

日本音樂에 대한 韓國文化的 影響 그 알려지지 않은 側面

日本 桐朋學國大學
武藏野音樂大學講師

草 野 妙 子
〈民族音樂學專攻〉

《차례》	
(I) 序 論	a) 머리말
(II) 日光(닛포)의 儒敎音樂의 痕跡을 찾아서	b) 唐人行列
a) 祝(축)과 歌(어)	c) 名稱에 대하여
b) 鐘(종)	d) 唐人 춤(도오징 춤)
c) 編鐘(편종)	e) 唐子 춤(가라코 춤)
d) 東照社緣起	f) 其他 日本의 近世藝能과의 關係
(III) 李朝通信使의 影響을 받은 日本의 民俗藝能과 民俗音樂	(IV) 通信使의 日本樂器에의 影響 ——胡弓에 關한 一考察——
	(V) 맺 음

(I) 序 論

韓國과 日本의 傳統音樂에 關한 交流의 歷史研究와 比較研究는 여러 觀點에서 이루어져 왔으나 이 研究들은 古代文化의 形成時代의 音樂과 雅樂에 重點이 두어졌습니다. 그러나 兩民族의 音樂交流는 19世紀初까지 繼續되어 德川(江戶) 時代까지 있었읍니다. 이러한 兩國의 歷史的 事實에 立脚한 研究는 從來 音樂學의 分野에서는 等閒視되고 있었읍니다.

저의 이번 研究發表의 主된 目的은 兩民族의 音樂交流에 關한 研究中에서 가장 뒤져 있는 側面을 밝히고 近世의 日本民衆이 外國文化와 接觸하므로써 創造하였다고 생각되는 傳統的인 民俗音樂을 對象으로 하여 調查研究한 結果를 提示하는데 있습니다.

日本 音樂史의 여러 學者들은 日本音樂은 奈良(나라) 時代以後 잇달아 外國의 音樂과 樂器를 輸入하면서 室町(무로마치) 時代末까지 모두 消化시켜 日本化하였으며 江戶(에도) 時代에 들어서자 鎖國政策이 取해졌기 때문에 長崎(나가사키)를 통해서 若干의 明清樂이 輸

入되었다는 例外를 除外하면 外國音樂의 輸入이 없고 오직 日本獨自의 民族音樂을 大成하였다고 여기고 있습니다. 確實히 오늘날 邦樂라고 불리는 日本의 傳統 音樂의 大部分은 그 時代에 크게 發展하고 完成되었습니다. 또한 邦樂의 精神的 背景은 儒敎思想의 隆興에 따른 바도 크며 藝術世界에서는 上下의 階級的인 秩序의 嚴格한 封建主義를 反映한 家元(이에모토) 制度가 생겼고 極히 日本的인 傳承方法도 나타났습니다.

그러나 이러한 極히 日本的인 發展을 이룬 日本의 近世邦樂의 精神的 背景의 基盤이었던 儒敎思想마저도 再考해보면 想像以上으로 李氏朝鮮과 깊은 關係가 있었다는 것이 分明합니다. 近世의 文藝復興이라고 말하는 江戸儒學의 隆興은 朝鮮에서 傳來된 厯大한 圖書를 媒介로 하여 急速한 革新을 이루었던 것입니다.

鎖國政策을 取한 德川(도쿠가와) 幕府는 外國과의 交流를 모두 避하였으나 李氏朝鮮과는 다른 外國과 다른 關係를 맺었습니다. 德川幕府와 李朝는 世界歷史에서도 보기 드문 善隣友好의 유대를 맺고 朝鮮通信使를 中心으로 文化交流를 가졌던 것입니다. 이 李朝通信使時代에는 그 影響이 日本文化의 모든 分野에 미쳤으니 儒學은 李朝의 儒學者, 李退溪의 影響을 明確히 提示하였고 音樂에 關하여서는 몇 가지 樂器와 民俗藝能音樂속에 오늘날에도 分明히 찾아볼 수 있는 것입니다.

二百年 以上에 걸친 李朝通信使의 日本 國內往來와 그 文化에 接한다는 것은 當時의 日本人에게는 唯一의 新鮮하고 高度의 外國文化에 接하는 機會였음에 틀림 없습니다. 事實 沿道各地의 大名(다이묘)——領主——는 물론 學者들과 文化人들은 通信使가 宿泊하는 데를 찾아가서 漢文으로써 意見을 交換하였으며 各地의 町人(조오닝), 農民에 이르기까지 그 文化를 吸收하려는 意欲은 大端히 强하였습니다. 그 뿐만 아니라 通信使의 往來는 莊大한 것이었으며 반드시 行列을 위한 音樂이 演奏되었고 많은 音樂家가 隨行하였던 것입니다(註 2). 李朝通信使의 來日年表(資料 1)를 참고로 하시기 바랍니다.

德川幕府는 1607年 對馬(쓰시마) 藩宗氏의 盡力에 依하여서 李朝와의 平和的 善隣外交回復에 힘썼으며 그 以後 1811년까지 12回, 새로 將軍이 襲職할 때마다 通信使를 맞이하였습니다.

通信使란 信(진심)을 서로 통하는 使節이란 뜻이며 國書交換뿐 아니라 每回 各界의 學者와 藝術家, 文化人을 包含하여 三百名 내지 五百名の 使節團이었습니다. 對馬로부터 瀬戶(세토) 內海의 各地를 돌려 江戸幕府까지 半年내지 八個月이나 旅行을 하였던 것입니다.

地圖(資料 2)를 參照하시기 바랍니다.

(II) 日光(닛포)의 儒敎音樂의 痕跡을 찾아서

a) 祝(축)과 敵(어) : 第四回 寬永 13年(1636年), 第五回 寬永 20年(1643年), 第六回 明曆元年(1655年)의 세 번은 日光·東照宮(도오쇼오구우)까지 旅行하였으며 特히 1655년에는 祭儀를 舉行하고 李朝國王으로 부터 十種類의 樂器가 贈呈되었습니다. 日光史 研究家인 大瀧晴子氏에 따르면 瑟(슬), 琴(금), 敵(어), 祝(축), 簫(소), 篳(적), 篋(지), 簫(약), 管(관), 埴(훈)의 十種입니다. 이 樂器들은 儒敎를 國敎로 삼는 李氏朝鮮의 祭禮 때 쓰는 重要한 樂器입니다. 이 樂器中 祝과 敵만이 남아 있어 日光輪王寺 假寶物館에 展示되어 있습니다. 여기서 그 슬라이드를 보여드리겠습니다.

—슬라이드 영사— 祝과 敵—

祝(어)는 優雅한 蓮무늬 자취가 보이며 上部의 구멍에서 솟아나온 棒의 끝머리도 蓮봉오리 형태입니다. 테두리의 쇠붙이에는 아름다운 그림이 있었다고 생각되는데 아주 작은 비단 조각만이 남아 있을 뿐입니다. 全體는 現在 韓國에 있는 祝보다 큼니다. 祝台는 朱와 綠色이 남아 있고 蓮잎사귀 모양을 본딴 銅쇠붙이도 그대로 남아 있습니다.

敵(어)는 木製이기 때문에 蟲食이 심하며 表面의 彩色도 빛을 잃었습니다. 호랑이 모양을 한 背筋의 틈나도 折半쯤 缺如되어 있고 演奏에 쓰이는 籥(진)은 없습니다.

祝(축)은 雅樂, 現在는 文廟와 宗廟의 音樂 맨 처음에 쓰이며, 敵(어)는 音樂의 끝남을 알리는 樂器였습니다. 日光·東照宮의 記錄으로 考察하여 보아도 이것은 日本에 있어서 儒敎音樂의 最初의 演奏였던 것을 證明하는 遺品입니다.

이 論文은 日本의 儒敎와 儒敎音樂을 主題로 하는 것이 아니므로 더 以上の 考察은 안하지만 日光에 保存되어 있는 樂器中에서 또 하나 重要한 資料로 提示할 必要가 있습니다. 즉 鐘(중)과 編鐘(편중)입니다.

—슬라이드映寫— 陽明門, 鐘, 패목등—

b) 鐘 : 東照宮의 陽明門 앞 中段廣場 東側 屋舍에는 鐘이 걸려 있습니다. 이 鐘은 寬永 20年(1643年)에 보내온 것이며 大瀧晴子氏에 따르면 鐘은 寬永 19年 2월에 日本이 通信使의 日本訪問을 要請하였을 때 日光에 寄贈을 希望한 여러가지 物品中의 하나로서 李氏朝鮮이 銅의 不足을 理由로 難色을 表示하자 對馬(쓰시마)에서 銅과 朱錫을 提供한다는 條件으

로 受諾되어 朝鮮의 鐘이 鑄造된 것입니다. 이 鐘은 寬永 20年 6月에 通信使一行에 앞서 海路로 江戶에 到着, 즉시 江戶江을 通해서 日光로 運搬되었습니다. 屋舎는 이미 完成되었고 鐘은 祭儀가 끝난 뒤에 걸었습니다. 높이 110센치, 外徑 90센치, 龍頭의 높이 25센치입니다. 崇禎壬午는 明의 年號인데 仁祖는 日本으로 보낸 鐘, 圖書, 祭文에 明의 崇禎年號를 使用하였다는 것을 나타내는 것입니다.

c) 編鐘(편종) : 이 鐘과 함께 東照宮에는 編鐘이 있습니다. 이 編鐘은 日本에 存在하는 唯一한 것입니다. 16개의 鐘이 木製의 아름다운 틀에 二段으로 걸려 있는 編鐘인데 李朝의 編鐘을 모델로 한 것이라고 할 수 있습니다.

—슬라이드映寫— 編鐘—

全體는 韓國에서 使用되는 編鐘보다도 작으며, 幅 118.5센치, 높이 77.5센치입니다. 鐘마다 音律이 銘記되어 있고 黃鐘(황종), 大呂(대려), 太簇(태주), 夾鐘(협종), 姑洗(고선), 仲呂(중려), 蕤賓(유빈), 林鐘(임종), 夷則(이척), 南呂(남려), 無射(무역), 應鐘(응종), 清黃鐘(청황종), 清大呂(청대려), 清太簇(청태주), 清夾鐘(청협종)의 16개로서 지금도 使用되고 있는 韓國의 編鐘의 十二律, 四清聲과 一致하는 것입니다. 그러나 이 編鐘은 小型이며 音域은 1옥타브 높으며, 寬永 13年(1636年) 4月 17日, 源朝臣, 板倉周防守重宗의 奉納銘文이 들어 있어 難波(난바)—現在의 大阪(오오사카)에서 製作된 것이나 分明히 李朝編鐘의 影響이 보이며 東照宮의 다른 物品과 마찬가지로 朝鮮에서 鑄造, 製作해 받아 가지고 奉納한 것이라고 思料됩니다. 그와 같은 奉納方式의 傍證으로서 大猷院의 銅燈籠의 例가 있습니다.

朝鮮國王으로부터 보내온 銅燈籠은 한쌍이 있는데 아주 같은 同型의 銅燈籠이 數 많이 만들어져 發(아오이)의 紋樣과 御三家(고상케)나 大大名의 奉納銘文이 記入되어 있습니다. 이 銅燈籠의 考察은 더 이상 여기서는 必要 없지만 編鐘의 記銘에 對한 좋은 傍證이 됩니다.

그런데, 編鐘의 音律은 現在의 十二律의 音句보다 約四分의 一쯤 낮습니다. 그것은 當時의 바른 音律을 提示하고 있는 것으로 생각됩니다. 이 音高의 測定은 東京藝術大學, 音樂學部의 白砂昭一先生에 依해서 이루어졌습니다.

이 樂器는 音律의 歷史를 考察하기 위하여서는 重要한 資料라고 할 수 있을 뿐 아니라 江戶時代의 儒學者 荻生徂來의 <樂律考>나 中根璋의 <律原發揮>(1692年 元祿 5年) 등 音律에 關한 音樂理論書를 研究함에 있어서도 重要한 音의 資料가 될 것입니다.

d) 東照社緣起 : 日光·東照宮에는 「東照社緣起」라는 德川家康(도쿠가와 이에야스) 將軍

의 生涯와 東照宮創建과 鎮座의 根本을 쓴 두루마리가 있습니다. 이 두루마리는 德川幕府의 御用繪師로서 그 時代 第一로 꼽히는 名匠인 狩野探幽(가노오 단유) (1602~74年)이 그린 華麗한 그림이 그려 있으며 그 第四卷에는 通信使一行이 東照宮의 石鳥居에 들어가는 그림이 第三回, 寬永 13年(1636年)의 正使任統(號-白麓)과 副使, 金世濂(號-東溟), 그리고 黃徒事官(號-靑丘)의 詩와 함께 그려져 있습니다. 이 두루마리는 寬永 17年(1640年)에 將軍 家光(이에미쓰)가 東照宮에 奉納한 것이며 明治維新까지 本殿內陣에 간직하고 있던 寶物이었습니다.

—슬라이드映寫—

이 두루마리에서도 通信使의 正使를 先導하는 形名旗手が 따릅니다. 行列을 위한 音樂演奏의 樂工모습이 보입니다. 大平簫를 부는 樂工 두 名과 북을 치는 樂工 한 名이 그려져 있습니다. 詞書의 筆을 든 이는 後水尾天皇을 비롯하여 親王, 攝家, 門跡이라는 格式 높은 사람들이며 通信使의 部分은 曼殊院·新門良尙親王의 筆입니다. 이 文獻研究에는 亦是, 大瀧晴子氏의 論文이 있습니다.

以上과 같이 德川幕府의 通信使를 맞이한 姿勢는 格式이 높고 將軍一代에 한 번 밖에 없는 盛儀였습니다.

(III) 李朝通信使의 影響을 받은 日本의 民俗藝能和 民俗音樂

a) 머리 말: 江戸時代에 들어서자 中世紀的인 佛敎思想을 背景으로 한 僧侶와 貴族 武家 등의 藝能과는 전혀 性格이 다른 庶民의 娛樂을 위한 藝能이 各地에서 隆盛하였습니다. 町衆이나 農民을 위한 娛樂의 要素가 加味된 祭禮行使가 옛부터 傳해 내려온 祭事나 神樂 등과 融合하거나 새로 만들어져 傳播되어 日本音樂全體는 더 한層 多樣해졌습니다. 적어도 室町(무로마치) 時代末까지는 오직 貴族階級을 위하여 하는 身分이 낮은 專門家들의 依한 祭典이나 藝能이 傳해지고 있었는데 日本 國內에 戰亂이 아주 없어진 江戸時代에 이르러 庶民을 위한 祭典이나 藝能이 活發해졌던 것입니다.

이러한 時代에 李朝의 通信使의 日本 訪問이 國家의 行사가 되었고, 그 往來의 沿道에 사는 民衆은 使臣들의 華麗한 옷차림과 調度品 등을 보고 行列을 求景하려고 많이 모였습니다. 그 때의 光景을 記錄한 文獻은 各方面에 傳하여졌는데 오늘날에도 아직 一般에게 알려지지 않고 있는 史料도 많습니다. 또 行列 두루마리나 병풍 그림도 各地에 傳해졌으며

出版物에도 많이 나타납니다. 또한 使臣들의 詩文과 問答, 通俗의인 얘기등 冊으로 되어 刊行된 것도 많습니다. 그 밖에 各地의 名所를 遊覽한 使節團 사람들의 詩文과 書文 등은 各各의 現地에서 所重히 간직되어 오늘날에까지 傳해지고 있습니다.

b) 唐人行列: 그 中에서도 行列을 求景한 民衆은 自己들의 祭禮行事的 하나로서 이 行列을 模倣하여 <唐人行列>을 꾸몄는데 이것은 가장 人氣있는 大衆藝能으로서 普及하였읍니다. 名古屋(나고야) 郷土史라든가 張州雜誌 또는 名古屋에 사는 老人네들에 따르면 <唐人行列>은 名古屋의 마을사람들의 힘으로 東照宮祭禮 때 披露되었으며 次後約三百年間繼續되었다고 합니다, 昭和 17年(1942年)이 마지막이었다고 말하는 老人도 살아 있습니다. 江戸時代의 名古屋에서는 祭禮의 第一 큰 行事로서 大和町 茶屋町이 이 行列을 擔當하였고 嶋田町, 樋屋町, 鍛冶町, 上七間町의 사람들도 參加하였읍니다. 戰前(第二次世界大戰前, 1940年頃까지)에는 松坂屋, 伊藤家が 擔當하였고 舊名古屋祭典의 名物の 하나였읍니다.

여기서 通信使 行列 두루마리의 슬라이드를 함께 보시겠습니다.

行列의 그림은 그 數가 많으며 東京 國立博物館 名古屋市 蓬左文庫, 京都大學 圖書館 등에 保存되어 있는 것만 하여도 數百미터나 됩니다. 여기서는 京都에 사는 鄭 詔文氏가 所藏하고 있는 그림 두루마리 「朝鮮人 大行列圖」(正德元年 1711年 全八卷·全長約 130미터 4,600名이 그려져 있음) 第二卷, 第三卷中에서 典樂과 樂工에 의한 行列의 音樂演奏部分을 보여 드리겠습니다. 이 때 音樂家는 51名이 來日하였읍니다. 이 樂器編成으로 보아 韓國의 張師勛博士는 大吹打의 曲이라고 推定하고 계십니다(大吹打는 行列의 音樂).

—슬라이드映寫—朝鮮人大行列圖—

이 그림 두루마리는 明治 43年(1910年) 京都(교오토)의 舊二條城에 있던 것을 拂下받은 것입니다. 德川時代의 大名 尾州公의 公主가 關白 近江家로 시집갈 때 持參한 것이라고 記入되어있읍니다.

—슬라이드—京都大學圖書館所藏, 朝鮮人 來朝行列—和裝本中에서—

이 그림 두루마리는 寬延元年(1748年)의 記錄입니다. 樂典이나 音樂家의 身分은 當時 그리 높지 않았으므로 이름은 記錄되는 일이 드물었던 것 같습니다.

그런데 現在도 祭典行事的 하나로서 唐人行列을 하고 있는 三重縣(미에현) 津市の 것을 보면 衣裳과 清道旗와 形名旗를 쓰고 있기 때문에 그 由來는 明白하지만 그 音樂은 全的으로 日本化 되어버렸고 當時 熱狂의인 憧憬을 가지고 模倣한 藝能이었으나 지금은 華麗한 衣裳을 입고 다니는 假裝行列과 같은 가을 祭典의 娛樂의인 藝能으로서 民衆 사이에 傳해지고 있습니다. 現地 젊은이들은 그 行列과 音樂의 由來를 거의 모르고 있습니다.

岐阜縣(기우현) 大垣市 竹島町에는 祭典때 쓰고 있던 山車(다시)—장식한 수레 차—가 있는데 朝鮮軛(야마)라고 불리며 훌륭한 장식물이 남아 있습니다. 朝鮮王의 旗와 衣裳에는 豪華로운 金실로 뜬 수가 놓여 있습니다. 明治維新과 同時에 神道(신또오)를 國家의 힘으로 推進한 政府는 神事와 關係 없는 「朝鮮軛」를 廢止시켰는데 竹島町에서는 이 道具들을 所重히 保存하고 있습니다.

이와 같이 唐人行列과 朝鮮軛를 使用하는 藝能은 三重縣津市를 除外하고 急激히 衰退하여 버렸으나 通信使의 音樂과 춤의 影響은 그 沿道各地와 周邊의 藝能에 그 어떤 形態론가 남아 있으리라고 생각하고 관련 있는 각지를 調查하기 始作하였읍니다.

그래서 먼저 再考해야할 藝能으로서 鈴鹿市 玉垣町の 唐人춤과 岡山縣牛窓의 唐子춤이 떠올랐읍니다.

c) 名稱에 對하여 : 唐人춤과 唐子춤 등이 分明히 朝鮮通信使의 文化의 影響을 받아 日本 民衆이 創造한 藝能이라는 것을 證明하기 前에 名稱에 對해서 考察하지 않으면 안 됩니다.

던 옛 時代부터(平安末期?) 日本人은 一般的으로 <唐>(가라), <唐人>(도오징)이라는 말을 단순히 外國 또는 外國人이라는 意味로 使用하고 있었읍니다. 江戶時代가 되자 鎖國政策이 取해졌기 때문에 日本의 本州에 들어온 外國人이라고 하면 通信使의 使節團만이었으며 一般民衆은 大端히 보기도른 <外國人>이라는 뜻으로 <唐人>이라고 불렀던 것이 아닌가 합니다. 또한 明治次後의 文教政策은 유럽의 近代化에 눈을 돌리고 그때까지의 善隣關係를 無視하여버렸기 때문에 朝鮮通信使의 名稱이 남아 있는 大垣市の 朝鮮王의 山車와 같은 藝能은 <支那>라는 名稱도 包含하여 廢止되었던 것이라고 생각됩니다. 이것은 오랫동안 漠然한 意味였었기 때문에 오히려 <唐人춤> 등만이 오늘날까지 民衆 사이에 남았고 그 藝能을 지탱하고 있는 사람들에게도 그 由來를 잊히게 하여 오늘날까지 傳來된 原因이라고 생각됩니다. <唐人>이라는 말을 朝鮮人에 對해서 使用하고 있다는 아주 좋은 傍證이 있습니다. 1719年, 德川吉宗의 將軍襲位 때 祝賀 通信使의 製述官으로서 來日한 申維翰의 日本聞見雜錄 안에 雨森東五郎(對馬藩의 家臣이며 外交官으로서 通信使를 案内한 學者)와 申維翰과의 다음과 같은 論義가 있습니다.

「貴國人은 우리를 부를 때 唐人이라고 하며 우리나라 사람의 筆帖表題를 唐人筆蹟이라고 하니 如何한 뜻인가」

雨森 말하되 「國승으로서는 通信使를 客人이라고 稱하며 또는 朝鮮人이라고 稱한다. 그러나 日本의 大小의 民俗은 옛부터 貴國의 文物을 中華와 同等하게 여기며 따라서 唐人이

라고 불러 欽慕하는 것이외다」(註 〈海游錄〉 付篇—日本聞見雜錄—東洋文庫 252・平凡社— p. 317).

d) 唐人춤 : 三重縣鈴鹿市 東玉垣町の 須賀神社의 祭禮 때 하는 〈唐人춤〉은 傳承過程에서 몇 번인가 큰 變化를 일으켰다고 생각되는데 實로 朝鮮通信使의 文化的刺戟을 받고 日本人이 創造, 傳承한 藝能입니다. 이 事實은 다음과 같은 點들로 證明할 수 있습니다.

(1) 同一한 社會集團의 祭禮行事인데도 다른 神樂(가구라), 四神(시싱), 獅子舞(시시마이)와 傳承이 전혀 다릅니다. 다른 藝能의 音樂은 피리와 북으로 演奏되며 演奏者의 上座에 神主(간누시)가 앉아서 神樂나 獅子舞가 順調롭게 無事히 進行되는 것을 지켜봅니다. 그리고 피리나 북의 演奏者는 日本古來의 神道の 聖職者 衣服을 입고 演奏합니다. 한편 〈唐人춤〉을 伴奏하는 演奏者들은 같은 마을 젊은이가 맡아서 하지만 한해의 〈唐人춤〉 伴奏을 맡으면 다른 神樂등의 演奏는 하지 않습니다. 前年에 獅子舞의 音樂을 演奏한 經驗이 있어도 또는 擔當할 能力이 있어도 대신 演奏하는 일은 없습니다. 그리고 樂器編成은 典型的인 江戸의 藝能에서 使用하는 것과 같으며 橫笛, 鼓(쓰즈미)(북의 一種), 북, 찬기리鐘(방울종)을 使用하고 衣服은 神官의 服裝과 달리 多彩로운 典型的인 日本 옷차림을 합니다. 이 外面的인 것만을 보아도 〈唐人춤〉은 다른 系統의 藝能이라는 것을 證明하는 同時에 音樂도 極히 日本化되었다고는 하지만 神樂나 獅子舞의 音樂과는 判異하다는 것을 表示하고 있습니다.

북은 獅子舞에서는 큰 북을 치지만 〈唐人춤〉에서 使用하는 것은 近世藝能의 神樂장단등에 쓰이는 締大鼓(시메다이코)입니다.

(2) 춤의 움직임(動作)과 樂器에 外來文化的 要素가 明白히 나타나 있습니다.

먼저 다음과 같은 日本語로 始作됩니다.

「長歲로다 變함 없이 비는 彌都賀假(미즈가키)의 五穀成就와 춤추는 唐人」이 때 춤추는 사람 세 명이 춤추는 장소에 나타나 앞에 두 명, 뒤 中央에 한 명이, 三角形의 各頂點 位置에 섭니다. 북 장단부터 音樂이 始作됩니다. 이것은 前奏部인데 周圍의 觀衆들은 異國人 옷차림을 한 춤추는 이를 놀리거나 拍手를 치거나 합니다. 唐人 노래는 周圍觀衆 거의 全員이 노래합니다. 피리의 旋律과 노래의 旋律은 嚴密하지는 않지만 유니즌입니다.

가장 特徵인 움직임은 손가락을 꼬부려 둥근 圓을 만들고 兩팔을 굽힌 채로 위로 쳐들며 다리를 굽혔다 폈다 뛰는 시늉을 하며 기묘한 움직임으로 音樂장단과는 맞지 않게 춤을 춥니다.

그 動作은 우수팡스런 跳躍이 많습니다. 춤추는 사람은 젊은이에 限하며 15, 6歲서부터

練習하여 25歲까지만 출 수 있다고 합니다. 그리고 獅子대가리를 뒤집어 쓴 사람과 형겼으로 만든 獅子몸 속에 들어 간 사람 셋이서 팀을 짜고 춤추는 獅子춤보다도 짧은 曲이지만 大端히 어렵다고 합니다. 춤은 5分 程度로 끝나는데 音樂은 몇 번이나 되풀이해서 演奏됩니다. 그 때 춤추는 이는 各各 긴 나팔, 銅製 대금과 綠色 바탕에 붉은 테를 친 부채를 가지고 周圍 觀衆가까이에 와서 소리를 냅니다.

나팔은 現在 韓國에서 쓰이는 것보다 小型이며 通信使 그림 두루마리의 모양과 同型입니다. 大金은 굵게 끈 새끼 끝으로 치는데 韓國의 大金과 同型입니다. 부채는, 손잡이는 짧지만 鳳扇이라고 하는 것과 類似합니다.

(3) 춤추는 사람의 衣裳과 假面에 대하여,

李朝時代의 服裝은 帽子서부터 上衣, 下衣에 이르기까지 官位와 男女, 年齡等 差異에 따라 各各 制約이 있었읍니다. 그리고 또 祭·儀式의 內容에 따라서 服裝의 基本이 定해져 있었기 때문에 춤추는 이는 무엇을 추는가에 따라서 衣服의 形態는 勿論, 옷감의 模樣, 色彩도 定해져 있었음에 틀림 없읍니다. 그러나 이 〈唐人춤〉의 衣裳은 分明히 李朝의 宮廷舞踊을 模倣하고는 있으나 玉石混交입니다. 上衣는 통소매의 丹衣이고 무늬는 牧丹꽃, 도라지, 百合 등이 섞여 있고 色彩도 綠, 靑, 白, 紫, 茶色 등이 쓰이고 있습니다. 日本人에게는 아주 異國情緒를 가진 衣裳입니다. 그 帽子和 假面의 表情은 三重縣津市の 唐人行列의 것과 類似합니다.

—슬라이드映寫—

(4) 歌詞에 對하여

춤출 때 부르는 노래는 장단 소리, 노래 소리등은 分明히 日本語이지만 「텐카피 니코람과……. 以下 略함」로 始作되어 最後까지 日本人에게는 意味를 알 수 없는 말로 꾸며져 있습니다. 이 地方 사람의 입에서 입으로 傳來된 노래인데 그 歌詞가 어디 말인지 무슨 말인지 그 意味를 아는 사람은 없읍니다. 다만 先輩에게서 배울 때 意味를 모르기 때문에 오히려 崇高한 氣分을 갖게 되며 正確히 외우려고 힘썼다는 것입니다.

그러나 나는 꼭 많이 日本語的으로 轉訛되었다는 것을 考慮하면서 韓國의 傳統的인 노래나 詩, 時調 또는 民謠 속에 흔히 나오는 歌詞와 比較하면서 考察해 보니 韓國말 單語와 混合한 노래라는 것을 느끼지 않을 수 없게 되었습니다.

例를 들면 日本人의 귀로는 陽性母音이나 陰性母音은 區別할 수 없다는 것과 時調 노래 속에 있듯이 複合母音은 旋律音이 긴 音符로 노래할 때는 單母音으로 나누어서 부른다는 것등을 습하여 생각하면 大部分解讀할 수 있습니다.

예를 들면 <아, 어, 오> 등은 日本人의 귀로는 뚜렷한 區別을 못 합니다. 또 <애>는 時調의 노래 같은 데서는 긴 息이 되면 <ㅏ>와 <ㅣ>로 나누어서 發音할 때가 많습니다.

처음 歌詞는

텐 칸 피이니 키우람파
「テンカン (一〇一二 キウランパー)」
(된 (乾) 비이니 祈雨하여라)

라고 解釋할 수 있습니다. 이어서

조오야니 미모도 하하
ジョウヤニ ミモトハーハー
朝野 米苗稻 만들라
(全國(全土)에 쌀을 만들어라)

의 뜻이 아닌가 생각됩니다.

따라서 이 唐人춤 노래는 實로 五穀豐饒를 빌며 收穫의 가을을 祝賀하는 祝祭의 노래였다고 생각됩니다.

그러나 意味를 모르는 채 몇 世代나 이어서 불려왔기 때문에 現在, 決定的인 結論을 내리는 것은 잠시 삼가하고 日本과 韓國의 多方面에 걸친 學者들의 意見을 바라고 싶습니다.

熊本縣(구마모토현) 苗代川에 살고 있던 韓國의 陶工師들이 불렀던 歌詞의 發音과 달라, 自國語를 부르며 이어갔을 때 같이 正確한 意味와 歌詞는 이와 같은 日本人의 民衆에게 口傳된 노래에는 期待할 수 없는 것은 當然합니다. 또 그 變容은 旋律이나 리듬의 變容보다 클지도 모릅니다. 그만큼 오랜 歲月을 걸친 것입니다.

江戸時代に 있어서 조차 申維翰의 <海游錄> 속에 쓰여 있듯이——日本人이 朝鮮노래라고 하며 부르는 노래는 意味도 旋律도 朝鮮노래같이 느껴지지 않았다고 한——意味의 文章이 있습니다. 外國의 노래를 귀로 듣고 외운 노래는 크게 變容합니다.

(5) 旋律과 리듬에 對하여

音階는 大部分의 日本民謠의 旋律을 構成하는 民謠音階가 아니라 雅樂이나 宗教的인 民衆歌謠(御詠歌 등)의 旋律을 構成하는 律音階와 마찬가지로입니다.

그러나 日本의 傳統音樂의 旋律의 흐름 속에 共通하여 보이는 核音(또는 中心音)과 같은 性格을 갖는 音이 그리 明確치 않습니다. 即 旋律이 돌아가는 것은 音列로서는 律音階에 一致하지만 律音階特有한 旋法이 아니라고 할 수 있습니다. 旋律句 中には 4度を 缺如한 音階가 있는데 日本人 本來의 音感覺이라는 一種의 필터에 依하여 變化한 것으로 생각되나 만드시 終止部分에서는 律音階라고 決定할 수 있는 音階로 끝납니다. 그러면서도 旋律의 흐름은 部分的으로 呂旋法的(도, 레, 미, 솔, 라)으로 되지만 亦是 律音階에 固有의 第4音

이 旋律에 나타나 完全 4度の 音程을 形成하고 終上합니다. 이것은 오히려 韓國의 三音階인 界面調에서 볼 수 있는 音階構造와 一致하는 것 같이 느껴지며 이 노래에서도 中國音樂의 呂旋法的 旋律의 흐름은 稀薄합니다. 더욱 特徵인 것은 完全 4度上으로 轉調하는 部分이 있습니다. 그러나 이와같은 五音音階는 明治以後 日本에 輸入된 西洋音樂 音階의 影響에 依해서 생긴 全音階의인 五音音階에 共通된 點이라는 것도 默過할 수 없습니다. 所謂 四七拔(四,七이 빠진) 音階인 것입니다. — 譜例參照 —

音樂은 繪畫나 書道와 같은 美術品처럼 그려진 것이 그대로 남는 것이 아니므로 반드시 日本人이 音感覺이란 필터를 通하여 變化합니다. 그러나 이 音樂은 日本人이 外來音樂을 받아들이면서 새로운 音樂을 낳은 그 一例라고 보는 것이 適切할 것 같습니다.

한편 리듬은 全體的으로는 2拍子를 基本으로 하나 拍의 伸縮이 甚하며 特히 프레이즈의 最後는 自由로 拍을 길게 천천히 함으로써 춤추는 사람의 動作에 맞추지만 노래와 춤의 動作이 끝나고 器樂만이 되면 一時的인 轉調部分이 있어 점차로 템포를 빨리하고 끝납니다.

(6) 以上을 整理하여 보면

鈴鹿의 〈唐人춤〉은 三重縣津市에 傳來되는 〈唐人行例〉이나 岡山縣牛窓의 〈唐子춤〉과 같이 朝鮮通信使의 日本에서의 音樂活動을 直接, 具體的으로 模倣하였다는 케이스와는 좀 다른 것 같습니다.

當時의 民衆이 通信使의 文化的 刺戟을 받아 새로운 藝能을 創造하고 傳承傳播한 것으로 보는 것이 좋을 것입니다.

이 〈唐人춤〉은 嚴肅한 神社의 儀禮的인 要素가 강한 神樂와는 달리 祝祭의 氣分을 복돋우는 藝能이 되었다고 할 수 있습니다. 또한 唐人이 된 춤추는 사람은 젊은 사람이며 五穀 豐饒를 빌면서 춤을 추고 젊은 아가씨들을 놀리며 各家庭의 繁榮을 빈다는 農耕社會에 特有한 意味도 自然히 들어 있습니다.

이 唐人춤과 같은 系統의 藝能은 明治初年까지 廣島縣(히로시마현)을 위시하여 各地에 있었다고 알려졌으며 特히 通信使가 몇 번이나 往來한 東海道(도오카이도오)의 메인 루트인 三重縣(미에현), 岐爭縣(기후현), 愛知縣(아이찌현) 등에서는 盛行하였습니다. 그 地方의 商人階級과 農民은 藝能이나 祝祭는 神社를 中心으로 한 한 村落의 無形商品이라는 形態를 취한 富였읍니다. 마을 젊은이들은 祭典時期가 되면 다투어서 參加하였다는 것입니다. 그리고 意味도 모르는 노래를 부르는 것이 超自然的인 것에 對한 에너지가 되었다고 하니 人間과 音樂과의 關係는 民族音樂研究에 있어서 音樂構造研究과 함께 重要한 問題라

아니할 수 없습니다.

e) 唐子踊(唐子춤) : 岡山縣 邑久郡 牛窓町 紺野部落의 〈唐子춤〉은 分明히 李朝通信史에 隨行한 아이의 對舞에서 배운 것이라는 것을 岡山縣 山陽高等學校의 西川 宏教師가 처음으로 밝혔습니다. (1969年) 「히이, 야아」하는 長短맞추는 소리가 朝鮮語이며 리듬 마지막 部分이 三拍子라는 것, 그리고 춤추는 사람의 衣裳이 李朝의 옷차림과 비슷하다는 것등을 들고 또한 〈海游錄〉에 「樂士들에게 鼓笛을 演奏시키고 두 名의 아이를 對舞시켰다」는 것을 結付시켜 通信使에게서 배운 藝能이라는 것을 밝혔습니다. (「歷史地理教育」 155號, 「日本안의 朝鮮文化」 第3號, 1969年) 이것은 이미 十年以上 前의 일인데 그後 日本在住의 歷史學者들(李進熙 등)이 갖가지 考察을 加하였습니다.

李進熙氏는 1748年度의 通信使는 歸路荒天을 因하여 18日間이나 牛窓에 滯在하고 있었다는 事實과 一行에 隨行한 「小童」은 19名이고 三使와 上上官以外는 町屋에 宿泊하고 있었다는 것등을 들어 그 때 通信使의 「童子對舞」를 배웠다는 것은 틀림없다고 하였습니다. (〈李朝의 通信使〉 講談社)

저는 이 牛窓의 唐子춤에 對해서는 더욱 民族音樂學的인 研究를 하여야 된다고 생각합니다. 그 춤이 通信使에게서 배운 것이라고 解明하는 것만으로는 民族音樂의 分野에서는 充分하다고 할 수 없습니다. 그 音樂과 춤의 傳承에 關하여서 牛窓 사람들은 細心한 注意를 기울였음에도 不拘하고 그래도 歌詞의 말을 비롯하여 音樂이나 춤에 日本化가 分明히 보입니다. 그 原曲이 어떠한 것이었던가 하는 問題가 解決되는 同時에 日本의 音樂文化變容의 研究에 있어서 重要한 研究對象인 것입니다.

그것을 傳承한 사람들이 藝術的인 訓練을 갖는 專門音樂家나 舞踊家가 아니라 一般民衆이었다는 것도 重要합니다. 異文化의 諸要素中에서 찾아볼 수 있는 적은 自身の 文化와의 共通要素를 根據로 하여 文化編入(enculturation)에 이르며 融合한 過程을 科學的으로 알 수 있을 것입니다.

f) 그 밖의 日本의 近世藝能과의 關係 : 〈海游錄〉은 1719년에 通信使의 製述官으로서 隨行한 申維翰이 記錄한 日本紀行인데 그것은 4월에 서울을 떠나 이듬 해 正月에 歸國할 때까지 261日間に 達합니다. 姜在彥氏의 日本語譯으로는 各地에서 일어난 일과 旅行의 印象과 日本觀察이 三十二章으로 나뉘어 있습니다. 이 속에서 注意해서 읽어보면 만드시 音樂演奏에 關한 記述이 있습니다. 「鼓笛을 울리며 出港하였다」고 한 出發을 祝賀하는 音樂演奏에서부터 始作되어 「해질 무렵에 使臣은 배에서 내려 들 위에 짚명석을 깔고 앉았다. 그리고 樂工에게 命하여 樹蔭에 樂을 演奏시켜 冠童四, 五名에게 錦衣를 입혀 對舞시켰다.

男女의 倭人이 모여 觀覽하는 者는 江邊에 있었고 배에 있었다(對馬豊浦-19페이지).

「그 때 我의 옆에 絃이 세워져 있었다. 松浦가 그것을 가리켜 말하되 「그게 무언고. 我 對答하기를 「古絃이니라 그 音色을 듣고 싶은가」——省略—— 我是 樂工을 불러 一曲 演奏 시켰다(61 페이지) 등 朝鮮의 音樂은 行列音樂뿐만 아니라 李朝宮廷의 音樂舞蹈, 船歌, 民謠에 이르기까지 다시 말해서 雅樂에서부터 民俗音樂에 이르기까지 音樂的으로 보아서도 華麗한 文化使節團이었습니다.

音樂家도 40名 내지 53名까지 每回參加하였으며 日本各地에서 音樂을 울려 퍼뜨렸습니다. 音樂家의 身分은 日本이나 李朝나 그리 높은 位置에는 있지 않았으므로 正確한 記錄은 그리 많다고는 할 수 없습니다.

그러나 近世藝能에의 影響은 想像以上으로 컸던 것이 아닌가 생각됩니다. 明治에 이르러 朝鮮文化를 비롯하여 東洋文化에 對한 姿勢는 달라져 江戶時代의 通信使에 關한 史實은 一般歷史에서 無視當하고 말았습니다.

그런데 昭和 43年(1968年)에, 國立劇場에서 並木五瓶作 「韓人漢文手官始」가 上演되었는데 이 歌舞伎(日本固有의 演劇)는 通信使一行을 背景으로 한 演劇입니다. 近世 藝能史研究家 角田豊正氏의 小論文에 〈朝鮮通信使와 歌舞伎〉 등이 있습니다. 그리고 여러 研究者가 名古屋地區의 「가라쿠리」의 倒立人形과 綾渡人形을 「唐子」라고 부른다는 것과 人形演劇의 部分的인 技法과 通信使와의 關係를 指摘하고 있습니다.

近世藝能의 學際的인 綜合研究가 기다려집니다.

(IV) 通信使의 日本樂器에의 影響

——胡弓에 關한 ——試案——

胡弓은 日本의 擦絃樂器中 唯一한 것입니다. 江戶初期에 關西方面을 中心으로 使用하기 始作하였다고 하며 그 名稱으로 보아서도 外來의 樂器인 可能性이 強합니다. 그러나 都大體 어디서 傳來되었으며 언제쯤부터 어떻게 普及하였는가에 對하여서는 많은 問題를 남기고 있습니다.

胡弓의 傳來와 源流에 對하여서 從來 認定되고 있는 說로서는 다음과 같은 說들이 있습니다.

- ① 沖繩胡弓(提琴) 改良說
- ② 中國琵琶樣槽胡琴改良說

③ 南畫樂器라이베리카 模造說

以上の 說은 어느 것이나 決定하기 어려우며 問題는 如前히 남아있습니다. 그리고 이 세 가지 說은 主로 日本의 三味線에의 變遷에 重點이 두어지고 있는데 樂器의 傳播과 改良, 普及에 對하여서 考察하면 樂器의 音樂이나 演奏法도 깊이 關係할 것입니다. 樂器만이 傳來되고 演奏方法을 모른다면 그 樂器를 自身の 音樂을 위해서 使用할 수도 없거니와 改良할 수도 없습니다. 그래서 저는 日本의 江戸時代부터의 胡弓의 普及에 關하여서는 李朝通信使의 箏琴(奚琴)의 影響이 컸던 것이 아닌가 생각하고 있습니다. 通信使의 行列音樂 속에서 管樂器類나 打樂器類에 끼어서 一種類의 弦樂器가 使用되고 있으며 그것이 箏琴이라는 擦弦樂器였습니다. 이 樂器는 步行하면서 演奏되며 끈으로 몸 앞에 비스듬히 매달고 오른 손으로 弓을 가지고 演奏합니다. 이 樂器의 演奏模樣과 演奏法은 通信使의 그림 두루마리에는 반드시 나타납니다.

한편 日本의 胡弓이 歌舞伎나 文樂(日本의 전통 人形劇)에서 쓰이기 前에 使用된 것은 아무래도 길거리 藝人이 집 門 앞에서 노래와 춤을 추던 때의 音樂입니다. 三弦, 胡弓, 사사라 등 세 가지 樂器를 가지고 노래하며 다녔다고 합니다. 이것은 江戸初期에 伊勢參宮街道의 間の山라는 곳을 中心으로 모여 있던 거리 藝人이 有名해져 胡弓의 步行演奏法과 더불어 人形淨瑠璃(日本의 전통 예능의 한 가지)의 「傾城反春」이라든가 歌舞伎의 舞臺 위에서 使用하게 됩니다. 演劇 舞臺 위에서 하는 胡弓奏法의 모습은 元祿 14年(1701年)의 歌舞伎評判記「役者略請狀」의 插畫와 寶永 5年(1708年)의 近松의 人形淨瑠璃「傾城反魂香」의 插畫에서 볼 수 있습니다. 그 後 舞臺의 뒤나 곁에서 胡弓이 演奏하게 되자 앉아서 演奏하는 方法이 考案되었습니다. 그리하여 藝術音樂인 胡弓의 奏法이 생긴 것입니다.

그러나 오늘날에서도 富山縣(도야마현) 民謠<越中오와라브시>(바람의 우란꽃이라고 稱하는 祭禮의 춤 노래)에서는 三味線, 북, 胡弓의 音樂에 맞추어 손벽 長短을 치면서 노래하며 춤을 추는데 胡弓의 奏法은 亦是 걸어다니면서 演奏합니다.

擦弦樂器는 日本人의 音樂의인 趣向에 그리 안 맞는 것 같습니다. 東아시아에서, 中國도 韓國도 弓을 使用하는 胡弓類가 모든 音樂에 쓰이는데 日本에서는 더욱 더 一般的인 것에서 멀어지고 있으며 箏, 三味線, 胡弓에 依한 三曲合奏는 現在는 거의 찾아 볼 수 없게 되었습니다. 普通 「三曲合奏」라고 하면 箏과 三味線과 尺八(통소)입니다. 明治初까지는 尺八은 宗教를 위한 道具로서 여기고 있었으므로 箏이나 三味線하고 合奏하는 일은 없었는데 尺八가 樂器로서 認定된 뒤부터는 胡弓과 交替하여 胡弓의 使用은 後退하고 말았던 것입니다.

저는 日本의 胡弓의 歷史를 생각할 때에도 亦是 通信使의 影響을 無視할 수 없을 것이라는 것을 提案하고 싶었습니다.

(V) 맺 음

外國音樂의 影響 없이 日本獨自의 民族音樂을 完成하였다고 생각되어 온 近世의 藝術音樂도, 가장 基本的인 特色을 維持하고 있을 것 같은 民族音樂도 日本音樂全體는 늘 外來文化의 刺戟을 받으면서 풍요한 多樣性을 加하였던 것입니다. 即 外來의 異質文化와의 接觸(刺戟), 摩擦(取捨選擇), 融合(文化變容)이라는 過程을 끊임 없이 進行하고 있는 日本音樂의 研究는 앞으로 더 한층 民族音樂學의 研究方法에 依하여서 推進하지 않으면 안 되며 나아가서 東아시아 中에서 隣接하는 日本과 韓國은 서로 音樂的으로 어떠한 特質을 가지고 있는가 하는 것을 正確히 把握하지 않으면 안 됩니다. 더욱 더 基層文化 속에 볼 수 있는 音樂的인 要素를 調査하여야 할 것입니다.

以上과 같은 視點에 서서 日本의 民俗音樂도 再檢討하여 보니 알려지지 않은 側面을 抽出하는 結果가 된 것입니다.

마지막 인사 말씀

이 小論文을 發表할 수 있었던 것은 제가 尊敬하는 韓國의 學者이시며 約 10年間에 걸쳐 親히 指導해 주신 李惠求博士, 張師勳博士, 韓萬榮教授의 德擇입니다. 정말로 感謝드립니다.