

韓國民俗音樂學의 研究方法

權 五 聖

〈漢陽大 教授〉

I.

韓國音樂學은 音樂史學과 民俗音樂學으로 크게 나누어 볼 수 있다. 音樂史學은 文字나 符號 등으로 記錄된 各種 文獻이나 古樂譜를 解讀하고 分析하는 研究課程을 거쳐야 하며 그러기 위해서는 音樂에 關한 文獻이나 樂譜를 蒐集하는 文獻調查作業을 必的으로 要求하고 있다. 이에 比하여 民俗音樂學은 一部 文獻記錄도 포함하나, 大部分이 文字나 樂譜로 記錄되지 않은 口傳傳承에 依한 音樂을 그 研究對象으로 하고 있기 때문에 무엇보다도 현장조사(field work)를 필수적으로 要求하고 있으며, 이러한 현장조사를 통해서 채집된 자료를 採譜(transcription)하고 그 採譜된 樂譜를 分析하고 綜合하는 연구과정을 거치게 마련이다.

이렇듯 언제부터 발생하였는지도 모르는 채 現제에까지 구비전승으로 演唱・演奏되고 있는 民謠・雜歌・短歌・판소리・農樂・시나위・散調・巫樂 및 巫歌・梵唄 등의 音樂과 其他 民俗舞踊의 반주음악 등을 연구하는 것이 韓國民俗音樂學이라고 볼 수 있다. 그러므로 現場調査・採譜・分析・綜合이란 研究과정은 民族音樂學(Ethnomusicology)이나 音樂人類學(Anthropology of Music)의 研究方法과 그 脈을 같이 하고 있다고 생각된다.

세계 여러 民族의 音樂을 연구하고 있는 민족음악학의 立場에서 보면, 이는 단순히 演唱・演奏된 口傳音樂단을 對象으로 하는 것은 아니다. 즉, 민족음악학을 올바르게 이해하기 위해서는 그러한 音樂을 만들어낸 風土나 社會, 民族이나 言語 등을 理解하는 일에서부터 出發하여 그 고장에 사는 사람들과 음악과의 關係성을 조사하고 그 社會에 음악이 존재하고 있는 의미나 기능 및 그 음악이 지니고 있는 구조 등의 요소를 조사・분석해야 한다.

한 社會에 있어서의 生活樣式이나 行動樣式, 그리고 그 社會의 價値世界 即 社會・文化的 脈絡속에서 音樂을 연구하는데 있어서 몇가지 基本的인 前提를 필요로 한다.

그 첫번째는 일단 音樂에 對한 差別을 두지 않는 태도이다. 일반적으로 우리들은 音樂을 예술로 생각하여 그 예술에 걸맞는 음악으로서 유럽의 예술음악을 상정하고 그 기준에 맞

지 않는 음악을 輕視하는 태도가 그 밑바탕에 깔려 있고 또한 그렇게 생각하도록 음악교육을 받아온 것이 사실이다. 그러나 民族文化로서의 音樂을 생각하는 立場은 그러한 생각과는 상당히 다르다고 할 수 있다. 어떠한 사회집단 속에서 만들어지고 전파되고 있는 音樂은 마치 살아서 움직이고 있는 言語와 마찬가지로 그 社會에 있어서 必要不可缺의 귀중한 文化要素이다. 어느 音樂이거나 귀중한 인류문화의 하나로서 존중하고 그 음악의 優秀을 가리지 않는 文化的 相對主義의 立場에서 그 음악들을 생각하여야 한다는 말이다.

이러한 입장에서는 유럽의 예술음악이 가장 훌륭하고 그 다음에 자기나라의 전통적인 음악, 그 전통음악 중에서도 민요와 같은 노래는 다소 정도가 낮은 음악이고 그밖에 가장 정도가 낮은 음악으로서 가요와 같은 대중음악으로 序列을 매기려는 생각으로부터 해방되어야 한다. 다시 말해서 인류와 관련되어 있는 음악은 일단 같은 위치에서 생각하려는 입장이 필요하다는 것이다.

둘째, 민속음악을 연구하는데 있어서 그 音樂의 構造만을 대상으로 하지 않는다는 점이다. 한국의 민속음악은 한국의 풍토와 사회와의 관계에 의해서 생명력을 갖고서 口傳되어 왔다. 그러한 음악을 그 토양에서 분리하여 단지 音樂자체에만 국한해서 분석하려는 생각에서 탈피하여야 한다. 어느 지방에 가서 그 지방의 음악만을 녹음하고 그것을 서양의 5선보로 채보하고 그 채보된 악보(그것도 극히 주관적인 채보)에 의해서 음악적 구조나 스타일을 분석하는데에 그쳐서는 안된다는 말이다.

가능한 범위에서 그 음악에 관련된 여러가지를 파악하여 다양하게 한국민족의 音樂語法을 종합적으로 연구하는 태도가 필요하다. 그러한 생각에서 채보된 악보에 의한 비교·분석이 의미를 갖게 되며 만일에 그러한 생각이 없다면, 유럽의 예술음악을 기보하기 위해 만들어진 5선보에 의해서 그 유럽음악과는 다른 체계의 음악을 마치 유럽음악과 같은 체계 속에서 비교·분석하려는 문제에 부딪치고 말게 된다.

세째로, 한국민속음악학에서 그 연구의 대상을 너무 제한하려고 하는 태도를 지양하여야 할 것이다.

인간에 관련된 모든 음악의 연구라는 視點에서 한국에 존재하는 각종의 음악이 그 연구 대상이 되는 것이다. 다시 말해서 한국에 수용되고 있는 서양의 민속음악도 그 대상이 되고, 대중가요나 경음악도 그 중요한 대상이 될 수 있으며, 이제까지 전통음악 중에서 민속악이라고 흔히 분류되고 있는 음악만을 그 연구대상으로 삼아 왔고 그것만이 전부라는 생각을 해 왔다면 앞으로는 그 대상의 폭을 넓혀서 생각하는 것이 필요하다는 것이다.

민속음악학이 민속학과 음악학의 방법이 동시에 적용된다는 용어로 사용될 수 있다면,

민속음악학에서도 민속학에서와 같이 演行中心的 接近(Performance-centered approach) 혹은 상황적 방법(Contextual method)이라 할 수 있는 現場論的 調查方法이 필요하다고 하겠다.

연행중심적 접근은 민속음악의 본질을 연행으로 보고 연행활동 그 자체를 중요시하며 연행의 법칙을 발견하는 것에 목적을 두는 것이고, 상황적 방법은 민속음악자료를 둘러싸고 있는 여러가지 상황을 자료와 함께 조사하고 연구하는 총체적(holistic) 관점에서의 연구방법을 말한다.

즉, 연행중심의 접근방법은 민속음악이 연행되어지는 좁은 의미의 연행현장에 관심을 기울이고 의사소통(communication)의 행위로서 연행을 문제 삼아야 하고, 상황적 방법은 자료가 전승되고 있는 지역공동체의 환경전체를 포함한 넓은 의미의 전승현장을 주의깊게 관찰하면서 그에 따른 제반요소의 상호작용 및 상호관련성을 문제삼아야 한다.

그리고 민속음악은 독자적으로 생성되고 전승되는 것이 아니라 일정한 시기에 어느 한 곳에서 형성되어 전파되는 것으로 규정한다면, 그 민속음악의 원형 또는 古形을 포착하고 그 傳播過程과 지리적 경로를 추적하는 역사지리학적(historicalgeographical) 방법 혹은 전파론(Diffusionism)의 방법이 적용될 수 있고, 무속음악이나 무가의 경우처럼 그 음악이 인간의 무의식을 반영하는 것으로 인식된다면 정신분석학적(psychoanalytical) 방법이 적용될 것이다. 왜냐하면 민속음악의 개념이 어떻게 규정되는가에 따라서 민속음악연구에 대한 기존 방법론의 적용 혹은 새로운 방법론의 개척이 결정될 수 있기 때문이다.

또한 민속음악은 무엇의 반영이 아니라 그 음악 자체이며, 그 의미는 그 음악자료가 지닌 유기적 질서를 통해서 표현된다는 인식에 따라서 구조중의적(Structural) 방법이 적용될 수도 있다.

II.

흔히 민속음악을 조사하기 위하여 녹음하고, 사진 찍고 기록하는 일을 혼자서 해내는 데는 여러가지 난점이 따른다.

가령 우연히 잔치집이나 초상난 집 혹은 굿하는 집을 만나기도 하여 바로 녹음을 시작할 수 있는 기회란 좀처럼 어렵다. 즉 현장조사에서는 우선 노래부르는 사람을 찾아내는 일이 어려운 문제이다. 그 마을에서 노래를 잘 부른다는 노인을 만나서 잔을 주고 받으면서 술을 마시면서 이런 얘기 저런 얘기로 긴장을 풀게 하고 필요한 정보를 캐내는 일에 많은 시

간을 허비하게 된다. 그렇게 해서 노래들을 녹음한 뒤에 녹음된 것을 재생해서 들려주어야 하고 잘못된 노래라고 다시 녹음해야 한다고 하면 또 다시 녹음해야 한다. 이렇게 장시간을 소비해야 하기 때문에 그것을 귀찮다고 생각하면 그 조사는 처음부터 잘못된 것이다. 이와 같은 현지 사람들과의 접촉을 통해서 그 사람들의 심정을 이해하는 것이 그 음악이나 문화를 파악하는 바탕이 되는 것이다.

노래를 통해서 생명감에 넘치는 농부들의 모습에 조금이라도 많이 접하고자 하는 욕구가 생기며 그와 같은 음악을 통해서 인간에게 있어서 과연 음악이란 무엇인가를 생각하게 되는 것이다.

글도 모르는 할아버지나 할머니가 손자들에게 재미있게 이야기를 만들어 내서 들려주듯이 무지한 농부나 어부들이 구성지고 멋진 가락을 불러나가는 모습에서 애뜻한 인간미를 느끼며, 그들이 노래를 엮어 나가는 능력에 감탄할 때가 많이 있다. 그러한 提報者(Informant)들을 만났을 때는 그동안의 피로도 일시에 사라져 버린다.

현장조사는 누가·어디서·언제·무엇을·어떻게·왜 조사하는가에 대한 기본적인 정보를 얻어내기 위한 기초연구과정이라 할 수 있다. 그러므로 현장조사에 임하는 연구자의 관심에 따라서 현장에서 캐낼 수 있는 정보는 다양해 질 수 있다.

민요의 경우, 어떤 노래든지 구전되는 과정에서 조금씩 변형되어 왔다.

그 변형되는 양상은 다음과 같다. ① 노래를 부르는 사람이나 그것을 들어오던 사람들의 기억 속에서 잊혀지기 쉽고, ② 提報者들의 기억력 감퇴나 音樂的인 소양의 부족에서 비롯된 잘못 와전된 가락이나 장단으로 불려지기 쉬우며, ③ 기억이 어렵듯한 가락의 일부들이 노래와 저 노래의 구별없이 부르게 되는 수가 많다. 또한 ④ 특정한 사람이 개인적인 독창성을 발휘하여 즉흥적으로 색다른 가락이나 장단으로 부르면 그 소리는 그 나름대로의 수정이 가해지고, ⑤ 같은 사람이 부르더라도 부를 때의 감정이나 환경에 따라서 조금씩 다르게 부르며, ⑥ 같은 노래라도 황해도와 소리가 경상도 사람에 의해서 불려질 때는 지역적으로 약간의 변형이 이루어진다.

이와 같은 민요를 비롯한 민속음악 전반에 있어서의 個人差, 時間差, 地域差는 연구자의 현장조사시에 예리한 관찰을 통해서 상세히 조사되어야 한다.

한국의 민요는 단순하고 짧은 노래에서부터 專門的인 唱者로서의 歌唱水準이 요구되는 길고 技巧的인 노래 등 다양하며, 그 음악적인 스타일에 있어서 民謠와 雜歌의 區分이 명확하지 않을 경우가 많이 있다. 예를 들어서, 남도민요중에는 판소리와 같이 전문적인 소리꾼에 의해서만 구사될 수 있을 것 같은, 가락과 장단이 복잡한 소리를 비직업적인 농부에

의해서도 절묘하게 불려져서 전문적인 창자의 노래와 비전문가의 노래의 확연한 구별을 못하게 될 때가 많이 있기 때문이다.

이제까지 各個人에 의해서 散發的으로 調査되고 採集되어 採譜된 民俗音樂의 資料는 演唱(奏)者에 對한 詳細하고 명확한 정보와 錄音當時의 狀況에 對한 補助記錄이 없어서 研究資料로서 活用되기 어려운 資料들이 많은 것 같다. 예를 들어서 忠淸道의 한 지방에서 採集된 民謠가 정말 그 지방에서 불려지던 민요인 것인지가 현장조사과정에서 면밀히 검토되지 못한 점이 있을 수 있다.

가령 그 提報者가 노래부를 당시에는 충청도에 살고 있지만 30세때에 全羅道에서 이사왔었고 그 노래를 배운 것은 20세때였다면 그 노래는 전라도의 민요이고, 다만 전라도의 민요가 충청도에서 채집되었을 뿐인 것이다. 그런데 그러한 提報者의 成長·移住에 對한 정보가 조사되지 않았다면 그 노래는 충청도의 특수한 민요로서 비교·분석되어질 우려가 있다.

또 한 예를 들어보면, 다음 같은 경우도 있다. 양산도를 전라도에서 녹음을 했는데 노래를 부른 사람이 1980년 당시에 70세였고 그 노래를 배운 것이 20세때라면 그것은 50년전에 배운 노래이며, 그것을 어디서 배웠느냐고 물어보았을 때 옛날부터 그저 들어서 배웠다고 했다. 그러나 50년전이면 1930년이니 우리나라에서 방송이 시작된 이후이기 때문에 그 양산도는 실제로는 방송에서 들어서 배웠을 가능성이 있다. 이때의 양산도는 전라도지방의 양산도가 아니라 서울지방의 양산도가 전라도사람에 의해서 불려진 것이 되고, 그 사람이 음치가 되어서 이상하게 양산도를 변형시켜서 불렀으면 그것은 전라도토리에 의해서 불려진 양산도가 아니라 서울의 양산도를 틀리게 부른 것이 되어 무의미한 것이 되어 버릴 것이다.

이와 같이 현장조사에서 提報者에 對한 信憑性이 결여된 조사자료를 그대로 採譜하여, 이 양산도가 서울에서 전문적인 소리꾼이 부르는 것과는 다른 전라도 특유의 양산도로서 그것이 오히려 원형에 가까운 土俗의인 陽山道라고 결론을 내린다면 그 비교·분석된 結果는 엉뚱한 것이 될 것은 자명하다.

文化人類學에서 民族誌(Ethnography)가 研究의 基礎로서 重要視 되듯이 民俗音樂學에서도 各地域別로 多樣한 民俗音樂을 正確하게 記錄하고 記述하는 民族誌的인 資料가 集大成 되어야 하겠다.

그렇게 採集된 資料를 採譜하는 것이 그 다음 段階의 作業으로서 民俗音樂을 分析考察하는 前段의 過程이며, 이는 音樂史學에서 古樂譜의 解續에 比할 수 있다.

이제까지 韓國音樂學界에서는 採譜라면 의례히 5선보로 채보하는 것으로 일관되어 왔다.

그것은 5선보에 의한 채보가 그동안 민속음악을 연구하는 사람들 사이에 익숙해져 있다는 점과 5선보를 통해서 비교 분석이 쉽다는 이유에서 일반화된 것 같다. 그러나 외국의 민속음악학계에서는 객관적이고 정확성을 기하기 위하여 일부에서 멜로그래프(Melograph)와 같은 기계를 사용하기도 하고 그외에 다른 채보방법을 쓰기도 한다. 그러나 5선보에 의한 채보가 한국의 경우처럼 가장 보편적이라고 할 수 있다.

우선 채보에 있어서 두가지의 채보방법이 있을 수 있다. 그 하나는 주요음과 비주요음을 구별하지 않고 모두 時價를 細分하여 採譜하는 방법(ETIC Transcription)이고, 다른 하나는 主要音과 裝飾의인 音을 區別하고 裝飾의인 音은 時價에 包含하지 않고 채보하는 방법(EMIC transcription)이다.

민속음악의 微妙한 微分音의 變化를 제대로 5선보에 기보하는 것은 꽤 어려운 일이다. 그래서 특수한 기호나 부호를 사용하고 있으며 기악곡의 경우에는 각 악기의 특수한 연주 기법을 부호로서 나타내기도 하고 전통적인 口脣을 併記하기도 한다.

그러나 대부분 연구자의 뚜렷한 채보방법에 대한 서술이 없는 예를 볼 수 있는데, 이러한 점이 한국민속음악학에서 극복되어야 할 문제라고 생각된다.

그러므로 민속음악의 현장조사에 의해서 수집되는 자료는 그 현장조사 이전에 사전조사(Prefield)에서 해당음악에 대한 기존 조사자료나 문헌을 통한 해당지역의 제반특성에 대하여 면밀한 조사가 선행되어야 하고, 그러기 위해서는 자료센터인 아카이브(Archive)가 있어야 될 것인 바, 최소한 각 대학이나 연구기관에서 조사된 민속음악 자료목록이라도 교환되어야 할 것이고, 개인소장의 자료도 공개되어야 할 것이다. 그리고 그 뒤에 현장조사에서 얻어진 자료를 정확한 채보방법에 의해 악보자료로서 자료화하는 사후조사(Post-field work)가 녹음·녹화·촬영한 자료들의 기술적인 정보와 함께 기록될 수 있도록 하는 작업이 필수적이라 할 것이다.

그러한 면에서 이제까지 산발적으로 조사된 민속음악의 자료는 원자료와 채보된 악보와의 면밀한 대조를 거친 후에 재조사되어야만이 정확한 학문적인 자료로서 활용될 수 있을 것이다. 더구나 외국연구기관과의 자료 교환을 할 수 있도록 民族誌의 자료로서 활용가치가 증대되어야 함은 물론이다.

Ⅲ.

현장조사에 의해서 얻어진 자료를 근거로 채보과정을 거친 민속음악의 악보를 기본자료

로 해서 그 다음 단계에 이루어지는 연구과정이 비교·분석과정이다. 지금까지 한국음악학계에 발표된 민속음악 연구업적에 나타난 분석방법은 대체로 다음과 같은 5가지의 유형으로 구분될 수 있다.

- (1) 음악의 짜임새 즉 가락과 시김새, 장단, 틀, 헤테로포니, 변조 등에 관련된 연구
- (2) 민속음악의 유래나 계통에 대한 역사적 고찰
- (3) 민속음악에 대한 각 악기의 연주법이나 발성법에 대한 연구
- (4) 민속음악 중에서 다른 갈래의 비교방법에 의한 고찰
- (5) 한국의 민속음악과 동양 여러나라의 음악과의 비교고찰

이러한 연구업적에 나타난 공통적인 현상은 앞서도 지적한 바와 같이 자료자체에 대한 면밀한 정보가 결여되어 있는 점과 연구자의 분석방법을 악보의 분석에 앞서서 분명히 제시하지 않은 점이, 몇몇의 예외도 있지만, 대체로 문제점이 되고 있다고 하겠다.

비록 분석방법이 흔히 공통적으로 사용되는 방법이라고 하더라도 연구자는 그의 분석방법을 확실히 제시하는 것이 좋을 것이다.

예를 들어서 산조의 음조적을 설명할 때 주요음과 장식음을 함께 분석한다는 것인지, 주요음만을 중심으로 분석한다는 것인지를 분명히 하여야 하며 주요음으로 분석하는 기준은 무엇이며 장식음을 제외시킨다면, 그 이유는 무엇인가 하는 연구자의 관점이 분석방법의 서술에서 포함되어야 할 것이며, 선율형이나 장단형, 틀(형식)을 분석할 때 일정한 단위로 나누어야 하며 그렇게 작은 단위로 나누는 기준은 어떤 것인지에 대한 설명이 객관적으로 납득될 수 있도록 제시되어야 할 것이다.

그러한 분석방법에 대한 구체적 설명이 대부분의 연구논문에서 생략되었기 때문에 그 논지의 이해에 혼란을 가져올 우려가 있으며, 분석을 할 때 쓰여지는 용어에 있어서도 그 정확한 개념이 전제되지 않음으로써 혼란을 피할 길이 없다.

서양음악 중 특히 화성구조에 의한 조성음악을 설명하는 용어를 그것과 체계가 다른 한국의 민속음악에 그대로 적용하는 일이 있으며, 기존의 우리말로 된 용어라고 하더라도 일반적으로 통용되는 용어인지에 대한 조사가 미비하기 때문에 본의 아니게 논지의 불명확성을 가져오게 되는 바 이러한 점이 점차적으로 해결되어야 할 문제라고 생각된다.

또한 그렇게 음악적으로 분석을 하였을 때 그러한 현상이 왜 생기게 되었는가에 대한 사회·문화적 배경의 분석이 뒤따라야 할 것이다.

민속음악의 현장에서 흔히 古老들로 부터 들을 수 있는 이야기중에 “일제시에 그러한 연행의 제지로 없어진 뒤에 그후 연행해 본 적이 없다”는 말을 자주 듣게 되는데, 이것은 우

리의 전통문화가 외적인 요인에 의해서 단절된 예이다.

일제는 식민정책의 일환으로 한국사람의 애향심을 양양하거나 협동심을 기르고, 흥이나 신명이 고조되는 민속예술을 은연중에 제지하였기 때문에 그러한 요인으로 인하여 전통의 단절을 가져오게 되었다.

그러한 전통예술의 단절을 부추긴 것으로 외래문화의 수용을 들 수 있다. 우리들은 외래 문화를 일본을 통해서, 또는 서구 선교사들을 통해서 수입하게 되었으며 학교교육과 함께 과학문명을 수용하게 되고 기독교의 전파가 사람들의 의식을 새롭게 하는 데에 큰 역할을 했다.

음악의 면에서, 학교교육에서는 전통적인 민속예술 속의 음악교육을 등한시하였고, 서구의 예술을 주입식으로 가르쳐 왔으며, 이러한 외래음악문화는 그 수용과정에서부터 전통음악문화에 대한 도전이었다. 그러므로서 서구예술에 대한 찬양과 전통예술에 대한 몰이해나 멸시를 불러 일으키게 되었다. 이러한 인식의 변화는 결과적으로 자문화에 대한 긍지보다는 서구문화에 대한 동경으로 나타났고 상대적으로 민속예술을 단절시키는 결과를 가져왔다. 그러므로서 한국민족의 의식의 변화와 해방과 6.25전란을 겪는 동안의 경제적 빈곤, 그리고 그후 생활양식의 변화라는 외적인 요인에 의해서 민속예술의 단절이 가속화되었다고 할 수 있다.

민족의 현상은 殘存되어 있는 것이기 때문에 자연히 共時的이다. 特히 民俗藝術의 屬性이 可變의이기 때문에 演行될 때마다 조금씩 다르다. 演行자의 느낌에 따라서 민속예술은 다소의 차이가 있으므로 그때그때 재창조된다고 볼 수 있다. 물론 큰 줄거리는 같다하더라도 부분적인 변화는 어쩔 수가 없는 것이다. 따라서 그것을 분석할 때는 그 속성을 이해하는 관용성이 있어야 한다. 그리고 민속예술은 소박한 원초성을 지니고 있기 때문에 審美的인 觀點에서의 분석이 요구된다고 하겠다.

민속예술은 또한 오랜동안의 기간을 통해서 전승된 것이기 때문에 通時的 觀點에서 그 배경이 연구되어야 한다. 왜냐하면 현상과 배경은 개별적이 아니라 서로 연관되어 있기 때문이다.

一般的으로 民俗藝術의 背景에는 祭儀가 있었고 祭儀의 規模가 크면 巫儀式이 첨가되어 곳으로서의 성격을 띠게 된다.

集團의인 洞祭가 아닌 小規模의 巫儀式에서도 歌舞는 있어 왔다. 서울의 대감굿·천신굿이나 진도의 셋길굿, 동해안의 용왕굿, 서남해안의 豐漁굿 등은 모두 굿으로 歌舞 및 演劇이 混合된 民俗藝術의 結晶體라고 할 수 있다. 이러한 굿은 옛날에는 며칠을 두고 하였기 때

문에 같은 것을 계속 되풀이 할 수 없으므로 노래나 춤도 다양하게 전개되어 자연히 연행種目이 다양해 질 수 밖에 없었다.

또한 민속예술은 歲時風俗과 함께 成長하였다. 여러 명절을 통해서 흥겹게 한바탕 놀고 자내는 사이에 민속예술은 반복되면서 계승되어 왔다.

우리의 民俗藝術은 農耕生活 속에서 싹트고 成長하여 왔다. 농경작업에는 농악이 필수적이었다. 집단적으로 작업을 할 때는 물론, 아침에 들로 나갈 때나 저녁에 들에서 마을로 돌아올 때에 農樂이 빠질 수 없었다.

더우기 祭天儀式은 옛조상들이 그해 農事의 풍요를 빌기 위해서 있었던 것이니 노래와 춤과 농악이 어울려진 한바탕의 예술제가 벌어졌던 것이다.

그렇기 때문에 민속적인 歌舞의 分析은 위에서 말한 諸般儀式과의 關聯性 속에서 音樂學的 分析과 더불어 民俗學的인 觀點에서 그 共時性과 通時性이 함께 考慮되어야 할 것이다.

다시 말해서 民俗音樂인들이 어떻게 그들의 음악을 연주하고 전수해 왔고, 한국전통예술 속에서 민속음악의 기능과 역할을 해왔으며 受容者나 受容階層에 따른 社會的·文化的 機能과 役割에 對한 文化人類學的 觀點에서의 研究方法도 適用되어야 할 것이다. 音樂을 하나의 動態로서 파악하고 그 內面的 要因이나 外部로부터의 영향에 의해 변해 나가는 규칙성을 밝혀냄으로써 한국민속음악의 특질을 추출해 내야 할 것이다.

끝으로 한국의 민속음악의 특질을 밝혀내기 위해서 한국의 자료에만 국한할 것이 아니라 隣接國家인 中國과 日本의 民俗音樂, 더 나아가서 인도나 중앙아시아, 아라비아 등지의 민속음악과의 비교적인 안목이 필요하다고 생각된다. 그러기 위해서 국내학자들이 이들 외국에 가서 직접 현지조사를 통해서 우리의 현실과 비교해 봄으로써 앞으로 각국의 민요, 종교음악, 극음악, 기악독주곡 등 각기 範疇가 비슷한 音樂끼리의 比較가 可能한 것인가를 타진해 봄으로써 韓國民俗音樂學의 發展은 물론 世界音樂學界에 貢獻하여야 할 것이라고 생각된다.

「韓國 民俗音樂學의 研究 方法」에 대한 질의

全 仁 平

〈중앙대〉

그동안 오랜동안 한국민속음악의 연구에 전념하였던 권오성 교수가 실제적 체험에서 얻어진 구체적인 연구 방법론을 제시해 주어서 질의자는 물론 여기 모인 모든 사람들이 큰 도움을 받았다고 생각한다.

이 글은 크게 세단락으로 나뉘는데 I에서는 민속음악을 “한 사회에 있어서의 생활 양식이나 행동 양식, 그리고 그 사회의 가치세계 즉 사회·문화적 맥락속에서의 음악”이라고 규정하고 이를 연구하기 위한 전제로 다음 세가지를 두고 있다.

- ① 일단 음악에 대한 차별을 두지 않는 태도를 가져야 한다.
- ② 민속 음악을 연구하는데 그 음악의 구조만을 대상으로 하지 말아야 한다.
- ③ 한국 민속 음악학에서 그 연구의 대상을 너무 제한하려고 하는 태도를 지양하여야 한다.

질의자는 먼저 연구 목적에 대한 논의가 우선해야 한다고 생각한다. 왜냐하면 연구 목적이 무엇이나에 따라서 연구의 진로와 방법 및 결과가 달라지기 때문이다.

사회문화적 맥락속에서 음악을 연구하는 경우와 그 음악의 예술적 가치의 규명과 문화적인 의미를 부여하는 경우에는 그 결과가 달라 질 수 있기 때문이다.

발표자는 주제발표에서

“① 음악에서 인류와 관계있는 음악을 일단 같은 위치에서 생각하려는 입장이 되기 위하여 모든 음악을 차별을 두지 않는다는 태도를 갖어야 하며 ③에서는 연구대상을 제한하려고 하는 태도를 버리기 위하여 한국에 존재하는 음악 모두가 그 연구대상이 되어 전통음악 중에서 민속음악이라고 흔히 분류되고 있는 음악 뿐만 아니라 대중가요나 경음악도 그 중요한 대상이 될 수 있다”는 것이다.

한국의 자기(瓷器)문화를 연구하는 사람이 한국 사람과 관련되어 존재하는 모든 자기에 차별을 두지 않기 위해 고려의 청자나 조선조의 백자가 사기그릇과 옹기 그릇과 같은 위치에서 차별을 두지 않고 자기 문화의 연구대상에서 수용되는 것이 타당하다고 볼 수 있을지의문스럽다.

이런 논지를 음악에 적용시켜 본다면 성악곡 계통으로 분류되는 판소리나 상여소리나 논매기 소리, 씻김굿 음악이 같은 위치에서 생각되어야 할 것이다.

실제로 이러한 현상이 제10회 아시아경기대회에 즈음하여 “문화 예술 축전”이라는 거창한 이름의 국악제에서 나타나고 있다. 13일간 계속된 이 연주회에서 처음에는 대취타 보허자 수제천 같은 음악이 연주되다가 장산도 들노래나 진도 씻김굿이 같은 무대에서 나란히 연주되고 있다.

호미를 들고 논에서 일하던 농부가 하루 아침에 “문화예술 축전”의 예술가로 변신하게 된 것이다. 씻김굿이란 다 아는 바와 같이 종교의식의 하나라고 보겠는데 가톨릭의 미사가 무대에서 집전되어도 좋은지 의문스럽다. 들노래와 같은 농요나 씻김굿같은 것은 자료로 활용되어 예술가의 승화과정을 거친 후에야 비로서 예술로 불리워질 수 있을 것이다. 이러한 농요나 굿 음악은 예술로 승화될 수 있는 모태는 될지언정 그 자체는 예술이 아니라고 보기 때문이다.

그러므로 연구의 목적을 예술적 가치의 규명과 한국 민속음악의 본질과 특질을 규명하는 데 두어야 할 것으로 생각한다.

예를 들어 논매기 소리를 채집하고 각지방의 것을 채집 비교하고 전승과정과 전파과정 발생법 연창방법 농경생활과의 관계를 규명하였다 치더라도 여기에서 끝나고 만다면 무슨 효용가치가 있겠는가? 궁극적으로 논매기 소리의 예술적, 미학적 가치를 규명하고 한국 음악 본질과 특질에 비추어 볼 때 어떤 의미가 있으며, 한국 음악예술과의 관계에서의 위치를 설정하는 작업이 뒤따라야 할 것이다.

주제발표자는 II에서 채집과 채보에서 나타나는 문제들, III에서는 채보된 자료의 분석과정에서 나타나는 문제를 상세히 지적하고 있다. 한국 민속음악 연구에서 가장 중요한 문제는 역시 채보라고 생각된다.

주제발표자는 “민속음악의 미묘한 미분음적 변화를 제대로 5선보에 기보하는 것은 꽤 어려운 일이다. 그래서 특수한 기호나 부호를 사용하고 있으며 기악곡의 경우에는 각 악기의 특수한 연주 기법을 부호로서 나타내기도 하고 전통적인 구음을 명기하기도 한다.”고 지적하였다.

여기에서 심각한 문제가 발생하는 요인은 채집된 음악을 완벽한 음악으로 생각하고 이것을 자세하게 있는 그대로 적으려 할 때 발생할 수 있다.

민속음악 중에서 어떤 것은 전문가의 음악이라기 보다는 비전문가의 음악이기 때문에 부르는 동안에 같은 3절이라도 틀리게 부를 수 있고 음정이 안정되지 못한 경우가 대단히

(악보 1)

장학도 협주곡, 자진아라리 (모내기)

(예) 출기일 1925. 남
(반) 조성원, 최진익
이소라 악보 185-8-25 (8)

♩ = M.M. 150

1
 (예)
 (반)
 섬어주게 섬어주게
 2
 (예)
 (반)
 월양 에 들보로들 어 죽 제
 3
 (예)
 (반)
 아라아리 아라아리.. 아 라 리.. 요
 4
 (예)
 (반)
 아 라 리 고 개 로.. 너-머 어 간 다
 5
 (예)
 (반)
 월양 에 .. 들 보 로 들 죽 섬 으 민
 6
 (예)
 (반)
 오 풍 풍 줄 모 들.. 섬.. 어 주 제
 7
 (예)
 (반)
 아라아리 아라아리.. 아 라 리.. 요
 8
 (예)
 (반)
 아 라 리 고 개 로.. 너-머 어 간 다
 9
 (예)
 (반)
 지며가네 지며가네 지며가.. 네

10
 (예)
 (반)
 김 섬 익 퍼 가 야 지며를 가 네
 11
 (예)
 (반)
 아라아리 아라아리.. 아 라 리 이 요
 12
 (예)
 (반)
 아 라 리 고 개 로.. 너-머 어 간 다
 N.B. 1. 8박 폴조금 낮게 배는 기본으로 하여 어부운 띠고도임.
 13
 (예)
 (반)
 만 들 에 잔 으 나.. 전.. 심 크 리
 14
 (예)
 (반)
 며 기 도 든.. 누 약.. 지 기 도 졌 베
 15
 (예)
 (반)
 아라아리 아라아리.. 아 라 리 이 요
 16
 (예)
 (반)
 아 라 리.. 고 개 로.. 너-머 어 간 다

많다.

왜냐하면 잘 훈련된 성악인이라 할지라도 완벽한 연주를 해내기란 대단히 힘든 일인데 하물며 훈련받지 않은 일반인들이야 더욱 심하게 불안정한 결과가 나올수 있기 때문이다.

그러므로 주제발표자의 “큰 줄거리는 같다 하더라도 부분적인 변화는 어쩔 수 없으므로 그것을 분석하는 관용성이 있어야 한다”는 지적에 전적으로 공감한다.

사실 이러한 관용성을 이해못한 안목없는 채보가 얼마나 엉뚱한 결과를 낳는지 예를 들어 보이겠다(인용 악보 참조).

이 악보는 처음 ①에서는 조표가 반음내림표 둘로 시작되었는데 ②에서는 반음 내림표 둘이 없어졌다가 ③④⑤에 다시 반음 내림표 둘이 나타났다가 ⑥⑦⑧에 없어진다. 다시 ⑨~⑭까지는 반음올림표 4개가 붙었다가 ⑮⑯에서 다시 없어진다.

이 채보대로라면 이 곡은 최소한 5번의 전조를 거치는 것으로 분석된다.

메기는 부분의 처음 두음을 분석해 보면 ①에서는 “미레”로 ⑨에서는 “시라”로 읽어지다가 ⑬에서는 도라로 읽어진다.

이 모내기 노래의 선법을 이 악보로 추출해 본다면 ①에서는 (아래음부터 읽어보면) “화(bb)라도레미”이고 ③에서는 “(bb)화라도레미(b)”가 되고 ⑤에서는 “화(bb)라도레미파”가

악보 2 주 요 음

장식음(♯표)이 포함되어 나타날 수 있는 선법

1 re mi sol la do

2 mi sol la si do re

3 sol la do re mi

4 la do re mi sol

되고 ⑨에서는 “도(b)미솔라시”가 되고 ⑬에서는 “도미솔라시도”가 되고 ⑮에서는 “미(b)솔(#)시도(#)레미”가 되어 하나의 노래에 무려 6개 이상의 선법이 존재하게 된다.

그리고 발표자는 채보의 방법에서 두가지의 채보방법을 소개하고 있다. “그 하나는 時價를 세분하여 채보하는 방법(ETIC채보법)과 주요음과 장식적인 음을 구별하고 장식적인 음은 시가에 포함하지 않고 채보하는 방법(EMIC 채보법)이다”

이 채보에서 선법이나 선율구조를 규명하기 위한 채보라면 장식음을 시가에 포함하지 않고 채보하는 방법은 조심해야 할 필요가 있다. 예를 들자면 D.G.A.의 3음이 주요음이고 나머지음이 장식음인 경우에 장식음이 어떤음이 첨가되느냐에 따라서 결과가 달라지게 된다.

①과같이 장식음이 E·C로 붙을 경우에는 Re Mi Sol La Do로 읽어지고 ②와같이 F·B^b·C로 장식음이 붙은 경우에는 Mi Sol La Si Do Re로 읽어지고 ③과같이 E·B로 붙은 경우에는 Sol La Do Re Mi로 읽어지고 ④와 같이 F·C로 붙을 경우에는 Ra Do Re Mi Sol로 읽어지기 때문이다.

주제발표자는 결론으로 “음악을 하나의 동태로서 도약하고 그 내면적 요인이나 외부로부터의 영향에 의해 변해나가는 규칙성을 밝혀냄으로서 한국 민속음악의 특질을 밝혀내고 한국음악학의 발전과 세계음악계에 공헌하기 위해 인접국가인 중국과 일본의 민속음악 더 나아가서는 인도나 중앙아시아, 아라비아 등지의 비교적인 안목이 필요하다”고 주장하고 있다.

우리나라 민속음악의 특질을 밝혀내기 위해서는 우리나라 음악만 연구해서는 그 특질을 밝혀낼 수가 없다고 본다. 왜냐하면 특질이라고 하는 것은 다른 것과의 비교에서 밝혀질 수 있기 때문이다.

주제발표자의 결론에 전적으로 공감하면서 동양음악연구소는 간판에 걸맞도록 동양음악의 연구에 더 많은 노력을 기울여 주기를 바란다.

「韓國 民俗音樂學의 方法」에 관한 질의

엄 우 자
 <부 산 대>

I. 민속악의 장르 구분에 관해서

흔히 민속악 즉 folk music속에 산조, 판소리, 시나위, 민요, 잡가, 단가, 무가, 농악, 범패등이 포함되고 있는데, 사실은 진정한 의미의 민속개념에 벗어난 무악이 너무 많이 있다. 물론 민요에는 통속, 토속등으로 구분을 따르하지만 그 외의 경우는 그렇지 않은데 어

떻게 생각하십니까? 그리고 전국에 산재한 마당놀이, 들놀이, 탈춤등의 반주음악에 있어 고유성이 점점 사라지거나 구분이 희미해 지는데 내용상 이것도 민속음악학의 연구의 한 과제라고 생각된다. 그러므로 Folk music으로서의 민속음악의 개념과, 일반적인 개념으로서의 민속음악의 구분이 필요하다고 생각한다.

II. 속악과 민속음악의 용어구분에 관해서

속악은 “아정한 음악” 즉 아악의 대칭어로서의 속악으로 사용되었다. 바꾸어 말하면 “속된 음악”이라는 개념으로 사용되었다. 또 「고려사악지」에서는 조선시대의 음악을 아악, 속악, 당악으로 분류하여 속악이 향악을 지칭하였고, 「이조실록」 성종, 세종의 기록을 종합하면 속악은 아악의 의미로서 당악과 향악을 모두 포함하는 용어였다. 그러므로 속악은 아악, 속된음악, 의미로서의 속악이 아니라 당악과 향악을 모두 포함하는 뜻으로서의 속악이 되어야 한다고 보며 이에 더 나아가 민속음악과 속악의 용어 구분은 어떤 관계가 있을지?