

韓國傳統音樂에 나타나 있는 現代音樂的 要素

權 五 聖

〈漢陽大 音大 教授〉

I.

우리는 '國樂의 現代化'란 말을 우리 周圍에서 많이 使用하고 있음을 볼 수 있다. 그 말은 지난날의 傳統音樂이 아무리 所重하더라도 오늘날의 時代感覺이 많이 달라져서 그러한 音樂을 그대로 즐기기에는 不適當하다는 생각에서 出發한 것이라고 할 수 있다.

萬一 그것이 事實이라면 우리들에게 現在 必要的 音樂은 韓國의 現代音樂이라는 말이 되겠고, 그 現代音樂은 多樣하고 豊富한 音樂藝術이어야 한다는 뜻으로 解釋될 수 있다. 卽 西洋 現代音樂의 潮流나 樣式, 技法 等과도 幅 넓게 交流하는 한편, 우리 傳統音樂에서도 끌어낼 수 있는 必要的 要素가 있다면 勿論 그것을 基盤으로 하여 創作的 領域을 좀더 넓혀가야 하겠다는 말이 될 것이다.

그러므로 韓國의 傳統音樂이 오늘날 우리들이 갖고 있는 音樂藝術일 때, 그것은 單純한 過去의 遺産이 아니라 살아 있는 傳統이고, 또 그것이 現代音樂藝術로서 現代의 우리들에게, 또 우리들을 爲해서 再創造되어야 할 것이라는 點에 대하여 異意를 提起할 사람은 아무도 없을 것이다.

그러나 이처럼 傳統音樂과 現代音樂은 有機的으로 聯關되고 調和를 이루어야 할 것임에도 不拘하고, 實際로는 이 두 가지가 서로 對立的인 概念으로 把握되어 傳統音樂의 藝術性을 西洋音樂에 準하여 論한다거나 西洋音樂에서 求하여 그 技法——特히 和聲의 缺如 等——에 있어서 未發達의 音樂이라느니 云云하면서 우리의 傳統音樂도 西洋音樂처럼 音程을 平均律音程으로 고쳐야 하고, 그에 따라 樂器도 改良하여야 發展된다는 主張, 卽 現代化(어떤 意味에서는 西洋化)되어야 한다는 主張이 일부에 存在하고 있음을 볼 수 있다.

이러한 主張은 같은 韓國의 傳統音樂을 들어도 '國樂의인 귀'로 듣는 것과 '洋樂의인 귀'로 듣는 것이 훨씬 다르다는 問題點을 提示해 준다. 卽 우리 것의 特徵을 찾아보려고 傳統音樂을 듣는 사람들의 마음속에 "아무리 理解하려고 해도 그 音樂이 무엇을 表現하려고 하는 것인지를 잘 알 수 없다."란 느낌을 갖게 되는 것은, 바로 西洋音樂을 鑑賞하던 그 귀

(態度)로 韓國傳統音樂을 鑑賞하려고 하였다는 데에 起因한 것이다.

예를 들어서 韓國의 傳統音樂은 西洋의 既存音樂(現代 以前의)에 比해서 ① 音程이 맞지 않는다. ② 리듬感を 感知키 어렵다. ③ Tempo가 느려서 지루하다. ④ 언제 어디서 段落이 지어지고 어디에서 끝나는지를 몰라서 어떤 形式의 音樂인지를 把握하기가 힘들다. ⑤ 和聲이 없는 單旋律音樂이라서 單純하다……等, 이렇게 느끼면서 韓國의 傳統音樂을 鑑賞한 後에 아무리 애를 써 봐도 國樂은 理解할 수 없다고 말하는 사람이 있다면 그것은 自己의 音樂價値觀과 다른 사람의 音樂價値觀이 모두 같을 것이라고 混同한 데에서부터 그 原因을 찾아보아야 할 것이다.

다른 한 사람은 앞에서의 느낌과는 反對로, 예를 들어서 ① 平均律의 音程이 아니고, 微分音이기 때문에 微妙한 音程感を 느낄 수 있다. ② 리듬을 體得하는 單位가 틀리고 單純한 것 같지만 復雜性을 지닌 리듬이다. ③ Tempo가 느리기 때문에 무언지 모르게 感情이 抑制되고 安定된 表現을 느낄 수 있다. ④ 언제 始作해서 어디서 끝날지 모를 정도로 即興性이 強調된 形式의 音樂이다. ⑤ 和聲이 없는 代身音이 흔들리면서 曲線을 이루며 各樂器에서 흘러나오는 曲線이 一致할 때도 있고 交叉할 때도 있어, 一見 單純한 것 같지만 仔細히 들으면 그렇지 않다……等으로 느끼면서 韓國의 傳統音樂을 鑑賞하였다면, 이제까지 西洋의 既存音樂에서는 느껴보지 못했던 새로운 音樂世界가 있다는 好奇心을 갖게 될 것이고, 韓國의 傳統音樂은 무엇을 表現하려고 하는 것인지 조금 理解할 수 있다고 말할 것이다.

마치 既存의 西洋音樂에서부터 脫皮하여 現代音樂에 눈을 뜨는 過程과 마찬가지로 일 것이다.

筆者는 여기서 西歐의 現代音樂 作曲家들이 東洋乃至 非西歐 音樂에 對한 關心을 갖고, 거기서 무엇인가를 찾아내려고 하는 것⁽¹⁾이 바로 '다른 音樂의 價値觀'을 認定하는 데에서부터 出發하는 것이라고 前提하고, 韓國 傳統音樂에 나타나 있는 現代音樂的인 要素가 果然 어떠한 것이며 또한 그것이 살아있는 傳統으로서 새로운 韓國의 現代音樂藝術을 再創造하는데에 어떠한 暗示를 줄 수 있을까 하는 點을 살펴보고자 한다.

여기서 勿論, '現代' 또는 '現代音樂'의 概念規定을 明確히 하여야만 論議展開가 分明하겠지만, 筆者는 우리들이 現時點에서 莫然하게나마 常識的인 面에서 現代音樂이라고 생각하는 點에 局限해서 이 論議를 展開코자 한다.

(1) Paul Griffiths; A concise history of modern music, p.124. (The world art Library Thames and Hudson 1978)

II.

韓國에서는 傳統的으로 中國에서와 같이 音樂이란 사람의 感情이 發하여 이루어진 것이고, 따라서 사람의 性情이 바르지 못하면 거기서 나온 音樂도 바르지 못한 것이라고 생각하였다.

即 모든 音이 생기는 것은 사람의 마음에서 發生되는 것이고, 사람의 마음이 움직이는 것은 事物이 그렇게 되도록 시킨다는 것이다(凡音之起 由人心生也. 人心之動 物使之然也). 따라서 音樂의 根本을 音響自體에서 찾아내는 것이 아니라 事物에 反應하는 사람의 마음에서 찾으려고 한 것이다(其本在人心 之感語物也). 「樂記」

이것은 다시 말하면 感情表現을 抑制한 것이 正樂(雅樂)이고, 이에 反하여 感情을 自由 自制로 表現한 것이 繁且音한 淫樂이라고 할 수 있다.

「論語」八佾中の ‘樂而不淫 哀而不傷’ 이란 것을 「三國史記」 樂志에서 于勒이 ‘樂而不流 哀而不悲’ 라고 하여 正樂을 말한 것에서 잘 나타나 있다.

이와같이 感情을 抑制하고 中和를 이룬 正樂은 緩慢한 템포를 그 特徵으로 한다.

現行 正樂에서 가장 느린 二數大葉은 井間譜로 1井間이 3秒(M.M 20)이고, 靈山會相의 上靈山은 M.M 25로서 西洋의 메트로놈의 限界 밖에 있다.

그런데 우리 先人들은 사람의 숨으로 템포를 測量하는 量息尺을 썼으니 그 한 숨(息)은 脈搏 6에 該當하고 그 1拍은 3脈搏(即 3秒)에 該當한다고 하였다.

이것은 1分當 약 70回 內외의 심장고동을 갖고 있는 우리들 人體의 리듬을 中庸의 속도로 느낀데 비하면 약 3배나 느린 속도이다.

이렇게 M.M 20의 느린 曲을 연주하기 위하여는 特別한 演奏法이 있다.

即 杖鼓는 보통 복편과 채편을 동시에 치는 습관단으로 시작하지만 느린 곡에서는 이 합창단을 ‘갈라친다.’ 大端히 긴 持續音을 ‘딱’과 ‘쿵’의 2點으로 區分함으로써, 2點 사이의 거리로서 그 曲의 템포의 기준을 삼을 수 있기 때문이다.

또 거문고의 경우, 느린 曲을 연주할 때에는 文絃을 거쳐서 左手로 짚은 줄의 音을 내는 ‘살갱’ 또는 ‘쓸기둥’으로 始作하며, 古樂譜에는 그보다 더 느린 音을 ‘쌀’을 넣어 ‘쌀술’로 시작한다.

성악에 있어서도 느린 曲에서는 빠른 曲에서보다도 숨쉬는 回數가 더 많고, 歌詞의 發音도 말로 할 때와는 달리 歌詞 한 字를 두 숨에 나누어 부르는 唱法을 쓰고 있다.

이렇게 느린 韓國音樂의 두드러진 特色은 剛柔(다이내믹스)라 하겠다.⁽²⁾

李挺舟氏의 「時調直解」에,

“演義에 高低는 陰陽이라 上下(剛柔)가 서로 接續하여 자리를 바꾸지 아니함이 魚鱗과 같다고 하였다. 強하게 눌러 미는 소리가 高聲이요, 柔하게 풀어 당기는 소리가 低聲이다. 高聲(強聲)은 陽이요 低聲(柔聲)은 陰이니, 陽聲과 陰聲이 根本적으로 다르다. 소리의 美는 陰에서 生하나니, 陰陽의 變化가 없으면 曲調가 이루어지지 못한다. 時調를 배우는 者가 먼저 高低聲을 익혀야 하나니 平心正坐하여 嚴肅한 態度로 全身의 힘을 모아서 힘차고도 和平하게 소리를 내야 한다. 舂杖 치면 ‘強하게 밀다가 채 치면 푸는 소리로 變한다. 소리를 힘차게 해야만 高低聲을 얻을 수 있으나, 힘차게 밀지 못하면 푸는 소리를 分明케 하지 못한다. 소리를 밀어내면 기운이 아래로 내리는 故로 腹部가 充滿하여지고, 소리를 풀어내면 기운이 위로 오르는 故로 腹部가 空虛하여지나니, 高低聲을 익히는 者가 반드시 腹部의 充滿하고 空虛함으로써 徵驗해야 한다.”라고 말했듯이, 소리의 強柔의 變化를 強調하여야만이 曲調를 이룰 수 있다고 생각한 것이다.

이 같이 느린 音樂을 그 미묘한 剛柔의 濃淡으로 油油하고 浩浩한 맛을 얻게 되는 것이다.

即 느린 Tempo의 音樂은 靜中動의 宇宙論의 表現이요, 觀照와 冥想을 隨伴한 禪의 世界를 나타내는 것 같다. 마치 Sound와 Silence를 同等한 立場에서 音素材로 생각하려는 現代音樂의 한 流派에서 찾으려고 애쓰는 ‘Silence’의 概念을 이미 韓國傳統音樂의 느릿한 速度의 다스름, 上靈山이나 壽齊天, 歌曲의 二數大葉과 時調等에서는 表現하고 있으며, 또 옛 선비들은 그것을 즐겨 鑑賞할 수 있었던 것이다.

한편, 俗樂은 正樂에 比하여 大概 템포가 빠르다. 템포가 빠른 樂은 느린 樂에 比하여 그 리듬에 있어서 單調롭게 되기 쉽기 때문에 劇的인 效果를 노리는 판소리에서는 자진모리의 單調로움기 쉬운 리듬을 깨뜨리기 위하여 이리저리 리듬을 變化시킨다.

即 長短高低를 無窮하게 變化시켜 感情을 自由奔放하게 表現한다.

農樂에서 징과 장구의 변화있는 리듬은 상쇠가 마음껏 자기만이 할 수 있는 장단을 마치 멜로디를 이어가듯이 연주한다. 이때의 장구와 징은 낮은 선률로 이어지는 상쇠에 對한 對旋律처럼 연속해서 쳐 나간다.

징소리가 사라질 때에는 징보다 낮은 장구소리가 이어지고, 이어서 아주 높은 팽매기(쇠) 소리가 높이 올라가기 때문에 리듬이면서도 가락을 느끼게 된다. 正樂이건 俗樂이건, 어느

(2) 李惠求 : 韓國音樂의 特性(韓國思想大系, 1973).

特定한 틀에 구애됨이 없이 수시로 변화하는 창작성과 흥이 나는대로 또는 신명이 나는데에 따라서 即興으로 멋지게 연주할 수 있는 데에 한국 전통음악의 특색이 있으며, 이러한 점이 바로 현대음악적인 요소의 하나라고 생각된다.

한국전통음악의 선율을 피아노로 연주하면 제 맛이 나지 않는 것은, 固定음을 내는 樂器로서는 그 效果를 낼 수 없다는 것이다. 即 한 음에 微分音의 變化를 주고 있는 點이다. 한국음악은 흘러내리는 음을 쓰는 것을 특징으로 하고 있다. 即 한 음을 直線으로 길게 뽑다가 中間 쯤에가서 音이 흔들리기 시작하면서 曲線을 그리는 Straight-Wave Phenomenon 이 이루어진다. 即 旋律을 만드는 媒體의 屬性이 다른 것이다. 그렇기 때문에 우리 음악이 西洋式 和聲美가 없는 音樂이라고 말할지 모른다. 그것도 獨奏曲이나 獨唱曲에서 微分音을 使用하는 것은 곧 알 수 있지만, 合奏曲에서 여러 樂器가 獨自的인 微分音의 效果를 나타내면서 한데 뭉뚱그려져서 소리를 이어가는 技法은 和聲音樂에서는 도저히 찾아보기 힘든 音樂의 樣相이다. 이런 合奏曲에서 各樂器 마다 悠長한 旋律을 이어가면서 어떤 때는 같이 가다가(unison), 또 어떤 때는 各己 다른 旋律로 옮겨가는 것(Heterophonic) 같은 Texture의 複雜性은 調性에 억매이다가 無調, 複雜, 多調性 등의 音樂을 만들어 가면서 本來 和聲이 갖고 있던 '어울리는 소리'라는 概念을 찾아내려고 발버둥치는 現代音樂 作曲家들에게 새로운 暗示를 줄 수 있는 點이라고 하겠다.

無限旋律로 이어져 가는 正樂의 合奏曲에서는 萬有客體가 混然融合된 것 같은 宇宙의 次元의 경지로 몰고가고 있으며, 變化無雙한 俗樂의 시나위 合奏에서는 神明나는 即興에서 無我和 脫我的 경지로 몰고가는 듯한 感을 지니게 된다.

또 無限旋律이 아니고 音 하나하나가 獨立的으로 떨어져서 演奏되는 文廟祭享樂에서는 독특한 裝飾音을 구사하면서 音 하나하나의 끝을 밀어서 연주하고 있는데, 그 各音을 獨立的으로 使用하는 方法과 그 終止感을 주는 듯하면서도 계속 이어져 나가는 것은 西洋 現代音樂曲을 듣고 있다는 錯覺에 사로잡힐 만큼 그 自體가 이미 現代音樂으로 받아들여질 수 있다는 點이다.

이와 같은 現象은 옛날 宮中の 樂工들이나 俗樂의 唄이들이 世襲的으로 業을 이어오면서 音樂을 平生의 業으로 삼고 같은 曲을 數百 數千번씩 演奏해 오는 동안 무르익을대로 무르익은 연주, 即 신들린 경지의 音樂人들이 그때 그때 演奏할 때마다 새로운 劇作을 試圖해 가면서 演奏해 온 結果라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 韓國의 傳統音樂에는 作曲家와 演奏家의 嚴格한 區別이 있을 必要가 없었을지 모른다.

흥이 나면 30분에 끝낼 散調도 1시간 이상 연주할 수 있고, 신이 나면 몇 시간씩이라도

판소리를 連唱할 수 있으며, 상쇠의 변화무쌍한 쇠가락에 받을 잇고 沒我的 狀態로 접어든다.

‘죄었다 풀었다’ 하는 感情의 緊張과 弛緩의 對照로서 사람의 마음을 붙잡아매는가 하면 느린 속도에서 빠른 속도로 몰아붙이다가 더 이상 빨라질 수 없다고 생각할 즈음 미끌어지듯이 한 흡을 튕기는 가야금散調의 휘모리장단에서의 클라이맥스의 表現은 可히 現代的이라고 할 수 있겠고, 판소리「沈淸歌」中에서 심청이 임당수에 몸을 던지는 場面에서의 鼓手が 만들어내는 북 장단은 劇的 表現의 逸品이라고 할 수 있다.

옛 사람들의 創作面에서 찾아볼 수 있는 獨創性도 다음과 같은 데서 알 수 있다.

「歌曲源流」의 跋文에,

“歌曲에는 羽調와 界面調의 두 가지가 있는데, 그 두 旋法의 노래는 係着, 卽 固定된 것이 아니고 羽調를 界面調로 뒤집을 수도 있고 反對로 界面調의 歌曲을 羽調로 翻調시킬 수도 있다. 또 羽調와 界面調의 소리에 各各 數大葉과 弄·樂·編이 있지만, 그 名稱에 編執되지 않는 것이 可하다. 그것들의 區別은 歌詞의 高低清濁에 基因한 것이기 때문에 그런 理致를 알고 神에 通하지 않으면 그런 區別을 會得할 수가 없다.”라고 記錄되어 있다.

卽 歌曲의 羽調와 界面調는 마음대로 轉調할 수 있고, 弄樂編과 같은 變奏曲도 그 理致만 알고 그 曲의 맛을 알며 技法만 터득한다면 얼마든지 變奏曲을 만들 수 있다는 것이다.

이것은 비단 歌曲에만 局限된 것이 아니고 靈山會相이란 曲도 上靈山, 中靈山, 細靈山, 가락덜이 등으로 變奏되었고, 尾還入에서 細還入과 兩淸還入이 派生되고, 三絃도드리도 下絃도드리로 變奏되었다. 이들 變奏曲들은 韓國音樂의 卽興性和 創作性等的 多樣性을 보여 준다.

우리 祖上들은 한가지에만 붙들어 매어져 있지 않고, 그것을 가지고 새것을 만들어야만 했던 創作精神을 가지고 있었던 것이다.

판소리 하는 사람이 처음에 基本 장단을 提示하여 鼓手로 하여금 알아차리게 한 다음에는 자기 마음대로 장단을 변화시켜 노래한다. 그러면 鼓手는 알아차려서 그 노래에 맞는 장단을 쳐나간다. 그래서 一鼓手 二名唱이란 말이 있겠다. 판소리를 언제나 똑같이 變化 없이 부르는 것을 옛 名唱들은 寫眞소리라고 輕視하였다고 한다. 卽 판소리는 演奏할 때마다, 그때 그때 唱者의 個性을 나타내야 한다. 다시 말해서 그 때의 판소리 唱者와 鼓手는 一種의 作曲家인 것이다. 韓國 傳統音樂은 이와 같이 強烈한 感情을 가지고 움직이면서 살아 있는 듯한 느낌을 갖게 하는 것이다. 이런 變化性은 創作性和 일맥 상통하는 것이다. 「時調直解」에 ‘有人無我 是傀儡’란 말은 個性이 없으면 그런 사람은 꼭두각시에 지나지 않

는다고 한 말이다.

個性이 없고 變化가 없는 音樂은 죽은 音樂이나 다름이 없다.

韓國의 名唱들도 처음에 先生에게 소리를 배우고 난 다음에는 深山溪谷에 있는 절에 들어가 목에서 피가 날 때까지 혼자 소리를 익히고 그 秘法을 터득하지, 先生이 가르친 대로만 소리를 하는 법이 없었다.

이와 같이 豊富한 變奏曲과 多樣的 樣式, 그리고 그 바탕이 된 個性尊重 思想은 우리 民族의 獨創性을 反映한 것이다.

앞에서 잠간 言及하였지만 農樂은 듣는 사람에 따라서는 極히 單調로운 것으로 생각할지 모르지만, 그 實은 緻密하고 洗鍊된 리듬감과 演技力이 아니면 演奏할 수 없고 興에 따라서 그 리듬과 템포가 달라지는 自然生理의 音樂이다. 活氣가 넘치고 興이 나고 신명이 남에 따라 拍과 拍, 或은 混合拍子の 리듬이 多樣하게 變奏되는 變奏音樂의 極緻라고 해도 過言이 아니다. 이 農樂도 그 自體로서 이미 現代音樂이라고 할 수 있다.

끝으로 韓國 傳統音樂에 使用되는 樂器의 音色이다. 金屬材로 만들어진 西洋音樂의 重要樂器들에 比하면 韓國의 傳統樂器들은 大部分 木材로 만들어진 것이 다르다.

차디찬 金屬音이 冷情과 節度를 나타낸다면, 따뜻하면서 둔탁한 木性音은 和平과 抒情을 나타낸다고 하겠다.

모든 音素材를 現代音樂에서 包容力 있게 받아들이는 것은 새로운 音色을 追求하고 이러한 새로운 音素材에 依한 새로운 音樂世界를 創造하기 爲해서이다.

비단 한국 전통악기만은 아니겠지만 非西歐音樂에 使用되는 樂器들이 훨씬 豊富한 音樂的인 音素材를 提供하고 있는 것은 否認할 수 없는 事實이다.

거친듯하면서도 悲痛한 感을 주는 아쟁散調의 소리, 패부를 찌르는 듯한 大笏散調의 音色等은 그 微妙한 微分音的 變化와 함께 그 音色만으로서도 이미 現代音樂的인 要素가 나타나 있다고 하겠다.

Ⅲ.

序論에서 前提했듯이 現代音樂의 概念規定을 어떻게 하느냐에 따라 다르겠지만, 一般的으로 요즘 生産되고 있는 所謂 前衛音樂에서 試圖하고 있는 多樣的 實驗的인 技法, 特히 Musical orientalism에 속하는 음악의 기법이 그 Basic Idea에 있어서 음정에 있어서는 平均律이나 調性에서 脫皮한 새로운 음정을 찾아내려고 하고 있으며, 旋律을 만들어내는 媒

體를 다른 데에서 찾으려고 하는데, 韓國 傳統音樂에 있어서 微分音의 適切한 使用效果는 마치 그들이 찾으려는 것 중의 하나일 것이고, 느린 템포와 Dynamic, 反復하는 듯하면서도 絶對的인 反復이 아닌, 卽興적이면서도 統一性を 堅持하는 特異한 Ensemble, 構造面에서 Clsed Structure가 아닌 Open Structure의 한 樣相을 띄고 있는 點, 每番 똑같이 演奏하는 法이 없이 조금씩 다르게 그 當時의 雰圍氣에 맞게 適切히 變奏되는 演奏樣式, 獨特한 音色을 가진 樂器와 色다른 發聲法에 依한 聲樂等 變化無窮한, 一見 原則 없이 멋대로 하는 듯한 韓國 傳統音樂의 屬性이 그 自體로서 一種의 現代音樂이면서 그 要素를 再創造함으로써 새로운 現代音樂樣式을 남게 할 수 있는 要素가 많이 있음을 發見하게 된다.