학원생이던 Joseph Youngblood는 *Journal of Music Theory*에 “Style as information”이라는 논문을 발표한다. 음악의 <양식>을 규명하는데 있어 <정보>의 개념을 도입한 점은 Meyer의 음악관과 일맥상통하고, 음의 분포와 진행을 통해 음악을 분석하는 그의 방법론은 Pinckerton의 연장선 위에 있다고 할 수 있다. Youngblood는 낭만주의 시대의 세 작곡가, Schubert, Mendelssohn, Schumann의 음악 양식을 비교했다. 그는 Schubert의 <Die schöne Müllerin>중 8곡, Mendelssohn <St. Paul>의 6개의 아리아, Schumann <Frauenliebe und Leben>의 6곡의 노래의 선율을 선택했다. 낭만주의의 선율 양식과는 전혀 다른 선율과의 비교를 위해 Youngblood는 *Liber Usualis*에 나오는 평성가 선율도 몇개 골랐다.

Youngblood의 방법은 Pinckerton이 사용했던 방법과 근본적으로 같은데, 단지 다른 점이 있다면 쉽표나 지속되는 음을 <0>으로 따로 표시하지 않고 각 음의 출현 회수만을 계산에 넣었다는 것과, 또 그가 조사한 낭만주의 가곡들에는 온음계의 7음 이외에 다른 5개의 반음계적 음들도 쓰였다는 점이다. 그 결과로 나타난 음의 분포는 <표 2>에 나타난 바와 같다.

13) 그의 *Emotion and . . .* 이후에 발표된 논문들 중 정보이론과 관련된 것은 “Meaning in music and information theory,” “Some Remarks on Value and Greatness in Music” 등이 있으며 이 글 들은 그의 다른 논문들과 함께 <Music, the Arts, and Ideas: Patterns and predictions in twentieth-century culture>라는 제목의 단행본으로 재출판된다. 이 단행본은 <음악, 예술, 사상: 20세기 문화의 유형과 예견>이라는 제목으로 서우석에 의해 우리말로 번역되었다. (서울: 수문당, 1981)

〈표 2〉 Youngblood가 조사한 각 음의 분포도 (괄호 속의 수는 빈도의 우선 순위를 가리킨다)

Pitch Class	Schubert	Mendelssohn	Schumann	Gregorian Chant
C	17.76% (2) ^a	17.85% (2)	20.17% (1)	23.71% (1)
C#/Db	0.68% (12)	0.69% (11)	1.50% (10)	—
D	16.39% (3)	14.56% (3)	13.88% (3)	12.77% (5)
D#/Eb	2.24% (10)	1.04% (10)	1.22% (11)	—
E	12.10% (4)	14.56% (3)	13.51% (14)	13.98% (4)
F	8.10% (5)	9.01% (6)	6.19% (7)	14.89% (3)
F#/Gb	1.76% (11)	10.21% (9)	2.06% (9)	—
G	19.80% (1)	18.02% (1)	19.51% (2)	16.72% (2)
G#/Ab	2.93% (8)	1.21% (9)	0.47% (12)	—
A	7.61% (7)	11.79% (5)	11.07% (5)	6.23% (1)
A#/Bb	2.83% (9)	1.39% (8)	2.16% (8)	—
B	8.00% (6)	8.67% (7)	8.26% (6)	11.70% (6)
entropy	3.127%	3.030%	3.050%	2.720%

〈표 2〉에 나타난 바와 같이 각 작곡가의 entropy는 Schubert가 3.127, Mendelssohn이 3.030, Schumann이 3.05로 Schubert가 다른 두 작곡가들에 비해 높은 것으로 나타났다. 똑같이 12가지 〈경우의 수〉가 있을 때, entropy가 높다는 것은 각 경우간의 〈확률학적 대등성〉이 높다는 것이고, 이는 각 음들이 모두 골고루 사용되었다는 것, 즉 〈더 반응계적〉이라는 뜻으로 풀이 된다. 그런데 이것은 우리가 예상했던 결과인가? 다시말해 우리는 Schubert의 음악이 Schumann의 음악보다 〈더 반응계적〉이라고 느껴 왔던가? 오히려 그 반대가 아닐까?

바로 여기서 서론에서 지적했던 〈기계적 분석〉의 〈비효용성〉이 여실히 드러난다. Schubert 음악의 entropy가 높았던 이유는 빈번한 〈전조〉 때문이었던 것으로 나타났는데, 전조의 결과로 파생되는 〈원조에서 보자면 반응계적 음〉들은 우리가 〈반응계적〉이라고 느낄 수 없다. 왜냐하면 음악적 진행이 〈전조〉의 과정을 밟아 갈때, 우리의 마음도 조를 옮겨 가기 때문이다. 만약 Youngblood가 택한 예들이 노래들이 아닌 소나타 형식의 기악곡이었다면 발전부 전체가 반응계적 음들로 처리되어 entropy는 터문이 없이 높아졌을 것

이다. 우리의 마음이 <전조>가 되는 부분에서는 <주음>의 기준도 바꿔주면 될 것 아니냐는 생각이 들지만, 조성 음악에서의 전조는 공통화음을 거쳐 새로운 조성이 확립되기 때문에 어디서부터 새로운 조가 시작되는지 분명한 선을 긋는 것이 불가능하다.

Schubert가 약간 높은 entropy를 보였을 뿐, 낭만주의 세 작곡가들의 음의 분포는 대동소이하다. 그런데 같은 방법으로 산출한 그레고리안 성가의 entropy는 훨씬 낮은 것으로(2.720) 나타났다. 이는 우리의 청각적으로 양식 판별 능력과 통하는 점이 있다. 즉 Schubert, Schumann, Mendelssohn의 작품은 청각적으로도 구별이 쉽지 않지만, 그레고리안 성가는 이들 양식과는 판이하다. Youngblood는 우리가 들어서 알 수 있는 각 양식간의 차이가 <수의 크고 작음>으로 나타난다는 믿는다. 즉 그는 정보이론이 음악 양식간의 거리의 척도로서 사용될 수 있다고 믿고 다음과 같이 결론 짓는다.

대부분의 음악가들은 음악을 들으면, 직관적 방법이든, 아니면 어떤 일반화의 기준에 의해서 건, 적어도 다섯-여섯개로 구분되는 양식적 시대를 당장 알 수 있다. 이제 한 양식의 특징적인 면모들을 규명하고, 또 숫자화시키는 방법을 발견하는 것이 필요할 것이다. 이와 더불어 각 양식간의 차이가 얼마나 큰지 하는 점도 수로 측정하는 방법도 필요할 것이다. 또 이러한 방법들은 현대음악을 이해하고 평가하는 기준이 될 것이다.¹⁴⁾

1967년 음향물리학자 Olson은 Pinckerton, Youngblood등과 유사한 방법으로 Stephen Foster의 민요 선율을 분석하였다. <표 3>에 나타난 바와 마찬가지로 그 결과는 Pinckerton이 동요에서 발견했던 점들과 대동소이했다. 즉, 주음이 가장 빈번히 쓰였고, 그 다음이 속음이었다. 엔트로피는 동요보다는 약간 높은 2.846이었다.

<표 3> Olson이 조사한 Stephen Foster의 노래에서 각 음의 출현 확률¹⁵⁾

음	C	D	E	F	F [#]	G	A	B
확률	23.9%	11.9%	10.4%	6.3%	4.6%	18.2%	11.9%	12.8%

Olson의 분석법은 Pinckerton과 Youngblood의 방법을 답습한 것 이상은 아니었다. 그리고는 그 후 1970년대에는 이 분야에 별로 괄목할 만한 성과가 없었다.

14) Youngblood, 상인서, p. 31.

15) 이 수치들은 C. Dodge와 T. A. Jerse 공저 Computer Music: Synthesis, Composition, and Performance (New York: Shirmer Books, 1985) p. 286에 나온 자료로부터 산출한 것이다.

1980년대에 들어 통계학을 이용한 유목화의 방법이 연구되기 시작한다. 물리학자 Leon Knopoff와 음악학자 William Hutchinson의 공동 연구가 다시 *Journal of Music Theory*를 통해 발표된다.¹⁶⁾ 그들이 분석에 사용한 방법의 첫 단계는 Youngblood의 연장선 상에 있지만, 그들은 <피치>뿐 아니라 다른 매개변수(parameter), 즉 음의 길이나 세기 등에도 정보이론적 방법을 적용할 수 있다는 사실을 확인시켰고 (1981), 또 entropy에 통계학의 편차의 개념을 도입하여 정보이론을 통한 음악양식의 <유목화>를 보다 구체화시켰다 (1983).

<표 4> Knopoff와 Hutchinson 조사한 각 음의 분포도 (괄호 속의 수는 빈도의 우선 순위를 가리킨다).

Pitch Class	Schubert	Mendelssohn	Schumann	Gregorian Chant
C	15.55% (3) ^a	15.66% (4)	16.10% (2)	14.73% (2)
C#/Db	0.99% (12)	0.37% (12)	0.51% (10)	4.02% (11)
D	14.06% (4)	17.50% (2)	14.98% (4)	10.92% (4)
D#/Eb	2.45% (9)	0.97% (9)	0.41% (11)	4.09% (10)
E	16.35% (2)	15.86% (3)	15.60% (3)	14.09% (3)
F	9.80% (5)	10.07% (5)	11.43% (5)	8.32% (6)
F#/Gb	2.39% (10)	3.00% (8)	3.71% (8)	4.02% (12)
G	18.29% (1)	18.61% (1)	16.51% (1)	15.46% (1)
G#/Ab	2.45% (8)	0.95% (10)	0.16% (12)	4.44% (9)
A	9.19% (6)	7.89% (7)	10.73% (6)	8.95% (5)
A#/Bb	2.07% (11)	0.57% (11)	1.52% (9)	4.51% (8)
B	6.41% (7)	8.58% (6)	8.38% (7)	6.27% (7)
entropy	3.163%	3.009%	3.039%	3.397%

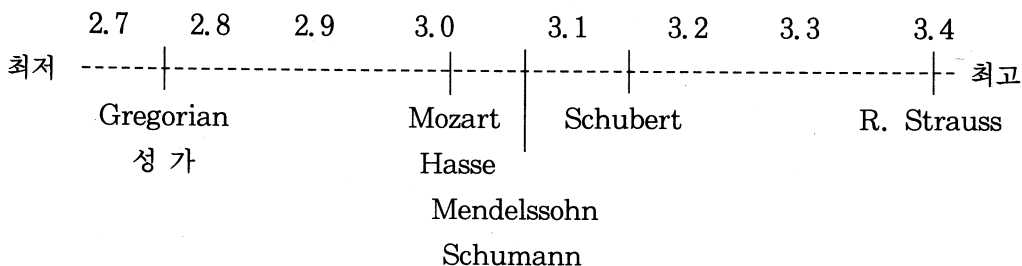
1980년대에는 컴퓨터가 보급되어 어떤 음이 몇 번 나오는지 일일이 셀 필요가 없었고, 많은 양의 자료를 짧은 시간 내에 정확하게 처리 할 수 있었다. 그래서 Knopoff와

16) L. Knopoff & W. Hutchinson, "Information theory for musical continua." *Journal of Music Theory*, 1981, 25, pp. 17-44; ----. "Entropy as a measurement of style: The influence of sample length." *Journal of Music Theory*, 1983, 27, pp. 75-97.

Hutchinson이 조사한 자료는 방대했다. Schubert의 경우, 세개의 연가곡, 『아름다운 물방앗간의 아가씨』, 『겨울나그네』, 『백조의 노래』 전곡, Mozart의 경우 총 25곡의 아리아와 가곡들, Hasse의 아리아 5곡, R. Strauss의 가곡 12개등이었다. 그들은 또 장조 조성을 가지는 노래와 단조 조성을 가지는 노래를 구별해서 다루었는데, <표 4>에는 장조 조성으로 된 노래들의 음의 분포가 나타나 있다. 우선 작곡가별로 entropy를 비교해 보면 Schubert가 3.163, Mozart가 3.009, Hasse가 3.039, Strauss가 3.397로 나타나 있다.

지금까지 언급된 분석 결과를 종합해 보면 다음과 같다. <음의 분포>에 초점을 맞추어 entropy를 계산 했을때, 가장 낮은 수치를 보인 것은 동요로서 2.632였고, 가장 높은 것은 R. Strauss의 가곡으로 3.397이다. 동요와 Foster의 민요를 제외한 고전음악 만을 살펴보면, <표 5>에 나타난 바와 같이 음악사의 시대에 따라 entropy가 점점 높아짐을 알 수 있다. 이것을 음악적으로 해석하면 작곡가들의 음 사용법이 점점 <반음계적>으로 되어 간다는 뜻이다.

<표 5> 음의 분포에 의한 각 음악 양식 간의 entropy 비교.



그러면 12개의 음을 사용해서 만든 음악중 가장 많은 정보를 담고 있는 음악은 어떤 종류의 음악일까? <경우의 수>가 일정할 때, 정보의 양은 <확률학적 대등성>에 의해 결정된다. 다시말해 12반음계의 모든 음이 같은 빈도로 출현할 때 entropy는 가장 높을 것이다. 따라서 12음으로 된 음열이 계속적으로 출현하는 것을 기본 법칙으로 하는 <12음 기법> 음악은 12음을 사용해 만들 수 있는 음악중 가장 많은 정보를 담고 있는 음악이 된다. 이러한 경우를 수로 표현하자면

$$H = -1/12 \log_2 1/12 = \log_2 12 = 3.585(\text{BIT})$$

이 된다. 즉 우리가 듣는 음악중 가장 단순한 음악(예를들어 동요)의 정보량도 2.6 BIT는 넘고, 반면에 가장 복잡한 음악(12음 기법으로 쓰여진 음악)의 정보량도 3.6에는 미치지 못한다.

따라서, 우리가 일상적으로 듣는 음악의 정보량은 3 BIT를 중심으로, 최고 최저 1 BIT의 차이도 나지 않는다는 뜻이 된다.

V. 정보이론의 한계와 보완법

그러면 음악은 entropy (2.6 BIT로부터 3.6 BIT까지의 수)로 대치될 수 있는, 그토록 단순한 것일까? Mendelssohn과 Schumann은 거의 같은 entropy를 보였는데 그들의 음악어법은 같은 것인가? 여기서 나는 서론에서 지적했던 정보이론적 분석 방법의 네가지 문제점들에 대해 집중적으로 논의하고자 한다.

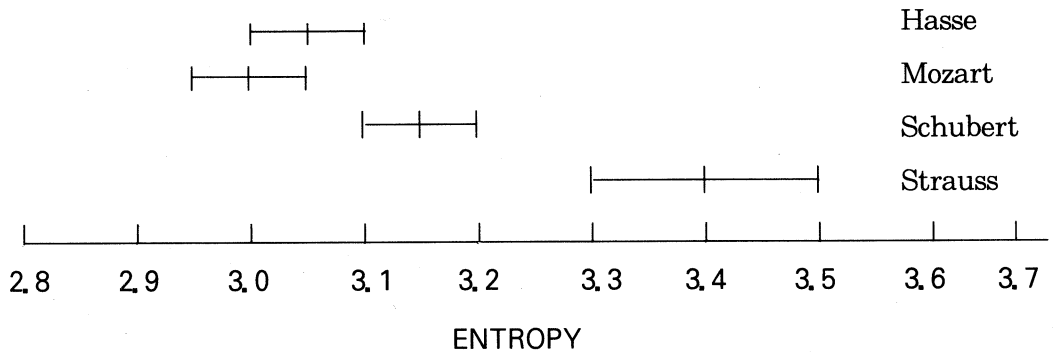
첫째로, 우리가 듣는 음악중 가장 단순한 음악과 가장 복잡한 음악의 차이가 1 BIT도 되지 않는다는 사실은, 바꾸어 말하면 음악의 인지과정에 있어서 0.1 BIT의 차이도 아주 큰 것이라고 할 수 있다. 따라서 entropy에 따라 음악 양식을 구분하고자 한다면, 정작 관심을 가져야 할 문제는 <얼만큼 다른 것이 다른 것이냐?>하는 점이다. 예를 들어 Mozart와 Hasse의 경우 entropy에 있어 0.03의 차이를 보이는데 이 차이를 가지고 이들의 음악어법이 다르다고 볼 수 있느냐 하는 점이다. Knopoff와 Hutchinson이 정보이론적 분석 방법에 가장 큰 공헌을 한 것은 entropy라는 통계학적 결과에 <표준편차>의 개념을 도입하여 <entropy에 의한 음악 양식의 유목화>를 가능하게 했다는 점이다.

통계학에 있어서의 편차는 자료 표본의 많고 적음에 따라 결정된다. 자료 표본(sample)이 많을수록 통계학적 수치는 신빙성이 높은, 즉 편차가 적은 것이다. 이는 우리의 청각적 경험의 예를 보아도, 마찬가지로 이미 지적했다. 즉, Mozart양식에 대한 판단은 Mozart의 작품을 많이 접한(Mozart 양식에 관한 자료표본을 많이 가지고 있는) 사람의 것이 신빙성 높은 것이라는 점이다. Knopoff와 Hutchinson은 95%의 자신 한계 범위(confidence limit)를 설정하여¹⁷⁾ entropy에 의한 음악 양식의 유목화를 시도하였다.

17) <95% 자신 한계 범위>란 100개의 자료 표본중 있을때, 그중 95개는 이 범위에 속해 있다는 뜻이고, 이것은 평균치(여기서는 entropy)에 표준 편차의 2배에 해당하는 수를 가감한 범위를가리킨다. 표준 편차와 이 범위에 관한 설명은 유지성, 『통계학』 서울: 탐 출판사, 1983, p. 58을 보라.

〈표 6〉에 있는 네개의 가로 막대 (Hasse, Mozart, Schubert, Strauss)에서 각 막대의 entropy 범위가 서로 겹치면 같은 양식에 속하고, 그렇지 않으면 전혀 다른 양식이다.

〈표 6〉 음의 분포에 의한 entropy와 그 표준편차를 근거로 한 음악양식의 유목화.



〈표 6〉에 나타난 바와 마찬가지로 Mozart와 Hasse는 동일한 유목 (entropy가 가장 낮은 유목)에 속하고, Schubert는 중간, 그리고 R. Strauss는 또다른 유목 (entropy가 가장 높은 유목)에 속한다. 다시말해 〈표 4〉에서 Mozart와 Hasse의 차이는 서로 다른 양식으로 볼 만큼의 큰 차이는 아니었지만 (다시말해 유사한 음악 양식), 이들의 양식이 Schubert나 R. Strauss의 양식과는 전혀 다른 것이었다는 뜻이다.

정보이론에 관련된 두번째 문제는 지각적 효용성이다. 서론에서 지적했던대로 우리는 〈개개의 음〉이나 〈음들의 통계학적 분포〉를 듣는 것이 아니라, 〈음들의 무리〉를 형태심리학적 법칙에 의해 〈하나의 개체(예를들어 모티브)〉로 받아들이고, 또 그 개체와 다른 개체를 연관시킨다. 다시말해 우리가 음악을 인지할 때 가장 기본적인 단위는 정보이론에서 흔히 사용되는 단음 (예를들어 반음계의 12음들)이 아니라 모티브라는 점이다. 그리하여 음악의 기본단위를 모티브로 설정하고 음악을 계층적으로 분석하는 방법이 발달되었다.

흔히 기호학적 분석, 생성문법적 분석이라고 말하는 언어분석법에서 유래한 분석의 방법들은 기본적인 입장(즉, 음악을 하나의 체계로 간주하는 입장)은 정보이론과 궤를 같이 하지만, 정보이론보다는 훨씬 더 지각적 효용성이 높은 것이라고 할 수 있다. 그러나 〈효용성의 증대〉에 필연적으로 수반되는 〈신빙성의 저하〉는 또 하나의 문제로 지적되고 있다. 예를들어 음악적 단위를 단음으로 할 때는 기본단위를 추출하는데 이견이 있을 수 없었지만, 그 단위를 모티브로 정하면 〈어떤 것을 모티브로 보아야 하느냐?〉하는 문제가 다시 발

생하게 되고, 이는 <각 입장 간의 견해 차이>를 다시금 노출시켜, 결국은 <해석의 여지를 인정하지 않는> 정보이론적 분석법의 가장 큰 매력을 무색하게 만드는 것이다.¹⁸⁾

서론에서 언급되었던 정보이론의 세번째 문제는 <통시적 안목의 결여>로서, 이는 <통계학>이라는 방법 자체가 가지는 근본적인 결함이다. 음악을 마음대로 순서를 바꾸어 연주해도 같은 결과를 얻는다는 것은 통시적 예술인 음악을 분석하는 방법으로서는 큰 문제가 아닐 수 없다. 음악은 그것이 통계학에서 다루어지듯이 반드시 <전체적인 분포>에 의한 확률 체계가 아니다. 영어 알파벳 26개의 글자중에서 가장 많이 쓰이는 문자는 <E>인데,¹⁹⁾ 그렇다고 해서 어떤 경우에도 <E>라는 글자가 출현할 확률이 높은 것은 아니다. 예를 들어 앞의 글자가 <Q>라고 한다면, 그 다음에는 반드시 <U>가 따르게 되고, 따라서 <E>가 나올 확률은 0%이다. 또, 영어 사전을 보면 <E>로 시작하는 단어보다 <S>로 시작하는 단어의 수가 훨씬 더 많은 것을 알 수 있는데, 이는 <E>가 아무리 빈번히 쓰이더라도 단어의 첫 글자로는 별로 쓰이지 않는다는 뜻이다. 마찬가지로, 조성음악에 있어서는 <주음>이 가장 확률이 높다고 하여, 그것이 <언제 어디서나> 출현할 수 있는 것은 아니다.

따라서 음악이 확률체계이라면 상황에 따른 <가변적인 확률체계>이다. 여기서 상황이란 <조건>이고, 통시적 예술인 음악의 경우에는 대개 <선행조건>이 된다. 통계학에서는 완전히 무시되는 이 <상황>, 즉 <선행조건>을 고려하여 만든 확률 체계를 <마르코프 연쇄>라고 한다. 즉, 음의 분포는 선행 조건에 따라 다르며, 따라서 음악적 확률을 표로 나타낸다면 이 글의 표 (<표 1>부터 <표 4>까지)에 나타난 것과 같은 1차원 적인 것이 아니라, 하나의 차원은 <선행 조건>을 나타내고 또 하나의 차원은 <후행 결과의 확률>을 나타내는 2차원적인 것이라야 한다는 것이다.²⁰⁾

서론에서 지적된 정보이론의 네번째 문제는 정보이론을 이용하여 <무엇을 분석할 것이냐?>하는 점이였다. 지금까지 거론된 분석의 예들은 모두 <피치>, 즉 <음의 높이>에만 초점을 맞추었던 것이다. <피치>의 사용법이 음악에서 가장 중요한 요소중의 한가지 임에는 틀림 없지만, 똑같은 음을 사용하면서도 판이한 음악을 무한히 만들 수 있는 것이 사실이다. 이러한 무한히 다른 음악들이 <피치>라는 유일한 관점에서 보자면 모두 똑같이 보인다는

18) 나는 다른 글에서 [음악언어학을 위하여: 음악의 의사소통적 기능과 언어학적 유추 (제 2부: 기호학적 체계로서의 음악) 『낭만음악』, 1990, 2.], 기호학이나 생성문법이론에서 발생하는 <주관성>의 문제에 관해 상세히 논의한 바 있다.

19) C. E. Shannon, "Prediction and entropy of printed English" *Bell System Technical Journal*, 1951, 30, p. 50.

20) <마르코프 연쇄>와 그 음악적 적용에 관한 문제를 나는 다른 지면 ([음악 언어학 ...]의 <제 3부>)을 통하여 실례를 들어 소개했다.

것은 <정보이론>의 또하나의 맹점으로 지적되고 있다.

<음 높이>이외의 다른 매개 변수들, 예를들어 <음의 길이>, <음색>, <음의 강약>등도 정보이론을 사용해 분석할 수 있음은 물론이다. 또 음의 <높이>와 <길이>를 두개의 다른 차원으로 간주하여 <동시에> 보는 것도 가능할 것이다. 그러나 하나의 매개 변수가 늘어 갈 때마다 하나의 차원을 요구하게 되고, 또 차원이 산술급수적으로 증가할때 이에 상응하는 <경우의 수>는 기하급수적으로 증가한다. 예를들어 12가지의 피치와 12가지의 음길이를 사용한 음악을 분석하고자 한다면 <차원>은 1차원에서 2차원으로 1개 차원만이 늘어났지만 <경우의 수>는 12^2 , 즉 144가지가 된다. 음의 <높이>, <길이>, <강약>, 그리고 음색을 모두 조사할 경우 <경우의 수>는 12^4 , 즉 20736가지가 되며, 만약 여기에 마르코프 연쇄에 있어서 <선행 조건>을 첨가한다면 <경우의 수>는 그야말로 천문학적 수치가 될 것이다. 또 <경우의 수>가 천문학적 수치라면 그 중 대부분의 <경우>들은 0%의 확율을 가지게 될 것이다.

결국 <주관성>을 배제하기 위하여 발달된 방법인 <정보이론적 분석법>은 <이 곡에서는 무엇에 초점을 맞추어 분석할 것인가?>하는 점에 있어서 <주관적 판단>을 내릴 수 밖에는 없는 모순을 안고 있다고 할 수 있다.

Ⅵ. 결 론

음악 분석가들은 <객관적 신빙성>이 있으면서도 <효용성>을 함께 갖춘 분석의 방법을 추구해 왔고, 앞으로도 그럴 것이다. <객관적 신빙성>을 얻기 위하여 분석가들은 음악을 기호나 수, 혹은 그들의 집합으로 표현하고자 했고, 또 이러한 노력에는 소기의 성과가 따랐다. 정보이론을 사용한 분석도 이러한 성과중의 한 가지로 볼 수 있다.

그런데 음악분석에 있어서 <신빙성>과 <효용성>은 서로 반대 방향을 향해 도망하는 두 마리의 토끼와 같다. 분석가들이 <신빙성>을 추구하면 할수록 그들은 효용성으로부터 멀어졌고 그들이 신빙성을 마침내 성취했을 때, 효용성은 보이지도 않는 먼 곳에 있었다. 두 마리의 토끼를 모두 손에 넣는 것이 궁극적인 목적인 음악분석가들은 이제 <효용성>이라는 이름의 남은 한마리를 잡으러 나섰고, 동시에 <신빙성>을 놓치지 않으려고 한다.

그러면 <신빙성>을 추구하는 과정에서 나온 작전인 <정보이론적 방법>이 음악 분석에 남긴 것이 무엇인가? 정보(entropy)는 우리가 이미 짐작했던 사실을 확인시켜 주었지만, 이

를 통해 <직접적으로> 새로운 것을 얻은 것은 없다. 예를들어 동요보다 12음기법으로 작곡된 음악이 더 복잡하다는 사실은 굳이 통계학적 수치가 없어도 추측 가능한 것이다.

여기서 <직접적으로> 얻은 것은 없다는 것은 정보이론 그 자체로서의 새로운 성과는 없다는 것이다. 그러나 정보이론은 많은 <간접적> 영향을 미쳤다. 정보이론 그 자체가 음악 분석의 방법으로서 각광을 받고 있는 것은 아니지만, 그 안에 남겨져 있는 <신빙성을 추구하는 과학적 정신>은 음악학 전반에 커다란 영향을 미쳤다고 보아진다. 음악을 신이 하사한, 또는 영감에 의해 만들어진 <그저 신비롭기만 한 대상>이 아닌 인간이 만든 하나의 <체계>로 보고, 그 대상에 대해 과학적 접근을 시도하는 근본 정신은 20세기 후반에 음악학 발달에 있어 중요한 추세를 형성하고 있는 것이 틀림없다.

Abstract

Advantages and Problems in the Application of Information Theory to Music Analysis

Suk Won Yi

In 1949, consolidating their previous efforts, Shannon and Weaver published *The Mathematical Theory of Communication* (i.e. Information Theory), which is, in short, a theory of measuring how effectively a message is transmitted from sender to receiver in a unit of time. Although the theory itself originates in communication engineering, it is also useful in the realm of music, especially in analysis, in twentieth-century composition, and in recent developments in aesthetics and psychology.

The term “information,” used in information theory, is to be understood not as used in ordinary usage, but as a technical term indicating the measured quantity of a message. Precisely speaking, the word “information” in communication theory rather refers to “the measured amount of information” or “a mathematical abstraction of information content.” The notion of “entropy” was also introduced by Shannon and Weaver as a measurement of potential information contained in a message.

By definition, the less predictable the communication system is (i.e. the more even the distribution of possible outcomes is), the higher entropy will be. In pitch class analysis, therefore, when the distribution is rectangular (when all twelve pitch classes are evenly used), one can expect the maximum entropy (3.585). From 1956, many theorists have investigated musical works of various historical periods. Among them, R. Strauss' Lieder turn out to contain the most information, and nursery tunes yield the least information. In general, however, the results could be divided into several categories. That is, stylistic differences of music-historical periods in terms of the use of pitch-classes readily emerged.

Although information theory is thus useful and even advantageous in music analysis, several questions can be raised with regard to the reliability of the data, the perceptual and cognitive validity of statistical results, and the contextual aspects of music which are totally ignored from the perspectives of statistics. Many scholars have attempted to overcome the technical and philosophical limitations and problems of information theory; as a result, recent research regarding music as a medium of communication has developed in both scope and quantity.

한국 전통음악의 창작방법에 관한 연구 (I)

이 성 천*

차 례

- | | |
|---------------|----------------------|
| 1. 머리말 — 문제제기 | 4. 작곡 초기단계와 관련된 기타자료 |
| 2. 창작의 역사 | 5. 창작의 개념 — 형성 |
| 3. 창작방법 | 6. 맺음말 |

1. 머리말 - 문제제기

음악을 인식한다는 것은 음악의 앎을 말한다. 음악의 앎은 그 방법에 따라 '다름'이 있을 수 있겠으나 그 '다름'은 그 음악이 내포한 것의 '다름'이며 이와 종류를 달리한 음악의 '다름'이 아니다. 따라서 하나의 음악양식 또는 음악형식의 악곡에 대하여 다양한 인식방법이 투영되어야 그 실체를 정확히 파악할 수 있는 것이다.

* 서울대 음대 국악과 부교수

한국전통음악의 인식방법은 흔히 비교적 접근에 의해 앎을 유도하는 경우가 많다. 비교적 접근방법은, 그 음악자체 그대로를 파악하기 어려운 지적 상황을 전제로 하여 성립되는 방법이다. 정확히 말한다면, 한국전통음악의 실체를 파악하기 위해서 전통문화의 지식이 요구되어야 하는데, 이러한 지식의 결여로 실제파악의 접근이 어렵다는 것이다. 접근의 어려움은 정확한 파악을 유도하지 못할 것이라는 가능성을 의미한다. 결국, 비교적 접근은 음악문화라는 커다란 범주속에서 한국인이 교육받아 왔던 서양음악과의 비교에서 한국전통음악의 실체를 파악해 본다는 방법을 말한다.

비교적 접근방법에 의한 한국전통음악은 내용파악에 앞서 형식적인 면으로 볼때 크고 작다는 의미로 설명될 수 있을 것이다. 혹은 작은 것이 한국의 아름다움이라고 말하기도 하지만, 반대로 큰 것만이 서양의 아름다움이라는 말도 성립될 수 있다.

필자의 이 논문은, 한국전통음악이 결코 작은 것만이 아니고 또 작은 것이 되어서는 안 되겠다는 사고에서 출발한 것이다. 한국전통음악이 작은 것만이 아니라는 것은, 궁중음악이 그 실례로서 제례악과 조희악 회례악을 복원 부흥시킨 조선시대 세종대왕의 음악사상에서 찾을 수 있다. 한국전통음악이 작은 것이 되어서는 안되겠다는 사고는, 이 논문에 관한 학문의 확대가 있어야 한다는 말이다. 한국전통음악에 관한 학문 즉 국악학 또는 한국음악학분야의 학문은 국악개론이나 국악사 정도로 만족될 수 없다는 사실에 기초할 때 부문음악학(Systematic Musicology)과 응용음악학(Applied Musicology)에 해당되는 많은 부문 학문들이 성립되어야 하는 당위성을 가지고 있다.

한국전통음악이 어떠한 방법으로 창작되었는가를 파악하려는 작업은 부문학문을 만드는 하나의 기초적이며 기본적 연구인 동시에 한국전통음악을 크게 하는데 기여하리라고 생각한다.

또 하나 이 연구의 목적은, 한국전통음악의 창작방법을 구명하므로써 한국전통음악의 역사적 존재성을 확인하는 동시에 새로운 음악의 창작방법으로 이용할수 있을 것이라는 가능성에 두고 있다.

작곡은 음악을 만드는 행위를 말한다. 음악을 만드는 행위는 작곡가라고 부르는 전문인의 지성과 감성작용에 의해 성립된다. 전문인의 지성과 감성작용은 전문인의 소유인 동시에 그 소유의 질량을 확증(擴增)하기 위해 부단히 노력한 결과로 얻어진 것의 운동이다. 운동에 의한 행위의 가시적 산물이 작품이다. 따라서 작곡가가 가진 무형체인 지성과 감성의 운동이 유형물인 작품을 생산하게 되므로 무형물의 축적과 확증은 작곡가에 있어 필수적인 소유욕이다. 만족할 수도 없으며 만족되지도 않는 끝없는 소유욕은 작곡가의 작품을 위해 세계와 우주공간, 그리고 인간이 사유할 수 있는, 창조주가 인간에게 부여한 사유의

극점에까지 이른다. 더 좋은 작품, 더욱 충족된 음악을 만들기 위한 작곡가의 소유욕은 물질의 소유욕과는 달라서 순수정신이라고 말할 수 있다.

순수정신이라는 명제를 두고 본다면 한국전통음악도 구성요인으로 수용될 수 있음은 물론이다. 한국의 작곡계에 나타난 현상들이 이를 말해 준다. 그러나 이러한 현상들은 한국 전통음악에 대한 작곡가의 주관적 인식의 소유가 운동하는 결과이지 한국전통음악이 내재한 정신이나 기법에 대한 철저한 인식의 운동 결과는 아니라고 판단되기 때문에 필자의 불충분한 작은 논문이나마 어느 정도의 가치를 가지게 될 것이라는 희망이다.

국악학 또는 한국음악학이 부문학으로 성장하고, 외형적 활발한 작곡활동 보다 내적인 충실을 위해 고민하는 작곡행위자들에게 이 작은 논문이 기여하는 바가 있으며 해결의 실마리가 되었으면 한다.

한국전통음악의 창작방법에 관한 연구의 결과는 이 논문만으로 불충분하므로 계속되는 연구와 논문으로 학문화될 수 있는 「작곡법」 발간을 목표로 하고 있음을 밝힌다.

2. 창작의 역사

모든 예술활동은 창작행위로부터 출발한다. 문학 미술 건축 공예 무용 등 음악과 함께 창작없이 예술이 존재할 수 없는 속성을 가지고 있다. 혹자는 전통예술의 연행으로서도 예술이 성립되지 않겠느냐고 반문할런지 알 수 없겠으나, 전통예술도 그 누군가에 의해 만들어졌음에 틀림없다고 보면 이 또한 창작으로부터 시작되는 것이며, 창조주의 예술품이라고 말하는 자연 또한 창작품인 것이다. 따라서 예술존재가 가능한 첫 행위는 창작인 것이다.

한국전통음악에 있어서 창작의 역사를 진술하기 위해서는 시대의 명확성이 요구되므로 줄져「국악사」¹⁾의 구분에 의해 시대를 구별하여 서술할 것이다.

1) 상고시대

1) 이성천, 「國樂史」, (서울, 삼호출판사, 1986)

상고시대의 창작을 논하려면 먼저 음악의 형태에 대한 지식이 필요하다. 간단히 말한다면 상고시대의 음악은 음악이 독립적으로 존재했던 것이 아니라 시와 음악 무용의 결합체²⁾로 행해졌다.

상고시대의 음악이 결합체라는 것은, 「한국문학사」에서 분명히 밝히고 있다. “마켄지(A. S. Mackenzie)는 그의 명저 「시의 진화」(The Revolution of Literature)에서 원시시대에는 시 무용 음악이 삼위일체가 되어있다고 논하고 있듯이 상고시대에 있어서는 어느 민족을 막론하고 그 문학적 생활이란 것은 시 무용 음악의 종합예술성에서 영위되었던 것이나, 우리민족은 그와 다름이 없었으리라는 것은 부여의 영고, 예의 무천에서 넉넉히 짐작할 수 있는 일이다.”³⁾ 앞에서 인용한 두 문헌의 인증이 아니라하더라도 당시 제작된 벽화와 예술품 등의 사료를 통해서 시 음악 무용의 미분화된 문화구조를 이해할 수 있다.

주례(周禮)를 비롯한 중국문헌에 의하면, 매(昧)와 리(離)라고 부르는 악곡과 지모무(持矛舞)의 춤이 있어 제사에도 사용되었다⁴⁾고 한다. 이 음악과 춤도 순수하고 독립된 예술체가 이닐 것이라는 추정은 시대상황으로 충분히 가능하다. 상고시대와 이후 기보법이 발명되어 사용하기 시작하는 조선시대 이전까지의 음악은 그 실체를 파악할 수 없으며 또 상당량의 음악은 작자까지도 파악되지 못하고 있다.

2) 삼한시대

국가의 체제를 갖춘 고구려 백제와 신라의 음악이 이에 속한다.

고구려는 B.C 108년 한4군 설치로 중국의 음악이 궁중음악으로 사용된듯 하나 전기에 해당되는 약4세기까지 창작된 음악은 가요와 거문고곡이 있다.

가요

「삼국사기」와 「고려사」에 기록된 고구려의 가요는 4종이다. 이 중에서 기원 17년에 고구려 제2대 유리왕(琉璃王, B.C. 19년 ~ A.D. 17년)이 지은 <황조가>(黃鳥歌)는 문헌으로 나타난 가장 최초의 가악이다. 이 밖에 작자를 알수 없는 <내원성>(來遠城) <연양>(延陽) <명주>(溟州) 등 곡명뿐인 노래가 있었던 것으로 기록되어 있다.

2) 國安洋, 金勝一(역), 「音樂美學入門」 p. 19(서울, 삼호출판사, 1987)

3) 趙潤濟, 「韓國文學史」 p. 9(서울, 탐구당, 1981)

4) 출처 「國樂史」 p. 15

거문고곡

거문고는 중국 진(晉)나라에서 들어온 7현금을 왕산악(王山岳)이 개조하여 만든 악기로 서 100여곡을 지었다⁵⁾고 한다. 작곡년대는 확실하지 않으나 거문고의 수입년대에 의거할 수 밖에 없다. 중국의 진나라는 서진(西晉, 265년 ~ 316년)과 동진(東晉, 316년 ~ 419년)의 두나라가 있어 이 중 어느 진나라를 지칭한 것인지 알 수 없다. 정확성은 없으나 서진과 동진을 합친 265년 ~ 419년 사이에 7현금이 들어와 거문고가 제작되었으며, 왕산악이 곡을 지었다는 년대도 대개 5세기 이전일 것이라고 추정할 수 밖에 없다.

고구려 제20대 장수왕(長壽王, 413년~491년)이 평양으로 천도한 고구려 중기의 음악은 서역계(西域系)음악이 도입되어 음악문화를 더욱 풍요하게 하여 이 당시 일본에도 고구려 음악을 전했다. 공후가 수입된 시기로 보아 <공후인>(箏篥引)이 <황조가>다음의 서정가요로 불렸는데, 이 곡은 년대와 작자를 알 수 없다.

고구려음악의 완성기라고 칭할수 있는 6세기~7세기는 서역과 중국의 악기 및 이들의 음악과 함께 고구려음악이 가장 번창하는 시기이다. 중국 수나라와 당나라의 열국음악에 선정되는 등 음악의 전성기를 맞이함에도 불구하고 악곡에 대한 기록은 전혀 발견되지 않고 있다.

무가(巫歌)를 특징으로 하는 상고시대에서 서정적 음악이 처음으로 만들어졌다는 것과 기악곡이 독립되었다는 사실은 고구려 문화의 획기적 진보라고 해야 할 것이다.

B.C. 18년부터 A.D. 660년까지 개국한 백제는, 고구려가 대륙북부와 교류했던 것과 달리 중국남부지역을 통해 음악을 수입하고 또 일본에도 전하는 등 활발한 음악 문화를 만들었다. 공후를 비롯한 많은 악기들이 사용되었으나 기악곡의 기록은 없고 다만 <선운산>(禪雲山) <무등산>(無等山) <방등산>(方等山) <정읍>(井邑) <지리산>(智異山) 등이 「고려사」에 백제속악이라는 이름으로 전하고 있다. 이들 곡도 모두 년대와 저자는 알 수 없다.

통일신라 이전의 음악은 향가와 가야금곡으로 요약된다.

향가는 각 지방사람들이 즐겨부르던 가요로서, 상당한 향가가 불려졌을 것으로 생각되나 「삼국사기」 「삼국유사」 「고려사」 「균여전」과 「증보문헌비고」 등 문헌에 기록된 향가는 약 60편에 불과하다. 신라 제3대 유리왕(儒理王, 24년 ~ 57년)때 최초로 국가가 정한 <두솔가>(兜率歌)가 만들어진 것을 비롯해 34편이 전하고 있는데, 이 중에는 년대 작자와 가사가 기재된 것도 있으나 음악의 실체는 파악할 수 없다.

5) 初晉人 以七 絃琴送高句麗 麗人雖知其爲樂器而不其聲音及鼓之法 … 時第二相王山岳 存其本樣頗改易其法制易造之 兼製一百余曲 … 「三國史記」卷32 (6a8-6b4)

가야금곡

가야인 우륵이 신라로 망명한 진흥왕(眞興王, 540년 ~ 575년) 이전에는 기악곡에 대한 기록이 보이지 않는다. 진흥왕 이후 가야금이 유행했던 것 같은데, 이것은 하림조(河臨調)와 눈죽조(嫩竹調)의 두개의 조로된 185곡과 우륵이 만든 12곡이 있었다⁶⁾는 것으로 알 수 있다. 이문(泥文)이 만들었다고 하는 <오>(烏) <서>(鼠) <순>(尊)의 묘사음악으로 추정되는⁷⁾ 세곡도 이 당시의 가야금 독주곡이었는데, 이후 가야금은 춤의 반주악기로도 사용되어 민간과 궁중에서 널리 애용되었던 것 같다.

백제 의자왕(義慈王) 20년(660년)과 고구려 보장왕(寶藏王) 27년(668년)에 두나라를 패망시키고 676년 당나라 군사들을 몰아내 통일을 이룩한 신라의 음악은 통일이전에 비하여 엄청난 발전을 보여주고 있다. 향가와 가야금음악이 계속되고 삼현삼죽의 음악과, 불교음악 당악 및 서역계음악 등 다양하고 풍요한 음악의 증진이 통일신라의 문화발전을 말해주고 있다. 통일신라시대의 음악은 다음과 같다.

향가

원효대사가 지은 <무애가>(無畏歌) 등 20여곡이 있고, 작자와 가사는 대개 기록되어 있으며 화랑도와 불승에 의해 만든것이 많으나 역시 악보가 없으므로 음악의 실체는 파악할 수 없다.

삼현삼죽

거문고 가야금 향비파 대금 중금과 소금을 삼현삼죽이라 하는데, 통일이전의 가야금에 의존하던 음악문화가 삼현삼죽을 비롯한 그 밖의 많은 악기들이 포함되면서 점차 다양한 한국문화의 기반을 형성하기 시작한다.

신라에 들어온 거문고는 옥보고(玉寶高)에 의해 <상원곡>(上院曲)을 비롯한 30곡이 평조(平調)와 우조(羽調)로 만들어졌고, 향비파는 궁조(宮調) 칠현조(七賢調) 봉황조(鳳凰調)로 된 212곡이 있었다고 한다. 대금은 324곡이 있었고, 중금은 245곡, 소금은 298곡이었는데 각각 평조 황중조(黃鍾調) 이아조(二雅調) 월조(越調) 반섭조(般涉調) 출조(出調)와 준조(俊調)의 7조로 되어있다. 삼현삼죽편성의 악곡은 <간인>(竿引)과 <날현인>(捺絃引) 두곡으로서 모두 노래와 함께 연주되는 양식이다. 삼현삼죽을 구성하는 악기의 독주곡 또는 반주곡의 명칭이 없는 것으로 보아 삼현삼죽편성의 악곡이 독립적으로 만들어지지 않았던 것으로 추정된다. 이와 함께 삼현삼죽을 중심으로한 여러 악기들과의 편성과, 기타 다

6) 伽倻琴有二調 一河臨調二嫩竹調共一百八十五曲 于勒所製 十二曲 … 「三國史記」 卷 三十二 樂志

7) 출처 「國樂史」 p. 73

른 악기편성의 악곡명칭이 기록되지 않은 것은 앙상블로서의 독립성이 궁중의식용이 아닌 음악양식에서는 아직 발달하지 못한 것이 아닌가 하는 추측이 가능하다. 궁중에는 7세기 중엽인 진덕왕(眞德王) 5년(651년) 예부(禮部)소속의 음성서(音聲署)를 설치하여 조하(朝賀)와 연례(宴禮) 제향(祭享)⁸⁾ 등에 음악을 연주하도록 하였으므로 기악앙상블은 있었을 것이라고 생각된다.

불교음악

불교의 사찰에서 재를 올릴 때 부르는 의식음악이 범패(梵唄)이다. 불교음악은 범패로 대표되는 것이나 범패가 들어오기 이전부터 독경(讀經)이나 송경(誦經) 염불(念佛) 절차에 필요한 음악과 포교를 위한 어떤 형태의 음악⁹⁾도 있었을 것이다. 범패는 진감선사(眞鑑禪師)가 840년 당나라에서 배운 범패를 가지고 귀국하여 제자들에게 가르친 기록이 있다.¹⁰⁾ 이전에도 범성(梵聲)이라는 어휘가 사용된 기록이 있는 것을 보면 신라풍 또는 당풍(唐風)의 범패가 있었던 것이 아닌가 추측된다.

당악

제30대 문무왕(文武王, 661년 ~ 681년) 4년(664년) 성천(星川) 구일(丘日) 등을 부성(府城 — 공주)으로 보내 당악을 배우게 한 것이 첫 기록이다. 이 때의 당악은 고취악계통의 음악으로 추정되나 향악기에 당악조를 쓴 경우와 당악기가 건축미술의 자료에 나타나고 있는 점¹¹⁾ 등으로 보아 7세기 중엽부터 신라음악을 이루는 하나의 양식으로 정립되었던 것으로 생각된다.

서역계음악

최치원(崔致遠, 837년 ~ 876년)이 쓴 「향악잡영오수」(鄉樂雜詠五首)에 의하면 신라때 다섯가지 놀음이 있었다는 것인데, <월전>(月顛) <속독>(束毒) <산예>(山猊)가 서역계의 놀이인데 이때의 음악이 적어도 서역계가 포함되지 않았을까 하는 추측이다.

이밖에도 <검무>(劍舞) <무애무>(無尋舞) 인형극 팔관회와 무악(巫樂) 등 대중으로부터 일어난 많은 음악이 있었던 것으로 알려지고 있다.

음악의 다양화를 발전이라고 한다면, 삼국중에서 신라음악이 가장 발전하였다고 말할 수

8) 張師勳, 「國樂史論」 pp. 113-114. (서울, 大光文化社, 1983)

9) 宋芳松, 「韓國音樂通史」 p. 126 (서울, 一潮閣, 1984)

10) 출처 「國樂史」 pp. 128-129

11) 宋芳松, 전계서 pp. 122-125

있을 것이다. 물론 당시의 문화상황은 대개 후세에 쓰여진 문헌이나, 만들어진 각종 사료를 통하여 파악 할 수 있는 것이어서 고구려나 백제의 자료가 그만큼 빈약한데서 오는 한계성을 도외시 할수는 없다. 한국사에서도 이러한 한계성을 전제로 신라문화의 다양성을 지적하고 있다.

서정적 가요가 탄생하고 독주곡의 명칭과 조성(調性)이 쓰여지는 등의 사실로 보아 시(詩)가(歌) 무(舞)의 종합예술체가 개별 예술형태로 독립되는 특징이 나타나고 있으나 기보법이 창안되지 않았던 관계로 음악의 실체는 전혀 파악되지 못하고 있다. 그러나 음악은 제작되고 있었다.

3) 고려시대

918년 왕건(王建)에 의하여 개국된 고려의 초기는 고구려 백제와 신라의 음악을 그대로 계승하였다. 삼국은 중국과 서역의 음악을 수용하여 자생음악을 발전시켰고 특히 신라는 양식화된 당악과 향토음악을 양립시키는 안정된 문화구조를 형성한 것인데, 고려는 바로 이러한 정비된 신라의 문화를 인수, 초기의 기반으로 계승한 것으로 인식된다.

신라가 이룩한 발전되고 안정된 문화, 풍요한 문화속에서의 음악도 많은 종류의 악기를 사용하고 다양한 양식의 음악을 수용 창조하였으며 시가 무의 해체와 독립적 형식을 갖추기 시작하는 예술체를 지향한 발전과 풍성함이 있었고 고구려와 백제의 음악도 영향을 주었으리라고 생각되는, 삼국이 형성한 모든 문화를 이어받은 것이 고려초의 문화상황이라고 할 수 있겠다. 이러한 바탕이 있었기에 중국의 양식화된 당악과 아악이 도래했어도 막강한 힘을 가진 외래음악에 흡수되거나 동화되지 않고 삼부악(三部樂)의 한 양식으로 존재하였던 것이다. 삼부악은 당악 아악 향악의 세 음악양식을 가리키는 용어로서 고려시대의 음악적 상황인 동시에 이 시대를 특징짓는 음악적 내용이다.

(1) 당악

고려시대의 당악(唐樂)은 당(唐) 송(宋) 원(元)의 음악을 총칭한다.

당대(唐代)의 음악은 이미 통일신라 때부터 들어왔고, 조선조 세종 이전에는 100여곡이 있었다¹²⁾고 하며, 「고려사」 악지(樂誌)에는 당악정재(呈才 - 궁중춤) 5종과 반주음악이 있

12) 其唐樂一部則 乃中國俗部之音也 其樂摠百有餘篇 而我朝工人 所解者 只三十餘聲而已 余皆不曉 「世宗實錄」 卷 47, 18b

었다.¹³⁾

송대(宋代)의 음악은 교방악(敎坊樂)과 사악(詞樂)으로 분류된다. 교방악은 여기(女妓)들의 가무를 뜻하는데, 이것은 궁중의 연례 또는 연등회와 팔관회 등 큰 연회에 쓰이기 위해 들어온 것 같다. 사악은 가사있는 기악곡이라는 뜻으로 흔히 노래와 관현악으로 편성된다. 약 70여곡이 들어왔다.¹⁴⁾

고려 제23대 고종(高宗) 46년(1259년) 몽고에 굴복한 이후부터 제31대 공민왕(恭愍王) 5년(1356년) 배원정책이 단행될 때까지 약 100년간 고려는 몽고의 지배하에 있었으나 원나라를 통하여 호적(胡笛 - 태평소)이 수입되어 호무(胡舞) 호가(胡歌)가 왕가 또는 귀족 계급에서 즐겼을뿐 큰 흔적은 남기지 않고 있다.

(2) 아악

고려시대에 들어온 중국 송나라의 궁중음악을 아악(雅樂)이라 한다. 예종(睿宗) 9년(1114년) 신악(新樂)이라는 이름으로 송나라 휘종(徽宗)이 신악기와 악보 및 지결도(指決圖 - 악기도와 연주법)를 보냈고, 1116년에 대성아악(大晟雅樂)의 이름으로 역사상 최대의 음악을 보냈다. 여기서 음악이라면 연주에 사용되는 악기와 의물(儀物) 악보와 지결도, 연주 복과 예복 무복(舞服) 무구(舞具) 등 의식에 필요한 것을 말한다. 신악과 대성아악은 궁중 의식중 가장 중요한 제사인 원구(園丘 - 하늘신령인 천신을 모신 원구단에서 올리는 天祭), 사직(社稷 - 국토신과 오곡신을 모신 사직단의 大祭), 태묘(太廟 - 종묘제), 선농(先農 - 농사의 풍양을 기원하여 선농단에서 神農氏와 后稷氏를 모시는 祭), 선잠(先蠶 - 양잠의 창시자인 黃帝 元妃 西陵氏를 모신 선잠단의 제사)와 문선왕묘(文宣王廟 - 공자 및 여러 성현과 碩儒를 배종하여 드리는 文廟祭)와 그 밖의 연향에 사용하였다.

(3) 향악

향악은 중국의 당악이나 아악이 아닌 한국의 음악양식을 말한다. 당나라의 음악이 전래하기 이전의 중국음악과 서역음악이 한국화된 것으로 본다면 삼부악으로 정립되기 이전의 한국의 음악은 대체로 향악에 포함시킬 수 있을 것이다.

「고려사 악지」에는 <동동> <풍입송> 등 31편의 가요가 수록되어 있고, 조선조 세종 때까지 50여곡이 전한다.¹⁵⁾ 조선조 제11대 중종(中宗, 1506년 ~ 1544년)과 제13대 명종(明宗, 1546년 ~ 1566년) 무렵 편찬된 것으로 보이는 「시용향악보」(時用鄉樂譜)에 고려향

13) 張師助 「增補 韓國音樂史」 p. 161. (서울, 세광음악출판사, 1985)

14) 졸저, 「國樂史」 pp. 162-168.

15) … 今慣習鄉樂五十餘聲 竝新羅百濟高麗時民間俚語 猶可想見 當時政治得失. 「世宗實錄」卷 61, 54b.

악 〈납씨가〉(納氏歌)를 비롯 26편이 정간보로 기록되어 있고, 세조(世祖, 1455년 ~ 1468년)때 음악을 기록한 「대악후보」(大樂後譜)에 〈진작〉(眞勺) 등 11곡의 향악곡이 오음약보로 기보되어 있어 고려시대 음악의 일부분을 파악할 수 있다.

노래로 불렸을 것이라고 생각되는 고려가요는 작자불명이 더 많고, 게다가 육보(肉譜)로 불렸을 극히 일부 가요를 제외한 대부분의 노래는 기보법이 없었던 시대의 음악이었으므로 음악의 실체나 작곡자를 전혀 알 수 없다. 앞에서 언급한 「시용향악보」와 「대악후보」는 조선시대에 제작된 것이어서 고려때 음악의 독창성을 어느 정도 보유하고 있는지 알 수 없다.

악기는 신라의 삼현삼죽 외에 장고 피리 해금 박이 첨가되었고, 곡명은 알 수 없으나 궁중에서는 아악기와 함께 제례악으로, 당악기와 함께 연례악에 부분적으로 편성 연주되었고, 민간에서는 가요의 반주로 사용된 듯 하다.

고려시대의 음악은 삼부악의 세 음악양식이 있었다. 삼부악중 당악과 아악은 중국의 음악이며 또 중국인에 의하여 만들어진 양식이다. 그러나 향악은 한국인에 의하여 만들어지고 성장된 음악양식으로서 대악서(大樂署)나 전악서(典樂署) 또는 관현방(管絃坊)과 같은 국가기관을 설치하여 향악춤(조선시대에는 이를 향악정재라고 칭했음)과 이를 위한 반주 음악 등 궁중음악을 만들었을 것이며 연등회와 팔관회 나례(儼禮 - 음력 12월 제야에 궁중의 재앙과 병마등을 몰아내기 위한 일종의 탈의식)¹⁶⁾ 산대잡희(山臺雜戲 - 높은 무대위에서 여러가지 놀이를 하는 것), 그리고 전래하던 민간의 각종 놀이와 음악들이 새로 만들거나 전대의 음악을 계승하기도 했을 것이다. 한국의 음악을 한국인의 손으로 만들었음에도 불구하고 사대사상에 의해 향악은 속악으로 또는 우방악(右坊樂)이라는 별칭으로서 당악과 아악의 빈자리나 여밀 정도의 멸시를 받았다. 그러나 거대하고 막강한 궁중의 의식음악을 석권했던 당악과 아악은 11세기 중엽부터 12세기 초를 정점으로 이후 점차 향악화되거나 축소되고, 오히려 향악은 건강하게 성장하여 가는 문화적 양상이 전개되었음을 사실(史實)로 알 수 있다.

4) 조선시대

14세기말부터 시작되는 조선시대 음악이야말로 음악의 실체를 파악하고 음악을 제작한 내용을 알 수 있는, 현대와 직접적으로 연결되는 문화구조를 이룩하였다. 이것은 “이조의

16) 출처, 「音樂史」 p. 221

미술은 그 모든 전대(前代) 전통의 기반위에 서서 하나의 한국적인 패턴(型)을 형성하였고, 종교사상의 지배를 받지않은 순수 고유한 한국미술의 본질을 집약하였다는 뜻이다”¹⁷⁾ 라고 한데에 근거하여 음악에 있어서 한국적이라는 전통을 조선조가 이룩하였다는 것이다. 특히 “한 대(代)가 흥하면 반드시 한 대의 제작이 있어야 한다”¹⁸⁾는 정치사상에 의하여 새로운 음악을 만들고자한 의지가 어느 왕조보다 조선조가 강렬하였으며 그 중에서도 세종대왕의 위업은 높이 기려야 할 것이다.

조선조 창작의 역사는 음악사의 구분대로¹⁹⁾ 3기로 나눌 것이다. 전기(前期)는 조선조가 시작된 태조원년 1392년부터 제9대 성종(成宗, 1469년 ~ 1494년) 까지, 중기(中期)는 제10대 연산군(燕山君, 1494년 ~ 1505년)으로 부터 제20대 경종(景宗, 1720년 ~ 1724년)까지, 그리고 후기(後期)는 제21대 영조(英祖, 1725년 ~ 1776년)부터 제27대 순종(純宗)말년 한일합방이 조인된 1910년까지로 나눈다.

(1) 전기

조선조 개국초기인 태조(太祖) 정종(定宗) 태종(太宗) 3대에 걸쳐 새로운 왕조를 선양하고 조선조의 문화예술을 창출하며 집행하기 위하여 아악서(雅樂署) 전악서(典樂署) 봉상시(奉常寺) 악학(樂學) 관습도감(慣習都監) 등 기관²⁰⁾을 설치하였다.

한국역사상 한 나라의 개국 또는 왕조가 바뀌었을때 조선조만큼 새로운 악가(樂歌)가 창제된 적은 없었다. 건국초기에는 정도전(鄭道傳)이 <납씨가>(納氏歌) <정동방곡>(靖東方曲) <몽금척>(夢金尺) <수보록>(受寶籙)등의 악곡을, 하륜(河崙)이 <근천정>(覲天庭) <수명명>(受明命) <도성형승지곡>(都城形勝之曲) <도인송도지곡>(都人頌禱之曲)등을 지어 악관(樂官)으로 하여금 관현악으로 연주하도록 하였다. <납씨가>의 선율은 고려 향악곡인 <청산별곡>(靑山別曲)에서 차용하였고, <정동방곡>은 <서경별곡>(西京別曲)에서, 그리고 <수보록> <근천정> <수명명> 등은 주희(朱熹)의 「의례경전통해」(儀禮經典通解)권 14에 기록된 선율을 차용하여 만들었다.²¹⁾ 이처럼 건국초기의 악가는 음악을 제작한다는 분명한 의식에 따라 기존 악곡의 선율을 차용하고 가사만 바꾸는 방법을 사용하고 있다.

국가체제가 안정되어간 세종시대는 한국문화의 중흥기라고 할 수 있다. 예악(禮樂)에 의한 왕도정치를 구현하기 위해 궁중음악을 완비시켰으며, 악기를 제작하고 악곡을 만들며

17) 金元龍, 「韓國美術史」 p. 4. (서울, 汎文社, 1973)

18) “一代之興 必有一代之制作”, 「太祖實錄」 卷11, 2b.

19) 출처, 「國樂史」 p. 238.

20) 張師助, 「國樂史論」 pp. 120-129. (서울, 대광문화사, 1983)

21) 宋芳松, 전제서 pp. 247-249.

기보법을 창안, 악보를 간행하는 등 음악에 끼친 세종대왕의 업적은 한국사에 유례가 없는 위대한 공헌이다. 궁중에서 음악을 사용한다는 것은 궁중의식에 편성되기 때문이다. 궁중의식은 제례(祭禮) 회례(會禮) 조회(朝會)로써 고려시대에 들어온 송나라 제도를 지양하여 본래의 주나라 제도를 복원하고, 복원과정에서 중국의 이론을 답습하지 않았을뿐 아니라 향악을 포함시키고 있다는 점²²⁾에서 한국문화의 구체적 발전을 주도하였다.

세종초기에는 변계량(卞季良)이 지은 노래가 많다. <헌수지가>(獻壽之歌) <천권동수지곡>(天眷東陲之曲) <하황은곡>(賀皇恩曲) <하성명>(賀聖明) <자전지곡>(紫殿之曲) <하천복록사>(荷天福祿詞) <화산별곡>(華山別曲) 등과 예문관(藝文館)에서 만든 <인명지곡>(仁明之曲) <성택>(聖澤) <성덕가>(聖德歌) <성수가>(聖壽歌) 등이 새로 지은 악가들이다. <하황은> <하성명> 등은 중국 아악곡에 맞추어 부른 곡이고, <하천복록> <화산별곡> <성덕가> <성수가> 등은 고려때부터 전해온 향악곡조로 연주하였다.²³⁾

세종중기에는 궁중의 제례 회례 연례등의 음악을 부흥시키고 악보를 제작하였고, 후기에 세종대왕이 직접 곡을 만드는 일에 참여하였다. 세종은 고취악(鼓吹樂 - 당시 당악으로 회례에 흔히 쓰였음)과 향악에 바탕하여 <정대업>(定大業) <보태평>(保太平) <발상>(發祥) <봉래의>(鳳來儀) 등을 만들었다²⁴⁾. <여민락>(與民樂)은 <용비어천가>(龍飛御天歌)의 한문가사의 노래를 관현악과 함께 연주하는 악곡으로서 <봉래의>의 거대한 정재(呈才 - 궁중무용)에 포함되는 곡이다. 이같은 모든 곡들이 세종대왕이 만든 향악곡들로서 “임금이 음물에 밝아서 새로운 음악의 절주가 모두 임금이 주장격지(柱杖擊地)하여 장단으로 삼아 하루저녁에 제정하였다²⁵⁾”고 한다.

한국역사상 창작방법의 일면이라도 파악할 수 있는 것은 세종대왕이 창안한 정간보와 제작한 악보가 있기 때문이며 따라서 음악의 실체는 15세기로부터 규명될수 있다. 세조(世祖, 1456년 ~ 1468년)는 32정간의 정간보를 16정간의 오음약보(五音略譜)로 만들었고, 고려시대로부터 향악에 사용된 것으로 추정되는 육보(肉譜)와, 아악과 당악이 수입될 때 들어온 율자보(律字譜)와 공척보(工尺譜) 등의 기보법이 있었으나, 32 정간보와 정간을 이용한 오음약보가 리듬을 간파할 수 있는 유일한 악보로 사용되었다.

15세기말까지 조선시대의 음악자료를 집대성한 「악학궤범」(樂學軌範)은 성종(成宗) 24년

22) 李惠求, “世宗朝音樂文化的 現代史的 再認識”, 「世宗朝文化研究Ⅰ」, pp. 281-306, (城南, 韓國精神文化研究院, 1984)

23) 張師勛, 「增補 韓國音樂史」, pp. 231-240 (서울, 世光音樂出版社, 1986)

24) 世宗因鼓吹樂及鄉樂 創爲新樂曰定大業保太平 發祥 鳳來儀 今謹錄云. 「世宗實錄」卷 138. 1a 2-4.

25) … 上遼曉音律 新樂節奏 皆上所制以柱杖擊地 爲節一夕乃定. 「世宗實錄」卷, 126, 9a 1

(1493년)에 찬정되었다. 「악학궤범」을 통해 조선시대의 음악사상과 이론을, 의궤(儀軌)에서 악기편성을, 권6과 권7에서 악기를, 권2에서 궁중음악을 파악할 수 있다.

(2) 중기

예악을 구현하기 위한 세종대왕의 위대한 음악은 제10대 연산군(燕山君, 1494년 ~ 1505년)에 의하여 계승 발전되지 못하고 파괴되었고, 중종(中宗, 1506년 ~ 1544년)과 명종(明宗, 1546년 ~ 1567년)시기의 사화(士禍)와 선조(宣祖, 1568년 ~ 1608년)조의 임진왜란과 정유재란으로 궁중음악은 그 모습을 찾기 어렵게 되었고, 음악을 부흥시키려는 노력이 있긴 했으나 제20대 경종(景宗, 1720년 ~ 1724년)까지 음악을 새로 만들었다는 기록은 보이지 않는다. 다만, 「양금신보」(梁琴新譜)를 비롯한 「안상금보」(安瑤琴譜 - 일명, 琴合字譜) 「시용향악보」(時用鄉樂譜) 「현금동문류기」(玄琴東文類記) 「현금신증가령」(玄琴新證假令) 등의 민간악보와, 영조대 제작의 「대악후보」(大樂後譜)와 같은 관찬악보를 통해 민간음악과 세조때의 음악을 알수 있는 문헌자료를 남기고 있다.

(3) 후기

조선전기에 이룩한 문화적 중흥이 중기의 변혁기를 거쳐 문예부흥기라고 할 수 있는 후기를 맞게 된다. 조선조의 중기를 암흑기라고 할 수 있겠으나 그것은 문화가 쇠멸되거나 아니면 정체된 상태를 지칭하는 것이므로 암흑기라는 규정은 부적절하다고 생각한다. 필자가 암흑기 대신 변혁기라고 말한 것은, 궁중음악의 소규모화작업과 동시에 많은 수의 당악기가 향악기화되어 가고 이에 따라 향당교주(鄉唐交奏)라고 하는 향악기와 당악기의 혼합편성이 생겼으며 민간 음악이 활발히 전개된다는 뜻으로 쓴 것이다. 음악이 전환되고 문예가 부흥 확산된 것은 영조(英祖, 1725년 ~ 1776년)와 정조(正祖, 1777년 ~ 1800년)의 양대의 시기로서, 이것은 사변적 성리학(性理學)에 대한 실용적 실사구시(實事求是)의 실학사상(實學事想)의 반작용과 영향이 컸던 것으로 생각된다. 성리학의 어느 부분도 계급사회를 옹호하거나 비호한 내용을 담고 있지 않으나 이 학문을 주도해간 인물들이 계급사회의 상층인들이었으므로 성리학적 유학은 곧 양반계층의 학문인 동시에 양반계층에 의해 문화예술이 주도되었던 것으로 인식된다. 그러나 실학사상의 학문적 성격 영역과 대상이 천주교의 신학과 상통한 면을 갖고 있어서 학문과 예술은 궁중이나 양반계층의 범위를 벗어나 대중이라는 상인(常人 - 평민) 계층으로 확산되었고 천인(賤人)으로 취급받은 광대들에

의해 음악은 점차 형식화되어 갔다. 특히 사리부재(詞俚不載) 즉 속된 것은 기록하지 않는다는 사관(史觀)과 지식인들의 의식때문에 하층인들의 음악에 대해서 전혀 알수 없었던 것도 의식의 변화로 인해 그 기록들이 조금씩 남겨져 있으나 이 역시 악보로는 기록되어져 있지 않다.

궁중의 각종 제례에 편성되었던 아악은 사직 문묘 산천제로 축소되고 결국 문묘제례악만이 남게 되었다. 종묘악의 <보태평>과 <정대업>은 변화되었고, 정조(正祖)때 사도세자(思悼世子 - 莊祖大王으로 추존함)를 위한 <경모궁제례악>(景慕宮祭禮樂)이 <보태평>과 <정대업>을 바탕으로 만들었다. 이밖에 취타악(吹打樂 - 행군악)이 예전보다 빈번하였다.

궁중밖의 음악은 모두 향악에 속하게 되는데, 시조가 형식화되고 가곡(歌曲) 가사(歌詞)가 점차 양식화되며, 판소리 민요 잡가와 산조 등이 제 모습을 들어낸다. 정조때 규장각(奎章閣)에서 편찬한 「시악화성」(詩樂和聲)과 「악통」(樂通) 및 정약용(鄭若鏞)이 지은 「여유당전서」(與猶堂全書)속의 「악서고존」(樂書孤存) 등은 음악철학이 포함된 이론서로서 귀중한 가치를 지니고, 16세기 이후 점차 많아진 개인이 편찬한 악보에서 「영산회상」(靈山會相) 「여민락」(與民樂) 가곡과 정악(正樂)의 모습을 발견할 수 있다.

조선시대는 역사상 가장 풍부하고 융성한 음악문화를 이룩하였다. 조선시대는 기록이 있고 악보를 가진, 한국인으로서 언어를 기록할 수 있는 한글이라는 문자와 정간보를 비롯한 오음약보(五音略譜) 육보(肉譜) 합자보(合字譜)와 율자보(律字譜) 공척보(工尺譜) 약자보(略字譜) 연음표(連音標) 등이 있는 시대이다. 따라서 악곡의 실체를 파악하고 곡을 제작한 방법을 구명하려면 조선시대의 음악과, 악보가 편찬될 당시 연주되던 고려의 음악을 포함하여 15세기 이후의 음악이 될 것이다.

3. 창작방법

(1) 납씨가(納氏歌)

<납씨가>는 고려가요인 <청산별곡>(靑山別曲)을 차용하여 만들었다. 「시용향악보」(時用鄉樂譜)에 <청산별곡>이 16정간으로 기록되어 있다.

- 1행 : 살어리 살어리
- 2행 : 라 사
- 3행 : 靑山의 살어리
- 4행 : 라 사
- 5행 : 멀위랑 ㄷ 래랑
- 6행 : 사먹고
- 7행 : 靑山의 살어리랏다
- 8행 : 알리알리
- 9행 : 알라
- 10행 : 알라성 알라

위의 가사를 보면, 두행이 한구를 이루고 7행과 10행만이 한행이 한구의 가락을 구성함을 알 수 있다.

〈악보1〉에서 〈청산별곡〉과 〈납씨가〉는 같은 악곡인 것을 쉽게 인지할 수 있다. 〈청산별곡〉의 후렴 7행까지 선율을 〈납씨가〉의 가사로 바꾼 것이며, 약간의 장식성 변화를 주고 〈납씨가〉의 종지선율을 〈청산별곡〉 후렴 종지선율을 차용하여 연장시키고 있다. 〈납씨가〉의 끝행의 가사가 앞행의 가사에 비하여 증가하였으므로 증가한 가사를 한행에 넣어 종지선율을 만드는 복잡성을 피한 것 같다.

〈악보 1〉

청산별곡과 납씨가

청 산 별 곡	
납 씨 가	
청 산 별 곡	
납 씨 가	

청 산
별 곡

별 위 랑 드 래 랑 짜 먹 고

남씨가

縱 傲 誇 以 力 兮 尼

청 산
별 곡

靑 山 의 살 어 리 라 짜

남씨가

鋒 銳 라 不 可 當 이 로 다

청 산
별 곡

알 리 알 리 알 라 알 라 성 알 라

(2) 정동방곡(靖東方曲)

〈정동방곡〉은 〈서경별곡〉(西京別曲)을 차용하고 약간의 변주로서 곡을 만들었다. 〈정동방곡〉은 성악곡이지만 가사와 선율이 동시에 기록된 악보는 없으며, 「악학궤범」과 「악장가사」(樂章歌詞)에 가사만이, 「대악후보」(大樂後譜) 권 2에 악보만이 기록되어 있다. 가사없는 선율을 비교한다는 것은 정확성이 없으나 장사훈(張師勛) 박사는 가사의 붙임새를 제외한 가사와 선율을 별개로 연구²⁶⁾하였다.

〈서경별곡〉과 〈정동방곡〉의 가사를 비교한 것은 다음과 같다.

〔서경별곡 : 西京이 아즐가 西京이 서울히 마르는
정동방곡 : 繫東方 阻海陲 彼狡童 竊天機 ㅎ나이다

〔서경별곡 : 위 두어렁성 두어렁성 다렁디 리
정동방곡 : 偉東王 德盛

〔서경별곡 : 닷곤디 아즐가 닷곤디 쇼성경 고외 마른
정동방곡 : 肆狂謀 輿代師 禍之極 靖者 어니오

26) 張師勛, 「國樂論攷」 pp. 63-65. (서울, 서울대학교출판부, 1966)

- 〔 서경별곡 : 위 두어령성 두어령성 다령디리
- 정동방곡 : 偉東王德盛

〈악보2〉에서 보는 바와 같이 〈정동방곡〉은 〈서경별곡〉을 차용 변주한 음악이다. 〈서경별곡〉의 둘째 음절인 ‘西京이 서울히 마르느’ 이 짧은 종지후에 ‘위’의 가사가 일종의 못갓춘마디로 시작되었다는 점이 특이하다. 〈정동방곡〉은 〈서경별곡〉의 긴 후렴구 두행을 생략하여 〈서경별곡〉의 종지선율의 후반 3.2.3 정간의 선율을 변주하여 종지구로 만들었다. 엽(葉:후주 또는 간주의 기능)을 보면, 〈서경별곡〉이나 〈정동방곡〉이 모두 종지적 선율진행이 아니므로 간주의 기능을 가진 선율로 판단된다.

〈악보2〉 서경별곡과 정동방곡

서 경 곡
별 곡

西 京 이 아 즐 가

Detailed description: This block shows the first line of music. The top staff is for 'Seogyongbyeok' and the bottom staff is for 'Jeongdongbangok'. Both are in 4/4 time. The lyrics '西 京 이 아 즐 가' are written below the notes.

정 동 곡
방 곡

Detailed description: This block shows the second line of music. The top staff is for 'Seogyongbyeok' and the bottom staff is for 'Jeongdongbangok'. The lyrics '西 京 이 서 울 히' are written below the notes.

서 경 곡
별 곡

西 京 이 서 울 히

Detailed description: This block shows the third line of music. The top staff is for 'Seogyongbyeok' and the bottom staff is for 'Jeongdongbangok'. The lyrics '西 京 이 서 울 히' are written below the notes.

정 동 곡
방 곡

Detailed description: This block shows the fourth line of music. The top staff is for 'Seogyongbyeok' and the bottom staff is for 'Jeongdongbangok'. The lyrics '마 르 는 위 두 어 령 성 두 어' are written below the notes.

서 경 곡
별 곡

마 르 는 위 두 어 령 성 두 어

Detailed description: This block shows the fifth line of music. The top staff is for 'Seogyongbyeok' and the bottom staff is for 'Jeongdongbangok'. The lyrics '마 르 는위 두어령성 두어' are written below the notes.

정 동 곡
방 곡

Detailed description: This block shows the sixth line of music. The top staff is for 'Seogyongbyeok' and the bottom staff is for 'Jeongdongbangok'. The lyrics '마 르 는위 두어령성 두어' are written below the notes.

葉

서경
별곡

령 성 다령 디 러 리

정동
방곡

(3) 수보록(受寶籙)

〈수보록〉을 비롯한 〈근천정〉〈하황은〉〈수명명〉〈음안지악〉〈서안지악〉〈휴안지악〉〈문명지곡〉〈무열지곡〉은 모두 중국의 주희(朱熹)가 편찬한 「의례경전통해」(儀禮經傳通解)²⁷⁾ 중 〈풍아12시보〉(風雅十二詩譜)를 인용하였다.

〈수보록〉은 첫곡 〈녹명〉(鹿鳴) 3장중에서 1장의 선율을 차용하고 가사를 바꾸었다. 피안의 역보(譯譜)²⁸⁾와 비교할 때 〈녹명〉은 팔호친 음이 1옥타브의 음으로 되어있는 점이 다른데, 〈수보록〉을 기준으로 볼 때 〈녹명〉의 선율중 c̣(潢)음은 역보가 c̣(黃)인 것이 잘못되었거나, 아니면 역보가 틀리지 않은 음을 한국식으로 바꾸기 위한 방법을 사용한 것으로 생각해 볼 수 있으나, 풍아12시보를 인용한 모든 곡의 첫음이 c̣(黃)음이고 c̣(潢)음을 모두 1옥타브 아래로 내린 점을 볼 때 한국식 또는 어떤 철학적 이유가 있는 의도적 변화라고 여겨진다. 또 마지막 종지인 ḍ(汰) - c̣(潢)의 진행을 1옥타브 내린 것은 풍아 12시보의 노래가 c̣(潢)으로 끝나는 특징을 한국적 종지로 바꾼 것이라 생각된다.

〈악보 3〉

受寶籙

桓桓木子乘時而作 誰其輔之走肖其德
奠于新都傳祚八百 我龍受之粵惟寶籙

27) Laurence Picken(Twelve Ritual Melodies of the T'ang Dynasty)에 의하면, 최초의 판에 대한 서문이 1223년 이었는데 주희 이전의 풍아시로된 12곡이 수록되었음. Rulan Chao Pian(Song Dynasty Musical Sources and their Interpretation)은, 이 책이 음악을 세부분으로 다루었고 12편의 노래는 의식용이라고 했다.

28) Rulan Chao Pian, 「Song Dynasty Musical Sources and their Interpretation」 p. 157 (Massachusetts, Harvard University Press, 1969)

(4) 근천정 (觀天庭)

〈근천정〉은 〈풍아12시보〉중 여섯째곡인 〈남산유대〉(南山有臺) 제2장을 인용하고 가사를 바꾸었다. 〈근천정〉의 가사는 모두 20귀이므로 〈남산유대〉의 선율을 세번 반복하고 나머지 두 귀는 〈남산유대〉의 처음 두 귀의 선율을 사용하고 있다. 역시 괄호안의 음은 1 옥타브 내린 것이다.

〈악보 4〉

觀天庭

振 振 王 子 德 音 孔 彰 緝 熙 其 學 奎 璧 其 章

邦 人 震 懼 維 君 父 使 維 君 父 使 不 敢 或 違

既 見 天 子 敷 納 維 詳 見 錦 消 沮 家 國 之 昌

勉 勉 王 子 夙 義 遼 方 專 對 來 歸 宗 社 之 光

桓 桓 我 王 壽 考 而 康 王 子 來 歸 其 樂 無 疆

(5) 수명명 (受明命)

〈수명명〉은 〈남산유대〉 4장을 인용하였고 6귀의 선율을 4번 반복한다.

<악보 5>

受明命

壹 壹 我 王 德 明 敬 止 孝 友 施 政 令 望 己
 奉 揚 聲 教 漸 于 出 日 帝 錫 明 命 金 印 煌
 玉 拜 受 命 天 子 聖 明 秋 臣 民 相 慶 宗 社 榮
 體 仁 保 民 壽 考 千 秋 於 樂 我 王 如 日 昇
 翼 翼 乃 心 事 大 唯 一
 又 何 錫 之 衰 衣 九 章
 於 樂 我 王 荷 天 之 林
 胎 謀 克 正 萬 世 其 承

(6) 하황은(荷皇恩)

<하황은>은 <남산유대> 제3장을 인용하였고, 가사의 길이에 따라 6귀를 4번 반복한다.

<악보 6>

荷皇恩

赫 赫 始 祖 造 我 東 方 傳 子 及 孫
 既 孝 且 且 梯 既 仁 且 誠 緝 熙 聖 學
 迺 倦 子 子 動 迺 托 國 事 皇 帝 曰 命
 皇 帝 神 聖 恩 溢 朝 鮮 小 大 舞 蹈
 世 有 哲 王 金 玉 其 相 天 賦 聰 明
 惟 日 聖 聖 明 昭 父 子 久 也 知 子
 感 是 入 淵 綿 宗 社 彌 萬 億 聖
 年

(7) 융안지악 (隆安之樂)

〈융안지악〉은 풍아12시보의 넷째곡인 〈어려〉(魚麗) 제 4.5.6장을 인용하였고 ㄷ(姑)음이 ㄱ(林)음으로 바뀐 점이 다르다. 〈어려〉는 두 귀가 각각 4.5.6 장을 구성한다.

〈악보 7〉

隆安之樂

聖 聖 我 王 敬 明 其 德 誕 撫 盈 成

治 道 熙 洽 於 萬 斯 年 受 天 之 祿

(8) 휴안지악 (休安之樂)

〈휴안지악〉은 〈남산유대〉 1장의 선율을 인용하고 가사를 바꾸었다.

〈악보 8〉

休安之樂

於 皇 聖 主 盛 德 難 名 禮 備 樂 和

百 度 惟 貞 彌 千 萬 世 永 觀 厥 成

(9) 문명지곡(文明之曲)

〈문명지곡〉은 풍아12시보중 셋째곡인 〈황황자화〉(皇皇者華) 1.2장 4귀씩으로 된 선율을 인용하고 가사를 바꾸어 두번 반복한다.

〈악보 9〉

文明之曲

於皇太祖 聖德在躬 應天順人 奄有大東
 於昭太宗 繼序增功 德由敬明 治以仁隆

武威既戰 文治以隆 深仁厚澤 垂裕無窮
 畏天事大 終始一誠 億萬斯年 永底豐亨

(10) 무열지곡(武烈之曲)

〈무열지곡〉은 〈황황자화〉 3.4장 4귀씩으로된 선율을 인용하고 가사를 바꾸어 두번 반복한다.

〈악보 10〉

武烈之曲

桓桓聖祖 受天之龍 既走納氏 亦捷雲峰
 於赫太宗 丕承武烈 撥亂宗社 群情僾悅

義旗言旋 彼取凶殘 武功者定 東民以安
 野人是憇 島夷奔命 四方無曠 惟功之德

세종 이전 건국 초기에 만든 <수보록><근천정><수명명>과 세종 초기에 제정한 <하황은><용안지악><휴안지악><문명지곡><무열지곡>은 모두 주희가 편찬한 「의례경전통해」중 <풍아 12시보>의 <녹명><어려><황황자화><남산유대> 등 4곡을 발췌하여 곡을 만들고 시를 붙였다. 이 곳들의 발췌관계를 도표²⁹⁾로 보이면 다음 <표 1>과 같다.

<표1>

악곡명	작자	의례경전통해의 출처
수보록	정도전	녹명 제1장
근천정	하륜	남산유대 제2장
수명명	하륜	남산유대 제4장
하황은	남급, 박연	남산유대 제3장
용안지악	남급, 박연	어려 제 4, 5, 6장
휴안지악	남급, 박연	남산유대 제1장
문명지곡	남급, 박연	황황자화 제1, 2장
무열지곡	남급, 박연	황황자화 제3, 4장

이상 8곡은 세종때 회례연에서 연주되었는데 이 곡들이 연주된 절차까지만 소개³⁰⁾하면 <표 2>와 같다.

<표2>

의식절차	악현	악곡	춤
전하가 출입할때	헌가	용안지악	
왕세자가 절할때	헌가	서안지악	
왕세자가 첫잔을 올릴때	헌가	휴안지악	
의정이 임금께 둘째잔을 올릴때	헌가	휴안지악	
소선을 올릴때	헌가	수보록	
셋째잔을 올릴때	등가	문명지곡	문무
탕을 올릴때	헌가	근천정	
넷째잔을 올릴때	등가	하황은	문무
탕을 올릴때	헌가	수명명	
다섯째잔을 올릴때	헌가	무열지곡	무무

29) 宋芳松, 「韓國音樂通史」 p. 269 (서울, 一潮閣, 1984)

30) 宋芳松, 「상계서」 p. 268

회례연음악으로 만든 8곡의 원곡은, 앞서 서술한대로, 주희가 편찬한 「의례경전통해」중 <풍아12시보>의 4곡인데, 이 4곡은 모두 「시경」(詩經) 「시서」(詩書) 또는 「시전」(詩傳)에 기록된 악곡이다. 시경은 국풍(國風) 소아(小雅) 대아(大雅) 송(頌)으로 크게 나누고 이 속에서 편(篇)과 장(章)으로 나눈 305편의 시집을 말하는데, 기원전 551년에 태어난 공자가 시를 교육의 중요 부분으로 생각하여 옛시 3천여편중에서 305편을 가려내어 교정하였다³¹⁾고 한다. 그러니까 「시경」의 시들은 공자 이전부터 전해진 것이라는 추측이 가능하고, 유학(儒學)의 주요 경서(經書)인 6경에 포함된 「시경」의 음악을 조선의 음악으로 차용했던 것은 유교입국(儒敎立國)으로서 당연한 사고가 아니었던가 싶다.

「시경」은 시집이지만 노래는 전하지 않으며, 주희가 편찬한 「의례경전통해」중 <풍아12시보>의 악보는 중국 당나라(618년~907년)를 거쳐 송나라(960년~1279년)로 전해진 노래를 기보한 것이다.³²⁾

본 연구의 논의의 사항이지만, 「시경」과 <풍아12시보> 그리고 조선조 회례연음악으로 만들어진 악곡과의 관계를 <표 3>의 도표로서 참고하기 바란다.

<표 3>

번호	12시보	시 경				발췌된 곡명
		권수	편이름	장이름	순번	
1	녹명	4	소아(小雅)	녹명지집	1	수보록 문명지곡. 무열지곡 융안지악 근천정. 수명명. 하황은 휴안지악
2	사모	"	"	"	2	
3	황황자화	"	"	"	3	
4	어려	"	"	백화지집	1	
5	남유가어	"	"	"	2	
6	남산유대	"	"	"	3	
7	관저	1	국풍	주남	1	
8	갈담	"	"	"	2	
9	권이	"	"	"	3	

31) 柳正東, 「東洋哲學의 基礎的研究」 pp. 16-17, (서울, 成均館大學校 出版部, 1986)

32) 이에 관한 상세한 내용은, Laurence Picken의 논문 "Twelve Ritual Melodies of the T'ang Dynasty"를 참고하기 바란다.

10	소남(작소)	〃	〃	소남	1	
11	채번	〃	〃	〃	2	
12	채빈	〃	〃	〃	3	

(11) 화산별곡(華山別曲)

〈화산별곡〉은 〈한림별곡〉(翰林別曲)의 선율을 그대로 차용하고 가사를 바꾸었다.

이상에서 서술한 내용은 장사훈(張師勛)박사의 연구³³⁾를 전적으로 인용한 것이다. 고려가요인 〈청산별곡〉과 〈서경별곡〉을 차용하여 만든 〈납씨가〉와 〈정동방곡〉은 문소전(文昭殿 - 신의왕후인 이태조비 한씨의 사당)과 득제(蠶祭 - 어가앞의 旗 또는 軍旗에 대한 제사)의 제례악으로 사용되었다.

세종 초기는 전대의 음악을 수용하여 중국의 아악이나, 아악의 향악교주, 또는 당악과 향악교주의 형태로 궁중음악이 계속되었으나, 중기에 이르러 아악을 정비하고 궁중음악에 사용될 악기를 제작하며 중국의 아악대신 향악으로 대체하는 여건을 마련한다. 세종 후기에 이르러 세종대왕이 직접 창제한 향악이 궁중음악으로 등장하게 되는 등 한국음악사의 가장 높은 금자탑을 이루게 된다.

세종대왕이 연례악으로 만들었고 세조때 제례악이 된 정대업(定大業)과 보태평(保太平)은 일부 고려가요를 차용하였다. 보태평중 〈융화〉(隆化)는 〈풍입송〉(風入松)의 일부분을 사용하였고, 정대업중 〈혁정〉(赫整)은 〈만전춘〉(滿殿春)을, 〈영관〉(永觀)은 〈서경별곡〉의 가사를 바꾸었다.³⁴⁾

종묘제례는 당악과 향악을 쓰다가 세종때 박연(朴堧)이 아악을 정비한 후 이 음악을 사용하였으나, 종묘제례에 중국풍의 아악을 연주하는 것이 옳지 않음을 지적했다. “우리나라는 향악을 익혀왔는데, 종묘제향때 먼저 당악을 연주하고 겨우 삼헌(宗憲)에 이르러 향악을 연주하니 조상들이 평소 들던 음악을 쓰는 것이 어떤가”³⁵⁾라는 의견이나 “아악은 본래 우리나라 음악이 아니고 실은 중국음악이다. 중국사람이라면 평소 들어서 익숙하므로 제사에 연주하는 것이 마땅하나 우리 나라 사람은 생전에는 향악을 듣고 죽으면 아악을 연주하니 어찌된 일이나?”³⁶⁾ 하는 등 제례악의 문제점을 지적하기도 했다. 세종대왕은 이러한 문

33) 張師勛, 「增補 韓國音樂史」, pp. 209-240 (서울, 世光音樂出版社, 1986)

34) 張師勛, 상계서 p. 321

35) 上謂吏曹判書 許稠 曰 … 且我國本習鄉樂 宗廟之祭 先奏唐樂 至於三獻之時乃奏鄉樂 以祖考平日之所聞者用之如何, 其與孟思誠議焉 - 「世宗實錄」, 卷 30, 4 a, 同7年 10月 庚辰

제점을 직접 해결하거나 개선하지 않았으나 희례용 악무로 <정대업>과 <보태평>을 작곡했다. “임금이 음율에 밝아 새로 만든 음악은 모두 임금이 지은 것으로 주장(柱杖-막대기)으로 박자를 짚으며 장단을 삼아 하루저녁에 정하였다”³⁷⁾ 하였고, “세종이 고취악(鼓吹樂 - 중국계음악)과 향악을 바탕으로 새로운 음악을 창제하니 정대업 보태평 발상(發祥) 봉래의(鳳來儀)라고 한다”³⁸⁾ 등 기록으로써 세종대왕이 <정대업>과 <보태평>을 작곡하였으며 고취악과 향악에 바탕을 두고 있음을 알 수 있다. 이 점에서 악보없는 고취악을 제외하고 향악이 <정대업>과 <보태평>에 차용된 내용을 밝힐 수 있게된 것이다.

<정대업>은 선왕들의 무공을 기린 가사를 내용으로한 계면조 15곡이며, 보태평은 그 문턱을 노래한 평조 11곡으로서 춤과 함께 연주한다. 희례용 악무로 작곡된 <정대업>과 <보태평>은 세조 6년(1460년)부터 종묘제례에 사용되고 변천을 거듭하여 현재에 이르고 있다. 이 연구는 고려의 향악이 <정대업>과 <보태평> 작곡에 어떻게 사용되었는지를, 이혜구 박사와 장사훈 박사의 연구를 토대로한 대학원 김미립양의 검토한 바에 따라 서술하려고 한다.

(12) 순응(順應)

<순응>은 <정대업>중 10번째곡으로 세조때 완전4도 위로 조옮김하여 <혁정>(赫整)으로 이름을 바꾸었다. <순응>은 고려가요 <만전춘>(滿殿春) 첫 두마루중 일부의 가락을 차용하였다³⁹⁾. <만전춘>의 형식은 다음과 같다.

- | | | | |
|---|---|---|---------------------|
| 1 | 엽 | A | a - 어름우히 댕님자리 보아 |
| | | | b - 님과 나와 어러주글 망정 |
| | | | a' - 어름우히 댕님자리 보아 |
| | | | b' - 님과 나와 어러주글 망정 |
| | | | c - 정든오늘밤 더디 새오시라 |
| | | | d - 더디 새오시라 |
| | | B | e - 경경고침상에 어느즈 미오리오 |

36) 上謂左右曰 雅樂本非我國之聲 實中國之音也 中國之人 平日聞之熟矣 奏之祭祀宜矣 我國之人 則生而聞鄉樂 歿而奏雅樂 如何
— 「世宗實錄」卷 49, 31b, 同 12年 9月 己酉

37) 上遼曉音律 新樂節奏 皆上所制以柱杖擊地 爲節 一夕乃定. 「世宗實錄」卷 126, 9 a, 同31 年12月

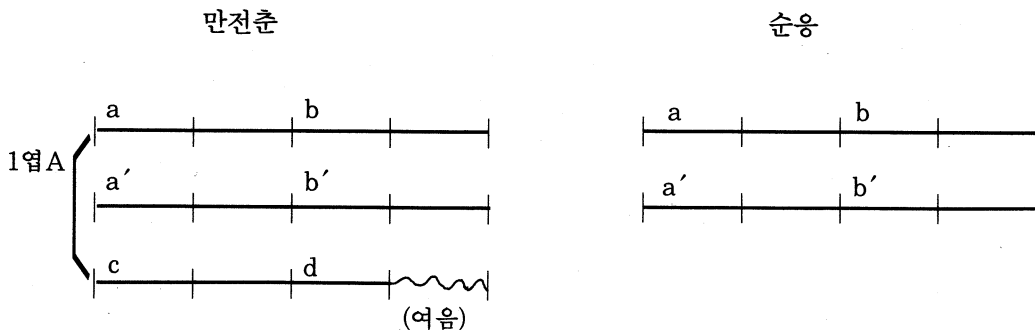
38) 世宗因鼓吹樂及鄉樂 創爲新樂曰定大業保太平發祥 鳳來儀 — 「世宗實錄」卷 138, 1a

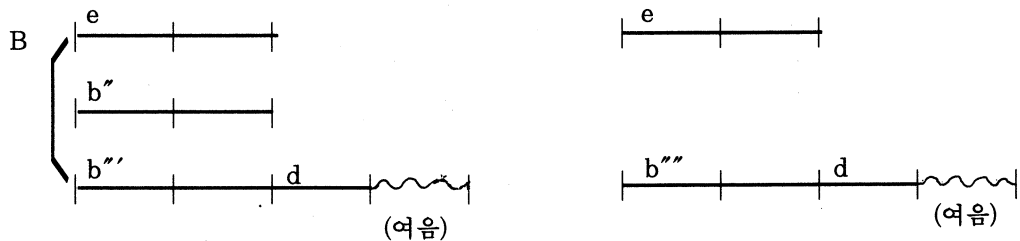
39) 張師勛, 「國樂論攷」 pp. 116-118. 악보참조 (서울, 서울대학교출판부, 1966),

- 2 엽 A'
 - b'' — 서창을 여러해 도화발하도다
 - b''' — 도화는 시름업시 소춘풍흐느니
 - f — 녀시라도 님을 흔 디
 - b — 녀닛_景 녀기더니
 - a' — 녀시라도 님을 흔 디
 - b' — 녀닛_景 녀기더니
 - c — 벼기더시니 뉘러시니잇가
 - d — 뉘러시니잇가
- B'
 - e' — 을하 을하 아련 비을하
 - b'' — 여홀란 어디두고 소해자라온다
 - b'' — 소곳 얼면 여홀도 도 흐 니
 - d — 여홀도 도 흐 니
- 3 엽 A''
 - g — 남산에 자리보아
 - b''' — 옥산을 버여누어
 - a' — 금소산 니불안해
 - b' — 사향각시를 아나누어
 - c — 약든 가_ㅁ을 맞_ㅁ 초_ㅁ 사_ㅁ이다
- 4 엽 B'''
 - h — 아소 님하 원_ㅁ 대_ㅁ 평_ㅁ 생_ㅁ에
 - d — 여힐_ㅁ 스_ㅁ 모_ㅁ 르_ㅁ 세_ㅁ

〈만전춘〉과 〈순옹〉의 선율을 비교하면 (비교표 1)과 같다.

〈비교표 1〉





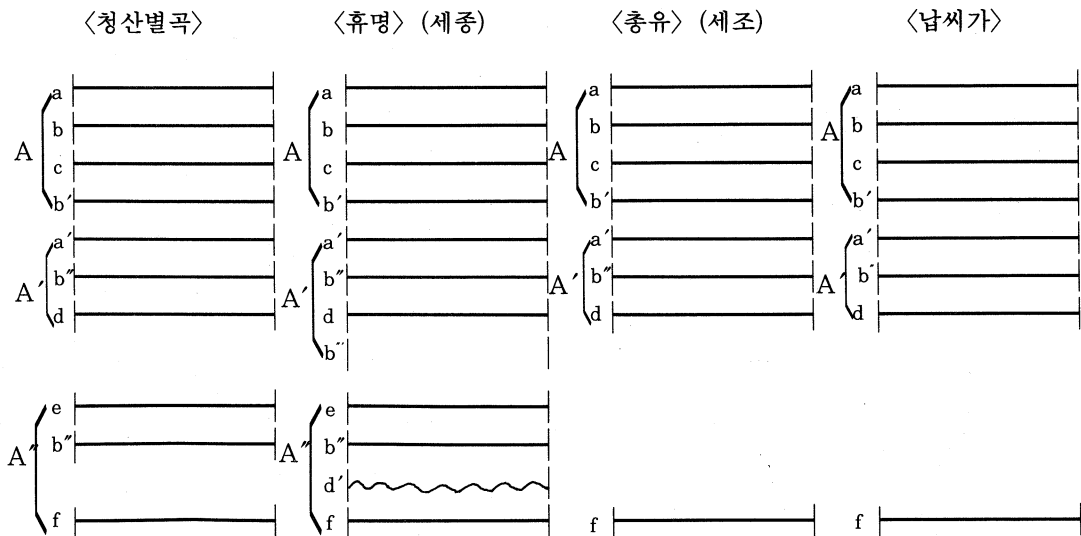
(마디줄은 3.2.3.3.2.3 정간의 대강을 표시한 것임)

〈순응〉은 b'의 마지막 종지음 f음-d음을 c음-b'음으로 변화시켰으며 b''는 b'''로 변주하였다. 결국 〈순응〉은 〈만전춘〉 4엽중 1엽의 선율 일부를 차용하고 가사를 한문 4언시로 바꾼 곡이다.

(13) 휴명(休命)

〈휴명〉은 〈정대업〉중 9번째곡으로 고려가요인 〈청산별곡〉의 선율을 차용하였고 세조때 이를 축소하여 〈총유〉(寵綬)로 만들었다. 앞서 〈청산별곡〉과 〈납씨가〉의 분석을 통해 설명한 것을 근거로 〈비교표 2〉로 그 내용을 대신한다.

〈비교표 2〉



〈비교표 2〉에서 보는 바와 같이 〈휴명〉은 〈청산별곡〉의 구조에 두개의 다른 변형선율을 삽입한 확대형의 악곡으로 만들었다.

(14) 융화(隆化)

〈융화〉는 〈보태평〉의 6번째곡으로서 고려가요 〈풍입송〉(風入松)을 축소한 곡이다. 〈풍입송〉의 한문가사를 정간보의 대강(大綱)⁴⁰으로 나열하면 다음과 같다.

A : a - 聖明天子 當今
 帝神補天助
 敷化來理
 世欣아
 b - 恩深遐邇
 古今稀外
 國躬趨盡
 歸依아
 B: c¹ 四境寧清
 罷槍旗聖
 c² 德堯湯難
 比아
 A' a' 且樂大平
 時是處笙
 簫聲아鼎
 沸아
 b 并闌樂音
 家家喜祈
 祝焚香
 抽玉穗아
 B: c^c 惟我聖壽
 萬歲아 永

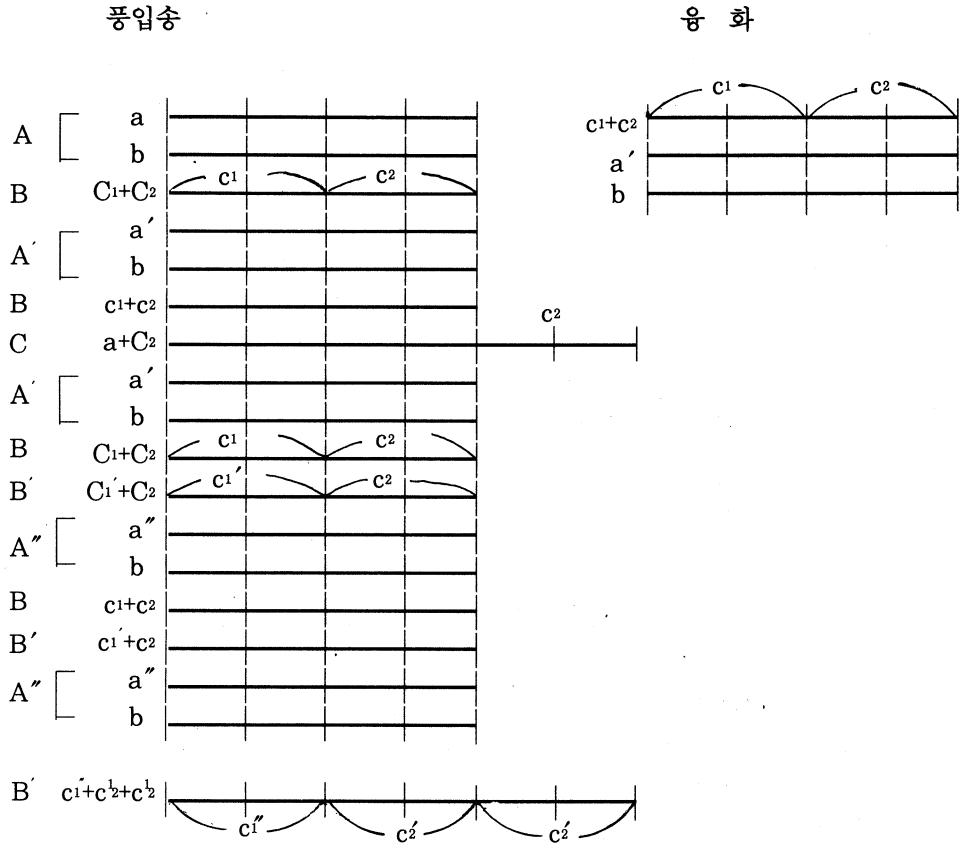
40) 「時用鄉樂譜」 pp. 65-86. (大堤閣復元版, 1973년)

- c² 同山嶽 天
際야
- C a 四海昇平有德
咸勝堯時야
邊庭無一
事 將軍야
- C₂ 寶劍休更
揮야
- A' a' 梯山航海
自來朝百
寶獻我天
堦야
- b 金階玉殿
呼萬歲 願
我主長登
寶位야
- B c¹ 對此大平
時節야 絃
- c² 管歌謠聲
美야
- B' c¹ 主聖야
臣賢야
- c² 邂逅河清海
晏야
- A'' a'' 梨園弟子
奏霓裳白
玉簫我皇
前야
- b 仙樂盈庭
皆應律君
臣共醉

		大平筵
B	c ¹	帝意多 是此日銀
	c ²	漏莫催頻 傳아
B'	c ^{1'}	文아武아 官寮拜
	c ²	賀共祝皇 아
A''	a''	天臨玉輦 廻金闕碧 閣繞아 祥 煙아
	b	續紛花黛 列千行笙 歌寥亮 盡神仙
B'	c ^{1''}	爭唱還宮 樂詞아
	¹ c ²	爲報聖壽 萬歲야
	¹ c ²	爲報聖壽 萬歲야

위의 가사로 노래한 <풍입송>의 선율과 <응화>의 선율을 비교하면 다음 <비교표 3>과 같다.

<비교표 3>



위 표에서 보는 바와 같이 <풍입송> 76대강의 선율중 9째 대강부터 12대강의 3행으로 축소시킨 것이 <응화>이다.

(15) 정명(貞明)

<정명>은 <보태평>의 9번째곡으로서 고려가요 <쌍화곡>(雙花曲)을 축소하여 만들었다.<쌍화곡>의 가사를 대강별⁴¹⁾로 나열하면 다음과 같다.

41) 상계서, pp. 27-40.

A: 寶殿 之傍 雙花 薦芳

B: 來瑞 我王 馥馥 其香

C: 燁燁 其光

B: 允矣 其祥 於穆 我王

C': 俾 熾 而昌

D: 繼序 不忘 率由 1日章

E: 無怠 無荒 網紀 四方

F: (여 음)

C'': 君明 臣良 魚水 一堂

D: 儆戒 靡遑 庶事 斯康

E': 和氣 滂洋 嘉瑞 以彰

D': (여음) 嘉瑞 以彰福履 穰穰

E': 地久 天長 聖壽 無疆

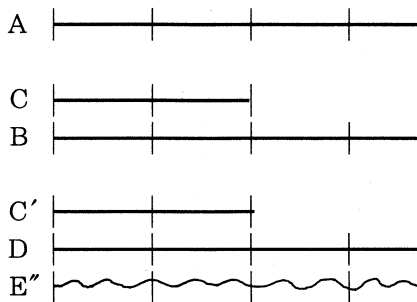
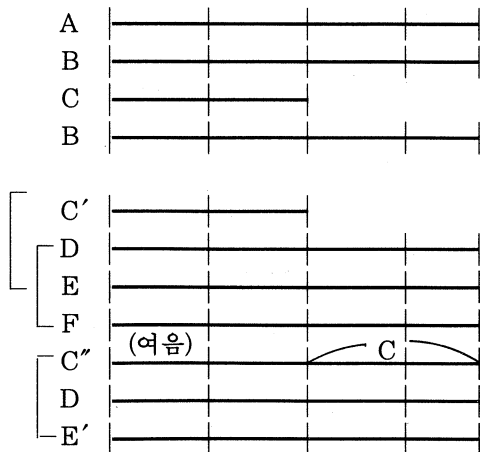
F: (여 음)

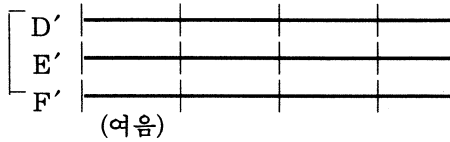
〈쌍화곡〉의 가사는 대강을 반으로 하여 반각에 한자씩 노래하는 형식이다. 〈쌍화곡〉과 〈정명〉을 비교하면 〈비교표 4〉와 같다.

〈비교표4〉

〈쌍화곡〉

〈정 명〉





〈정명〉은 〈쌍화곡〉의 A B C D의 네 선율을 발췌하였고, 마지막 대강의 선율이 E⁴이기는 하지만 E의 선율성에서 많이 벗어난, 거의 자유로운 선율선을 유지하고 있다.

(16) 형광(亨光)

〈형광〉은 〈보태평〉의 4번째곡으로 세조초에 〈형가〉(亨嘉)로 이름을 바꾸었다. 〈형광〉은 고려가요 〈가시리〉 〈귀호곡〉(歸乎曲)을 차용하여 만든 곳으로 〈가시리〉의 가사를 대강별⁴²⁾로 보면 다음과 같다.

A:가시리 가시리

B:이 쏘 나 늙

A:바리고 가시리

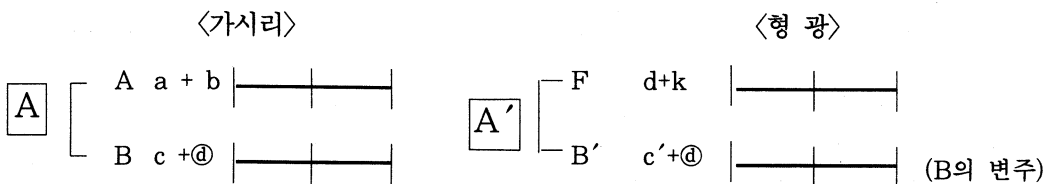
C:이 쏘 나 늙위

D:중즐가

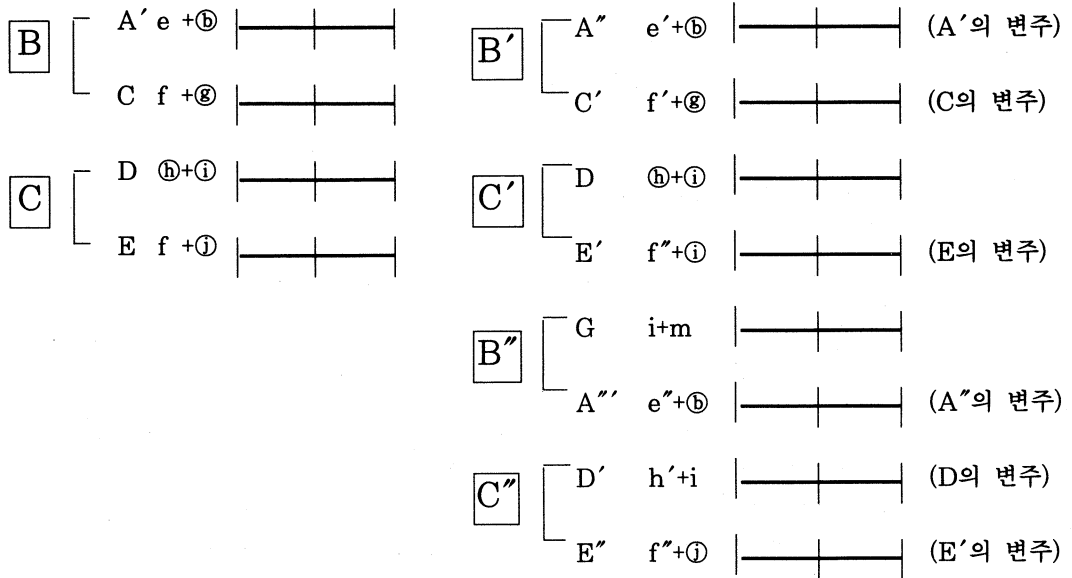
E:大平盛代

〈가시리〉와 〈형광〉의 선율을 비교하면 〈비교표 5〉와 같다.

〈비교표 5〉



42) 상계서, pp. 51-53.



〈비교표 5〉에서 볼 수 있듯이 〈형광〉은 〈가시리〉의 후반각 (32정간을 대강으로 한 각을 반으로 나눈 것)의 선율중 ○안의 6선율을 차용하고 나머지 반각선율을 변주하여 확대시키고 있다.

(17) 보예(保乂)

〈보예〉는 〈보태평〉의 5번째곡으로 고려가요 〈야심사〉 (夜深詞)의 선율을 전용하였다. 〈야심사〉의 가사를 대강별⁴³⁾로 표시하면 다음과 같다.

- A: a - 風光暖 風光暖
- b - 向春天
- B: c - 上元 佳節
- d - 設華筵
- B': c' - 燈殘 月落
- d - 下群仙
- C: e - 宮漏 促水

43) 상계서, pp. 85-87.

- f - 涓涓나
- C: e - 宮漏 促水
- f - 涓涓나

〈야심사〉와 〈보예〉의 선율을 비교하면 〈비교표6〉과 같다.

〈비교표 6〉

	〈야심사〉		〈보예〉
A	{ a b		A'
B	{ c d		B''
B'	{ c' d		B'''
C	{ e f		C'
C	{ e f		C''

〈야심사〉와 〈보예〉는 1행 32정간의 대강을 3.2.3.3.2.3의 둘로 나누어 짧은 선율로 분석할수 있어서 소문자 알파벳을 사용하였다. 〈보예〉는 〈야심사〉의 선율을 전적으로 변주하여 가사를 바꾸었다. 곡의 규모는 같으나 변주성격이 강하여 c'''d'''와 같은 선율은 cd와 다른 독자성까지 띄고 있다.

(18) 창휘(昌徽)

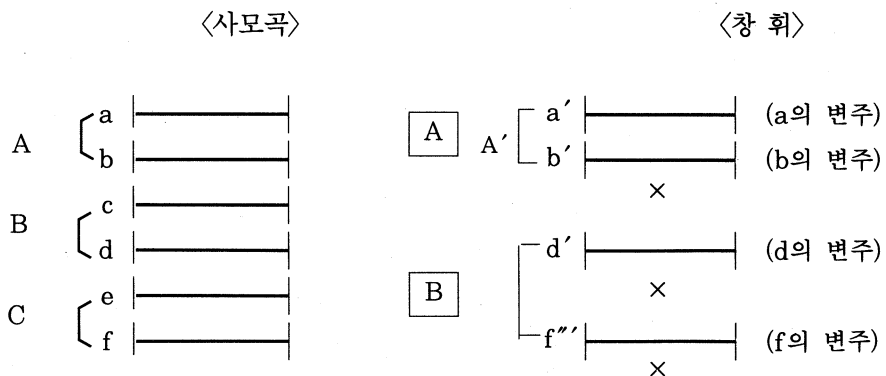
〈창휘〉는 〈보태평〉의 8번째곡으로 고려가요 〈사모곡〉(思母曲)을 원곡으로 하여 만들었다. 〈사모곡〉의 가사를 대강별⁴⁴⁾로 나누면 다음과 같다.

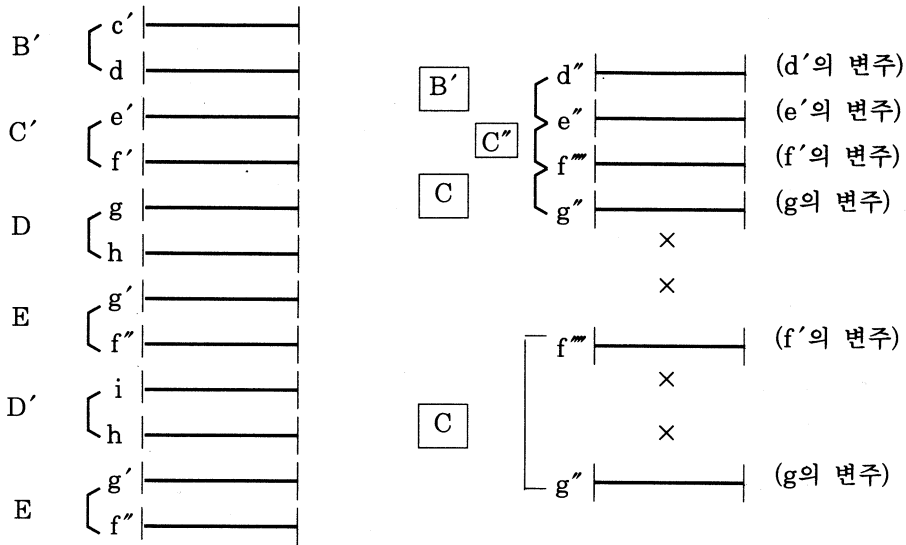
44) 상계서 PP. 20-24.

- A: a — 호모도
- b — 날히어신
- B: c — 마루는
- d — 날고티
- C: e — 들리도어쁘
- f — 새라
- B': c' — (여음)
- d — 아바님도
- C': e' — 어이어신마루
- f' — 눈위덩
- D: g — 더등성
- h — 어마님고티괴
- E: g' — 시리어빼라
- f'' (여음)
- D': i — 아소님하
- h — 어마님고티괴
- E: g' — 시리어빼라
- f'' (여음)

이상과 같은 <사모곡>의 가사를 가진 선율과 <창휘>를 비교하면 <비교표7>과 같다.

<비교표7>





〈비교표 7〉에서 보는 바와 같이 〈창휘〉는 〈사모곡〉의 변주축소곡이다. 〈사모곡〉의 7대강 선율을 변주하였는데, 〈보예〉의 경우처럼 f'''f'''은 부분적인 음진행이 포함되어 있을 뿐 새로운 선율형으로 느낄만큼 섬세하게 조직되어 있다. 〈형광〉 〈보예〉 〈창휘〉의 세곡은 특히 변주선율이 원선율선에서 많이 이탈되었다는 점에서 독창적이고 또 창작이라는 의미에서 주목되는 것이다.

이상으로, 조선 초기부터 세종조까지 새로 만든 악곡 18곡을 비교하였다. 이 기간에 이루어진 곡은 이것 보다 훨씬 많은 숫자에 이르고 있으나 출처인 원곡이 불명하여 비교할 수 없을 뿐 아니라 전반적으로 작곡방법에 관한 연구가 큰 과제로 남아 있으므로 지금까지 연구된 결과만으로 종합하게 된 것이다.

필자가 이미 비교한 18곡의 자료를 정리하면 다음과 같다.

두개의 원곡을 출처로 하여 곡을 만들었는데, 원곡은 주희가 편찬한 「의례경전통해」중 〈풍아12시보〉의 악보와, 고려가요의 두 종류이다.

〈풍아12시보〉를 원곡으로 한 8곡의 새곡은 주로 세종 이전에 만들어져 7음음계의 중국풍 특성이 유지되고 있으나, 12울의 높은 음인 청황종(淸黃鍾)음과 청태주(淸太簇)음은 낮은 음으로 바꾸었고 또 시작음을 황종(黃鍾)음으로, 중지선율을 태주(太簇) — 황종(黃鍾) 진행이라는 하행중지의 한국적 중지형을 만들고 있다.

「의례경전통해」중 〈풍아12시보〉의 12곡 중에서 〈녹명〉〈황황자화〉〈어려〉〈남산유대〉 등 4곡의 선율로서 〈수보록〉〈근천정〉〈수명명〉〈하황은〉〈용안지악〉〈휴안지악〉〈문명지곡〉〈무열지

곡〉 등 8곡을 새로운 가사를 붙여 만들었다. 〈풍아12시보〉의 4곡과 새로 만든 8곡과의 관계를 보이면 〈표4〉와 같다.

〈표4〉

번호	악곡이름	풍아12시보악곡	방 법
1	수보록	녹명	3장중에서 제1장 차용
2	근천정	남산유대	5장중 제2장을 3번 반복하고 첫2마디를 연결
3	수명명	남산유대	5장중 제4장을 차용
4	하황은	남산유대	5장중 제3장을 차용
5	음안지악	어려	6장중 제4.5.6장을 차용
6	휴안지악	남산유대	5장중 제1장을 차용
7	문명지곡	황황자화	5장중 제 1.2장을 차용
8	무열지곡	황황자화	5장중 제3.4장을 차용

조선초 세종때까지 새로운 악곡을 만들게된 또 하나의 다른 양식의 원곡은 당시까지 전래되어온 고려가요로서, 새로운 악곡과 고려가요와의 관계를 보이면 〈표5〉와 같다.

〈표5〉

번호	악곡이름	제작시기	원 곡	방 법
1	납씨가	태조	청산별곡	8대강차용, 1대강변주, 종지대강 차용 (3대강 축소)
2	정동방곡	태조	서경별곡	4대강차용, 1대강변주, 2대강 생략 종지대강 차용(2대강축소)
3	화산별곡	세종	한림별곡	완전차용(전용)
4	순응(정대업)	세종	만전춘	1엽중 12대강을 선별차용, 2대강의 변주 (축소)
5	휴명(정대업)	세종	청산별곡	10대강 전체선을차용, 2개의 변주선을 삽입(확대)
6	음화(보태평)	세종	풍입송	4대강단위의 3선을 차용 (축소)

7	정명(보태평)	세종	쌍화곡	4대강 단위의 3선율과 2대강단위 2선율 차용, 4대강 변주 선율 삽입(축소)
8	형광(보태평)	세종	가시리(귀호곡)	6반각선율차용, 변주선율삽입(확대)
9	보예(보태평)	세종	아심사	10대강의 크기는 같으나 순서 대로 변주선율 활용(변주)
10	창휘(보태평)	세종	사모곡	7대강선율 변주로서 삽입(변주축소)

세종조까지의 조선초기 음악창작에 관하여 18곡을 자료로 그 내용을 파악하였다. 「의례 경전통해」중 <풍아12시보>의 악곡을 원곡으로 발생한 음악은 유절형식(有節形式, Strophic Form)이며 고려가요를 원곡으로 한 음악은 통절형식(通節形式, Through-composed Form)을 취하고 있다. 또 <풍아12시보>를 원곡으로 하여 만든 8곡은 청황종(淸黃鍾)음과 청태주(淸太簇)의 두 높은 음을 한 옥타브 전위시키고 종지를 태주(太簇)－황종(黃鍾)의 형태로 고쳤다고는 하나 중국계의 아악(雅樂)임에 틀림없겠고, 반대로 고려가요를 모체로 한 10곡은 향악(鄕樂)이다. 궁중음악이 중국음악에서 한국음악으로 전환되는 양식변화는 앞서 서술한 대로 세종대왕의 음악사상이 크게 작용한 것이라고 강조하고 싶다.

또 향악곡을 만드는 방법에 있어서도 원곡을 전적으로 전용하지 않고 원선율을 변주하여 새로운 곡으로 만든 것이다.

이것은 창작에 있어서의 창작자의 의지와 독창성의 행위가 부여되는 창작 역사의 과정으로 해석되어야 하는 중요한 문제이다.

세종조까지의 조선초기 음악창작은 원곡에 의한 변화수법을 사용하고, 곡의 크기는 원곡과 같거나 축소 확대되었으며, 선율은 선율차용 변주와 성격변주(Character Variation)에 가까운 창의적 선율을 만들고 있다.

4. 작곡초기단계와 관련된 기타자료

서구음악과 달리 비서구음악에 점차 관심의 대상으로 옮겨감에 따라 자국 음악연구가 활

발하게 진행되고 또 그 진행과정에서 자국음악의 특성을 연구하고 논의하는 분야도 적지않다. 한국 전통음악을 연구하는 범위중에서도 한국 전통음악의 특성을 파악하려는 목적의 논의도 적잖게 있어왔으나 그 제시된 특성이 한국만이 가진 고유한 것인지는 제한된 지식으로 판단하기 쉽지 않다. 다만 지금까지 한국전통음악의 특성을 말함에 있어 흔히 서양음악의 경우를 비교한다. 서양음악은 오랜동안의 연구축적이 많을 뿐 아니라 한국인들이 교육받았고 또 쉽게 관계할 수 있는 음악이기 때문이기도 할 것이다.

필자도, 한국음악과 그 문화권이 가까운 아시아음악 보다 서양음악에 관한 다종의 문헌을 접할 수 있기에 한국의 작곡초기단계 상황을 이해하기 위해 서양 음악문헌을 참고하여, 비교가 아닌 초기실태를 알아보려는 것이다. 이러한 의도는, 다음 항에서 서술하고자 하는 창작의 개념과 한국전통음악의 만들기를 무엇이라고 불러야하는가 하는데 대한 전초적 지식이 필요하기 때문이다.

의도가 분명하고 필요가 인정된다 하더라도 본 연구에 서양음악이라는 타문화권의 예술 형식을 거론한다는 것은 아주 조심스럽고, 그래서 이 문제에 관한한 광범위하거나 심층적 서술은 피하려 한다.

서양 음악문헌에서 찾을 수 있는 최초의 작곡형태는 트롭(Trope)과 씨퀀스(Sequence)이다. 어떤 문헌에도 트롭과 씨퀀스가 최초의 작곡방법이라고 단언한 말은 보지 못했으나 음악을 만든다는 인위적 행위에서의 첫 용어임에는 틀림없는 것 같다. 트롭과 씨퀀스의 관계에 대해서 많은 문헌이 설명하고 있으며, 씨퀀스는 트롭의 일종으로서 알레루야(Alleluia)의 멜로디의 특징을 갖는 것이기에 트롭에 포함하여 서술할 것이다.

트롭(Trope)은 그리스말의 「트로포스」(tropos)에서 온 말로 “바꾸다”(turn) ‘프레이즈를 바꾸다’(turn phrase)라는 뜻⁴⁵⁾이라고 하며, 성가(Chant)에 일정한 선율을 첨가 또는 삽입하는 방법을 말한다. 이때 이 선율은 가사를 포함한 것일수도 있고 가사없는 선율일수도 있다.

트롭과 같은 인위적 행위는, 성 고을(St. Gall)의 수도승 노트커(Notker Balbulus, 840년? ~ 912년)가 긴 멜리즈마의 선율은 기억하기 위하여 단음절 말을 붙이는 방법을 처음 사용하였고, 이 방법을 세련되도록 활용한 사람이 915년에 사망한 스위스의 성 고을 수도승 뚜틸로(Tutilo, 또는 Tuotilo)라 하고 ⁴⁶⁾, 또는 트롭의 발명자가 뚜틸로라고도 한다⁴⁷⁾. 트롭을 누가 발명했고 누가 시작했느냐하는 것은 중요한 것이 아니고, 다만 트롭이

45) Stanley Sadie, 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』 Vol. 19. p.172 (Macmillan Publishers Ltd. 1980, London)

46) Willi Apel, 『Harvard Dictionary of Music』 p. 871, (Harvard University Press, 1973, Cambridge)

9세기부터 12세기 사이 성가발전에 가장 뛰어난 혁신적 방법을 제공했다는 것과, 그 내용이 보다 중요하다.

트롭의 내용과 방법에 관해서는 그로브 사전(pp. 172-187)에 충분히 기록되어 있으므로 호핀(R. H. Hoppin)의 저서⁴⁸⁾를 간단히 인용하려 한다. 호핀은 트롭을 세 형태로 크게 분류하고 있다.

제 1형(class 1 tropes)은 기존성가에 멜리즈마선율을 부가하는 종류이다. 기존성가는 다음절(neumatic)인데 과음절인 멜리즈마를 부가시키므로써 노래는 새롭고 길어진다.

<악보11>의 □ 로 표시된 기존성가 앞에 세종류의 멜리즈마선율이 부가된 것을 볼 수 있고, 또 이렇게 해서 많은 곡을 만들어낼 수 있다.

<악보 11> *The Neuma Triplex as used in the Christmas Responory*
Descendit de caelis²

(original)

The musical score consists of five staves. The first staff is labeled '(original)' and shows the melody for 'fa - bri-ce . mun - di.' with a square symbol (□) above the 'bri-ce' syllable. The second staff, labeled '1.', shows the same melody with a neumatic line (a series of connected dots) added above the 'bri-ce' syllable. The third staff, labeled '2.', shows the same melody with a different neumatic line added above the 'bri-ce' syllable. The fourth staff, labeled '3.', shows the same melody with a third neumatic line added above the 'bri-ce' syllable. The fifth staff shows the original melody again, with the neumatic lines from the previous staves indicated by brackets above it, showing how they are combined with the original melody.

제2형(class 2 tropes)은 기존성가에 가사를 붙이는 방법이다. 다시 말해서 가사바꾸기인데 가사의 길이에 따라 선율의 프레이징이 결정된다. 전례에 의해 노래가 불러지는 것이므로 짧은 선율에 많은 가사를 붙일 수도 있다. <악보12>는 10개의 트롭선율을 노래하는

47) Gustave Reese, 「Music in the Middle Ages」 p. 185, W. W. Norton & Co. Inc., 1968, New York)

48) Richard H. Hoppin, 「Medieval Music」 pp. 144-154 (W. W. Norton & Co. Inc. 1978, New York)

예의 악보로서 두개의 트롭선율에 각기 다른 가사를 붙였다. 두개의 트롭선율은 서로 관계는 있으나 동일하지는 않다.

〈악보 12〉

Kyrie Trope, Auctor celorum

Ky - ri - e le - y - son (ii).
Chri - ste le - y - son (ii).
Ky - ri - e le - y - son (ii).

1. Auc - tor ce - lo - rum De - us e - ter - ne
4. Chri - ste, de ce - lis suc - cur - re no - bis
7. Spi - ri - tus cor - di - um il - lu - stra - tor

〈악보 13〉은 멜리즈마 선율에 단음절(syllabic)의 가사를 붙인 보기이다. 그러나 가사붙이기(text setting)에 있어서 단음절 보다 글자수가 많은 다음절(neumatic)은 제2형에 넣을 수는 없다고 한다.

〈악보 13〉

Different Textual Procedures in Kyrie Tropes

a. SUMME PATER (Paris, Bibl. Nat., lat. 3719, fol. 160v)

Sum-me Pa-ter sum-mum prin - ci - pi - um e-le - y - son.

b. KYRIE FONTS BONITATIS (LU, Kyrie II)

Ky-ri - e fons bo-ni-ta-tis Pa-ter in-ge-ni-te
a quo bo-na cunc-ta pro-ce-dunt e-le - y - son.

제3형(class 3 tropes)은 기존 성가에 가사와 선율을 부가하는 방법이다. 이 유형의 트롭은, 기존성가의 형태나 내용을 그대로 두고 새로운 가사로된 선율을 그 성가의 앞 또는

프레이즈 사이에 삽입하는 방법이다. 기존성가의 앞에 새로운 선율을 부가하는 것은 성가의 도입부 역할을 하게 되고, 중간에 삽입하는 것은 기존성가의 양식과 일치시키려는 의도로서 작용하는 것이다. 부가하거나 삽입되는 선율은 기존 성가에는 없는 것이지만 그것이 작곡된 것이 아니라 그 원형은 옛로마성가와 암브로스(Ambros) 갈리칸(Gallican), 모자라빅(Mozarabic) 선율을⁴⁹⁾ 차용한 것이다. 그러나 삽입방법이 계속될수록 옛프레이즈와 새것 사이의 원만한 연결관계, 노래 전체의 통일된 풍도를 갖게하기 위해 자유롭게 작곡한 선율을 삽입하는 방법에까지 이르게 되며 여기에서 창작이라는 인간자의적 예술행위가 개입하게 된다. 트룹은 이상의 세 유형으로 나눌 수 없는 혼합형태로서도 나타난다. 교회의 전례가 증가하고 음악을 만들어야 하는 상황에서 트룹이나 씨퀸스와 같은 방법이 몇개의 모델에 의해 작업되었을리는 만무할 것이며 따라서 몇권의 참고서에 의존한 판단으로 트룹의 모든 실상을 정확하게 이해하기 어려울 것이다. 초대교회 이후 중세초기로부터 유럽사회에서의 로마교회의 팽창력을 감안할 때 그레고리우스법왕이 선율자료를 수집했던 이유도 이해할 수 있으며, 음악을 양산해야 한다는 교회의 요구가 이에 가세하여 다양한 방법으로 곡을 만들어 냈을 것이라고 생각된다.

트룹은 작곡초기단계에서 가장 큰 업적을 남긴 창작기법이다. 팽창하는 교세와 전형화되어야만 할 전례, 그리고 카톨릭교회의 통일과 관련된 교황권 확보 등에 음악이 관여하였고 또 그 음악은 트룹이라는 제작술로서 수요를 충족할 수 있었던 것이며, 결국 수많은 악곡을 가수의 머리속에 기억해줄 수 없으므로 기보법을 만드는 일까지 영향을 미치게 되었다고 본다.

서양음악에서의 트룹이 종교적 목적에서 발생되었다면, 앞항에서 논구한 조선조 초기의 악곡제작은 국가적 목적에서 이루어진 것이다. 국가가 성립되면 체제와 왕권이 정립되어야 하고 시가(詩歌)가 결정된다. 조선건국의 타당성과 위업을 선양하기 위해 시가를 지어야 하는 목적에서 악곡제작이 이루어 졌다. 조선시대뿐 아니라 그 이전의 어느 시대에도 이러한 작업은 있었겠으나, 실증할 수 있는 악보는 조선조부터 사용되었으므로 시대와 문화가 다른 서양과 한국의 작곡 초기단계를 비교할 수 없는 것이다. 9세기에 시작된 유럽의 트룹과 15세기 악보에 보이는 한국의 악곡 제작방법을 비교할 수 없다는 말이지만, 적어도 세 유형의 트룹은, 조선조 초기에 행해졌던 악곡 제작방법과 같지 않다는 점만을 밝혀둘 필요가 있을 것이다.

49) Dom Anselm Hwghes, 「The New Oxford History of Music」 Vol. 2 (Early Medieval Music up to 1300) p. 130 (Oxford University Press, 1978, London)

5. 창작의 개념 - 형성

학술에 있어서의 용어와 술어는 정확하고 알맞게 사용하는 것이 매우 중요하다. 이것의 중요성은 기본적인 면에서 더욱 그러하다. 용어와 술어의 개념을 명확하게 파악하고 사용되어야 할 부분에 적절하게 쓰여져야 논리가 성립되고 논리가 질서있게 진행될 때 학술의 세계가 전개될 수 있다.

서구의 항해술이 세계를 열고, 이제 열린 세계에서 비서구음악에 대한 관심과 연구가 제고되고 있는 터에 학술용어의 무분별한 사용과 무비판적 수용은 학술본질을 왜곡 또는 오인되게할 수도 있을 것이다.

본 연구의 핵심적인 문제인 '작곡'이라는 어휘가 어떠한 창작행위에도 적절한 단어로서 사용될 수 있는가, 아니면 달리 정확한 낱말이 요구되는가 하는데 대한 검토가 있어야 한다.

한국전통음악에 있어서의 창작행위를 흔히 '작곡'이라고 말한다. '작곡'의 어휘와 개념은 전적으로 서양음악적인 것이어서 필자는 본 논문에서 '작곡'이라는 어휘를 전혀 사용하지 않았다. '작곡'이라는 어휘가 서양적이라는 이유는, 이 어휘가 과거의 한국 및 중국문헌에서 찾을 수 없는 낱말이라는 것과, '작곡'의 낱말이 개화기이후 서양음악이 들어오면서 사용된듯 생각되기 때문이다. '작곡'의 어휘개념에 관하여 파악하기 전에 먼저 한국 전통음악에 관련된 문헌을 통하여 창작행위에 대한 낱말을 알아보려 한다.

첫째로, '창(創)'이라는 말을 사용한다. '창'의 내용은 '시작', '처음'이라는 것으로서 문장⁵⁰⁾으로 보아 '처음 만들었다'는 용어로 쓰였다.

둘째는, '제(製)'⁵¹⁾라는 단어를 찾을 수 있다. '지을 제'의 뜻으로 사용한다.

셋째로, '작(作)'의 어휘가 발견된다. '작'은 '만든다', '짓는다', '비롯한다', '행한다'의 뜻을 가진 단어로 '짓는다'⁵²⁾의 의미가 강한 용어로 사용된듯 싶다. 필자는 문헌을 통하여 이상의 세 어휘를 찾았다.

'작곡'의 뜻으로 사용된 '창', '제', '작'의 세 단어중에서 가장 흔히 쓰인 것은 '작'인데 이것은 제례작악(制禮作樂)⁵³⁾이라는, 「예기」(禮記)에서 나온 통용어에서 비롯된 것이 아

50) 世宗因鼓吹樂及鄉樂 創爲新樂曰定大業保太平 發祥鳳來儀 … 「世宗實錄」卷138 1a4

51) 時第二相王山岳 存其本樣 頗改易其法制而造之 兼製一百餘曲 以奏之. 「三國史記」卷32, 6b4

52) 會樂及辛熱樂 儒理王時作也. … 在樂慈悲王時人 百結先生 作也. 「三國史記」卷32, 雜誌 第1 祭祀樂 10a

53) 故聖人作樂以應天 制禮以配地 禮樂明備 天地官矣. (權五惇 譯解 「新譯禮記」 p. 386, (서울 弘新文化社, 1976)

닌가 생각한다. 그렇다면, '작악'(作樂)이라는 어휘가 한국전통음악에서의 창작행위를 나타낼수 있는 가장 적합한 단어라고 한다면 '악'(樂)에 관한 검증이 필요하다. 다시 말해서 악의 내용을 파악한다는 것이지만 이에 관한 장황한 서술을 피하기 위하여 요약될 수 있는 몇가지 전적만을 인용하여 악의 내용을 나누어 서술코자 한다.

첫째, 악의 기원에 대해서이다. 「악학궤범」(樂學軌範) 서문에 “악은 하늘에서 나와서 사람에게 머무르고 허무에서 발생하여 천생 자연의 기(器)에 결성된다”⁵⁴⁾라고 하는 문장을 보면, 악은 자연에 존재했던 것이 사람과 기(器)에 흡수한 것이라는 견해이다. 따라서 악은 사람이 만들기 이전에 자연물이라는 것이며, 이 자연물은 음이라는 과학적 소리의 소재가 자연에 포함된다는 말과도 같다고 하겠다.

둘째로, 악이란 무엇인가에 대한 정의이다. 「예기」(禮記) 「악기편」(樂記篇)에 보면, “무릇 음악의 일어남은 사람 마음의 움직임에 따라 생기는 것이다. 사람의 마음이 움직이는 것은 외물(外物)에 접촉하여 마음으로 하여금 그렇게 움직이게 만드는 것이다. 마음이 외물에 접촉하여 움직이는 까닭에 소리가 되어 나타난다. 소리에는 원래 청탁완급고하(淸濁緩急高下)의 구별이 있는데 이런 소리가 상응하기 때문에 이에 변화가 생긴다. 즉 변화하여 곡조가 되는데 이를 음(音)이라 한다. 음을 비교하고 조화하여 이를 악기에 시행하고 또 간척(干戚)이나 우모(羽旄)를 잡고 곡조에 맞추어 춤추는 것, 이것을 악이라고 한다”⁵⁵⁾ 라는 글속에서 악은 춤을 동반한 형식임을 말해주고 있다.

셋째로, 악의 구분이다. 「악기편」에는 다음과 같은 글이 보인다. “무릇 음은 사람의 마음에서 생기는 것이고 악은 인간사물의 이치에 통하는 것이다. 그러므로 소리(聲)만을 알고 음(음의 변화)을 모르면 금수(禽獸)이고, 음을 알고 악(악의 원리)을 모르면 중서(衆庶)이다. 다만 군자만이 악을 알 뿐이다. 그러므로 소리를 살펴서 음을 알고 음을 살펴서 악을 알며 악을 살펴서 정치를 알고 이렇게 해서 치평(治平)의 길이 구비되는 것이다”⁵⁶⁾ 소리(聲) 음(音) 악(樂)의 세 종류로 나눈다. 소리는 물리적인 소리일 뿐이고 소리가 작용하여 음이 되고 음의 변화로서 악이 되는 과정을 설명하고 있다. 이러한 내용은 앞 인용문에서도 포함된다.

넷째로, 악의 기능에 대해서이다. 「악기편」에는 악의 기능에 관한 기록이 많으나 「세종실

54) 樂也者 出於天而寓於人 發於虛而成於自然. 「樂學軌範」序 p. 1a

55) 凡音之記 由人心生也 人心之動 物使之然也 感於物而動 故形於聲 聲相應故生變 變成方謂之音 比音而樂之及干戚羽旄謂之樂. (權五惇 譯解, 전계서 p. 374)

56) 凡音者生於人心者也 樂者通倫理者也 是故知聲不和音者禽獸是也 知音而不知樂者衆庶是也 唯君子爲能知樂 是故審聲以知音 審音以知樂 審樂以知政 而治道備矣. (權五惇, 상계서 p. 377)

록」(世宗實錄) 「아악보서」(雅樂譜序)를 인용한다면, “악이란 성인이 성정(性情)을 기르는 바이고 신과 사람을 화하게 하며 천지를 순하게 하고 음양의 길을 바르게 하는 것이다”⁵⁷⁾ 라는 철학적 의미로서의 기능을 설명하고 있다. 「악기편」에는 악의 사회적 기능을 말하고 있다. “악은 실로 성인의 즐거운 바이며 이로써 가히 민심을 착하게 만들고 사람으로 하여금 깊이 감동시키며 풍속을 바꾸는데 있어 음악보다 더 큰 것은 없다. 그러므로 선왕은 음악교육을 진흥시켜 제후를 상주고 백성을 교화하였다.”⁵⁸⁾ 음악은 사회적 기능과 함께 심리적 가치를 가진다고 했다. “간사한 음악(姦聲)이 사람을 감동시키면 사악한 기가 응하게 되고 그것이 형태를 이루어 음란한 음악(淫聲)이 생긴다. 바른 음악(正聲)이 사람을 감동시키면 화순한 기가 응하게 되고 그것이 형태를 이루어 화악(和樂)이 생긴다.”⁵⁹⁾

다섯째, 악의 가치에 대해서 말한다면, 악의 최고의 가치는 진선진미(盡善盡美)에 있다⁶⁰⁾ 고 했다. 미(美)는 소리를 수식한 형식(聲容之盛)이고 선(善)은 아름다움의 내용(美之容)이라는 것이다. 따라서 악은 미적 가치와 도덕적 가치를 함께 가져야 한다는 말이다.

한국전통음악에서의 창작행위에 적합한 어휘가 작악(作樂)일 것인가에 대한 고찰의 일환으로 악(樂)에 관한 내용을 서술하였다. 악은 소리(聲) → 음 → 악의 과정에서 성립되는데 철학적 의미를 가지며 심리적 사회적 기능과, 미적 가치와 함께 도덕적 가치를 갖는다고 했다⁶¹⁾. 이것이 음악관이라면 조선시대 중상층계급의 공통된 음악관일 것이며, 관찬악보나 민간악보를 통해서도 이러한 견해를 읽을 수 있다.⁶²⁾

악의 형식에 대해서 재고해야 할 것은, 춤이 수반된 것을 악이라고 한 사실이다. 춤이 수반되지 않은 <용안지악> <서안지악> <휴안지악> 등의 악곡명이 있는 것⁶³⁾을 보면 악은 반드시 춤이 포함된 형식이 아니라는 것을 알 수 있고, 다만 곡(曲)보다 규모가 크고 격상의 뜻을 가진 것이 아닌가 생각된다.

이렇게 파악할때 한국전통음악에서의 창작행위를 작악(作樂)이라는 어휘로 표현할 수 있을 것이다. 그러나 이 어휘는 창작방법을 결여한 것이어서 행위와 방법을 포괄하는 내용의

57) 樂者聖人所以養性情 和神人 順天地 調陰陽之道也. 「世宗實錄」 雅樂譜序 卷第一百三十六. p. 1a

58) 樂也者 聖人之所樂也 而可以善民心 其感人深 其移風易俗 故先王著其教焉. (權五惇, 전계서. 392)

59) 凡姦聲感人 而逆氣應之 逆氣成象 而淫樂興焉 正聲感人 而順氣應之 順氣成象 而和樂興焉. (權五惇, 상계서 p. 395)

60) 子謂 韶盡美矣又盡善也 謂武盡美矣未盡善也. 韶舜樂武武王樂 美者聲容之盛 善者美之實也 (「論語」 八佾篇 p. 67, 保景文化社, 1990)

61) 필자가 「禮記」와 「論語」의 내용을 인용한 것은, 본 연구가 조선조 초기에 해당하는 음악이고 儒學을 정치이념으로 삼았던 왕조였기 때문에 四書三經을 참고한 것이 무리없을 것으로 사료됨.

62) 拙文, 「朝鮮時代 音樂思想에 關한 文獻研究 (I)」 참조 (研究論文報告書, 1983)

63) 張師勛 「增補 韓國音樂史」 pp. 258-261 참조 (世光音樂出版社, 1981)

어휘를 찾기위해 '작곡' (作曲)의 개념에 관해 살펴보려 한다. 이 문제에 관한 두 문헌의 내용을 소개하겠다.

노무라 요시오(野村良雄)는 다음과 같이 말하고 있다. “서구에 있어서 도이치어로 콤포니에렌(Komponieren)이라고 표현하는 작곡 활동은 라틴어의 콤(com) - 포네레(ponere) (조립되다)에서 유래하며, 원래 시작(詩作)과 밀접한 관계가 있는 선율을 발견하는데 대립하여 이미 존재하고 있는 정선율(定旋律, Cantus Firmus)에 대위법적 성부를 추가하는 것을 의미한다. 그러므로 15,16세기의 콤포니스타(Componista)는 다성음악의 편곡자와 기술적인 편성자를 뜻하며 본래의 인벤터(Inventor, 원발견자)는 아니었다. …… 1560년 경 이래 세속적인 정선율은 점점 소멸되고 음악가는 일반적으로 문학의 원문을 음악화하는데 그쳤다. 그 이후 콤포니스트(Komponist)라는 것은 중개자로서의 재현하는 예술가와 구별되어 일반적으로 창조적 음악가를 의미하는 것으로 되었다. …… 그러므로 작곡은 인격적 표현, 최고의 인간적 책임을 갖는 활동으로 되었다”⁶⁴.

구니야사 히로시(國安洋)는 르네상스 이후 작곡에 대한 생각이 바뀌게 되었다고 하면서 다음과 같이 말하고 있다 “종래 작곡이라는 활동에 있어서는 그 형식적이고 기계적인 측면에 중점이 주어졌던 것이었지만, 그 시대에는 개인의 자아에 대한 자각이 촉진됨에 따라서 활동주체의 능동적 작용이 중시되기에 이르렀고, 작곡을 무엇보다도 내면적인 능력에 바탕을 둔 활동이라고 보게 되었다. 그래서 사람들은 그 내면적 능력을 천부의 재능으로 파악하게 되었고, 음악이 성공을 하게되는 원인은 무엇보다도 그 탁월한 천부의 재능에 있다고 생각하였다. 이렇게 되므로 해서 작곡도 창조라는 새로운 계기가 전면에 집약되기에 이르러 작곡을 창조적 음악활동으로 보게 되었다.”⁶⁵

앞에서 기술한 두 문헌의 내용을 요약하면, 작곡과 작곡가 작곡활동은 창조적이며 창조적 음악가 창조적 활동이라 말하고 있다. 작곡은 주어지거나 이미 있어온 소재를 사용하는 편곡 편성이 아니라 발견자로서의 창조라는 말이다.

작곡에 관한 내용과 역사는 앞의 두 문헌외에도 그로브사전(4권 599면 ~ 602면)에 상세히 기록되어 있으므로 설명은 생략하겠으나, 작곡은 역사적 과정에서 볼 때 원시음악에서의 행위⁶⁶로부터 현대에 이르는 음악창작행위를 일컫는 일반용어로 사용되고 있음을 알 수 있다.

지금까지 창작행위의 두가지 명칭에 대해 고찰했다. 한국전통음악에서 사용된 '작' (作)

64) 拙譯(野村良雄著)「音樂美學」pp. 119-120 (音樂藝術社, 1974)

65) 金勝一譯(國安洋著)「音樂美學入門」p. 77 (삼호출판사, 1987)

66) C. M. Bowra, 「Primitive Song」, pp. 37-62 참조 (Mentor Book, 1963, New york)

또는 '작악' (作樂)이라는 용어와, 서구음악 역사중에 나타난 '작곡' (作曲)의 개념에 대해서 일괄한 것이다. '작' 이라고 하는 경우 '누가 만든 것'이라는 의미가 있어서 행위개념으로는 불충분하다고 보고, '작악' 이나 '작곡' 두 어휘가 한국전통음악에서의 창작행위를 나타낼 수 있는 것으로 생각된다. '작곡'은 옛 문헌에서 찾을 수 없는 단어지만, 곡명에 '악' 또는 '곡'이라는 명칭이 있기 때문에 '작곡'이라는 어휘사용이 가능하다는 것이다. 또 서구음악쪽에서 사용되어 온 '작곡'의 개념도 창작방법에 의한 특수 개념으로 사용된 것이 아니라 창작의 일반개념으로 쓰여져 왔기에 이 점에서 또한 사용가능하다고 보는 것이다.

음악을 창작하는 행위에 대한 일반개념으로서 한국전통음악은 '작악'과 '작곡'의 두 어휘를 가질 수 있다. 이것은, 트롭과 같이 기존선율을 사용하여 만드는 행위도 작곡이라는 일반개념으로 쓰여진 것처럼 <풍아12시보>와 고려가요의 선율을 바탕으로 만든 행위도 작악이라는 일반개념으로 사용된 것과 같다는 말이다.

그러나 필자가 추구하려는 어휘는, 창작에 관한 일반개념만이 아니라 창작방법까지 포괄할 수 있는 특수개념으로서의 단어이다. 그렇다면 창작의 본질에 접근할 수 밖에 없다. 창작의 본질이 창작의 방법을 만들어 내기 때문이다. 특수개념으로서 창작의 의미를 찾는 작업에서 얻은 단어는 '형성' (形成)이라는 낱말이다.

구니아쓰는, 작곡은 산출(產出)이라 말하고⁶⁷⁾, 예술의 산출은 참신한 발명의 힘과 타인이 모방할 수 없는 독창성이 요구된다고 했다. 또 그는 예술의 산출은 하나의 생명을 태어나게 한다는 의미에서 창조라고 부를 수 있을 것이라며, 생명이 이 세계에 자기를 드러낸다는 의미는 모습을 나타낸다는 것으로서 결국 예술의 창조적 산출이라는 것은 모습을 태어나게 하는 것 즉 형성이라고 할 수 있다고 했다. 구니아쓰의 견해에서 중요한 것은, 예술의 창조는 독창적이라는 것과 독창성에 의한 새모습을 형성이라고 말했다는 점이다. 그의 견해를 인용하려는 의도는, 앞에서 분석한 조선조 초기의 음악만들기, 즉 창작행위를 무엇이라 명명해야 하는가 하는데 대해 형성이라는 단어를 쓰고자 함에 있는 것인데 조선조 초기의 창작방법이 구니아쓰가 말한 창조의 독창성이 아니라는 점에서 다른 내용을 가진 형성의 면이라고 정리할 수 밖에 없을 것 같다. 다른 내용의 형성이란, 구니아쓰는 서양음악의 창작을, 그것도 르네상스 이후의 근대적 의미로 사용되어 오고 있는 작곡개념으로서 견해를 밝힌 것이기 때문에 이 점에서 문화와 시대를 달리하는 조선조 초기의 창작행위를 동일하게 취급할 수 없을 것이란 생각에서 형성이라는 어휘가 가진 두개의 면을 말하는 것이

67) 國安洋, (金勝一譯) 전계서 pp. 80-81 참조

68) 吳龍祿, 「步虛子形成考」(서울大學校 大學院 碩士學位論文, 1984)

다. 이러한 사고와 논리가 인정된다고 보아 구니아쓰가 말한 형성의 어휘를 수용하려는 것이다.

‘형성’(形成)이라는 의미는 ‘형상을 이룬다’, ‘모습을 이룬다’는 것으로, 이 어휘는 오룡록(吳龍錄)의 논문⁶⁸⁾에서도 사용된 바 있다. 이 논문에서, 그는 〈보허자〉(步虛子)가 현재의 모습을 갖는, 그렇게 만들어진 행위를 형성이라는 단어로 표현한 것으로 보인다. 〈보허자〉가 현재의 모습을 갖게되는 과정이 형성이라는 어휘로 나타낼수 있다면 〈가곡〉〈산조〉에서도 형성이라는 단어를 사용할 수 있다. 〈삭대엽〉(數大葉)에서 26곡이 만들어진 것과, 김창조(金昌祖)의 가야금산조가 많은 산조를 낳은 과정을 보면 형성이라는 단어가 적합한 것으로 판단된다. 또 이 형성은 앞에서 분석한 여러 악곡들, 즉 「풍아12시보」와 고려가요에 의한 산출물의 창작방법과 다르지 않다는 점에서 적어도 조선시대에 만들어진 한국전통음악은 형성이라는 창작방법을 취하고 있다. 한편 창작행위자의 입장에서 본다면, 조선초기에는 몇몇 유학자(儒學者)들에 의해 악곡이 만들어졌고 세종대왕도 결코 빼놓을 수 없는 위대한 창작자였으나 점차 음악은 음악인에게 돌려져 창작자없이 연주자들에 의해 음악이 만들어지고 변모해 왔다는 사실이다. 이러한 사실은 조선중엽 이후 기록되기 시작한 민간 악보의 편찬자가 대부분 연주자였고 또 미상의 악보도 그렇게 추정된다는 것에서 실증되며, 현재의 각종〈산조〉를 만든 류(流) 또는 더늠에서도 증명되는 것이다.

이와같은 모든 증거와 사실을 종합할 때 한국전통음악의 창작은 **형성(形成, Formation)**이라는 낱말로써 표현되어야 하고 결코 작곡이라는 어휘를 사용하는 것이 잘못된 것이라고 주장한다. 형성은 한국전통음악이 창작행위인 동시에 창작방법을 뜻하는 포괄성을 갖고 있어서 현재 연주자들에 의한 형성과 작곡가들에 의한 창작행위인 작곡과는 구별해야 한다는 점을 강조하고자 한다. 한국전통음악의 입장에서 보면, 역사적으로 연주자들에 의해 창작행위를 해 왔고 또 앞으로 계속 이런 방향으로 진행될 것으로 생각되는 형성의 길과, 과거의 전통음악이 아닌 한국음악이라는 입장에서 작곡가들에 의한, 소재의 무제한성과 독창성 그리고 자율성으로서 행위하는 작곡의 길 두 방향의 길이 계속될 것이며, 형성이야말로 미래에까지 이어지는 한국전통음악이 적어도 서구음악에서 말하는 창작행위와는 다른 별개의 행위라고 생각된다.

6. 맺음말

본 연구는, 한국전통음악의 창작방법을 파악하고 그 창작행위와 함께 포괄할 수 있는 의미를 가진 어휘를 찾아 명명하려는데 목적을 두고 있다.

음악의 역사는 창작의 역사이다. 음악의 기원에 대한 학설은 분분하지만 음악은 인간이 만들었음에 틀림없다. 무엇으로서 어떻게 만들었든지 인간이 음악을 만들고 인간이 음악을 노래했고 연주한 것 또한 틀림없다.

한국의 역사도 역시 한국인의 역사임에 틀림없고 그래서 한국인이 시작된 역사의 최초로 부터 음악은 만들어졌고 또 연주되었을 것이라는 생각이다. 그러나 음악은 기록에 의해서만이 그 형체를 파악할 수 있다. 무문자(無文字)시대나 또는 유문자(有文字)시대라 하더라도 음악을 기록할 수 있는 기보법과 악보가 없다면 그 음악은 알 수 없는 것이다.

기원전 15세기 상고시대로부터 기원전 1세기부터의 삼국시대, 그리고 918년 ~ 1392년의 고려시대의 음악은, 한글이 아닐지라도 한문을 사용한 유문자시대임에도 불구하고 음악의 형체는 알 수 없고 또 창작방법은 물론 전혀 파악할 수 없다. 음악의 형체를 파악할 수 있는 최초의 시기는 1392년 조선조 개국부터이다. 고려시대부터 사용되어 왔으나 기보가 부정확한 육보(肉譜)가 있었고, 또 중국의 아악과 당악을 기보한 율자보(律字譜)와 공척보(工尺譜) 등이 있었으나 이 역시 부정확할 뿐 아니라 한국음악이 아니라는 점에서 제외시킨 것이다.

세종대왕(1419년 ~ 1450년)은 1443년 한글인 훈민정음(訓民正音)을 창제하였고, 1447년 가장 정확한 기보법인 정간보(井間譜)를 만들었다. 정간보는 향악을 기보하기 위해 만들어진 것이므로 정간보로 기보된 악보를 통하여 조선조 초기의 음악부터 그 형체를 파악할 수 있게 된 것이다. 따라서 창작방법에 관한 연구도 조선조 초기의 음악을 최초의 자료로 삼을 수 밖에 없다.

조선조가 시작된 1392년부터 세종대왕까지의 1450년, 약 60년동안 제작된 음악자료를 분석하여 그 창작방법을 파악하려는 것이 이 연구의 범위이다. 이 시기의 창작방법은 완전히 새로운 악곡을 만들어 낸 독창적 방법은 없었고 중국의 주희(朱熹)가 쓴 「의례경전통해」 중 〈풍아12시보〉의 악곡과 고려가요를 바탕으로 하여 곡을 만들었다. 특히 〈풍아12시보〉는 유학(儒學)의 경전중의 하나인 「시경」(詩經)의 가사로써 노래한 곡집인데 이 노래들은 중국 당나라(618년 ~ 907년)를 거쳐 송나라(960년 ~ 1279년)로 전해진 음악이다.

따라서 <풍아12시보>의 노래들은 중국음악이다. <풍아12시보>를 원곡으로 하여 제작된 곡 중에서 8곡을 분석하였다. 8곡은 주로 세종 이전에 만들어졌고, 7음음계의 중국풍 특성이 그대로 유지되고 있다. 그러나 12울의 높은 음인 청황종(淸黃鐘)음과 청태주(淸太簇)음은 1옥 타브 낮은 음으로 바꾸었고, 시작음을 황종(黃鐘)음으로, 중지선율을 태주(太簇) — 황종(黃鐘)의 한국적 하행중지형으로 만들었다. <풍아12시보>는 12곡이 수록되어 있는데 이 중에서 <녹명>×<황황자화>×<어려>×<남산유대> 등 4곡을 원곡으로 하여 <수보록>×<수명명>×<하황은>×<용안지악>×<휴안지악>×<문명지곡>×<무열지곡> 등 8곡을 만들고 새로운 가사를 붙였다. 원곡과 새로운 곡의 관계를 보이면 다음 <표 6>과 같다.

<표 6>

번호	악곡이름	풍아12시보악곡	방 법
1	수보록	녹명	3장중 제1장 차용
2	근천정	남산유대	5장중 제2장을 3번 반복하고 첫2마디를 연결
3	수명명	남산유대	5장중 제4장을 차용
4	하황은	남산유대	5장중 제3장을 차용
5	용안지악	어려	6장중 제4.5.6장 차용
6	휴안지악	남산유대	5장중 제1장 차용
7	문명지곡	황황자화	5장중 제1.2장 차용
8	무열지곡	황황자화	5장중 제3.4장 차용

<풍아12시보>의 노래들은 모두 장가(長歌) 형태이므로 각곡의 한 장을 차용하거나, 원곡의 장이 짧을 경우 두장 또는 세장의 선율을 차용한다. 따라서 창작방법은 하나의 악곡을 축소하였고 또 선율을 전용한 방법으로 새로운 악곡을 제작하였다.

세종 이전에는 주로 중국음악인 <풍아12시보>의 음악을 원곡으로 하였으나, 세종은 주로 향악곡인 고려가요를 원곡으로 하여 새로운 악곡을 제작하였다. <청산별곡>으로 <납씨가>와 <휴명>을, <서경별곡>으로 <정동방곡>을, <한림별곡>으로 <화산별곡>을, <만전춘>으로 <순응>을 만들었으며, <풍입송>으로 <용화>를, <쌍화곡>으로 <정명>을, <가시리>로 <형광>을, <아심사>로 <보예>를, <사모곡>으로 <창휘>를 제작하였다. 고려가요와 새로운 악곡과의 관계를 보이면 <표 7>과 같다.

〈표 7〉

번호	악곡이름	제작시기	원 곡	방 법
1	납씨가	태 조	청산별곡	8대강차용, 1대강변주, 종지대강차용 (3대강 축소)
2	정동방곡	태 조	서경별곡	4대강차용, 1대강변주, 2대강 생략 종지대강차용(2대강 축소)
3	화산별곡	세 종	한림별곡	완전차용(전용)
4	순옹(정대업)	세 종	만전춘	1엽중 12대강을 선별차용, 2대강의 변주(축소)
5	휴명(정대업)	세 종	청산별곡	10대강 전체선율차용, 2개의 변주선을 삽입(확대)
6	융화(보태평)	세 종	풍입송	4대강단위의 3선율차용(축소)
7	정명(보태평)	세 종	쌍화곡	4대강단위의 3선율과 2대강단위 2선율차용, 4대강 변주선율삽입 (축소)
8	형광(보태평)	세 종	가시리 (귀호곡)	6반각선율차용, 변주선율삽입 (확대)
9	보예(보태평)	세 종	야심사	10대강의 크기는 같으나 순서대로 변주선을 활용(변주)
10	창휘(보태평)	세 종	사모곡	7대강선율변주로서 삽입(변주축소)

〈화산별곡〉은 〈한림별곡〉을 완전히 전용하였으며 〈융화〉는 〈풍입송〉 선율의 일부를 전용⁶⁹⁾하였다. 이 밖의 8곡은 원곡의 선율의 일부를 차용하였으며 변주선율을 삽입하여 하나의 새로운 악곡을 만들었는데, 이때 어떤 변주선율은 원곡의 선율선을 이탈하고 선율성만을 유지하고 있어서 변주라기 보다 창의적 선율로도 감지할 수 있다. 구조의 변화는 축소와 확대의 두 종류로 나눌수 있다.

악보로서 파악할수 있는 조선조 초기의 창작행위는 유학자(儒學者)와 세종대왕이 이에 가담하였으며, 창작방법은 전용과 차용의 두 방법을 사용하였으며, 차용인 경우 변주 선율

69) 전용(轉用)은 하나의 장 또는 하나의 악곡 전체를 가져다 쓴 것을 말하고, 차용(借用)은 장 또는 악곡을 구성하고 있는 선율의 일부를 빌어 쓴 것을 뜻한다.

을 삽입하여 원곡과의 유사성 또는 동질성을 희박하게 하고 있다. 이렇게 하므로써 구조의 규모도 축소와 확대의 결과를 가져오고 있다.

필자는, 조선조의 시작부터 세종조까지 제작된 18곡을 분석하여 그 창작방법을 파악하였다. <풍아12시보>의 악곡을 원곡으로 하여 새롭게 만든 8곡은 유절형식(Strophic Form)이고, 고려가요를 원곡으로한 음악은 통절형식(Through-composed Form)으로 되어있다. 특히 주목되는 점은 중국음악을 사용하더라도 한국적 특성을 갖도록 변화시켰다는 점과, 주체사상이 강한 세종대왕시기에 만들어진 악곡들은 향악인 고려가요를 원곡으로 선택했을 뿐 아니라 독창성에 가까운 변주선율을 삽입하므로써 기존선율이나 주어진 악곡에 구애됨이 없이 창의적이며 창조적 창작행위의 시초를 보이고 있다는 점이다.

한국전통음악에서 창작행위의 시원은 조선조가 분명히 아니다. 그러나 악보로 음악의 실체를 파악할 수 있을 뿐 아니라 조선조초에 많은 악곡을 제작했으므로 본 연구의 목적중 하나인 창작방법을 파악하기 위해 최초이며 최고(最古)의 자료로 조선조초에 제작된 음악을 선택하게된 것이다. 14세기말부터 15세기중반까지, 적어도 세종까지 사용되었던 창작방법이 그 정도와 위치를 알아보기 위해 서양음악에 있어서의 작곡 초기단계를 일별하였다.

서양음악에 있어서의 작곡 초기단계는 트롭과 씨퀀스로 요약된다. 씨퀀스는 트롭의 일종이라고 생각되기에 트롭만을 거론하였다. 트롭은 크게 세종류로 나눈다. 기존선율에 멜리즈마선율을 삽입하는 것과, 기존 선율에 가사를 다르게 붙이는 것, 그리고 앞의 두방법을 혼용한 것으로 나누고 있으나 이 밖에 세종류로 나누기 어려운 다양한 방법이 있다는 것이다. 또 기존선율을 사용할 때 만들려고 하는 곡의 선율사이에 기존선율의 일부를 삽입하거나 또는 곡 서두에 부가시키는 방법을 취하고 있다. 트롭은 전적으로 기존악곡 또는 기존선율을 사용한다. 트롭은 9세기부터 시작된 창작방법이지만 12세기에 가까워오면서 삽입 또는 부가선율의 일부를 자의로 변화시키는 창의적 방법을 구사하게 된다. 9세기부터 12세기에 걸쳐 사용되어온 서양음악 작곡 초기단계의 트롭은 기존악곡 또는 기존 선율을 사용하고 있다. 반면, 14세기말부터 15세기 중반까지 조선조에서 사용한 창작방법은 기존악곡 또는 기존선율을 사용하되 음과 종지를 바꾸고 다양한 변주선율을 삽입한다는 면에서 차이를 갖고 있다.

한국전통음악에서의 창작행위와 창작방법에 적합한 어휘를 찾아 명명하려는 것이 연구의 두번째 목적이다. 이 의도는, 한국전통음악이나 현재 창작하는 모든 행위를 '작곡'이라는 말로 표현하고 있기에 이것을 바로 잡으려한 것에서 출발한 것이다.

조선조 초기의 창작방법은 기존선율을 중심으로 변주선율로서 새로운 악곡을 만들었다.

따라서 이러한 방법이, 완전히 새로운 창조의 독창성을 가진 모습으로서의 태어남을 의미하는 작곡의 개념과 방법이 다르다는 논쟁에서 한국전통음악에서의 창작행위와 방법을 **형성(形成, FORMATION)**이라 규정하며 주장한다.

한국전통음악에서의 창작행위와 창작방법을 형성이라고 필자가 규정하게 된 것은, 앞에서 이미 파악한 조선시대의 음악 뿐 아니라 역사적 과정에서 볼때 정악에 속한 여러 악곡의 제작과 산조 판소리 등의 이루어짐이 모두 형성의 뜻을 가지고 있기 때문이며, 이것이 형성이라는 어휘를 규정짓고 주창하게한 근거가 된 것이다. 따라서 형성은 과거의 행위자였던 대로 연주자에 의한 창작행위이며, 작곡은 작곡가에 의한 창작행위로서, 이것이 한국전통음악에 관계된 두개의 창작행위라고 설명될 수 있을 것이다.

본 연구는, 한국전통음악의 작곡법에 관한 최초의 것으로서 필자는, 한국전통음악 전반에 관한 작곡법연구의 시작으로 이 논문을 완성하였다.

작은 이 논문이 국악계는 물론 작곡계와 학도 그리고 국악을 이해하려는 모든 분들에게 일조라도 되었으면 한다.

참 고 문 헌

- 宋芳松, 「韓國音樂通史」 서울: 一潮閣, 1984
- 李成千, 「國樂史」 서울: 삼호출판사, 1986
- 李惠求, 「韓國音樂序說」 서울: 서울大學校 出版部, 1967
- 「井間譜의 井間·大綱 및 장단」 서울: 世光音樂出版社, 1987
- 張師勛, 「國樂論攷」, 서울: 서울大學校 出版部, 1966
- 「世宗朝音樂研究」 서울: 서울大學校 出版部, 1982
- 「最新 國樂總論」 서울: 世光音樂出版社, 1985
- 「增補 韓國音樂史」 서울: 世光音樂出版社, 1986
- 國立國樂院, 「國樂沿革」 서울: 國立國樂院, 1982
- 權五惇 譯解, 「禮記」 서울: 弘新文化社, 1976
- 金勝一 譯(國安 洋 著) 「音樂美學入門」 서울: 삼호출판사, 1987
- 李成千 譯(野村良雄 著) 「音樂美學」 서울: 음악예술사, 1974
- (C. Sachs 著) 「비교음악학」 서울: 수문당, 1991
- 李惠求 譯(成俱外 著) 「국역 악학궤범」(권 1·2), 서울: 민족문화추진회, 1979
- 吳龍祿, “步虛子形成考” 서울大學校 大學院 碩士學位論文, 1984
- 李成千, “朝鮮時代 音樂思想에 關한 文獻研究”(1) 研究論文報告書, 1983
- 李惠求, “世宗朝 音樂文化的 現代史的 再認識” 「世宗朝文化研究」(권 2), 城南: 한국정신
문화연구원, 1984
- C.M.Bowra, 「Primitive Song」 Mentor Book, New York, 1963
- Dom A. Hughes, 「Early Medieval Music up to 1300」(The New Oxford History of Music, Vol.
II) Oxford University Press, London, 1978
- Donald J. Grout, 「A History of Western Music」 Red. ed., W.W.Norton & Co. Inc., New York,
1973
- Gerald Abraham, 「The Concise Oxford History of Music」 Oxford University Press, London,
1979
- Gustave Reese, 「Music in the Middle Age」 W.W. Norton & Co. Inc., New York, 1968

- John Caldwell, 「Medieval Music」 Indiana University Press, Bloomington, 1978
- Richard H. Hoppin. 「Medieval Music」 W.W. Norton & Co. Inc., New York, 1978
- Rulan Chao Pian, 「Song Dynasty Musical Sources and their Interpretation」 Harvard University Press, Cambridge, 1969
- Laurence Picken, “Twelve Ritual Melodies of the T'ang Dynasty”
- Stanley Sadie, The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 4, Vol. 19, Macmillan Publishers Ltd., London, 1980.
- Willi Apel, 「Harvard Dictionary of Music」 2nd ed., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1973
- 「論語」 서울:保景文化社, 1990
- 「大樂後譜 (全)」 (영인본) 서울: 韓國國樂學會
- 「세종장헌대왕실록」 권 23, 서울: 세종대왕기념사업회, 1972
- 「時用鄉樂譜」 (영인본) 서울:大堤閣, 1973

Abstract

A Study in Composition Methods Used in Korean Traditional Music (part 1)

Sung Chun Yi
Professor
College of Music
Seoul National University

The purpose of this study is to come to an understanding of the composition methods used in Korean Traditional Music and with it a finding of a new vocabulary for the subject with a comprehensive meaning.

The history of music is the history of creativism. There are many different theories to the origin of music but one point we can be sure of is that humans created music. There also may be various theories as to what or how music was made, but there is no question that humans made it, sung it, and performed it.

And as we can sure that the history of Korea is the history of Koreans, I believe that at the beginning point of Korean history, music was made and that that music was played. But music can only be understood through written records if any were left, whether or not in the literal or illiteral era, if there was no system for writing down music and other records left of it, we can never know of that music.

Korea did not develop a written language until a later period but even with having the use of Chinese letter, the music from ancient 15th century B.C. to 1st century B.C.(Era of three Kingdoms), and from 918 to 1392 (Koryo peiod) cannot be examined nor will its form ever be understood.

Although Solmization(肉譜) was used during the Koryo period the writing of it was incomprehensible. Also Letter Notation(律字譜), and High-Low Letter Notation(工尺譜)was

used to record Chinese Ceremonial Music(雅樂) and Popular Chinese Music(唐樂) but being also incomprehensible and it not being Korean music, these have been excluded from my studies. 1392, the founding year of the Yi Dynasty is the first time one is able to study the musical forms in Korean Traditional Music. In 1443, King Se Jong(1419-1450) developed the Hun-Min-Jung-Um(訓民正音), the Korean alphabet, and in 1447 created a complete system for recording music, the Mensural Notation System(井間譜). It was developed to write down Native Korean Music(鄉樂) and through these written records we are able to analyze the forms in music from the beginning of the Yi Dynasty. Thus in studying the composition methods in Korean Traditional Music, the most appropriate material for reference would be the first written records left in this era.

The purpose of this study is to analyze the music from 1392 when Yi dynasty began, to 1450 the era of King Se Jong in order to further understand the composition methods of their time. In this era, there was no completely separate system for composing a new piece of music. Koryo songs and some of musics from <Poonga 12 Sibō>(風雅12詩譜) a part of 「Uire KyungJun Tonghae」(儀禮經傳通解) written by a Chinese named Joo-Hee(朱熹), was used as a base, piece for composing all new tunes. <Poonga 12 Sibō> is a collection of songs using text from Sikyung(詩經) which is one of Confucian Scriptures and these songs have been passed through from the Chinese Tang Dynasty(618-907) to Song Dynasty(960-1279). Therefore, we can conclude that the songs of <Poonga 12 Sibō> are Chinese.

I have analyzed 8 pieces composed using <Poonga 12 Sibō> as their base pieces. These 8 tunes were written before the Se Jong era and have maintained the characteristic of the Chinese 7 tone system. But I have changed the notes of the Chungwhangjong(洪鐘) and Chungtaeju(汰簏) in 12th Yul(律) down one octave, changed the starting note to Hwangjong(黃鐘), and the ending notes to Taeju(太簏) — Hwangjong(黃鐘) as in the Korean system of downward movement for its ending form.

There are all together 12 songs in the <Poonga 12 Sibō> and of these, I have taken <NokMyung>(鹿鳴) <HwangHwangJaWha>(皇皇者華) <UhRyuh>(魚麗) <NamSanYuDae>(南山有臺) as the originating base pieces¹⁾ and have composed 8 new ones <SuBoRok>(受寶籥) <SuMyungMyung>(受明命) <HwaHwangUn>(荷皇恩) <YoongAnJiAk>(隆安之樂)

1) Base piece — The piece used as an idea for creating a new piece.

<HyuAnJiAk>(休安之樂) <MunMyungJiGok>(文明之曲) <MuYulJiGok>(武烈之曲) and <GunChunJung>(觀天庭) with new lyrics.

Illustration 1 shows the relationship the base pieces and new songs.

Illustration 1

NO	NAME	POONGA 12 SIBO	METHOD
1	SuBoRok	NokMyung	1st of 3Move. - partly used
2	GunChunJung	NamSanYuDae	2nd of 5Move.-repeating 3times;1st 2measures continued
3	SuMyungMyung	NamSanYuDae	4th of 5Move.-partly used
4	HaHwangUn	NamSanYuDae	3rd of 5Move.-partly used
5	YoongAnJiAk	UhRyuh	4th,5th,6th of 6Move.- partly used
6	HyuAnJiAk	NamSanYuDae	1st of 5Move.-partly used
7	MunMyungJiGok	HwangHwangJaWha	1st,2nd of 5Move.-partly used
8	MuYulJiGok	HwangHwangJaWha	3rd,4th of 5Move.-partly used

All the songs in the <Poonga 12 Sibos> are long so they have used either one movement in each song or if the movement is too short, have used 2 to 3 movements. As a method of composing, they have either contracted the original piece or have used all of a melodic line to create the new piece.

Before the SeJong era, the Chinese <Poonga 12 Sibos> was generally used as the base music for creating new compositions but King Se Jong used only Koryo songs of native Korean music (鄉樂曲) to base new songs.

Using <Chung San Byul Gok> (靑山別曲) as the base reference music <Nab Shi Ga>(納氏歌) and <Hyu Myung> (休命) were composed; with <Suh Gyung Byul Gok> (西京別曲) the <Jung Dong Bang Gok> (靖東方曲) was written ; with <Han Lim Byul Gok> (韓翁林別曲) came <Hwa San Byul Gok> (華山別曲); <Man Jun Choon> (滿殿春) to <Soon Ung> (順應) <Poong Ib Song> (風入松) to <Yoong Hwa> (隆化); <Ssang Hwa Gok> (雙花曲); to <Jung Myung> (貞

明); <Ga Shi Ri> (가시리) to <Hyung Gwang> (亨光); <Ya Shim Sa> (夜深詞) to <Bo Yae> (保父); and with <Sa Mo Gok> (思母曲) wrote <Chang Hwi> (昌徽). Illustration 2 shows the relationship of Koryo songs and the new songs based on them.

<Illustration 2>

No.	Name of new songs	Time of co.mposition	Name of base piece	Method
1	Nab Shi Ga	TaeJo	ChungSanByulGok	Partly used and variation-contraction
2	JungDongBang Gok	TaeJo	SuhGyungByulGok	Partly used and variation-contraction
3	HwaSanByul Gok	SeJong	HanLimByulGok	Thoroughly used-same length
4	SoonUng (JungDaeUp)	SeJong	ManJunChoon	Partly used and variation -contraction
5	HyuMyung (JungDaeUp)	SeJong	ChungSanByulGok	Thoroughly used and insert variation melodies-expansion
6	Yoong Hwa (Bo Tae Pyung)	SeJong	Poong Ib Song	Partly used-contraction
7	Jung Myung (Bo Tae Pyung)	SeJong	Ssang Hwa Gok	Partly used and variation-contraction
8	HyungGwang (Bo Tae Pyung)	SeJong	Ga Shi Ri	Partly used, and variation-contraction
9	Bo Yae (Bo Tae Pyung)	SeJong	Ya Shim Sa	Variations - same length
10	Chang Hwi (Bo Tae Pyung)	SeJong	Sa Mo Gok	Variations - contraction

<Hwa San Byul Gok> was written by using all of <Han Lim Byul Gok> and <Yoong Hwa> was composed using only a part of <Poong Ib Song>'s melodic line. The rest of the pieces used parts of their base piece's melodic lines and supplemented changed lines to create the new songs. Some of these changed lines are completely altered and only keep minimal characteristics of the base melodic line and rather than to call it a changed version of the base piece, we might call it a completely original line. Also the structure of the pieces can be divided into two forms — contraction and expansion.

The two methods of composing were either to use all parts or some parts of the original piece, and in the case of using only some parts, the added changed lines would make it difficult to establish any reference to the base piece, also bringing about the expansion and contraction of the forms.

I have analyzed 18 pieces composed from beginning of the Chosun era (Yi Dynasty) to the SeJong era and have organized their composition methods. 8 new pieces composed using <Poong 12 Sibon> as the base music are in strophic form and the pieces using Koryo songs as their base are in through composed form. A point to be aware of is that even when using the Chinese songs as the base piece, the new compositions always were written reflecting the Korean musical styles and during the King SeJong era, when independence was strongly stressed, they not only chose only Koryo songs for their base pieces but having supplemented the new compositions with varied melodies and so on. They showed beginning signs of creativism in composing new and original pieces without being bound to original melodic lines or the base piece itself.

Of course, in Korean traditional music, the 'act of composing' did not just begin in the Chosun era. But in reaching my objectives in understanding of composition method, by having chosen material from this period not only can we understand the essence(substance) of the music itself but because so many new pieces were composed in the beginning of the Chosun era that these pieces are the first and the oldest material we have that can be used for references.

In order to understand the degree and the position that the composition methods used from end of the 14th century to middle of the 15th century (SeJong era) holds, I have compounded the beginnings of composition activities in the western music history.

The beginning of western composition can be summarized by trope and sequence. Sequence can be considered to be a derivative of trope so I'll deal only with troping. Trope can be divided

largely into 3 sorts ; one is to take the original melody and melismatize it ; two is to place its text differently; three is to use both methods at once; but there is also a variety of other methods too complex to include in these divisions. Also when writing a new piece, sometimes a part of the original melody line is inserted into the new piece and/or is placed at beginning of the new piece. Troping uses mostly only the given piece or a given line. This was a method of composing used since the 9th century but coming into the 12th century the insertion or supplementation of parts or lines gave way to the creating of new lines at one's will.

The difference between the western troping method of using the given melody or a given piece as the base piece with that of Korean traditional method is that although the composition method used in the Chosun era was that of being able to use the given music or line as a reference piece but the note itself and the ending styles could be changed and that many changed lines to supplement the new piece.

The second objective study is to be able to find the most appropriate vocabulary in naming the activities and methods related to creating and composing of Korean traditional music. The reason is that music whether traditional or being written in the present are all called 'composing' and there is a need to reorganize these different ideas.

As stated above, in the beginning of the Chosun era the method of composition was that of using a base (reference) piece to create a new piece. So, from the position that this method is different from the method of creating a completely separate and independent music. I come to introduce the word 「Formation」 (形成) as a new word to describe the composing method of Korean traditional music. The reason I conclude to use the word 'Formation' is that not only from the understanding of the music in the Chosun era as described above, but from the view point of history, the various music forms such as San-jo, Pan-so-ri etc. that are included all have the qualities of having 'Formation', thus giving me reasons to qualify this word. The word 「Formation」, as in the past performers, is the creative action according to the performer; and composition is the creative action according to the composer. I summarize that these are the two creative actions related to Korean traditional music.

This study being the very first in analyzing the composition methods in Korean traditional music, I conclude my thesis with the beginning of my studies in composition methods of the Korean traditional music.

헨리 카우웰, 존 케이지, 조지 크럼 등을 중심으로 한 현대 피아노 기법의 발전

이 영 희*

차 례

서 문

제 1 장 헨리 카우웰의 피아노 음악

제 2 장 존 케이지의 프리페어드
피아노 음악

제 3 장 조지 크럼의 피아노 음악

결 론

참고문헌

Abstract

서 문

20세기 초부터 현대 작곡가들은 피아노의 새로운 음향발전의 가능성을 발견하기 시작했다. 피아노의 새로운 음향발전의 방법으로는 피아노 현을 튕기는 방법, 현의 진동을 손끝으로 막는 방법, 톤-클러스터 (Tone -Cluster)와 배음의 (Harmonics)사용, 피아노의 현위에 컵이나 금속성의 물질을 올려 놓는 방법과 피아노의 현이나 동체를 손이나 말레트로 치거나 마이크로폰을 피아노의 공명판에 설치하여 소리를 확대시키는 방법등이 있다. 이러한 현대 피아노 연주기법은 피아노의 음향을 새로운 차원으로 이끌었고 피아노 음향에 대한 기존 개념을 변화시켰다.

* 미 케토릭대학교 대학원 피아노 연주박사, 연세대학교 교육대학원 강사

미국의 작곡가들중 특히 찰스 아이브스와 (Charles Ives), 헨리 카우웰 (Henry Cowell), 존 케이지 (John Cage), 조지 크럼(George Crumb) 등이 이러한 비 전통적인 피아노 연주 기법의 시도와 발전에 큰 역할을 담당하게 되었다. 이들은 피아노가 새로운 음향과 특이한 음색을 낼 수 있다는 가능성의 발견과 동시에 전통적 서양음악의 틀을 벗어난 새로운 음악적 영역을 이루어 놓았다.

이 연구에서는 카우웰, 케이지, 크럼등의 현대 피아노 연주기법을 선정된 그들의 피아노 작품의 분석을 중심으로 논의 하고자 한다.

(선정된 작품)

헨리 카우웰	:	메나우나운의 물결	(Tides of Manaunaun, 1912)
		에올리안 하프	(Aeolian Harp, 1923)
		벤 쉬	(Banshee, 1925)
		타이거	(Tiger, 1928)
존 케이지	:	소나타와 간주곡들	(Sonatas and Interludes, 1948)
조지 크럼	:	메크로코스모스 제2권	(Makrokosmos Volume II, 1973)

제1장 헨리 카우웰의 피아노 음악

헨리 카우웰은(1897 - 1965) 미국의 작곡가이며 또한 피아니스트, 작가로 활동하였다. 카우웰의 아버지가 아일랜드인 이었기에 카우웰은 아일랜드의 음악을 소재로 다룬 작품이 많지만, 샌프란시스코에서의 평범한 가정 분위기 속에서 중국 일본등의 동양 음악도 접촉하면서 성장했다.

카우웰은 1914년부터 찰스 씨거와(Charles Seeger) 버클리(Berkeley) 대학에서 작곡가로서의 정식수업을 받았다.

카우웰은 하나의 음악적 개념에만 전념하지 않는 작곡가였기 때문에 카우웰의 음악을 시대적으로 구분하는 것은 어렵다. 카우웰은 새로운 음악 기법의 발명가로서 현대 작곡가들이 사용하는 음악 기법의 선구자 역할을 하였다. 카우웰의 실험적이고 창작적인 기법은 현대

음악의 발전에 깊은 영향을 주었다.

카우웰은 톤-클러스터의(Tone-Cluster) 연주법, 현을 이용한 피아노연주법(String Piano)의 발명외에 복잡한 리듬의 새로운 기보법과 프리페어드 피아노(Prepared Piano)기법과 더 나아가서는 전자 음악 까지도 예시하고 있다.

카우웰이 톤-클러스터를 발명한 작곡가로 대표되지만 이미 1890년에 찰스 아이브스가(Charles Ives) 그의 피아노 소나타 1 번에 톤-클러스터의 연주를 지시하고 있다.그러나 아이브스는 톤-클러스터의 사용법을 체계화 시키지 못했다.

카우웰에 의하면 톤-클러스는 장, 단 2도에서 시작되며 이러한 방법은 배음열의 3번째 체계에 속하는 음들에서 구축된 것이다. 첫번째 배음열의 체계인 5도와 4도 증4도의 톤-클러스터와 두번째 배음열의 체계인 3도와 6도의 톤-클러스터를 형성할 수 있게 된다.¹⁾

메나우나운의 물결은(The Tides of Manaunaun) 카우웰이 톤-클러스터를 사용한 유일하게 남아 있는 초기의 작품이다. 이 작품은 아일랜드의(Ireland) 서민들이 전설적인 신(神)인 메나우나운의 위력을 톤-클러스터의 사용법으로 자연스럽게 묘사한 곡이다. 이 작품은 또한 주제의 발전을 통한 전통적인 작곡기법으로 작곡되었기 보다는 전음계적인 오른손의 선율을 왼손의 흰건반, 검은건반의 톤-클러스터가 음색채적인 반주로 이루어진 작품이다.

이 작품에서의 화음의 진행은 미약하며 전조도 찾아볼 수 없다.

Bb단조의 구와 관계 장조인 Db 잔조의 구가 교차되어 나타나지만 두화음을 연결하는 속 화음의 진행은 없다. 또한 단선율적인 선율은 있지만 대위법적인 진행은 거의 없다. (예1)

예 1) 메나우나운의 물결, mm. 22-23

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The score includes various performance instructions such as 'gva' (glissando), 'loco' (loco motion), 'Top notes. fff emphasized melodically', and 'Basso gva'. The piece concludes with 'cresc. e rit.' (crescendo and ritardando). The notation is dense, particularly in the left hand, representing the 'tone clusters' mentioned in the text.

카우웰이 다양한 톤-클러스터를 사용한 대표적인 작품으로는 타이거(Tiger)가 있다. 이 작품은 1929년에 러시아에서 출판되었으며 미국 작곡가로서는 처음으로 소련에 초대되어 카우웰이 직접 연주한 곡이다.

타이거는 카우웰의 피아노 작품들 중에서 가장 연주하기가 난해한 곡이다.

빠른 반 음계적인 톤-클러스터와 선율들이 교차되어 나타나며 다양한 톤-클러스터의 사용기법이 보여진다. 장, 단 2도로 구성된 톤-클러스터는 손주먹으로 연주하고 연속적인 5도의 톤-클러스터는 손바닥으로 연주하며 규모가 큰 톤-클러스터의 연주는 양팔을 사용하여 연주한다. 또한 복잡한 리듬 기법과 복합 박자, 배음, 극적인 강약의 대조법도 이 작품에서 나타나는 특징이라 할 수 있다. (예 2)

예 2) 타이거, mm. 40-43

The image shows a musical score for the piece 'Tiger' by Henry Cowell, specifically measures 40 to 43. The score is written for piano and features complex clusters and textures. It includes performance instructions in Russian and English: 'беззвучно without sounding clusters' and 'без педала without pedal ohne Pedal'.

1923년 이후 카우웰은 피아노의 음향 가능성을 더욱 발전시켜서 피아노 내부의 동판의 (Sounding Board) 현을 사용하는 기법을 고안해냈다. 1923년에 작곡된 에올리안 하프와 1925년에 작곡된 벤쉬등에서 피아노 현을 이용한 작곡 기법이 잘 묘사되어 있다.

에올리안 하프에서는 현의 연주시 피아노 현과 관련되는 건반의 음들을 소리없이 눌러주면서 하프의 음향효과를 낼 수 있다. S.W의 약자는 현의 화음 연주시에 아래로부터 윗음으로의 연주 방법을 표기하고 있으며, 피지카토(Pizzicato)라고 표시된 것은 해당 음의 현을 손가락 안쪽의 부드러운 부분을 사용하여 현을 튕기는 방법이다.

인사이드라고 (Inside) 표기된 것은 건반 가까이에서 현의 연주방법을 의미하고 아웃사이드(Outside) 표기된 것은 현의 중간 부분의 연주 방법을 의미한다. (예 3)

예 3) 에올리안 하프, mm. 1-8

Henry Cowell
(1923)

Tempo Rubato

카우웰의 작품 벤쉬는 피아노 건반의 사용없이 피아노 현만을 사용한 작품이다. 벤쉬에서 카우웰은 댐퍼가 없는 열린 음향의 피아노의 현 연주법을 도입시킨다. 2 사람의 연주자를 필요로하며 한 연주자는 작품전체를 통해 댐퍼 페달만을 밟으면서 피아노 현의 자연스러운 공명을 유지시켜주며 다른 연주자는 피아노의 휘어진 면에 서서 작곡자가 악보에 표기한 방법대로 연주한다.

카우웰은 이러한 새로운 연주 방법들을 위해서 특이한 기보법을 사용했다. (예 4)

예 4) 벤쉬, mm 1-5

Tempo Rubato

(A) 현의 저음에서 지시된 음까지의 현을 손가락의 부드러운 부분으로 끌어 올리는 방법이다.

1) Henry Cowell, *New Musical Resources*, (New York : Alfred Knopf, 1930), P 116

(B) 지시한 음역까지의 현을 손가락의 부드러운 부분으로 현을 따라 쓸어 올리면서 현의 공명을 이용하는 방법이다.

벤쉬에서의 현을 이용한 음색은 전자음악에 가깝다.

이 작품에 나타난 선율들은 대부분 하강하는 연속적인 온음계로 구성되어 있다. 벤쉬는 아일랜드 신화의 여 주인공 이름을 딴 작품이며 카우웰은 작품 벤쉬를 통해 아일랜드 조상의 정신을 음악속에 표출시키려고 의도하고 있다.

카우웰이 물론 새로운 음색채와 구조적 기법을 (Textural Technique) 사용한 작곡가로 대표되지만 그의 대부분의 피아노 작품들의 선율의 소재는 전통적 화음에서 구성된 민속적인 선율들의 사용이 대부분이다.

1953년에 카우웰은 또 하나의 급진적인 작곡 방법인 유한한 형식을 (Elastic form) 그의 4중주 작품 모자이크에 (Mosaic) 적용시킨다. 이 작품에서 카우웰은 연주자들에게 자유롭게 작품의 연주 순서를 바꿀 수 있도록 제시하고 있으며, 이러한 개념은 1950년에 존 케이지로부터 발전된 우연성 음악의 (Chance Music) 가능성을 예시해 주고 있다. 이외에 카우웰은 피아노안에 테이블 칼, 고무, 동전등을 피아노 현 사이에 삽입하거나 현의 공명을 손이나 손바닥 등으로 막아보면서 피아노 음색에 변화를 주는 다양한 방법을 실험하면서 존 케이지의 프리페어드 피아노 기법의 탄생을 또한 예시한 것이다.

제 2 장 존 케이지의 프리페어드 피아노 기법

존 케이지는 1912년 미국의 캘리포니아에서 출생했다.

대학에 다니던중 파리에 가서 미술과 시, 건축, 특히 음악에 많은 관심을 가지며 공부를 했으며 캘리포니아로 돌아와서 카우웰, 쇤베르그 등과 작곡 공부를 했다. 흔히 존 케이지를 헨리 카우웰의 음악적 상속인 이라고도 불린다. 케이지는 쇤베르그와도 공부를 했지만 카우웰에게서 받은 영향이 더 지대했다고 볼 수 있으며 카우웰의 혁신적인 피아노 기법을 더욱 더 발전시켰다.

케이지의 작곡 발전 단계를 3 시기로 나눌 수 있다.

- 1) 1932 년 - 1938 년 : 이 기간 동안에는 여러 작곡가들의 영향을 많이 받은 시기이며 쇤베르그의 영향으로 12 음렬 기법을 사용한 작품이 많다.

- 2) 1939 년 - 1950 년 : 새로운 음향발전과 타악기 음악에 많은 관심을 가졌고 케이지의 대표적인 작품들이 많이 작곡된 시기이다.
- 3) 1950 년 이후로는 불확실성의 음악(Indeterminacy), 혹은 우연성의 음악을 (Chance Music) 작곡하기 시작한 시기이다.

이 연구에서는 케이지의 중간 시기에 작곡된 프리페어드 피아노 작품인 소나타와 간주곡의(Sonatas and Interludes) 분석을 통해서 케이지의 프리페어드 피아노 기법과 전반적인 작곡 기법에 대하여 논의하고자 한다.

1930년대에서 1950년대의 초기에 이르기까지 케이지는 새로운 음향의 발견에 많은 관심을 두었고 그의 프리페어드 피아노 기법의 발명은 피아노 음악에 있어서 큰 의미가 있다.

소나타와 간주곡은 케이지의 가장 대표되는 프리페어드 피아노 작품으로서 못, 나사, 고무, 프라스틱을 5 옥타아브의 음역에 해당하는 피아노의 현들 사이에 삽입하여 연주되는 독특한 피아노 연주 기법이다. 케이지에 의하면 이 효과는 한 연주자에 의한 오케스트라의 연주라고 표현하고 있다.

프리페어드 피아노 기법의 발명과 더불어 케이지의 전반적인 작곡법에 2 가지의 양상을 살펴볼 수 있다. 첫째는 리듬적 구조의(Rhythmic Structure) 적용이며 둘째는 음향의 확대이다. (Sound Gamut). 두 가지 작곡법들 중에서 전자는 작품의 구와 부분적 조직을 결정하는 수단으로서 또한 후자는 작품의 음향 조절의 수단으로서 케이지의 음악작품에 적용시키고 있다.

소나타와 간주곡은 16곡의 소나타와 4곡의 간주곡으로 구성되어 졌다.

이 작품을 통해서 케이지는 인디아의 전통적 표현방법인 “영구적인 감정” 즉 영웅심, 열정, 방탕, 환희, 슬픔, 공포심, 노여움, 증오심, 고요함을 각 작품을 통해서 표현하고 있다.

이 작품의 명칭이 소나타라고 하여서 화성에 기초를 둔 전통적인 형식의 의미를 내포하지만 이 작품의 구조는 화성이나 피치에(Pitch) 기초를 두기보다는 시간적 개념을 가지는 박자나 리듬 구조로 이루어졌다. 케이지에 의하면 박자에 따르는 리듬 구조나 시간적 개념을 가지는 작품의 발전은 구조적 수단으로서의 화음을 부인하는 무조성 음악의 결과라고 말하고 있다.²⁾

이 작품의 형식은 박자나 리듬 구조의 반복으로 이루어졌다.

2부 형식 : 소나타 1-8번, 12-16번

2) 존 케이지와의 대담, 1991년 7월 25일

3부 형식 : 소나타 9-11번

4부분형식 : 간주곡 3-4번

(간주곡 1번과 2번에는 구조의 반복이 나타나지 않는다.)

소나타 8 번에서 시간적 개념을 가지는 박자나 리듬구조의 반복되는 예를 볼 수 있다. 이 곡은 AABB의 리듬적 구조를 가지며 반복은 2 번째와 4 번째 절에 나타난다. 박자의 구분은 7, 14, 21, 25 마디에서 나타난다. (예 5)

예 5) 소나타와 간주곡 8번, mm. 1-14

소나타와 간주곡의 전반적인 구조적 체계에 피치가 직접적인 영향을 미치지 않지만, 작품의 주제적 재료는 시간적 구조의 단위나 길이에 영향을 주기도 한다. 대부분 하나의 음악적인 구는 겹줄로 된 마디를 넘어 가지는 않지만 음악적인 구가 약박에서 강박으로 이어질 때는 예외이다. (예6)

예 6) 소나타와 간주곡 3번, mm. 13-17

소나타와 간주곡에서 현저한 선율의 구는 작품의 리듬적 구조에 따라서 결정된다. 소나타 4번을 보면 (3. 3. 2. 2)의 구조적 배합이 선율의 구에서 나타난다. (예 7)

예 7) 소나타와 간주곡 6번, mm. 1-10



소나타 5번의 리듬적 배합은 (2. 2. 2/2. 2/2)로 이루어졌다. 분수의 개념을 적용시켜서 큰 규모와 작은 규모의 구조를 구분하여 다루고 있다. 또한 이러한 구조의 구분법은 다양한 박자 기호로 표시된다. 예를 들면, 2/2은 9마디로 된 2/2 박자와 3마디로 된 2/2박자, 한마디의 3/2 박자로 표시되고 있다.

소나타와 간주곡에서 주제의 내용이나 표현적 소재가 구조 전체를 다양한 수단으로 이끌어 가지만 주제의 내용에 가장 중요한 영향을 끼치는 요인은 프리페어드 피아노 기법이다.

한음이 여러가지의 다른 방법으로 준비되어서 나타낼 수 있는 음향과의 가능성으로는 첫째, 선정된 현에 어떻게 준비된 물질이 놓여지며,

둘째, 음의 3현중 어느 현에 물질이 놓여지는지의 순서에 따라서 음향 효과가 달라 질 수 있으며 43개의 준비된 음들중 15개의 음은 물질이 1개 이상 3개까지 삽입 되어져 있다. 또한 이러한 준비된 음들로 인한 음향 효과는 인도네시아의 자바섬에 있는 타악기 앙상블인 가멜란(Gamelan) 악기들의 음향과 흡사하다.

프리페어드 피아노에 있어서 한음은 음자체로 보다는 특정한 음향 효과를 가지는 존재로서 전체의 음들과 관련되어져 있다.

소나타와 간주곡에 나타난 음악적 요소로는 각각의 음들, 음정, 3음 이상의 집합체 또한 이 모든것들의 묶음등으로 이루어 졌으며 케이지는 바닷가에서 조개껍질을 줍듯이 위에 열거한 음악적 요소를 적절하게 이 작품에 적용시켰다고 말하고 있다.

케이지는 소나타와 간주곡의 서문에 프리페어드 피아노 기법에 관하여 상세히 설명하고 있다. 나사나 못을 사용한 음들은 풍부한 공명 효과를 내며 고무나 플라스틱등이 사용된 음들은 침체된 음향과 울림과 동시에 급격히 사라진다.

페달의 다양한 사용법에 따라서 음향이 달라지기도 한다. 전 작품을 통해서 표시된 굵은 선은 댐퍼 페달의 사용을 의미하고 타건된 음의 공명을 유지시켜 주지만 현에 일단 다른 물질이 삽입되게 되면 특정한 공명 효과는 사라지게 된다.

점선의 표시는 소프트 페달의 사용을 표시하고 있고 이 페달의 사용으로 음의 소리는 줄어들게 되고 막힌 소리가 나지만 3줄로 된 현이 2줄로 줄어 들면서 나머지 음의 공명과 함께 음향에 많은 변화를 줄 수 있다. (예 8)

예 8) 소나타와 간주곡 5번, mm. 1-5



소나타와 간주곡에 나타난 또 하나의 중요한 음향 효과로는 쉼표를 이용한 침묵이다. 케이지에 따르면 모든 음들이 모두 음악적 재로 사용될 수 있는 만큼 침묵의 효과도 음악적 구성요소로서 음향과 동일하게 중요하다는 점을 강조하고 있다. (예 9)

예 9) 소나타와 간주곡 1번, mm. 1-5



1951년 이후부터 케이지는 동양철학 특히 중국의 주역중 역경과(I-Ching) 일본의 선불교에(Zen Buddhism) 깊은 영향을 받아서 불확실성의 음악(Indeterminacy) 혹은 우

연성의 음악(Chance Music) 작품들을 작곡하게 된다.

음악은 어떤 가능성을 가지며 어떤 목적을 가져야 한다는 케이지의 음악적 개념은 많은 현대 작곡가들에게 심오한 영향을 주었으며 그는 작곡가, 철학자, 작가로서 아직도 많은 활동을 하고 있다.

제 3장. 조지 크럼의 (George Crumb) 피아노음악

조지 크럼은 1929년 미국의 웨스트 버지니아의 찰스톤에서 출생했다. 로스리 휘니와 (Ross Lee Finney) 작곡을 공부하였고 1959년에 미시간 대학(University of Michigan)에서 박사 학위를 받았다. 1965년부터 펜실베이니아 대학(University of Pennsylvania)에서 작곡과 교수로 재직하고 있다.

크럼은 1968년의 풀리처상과 1971년 유네스코가 제정한 작곡가상을 받는등 여러 작품으로 수상을 받았다. 많은 현대 작곡가들이 비전통적인 기법을 사용한 작품에 열중할동안 조지 크럼은 혁신적인 피아노 기법을 통합하여 자신의 고유한 작곡기법으로 승화시켰다.

크럼은 필자와의 대담을 통하여 전통적(건반의 사용), 비전통적인(피아노 내부의 사용) 피아노 연주기법의 통합을 의미하는 새로운 피아노 연주기법의 발전 가능성에 무한한 관심을 가지고 있다고 말했다.³⁾

크럼의 피아노를 위한 5곡의 작품과 (Five Pieces for Piano, 1962) 메크로코스모스 1권과 2권에(Makrokosmos Vol. 1, Vol. 2) 헨리 카우웰의 영향을 받은 피아노 현의 튕김으로 인한 피지카토, 현과 건반의 글리산도, 그리고 현과 건반에서의 톤-클러스터 사용법을 지시하고 있다. 앞에 열거한 피아노 작품에 음색의 변화를 주기 위하여 피아노 내부에 여러가지 물질등을 현위에 올려 놓거나 현에 삽입하는 방법은 존 케이지의 영향을 받았지만 크럼은 프리페어드 피아노 기법을 더욱 발전시켜서 작품이 일단 끝날때까지 피아노 내부에 설치한 물질들을 고정시켜야만 하는 케이지의 프리페어드 기법을 작품의 연주시 다양한 음색채를 위하여 준비된 물질들을 고정시키지 않고 자유롭게 사용할 수 있도록 하였다.

마이크로폰의 사용으로 확대된 음질을 요하는 메크로코스모스 1권과 2권은 각기 12곡의 작품으로 구성되어 있다. 이 작품들의 표제나 구성으로 드뷔시의 프렐류드나 바르톡의 미크

3) 조지 크럼과의 대담, 1991년 8월 7일

로코스모스와의 관련성을 내포하지만 연관성은 피상적이라고 할 수 있다.

크럼의 메크로코스모스 2권은 12곡의 판타지로 구성되어 족고 십이궁 자리의 (Zodiac Sign) 기호를 각각의 곡들에 사용하여 각 기호를 생일로 맞는 사람들에게 헌정되었다. 이 작품은 4곡을 한 단위로 하는 3부분으로 구분된다. 12곡의 분석을 통해서 크럼의 작곡기법을 살펴보고자 한다.

메크로코스모스 2권

- 1번) 아침의 음악(Morning Music) : 1/2 옥타아브의 음역에 해당하는 음역에 종이를 올려놓고 현의 금속적 진동효과를 요구한다. 마디의 구분이 없으며 2성부로 이루어졌고 윗 성부에서 주제가 나타난다.
5음 음계를 사용하며 G# D# F# G#으로 이루어진 주제는 리듬적으로나 다양한 장식음의 사용으로 매번 변화되어 나타난다.
- 2번) 신비의 화음 (Mystic Chord) : 소스테뉴토 페달의 사용과 소리없이 눌러진 건반의 화음은 피아노 건반이나 현의 연주로 인해서 풍부한 음향 효과를 낸다.
E-Bb, D#-A로 이루어진 증4도의 화음이 겹쳐서 주제를 이룬다.
- 3번) 비와 죽음의 변주곡 (Rain-Death Varuatuib) : 댐퍼 페달의 사용이 생략되었지만 소스테뉴토 페달과 배음등이 사용된다. C#-Eb의 음정을 갖는 주제가 피치와 다른 음역에서 변화되어 4번 나타난다.
- 4번) 쌍둥이 태양 (Twin Suns) : 2개의 원형으로 악보가 그려졌으며 현의 클리산도 연주가 특징이다. 첫번째, 원형은 A 부분으로 5도 화음의 연속으로 이루어졌고 두번째 원형에 해당하는 B 부분은 A 부분의 연속적인 5도 화음을 소리없이 눌러주면서 현을 사용한다.
- 5번) 악마들의 야상곡 (Ghost-Nocturne) : 2개의 긴척과 아메리칸 인디안들의 악기인 탐보라(Tambopra)를 연주가의 음성으로 이용한다. E F Gb의 트릴과 반복되어 연주되는 음들의 음성화 및 베이스 음역에서의 작은 클러스터의 연주가 교대로 나타난다.

- 6번) 가고일레스 (Gargoyles) : 연주된 화음들을 댐퍼 페달의 민첩한 사용으로 화음의 공명을 유지시켜 줌으로서 메아리 효과를 낸다. 또한 강박의 이동으로 특수한 리듬효과를 낸다.
- 7번) 토라 토라 토라(Tora! Tora! Tora!) : 현위에서의 마텔라토, 흰건반, 검은건반을 이용한 톤-클러스터의 연주, 연주가의 음성화가 요구되며 메트로 코스모스 2권의 카덴자 역할을 하는 고도의 테크닉을 요하는 작품들이다.
- 8번) 노스트라다무스의 예언(A Prophecy of Nostradamus) : 처음으로 테너음자리표가 사용됐으며 A 와 F, B 와 E, C 와 D 부분이 각각 음악적 형식적으로 대칭적 관계를 갖는다.
- 9번) 천체의 바람(Cosmic Wind) : 건반이 전혀 사용되지 않으며 바람을 묘사하는 수단으로서 타악기 주자들의 재즈 브러쉬와 연주가의 속삭임을 이용하여 음향효과를 낸다.
- 10번) 코로나 보레아리스에서 부터의 속삭임 (Voices from "Corona Borealis") : 피아노 건반의 사용이 없고 연주가의 휘바람 소리와 피아노의 철판 구조를 손가락 마디로 두드리면서 음향효과를 낸다.
- 11번) 은하의 종소리 (Litany of Galactic Bells) : 실로폰을 묘사하는 타건법과 베토벤의 해머클라비어 소나타에서 따온 선율부분이 있으며 추상적인 종소리를 묘사하고 있다.
- 12번) 천주의 어린양(Agnus Dei) : 현과 건반을 동시에 연주하며 연주가 라틴어로 "천주의 어린양"을 곡이 끝날때까지 속삭인다.

크럼에게 있어서 작품의 형식적인 면은 상당히 중요하다.

근본적 구상(Germinal Idea), 음악적 요소의 조직적인 체계화 (The Hierarchy of Musical Elements) 대칭적 구상등은 (Symmetrical Arrangement) 크럼의 작곡형식을 구성하는 중요한 개념들이다.

구성에 있어서 근본적인 구상은 작은 리듬, 피치, 음색에서 유래될 수 있고 음악적 요소

의 조직적 체계는 필자와의 대담에서 설명하고 있다.

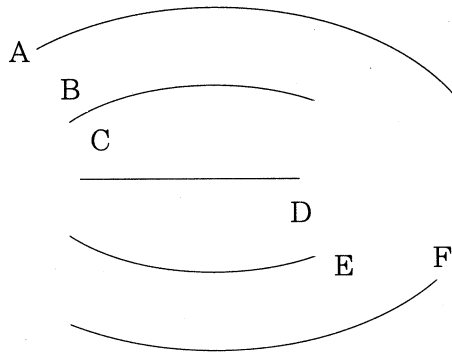
“음악은 적절한 아이디어의 조직적 체계를 요하며 그림으로서 작품의 표현적 의도가 분명해진다. 바하의 경우 음악의 조직은 무척 까다롭지만 표현적으로 의도가 매우 분명한 것을 볼 수 있다.”⁴⁾

대칭적인 개념은 모든 크럼의 작품에서 볼 수 있다. 이 대칭적 개념은 바르톡의 영향에서 기인한 것이다. 대칭적인 개념의 예가 적용된 예는 크럼의 메트로코스모스 1권의 12번과 2권의 12번에서 각각 5음계와 온음계를 사용한 것에서 설명될 수 있다.

크럼에게 있어서 숫자와 음의 구성에는 긴밀한 관계가 있다.

특히 3, 5, 7, 11, 13 등의 홀수는 이 작품에 음악적 구성요소로서 많이 적용된 것을 볼 수 있다. 메트로 코스모스 2권의 8번에서 보면 “A”와 “F” 부분은 5마디, “B”와 “E”는 3마디, “C”는 한마디로 구성되어진 것을 볼 수 있다. (예 10)

예 10) 메트로코스모스 2권, 8번



시간의 연장이란 말은 크럼이 그의 후기 작품에 많이 적용시킨 묘사적인 말이다. 시간의 연장은 음색채를 강조하기 위하여 많이 사용이되며, 청중들로 하여금 새로운 음향에 적응시킬 수 있는 시간을 제공하고 크럼의 작품에 나타난 시간의 연장은 리듬 진행의 부재(不在) 뿐만 아니라 음색의 강조, 느린 화음적 진행, 긴 휴지부, 사색적인 분위기를 묘사하고 있다. (예 11)

4) 조지 크럼과의 대담, 1991년 8월 7일

예 11) 메크로코스모스 2권, 12번

조기 크럼의 메크로코스모스 2권에 나타난 특수한 피아노 연주기법으로는 아래의 예들을 들 수 있다.

- 1) 색채를 위한 페달법 : 크럼의 작곡법은 특이한 색채의 끊임없는 시도로 특징지어 질 수 있다. 이 작품에 나타난 놀랄만한 특징으로는 다양한 페달기법과 마이크론의 사용으로 인한 페달의 효과가 더욱 음향을 부드럽고 섬세하게 표출시키고 있는 점에 있다. (예 12)

예 12) 메크로코스모스 2권, 11 번

다른 음향의 효과 방법으로는 곡 전체를 통해서 소스테뉴토 페달을 이용하여 배음과 마이크로폰의 음향을 화합하여 포출시키는 방법이다. (예 13)

예 13) 메크로코스모스 2권, 3번

The image shows a musical score for Example 13, titled '메크로코스모스 2권, 3번'. It features a piano part on the right and a left hand part on the left. The piano part includes dynamic markings such as *pppp*, *poco*, and *pp*, along with performance instructions like '(II. sempre)'. The left hand part includes a section marked '(II. Sempre)' and a specific instruction: 'i.h. touch 2nd part. mode'. The score is written on a grand staff with various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

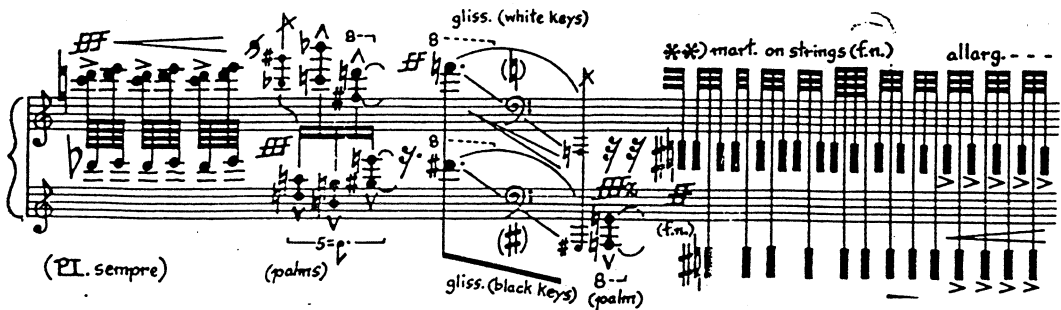
2) 피지카토 : 피지카토는 손가락 끝, 손톱으로 연주할 수 있으며 손의 부위에 따라서 음향이 달라지며 배음의 (Harmonics) 연주법도 손끝으로 해당하는 현의 부분을 가볍게 누르면서 연주한다. (예 14)

예 14) 메크로코스모스 2권, 3번

The image shows a musical score for Example 14, titled '메크로코스모스 2권, 3번'. It features a piano part on the right and a left hand part on the left. The piano part includes dynamic markings such as *pppp* and *poco*, along with performance instructions like '(molto delicata)' and '(act. sound Bf)'. The left hand part includes a section marked '(poco)' and a specific instruction: 'i.h. touch 2nd part. mode'. The score is written on a grand staff with various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

3) 마텔라토(Martellato) : 크럼에 의한 마텔라토의 연주법은 손가락을 구부려서 손톱으로 강하게 현을 두들기는 방법으로 금속성의 음향효과를 낸다. (예 15)

예 15) 메크로코스모스 2권, 7번



4) 피아노의 현이나 사이에 다른 물질들을 이용한 방법 : 크럼은 특수한 음색 효과를 위하여 현위에 종이나 긴톱, 재즈 브러쉬등을 사용하고 있다.

5) 연주자의 음성을 이용한 음향효과 방법 : 연주자가 피아노 내부에 휘바람을 불어넣거나 속삭이는 방법, 노래부르는 방법등이 있다.

6) 마이크로폰을 사용한 음질의 확대 : 이 작품에서 사용하는 마이크로폰은 연주되는 다양한 음향을 세밀히 전달하는 목적으로 이용된다.

현을 이용한 배음의 연주나 연주자의 휘바람, 속삭임등은 마이크로폰의 이용없이 섬세한 전달이 어렵다.

결 론

카우웰, 케이지, 크럼의 독특한 새로운 기법이 어떻게 받아들여지고 평가되어지든지, 그들의 음악적 언어는 현대의 작곡 과정에 있어서 주류를 이루고 있으며, 그들의 음악을 접하고 공부하는 것은 매우 중요하다.

피아니스트들은 또한 이들 작곡가의 새로운 피아노 기법을 수용해야 하며 카우웰, 케이지, 크럼의 업적을 평가하기 전에 미래의 음악발전을 위하여 이들의 음악을 해석하고 연주하는 것이 중요하며 오늘의 음악을 접하는 것이 결국 미래의 음악을 접할 수 있는 계기가 된다고 믿는다.

참 고 문 헌

Cage, Joh. *Silence* Middletown, Conn : Wesleyan University Press, 1961

Cowell, Henry. *New Musical Resources*. New York: Alfred A.Knopf,1930

Crumb, George. "Analysis of Peter Westergaard' s *Variations for Six Players*," *Perspectives of New Music*, III" (Spring-Summer 1965) PP 152-159.

Kastendieck, Miles. "George Crumb", *Broadcase Music, Inc.*, No. 5 (May 1972) PP. 26-27

면 담

케이지, 존, 뉴욕에서 필자와의 대담, 1991년 7월 25일

크럼, 조지, 펜실바니아에서 필자와의 대담, 1991년 8월 7일

Abstract

An Evolution of New Piano Technique: Henry Cowell, John Cage, George Crumb

Young Hee Yi

This study aims to discuss the new piano techniques employed by an American composer Henry Cowell, John Cage, and George Crumb in their piano works along with the analysis of their selected piano compositions.

From the first half of the twentieth centuries, contemporary composers have been discovering that the piano is capable of producing a constantly expanding array of new sonorities.

Some of these are produced by the manipulation of the strings by plucking, strumming and muting. Also, the use of tone clusters, and the introduction of foreign objects on the strings of piano, and the use of contact microphones placed on the sounding board.

These techniques add a new dimension to the total sonority of the piano. The enlarged spectrum of colors has brought not only novelty to piano music, but also a fundamental change in the concept of piano sound.

The origins of some of these non-traditional techniques can be traced historically. American composers have had a significant role in these new developments. Many composers such as Charles Ives, Henry Cowell, and John Cage, George Crumb found that the piano is capable of producing a diversified new sound and unusual timbres.

All of these composers, if in varying degrees, manifest a marked experimental strain. They share an interest in exploring new musical terrain and an urge to break free from what they perceived as the outworn artistic heritage of western cultures, to rejuvenate an old and exhausted tradition with something fresh and youthful.

延世音樂研究 第 2 輯

발 행 인 : 박 재 열 연세음악연구소 소장

편 집 겸 : 연 세 음 악 연 구 소
발 행 처 :

인 쇄 처 : 예술문화사 (Tel: 532-3711)

인쇄일: 1992년 5월 25일

발행일: 1992년 5월 30일