

韓國과 日本의 古代音樂

—佛敎音樂을 中心으로—

韓 萬 榮

(서울大 音大 敎授)

《目 次》

- | | |
|------------------|------------------|
| I. 문제의 제기 | 2. 깃소리 |
| II. 日本聲明의 沿革 | 3. 잣는소리의 리듬적 특수성 |
| III. 韓國梵唄의 沿革 | 4. 歌詞發音의 音節變化 |
| IV. 韓國梵唄의 音樂的 特徵 | V. 結 論 |
| 1. 훗소리 | |

I. 문제의 제기

1982年 1월에 일본 大阪에 있는 民族學博物館에서 「日本音樂と藝能の源流」라는 주제로 seminar가 열려 筆者도 「韓國音樂의 源流」라는 제목으로 論文을 발표한 바 있었다. 4日間에 걸쳐 수많은 論文들이 발표되고 토론을 거듭했으나 참으로 신기한 사실은 그중의 어느 누구도 文獻史料에 基하여 日本音樂의 源流를 연구한 사람이 없고, 모두가 한결같이 文化人類學的 方法에 의하여 源流를 밝히려 한 점이다.

사실 최근에 발굴된 考古學的 발굴조사도 日本民族의 identity를 주장하려는 일본역사학자들을 매우 「曖昧」한 입장으로 몰아넣은 것 같다. 1972년도에 발굴한 高松塚의 벽화나 금년에 발굴된 藤木古墳遺品들은 日本의 古代支配層이 韓半島로부터 넘어온 渡來人임을 분명하게 밝혀주고 있다.

本稿는 일본의 古代음악을 한국의 그것과 비교함으로써 그 同一性을 증명하려는 것이다.

日本の 大多數 音樂史學者들은 일본의 佛敎音樂인 聲明(syomyo)가 中國에서 유래한 것이라는 의견에 일치하고 있다.

“日本은 552년에 百濟로부터 불교를 받아들였다. 聲明는 平安時代에 日僧最澄(saicho)와 空海(kukai)가 中國에서 梵唄를 배워서 자기 天台宗과 眞言宗 聲明를 창설하였다. 이 두 宗派의 聲明가 오늘날 日本聲明의 代表格이다.”⁽¹⁾

吉川英史는

“이때의(불교수입시대·譯者註) 불교는 奈良佛敎라 하여 朝鮮을 경유하여 들어온 六朝佛敎로서, 현재 일본의 佛敎의 直接的 起源은 다음의 平安朝(794~1191) 때 中國으로부터 직접 들어온 新佛敎이다. 따라서 奈良(592~793)聲明은 신불교의 聲明에 놀러, 그중 다소 영향을 끼치기는 했으나 차츰 사라지게 되었고 新聲明에 그 자리를 물려주게 되었다. 新佛敎는 延歷二十三年(804) 空海와 最澄가 唐에서 배워 귀국후 각각 高野山과 比叡山에서 연 眞言, 天台의 二宗으로부터 시작한 것이다.”⁽²⁾

澤田篤子は 한걸음 더 나아가 日本의 聲明은 中國梵唄를 그대로 가져온 것이라고 단정하였다.

“中國人은 自國의 言語와 音樂이 인도와 다를을 인식하고 中國文化로서의 새로운 佛敎聲樂을 形成한데 대하여, 日本人은 漢譯經典을 和譯하지 않고 그대로 수용한 것처럼 中國의 「梵唄」를 그대로 攝取하였다. 日本에서는 그후 「梵唄」라는 말 대신에 「聲明」라는 말이 차츰 쓰이게 되었다.

日本人은 中國製의 佛敎聲樂을 음악적으로도 言語적으로도 의도적 변화를 가하지 않고 그대로 受容하였고, 또 中國의 樣式을 모방한 新曲들도 만들어 儀禮의 정비 확대에 대응하였다.”⁽³⁾

日本의 聲明가 그들의 주장대로 과연 中國에서 직수입된 것인지 알려면 日本측 자료뿐 아니라 中國과 韓國의 文獻資料와 함께 실제의 音樂의 特徵을 살펴보아야 할 것이다.

II. 日本聲明的 沿革

日本은 552년에 百濟로부터 불교를 받아들였다. 백제의 聖王(523~554)이 일본의 西部姫에게 達率 欺致契 등을 金銅釋迦像 彌勒石佛 經論 등과 함께 보내준 것이 일본 불교전파의 시초였다. 물론 불교가 전개되었을 때 그 음악도 함께 傳來했으리라고 추측된다. 그후 554년에는 曇惠 道深 등 16명의 백제승려들을 보내어 본격적인 불교전파가 시작되었다. 그러나 佛敎音樂에 대한 최초의 기록은 養老四年(720) 唐僧 道榮의 唱法을 규범삼아 經典音樂을 統制한다는 詔勅이 내려진 것이 가장 오래된 것이다.

比者 或僧尼自出方法 忘作別音 遂使後生之輩 積習成俗 不肯變正 恐汗法門 從是始乎 宜依漢沙門道榮 學問僧勝曉等轉經唱禮 余音並停之.⁽⁴⁾

다음의 기록은 天平勝寶四年(752) 四月九일에 행한 東大寺의 大佛開眼式에서 여러 樂舞와 함께 梵音 200人, 錫杖 200人, 唄 10人, 散華 10人 등이 東大寺要錄에 기록되어 있다.⁽⁵⁾

(1) 岸邊成雄: The Traditional Music of Japan. (韓萬榮譯「日本音樂」民族音樂 I, p.16).

(2) 吉川英史: 日本音樂の歷史(創元社, 1965), p.58. 筆者譯

(3) 澤田篤子: 「佛敎聲樂」, 『岩波講座, 日本의 音樂·아시아의 音樂 2』(1988), pp.47-48, 筆者譯

(4) 註(2) 同, p.59

(5) 田邊尙雄: 日本音樂史(東京電氣大學出版部, 1963), p.116.

그러나 본격적인 佛敎音樂수입은 平安時代의 日僧 空海와 最澄가 804년 入唐修學하고 돌아와 각각 高野山과 比叡山에서 眞言宗과 天台宗을 창설하였다. 이 두 宗派가 오늘날 日本 聲明의 대표격이다. 天台聲明의 開祖는 물론 最澄이지만 儀式과 聲明의 기초를 놓은 것은 圓仁慈覺大師(794~864)이다. 그는 신라의 眞鑒禪師보다 34년 뒤인 서기 838년에 入唐하여 847년에 일본으로 귀국, 天台聲明을 일으켰는데, 그의 入唐求法巡禮行記에 상세히 기록되어 있다. 그후 淨藏(891~964) 源信(11세기 후반) 등을 거쳐 良忍聖應大師(12세기)에 이르러 5流派를 통일하고 크게 聲明을 中興시켰다.

한편 空海弘法大師(774~835)는 804~809년에 唐에서 법패를 배웠다. 그후 眞雅僧正 源仁 益信 寬空 등을 거쳐 寬朝大僧正(916~998)에 이르러 眞言聲明이 大成되었지만, 그후 각 流派로 나뉘어 혼란을 일으키다가 1145년경에 覺性法親王의 제창으로 各派의 대표자 15人이 모여 73日間이나 협의회를 연 끝에 ① 本相應院流, ② 新相應院流, ③ 醍醐流, ④ 進流의 四流로 재통합하였다. 進流는 그후 高野山(南山이라고도 함)으로 그 본거지를 옮겨 南山進流라 부르게 되었다.

Ⅲ. 韓國梵唄의 沿革

이러한 日本의 聲明과 韓國의 梵唄는 어떤 관계가 있었을까?

한국에 불교가 처음 들어온 것은 高句麗의 小獸林王二年(372)이었다. 中國의 秦僧 順道와 阿道가 불경과 불상을 가지고 들어와 省門寺와 伊弗蘭寺를 세운 것이 그 시초였다. 그후 한국에서는 大乘佛敎(mahayana)만이 전승되고 있다.

흔히 한국 梵唄는 신라의 眞鑒禪師에서 비롯된 것같이 되어 있다. 진감선사는 河東에 있는 雙溪寺의 眞鑒禪師大空塔碑文에 의하면 804년에 才貢使로 唐에 갔다가 830년에 귀국한 후, 玉泉寺 즉 지금의 쌍계사에서 수많은 제자들에게 법패를 가르쳤다. 그러나 법패가 그 전에도 우리나라에 있었다는 것은 三國遺事의 月明師 兜率歌條에서도 엿볼 수 있다. 즉 景德王十九年(760)에 하루는 해가 돌이 떠서 서로 교대하여 해가 지지않는 괴변이 생겼다. 이때 日官이 말하되 법패승을 데려다가 散花功德이라는 노래를 부르면 관참을 것이라 하여 왕이 단을 쌓고 법패승을 기다렸다. 그때 月明이라는 중이 지나가므로 왕이 불러 법패를 부르라 하니, 그 승은 오직 鄉歌만을 알 뿐 법패를 모른다고 했다. 이것으로 미루어 진감선사 이전에도 법패를 부를 줄 아는 중이 따로 있었다는 것을 추측할 수 있다.

진감선사와 同時代 사람인 日本僧 圓仁慈覺大師가 쓴 入唐求法巡禮行記에 의하면, 중국

山東半島 登州에 赤山院이라는 신라인의 절에서 거행된 儀式을 기술하였는데, 이곳에서 불리운 법패가 唐風(一據唐風), 新羅風(音曲一依新羅 不似唐風) 그리고 日本風(音聲頗似本國), 이렇게 세가지 종류의 법패가 있었음을 보여준다.⁽⁶⁾ 新羅風梵唄가 赤山院에서 불리웠다는 것은 진감선사 이전에 이미 經文을 鄉土風으로 부르고 있었다는 것이 된다. 현재의 훗소리는 그 音階가 옛 신라의 영토였던 東部地方 즉 경상도 강원도 지방의 민요음계와 같다. 따라서 신라풍법패는 지금의 훗소리로 그 傳統이 계속되고 있는 것이라 추측된다.

唐風의 법패는 그후의 傳承이 알려져 있지 않다. 신라의 진감선사가 唐에서 배워 귀국후 가르쳤다는 법패는 물론 唐風梵唄였을 것이다. 당풍법패의 그후의 운명은 아마 한국의 唐樂과 같은 운명의 길을 걸었을 것이라 추측된다. 즉 고려때 수입된 唐樂은 朝鮮朝初期까지는 거의 사라지고 현재 남아 있는 것은 洛陽春 步虛子の 두곡뿐이다. 그나마도 이 두곡은 완전히 韓國化되고 말았다.⁽⁷⁾ 이것으로 미루어 唐風梵唄는 훗소리속에 溶解되어 버린 것이라 생각된다.

日本風の 梵唄가 新羅坊의 赤山院에서 불리고 있었다는 것은 매우 興味있다. 이것은 圓仁이전, 즉 9세기중엽 이전에 韓半島를 거쳐 日本으로 들어간 법패가 아닐까 추측할 수 밖에 없다. 왜냐 하면 중국에 移住한 신라인들이 중국에서 일본의 법패를 배웠다고는 도저히 상상할 수 없기 때문이다. 그러므로 日本風梵唄란 실은 신라에도 이미 불리고 있었던 古風の 법패이다. 결국 9세기까지의 日本의 梵唄는 한국의 법패와 매우 비슷했다고 볼 수 있다. 왜냐 하면 신라법패의 세종류 즉 古風, 唐風, 新羅風 중 古風은 兩國이 같고, 신라의 진감선사와 일본의 圓仁이 唐에서 배우고 돌아가 가르쳤다는 법패는 당연히 唐風梵唄일 것임에 틀림없기 때문이다.

현재의 兩國의 梵唄가 달라진 것은 아마 고려시대에 北方민족인 遼(907~1125), 金(1115~1234), 元(1206~1368)과의 軍事的·社會的·文化的 關係때문에 그들의 영향을 받아, 신라법패의 전통이 변화된 것이라 추측된다.⁽⁸⁾ 또 일본에서도 12세기에 天台宗의 良聖忍應大師가 5流派를 통일하고, 眞言宗의 覺性法親王이 흩어져 혼란되었던 각 유파를 四流로 재통합하였던 1145년이 하나의 분수령이 되어 日本式 聲明로 變換한 것이 아닌가 추측된다. 왜냐 하면 12세기 전까지는 空海, 最澄, 圓仁 등이 唐에서 배워온 법패를 충실하게 전승시키고 있었기 때문이다.

(6) 李惠求: 「新羅의 梵唄」, 韓國音樂研究(國民音樂研究會, 1957).
 (7) 李惠求: 「詞樂洛陽春攷」, 韓國音樂序說(서울大學出版部, 1967), pp.75-115.
 (8) 李能和: 朝鮮佛教通史 下編 p.249. 尙玄(李의 自號)曰 海東魚山 固以新羅眞鑑國師爲始祖 然而羅麗之間承承之蹟 既不可攷 卽難保其無變調也. 現今安城郡靑龍寺住持洪月運和尚 求法入支那 遍遊南北 久之乃還. 據其言曰 朝鮮梵唄彷彿蒙古僧侶所唱聲云云. 然則 高麗時代 興遼金元 佛化相資 梵音之變 或在其時也.

IV. 韓國梵唄의 音樂的 特徵

범패에는 그 음악적 특징으로 보아 안채비들이 부르는 안채비소리(일명 念佛)와 걸채비들이 부르는 홑소리 및 짓소리, 그리고 우리말로 부르는 和講이나 回心曲 등, 이렇게 4가지가 있다. 그러나 좁은 의미의 범패는 홑소리와 짓소리만을 가리킨다. 本稿에서 범패라 할 때에는 좁은 의미로 사용한다.

1. 홑소리

홑소리의 사설은 대개 七言四句 또는 五言四句의 한문으로 된 定型詩로 되어 있다. 그 四句가운데서 제1·2구를 안짜이라 부르고 제3·4구를 밧짜이라 한다. 홑소리의 音階는 mi-sol-la-do-re-mi의 5음음계인데 이중에 mi-la-do의 3음이 가장 많이 쓰이며 중요한 음이어서 東部地方의 민요선법과 같은 꼴의 것이다.

범패는 홑소리가 짓소리를 막론하고 가락(旋律型 melodic pattern)이 여럿이 모여서 하나의 곡을 이루고 있다. 가락의 특징은 보례 1의 $b_1b_2b_3b'_1b'_2b'_3b''_1b''_2b_3''$ 또는 $c_1c_2c_3c'_1c'_2c'_3c''_1c''_2c''_3$ 처럼 차츰 자르러드는, 잦는 소리가 많다는 점이다.

홑소리의 形式은 AA'AA' 또는 ABAB로서 안짜과 밧짜의 음악이 같다.

2. 짓소리

짓소리는 홑소리를 다 배운 범패승이 마지막으로 배우는 소리로, 사설은 한문으로 된 散文, 또는 眞言(梵語 sanskrit)으로 되어 있다. 짓소리는 홑소리에 비하여 연주시간이 상당히 길어서 30~40분 이상이 걸린다. 따라서 요즘처럼 불교의식이 간략화되면 짓소리는 자연히 불리우지 않게 마련이어서, 예전엔 72種이나 되던 것이 오늘날엔 기억하는 이가 거의 없고 겨우 몇몇 범패승이 13곡을 부를 수 있을 정도이다.

홑소리가 대개 四句의 定型詩로 되어 있어 그 음악도 ABAB형식인데 비하여, 짓소리는 일정한 형식을 찾아보기 어렵고 <聲>이라는 가락을 여러개 덧붙여 부르는 附加形式(Additive Form)으로 되어 있다.

짓소리의 가락도 홑소리에서처럼 하나의 核旋律이 점점 축소되어가면서 반복하는 잦는 소리로 되어 있다.

3. 잦는 소리의 리듬적 특수성

보통 우리가 리듬이라 하면 (a) 규칙적 周期的 소절을 가지고 있는 metrical or cyclical rhythm, (b) 소절마다 틀린 拍子記號를 가진 불규칙적인 measured rhythm, (c) 일정한 박

자가 없는 Free rhythm으로 나눌 수 있다. 그러나 한국법패의 잣소리의 리듬은 그 어느 것에도 해당하지 않는다. 예를 들면 보례 2의 잣소리 普禮에서 核旋律 a는 $a_1a_2a_3a'_1a'_2a'_3$ 로 반복한다. 이것을 시간으로 표시하면 다음과 같다.

a_1 —플아 이에 이에 아	1°15'3''
a_2 —아아아이에 이에 야	26'3''
a_3 —아아아이에 이에 야	26'0
a'_1 —아아아	14'
a'_2 —아오아	6'3''
a'_3 —아아아	3'7''

核旋律 a는 반복할 때마다 점점 빨라지지만, 이것은 단순한 accelerando는 아니다. 각 핵선을 마다 다른 metronome metre를 요구한다. 다시 말해서 일정한 metronome metre로는 각 선을群전체의 tempo를 통일할 수가 없다. 이러한 점에서 잣소리의 리듬은 규칙적이거나 불규칙적이거나 자유리듬이 아니다.

Ter Ellingson은 Tibet 梵唄의 rolmo 리듬에서 볼 수 있는 특징을 Logarithmic structure라고 이름붙였는데⁽⁹⁾ 잣소리의 리듬구조는 이 Logarithmic 구조와 흡사하다.⁽¹⁰⁾ 그러나 Logarithm의 정확한 數學的 數値를 가지고 있다고는 결코 말할 수 없다. 단지 그러한 아이디어로 되어 있다는 하나의 비유적 표현이다.

日本聲明의 基本的 旋律形인 由(yuri)도 잣소리와 비슷하게 보인다. 예를 들면 다음의 악보례 3에서 그 리듬을 자세히 살펴보면, (1)의 二回由와 三回由는 $a_1a_2a_3$ 의 時價가 같다. (2)는 $a_1a_2a_3a_1a_5$ 처럼 a음型이 차츰 縮少되어 가고 있어 잣소리와 비슷하다. 그러나 단지 두 음이 장 2도간을 진행하며, 첫소리를 강하게 뒷소리를 약하게 내고 있기 때문에, 전체적으로는 $\circ \circ \downarrow \downarrow$ 의 accelerando적 리듬이다. 이것은 목탁 두드리는 리듬과 같다. (3)의 yuri sori도 같은 음型을 여덟번 반복하지만 (2)의 경우처럼 두 음의 반복이기 때문에 accelerando에 지나지 않는다. 만일 由가 두 음의 반복이 아니고 3음이상의 旋律型으로 되어 있다면 잣소리가 될 것이다.

한편 中國梵唄는 다음의 악보례 4에서처럼 規則的 리듬으로 되어 있다.

(9) Ter Ellingson: "The Mathematics of Tibetan Rolmo" Ethnomusicology 23/2 (1979) pp.225-243.

(10) 李乘元: 「한국법패형식을 통하여 본 古代音樂形式의 연구」, 韓國精神文化研究院報告論叢, 81/1 (1981), p.499.

<보례 3>

(1) 

(2) 

(3) 

4. 歌詞發音의 音節變化

經을 읽는 안채비소리(念佛)나 韓讚인 和請 등은 Tempo도 빠르고, 가사붙임도 한자 한자를 분명하게 발음하는 syllabic style로 되어 있다. 그러나 홑소리나 짓소리는 melismatic style(一字多音)로 되어 있고 長引屈曲이기 때문에 가사의 字와 字 사이에 아무 의미없는 母音唱(vocable)이 들어간다. 예를 들면 特賜加持의 特賜를 부를 때,

“트오아오아이에 이에 이에 음사”

처럼 의미없는 母音이 많이 들어간다. 짓소리의 경우는 母音唱이 훨씬 길어진다. 이러한 현상은 中國이나 日本의 梵唄에는 없고 Tibet법패에서 그 類를 찾는다.

티벳법패의 가사발음은 tshig와 tshig lhad가 있다. tshig는 원가사요 tshig lhad는 母音唱으로 부르는 의미없는 音節을 말한다.

Walter kaufmann에 의하면

Tibetan song texts of the Buddhist liturgy consist of two basic elements: the *tshig*, the main (meaningful) syllables which cannot be altered, and the *tshig lhad*, the extending or linking (meaningless) syllables which can be subject to change.⁽¹¹⁾

Kaufmann은 tshig와 tshig lhad를 다음과 같이 列擧했다.

JOi i e ah BAi e ci oh CHO o oh ah GA...

大文字는 tshigy 小文字는 tshig lhad다. 그는 tshig lhad를 tshig와 tshig사이에 삽입하는

(11) Walter Kaufmann: Tibetan Buddhist Chant (Bloomington, Indiana University Press, 1975), p. 4.

<보례 4>

黃葉宗 念仏緣起

(1)

阿彌陀佛 妙眞金七 妙相好光明 妙無等倫
 光中化 無數億 化菩薩衆 亦無邊
 白毫宛轉 妙五須彌 妙能目澄清 妙四大海
 四十八願 度衆生 九品咸令 登彼岸
 南無西方 極樂世界 大悲願 佛
 國清寺 章駄天讚

(2)

身 苦 薩 化 天 將

것은 인도의 Veda chant의 唱法에서 흘러 들어온 것이 아닐까 추측했다. tshig lhad는 마치 고귀한 보석을 金銀 위에 올려놓고 반지를 만든 것처럼 原歌詞(tshig)를 돋보이게 한다. 뿐만 아니라 神聖한 經文을 애매하게 만들어, 대중으로부터 經典의 神聖을 지키게 한다. Kaufmann은 tshig lhad에 특별한 주술적 의미를 부여하는 것과 같은 효과가 있다고 말한다. 이렇게해서 법회는 일반 대중이 부르지 못하고 법패전문가만이 부를 수 있게 된다.⁽¹²⁾ 그러나 tshig lhad의 가장 중요한 임무는 그 복잡多岐한 가락을 외우는데 절대로 필요하다고 생각한다. 한국의 법패도 Tibet법패처럼 tshig lhad가 많이 들어간다. 그래서 梵唄僧은 보통僧과 구별되었다. 中國이나 日本의 법패에는 tshig lhad가 없다. 비록 긴 melisma를 부를 때도 tshig의 母音을 그대로 길게 끈다.

(12) 上同 p.8.

V. 中國梵唄와 日本聲明의 특징

佛敎音樂을 韓國과 中國에서는 梵唄라 하고 日本에서는 聲明이라 한다. 梵唄란 sanskrit 語의 brahman bhan의 漢文譯語이지만 흔히 「梵」은 印度를 가리키기 때문에 梵唄하면 「인도의 노래」라는 뜻도 된다. 梁의 慧皎가 撰한 高僧傳(519)에 보면

天竺方俗凡是歌詠法言皆稱爲唄 至於此土詠經則稱爲轉讀 歌讚則號爲梵唄

라 하여, 인도에서는 歌詠과 法言 모두를 「唄」라 부르지만, 중국에서는 詠經을 轉讀, 歌讚을 梵唄라 한다. 즉 法言 또는 詠經은 經文(sutra)을 朗頌하는 것으로서 한국과 일본의 念佛에 해당하고, 歌 또는 歌讚은 讚歌(stotra) 즉 길게 노래하는 것으로서 한국의 훈소리와 깃소리에 해당한다. 그러므로 한국에서의 梵唄라는 용어는 중국에서처럼 佛敎讚歌에만 국한시킨 것이라고 볼 수 있다.

중국의 법패가 syllabic(一字一音)하거나 neumatic(一字數音) style을 가지고 있다는 사실은 上記高僧傳에 잘 기록되어 있다.

梵唄重復漢語單奇 若用梵音以詠漢語 則聲繁而偈迫 若用漢曲以詠梵文 則韻短而辭長. 是故金言有譯梵響無授.

梵唄 즉 인도의 노래는 重復(melismatic, 一字多音)하고 漢語는 單奇(syllabic)하다. 만일 漢語를 梵音으로 노래하면 聲은 번거롭고 偈는 짧아질 것이요 만일 梵文을 중국식 漢曲으로 부르게 되면 韻은 짧아지고 반대로 辭가 길어져서 곤란하게 된다. 따라서 金言(부처의 가르침)은 漢譯하고 梵響(인도의 음악)은 受容하지 않고 버렸다.

日本의 聲明는 漢語를 사용한다는 점에서는 중국과 같지만 그 한문을 한국에서처럼 日本식으로 발음한다는 점에서 중국과 다르다. 또 日本聲明는 주로 yuri(由)・Sori・Iro 등의 반복적 접차 축소音型을 사용한다는 점에서도 중국보다는 한국법패에 가깝다. 왜냐하면 由나 Sori는 잦은소리의 변형으로 볼 수 있기 때문이다. 즉 중국식의 syllabic style이 아니라 인도나 한국식 melismatic style로 되어 있다는 뜻이다.

VI. 結 論

“일본은 中國梵唄의 음악과 經文을 그대로 收容하였다” 따라서 “어쨌든 古代에는 奈良・

平安佛敎諸宗은 어디서나 같거나 비슷한 선율을 노래하고 있어서 博士(聲明의 악보)도 원래는 같은 것을 사용하고 있었다”(13)라는 陳述은 再考를 요한다. 왜냐하면 文獻資料와 실제 음악이 증거하고 있기 때문이다.

日本僧 圓仁慈覺大師가 쓴 入唐求法巡禮行記에 보면 9세기초 中國山東半島 登州의 新羅坊에 있는 赤山院에서 불린 세가지 스타일의 법패, 즉 新羅風 唐風, 日本風 가운데 日本風の 법패란 실은 그보다 훨씬 이전에 韓半島를 거쳐 일본으로 건너간 古風으로서 兩國이 共有하고 있었다. 이 古風の 법패는 唐風과 구별되고 있다. 따라서 “日本人은 中國梵唄를 그대로 攝取하였다” “古代日本 즉 奈良 平安시대의 聲明는 하나다”라는 진술은 상당히 왜곡된 주장이라 하니할 수 없다. 圓仁이 中國에서 배워온 법패는 물론 中國梵唄였을 것이다. 그렇다면 과연 平安時代의 聲明가 한가지 뿐이었을까?

이렇게 볼 때 韓國과 日本의 법패는 적어도 9세기까지는 같았을 것이라 추측하기가 어렵지 않다. 현재의 日本聲明는 비록 天台聲明 眞言聲明등 流派의 차이는 있어도 우리의 훗소리 짓소리의 차이와 같은 古風 唐風の 음악적 차이는 없다. 이로 미루어 보건데, 9세기 이후 唐의 梵唄를 받아들인 日本은 12세기에 이르러 天台宗의 良忍聖應大師와 眞言宗의 覺性法親王이 각각 흠어지고 혼란하였던 각 流派뿐 아니라 음악의 종류도 統合시키면서 현재와 같은 日本式聲明으로 변한 것이나 아닐까 추측된다. 한편 韓國의 梵唄는 고려와 遼·金·元(10세기초~14세기 중엽)등 北方民族들과의 군사적 사회적 문화적 관계때문에 그들의 영향을 받아 신라법패의 전통이 변화된 것이라 추측된다.

오늘날의 日本聲明의 音樂的 특징을 보면 「ヨリ」「ソリ」같은 melodic pattern이 根幹을 이루고 있는데, 이것들은 「金言有譯 梵響無授」한 중국법패와는 근본적으로 달라서, 漢語의 經文을 수용했으나 그 음악은 한국이나 인도, 티벳, 몽고의 법패처럼 melismatic style을 그대로 전승하고 있다. 그뿐 아니라 「ヨリ」나 「ソリ」는 한국법패의 갖는소리와도 흡사하며 Logarithmic structure의 殘影을 볼 수 있다는 점에서 日本聲明은 中國보다는 한국법패에 가깝다고 하겠다.

(13) 澤田篤子：上同 p.59.

<보려1>

곶 좁

박 송 압 창
한 만 영 재 보

♩ = Ca-40

제 1 구

보(후) 응 오 동 오 이 이 어
어 어 - 아 이 - 오 응 리(麗) 이
리 현 이(-) 에 오 애 이에
애인 이 악 이에 리에 야 에 리에 '오 야
에 리에 '오 야에 이에 에 이에 에 이에 이에 이에 이에
리에 이에 이에 '야 이 --- 어 다 (어)이 아
에 오 아 오 --- 이 에 이에. 헬
후오 오 오 --- 우오 히 에
이에 '오 야 히 --- 아 아 리 에 리에 이에 이르
이 오이 오이 이 이르 이 에 이에 이 이 이
이에 이에 이 이 에 미에 이에 이 이 이 이 이

이 에 이 에 이 에 이 에 이 에 이 에

이 이 이 에 이 에 이 에 이

어 인 피(片) 이 - 신 하오아 세 호아

이 호아 이 호아 이 호아 이 호아 이 호아

세2구 이 호아 호아 호 영 야 피 향

타(他) 이 이 이 이 이 이 - - -

어 이 호어 가(加) 이 용 이(難) 아노

사(思)오아 아 디 호 오양 아 오양 아 호오 오양

아 아 오아 아 호 양 아 오아 아 호 오 양

아호 오아 아호 아아 에 우양 어

호이 아 이이 호이아 이 이

아 이 - - -아 아 외 영 아하오(鏡)오 어

<보례 2>

6. 普 礼

보(普) 아 이에 이에 아

아 아 아 이해 이해 아

아 아아 아 이에 이에 야 아

아 아 아 어 아아 아 아 아 하아

아하아 아 에 으아 에 으아 에 으아

어 으아 어아 어아 어아 어아어어어아 영 야 영

야 영 야 영 야 영 야 으 오 오 아

예 으아 예 으아 예 으아 으 아 어아 어아

b_3 b_4 ----- v γ_1 ----- v γ_2 ----- v γ_3 ----- γ_4

이아어아아아 아 에 0 야 에 0 야 에 0 야 에 0 야

γ_5 ----- B_3 b_1 ----- v b_2 ----- b_1

에 0 야 오 오 아 어 으 아 어 으 아 어 아

b_2 b_3 b_4 ----- v γ_1 ----- v γ_2 ----- \square ----- C_1 ----- v

어아 어아 이이아아카아 앵 야 앵 야 앵 야 앵 야

C_2 ----- v ----- C_3 ----- v

오오 오 오 오 차 앵 아 오오 오 오 호 아 앵 야 오오 오 호 아

C' ----- C'' ----- C_1' ----- C_2' ----- C_3' ----- C_4' ----- v

오 호 아 오 아 오아 어아 어아 어아카이 이에 이

\square ----- d_1 ----- v

이에 이. 이 으 아 어 아 보 려(禮) 으 이 아

d_2 ----- v ----- v

아 어아 어아 어아어어 어 아 아 어아 어아어아....

d' ----- v ----- v

어 어 아 어어 야 어 야 아하

独唱 (12") ----- v ----- (14") ----- v

아 우 어

v ----- v ----- v

앙 하 어 하 이에 이에

숨 (E) e₁ e₂
시(十) 에 에 이 에
에 이 에 이 에 이 이
에 이 이이이... 에 이 이 이 <回向> f₁
이 이 이이이... 에 이 에 이방(方) 아 호 오 호
오 호 오 호 오 우 아 이 레 우 아 오 호
오 호 오 호 오 오 우 아 이 에 우 아 오 호
오 호 오 호 오 오 후아 에 후아 에후아에후아에후아에에 이
아 에 어 아 아 어아어아어아어아어 이 아
아 어 이 어아어아 어 어 아 어어아 어 아 아 아아
아 음 (Humming) 음
오 상(常) 으 어 아

Dynamic markings: $e_1, e_2, e_3, e'_1, e'_2, e'_3, e'_4, e'_5, e'_6, f_1, f_2, f_3, d_1, d_2, d', g_1$

아 아 에 이 우앙 아

아 앙 에 이 우앙 아 아

에 이 우앙 에 이 우앙 에 이 우앙 에 후아게 후아에 후아게 후에

이 이 에 이 에 이 에 이 에 이 이 이 이 이 이 이

에 에 에 에 우 아

오 호오 아 어 아 어 아 아

아 아 에 에 에 이

이 이이 에 에 이

이 이 이 에 에 에 이 이 이

에 이 히 에 이 에 이 에 이 에 이 히 에

Detailed description: This is a handwritten musical score on a single page. It consists of ten staves of music, each with a corresponding line of lyrics in Korean. The lyrics are: '아 아 에 이 우앙 아', '아 앙 에 이 우앙 아 아', '에 이 우앙 에 이 우앙 에 이 우앙 에 후아게 후아에 후아게 후에', '이 이 에 이 에 이 에 이 에 이 이 이 이 이 이 이', '에 에 에 에 우 아', '오 호오 아 어 아 어 아 아', '아 아 에 에 에 이', '이 이이 에 에 이', '이 이 이 에 에 에 이 이 이', and '에 이 히 에 이 에 이 에 이 에 이 히 에'. The musical notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'v' (piano) and 'h' (forte). There are also some handwritten annotations like 'g2', 'g3', 'g4', 'g5', 'g6', 'g7', 'g8', 'g9', 'g10', 'g11', 'g12', 'g13', 'g14', 'g15', 'g16', 'g17', 'g18', 'g19', 'g20', 'g21', 'g22', 'g23', 'g24', 'g25', 'g26', 'g27', 'g28', 'g29', 'g30', 'g31', 'g32', 'g33', 'g34', 'g35', 'g36', 'g37', 'g38', 'g39', 'g40', 'g41', 'g42', 'g43', 'g44', 'g45', 'g46', 'g47', 'g48', 'g49', 'g50', 'g51', 'g52', 'g53', 'g54', 'g55', 'g56', 'g57', 'g58', 'g59', 'g60', 'g61', 'g62', 'g63', 'g64', 'g65', 'g66', 'g67', 'g68', 'g69', 'g70', 'g71', 'g72', 'g73', 'g74', 'g75', 'g76', 'g77', 'g78', 'g79', 'g80', 'g81', 'g82', 'g83', 'g84', 'g85', 'g86', 'g87', 'g88', 'g89', 'g90', 'g91', 'g92', 'g93', 'g94', 'g95', 'g96', 'g97', 'g98', 'g99', 'g100'. There are also some handwritten annotations like 'X', 'X'', 'H', and 'h1' through 'h4'. The score is written in a cursive, handwritten style.

에 이 이 이 에 에헤
 에 히 이 에 에헤 에 히 에헤 이 에헤 이 헤
 에이에 우 오 오 상 에 우어 아 아 어아
 어아 어아 어아...어 어 아 아 어 아 어 아...
 어 어 아 어어아 어어아 아 아 오 호오 아
 아 오 호오 아 하 오 호오 아 아 오 아아오
 아 어 아 어아 어아...에 응 주(住) 우
 이 이 이 이 이 이
 보(佛)오 에 에 에헤 에 으으으오
 이에 야 오 오 아 지 시 이임 지

(Musical notations: h2, h3, rh1, rh2, d1, d2, d', i, i2, i3, i', i'', i''')

보 오 오 오 아 에 히에 에 히에 으호으오
히에 야 오 오 아 다 에 야 드 오 오 호을
타 어 아 어 아 어 아 에 야 오
오 호 오 아 에 에 해 아

The image shows a musical score with four staves of music. The first staff begins with a fermata over a note and a 'z'' accent. The second staff has a fermata over a note. The third staff has a 'z''' accent. The fourth staff ends with a double bar line. The lyrics are in Korean and are placed below each staff.