

한국음악 - 유럽식 기보로 역보(譯譜)된 17개 악곡들에 대한 최초의 소개 및 논평*

박 군

(사단법인 이미트박사 기념사업회)

〈차 례〉

1. 서언
2. 한국의 역사와 문화사에 대하여
3. 음악철학
4. 한국음악의 본질
5. 악기의 형태와 연주방식
6. 연주

【역자후기】

제정식의 독일어 박사학위논문 〈Die Koreanische Musik 한국음악〉은 다양한 장르의 한국전통 음악악곡들(17곡)을 서양식 악보로 옮겨 음악학적인 분석을 시도한 최초의 논문이라고 할 수 있다. 그는 당시 유성기음반에 수록된 음원들을 자신의 음악적 감각인지를 토대로 채보하여 개별악곡들의 음악적 선율과 리듬 구조, 그리고 기악연주에서 발생하는 독특한 헤테로포니적인 요소들을 세밀하게 제시하고 있다. 특히 음악적 프레이즈를 설정할 때, 기악곡의 경우엔 이음줄이나 세로줄(점선)을 통한 박자분할과 그때그때 임의적으로 박자교체를 표시하는 방식을 채택하고, 성악곡의 경우엔 노래텍스트를 가자(歌者)의 감정라인과 그에 따른 호흡에 준거하여 프레이징하면서 한국전통음악과 서양음악의 본질적 음악철학적인 차이를 분명히 제시하고 있다. 그의 논문은 무엇보다 풍부한 감성과 정조표현을 강조하는 한국고유의 즉흥적인 음악적 순수성을 가능한

* 지면관계상 원래 글의 전반부와 후반부를 나누어 이번 『동양음악』 40에는 전반부의 번역 원고를, 이후 발간될 『동양음악』 41에 후반부의 번역 원고를 게재할 예정이다.

한 그대로 전달될 수 있도록 독창적인 분석 틀을 제시하였다는 점에서 시사되는 바가 크다고 하겠다.

이 글을 번역함에 있어서 계정식이 한국음악을 묘사하기 위해 사용한 독일어를 최대한 생생하게 전달하고자 의역은 최대한 절제했다. 그럼에도 불구하고 음악 용어에 있어서 당시의 조선, 또는 오늘날 우리가 인식하고 있는 것과 달라서 오해를 불러일으킬 여지가 있거나 시대나 연도 등 오류라고 여겨지는 부분에 대해서는 원문을 그대로 번역한 뒤 여주를 첨가했다. 이러한 오류는 계정식이 그렇게 인식하고 있었는지 혹은 그가 참고했던 문헌들의 오류였는지는 의문이다.

1. 서언

중국 음악과 일본 음악은 많은 음악학자들에 의해 연구되고, 기술되어왔다. 기악곡과 성악곡들이 포노그래프¹⁾ 녹음 후에 서양식 악보로 기보되고, 또한 기초적인 방식으로 분석되어 보다 광범위한 영역이 쉽게 이해될 수 있게 시도되었다.

그러나 한국음악은 지금까지 이와 같은 관심을 누리지 못했다. 그것은 한국음악의 본체가 중국음악에서 유래된 탓에 이미 충분히 고찰되었다는데 있을 것이며, 그래서 오히려 이에 대한 연구에 큰 장애가 되었다고도 하겠다. 악보집도 없고, 더욱이 지금까지 외부세계에 대해 문화를 철저히 차단시켰던 한 나라의 음악을 학문적으로 연구하는 것은 분명 매우 어렵다.

현재까지 한국음악에 대해서는 단 한편의 논문만 출판되었다.²⁾ 책의 저자인 안드레아스 에카르트 신부(Ordo Sancti Benedicti)는 철저한 조사를 토대로 자료들에 대한 문화 역사적이고 교육적인 설명을 제공해주었다. 본 논문의 과제는 일차적으로는 그의 연구방법론에 의거하고, 비교음악학을 보조수단으로 하여 이

1) 역주: 에디슨이 1877년에 발명한 최초의 축음기를 포노그래프(Phonograph)라 했다. 그리고 일본에서는 이를 받아들여 한자로는 축음기(蓄音機)라 썼지만 이를 읽거나 부를 때는 “포노그래프(ボノグラフ)”라고 불렀다. 이에 계정식이 이 원고에서 포노그래프라고 지칭한 것은 당시 유통되었던, 오늘날 한국에서는 유성기라 부르는 기계를 지칭하는 것으로 보인다.

2) Andreas Eckardt (O.S.B.: Koreanische Musik, Tokzo, 1930. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasien, Band XXIV, Teil B).

(에카르트 신부의) 감사할 만 한 시도를 보충하는 데 있다고 하겠다. 해당 장(章)들에서 이론과 실재를 별도로 하고, 개별적인 악곡들의 상론(詳論)은 콜럼비아 레코드와 빅터레코드에 의거해 저자가 최초로 서양식 기보를 실시했던 한국의 궁정음악 곡들과 민속음악의 노래들에 대한 기록에 근거한다.

2. 한국의 역사와 문화사에 대하여

한국의 상고사(上古史)는 불분명하다. 즉 신화와 역사(歷史) 간의 경계가 정확하게 규정되지 않는다. 한민족에서 단군을 왕으로 선출했던 기원전 2332³⁾년은 한국 최초의 국가가 건립된 해로 간주될 수 있다. 단군왕조는 (고)조선이라고 불리며, 동부 몽고와 만주전역, 그리고 한반도로 이루어졌다. 오늘날의 국경을 지닌 왕국은 918년, 왕건에 의해 세워졌다. 그는 삼국·후삼국의 불화를 이용해 왕조들을 몰락시키고, 이로써 고려-훗날 코리아-황제 지위를 얻었다. 13세기에 거의 아시아 전역과 동유럽을 굴복시켰던 몽고의 위대한 정복자 징기스칸은 그의 엄청난 병력에도 불구하고, 이 통일국가와의 10년 전쟁에서 아무 것도 얻지 못했다. 한국은 1592년~1615년까지는 일본에 침략당하고, 1627~1637년까지는 만주에 침략당하는⁴⁾ 연이은 전쟁 발발에 항쟁하였고, 마침내 이 두 전쟁을 통해 정치적으로 독립할 수 있게 되었다. 그러나 수많은 사상자가 났고, 국가자산의 손실도 엄청났다. 그 후 한동안 평화로운 시절이 계속되었다. 그러나 거의 반세기에 걸친 전쟁 때문에 완전히 피폐해지고 영락해진 한국은 강력한 쇄국정치가 필요하다⁵⁾고 인식하게 되었고, 240년 간 이웃국가와 서양의 여러 민족들

3) 역주: 오늘날 단군이 고조선을 건국한 것은 기원전 2333년으로 알려져 있으나 계정식은 2332년으로 적고 있다.

4) 역주: 중국 만주에서 건국한 후금(後金)이 조선을 침략한 1627년 정묘호란을 시작으로 이후 후금이 나라이름을 청으로 바꾸어 조선을 공격한 병자호란이 끝나는 시점인 1637년 사이의 전쟁을 이른다. 원글에서 후금, 또는 청이라 적지 않고 만주(Mandschu)라고 적고 있기에 그대로 번역하였다.

5) Ernst Grünfeld: Eine kurze Geschichte der Fremden in Korea, Berlin 1916, S. 651.

을 향해 폐쇄적인 정치를 실행하였다. 결국 이러한 정치적 방책은 의도했던 대로 성공을 거두기는 했다. 즉 한국은 민족고유의 독립적인 생활과 그 문화를 변질시키지 않고 그대로 순수하게 보존하게 되었던 것이다. 1876~1882년에야 한국은 일본, 미국, 영국, 러시아와 그 외 여러 국가들과의 통상조약을 체결하였다. 무엇보다 이 시기에 개통되었던 케이블전기연결과 전신선(電信線)은 한국을 서양문화에 보다 가까이 다가가게 만들었다. 국내정책에서 국체(國體)를 혁신하고자 했던 한국 젊은 개혁가들의 일련의 시도들은 일본의 내정간섭을 낳게 했고, 러일전쟁이 끝난 후 결국 한국은 정치적 독립을 상실하는 결과를 낳고 말았다.

한국의 문화는 극동의 가장 오래된 문화들 가운데 하나이다. 단군왕조(2332~853 기원전)때에 이미 그것은 전성기에 이르렀고, 삼국-신라, 백제, 고구려-이 존재하는 동안-대략 기원 초기-에 그것은 정점에 이르렀다. 한국은 한편으로는 독자적이었고, 또 다른 한편으로는 중국의 것이기도 했던 문화를 장인(匠人, Lehrmeister)들을 통해 일본에 전달했다. 일본은 이런 방식⁶⁾으로 한자와 음악, 그리고 회화예술을 받아들였다. 5세기 초에 신라 출신⁷⁾의 한국인 학자 왕인을 통해 비로소 일본의 철학은 그 토대가 세워졌다. 일본으로 이주했던 한국인들은 본래는 도공들이었다. 오늘날 일본의 도자기가 그들의 것으로 찬미되고 있는 것은 잘못된 일이라고 하겠다.⁸⁾ 일본의 건축양식인-이른바 나라(奈良)양식의 기원도 마찬가지이다. 에카르트⁹⁾는 문화적 관점에서 한국은 중국의 학생이었고, 일본의 스승⁹⁾이었다고 언급했다. 이두문자의 발견과 사용은 이미 매우 이른 시기(정확하게 1220년)로까지 소급된다. 그리고 1443년, 28자(字)로 된 한국의 문자가 세종대왕의 주도 하에 만들어졌다.

한국의 가장 오래된 국교는 단군교(대종교)이다. 오늘날에도 여전히 존속해오고 있는 조상숭배는 단군교에서 기인한 것이다. <삼대 조상>들-단군(예지하라!)과 그의 아버지와 할아버지¹⁰⁾-은 4천 년이 넘도록 추앙받아오고 있다.

6) W. Hägeholz: Korea und die Koreaner, Stuttgart 1913, S. 40.

7) 역주: 왕인은 4세기 백제 근초고왕 때 박사로서, 5세기 신라출신이라는 위의 기록은 오류.

8) C. Gottsche: Über Land und Korea, 1885, S. 255.

9) Eckardt, a.a.O.

372년 중국으로부터 불교가 들어오게 되었고, 그것은 15세기까지 가장 널리 퍼진 종교적 종파였다. 이후에는 유교가 특히 상류계층 출신의 신봉자들을 얻게 되었다. 그러나 하층의 시민은 불교에 충실했다. 오늘날에도 극진한 조상숭배는 꽤 보편적으로 장려되고 있다.

이처럼 고대 아시아 문화에 중요한 기여를 했던 한국이 왜 더 이상 발전을 하지 못했는지 의문이다. 고대 아시아의 수많은 다른 나라들과 공유했던 상황을 아직도 고집하는 이유는 서양 세계가 빠른 속도로 밀고 들어와 전혀 새로운 문화를 형성했던 시대에 한국은 모든 새로운 것에 대해 극도로 완고하게 고립하기로 결정한 데에 있다고 할 수 있다. 모든 낯선 세계에 대한 이러한 쇠국(鎖國)은 한편으로는 한국에 심각한 손해를 입히기는 했지만, 또 다른 한편으로는 이를 통해 민족고유의 문화뿐만 아니라, 특히 음악이 그 본래의 순수성을 오늘날까지 지킬 수 있게 했다.

3. 음악철학

동아시아의 음악관은 중국철학의 지배를 받았다. 중국인들은 음악의 기원을 상고시대의 여명기(Dämmerung)에 두었다. 그들의 왕들 중의 한 사람이었던 주양(朱襄 대략 기원전 3000년)은 새의 노랫소리에 귀 기울여 들으며 그 멜로디의 음들에서 하나의 음악체계를 만들었다. 음들의 하모니는 인간 영혼을 움직였고, 욕망을 진정시켰으며, 마음을 건강하게 만들었고, 체액의 균형을 이루게 했다. 그리고 이런 가장 오래된 음악은 지음이라 불리었다. 즉 절제와 기품. 그 속에는 선율과 리듬, 그리고 인간 영혼 사이의 비밀스런 관계가 존재한다는 세계관이 언급되어 있다. 음악을 철학적으로 고찰하는 목적은 바로 이러한 관계성을 파악하고, 그것을 숫자로 이해하는 데 있었다. 조화로운 호흡의 농축을 통해 천지만

10) 이극로: Unabhängigkeitsbewegung Koreas und japanische Eroberungspolitik, Berlin 1924, S. 20.

물이 창조되고, 음악적인 음들이 생성된다는, 이를테면 신성의 법칙이 인간의 정서생활을 지배했다. 음악은 인생의 화복(禍福)을 통해 교란된 인간영혼이 정상 상태로 회복되도록 인간들에게 주어진 신의 선물로서 인격(人格) 속에 자리하고 있는 온전한 영혼의 정화를 방해하는 것은 바로 음악을 통해 제거되게 할 수 있다. 음악의 이러한 숭고한 과제를 신의 뜻대로 실천하기 위해서는 특정 숫자 관계에서 기인한 그것의 고유한 운동법칙을 우주와 인간 영혼의 그것과 일치시킬 필요가 있다. 인간의 의도와 자연 사이에 완전한 조화가 이루어질 때 비로소 개개인이 행복을 느끼는 상태가 시작된다. 그리고 바로 이러한 상황이 인간의 평화로운 공동체적 삶과 국가의 안녕을 보장하게 된다. 공자는 이러한 목표에 도달하는 탁월한 수단을 음악 속에서 발견했다. 그는 어떤 한 나라의 음악을 알면, 그 나라가 흥할지 망할지를 알게 된다고 까지 주장했다. 그는 음악의 선(善)만을 유용한 것으로 여겼으며, 음악의 미(美)는 신의 의도에 역행한다고 하여 배척하였다. 그는 “단지 귀를 즐겁게 하고, 감정을 자극하고, 인간정신을 허약하게 만들어 감정적 슬픔이나 경박한 즐거움에 빠져들게 하는 멜로디들을 혐오했다.¹¹⁾ 그러나 그의 가르침이 매우 엄격했음에도 불구하고, 그는 음악의 쾌감을 결코 멀리하려고 하지 않았다. 그에게 쾌감과 즐거움은 도덕관과 일치하는 것으로 여겨졌기 때문이다. 공자의 가르침은 그의 시대에는 받아들여지지 못했다. 그것은 수 백 년이 지나고서야 관철되었으며, 오늘날 보편적으로 동아시아의 세계관을 지배하고 있다. 중국의 공공생활에서 음악은 중요한 위치를 차지했음에도 불구하고 옛 부터 내려온 것에 대한 완고한 집착 때문에 크게 개선(改進)되지는 못했다. 그것은 오히려 철학적 공론의 대상에 머물렀고, 법적인 규정으로 민간 속으로 들어갔다. 우주(宇宙)의 다섯 개 수(數)(다섯 개의 신체기관, 다섯 개의 원소, 다섯 개의 행성, 다섯 개의 색깔 등등)의 상징에 근거한 5음음계는 완전 4도와 7도 음정이 없는 음계¹²⁾와 더불어 16세기까지 표준체계로 간주되었다.

11) R. Wilhelm: Das Wesen der chinesischen Musik, Sinica Mitteilungen des China-Instituts Frankfurt a. M. 1927, Nr. 11-12, S. 205.

12) 역주: 여기서 언급하고 있는 “완전 4도와 7도 음정”은 서양의 운음계에서 제일 처음으로부터 완전 4도의 간격에 있는 네 번째 음, 그리고 장 7도의 간격에 있는 일곱 번째 음을 가르키는 것으로 보인다.

12음 음계의 발견 후에도 이전처럼 5음음계의 음들만 허용되었고, 단지 확장을 통해서만 다른 음계로 바뀔 수 있었다. 학문, 종교, 그리고 시민들의 생활양식은 음악적 가치관과 규범에 깊게 뿌리를 두고 있어서 사람들은 음악의 확고부동한 옛 법칙에 반(反)하는 현존질서의 붕괴를 두려워했다.

음악에서 얻은 조화로운 세계질서에 대한 관념은 한국의 철학을 관통해 거의 변함없이 인용되었다. 물론 한국의 음악철학은 그 바탕색에 있어서는 중국의 음악관을 취하고 있지만, 본질적인 점에 있어서는 중국의 그것과 다르다. 세상의 제반문제들에 대한 공자의 사려 깊고 이성적인 사고방식이 산술적인 문제해결로 접근되었던 반면, 한국의 철학은 다른 통찰단계에 있다, 즉 산술적인 관점을 신학의 관점으로 바꾸고, 작품을 신의 음악적 활동으로 인식하고, 또 세상에서 일어나는 모든 일들을 신의 조화로 인식했다. 이러한 세계관에서 한국의 철학은 개별 작품을 악기로 모사해 신에 대한 감사의 제물로 바치고, 동시에 인간이 소원하는 바를 성취시키게 하는 것을 음악의 최고 의미와 목표로 보고 있다.

“음악이 하늘까지 솟아오르고, 땅을 에워싼다. 그것은 죽은 자들의 이름과 천상의 정령들이 만나는 것을 성사시킨다.”¹³⁾ 군주는 궁정악사에게 그의 예술을 통해 “신과 인간이 일체가 되게 할 것”을 명(命)했다. 재난(災難)의 시대에는 신들에게 도움을 청하는 것은 음악가와 무용수들의 과제였다. 후자의 곡조와 경의(敬義)가 호의적으로 기울어졌을 때, 동일한 멜로디들을 통해 악귀들이 퇴치되었다. 그래서 제의음악은 구축(驅逐)에도 쓰였다.

음악의 청원기도를 엄격하게 제의적으로 실행하는 것은 국가의 중대사로 여겨져서 그것을 감독하기 위한 특별한 음악기관(예부)이 설립되었으며, 그것의 주요임무는 장엄한 국가제전 때에 제의음악을 관장하는데 있었다. 제의음악의 곡조들은 반드시 봉헌의식을 거행할 때만 울려 퍼졌고, 오직 궁정악사들에게만 그것을 연주하는 것이 허용되었다.

13) 『史記』, 37쪽(역주: 에카르트는 『Koreanische Musik』의 4~5쪽에 동아시아의 음악관과 관련해 史記 권 24에서 하나의 에피소드(위나라 영(靈)(534-493 v. Chr)과 관련)를 발췌해 독일어로 번역한 텍스트가 실려 있는데, 계정식이 이 가운데 짧은 일부 내용을 인용).

한국음악의 본질은 음악을 우위(優位)에 둔 세계관 속에서 인식될 수 있어서, 사람들은 단지 그것의 장려, 권위, 그리고 음악가의 교육에만 정통할 수 있을 뿐이다. 음악은 신의 언어로서 신성(神性)의 의도를 알렸고, 신에게 호감을 갖게 만드는 수단이었으며, 그것을 통해 사람들은 도덕관을 견고하게 했고, 인간적인 감정을 교화시켰다. “마음이 슬픈 분위기에 머물러 있으면, 음은 약하고 점점 가라앉는다. 그러나 마음이 만족스런 분위기에 머물면, 음은 폭넓게 확장된다. 마음이 기쁨으로 충만해지게 되면, 음은 상승되고 긴장된다. 그러나 마음이 분노의 격정 속에 있으면 음악은 높아지고, 격렬해지고, 거칠어진다. 마음이 경외심으로 가득차면, 음은 탁 트이고 온화하다. 마음이 사랑에 사로잡혀 있으면, 음은 조화롭고 부드럽다.¹⁴⁾ 이러한 정신적인 체험을 음악으로 재현할 수 있는 가수와 연주자는 청자(聽者)의 내부에서 그것들을 다시 불러일으키게 할 수 있다.

한국의 세계관은 음악의 도덕적인 영향과 관련하여 중국의 세계관과 대체로 일치한다. 물론 후자(後者)의 세계관은 선율과 리듬이 인간 영혼과 성격에 미치는 영향을 특정한 수(數)관계로 산정하려는 경향이 있는 반면에, 전자(前者)의 그것은 음악을 통해 감화받기 쉬운 신의 섭리로 소급하려는 데에 심취해 있다는 점에서 차이가 있다. 이러한 문제들을 인접국가 일본의 세계관과 비교해보면, 일본인은 다른 이웃국가의 사람들보다 철학적 사변에 대한 경향이 거의 보이지 않는다는 사실을 알 수 있다. 일본음악은 진정한 의미에서 독자적인 문화적 산물이 아니고, 중국음악과 한국음악의 혼합체가 특별히 개인적인 욕망에 짜 맞추어진 것이다. 특히 음악의 외적인 형태, 즉 궁정음악이라든지 세속음악이라든지, 음악가 계층의 사회적 차등 등등이 그대로 받아들여졌다. 일본에서는 예전부터 상징적인 의미와 인간적인 곡조들의 초감각적인 작용에 대한 믿음에 대해 매우 회의적인 견해를 갖고 있었던 것으로 보인다. 오히려 서양에서보다 음악 딜레탕티즘이 널리 확산되었다는 사실은 음악예술의 수행에 대한 종교적 경외심(특히 한국에서는 여전히 존재하는)이 극복되었다는 증거라고 할 수 있을 것이다. 비

14) Eckardt: a.a.O., S. 3(nach de Groot, Universismus, S. 79).

교적 이른 시기에 서양문명 확산과의 교섭이 이에 기여했다고 할 수 있다. 그러나 일본이 오늘날까지 동양음악의 오랜 전통 가운데 하나를 고수하고 있는 게 있다면, 그것은 바로 화성학에 대한 원칙적인 거부이다.

이웃민족 인도에서 음악의 근원은 신들로부터 유래된다. 그들에게 음악은 형상을 만들고, 가치를 높이고, 심지어 기적을 일으키게 하는 것으로 여겨졌다. 그래서인지 그들의 종교적 신화는 자연현상을 음악으로 묘사한 것이 매우 많다. 상상을 통한 극단의 판타지들이 음악으로 옮겨졌으며, 음정과 조성에 대한 포괄적인 척도는 바로 연속이었다. 특히 후자는 960여개에 달했다. 그들에겐 4분음 사용이 익숙했고, 그것의 22개로 옥타브를 얻었다.¹⁵⁾

아시아의 철학적 사고들이 서양의 온갖 지혜와 예술을 관통하여 서서히 빛나고 있다. 음악의 힘에 대한 동아시아의 세계관이 다시금 고대 그리스의 철학으로 향하고 있는 것이다.¹⁶⁾

아시아 음악관과 그리스 음악관 간의 실험적인 비교는 관련 사고들-즉 객체들에 대한 음악의 힘과 인간과 신성(神性) 사이의 중재자로서의 음악의 과제-에 대한 모든 철학적 학설들이 변화했던 수세기 동안에도 결코 사라지지 않았다는 사실을 인식하게 한다.

4. 한국음악의 본질

1) 음 체계

한국음악에는 옛날부터 고정된 표준 음고(音高)들이 없었다. 그래서 악기들은 그때그때 다른 표준음으로 조율되었다. 직접 제작된 일상악기 단소는 오늘날에도 집집마다 다른 음조를 지니고 있다. 그러나 궁정의 악사들은 하나의 악곡을

15) Ambros: Geschichte der Musik (Breslau 1862, Bd. 1).

16) Abert, Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899.

합주해야 했기 때문에, 정해진 표준음으로 통일해야 했다. 신성한 제전(祭典, 제사)을 위한 음악에서 사람들은 표준음을 엄격하게 실행하는 것에 무척 신경을 썼다. 사람들은 자연에서 표준음을 찾아냈다. 정확하게 조율된 악기들이라도 쓸모없거나 망가지게 되면, 표준음정은 다시금 소멸되기도 했다. 그럼에도 불구하고 표준음을 결정하기 위해, 사람들은 전란(戰亂)에 어느 성스러운 연못에 가라앉아 있었던 황종(鍾)을 사용했다.¹⁷⁾ 황종 음은 대금의 표준음과 일치하고, 반면에 그것의 나머지 음들은 관(管)의 정확한 분할을 통해 만들어졌다. 에카르트는 한국의 표준음정을 ‘g’로 표기했고, 쿠랑(Courant)은 중국의 그것에 대해 ‘e’로 표기했다.

한국의 기본음계는 단지 다섯 개의 음만을 식별한다. 그리고 5음 음계의 모든 음들에는 특별한 의미가 부여되어 있다. 기음(基音)은 황제의 고귀한 위엄을 의미하며, 이 때문에 가장 중요한 음이다. 두 번째의 음은 신하에 상응하고, 세 번째 음은 백성의 복종에 상응하며, 네 번째 음은 국사(國事)에서 특별한 역할을 맡는다. 그리고 다섯 번째 음은 현세의 온갖 사물 총체를 예시한다. 따라서 모든 음들을 분명하고 명백하게 실행하는 것이 매우 중요했다. 본고에서는 기본음계를 서양 음음계와 비교하여 추적해보기로 한다. 기본음계는 궁정음악의 관악기들에 한에서만 음도(音度)의 순수성을 순율에서 1/4음도까지로 구별한다. f₁과 c₂가 비교적 가장 순수하게 울린다.

한국의 음계 : 표기	서양의 음계 : 표기
5..... 우	5..... d
4..... 치	4..... c
3..... 각	3..... a
2..... 상	2..... g
1..... 궁	1..... f

* 반음진행 a-b¹⁸⁾와 e-f가 빠져 있다.

17) Courant: nach Eckardt, a.a.O., S. 7.

18) 역주: b b에 해당하는 독일식 표기법임.

고대 그리스의 옥타브 종류와 유사하게 반음이 없는 완전 5도 음계는 그것의 기점(基点)을 바꿀 수 있고, 그것을 통해 다양한 3도 음정의 음역이 나타난다. 음계의 5음들은 다음의 5행에 상응한다고 할 수 있다.

기본음계

(1) f g a \hat{c} d [궁상각치우]

(2) g a \hat{c} d \hat{f} [상각치우궁]

(3) a \hat{c} d \hat{f} g [각치우궁상]

(4) c d \hat{f} g a [치우궁상각]

(5) d \hat{f} g a \hat{c} [우궁상각치]

* (2), (3), (5)는 2개의 3도 음정을 포함하고 있다.

이러한 원시적인 음계 혹은 기본음계(온음 음계)는 대부분 오늘날에도 사용되고 있다. 특히 궁정음악에 대해 그것은 강한 구속력을 지녔다. 그러나 음악의 세계관적인 요소보다는 음악의 감성적인 요소를 우선시했던 속악의 경우엔 기본음계가 달랐다. 여기에서 사람들은 3도(변각; 변=b) 내림 음정을 사용했으며, 그 결과 예제 11(육자백이)과 같은 음계관습이 나타났다.

7 cis(c #)

6 h(b)

5 a

4 (g)

3 f

2 e

1 d

한국인은 적어도 이론상으로 <청정성 음계(=택)>에서 하나의 반음음계(음계 자료로서)를 갖고 있다. 그것은 중국에서 유래한 것이다. 반음음계의 음들에 대한 한국식 표기는 다음과 같다.

12	응	e
11	무	dis(d#)
10	남	d
9	이	cis(c#)
8	임	c
7	유	h(b)
6	중	ais(a#)
5	고	a
4	협	gis(g#)
3	태	g
2	대	fis(f#)
1	황	f

2) 가자(歌者)와 악공(樂工)

한국 지식인들은 음악을 사랑하고, 사적인 행사를 즐긴다. 경우에 따라서 그들은 독학으로 노래와 연주를 체득하기도 한다. 그럼에도 불구하고 한국에서는 일본에서처럼 음악이 그렇게 폭넓은 서민층을 사로잡지는 못했다. 한국의 하층 계급의 사람들은 음악행사를 꺼리고 경계했다. 신시대에도 그들은 음악을 한량들이나 기생(게이샤 芸者Geishas)의 예술로 여겼고, 사람을 타락시키는 것이라고 생각했다. 그럼에도 불구하고 많은 한국인들은 원시적인 방식으로 북이나 피리를 직접 만들었다.

이전 시대의 한국 음악실제들에서 우리는 다음 네 개의 세습계급을 구별해

낼 수 있다.

1. 첫 번째 계급은 궁정악사이다. 그들은 최고의 음악계급으로서 황제의 궁정에 고용된 관리들이었다. 재능이 있고, (시험에서) 선발된 악사들만 이 계급에 속한다. 그들은 대부분 조상대대로 재능과 직업을 물려받은 가계(家系)의 출신들이었고, 그들의 활동에는 국가의 안녕을 위한 큰 의미가 부여되어 있었다. 어느 서훈(敍勳Auszeichnung)에 따르면, 광무 원년에 그들의 숫자는 무려 770명에 달했다. 한국의 편년사(왕조실록)에 따르면, 세조대왕의 통치 시기(1457~68)에는 가자(歌者)들을 포함한 악공(Musikkapelle)들이 572명으로 구성되었고, 195명의 악생이 있었다. 인조(1623~49) 21년에는 564명이었으며, 정조(1777~1801) 조에는 266명에 불과했다. 그러나 광무 원년, 즉 1897년에는 그 수가 다시 772명으로 늘어났다. 이 후 1907년에는 350명, 1908년에는 270명, 1911년에는 198명, 1914년에는 117명, 1926년 75명으로 그 수가 점점 줄어들었다.¹⁹⁾

수 년 동안의 고된 실기훈련에서 악사는 악공들에게는 악기를 다루는 것과 개별 악곡들을 연주하는 방식을 가르쳤다. 그는 모든 악기들을 다루는데 능통해야 했고, 이론적으로도 가르칠 수 있어야 했다. 악생들에게는 음계와 음정, 전조에 대한 지식이 요구되었기 때문이다.

악보에 없는 부분에 대해서는 구술(口述)로 한 음악세대에서 다음 세대로 전달되어야 했기 때문에, 궁정악대의 악장이나 기생양성소의 사범은 하나의 악곡을 완전히 암기할 때까지 오랫동안 학생들에게 직접 연주를 시범해보여야 했다. 그렇더라도 시간이 지나면서 기억착오 혹은 자의(自意)에 의해 발생하는 원곡의 변화는 피할 수 없었다.

유럽적인 의미에서 음악이론적인 사항들에 대한 실질적인 지식들은 학습자에게 전달되지 않고, 그 대신 음악철학 - 대부분 우주관과 음악과의 관계 - 에 대한 공론과 관련되어 있었다.²⁰⁾ 음악의 본질에 대한 이러한 세계관을 정확하게 아는 것은 한국 옛 악사들의 수업에서 매우 중요한 요소였다. 황권의 몰락으로 궁정

19) 역주: 에카르트트의 위의 책 56쪽 내용을 인용.

20) Eckardt, a.a.O., S. 1.

음악은 쇠퇴하였고, 마지막 황제의 폐위로 궁정악대마저 해산되었다. 오늘날 옛 궁정의 악사들은 겨우 청탁(請託)이나 공동체 악사들을 위해 적당한 사례가 주어질 때만 규합한다. 일본 천황 다이쇼(당시 통치 8년, 대략 1910년²¹⁾)의 권유로 어느 음악학교²²⁾는 그때까지만 해도 구술로 전승되어 오고, 궁정악사의 점진적인 소멸로 사라져버릴 위기에 처해 있었던 옛 음악을 학문적으로 정립시키고, 기예(技藝)에 국한되어 있던 영역을 쉽게 만들기 위한 이론과 실제를 학제(學制)로 부활시켰다. 현재에는 61명의 악사와 18명의 학생들만이 맞서고 있다.²³⁾

궁정-가자(歌者)에게 철학교육은 의무였다. 이외에도 그는 자신의 소리를 육성하고, 자신의 연주방식을 만들어 내야 하는 의무가 있었으며, 그것은 궁정의 가창예술관에 부합했다. 가창방식은 입을 넓게 벌려 소리를 자유롭게 발산하는 것이 아니라, 목 근육을 압축시켜 구강을 조여 소리를 내는 특징을 지니고 있다. 오직 이런 방식으로 노래하는 것만이 예법(藝法)에 맞고 올바른 것으로 간주되었으며, 오늘날에도 그것은 한국 뿐 아니라 중국과 일본에서 상류사회의 부자연스런 모습 속에 남아있다.²⁴⁾ 이런 특별한 예법(藝法)의 근원을 조사해 보면, 무엇보다 입을 넓게 벌리는 것이 예의범절에 어긋나는 것으로 여겼던 사실에서 명백하게 드러난다. 사람들은 말하거나 노래할 때 종종 부채로 입을 가리거나 하면, 노래할 때 몸을 움직이거나 손짓을 한다든지, 얼굴을 찡그리는 것은 예의에 어긋난다. 그러나 가창형식이 이러한 독자성을 지니게 된 보다 심층적인 이유는 드라마예술에서처럼 유사한 효과들을 얻고자 했던 데에 있었던 것으로 보인다. 극적인 장면연출에서 고통, 슬픔, 엑스타지 등등과 같은 격정의 감정들이 묘사될 때 유럽 배우(Schauspieler)는 변화무쌍한 언어테크닉의 모든 기교들을 사용하는

21) 역주: 정확하게 다이쇼천황시대(大正時代)는 1912년-1926년이다. 그리고 다이쇼8년은 1919년이며 이 왕직이악부원양성소의 시작시점이 1919년이므로 이 글에서의 1910년은 1919년의 잘못된 기록인 것 같다.

22) 역주: 이왕직이악부원양성소를 이르는 것으로 짐작된다.

23) <Korean. Palastmusik> a. a. O., 1929. Das ist die Musikschule des Prinzen Li oder J, welche von Eckardt, S. 27, erwähnt wird.

24) “단지 아이들과 마부들만이 유럽의 방식으로 배에서 소리를 끌어낸다.” (일본 음악가의 진술) Abraham und Hornbostel, Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, München 1922, 1.Bd., S. 212.

데 반해, 동양의 배우(Mime)는 단지 목소리를 독특하게 조이는 소리만 들리게 한다. 부모나 사랑하는 연인과의 이별, 깊은 절망 혹은 최고조의 엑스터시를 더욱더 슬프게 묘사하려고 할 때면, 그는 더욱더 입천장과 후두부에서 소리를 끌어내려고 애쓴다. 이런 경우, 그는 가능한 한 음역을 높인다. 가창파트의 연주에서 이런 극적인 표현방식이 통용되어왔다는 사실은 다음의 이유들 때문에 매우 개연성이 있다. 즉 예의범절과 궁중예법의 규칙은 앉아서 노래를 해야 하고, 몸을 움직이지 않아야 하며, 손을 모아 넓은 관복의 옷소매에 감추고, 가능한 한 표정을 변화시키지 않아야 한다. 그래서 연극에서부터 알려진 걱정표현의 방식은 텍스트의 의미에 맞도록 미적인 욕구를 충족시키는 게 유일한 방식이었다. 그리고 그렇게 사람들은 이러한 극적인 연주예술의 규칙을 선율적인 것으로 옮겼다. 이러한 연주양식의 결정적인 이유는 연주를 일상공간에서 비 일상공간과 특별한 공간으로 고양시키려는 노력에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 특별히 극적인 감동을 일으키는 텍스트구절들은 말하는 방식으로 노래 불리고, 이와는 반대로 한가로운 서사를 묘사하는 노래들을 위해서는 보통의 흥성이면 충분하다는 사실을 알게 될 것이다.

한국의 남성가자(歌者)들이 노래하는 방식은 유럽인들의 귀에 가벼운 미적인 만족을 주는데 반해, 여성가자(歌者)들의 가창능력은 연주와 발성에서 놀라우리만치 아름다움을 지니고 있다. 심원(深源)한 여자성부(聲部)의 아름다운 가락은 예절바른 교육의 결실이다. 특히 기생(일본어로 게이샤) 학교는 깊고 낮은 발성을 중요시 한다. 중국과 일본 여가수들의 낭랑하고, 조금은 울먹이는 것 같은 소리들은 한국에서는 듣기에 그다지 아름답지 않고, 육체적인 불쾌감을 불러일으키는 것으로 간주되었다.

2. 두 번째 계급은 관아(官衙) 혹은 민간음악가들이다. 귀족계급과 프롤레타리아 계급이 비교되듯, 그들은 궁정악사들과 비교된다. 이러한 계급적 차별은 매우 중요하게 강조되었다. 숭고한 고전음악을 연주하는 것은 옛날부터 그들에겐 엄격하게 금지되었다. 그들의 업무는 공적인 행사와 축하행사에 참여하거나, 사적인 잔치에서 연주하거나, 장례의식 등등에서 춤을 추는데 있었다. 그런데 그들의 성과에 돈을 지불하게 되는 것은 평민들이었다.

3. 세 번째 계급은 마을을 다니며 음악행위로 생활비를 마련하는 떠돌이 가수들로 구성된다.²⁵⁾ 그들은 때로는 예언을 병행하기도 하고, 돌팔이의사 노릇도 하는 눈 먼 걸인들도 있다.

4. 마지막 계급은 여성 음악가, 즉 기생(게이사)들이다. 그녀들을 걸인 악사들 뒤에 위치시키는 것은 단지 당시 여성 본래의 사회적 위치 때문이다. 그녀들은 개인적으로는 사람들의 존중받았고, 이런 점에서 그녀들은 일본의 게이샤들과 대등한 지위로 간주되어야 할 것이다. 이때 게이샤들을 유곽에서 활동하는 무용수들과 혼동해서는 안 된다. 후자는 일명 유녀들이다. 그들은 특정 무용수들로 양성되기도 하고, 유곽에서 여급으로 종사하기도 하는데, 실제로는 창녀와 다름 없다. 이와는 반대로 유럽 사람들이 ‘연회석에서 남자의 오른쪽 옆자리의 부인’을 가리키는 것은 실제로는 진짜 게이샤들과 그녀들과 대등한 기생들이다. 기생들은 종종 존경받는 가문의 딸인 경우도 있고, 과부가 된 어머니와 형제자매를 부양하는 경우도 꽤 있다. 동기(童妓)는 대략 여섯 살에서 열 살 때에 국가에서 허가한 기생학교에 들어가기 위한 신청서를 낼 수 있게 된다.²⁶⁾ 그녀들은 자격 시험을 치러야 하고, 그것을 통해 음악적인 소질과 춤 재능을 입증해야 한다. 그리고 최종적으로 육체적인 매력은 물론 예의범절도 없어서는 안 될 필수조건이다. 합격하게 되면, 부모들은 수 년 동안 -대개 21살 될 때까지- 그녀들을 만나지 못하게 된다.

교육은 매우 엄격하고, 보통 5~6년이 걸린다. 학생들은 이 기간 동안 여러 악기들(장고, 현금, 양금)을 완벽하게 연주하는 기법과 민중 춤의 어려운 동작들을 익혀야 하고, 상류층의 통례적인 몸가짐과 의례적인 예의범절도 습득해야 한다. 그녀들은 특히 상류층의 사람들과 대화를 나눌 수 있어야 했기 때문에 일반

25) 그들은 대략 유럽의 거리가수들과 궁정가수들과 일치한다.

26) 그것은 숙련된 음악가들과 무용교사들에 의해 경영되는 사설학교이며, 일본의 게이샤 오키야(置屋)와 일치한다.

역주: 일본의 오키야(置屋)는 게이샤들이 소속되어 있는 사무소와 같은 곳으로 게이샤들을 요정(料亭) 등에 손님들의 요청에 의해 파견하는 등의 역할을 했다. 한국에서 권번이라 지칭하는 곳에 해당한다고 보면 된다.

지식도 적지 아니 배워야 한다. 그녀들의 임무는 연향이나 상류층의 잔치 때에 완성된 숙련도에 따라 그녀들에게 할당된 손님들 위해 봉사를 하고 대접하는 것이다. 손님들 요청에 따라 그녀들은 반주가 동반한 노래를 부르기도 하고, 우아한 춤을 보여주기도 한다. 극도로 섬세한 자태와 품위 있고 값진 복색 속에서 그녀들의 모든 동작들이 행해진다. 손님들은 누구라도 좋은 음악을 난폭하게 훼손해서는 안 되고, 무례하게 그녀들에게 접근해서도 안 된다. 기생들은 이러한 행사에서 멀리 떨어져 있어야 하는 집주인여자를 대신한다. 그녀들에겐 오직 음악예술만 맡겨져 있기 때문에 음악을 익히는 부류의 집단은 그래서 폐쇄적이다.

5. 악기의 형태와 연주방식

천 년이 넘는 동안 악기의 형태와 연주방식이 변하지 않고 있는 이유가 궁금하다. 역사적인 이유로 나라가 망한 것을 제외하고, 한국에서는 어떤 발전도 관습의 변화도 허락지 않았던 조상숭배에 대한 종교적 표상들은 여전히 효력을 지니고 있다. 전해오는 악기들의 형상은 물론 그것들의 연주방식도 신성한 것으로 여겨졌고, 그것들은 수 세기 동안 변하지 않고 그대로 전승되었다.

에카르트¹⁾는 15개의 관악기와 10개의 현악기, 그리고 30 여개의 타악기와 종(鍾) 등의 형태와 연주방식에 대해 상세하게 설명했다. 본고에서는 다만 다음 두 종류 악기의 특별한 사용에 대해서만 보충하여 진술해 보기로 한다.

1) 해금(바이올린)의 구조와 연주방식

해금은 1000년 전에 중국에서 만들어졌고, 약 800년 전에 한국에 들어왔다. 60cm 가량의 길고 둥근 막대에 악기의 목 부분에서부터 직경 약 5cm에 두 개의 트리플러가 하부에 접합된 울림통의 그것처럼 상부 끝에 같은 방향으로 놓여 있다. 후자는 원통형이고, 부드럽고 투명한 동물가죽으로 씌워져 있다(중국에서는 뱀가죽이 사용됨). 울림통과 트리플러 사이에는 명주실로 꼬아 만든 두께가 다

른 두 개의 줄이 각각 다른 음으로 팽팽하게 고정되어 있다. 연주할 때 활의 털이 바로 이 두 줄 사이를 관통하도록 되어 있어서 활은 현에서 떨어지지 않고, 또한 악기로부터도 분리되지 않는다. 연주할 때, 연주자는 해금을 왼쪽 허벅다리 에 바치고, 오른손으로 활을 움직여 위와 아래 현을 털의 양 표면으로 마찰시키 게 된다. 두 개의 현을 동시에 연주하는 것이 기술적으로 가능하긴 하지만, 기피 된다. 왼손은 중간 부분을 움켜잡게 되는데, 대개 첫 번째와 두 번째, 그리고 세 번째 손가락이 움켜잡는데 사용되고, 네 번째 손가락은 거의 사용되지 않는다. 손가락들은 손에서 가장 가까이에 놓여 있는 마지막 손가락마디로 현을 누르게 된다. 현을 움켜잡을 때, 손가락들은 중심부분을 짝 누르는 것이 아니라, 절반은 떠 있는 상태를 유지한다. 그럼에도 불구하고 플래젤렛 소리가 나지 않으며, 음색은 오히려 상당히 힘이 강한 콧소리가 나는 바이올린의 소리이다. 움켜잡는 방식을 통해 음색이 입혀지기 때문에 하나의 비브라토는 실현 불가능하다.

2) 장구연주에서 딱 소리 내기²⁷⁾

장구는 속이 텅 빈 둥근 금속 몸통으로 되어 있고, 대개 붉게 채색되어 있다. 몸통 양쪽에는 두꺼운 가죽이 씌워져 있다. 깊고 낮게 울리는 좌고와는 다르게, 그 소리가 맑고 높다.

장구를 칠 때, 대나무 채를 사용해 만들어지는 소리처럼 맑고 높고 날카로운 소리 대신, 부드럽고 둔탁한 소리를 내게 되는데, 그 방식은 다음과 같다. 즉 오른손의 검지와 장지를 장구의 가죽에 올려놓게 되는데, 이때 검지는 적당한 강

27) 특히 민속노래에서 관찰되는 장구연주자의 관습은 한 헝가리 보헤미안 악단의 제 1 바이올린 주자의 친근한 외침을 떠오르게 한다. 장구연주자는 말하자면 노래로 불리는 가사말의 내용에 부합하여 “좋다”라고 가자(歌者)를 북돋아 주는 임무가 있다. 이 말은 <훌륭하다>, <뛰어나다>라는 뜻이다. 그것은 활기찬 템포와 열정적인 연주 때에서 아주 큰 소리로 터져 나오게 되지만, 평온한 악절과 서정적인 연주는 부드럽고 잔잔하게 퍼져 거의 노래로 불리는 환호를 야기한다. 이러한 환호(추임새)의 목적은 가사를 최고조에 이르게 하고, 또한 청취자(聽取者)를 자극하는 데에 있다. 추임새는 악곡 11번 (육자백이)의 유성기음반에서 7박은 텍스트적으로 주제적인 결론으로 분명하게 들리고, 14박, 16박, 18박, 22박, 24박 끝에서 분명하게 들린다. 그것은 악곡 12번(자진육자백이)에서는 4박, 18박, 30박의 끝에서 들린다.

도로 눌러서 중지를 받친다. 연주자는 검지를 중지 뒤에서부터 가죽위로 튕겨 내리는데, 이때 그것의 진동이 방해되지 않도록 중지를 동시에 가죽에서 위로 치켜 올린다. 이러한 연주방식은 부드러운 약음(弱音)의 위치에서 사용된다. 왼손은 그러는 동안 오른손에 쥔 대나무채를 받쳐준다.

3) 리듬 일반론

일반적으로 한국 기악곡의 리듬은 성악곡에 비해 다양성이 두드러지게 나타난다. 전자(前者)에서 표면적인 폴리리듬은 짧은 음가(音價)로 다형의 인상을 불러일으키는 장식형태를 통해 흔히 발생된다. 그럼에도 불구하고 악곡의 진행에서 발단부의 리듬구조가 자주 -경우에 따라서 작은 차이로써만- 반복되기 때문에 어느 정도는 단조롭다는 사실을 부인할 수는 없다.

싱크페이션 형태나 헤미올라는 아주 드물게 나타나는데, 민속악에서 특히 그렇다. 그와 반대로 궁정음악과 민속음악에서는 이른바 롬바르-리듬(♩♩× ♩♩×)이 특별히 즐겨 사용된다. 일본음악에서는 잘 알려지지 않은 셋잇단음표 형태들이 한국음악의 악곡들(예를 들어 Nr 11(육자백이)과 12(자진육자백이)에서 나타난다. 민속음악은 궁정음악과 불교음악과는 달리 특별히 부점(附點)이 부가된 리듬(예를 들어, Nr. 9(방아타령), 10(양산도), 12(자진육자백이), 15(연평가))을 선호한다.

리듬의 움직임은 간단한 수단으로 하여 강력한 효과가 나타날 수 있다는 사실을 Nr 1(취태평지곡)과 Nr.3(타령)의 예에서 확인할 수 있다. Nr.3(타령)에서는 반복리듬 형(시칠리아의 방식으로)을 통해 청자(聽者)에게 종소리의 환상이 전달된다. 그러나 여기에서는 독일 교회 종들의 느린 진동이 아니라, 이탈리아 종탑 속에 있는 작은 종들의 활기찬 연주에 비교되어야 할 것이다. 그 성공적인 시도로서 Nr. 1(취태평지곡: 근심을 없애는 취기에 대한 멜로디)을 들 수 있다. 여기에서 취기의 상태는 리듬적인 흐름과 긴 휴지의 갑작스런 차단을 통해 악보에 암시된다. 물론 취기의 불안정성 혹은 근심걱정 없는 즐거운 기분상태를 인지할지 아닐지는 청자(聽者)의 판타지에 달려있다.

가창음악에서는 몽고어의 특성 때문에 단조로운 리듬 진행이 토대를 이룬다. 그것은 두 개의 주요 군(群) - 단음절 단어 군과 다음절 단어군 - 으로 나뉜다. 중국어는 전자에 해당하고, 한국어는 후자에 속한다. 한국어의 다음절들은 수(數)와 위치를 통해 개별적인 개념표시가 나타나는 여러 개의 독립적인 단음절 단어들로 구성되는데, 그럼에도 불구하고 하나의 단어를 구성하는 요소는 악센트부여를 통해 다른 구성요소 앞에 표시되지 않는다. (이와 함께 시적인 언어들에서는 수많은 중국어가 단음절의 차용어로 사용되는 경우가 나타난다.) 노래 선율의 리듬은 다른 언어들에서처럼 길고 짧은 음절, 강조와 비 강조 음절의 교체를 통해 확장되지 않는다는 결론이 나온다. 모든 음절들은 동등한 가치를 지니고 있기 때문에 선율형성에서 여린박 내기(Auftakt)는 드물다. 물론 단음절 단어들 다수의 음표로 노래 불리는 악절들(8,11,12)도 있다. 그러나 이러한 예외들은 여하튼 리듬적인 특색들이지만, 거의 선율 선(線)의 구조를 형성시키는데 관여한다.

가창음악은 단순한 것에서 폴리리듬에 이르는 의도적인 발전부가 없다. 리듬의 각인(刻印)은 첫째 박에서 결정되고, 이런 점에서 전개부가 발생되지 않게 된다고 할 수 있다. 확장 모티브들 속에서 리듬적인 대위가 발단부의 모티브들을 형성시키는 기회는 이용되지 않는다. 다만 후자는 작은 이탈들로 반복된다. <영신(迎神)>에서처럼 동일한 리듬전개가 여기에서는 빈번하게 나타나지 않는다. 그것은 중국의 <조상숭배노래 Ahnenkultgesang>²⁸⁾와 비교될 수 있기 때문에, 중국의 영향을 받은 것이라고 할 수 있다. 그러나 두 개의 악곡은 리듬적인 공통점을 지니고 있지만, 음정 폭에서는 다르다.

4) 선율 일반론

한국의 성악곡에서 노랫소리는 1옥타브와 2분의 1 정도의 음역에 제한된다.

28) G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, 1924, S. 11.

즉 음역 대와 관련하여, 그것은 그레고리안 성가와 동일한 음 공간에서 움직인다. 이와는 반대로 기악곡의 음 한계는 당연히 그 이상이다. 그렇더라도 결코 두 옥타브공간을 넘어가지는 않는다. 왜냐하면 악기구조 자체가 그것을 허용하지 않기 때문이다. 음 공간에서 선율의 확대와 음정관계는 본래 선율의 형상을 위한 것이다. 일반적으로 반음진행은 궁정음악과 불교음악²⁹⁾에서는 사용되지 않고, 오히려 민속음악에서 나타난다. 반음진행은 악보 예제 11(육자백이)과 12(자진육자백이)에서 나타나는 듯이 가창과 현악연주에 남겨져 있다.³⁰⁾ 단2도 음정과 선율의 전회(轉回), 7도 음정이 전혀 없기 때문에 선율형태는 어느 정도 동형(同形)을 유지한다.

한국음악의 전반적인 영역은 일반적으로 증음정(增音程), 특히 증4도 음정을 제시하지 않는다. (4도 음정을 지나치게 자주 사용할 때, 이러한 상황은 특히 주의를 끌게 된다)

8소박의 민요(또는 속요(俗謠))에서 4도 음정 혹은 5도 음정의 음역 내에서 하나의 선율이 형성되는 것과 같은 방식은 단순성과 근원성에 그 매력이 있다. 마치 즉흥적으로 선율이 연주되어 동일한 음계로 움직이다가 종지(終止)에 이르러 본래의 노래로 전조(轉調)하는 3박에서 4박까지의 연속이 민속가요의 발단부에서 자주 나타난다. 선율의 종지형에서 나타나는 독특한 징후는 상행 2도 음정과 하행 2도 음정으로 한 악구가 종결된다. (악보예제: Nr. 1(취태평지곡), 10(양산도), 11(육자백이), 12(자진육자백이), 15(연평가), 16(산염불가))

민속악에서는 선율이 대부분 분명하게 나뉜다. 그러나 궁정음악에서는 그와는 반대로 선율의 단락을 인식하기 어렵다. 예제 Nr. 2(만년장환지곡)과 4(본령산)과 같은 작품들 속에서는 선율 진행의 핵심은 구성 원리를 명백하게 제시하는데 있지 않고, 가락을 표현하는 데에 있다. 오히려 선율단락의 은폐가 목표로서 아주 명백하다.

가창 시(時) 텍스트가 프레이징을 결정하게 되는데, 프레이징은 가자(歌者)의

29) 역주: 이 논문에서는 연산회상 계통의 악곡(예, 본령산, 타령)을 불교음악으로 칭하고 있다.

30) 유감스럽게도 본 저자는 현악연주음악에 대한 음반을 갖고 있지 않다.

숨 쉬는 사이를 통해 보다 분명하게 표시된다.

기본 동기(Grundmotiv)의 반복은 특정한 감성의 전달체로서 악곡의 진행과정에서 자주 접하게 된다. 물론 빈도(頻度)와 관련해 그것은 특정한 자리에 출현하는 규칙에 지배를 받지 않고, 자의적으로 이루어진다. 말하자면 일순간의 감정 상태에서 즉흥적으로 연주된다고 할 수 있다. 예로서 Nr. 2(만년장환지곡)은 16분 음표 4개로 구성된 환희모티브가 쓰인다. 주제 군(群)과 그것의 구성성분들은 아주 강하게 대조를 이루지는 않지만, 분명하게 인지된다. 제 2 주제는 리듬적인 변화가 일어날 때만 제 1 주제의 자질에서 떨어져 나가게 된다. 특히 민속 음악에서 주제들은 그것의 반복을 통해 쉽게 기억에 남게 된다.

모든 기악곡들에는 표제(아명(雅名))가 붙여 있는데, 이를 프로그램-음악의 의미로 파악해서는 안 된다. 표제를 통해 오히려 청자(聽者)의 판타지가 특정한 방향으로 이끌려지게 되고, 악곡 자체에 대한 감정표현이 확정되어지게 된다. 이런 이유로 한국의 기악음악전반은 캐릭터작품들로 이루어져 있다고 할 수 있다. 이와는 반대로 모든 음악외적인 관계를 거부하는 절대 음악(absolute Musik)에 대해서는 한국인은 전혀 알고 있지 않다. 선율의 진행(성악이든 기악이든 마찬가지로)은 주로 캐릭터 화에 대한 열망을 통해 발생되고, 순수한 음악적 구성 법칙은-종종 관찰되는 2등분 혹은 3등분 법칙을 제외하고-별로 중요하지 않다.

5) 헤테로포니

헤테로포니는 다성(多聲 Mehrstimmung)의 가장 원시적인 방식이다. 그것은 합주에서 이음색(異音色)을 즐기는 데서부터 시작되었고, 모든 문화국가의 연주 음악가들에게서 호평을 받았다. 그것의 사용-특정한 법칙에 의해 결정되지 않은-은 음악가의 자율적인 선택과 음악적인 취향에 따라 결정되었기 때문에 실제로는 예술형식으로 발전하지 못한 초기단계에 머물러있었다.

중국과 일본음악과 마찬가지로 한국음악에도 헤테로포니가 알려져 있으며, 단지 궁정음악과 불교음악의 관현악에만 헤테로포니 요소들이 혼합되어있다.

선율을 이끄는 성부, 말하자면 음악구조의 기본 각(脚)은 제 2 악기의 꾸밈음들에 의해 휘감겨지게 된다. 노래선율의 묵직한 진지함이나 고상한 경건함은 헤테로포니의 유희적인 경쾌함을 통해 채색된다. 임의적으로 삽입되는 장식은 독립적으로는 지속되지 않는 동기들을 통해 묘사되고, 그것은 주요 선율을 휘감고 있어서 다른 선율 없이는 완전체일 수 없다.

헤테로포니적인 반주에서 주요선율은 활발히 움직인다. 장식음은 지나치게 과하지 않고, (페르시아와 아랍 음악에서처럼) 항상 분명해서 두 개의 성부들은 쉽게 구분될 수 있다.³¹⁾ 가장 통례적인 형식과 동음(Unisono)은 사람들이 선율 연주를 미화시키려고 노력하는 멜리스마적인 형상 및 임의적인 4도와 5도의 수평이동이다. 모든 음악은 그것의 예술적인 완성도에 부합되는 특정한 방식의 헤테로포니를 만들어내야 하고, 이러한 연주방식은 동일한 악곡에서 가지가색의 다양함으로 청자(聽者)의 귀로 들어가게 된다.

요란한 음색을 지닌 피리-대나무 오보에-는 특히 궁정음악에서 헤테로포니적인 악기로 간주되는 반면에, 부드럽게 울리는 단소-대나무 플루트-³²⁾는 불교음악의 반주에 더 제격이다. 이 두 악기가 하는 일은 선율을 짚은 멜리스마의 유희형상으로 꾸미는 것이다. 단소는 이 외에도 다른 악기들이 계속 연주하는 동안, 일종의 오르간 점(點)을 악보에 표시된 박자만큼 끄는 데 적합하다.

6. 연주

“귀인(貴人)의 연주는 부드럽고 온화하다. 그것은 정조(情調)의 균형을 유지하면서, 고무적이고 활기를 띠게 하는 작용을 한다. 귀인은 고통과 슬픔의 정조를 가슴 속에

31) G. Adler: Handbuch der Musikgeschichte, 1924, S. 24.

32) 역주: 계정식은 이 글의 III장 한국음악의 본질의 (a) 음 체계에서는 Tanso와 Bambusflöte를 구분해서 썼으며 그 부분에서는 Tanso는 “단소”, Bambusflöte은 “대금”이라 번역하는 것이 적당했다. 그러나 V 장에서의 이 부분에서는 Tanso-Bambusflöte-라 적고 있어서 두 용어가 같은 악기를 지칭하고 있다. 불교음악반주에 사용되는 Bambusflöte에 해당하는 악기로는 단소보다 대금이 더 적절해 보임에도 불구하고 원문에서 Tanso라 적고 있기에 단소라 번역해 두었다.

폼지 않으며, 교만하고 폭력적인 행동들은 그의 몸에 걸맞지 않다. 그러나 천인(賤人)의 연주는 다르다. 그것은 시끄럽고 거칠다. 그래서 재차 온몸이 감각을 잃고 몽롱해진다. 그것은 난폭한 죽음의 정조에 대한 한 초상이다. 천인은 조화로운 화해의 정조를 그의 마음속에 품지 않으며, 그들의 육체에는 부드러움과 품위 있는 행동들은 그의 육체에 걸맞지 않다.”³³⁾

동아시아의 고전적인 연주양식의 미학은 이 짧은 글로써 정확하게 표현되고 있다. 슬픔과 고통 혹은 걱정의 정조들이 음악연주의 방식을 통해 그대로 드러내는 것은 귀인에게 어울리지 않는다. 항상 감정을 억제하고 절제하는 연주방식은 개인의 가슴 속 느낌을 침묵하게 하고, 열정의 욕구들을 고상한 체념으로 변화시키게 한다. 이런 의미에서 음악의 예 Nr. 1(취태평지곡), 2(만년장환지곡), 3(타령), 4(본령산)는 매우 품격 높은 음악들이다. 이와는 반대로 민속음악의 예 (Nr. 10(양산도), 11(육자백이), 12(자진육자백이), 13(태평가), 16(산염불가))에서 적극적으로 강조되는 리듬들은 그것의 익살스럽고 경쾌한 특성이 고귀하고 진지한 가치관에 대립되기 때문에 엄격한 스타일의 악사들 경우에는 거의 선호되지 않는다.

연주는 일반적으로 감정적이지만, 작품의 내용에 걸맞다. 레가토(Legato)연주(악보 Nr.2(만년장환지곡), 4(본령산))는 있지만 스타카토와 글리산도는 없다. 그러나 포르타멘토(Portamento)는 즐겨 사용된다. 비브라토(Vibrato)는 노래와 기악연주- 예를 들어 플루트 류, 피리, 대금 등등-에서 자주 나타나지만, 해금연주자는 비브라토를 기피한다. 남성 가자(歌者)와 여성 가자들은 올바른 지점에서 끄집어낼 줄 아는 흐느껴 우는 듯 부르는 가창방식을 통해 그 특유의 감동을 자아내는 것을 지향한다.(악보 Nr.12(자진육자백이), 제 44박: f₂)

기보방식은 음들이 파악되는 악기들에 한 한다. 현금(거문고)에서는 뜯는 현의 (패) 번호, 그리고 관악기에서는 열고 막는 구멍의 번호를 덧붙인다. 특히 관

33) Wang-Kuang-Ki: Konfuzius, übersetzt von R. Wilhelm, in Sinica Mitteilungen des China-Instituts zu Frankfurt am Main, 1927, 2. Jahrg., Nr. 6~7.

악기들에서는 반응의 변화에 대해 숫자가 재차 덧붙여지게 되고, 현악기들에는 청-탁이라는 단어가 붙여진다. 여기에서 음 조율은 연주자의 청각에 맡긴다. 타악기들의 경우 다음의 기보방식으로 기록된다. (장고)

- : 얇은 채로 친다.(엑카르트에 따르면: 왼손으로 친다)
- : 오른손의 집게손가락과 가운데 손가락으로 탁하고 소리를 낸다.
- ⦿ : 한 손으로 딱 소리를 내고, 다른 손으로 복편 위를 가느다란 대나무 채로 친다.
- : 쉽(약 1/4 숨)

점점 빠르게(Accelerando)는 부적절하고 천박한 연주방식으로 간주되어서 궁정음악에서는 사용되지 않는다. 연주에 대해 처음으로 언급한 공자의 견해를 이러한 관점과 비교해보라.

빠른 템포는 청중을 불안하게 만들 수 있게 되고, 이러한 작용은 음악의 도덕적인 목표에 역행한다. 반대로 점점 느리게(ritardando)는 안도감을 주는 요소로서 두드러지게 나타난다. (악보: Nr. 1(취태평지곡) 제 26박, Nr. 2(만년장환지곡) 제 13박, Nr. 11(육자백이) 제 7박)

다이내믹(Dynamik): 불교음악과 궁정 관현악은 연주 시(時) 다이내믹의 대립을 거의 사용하지 않는다. 음조가 강해지다 약해지는 것은 점손의 척도로 느낄 수 있게 하고, 일반적으로 그것은 메조포르테(mezzoforte)에서 머문다. 사람들은 다이내믹한 조바꿈을 통해 노래연주에 생기와 색채를 더 많이 부여하려고 애쓴다. 부드러운 피아노(Piano)와 강력한 포르테(Forte)는 크레센도(Crescendo)와 디크레센도(Decrescendo), 그리고 임의적인 스포르차티(Sforzati)와 함께 사용된다. 그러나 일반적으로 이러한 디나믹은 서양의 그것과 비교되지 않는다. 한국의 가자(歌者)들과 연주자들은 디나믹과 관련하여, 긴 음표들을 ff로 시작해서 그것을 데크레센도로 pp에 까지 이르게 하여 끝마치는 특징을 보인다. (예를 들어 악보 Nr.10(양산도) 제 2박, d₂) 물론 이러한 연주방식은 민속음악에만 한정된다. 궁정음악의 템포는 합주에서 장엄하게 늘어난다. 관현악곡은 규칙적으로 느

리게 시작해 점점 보통의 템포로 옮겨가게 된다.(악보 Nr. 2, 3) 이러한 연주관습의 원인은 지휘하는 악장(樂長)의 부재(不在)에 있다. 이와는 반대로 민속음악은 노래와 기악연주에서 동일하게 기본템포로 시작한다. 비교해보면, 그것은 특히 부점(附點)이 쳐진 리듬과 연결되어 대략 안단테(Andante), 힘차게(con moto) 혹은 최고치의 알레그레토(Allegretto)인 보다 활동적인 템포를 선호한다.