

# ***Kil kunak ch'ilch'ae* (Seven-Stroke Road Military Music) Rhythmic Pattern: *P'ungmul* and the Bridging of the North-South Divide**

Nathan Hesselink (Illinois State University)

Regional distinctions and awareness as expressed through personal and/or collective identity play an essential role in understanding Korea's multifaceted culture and society. Boundaries are as much defined by governmental policies as they are imposed by geographical realities: harsh terrain and difficulty of travel meant that even as late as the early twentieth century 95% of the populace still lived and operated within a small village setting (Buzo 2002: 5-8; Lee, Ki-baik 1984: 218-19). Such relative internal isolation resulted in the formation and maintenance of rich regional varieties of food, dialect, personal character attributes, and melodic-rhythmic styles, customs that coalesced in a significant way during the Chosŏn period (1392-1910). Modern South Korean musicologists — despite recognizing the more recent profound and lasting effects of urbanization, Westernization, and the related emergence and dominance of the mass media — continue to acknowledge and employ such area designations in their writings on Korean musical practice (e.g., Yi Sŏngjae 1999).

With the sudden and devastating division of the peninsula post-World War II — exacerbated by the Korean War (1950-53) and its aftermath — came the forced travel (if not outright exile) of a significant portion of the population. Inter- and intra-provincial migration combined with the artificial separation of a number of territories by the DMZ blurred or obliterated borders that had for centuries demarcated meaningful and shared cultural experience. As the rift deepened between the North and South, due in many ways to differing political and economic ideologies carried out largely independent of one another, musicologists of the later twentieth century on both sides of the ideological fence inherited an incomplete peninsula-wide picture of musical performance practice, terminology, and social contexts. Academics until

very recently suffered a double burden: 1) Chosŏn-period documentation of folk music, as well as more “middle-class” genres played or appreciated by the lower-end aristocracy, was (and is) noticeably lacking; and 2) access to sources and “the field” had been nearly impossible due to media blackout and banned travel. A reading of any standard South or North Korean musicological work from the 1980s or even early 1990s tends to reveal a worldview as conceptualized within the confines of the respective country, generally stopping short at the 38<sup>th</sup> parallel (in the South, as an example, see Yi Sŏngch’ŏn *et al* 1994).

The South’s perception of the North, and hence itself, has undergone a process of clarification as access to individuals, places, and printed sources increasingly become a reality. Much of this success in the past decade can be credited to musicological publications from P’yŏngyang being made readily available to scholars and the general public in South Korea, particularly the re-issues carried out by the Minsogwŏn publishing house in Seoul. As a researcher and enthusiast of *p’ungmul/nongak* (percussion band music and dance) in the South, two such volumes on percussion instruments and rhythmic structures respectively confirmed what I and many others before me had suspected, namely, that there must have been (and perhaps continues to be) connections and resonances that extended across pre-WWII lines. Conventional classification schemes of traditional folk genres by region are almost certainly unsatisfactory and incomplete. Bearing this in mind, this paper is a modest preliminary examination of one *p’ungmul* rhythmic pattern (*kil kunak ch’ilch’ae*) with the purpose of suggesting a broader boundary for the Uttari region (central Korea) that would bridge the North-South divide. Such analysis fits well with the current political and intellectual climate of South Korea now ready to accept that a comprehensive portrait of “Korean” music making, even culture, must take into account activity from *all* of Korea.

### North Korean Primary Sources

Two North Korean works provide the backbone for this study: *T’a akki* (*Percussion Instruments*, 1996 [1988]), by Ch’oe Yŏngnam and Maeng Ch’ŏngjŏng; and *Chosŏn*

*changdan yŏn'gu* (A Study of [North] Korean Rhythmic Patterns, 2002 [1989]), by Han Yŏngae. Originally published only a year apart in P'yŏngyang, these primary sources are both academic in tone yet were written with very different purposes in mind (to be discussed below). For the novice reader of North Korean texts such as myself, otherwise straightforward if not at times dry commentary or analysis is abruptly interrupted by direct quotes from official publications by either father Kim Il Sung [Kim Ilsŏng] or son Kim Jong Il [Kim Chŏngil]. Marked off by a larger font in boldface, such passages are always preceded by "The following was pointed out by our beloved leader (*ch'inae hanŭn chidoja*), Comrade Kim Jong Il," or, alternatively, "The following was pointed out by our grand chief (*widaehan suryŏng*), Comrade Kim Il Sung." Despite such official reminders, as well as the occasional North Korean spelling, however, the writing style is familiar and the manner of presentation nearly identical to that found in the South.

*T'a akki*, volume 9 of the larger *Chosŏn minjok akki* ([North] Korean People's

#### CHAPTER ONE: Commentary on the Instruments (pp. 7-18)

Section 1: The Origins and Development of Our People's Percussion Instruments

Section 2: The General Structure, Functional Principles, Timbre, and Method of Maintaining the Percussion Instruments

#### CHAPTER TWO: Performance Posture and Performance Methodology of the Percussion Instruments (pp. 19-64)

Section 1: *Changgo* Performance Posture and Methodology

Section 2: *Puk* Performance Posture and Methodology

Section 3: *Kkwaenggwari* and *Ching* Performance Posture and Methodology

Section 4: *Para* Performance Posture and Methodology

#### CHAPTER THREE: Korean Rhythmic Pattern (*Changdan*) Performance Methodology (pp. 65-188)

#### CHAPTER FOUR: Instrument Construction (pp. 189-98)

Section 1: The Structure, Dimensions, and Materials of the Percussion Instruments

Section 2: Instrument Construction

**Figure 1.** *T'a akki* (1996 [1988]) Abbreviated Table of Contents

*Instruments*) series, is primarily a practical guide for the performance and construction of the standard gongs (*kkwaenggwari* and *ching*), cymbals (*para*), and drums (*puk* and *changgo*). The volume contains very little theoretical discussion, even in the chapter on rhythmic patterns (see figure 1 for its table of contents). The manuscript is as illuminating as it is frustrating for the tremendous amount of valuable information it provides in the virtual absence of contextual data to properly ground such discoveries. Examples of interest include: 1) Terminology and instrument names are remarkably the same as those found in the South; 2) in Chapter Two (pages 45-47) we learn of the *yŏlch'ae* (stick) performance technique of crossing over to strike the mallet side of the *changgo*, a practice that was either lost in the South or perhaps never existed at all; and 3) in Chapter Three we are given 23 rhythmic patterns, 16 of which include their own primary forms, series of models to practice from, and representative folk songs which employ such patterns, all given in Western staff notation. Unfortunately, however, there is no mention of the authors' positions or credentials, and the temporally vague wording of the text coupled with the earlier date of 1988 makes it impossible to establish whether such patterns and contexts are relevant to

#### CHAPTER ONE: A Historical Examination of Korean Rhythmic Patterns (pp. 5-145)

Section 1: Korean Rhythmic Patterns of Medieval and Modern Times and Their Characteristics

Section 2: Rhythmic Characteristics of the Revolutionary Music Created under the Wise Guidance of Our Grand Chief, Comrade Kim Il Sung

Section 3: The Civilized Development of Korean Rhythmic Patterns Through the Superior Literary Activity and Energetic Leadership of our Beloved Leader, Comrade Kim Jong Il

#### CHAPTER TWO: General Concepts of Rhythmic Patterns and General Characteristics of Korean Rhythmic Patterns (pp. 146-203)

Section 1: General Concepts of Rhythmic Patterns

Section 2: General Characteristics of Korean Rhythmic Patterns

#### CHAPTER THREE: Types of Korean Rhythmic Patterns and Their Characteristics (pp. 204-316)

Section 1: An Examination of the Form of Korean Rhythmic Patterns

Section 2: Types of Korean Rhythmic Patterns and Their Characteristics

**Figure 2.** *Chosŏn changdan yŏn'gu* (2002 [1989]) Abbreviated Table of Contents

contemporary times or are memories from an imagined (or idealized) past.

The second work, *Chosŏn changdan yŏn'gu*, on the other hand, is much more theoretical in nature and is almost certainly written for a student and/or more mature academic audience (see figure 2 for its table of contents). Detailed historical discussions, cross-genre structural comparisons, and hierarchical metric “tree” diagrams with important beats, divisions, and their subdivisions are all meticulously laid out. Most examples are illustrated with Western staff notation, and the inclusion of new compositions along with some “developed” rhythmic patterns by the son, Kim Chong Il — the 4/4 *anttang* rhythmic pattern (page 104) being one such notable example — makes this collection one of the best of its kind I have encountered anywhere in my studies of Korean rhythm. Despite the lack of information about the author or her background, this research deserves a more careful reading and analysis by scholars in the South in the near future.

### *Kil kunak ch'ilch'ae*

This entire project began more than a year ago in the summer of 2002 when by chance I pulled *Chosŏn changdan yŏn'gu* from the shelf at Seoul's massive Kyobo Mun'go bookstore. As I hastily leafed through its contents, I came across the familiar rhythmic pattern *kil kunak ch'ilch'ae*, meaning literally “seven-stroke (*ch'ilch'ae*) road (*kil*) military music (*kunak*).” I say “familiar” as the pattern is featured in performances by the cultural asset *p'ungmul* team P'yŏngt'aek Nongak, as well as the well-known *samul nori* (modern urbanized *p'ungmul*) regional composition “Uttari P'ungmul” (see Kim Hŏnsŏn 1994: 72, 237-43 for the significance of the rhythm and the piece to the genre). This pairing of a North Korean rhythm with the Uttari region initially seemed curious to me since it is generally accepted in the South that Uttari — literally “upper bridge/leg” — refers only to the “northern” areas of Kyŏnggi and Ch'ungch'ŏng provinces, while the Araettari region — literally “lower bridge/leg” — is reserved for “southern” areas such as the Chŏlla provinces (see, as examples, No Poksun 1994: 20 and Shim Usŏng 1994: 48). One of the South's leading *p'ungmul* experts and proponents, Professor Chŏng Pyŏngho, has acknowledged that Uttari rhythms may

be found in the North Korean province of Hwanghae bordering Kyŏnggi immediately to the north, yet he too stopped short of claiming that such rhythms should be *directly* related to Uttari of the South (1994: 19). What if, contrary to such “common” knowledge, *kil kunak ch’ilch’ae* was in fact a central rhythm of the border province of Hwanghae as well? And if so, how does it compare in terms of composition and social context to other instances found in the South?

Later that summer an additional piece of the puzzle came together in another accidental discovery of the previously mentioned *T’a akki* text. This book also documented *kil kunak ch’ilch’ae* in remarkably similar terms, and by adding it to a supplemental North Korean passage I found in a Kyŏnggi-province book on *p’ungmul* (Kim and No 2001: 248-49), a broader and clearer picture of the rhythmic pattern now came into view. Named after the number of *ching* (large gong) strokes played within a single cycle of the pattern, and known by the various related designations *kil kunak*, *ch’ilch’ae*, *kil karak* (road rhythmic pattern), *kil karak ch’ilch’ae*, *kil karak obangjin* (five-direction formation road rhythmic pattern), and *obangjin ch’ilch’ae*, all three North Korean sources were consistent in their notation of the larger rhythm. *Kil kunak ch’ilch’ae* in all instances was conceived of being composed of four phrases of unequal length featuring the alternation of duple and triple divisions of the beat (refer to table 1). The core rhythm was based on the *kkwaenggwari* (small gong) line, with all three examples being identical at the smaller structural level up until the last phrase, at which point the *T’a akki* source reversed the first two beats for a resultant grouping of 3+2+3+2 (versus the two other works that recorded 2+3+3+2, the common manner of performance favored by South Korean *p’ungmul* and *samul nori* groups). This minor difference aside, the *T’a akki* authors in the same passage did consistently group the *saenap* (shawm) melodic line as 2+3+3+2, which *may* indicate a mistake in the notation of the percussion part (Ch’oe and Maeng 1996: 185-88).

When moving to the realms of boundary and social context, however, the North Korean documentation becomes a bit more enigmatic. Beginning with *Chosŏn changdan yŏn’gu*, the author included *kil kunak ch’ilch’ae* as part of the larger opus of “*ch’ae*” (*ching* stroke) rhythmic patterns, stating that of a possible 1 through 12 *ch’ae* patterns settled upon during the Chosŏn period, in the late twentieth century only 1 through 7 were used (Han Yŏngae 2002: 299, 307). No specific social context was

a)

J	♯	J	J	♯	J	J	♯	J	♯	J	J	♯	J	J	♯	J	J	♯	J
*				*			*	*		*		*		*		*			
3		2		3		2		3	3		2		3	2	2	3	3		2

b)

J	♯	J	J	♯	J	J	♯	J	♯	J	J	♯	J	♯	J	J	♯	J
*				*			*	*		*		*		*		*		
3		2		3		2		3	3		2		3	2	3		2	3

c)

J	♯	J	J	♯	J	J	♯	J	♯	J	J	♯	J	♯	J	J	♯	J
*				*			*	*		*		*		*		*		
3		2		3		2		3	3		2		3	2	2	3	3	

provided for *kil kunak ch'ilch'ae*, though it is significant that she said it was a representative rhythm of the Sŏdo region, despite no further explanation as to whether it was from Hwanghae province, P'yŏngan province, or both (2002: 307). *T'aakki* gave no geographical marker for the pattern, but did make the same claim regarding its inclusion in the privileged set of 1 through 7 *ch'ae* patterns. Here, however, the authors did provide a rather detailed social context for the pattern's performance, stating that it was a processional rhythm played to and from the fields where communal labor (*ture*) took place (Ch'oe and Maeng 1996: 146). The third North Korean text (supplemental) tied up the above threads by linking *kil kunak ch'ilch'ae* directly to Hwanghae province, thus narrowing the Sŏdo area, and by listing it as a rhythm used for communal labor (Kim and No 2001: 248).

Scholars in the South are much more unequivocal in their assigning of meaning and location to *kil kunak ch'ilch'ae*. In the same Kim and No text on Kyŏnggi-province *p'ungmul*, to cite one such example (of which many more exist), the pattern is considered unquestionably to be the most representative and distinguished rhythm of the Uttari region (2001: 18). It is a processional rhythm most often found in the context of the *p'an kut*, or entertainment-oriented *p'ungmul* performance, but with older ties to communal labor and ritual fund-raising (2001: 238-39; identical language is also found in Pak Sangguk *et al* 1996: 144, 149). These parallels with social context and







Map 1.

rhythmic styles be any different?

Musical traces or remembrances of a once single Korea help aid the student or observer of Korean culture and politics to view the peninsula in a more historical and holistic way. They also provide another source for the desire of a reunified Korea in the future, one less economically driven and more culturally motivated that seeks to embrace, not engulf, the other.

## References

Buzo, Adrian

2002 *The Making of Modern Korea*. London and New York: Routledge.

Ch'oe Yŏngnam and Maeng Ch'ŏngjŏng

1996 *T'a akki* [Percussion instruments]. Seoul: Minsogwŏn. Originally published in 1988 by Munye ch'ulp'ansa (North Korea).

Chŏng Pyŏngho

1994 [1986] *Nongak*. Seoul: Yŏrhwadang.

Han Yŏngae

2002 *Chosŏn changdan yŏn'gu* [A study of (North) Korean rhythmic patterns]. Seoul: Minsogwŏn. Originally published in 1989 by Yesul kyoyuk ch'ulp'ansa (North Korea).

Han'guk hyangt'osa yŏn'gu chŏn'guk hyŏbŭihoe [National Research Council on Korean Local History]

1994 *Han'guk ūi nongak: Honam p'yŏn* [Korean *nongak*: Volume on Chŏlla provinces]. Seoul: Susŏwŏn.

Kim Hŏnsŏn

1994 [1991] *P'ungmulgut-esŏ samul nori-kkaji* [From *p'ungmulgut* to *samul nori*]. Seoul: Kwiinsa.

Kim Wŏnho and No Suhwan

1999 *Kyŏnggi-do ūi p'ungmulgut* [*P'ungmulgut* of Kyŏnggi province]. Suwŏn: Kyŏnggi munhwa chaedan.

Lee, Ki-baik

1984 *A New History of Korea*, translated by Edward W. Wagner with Edward J. Schultz. Seoul: Ilchokak.

No Poksun

1994 *Nongak*. Chŏnju: Chŏnbuk torip kugagwŏn.

Pak Sangguk, Kim Hohwan, Ch'ŏn Chin'gi, and Sŏ Hŏn'gang

1996 *P'yŏngt'aek nongak*. Seoul: Kungnip munhwajae yŏn'guso.

Pilzer, Joshua D.

2003 "Sŏdosori (Northwestern Korean Lyric Song) on the Demilitarized Zone: A Study in Music and Teleological Judgment." *Ethnomusicology* 47(1):68-92.

Shim Usŏng

1994 [1974] *Namsadangp'ae yŏn'gu* [A study of the *namsadang*]. Seoul: Tosŏ ch'ulp'an tongmunsŏn.

Yi Pohyŏng

1992 *Sŏdo minyo-wa Kyŏnggi minyo ūi sŏmyul kujo yŏn'gu* [A study of the melodic structure of Northwestern regional and Kyŏnggi-province folk songs]. Seoul: Munhwajae yŏn'guso.

Yi Sŏngch'ŏn, Kwŏn Tŏgwŏn, Paek Irhyŏng, and Hwang Hyŏnjŏng

1994 *Algi shwium kugak kaeron* [An easy to understand introduction to Korean traditional music]. Seoul: P'ungnam.

Yi Sŏngjae

1999 [1994] *Chaemi innŭn kugak killajabi* [An interesting guide to traditional music]. Seoul: Seoul Media.

# 길군악 칠채의 장단 패턴: 풍물의 남-북 지역 구분법

네이던 헤스링크(일리노이주 주립대학교)

송선형 옮김(서울대학교)

지역적인 구분과 개인 및 집단의 정체성을 통해 표현되는 여러 관점은 한국의 다면적인 문화와 사회를 이해하는데 근본적인 역할을 한다. 그 경계는 지리적인 현실로 인해 부과되는 정치적인 방침에 따라 정의된다. 12세기 초에는 지형이 험준하고 여행하기가 곤란했으며, 서민의 95%는 작은 마을 안에서만 살았다. 나라 안의 그러한 지역적인 분리는, 다양한 음식, 방언, 개인의 성격 타입, 멜로디와 리듬 스타일 등, 조선시대(1392~1910) 동안 중요한 방법으로 유착된 관습들로 귀결되었다. 근대 남한의 음악학 연구가들은, 최근 도시화·서구화의 결과와 매스 미디어의 발전에 따른 새로운 관계들이 인정됨에도 불구하고, 한국음악계에서 통용되는 그들의 글에 예전의 지역적 명칭을 계속 사용하고 있다.

제2차 세계대전 직후 일어난 한반도의 갑작스럽고 파괴적인 분열은 한국전쟁(1950~1953)에 의해 더욱 심화되었고, 그 전쟁의 여파로 민중들의 중요한 운명을 결정짓는 강제 이주가 이어진다. 국경을 구분짓기 위한 DMZ(비무장지대)의 인공적인 영토 분할은 반세기를 걸치는 동안 한반도의 문화적인 차이를 나누고 있다. 남북 간의 분열이 더욱 깊어짐으로써 서로 다르게 변해버린 수많은 정치, 경제적인 이데올로기는, 다른 쪽에 대항하여 커다란 독립성을 가지게 된다.

각자의 이데올로기적 울타리에 갇혀 있던 19세기 후반의 남북한 음악학자들은, 불완전한 반도 안에서 형성된 음악적 연주 기술, 어법, 사회적인 배경의 틀을 물려받게 된다. 바로 최근까지도 학자들은 두 개의 짐을 견뎌왔다. 그 '짐'은 1) 민속음악과 함께 귀족사회에서 맨 하층계급에 의해 연주되고 감상된 '종류계층'의 음악에 대한 조선시대의 문서가 현저히 부족했다는(현재도 역시 부족하다) 점이며, 또

한 2) 당시 매체와 여행에 대한 금지령으로 인해 '연구'에 대한 근원적인 자료를 얻는 것이 거의 불가능하다는 점이다. 1980년대나 1990년대 초에 연구된 남·북한의 표준적인 음악학 저서는, 38선에서 가로막힌 각자의 나라에 한정되어 개념화된 세계관을 드러내는 경향이 있다. 남한의 북한에 대한 견해는, 사람들과 장소들에 접근하여 그 자체를 설명하는 과정을 겪어오고 있다. 그리고 인쇄 자료들도 점점 실제적인 사항을 다루게 된다. 최근 십 년 간 이러한 성과가 이루어지게 된 데에는, 평양의 음악학 출판물들을 남한의 학자들과 일반 대중들이 쉽게 볼 수 있게 된 덕분이 크다. 그 출판물들은 서울의 민속원 출판사에 의해 특별히 재발행되었다. 남한의 풍물/농악을 연구하고 좋아하는 사람으로써, 타악기와 리드미컬한 구조를 다룬 두 권의 책은 나 자신과 나 이전의 많은 사람들이 예상해 왔던 것-즉 휴전선 사이에 놓여진 연결관계와 동조는 반드시 있어야만 한다는(그리고 아마도 계속 있어왔다는) 사실-을 확인시켜 주었다. 지역에 따른 전통 민속 장르의 일반적인 분류 체계는 대개가 확실히 불만족스럽고 불완전하다. 이 연구는 이러한 입장을 기본으로 하며, 남-북의 갈라짐을 잇는 옷다리 지역(한국의 중앙)의 보다 넓은 경계를 제시하기 위한, 풍물(길군악 칠채)의 장단 패턴에 대한 약소하고 기초적인 조사이다. 그러한 분석은 한국 음악 창작, 심지어 문화까지의 광범위한 초상화를 받아들이는 자세를 갖춘 현재 남한의 정치성과 지적인 풍토에 잘 맞으며, '한국 전체'의 활동상을 기술하도록 해야 한다.

## 북한의 주요 자료들

북한에서 나온 두 개의 서적은 이 연구에 중요한 골자를 제공했다. 최용남과 맹정정이 쓴 <타악기(1996[1988])>와 한영재 <조선 장단 연구(2002[1989])>가 그것이다. 원래 평양에서 간행된 그 주요한 자료들은 수준을 낮춰서 쉽게 설명하기 위한 목적으로 씌여졌음에도 불구하고 모두 아카데미한 어조로 씌여져 있다. 나처럼 북한의 원문에 익숙하지 못한 사람을 위해 설명해 주자면, 직접적인 논평이나 분석이 김일성이나 그의 아들 김정일의 공식 발표 인용구에 의해 갑작스럽게 끊기게 된다. 큰 볼드체의 글씨로 구별된 그런 구절에는 언제나 “다음은 우리의 친애하는 김정일 지도자 동지께서 강조하신 부분이다” 또는 그 대신에 “다음은 우리의 위대하신 수령 김일성 동지께서 강조하신 부분이다”라는 부분이 앞선다. 그러한 이념적인 주의문에도 불구하고, 대개의 북한 철자와 작문 스타일은 친숙하며, 설명 방법

은 남한에서 보는 것과 거의 동일하다.

〈조선 민족 악기〉 시리즈의 9권 〈타악기〉는 팽과리와 징, 바라, 북, 장고의 연주 법과 구조를 이해하는데 첫 손으로 꼽히는 실용적인 가이드이다.

이 책은 리듬 패턴(장단)에 대한 장에서도 매우 짧은 이론적인 논고를 꼭 포함하고 있다. 그러나 이 논고는 값진 지식의 대단한 결과물들을 우습게 만들 정도로 ‘계몽적’이다.

특기할 예들은 1) 용어의 명칭과 악기의 이름은 남쪽에서 발견되는 것들과 현저하게 같다는 점, 2) 제2장(45-47쪽)에서 장구의 채편을 열채가 넘어와서 치는 연주 테크닉을 알 수 있고, 그러한 연주법은 남한에서도 거의 볼 수 없었거나 아마도 전혀 존재하지 않았다는 점, 그리고 3) 제3장에서 23개의 장단 패턴을 볼 수 있는데, 그중 16개는 그들만의 기본 장단 형태를 포함하고 연습 형태의 기본 모델이 되는 시리즈이다. 그러한 장단들은 대표적인 민요와 함께 나온다는 점이다(모두 서양식 기보법으로 쓰여졌다).

그러나 유감스럽게도 이 책에서는 저자의 학문적 위치와 자격 증명이 언급되지 않으며, 예전의 1988년 자료와 결부된, 시간적으로 막연한 어법은 그런 원형을 성립시키는 것을 불가능하게 만든다. 그리고 문맥의 전후관계는, 현대에 관련되거나 상상된(또는 이상적으로 그려진) 과거의 기억일 뿐이다.

그 반면에, 두 번째 책 〈조선 장단 연구〉는 훨씬 순수하게 이론적이고, 학생 및 더욱 원숙한 학계의 사람들을 위해 씌여진 것이 거의 확실하다.

책에는 상세한 역사적 논문, 장르별 구조적 비교, 중요한 박자와 분할을 표시하는 ‘조직도표’, 그 세분화들이 모두 정확하게 나와 있다. 대부분의 실례들은 서양식 기보법으로 그려져 있다. 또 하나의 주목할 실례인, 김정일이 발전시킨 4/4 안땅 장단(104쪽)을 따른 새로운 악곡의 포함은, 나에게 있어서 이 책이 가장 중요한 소장품 중의 하나가 되도록 했다. 나는 한국 장단에 대한 연구에서 항상 이 책을 참고해 왔다. 책의 저자와 그의 배경에 대한 정보가 부족함에도 불구하고, 이 연구물은 더욱 주의깊게 읽혀질 가치가 있다. 장래에 남한의 학자들에 의해 분석될 만한 가치가 있음은 물론이다.

## 길군악 칠채

이 전체적인 프로젝트는 1년 전인 2002년 여름에 〈조선 장단 연구〉를 서울의 대

형서점인 교보문고에서 우연히 집어들면서 시작되었다. 그 책의 내용을 서둘러 읽으면서, 나는 친숙한 길군악 칠채 장단을 우연히 알게 됐다. ‘길군악 칠채’의 뜻은, 문자 그대로 ‘일곱박(칠채)의 행진(길) 군대음악(군악)’이다. 나는 그 장단이 유명한 사물놀이(현대식으로 재구성된 풍물)와 지역음악인 ‘웃다리 풍물’의 형태와 비슷해서 ‘친숙’했다고 생각한다(리듬과 악곡과 장르의 의미에 대해서는 김현선 1994: 72, 237-43을 참고). 나는 처음에 웃다리 지역의 북한 리듬 편성이 매우 흥미로웠다. 남한에서는 웃다리가 글자 그대로 ‘위쪽 다리’, 즉 경기도와 충청도의 ‘북쪽’ 지역이라고 일반적으로 인정하고 있다. 한편, 아랫다리 지역은 글자 그대로 ‘아래쪽 다리’, 즉 전라도와 같은 ‘남쪽’ 지방을 뜻한다(실례로써 노복순 1994: 20과 심우성 1994:48을 참고하라). 남한의 풍물 전문가 정병호 교수는, 웃다리 장단이 경기도의 북쪽에 바로 인접한 북한의 황해도 지역에서 생겨났다고 말한다. 하지만 그는 웃다리 장단이 남한 지역의 웃다리와 ‘직접적인’ 관련이 있다는 주장에 대해 반박하지는 않고 있다(1994: 19). 이와 같은 지식에 반대해서, 길군악 칠채가 사실은 황해도 경계부분의 중앙지역 장단이라고 가정하면 어떨까? 만약 그렇다면, 길군악 칠채가 남쪽에서 기초했다는 다른 실례를 들기 위해서 작품과 사회적인 배경을 어떻게 비교할 수 있을까?

작년 여름 이후에, 위에 언급했던 <타악기>를 우연히 발견함으로써 또 다른 수수께끼가 생겼다. 이 책도 역시 길군악 칠채를 매우 비슷하게 다루고 있으며, 북한을 보충설명하는 구절이 더해져 있다. 그 구절은 내가 경기도 풍물에 대한 책(김현선과 노복순 2001:248-49)에서도 찾았던 것이다. 장단에 대한 넓고 깨끗한 표도 제시된다. 징의 타격 수에 따라서 장단의 한 사이클이 연주되었으며, ‘길군악’, ‘칠채’, ‘길가락’, ‘길가락 칠채’, ‘길가락 오방진’, ‘오방진 칠채’ 등 여러 가지 명칭으로 알려져 왔다. 그리고 세 개의 북한 자료는 모두 장단의 기보법이 일관되었다.

모든 실례에서, 길군악 칠채는 두 세 박의 박자 분할이 교대로 나타나는 4개의 작은 프레이즈로 구성되어 있다고 이해된다. 세 개의 실례에서 모두 똑같이 볼 수 있듯이, 핵심적인 장단은 팽과리 선율에 기초한다. <타악기>에서 나온 팽과리 선율을 보면, 남한 사물놀이 그룹이 연주한 2+3+3+2 박자 구조의 앞 두 박을 거꾸로 하여, 3+2+3+2 박자 구조로 나뉜 것으로 나온다. 그런데 <타악기>의 저자는 이 작은 차이를 생각하지 않고, 같은 부분에서 새납의 가락 라인을 2+3+3+2로 일관되게 설명하고 있다. 이것은 아마도 타악기 파트를 실수로 표시한 것이 아닐까 추측된다.

그러나 사회적인 문맥과 경계의 영역에서 보면, 북한의 자료는 점점 알기 어려워

진다. 〈조선 장단 연구〉의 초기에서, 저자는 길군악 칠채를 채장단에서 더욱 큰 작품의 부분으로 포함시켰다. 조선시대에 걸쳐서 1채에서 12채까지 확립되었지만, 20세기 말에 와서는 1채에서 7채까지만 사용되었다(한영애 2002: 299, 307). 저자가 길군악 칠채가 서도지방의 대표적인 장단이라고 중요하게 말함에도 불구하고, 사회적인 텍스트는 명확하게 제공하지 않는다. 또한 황해도나 평안도, 또는 두 지역 모두에서 파생되었다는 서술도 없다(2002: 307). 〈타악기〉는 지역적인 구분을 알려주지 않지만, 1채에서 7채의 원형은 특별하게 포함되어 다루었다. 이 책의 저자는 공동 노동지역에서 연주된 행진 리듬의 면에서는, 사회적인 텍스트를 보다 자세하게 제공하고 있다. 북한의 세 번째 보충서는 길군악 칠채를 황해도(좁은 서도지역)에 긴밀하게 연결시켜 확정짓고 있으며, 공동 노동에 사용된 리듬으로써 기재했다.

남쪽의 학자들은 길군악 칠채의 형성 위치와 그 뜻에 대해서 더욱 명확하게 언급한다. 그러한 예들은 경기도 풍물을 다룬 김현선과 노복순의 보고서에서 훨씬 많이 등장한다. 그 원형은 웃다리 지역의 대표적이고 뛰어난 장단으로 훨씬 중요하게 여겨진다. 그 장단은 판굿이나 또는 풍물놀이에 대한 텍스트에서도 자주 발견된다. 그러나 공동 노동과 정부 의식과 결부되진 않고 있다. 북한의 사회적인 텍스트나 용어와의 이런 비교는 지리적인 근접성을 특히 확실하게 고려해서 해야 한다. 남북 지역을 구분하는 기준에 대한 논의는 오히려 남한에서 기보된 길군악 칠채의 세 가지 예들을 통해서 더욱 힘있게 이뤄진다. 서로 같은 장단을 다루는데 있어 의문점은 없다.

## 결 론

북한 측에서는 확실히 단순하고 대략적인 증거를 내놓음에도 불구하고, 현재의 풍물 연주와 관습에 대해서 직접적인 언급이 부족하다. 그렇지만 웃다리 지역의 면적을 제시하는데 무관심해 보이지는 않는다. 통합된 웃다리 지역은 충청도와 경기도와 황해도 지역을 포함한 경계를 모두 포함한다. 유사한 용어, 유사한 기보법, 유사한 사회적인 배경에서 발견되는 것은 분단된 한반도가 서로의 화해를 필요로 하고 있다는 점이다. 만약 동시대의 남쪽 민요 소리꾼들과 연구원들이 불려진 장르를 발견했을 때, 경기도(충청도까지 일부 확장한)와 황해도를 나누기 위한 문화적, 음악적인 이유를 붙이지 않도록 할 수 있다면, 장단 형태가 왜 달라지겠는가?



이전 시대 단일 한국의 음악적 자취는, 한국의 문화와 정치를 공부하는 학생이나 연구자들이 반도를 더욱 역사적이고 전체론적인 방법으로 바라볼 수 있도록 도움을 준다. 그들은 또한 미래에 통일된 한국을 갈망하며, 한쪽이 경제적으로 불리하거나 문화적으로 더 하강했을 때, 다른 쪽을 흡수하는 것이 아니라 서로 포용하는 상황을 만들기 위해, 보다 다른 근본을 준비할 필요가 있다.