

# 韓國傳統音樂의 精神과 樣式研究

李 成 千

(서울대音大 副授敎)

《차 례》

- |               |               |
|---------------|---------------|
| 1. 문제 제기      | 4. 한국전통음악의 양식 |
| 2. 정신의 일반적 의미 | 5. 결 론        |
| 3. 한국전통음악의 정신 |               |

## 1. 문제 제기

국악이라고 통칭되고 있는 한국전통음악은 전공분야에 따라 현재 연주, 작곡, 이론, 교육으로 크게 나누어진다. 이 중에서 이론분야는 국악학 또는 한국음악으로 칭하는 음악학을 말하는 것으로, 국악을 연구대상으로 하는 일종의 학문이다. '국악에 관한 학문적 연구'로 정의할 수 있는 국악학이나 한국음악학의 명칭도 국악학을 옹호하는 입장(한만영 교수)<sup>(1)</sup>과 한국음악을 주장하는 입장(송방송 교수)<sup>(2)</sup>이 다르므로 본고에서는 어떤 주장과 입장을 떠나서 편의상 국악학이라는 용어를 사용할 것이다.

일반적으로, 음악학은 학문으로서의 성격 내용 방법 등에 따라 부문음악학(Systematic Musicology)과 역사적 음악학(Historical Musicology)으로 나누고<sup>(3)</sup> 또 응용 음악학(Applied Musicology)을 세분시키기도<sup>(4)</sup> 한다. 국악학이 국악을 연구대상으로 할 때 민족음악학(Ethnomusicology)분야로 취급되지만 그 연구영역은 부문음악학과 역사적 음악학, 응용음악학이 포함된다고 본다. 국악학이 세계 민족의 음악에 관한 학문적 연구로 정의될 수 있는 민족음악학의 한 분과라고 말한다면 국악학은 민족음악학의 입장에서 음악학의 영역을 흡수하여 다양한 분과학으로 확대되어야 하는 학문의 특성을 갖고 있다.

(1) 동양음악연구소, 『민족음악학』 제11집, p. 33. 서울대학교 음악대학, 1989.

(2) 민족문화연구원, '한국음악학의 성장과정과 당면문제' 『민족문화총서 6』 pp. 146-150, 영남대학교.

(3) Glen Haydon, 『Introduction to Musicology』 pp. 7-11 The University of North Carolina Press, 1941.

(4) Willi Apel, 『Harvard Dictionary of Music』 pp. 558-559 Harvard University Press, 1973.

현재까지의 국악학은 분과학으로 세분되지 못하고 있다. 다시 말해서 부문음악학이나 응용음악학의 개별학문이 이루어지지 않고 있다는 것이다. 분과학으로서의 개별학문은 그 부문에 대한 많은 연구가 바탕이 된 것에서 출발하기 때문인데, 이러한 영역의 연구는 여러 학도들에 의하여 점차 진행될 것으로 기대된다. 다만 그 동안의 연구가 '국악사' 또는 '한국음악사'를 체계화하고 학문화한 결과를 가져왔으므로 국악에 대한 역사적 연구가 국악학의 유일한 영역으로 간주될 수 있었다. 물론 역사적 연구는 기타 부문연구가 있어야 하므로 엄밀히 말해서 부문연구가 전혀 없었다고 할 수 없으나 부문연구의 체계화와 학문화가 성립되지 않았다는 말이다. 이러한 국악학의 상황아래서 기우라고 생각되지만, '국악사' 또는 '한국음악사'가 저술되어 대학의 전문교육자료로 유일하게 활용되므로써 국악학의 연구영역이 역사에 국한된다는 잘못된 인식을 가져서는 안 되겠다는 것이다.

국악학이 그 연구영역을 넓히고 분과학문을 세분시켜야 하는 당위성은, 마치 자식을 많이 낳아 건강하게 성장시키고 사회에 진출시키는 것이 융성한 집안이라는 우리의 관념에서 찾을 수 있을 것이다. 국악학이 융성하고 살찌기 위해서 음악사학만이 아닌 여러 분과학문으로 성립되어야 한다는 말이다.

학문은 물음이 필요하다. 물음에 답하기 위하여 학문이 진전된다. 국악에서의 물음도 수없이 많을 것이다. 수없이 많은 물음 가운데 필자가 가진 하나의 물음에 답을 얻기 위해 생각해 보는 것이다. 그 물음이란, 국악의 마음은 무엇이며 또 국악을 만들고 즐긴 사람들의 정신은 무엇일까 하는, 원초적이며 사유적 물음이다. 국악이 어떤 모습이며 그것이 어떤 역사를 가지고 있는 존재인가를 묻는 것이 아니라 어떤 사유에서 탄생되었고 또 그 성격은 무엇인가 하는 물음이므로 원초적인 동시에 사유적이라는 것이다. 사람으로서의 정신과 악곡으로서의 마음의 물음은 두 가지의 질문이 아니라 하나의 물음이다. 왜냐하면 정신이 곧 마음을 뜻하고 사람이 악곡을 만들어 향유하므로써 그러한 것이다. 그러나 본고의 서술상 사람의 정신과 악곡의 마음으로 나누게 될 것이다.

이와같은 사유적인 물음은 필자가 처음으로 던진 것이 아니다. 국악계는 오랫동안 이 물음을 가져왔었고, 결국 최종민 교수의 「한국음악에 있어서의 화(和)」<sup>(5)</sup>와 「한국음악의 일개」<sup>(6)</sup>라는 두 논문이 발표되었다. 필자는 최종민 교수의 앞 논문을 바탕으로 이를 확대하고, 뒷논문에서 얻지 못한 답을 결정해 보려고 한다.

이 연구는, 국악학중 하나의 분과학을 만드는 기초가 될 수 있을 것이다. 이 연구내용이

(5) 최종민, 「국악교육」 제 4 집 pp. 35-55 한국국악교육회, 1981.

(6) 최종민, 「세계한국학대회」 제 5 회 국제학술회의 자료집, 한국정신문화연구원, 1988.

속할 수 있는 분과학을 분명히 꼬집어 말한다면 음악철학(Philosophy of Music)이라고 할 수 있을 것이다.

## 2. 정신의 일반적 의미

이 글의 가장 핵심적인 문제는 정신이다. 물음이 정신이라는 어휘의 의미와 내용이기 때문이다. 정신은 사상과 마찬가지로 그 논의가 매우 복잡뿐 아니라 어휘의 개념으로써 이 글의 의도한 바를 희석시킬 수 없으므로 간단한 정의를 제시하고 이 중에서 본 연구내용과 관계되는 하나의 개념을 선택하려 한다. 정신은, 마음이나 생각 영혼 의식이며 지성적·이성적인 능동적 목적의식적인 능력<sup>(7)</sup>이라 정의하고, 또 영문으로는 Spirit, Mind, Soul이라고 하며 원시인으로부터 인식된 정신이 데카르트에서 주제적으로 다루어진 형이상학적 주요개념으로 대두되었다.<sup>(8)</sup> 고 한다. 이상의 두사전을 통해 알 수 있는 정신의 개념은 어휘가 다를뿐 그 내용은 동일하다. 그러나 이 모든 어휘의 내용이 동일하다 하더라도 이 연구에서 요구되고 있는 어휘는 뉴앙스에 따라 의식(意識)이 마음이나 생각, 영혼보다 강조되어야 하므로 필자는 이 글에 있어서의 정신을 ‘마음이나 생각, 영혼이 두루 함축된 의식’으로써 해석하고 사용하게 될 것이다.

## 3. 한국전통음악의 정신—화이부동(和而不同)

이 논의의 접근을 위하여 예술과 정신과의 관계를 논하는 것으로부터 시작하여야 하겠다. 왜냐하면 예술과 정신이 무관계한다면 이 논의는 처음부터 성립되지 않기 때문이다.

조요한(趙要翰) 교수는 “예술은 최초의 기본적인 정신활동이다. 그것은 모든 다른 활동이 거기에서 자라는 토양이 된다”라고 콜링우드(Robin George Collingwood)의 말을 인용<sup>(9)</sup>하고 있다. 콜링우드의 말이 아니더라도 스톨니츠(Jerom Stolnitz)가 톨스토이(Leo Nikolaevich Tolstoi)의 논문을 인용한 것<sup>(10)</sup>이나, 리이드(Herbert Edward Read)의 주장<sup>(11)</sup>과, 올드리치(Virgil Charles Aldrich)의 저서<sup>(12)</sup> 등 기타 많은 미학자, 예술철학자들이 예술이 정

(7) 이희승, 「국어대사전」 p.2543, 민중서림, 1981.

(8) 강영선 등, 「哲學大辭典」 p.479, 학원사, 1973.

(9) 조요한, 「예술철학」 pp.9-10, 법문사, 1973.

(10) 스톨리츠, (김문환 역)「美學」, pp.77-93, 울유문화사, 1973.

(11) 허버트 리이드, (하종현 역)「예술의 의미」, p.10, 정음사, 1979.

(12) 올드리치, (김문환 역)「예술철학」, pp.12-20, 현암사, 1977.

신활동이라는 공통된 의견을 제시하고 있음을 알 수 있다. 앞에서 예시한 여러 학자들의 견해가 서양문화권의 예술을 대상으로 한 한계성을 가졌다 하더라도 극동 3국인 중국·한국·일본의 음악문화 형성의 철학적 기초가 되었음직한 「예기(禮記)」 중의 「악기(樂記)」는 이것 자체가 음악정신이며 음악철학이라고 할 때 음악은 인간의 정신과 무관한 정도를 지나 음악은 정신의 개입없이 형성 존재할 수 없는 것임이 입증된다. 뿐만 아니라, 「악학궤범(樂學軌範)」 서문과 「世宗實錄 악보」 서문 그리고 각종 관찬악보와 민간악보 악서 등은 우리의 전통 음악의 정신적 내재성은 물론 음악 창제의 정신을 기록하고 있다. 예술 일반으로부터 한국전통음악에 이르기까지 예술활동은 정신행위임에 틀림없고, 다만 예술창조의 초기단계에 있어서는 환몽(幼夢)이라는 무의식의 양상이 존재한다는 이론<sup>(13)</sup>도 없지는 않으나 이 역시 예술형성에 있어서는 지성작용이 개입되는 것으로 이해된다.

이 연구에 있어서 논의의 첫 접근으로 음악과 정신과의 관계를 밝혔으며, 다음 단계로는 이 연구의 핵심문제인 한국전통음악의 정신에 관하여 논구할 순서이다. 이 연구의 성격상 귀납적 방법이라고 할 수 있는 결론부터 제시하고 그 결론을 한국전통음악의 현상 즉 악곡의 실체를 통하여 논구하려고 한다.

한국전통음악의 정신은 화이부동(和而不同)이다. 이 어귀는, 논어(論語) 자로(子路)편 23장에 “君子 和而不同, 小人 同而不和”의 귀절에서 따온 것이다. 한국전통음악과 和而不同을 관련지움에 있어 몇가지 문제를 먼저 해결해야 한다.

첫째로, 논어는 중국의 사상이다. 따라서 和而不同도 중국의 사상이며 정신이다. 이 문제를 해결함에 있어서는 현재 전래되고 있는 한국전통음악의 실체를 이해할 필요가 있다. 우리가 현재 들을 수 있고 또 연구되고 있는 전통음악은 대부분이 조선시대의 음악이며, 그 이전 고려시대의 음악이라 하더라도 조선시대를 거치면서 조선시대화한 것이다. 종묘 제례악과 여민락 영산회상 가곡 등이 전자에 속하고, 문묘제례악과 보허자 낙양춘 등은 후자에 속한다. 이들 음악들은 궁중에서 연주되던 음악을 포함하여 정악(正樂)양식에 속하는 음악이다. 또 다른 음악양식인 민속악(民俗樂)은 형식별로 역사가 불명하나 조선시대 후기 또는 그 이후에 형성된 음악 들이다. <시나위>같이 근세에 만들어진 음악이라 하더라도 그 정신의 계승성에 있어서는 조선시대와 다를 바가 없다. 한국전통음악의 두개의 큰 양식인 정악과 민속악이 그 역사성에 있어 조선시대 또는 시대의 연속상에서 형성 또는 시대화된, 양식과 형식은 달라도 동질적 성격을 가졌다는 점이다. 조선시대라고 하는 동시성은 또한 조선시대를 관통한 정신과 철학의 동질성을 동반한다. 조선시대의 계층을 이룬 중인(中人)

(13) 스펙터(Jack. J. Spector), (신문수 역)「프로이트 예술미학」, p.149, 풀빛, 1981.

이상은 주로 유학(儒學)을, 그리고 중인과 그 이하의 계층은 불교나 무교(巫敎)를 신봉하였으므로 이러한 종교적인 면에서는 동질성을 찾기 어렵다. 그러나 실제 생활을 영위하는 의식면에서는 삼강오륜(三綱五倫)을 비롯한 유학적 측면이 강하게 작용되고 있는 것이나 문화가 대내외적으로 영향관계에 있다는 점<sup>(14)</sup>에서, 그리고 “이조시대야 말로 한민족으로서 여러가지 의미에서 완성통일된 시기”<sup>(15)</sup>라는 점 등으로 유학 또는 유학경향의 의식을 동질성으로 파악할 수 있을 것이다.

조선시대의 유학을 상세히 논할만한 지식이 결여되어 있으나 조선시대의 유학이 한국적으로 발전되었다는 상식하에서 말한다 하더라도 그 기본은 최소한 사서삼경(四書三經)을 중심으로하여 전문적으로는 제자백가(諸子百家)에 이를 것이라고 생각된다. 그렇다면, 문헌은 중국의 것이되 알맹이는 우리의 의식으로 바꾸어 해석되었다고 해서 지나친 사고의 비약이 아닐 것이다. 음악적인 면에서 보면 이해구(李惠求) 박사의 연구결과 세종대왕의 아악 제정에 있어서 중국식을 답습하지 않았다는 사실<sup>(16)</sup>의 하나로서도 실증이 된다. 따라서 논어는 본래 중국의 사상일지라도 우리에게 맞는 한국인의 사상으로 전화(轉化)할 수 있고 또한 和而不同도 역시 그러하다.

둘째로, 和而不同의 철학적 의미를 음악적 해석으로 바꾸는 문제이다. 이것은 철학적 의미를 음악적으로 해석하는 것과는 다르다. 앞의 것은 하나의 어휘를 철학과 음악의 양측면에서 달리 해석한다는 것이고, 뒤의 것은 철학적 의미를 음악으로 연장시키는 것과의 구별이다. 和而不同에 관한 철학적 의미는 필자의 지식으로써 음악으로 연장시킬 수 없으므로 이에 관한 보다 깊은 연구가 필요하겠으나 문자의 해석에 근거하여 음악적 해석으로 바꾸려 한다.

이상으로, 한국전통음악이 和而不同의 용어를 사용하도록 하기 위해 선행해야 하는 문제들을 해결하였다.

“한국전통음악의 정신은 和而不同이다”라는 결론을 논구하기 위해 먼저 이 어휘의 철학적 의미를 열거하고 다음으로 음악적으로 풀이하려 한다. 여기에 사용되는 논어의 자료는 「경서(經書)」<sup>(17)</sup>와 「논어·중용(中庸)」<sup>(18)</sup>을 선택했다. 앞의 문헌은, 영종임진(英宗壬辰, 1772년) 갑인(甲寅, 1434년)자를 대본으로하여 경서의 정문(正文)으로 인출(印出)한 영인본이

(14) 민족문화연구소, 「사회변동기에 있어서의 전통문화와 청년문화」, pp. 322-323, 고려대학교, 1989.

(15) 김원용, 「한국미술사」 p. 3, 범문사, 1973.

(16) 한국정신문화연구원, 「세종조문화연구 II」 p. 293, 한국정신문화연구원, 1984.

(17) 대동문화연구원, 「經書」 성균관대학교, 1983.

(18) 한상갑역, 「論語·中庸」 삼성출판사, 1983.

며, 뒤의 문헌은 주자(朱子)의 집주(集註)와 한국어로 번역출판된 것이다.

1) 和而不同的 철학적 의미

「經書」의 내용을 옮기면 다음과 같다.

子曰 君子和而不同 小人同而不和  
 和者無乖戾之心 同者有阿比之意  
 南軒張氏曰 和者和於理 同者同其私  
 和於理則不苟同 同其私則不能和·勉  
 齋黃氏曰 和之與同 公私而已 公則  
 視人猶己 何不和之有惟理 是視何同  
 之 有私則喜狎昵 所以常同樂忌克  
 所以不和·厚齋憑氏曰 和如和羹異味  
 而相調爲一也 同如雷同隨聲而無分  
 別也 和與同近似 而公私不同 比如周驕秦之類 夫子故辯之。

「論語·中庸」의 내용도 같으나, 朱子註만이 원주(原註)로 기록되어 있다. 번역문을 옮기면 다음과 같다.

공자께서 말씀하시기를 ‘벗과 사귄적에 군자는 화하고 아첨하지 아니하며 소인은 아첨하고 화하지 못한다.’

화라는 것은 어긋나는 마음이 없는 것이고, 동이라는 것은 아부하는 뜻이 있는 것이다. 윤씨가 말하기를 ‘군자는 의를 숭상하는 고로 아부하지 않고, 소인은 리를 숭상하므로 얻음을 편안히하여 화하는 것이다’고 하였다. (尹氏曰 君子尙義 故有不同 小人尙利 安得而和)

앞에서 인용한 「經書」와 「論語·中庸」의 두 문헌내용을 종합하면, 君子와 小人을 和와 同의 행위로 구별하고 있다. 내용을 좀더 상세히 살피기 위하여 영역(英譯)된 「The Four Books」<sup>(19)</sup>를 인용하기로 한다.

The Master said, "The superior man is affable, but not adultry; the mean man is adultry, but not affable."

The different manners of the superior and the mean man. Compare II, xiv, but here the parties are contrasted in their more private intercourse with others. 同, agreeing with"= flattering

주석의 II xiv는 爲政篇 14장으로서 본문을 옮기면 다음과 같다.

子曰 君子周而不比 小人比而不周

The Master said, "The superier man is catholic and no partisan. The mean man is a

partisan and catholic.”

이에 대한 「經書」의 주석은 매우 많으므로 「論語·中庸」의 주석중에서 적절한 내용만을 추출하면 다음과 같다.

주는 보편하게 만드는 것이다. 비는 편당하게 하는 것이니, 다 사람과 더불어 친하고 두터이하는 뜻이다. 다만 주는 공적인 것이요, 비는 사사이다(周普儒也, 比偏黨也, 皆與人親厚之意. 但周公, 而比私爾)…그런고로 성인은 주와 비와 화와 동과 교와 태등을 항상 서로 섞어 말하여 배우는 자가 들 중에서 살펴서 그 취하고 버리는 기미를 가리게한 것이다.(故聖人 於周比和同驕泰之屬 常對舉而互言之. 欲學者 察平兩間 而審其取舍之幾也)

和와 同의 의미를 해석하는데 있어서는 子路篇 23장과 爲政篇 14장은 상보적이다. 정리한다면, 和와 同은 君子와 小人의 행위의 단서로서 이로부터 행위의 실체가 들어나고 또 행위가 구체화된다는 의미로 풀이할 수 있으며, 또 和와 同은 동양철학 내지 한국철학의 핵심연구분야에 속한 心이나 性 그 자체는 아니고 다만 心性論으로서 궁구될 과제라고 생각한다. 和와 同에 대한 행위의 실체를 몇가지로 요약하면 다음표와 같다.

和	公	理	泰	周	著	偏	相	調	無	乖	戾
同		私	驕	比	偏	黨	雷	同	有	何	比

## 2) 음악적 의미로의 전환

和와 同은 상대적 개념이다. 論語, 나아가 철학적 의미로 상대적 개념은 의미 자체일뿐 의미의 用에 있어서는 결코 분리될 수 있는 성질의 상대성은 아니라고 본다. 왜냐하면 孟子的 性善일지라도 性善이 곧 君子가 아니며 和를 구비한 것이 아니고 반대로 性善說의 주장이 性惡이 있으므로 성립된 것이기 때문이다. 이렇게 볼 때 人性은 善과 惡을 공유한다고 생각할 수 있으며, 다른 국면에서 보면 현실적인 同이 和를 이상으로 설정하는 것으로 해석할 수 있다. 同의 인간이 同을 버림으로써 和를 얻을 수 있는가, 아니면 同속에서 和를 성취할 수 있는가 하는 문제는 쉽게 단언할 수 없는 중대한 철학적 과제일뿐 아니라 철학적 연구가 주내용이 아니므로 이에 대한 서술은 더 이상 전개하지 않겠다.

지금까지 和와 同에 대하여 부차적으로 장황하게 기술한 것은 사람에게 있어서 善惡이 혼재한 것같이 음악에 있어 和同이 공존하고 있다는 것을 말하기 위함이고 이것을 어느 한 쪽을 없이할 수 없다는—현실적(철학의 의미로)으로, 현상적(음악적 의미로)—것을 和而不同의 원천인 철학에 근거하고 철학을 관계짓는다는 뜻을 분명히 하기 위해서이다.

(19) James Legge, 「The Four Books」 (中英對照四書), p. 310, 臺北市 文化圖書公司(Culture Book Co.), 1981.

和와 同은 하나이면서 다른 요인이다. 적어도 공존한다는 뜻에서의 하나이다. 和而不同이 한국전통음악의 정신이라는 결론과 함께 和와 同이 별개로 따로 분리되어 적용하는 것이 아니라 공존하여 협동함으로써 그 기능이 강화된다는 의견을 먼저 제시하고, 앞에서 말한 대로 이러한 결론을 귀납적 방법에 의하여 음악현상에 따라 실증하고자 한다. 논의에 명확성을 기하기 위하여 和와 同을 나누어 서술하려 한다.

### (7) 和에 대하여

앞에서 말했듯이 국악학에 있어서 음악철학이라고 할 수 있는 분야가 거의 개척되지 않고 있기 때문에 전통음악과 和와의 관계를 논구한 최종민(崔鍾敏) 교수의 「음악에 있어서의 和」가 심도있는 논문으로 평가되고 있다. 和에 관해서 이미 최교수가 발표한바 있으므로 和에 관한한 최교수의 논지에 동의하고, 따라서 필자는 최교수의 논문을 바탕으로 현상적인 측면을 첨가하려 한다. 和의 이해를 위하여 최교수의 앞서 논문을 요약하는 것이 필요하겠다.

① 和의 의미로 中庸 제 1 장의 “喜怒哀樂之未發 謂之中 發而皆中節謂之和…”와, 이에 관한 朱子註 “喜怒哀樂 情也, 其未發則性也. 無所偏倚故謂之中. 發皆中節 情之正也. 無所乖戾 故謂之和. ……”라는 문귀를 취하고, 이에 관한 철학적 해석을 전개하였다.

② 和의 내용과 한국음악의 관계를 설정하면서 正樂과 和를 관련짓고, “天命之謂性 率性之謂道 修道之謂教”의 中庸 1장구를 인용하여 음악교육에 의미를 부여하였으며, 음악의 표현양식으로서 주객 일체의 의미와 연주형태로서 和의 성격을 구명하였다.

결론적으로, 최교수는 和의 내용을 ‘하나된다’는 뜻으로 풀이하고 天人合一 主客一體의 의미가 있다고 했다. 그의 논문에서 주목되는 것은, 첫째로 和를 正樂에서 찾은 것이고 둘째로 和가 ‘齊一한다’는 뜻이므로 전체성과 개별성을 함께 갖는다는 것이다. 필자가 최교수의 논문을 바탕으로 현상적 측면에서 첨가내지 확대하려는 내용은 바로 이 두가지 점이다.

첫째로, 和는 正樂으로만 풀이될 수 있는가 하는데 대한 의문이다. 최교수가 和와 正樂을 관련짓는다는 충분한 논거가 있으며 기술하지 않은 식견이 작용했음을 느낄 수 있다. 기술하지 않은 식견이란 中庸思想이 조선시대 중인 이상의 계층인들이 가질 수 있고 또 이 계층인들의 음악인 正樂에서 中庸思想을 구현할 수 있었을 것이라는 판단이다. 필자도 이에 동의한다. 분명한 것은, 최교수는, 和는 正樂에서만 찾을 수 있고 민속악과 무관하다고 하지 않았다는 것과 이에 관련된 민속악의 부분들을 예거한 정도로 그쳤다는 사실이다. 민속악을 거론하지 않은 것에 대해 필자의 의견을 피력한다면 “發而皆中節 謂之和”의 ‘中節’을 해석하는데 있어 한계를 느꼈을 것으로 생각된다. ‘中節’에 관한 확대된 해석이 가능하



면 和는 正樂에만 국한된 것이 아닐 것이다.

철학적 의미를 떠나서 和의 일반적 개념은 “고루하게 한다” “균제(均齊)한다”는 뜻을 갖고 있다. 음악현상으로 볼때 和의 뜻은 일반적 개념으로 설명될 수 있다. 현대음악중에서의 도적으로 고루하지 않게 하려는 경향의 음악도 있으나 음악의 본성은 ‘고루하는 것’이 아닌가 생각한다.

음악현상적 측면에서 민속악의 예를 들어 보자. 散調의 경우, 진양조 중모리 자진모리를 중심으로 구성된 산조형식은 장단의 부분으로 보았을 때 고루하지 못하지만 ‘맺음’과 ‘풀음’의 균형과 산조 전체의 구조는 고루하다. 진양조가 다른 악장에 비하여 길다고 하지만 느림과 빠름의 대비에 있어서는 결코 불균형하지 않다. 판소리의 경우, 가사의 극적인 표현을 위해 적절한 장단과 음조를 구사하는데 이 점에 있어서도 어느 한쪽에 치우치지 않는다. 東便制가 우조목이고 西便制가 계면목이라는 표현의 편중성도 현재 그리 활용되지 못하고 있다. 높은 소리와 낮은 소리가 고루 포함되어 있다. 시나위의 경우, 편성된 악기 어느 하나가 두드러지게 연주하는 것이 아니다. 피리가 시나위를 이끌어간다 해도 결코 목청을 드높이지 않는다. 음악현상에서 ‘고루하게 한다’는 뜻의 和는 결코 正樂으로만 설명되어질 수 없다고 본다.

둘째로, 和는 전체성과 개별성을 공유한다고 한 최교수의 의견에 대해 필자는 이 점을 분명히 하려고 한다. 최교수는 和가 전체성과 개별성을 공유하는데 대해 구체적으로 구명하지 않았기 때문이다. 그 이유는, 아마도 최교수가 인용한 中庸章句에서는 발견할 수 없는 내용이기 때문이 아닌가 생각된다.

和가 전체성과 개별성을 공유한다는 것은 분명하다. ‘比’를 ‘周’하게 하고 偏을 ‘普’하도록 하는 것이 和이며, ‘周’ ‘普’가 하나인 반면에 ‘比’ ‘偏’은 여럿이다. 하나가 전체성이고 여럿이 개별성이다. 따라서 和는 개별성이 있어야만 전체성을 획득할 수 있다. 다시 말해서 和는 개별성의 전제하에 존재가능하다는 것이다.

그런데 여기서 문제로 제기될 수 있는 것은, 和의 본래적 성향이 어떤 것이냐 하는 물음이다. 전체성과 개별성 정도를 말하는 것이다. 최교수가 의도한 바의 철학적 해석을 전개하더라도 和는 전체성의 성향을 강하게 띄고 있다고 본다. 왜냐하면, 論語에 있어서의 “和而不同”이나 中庸의 “發而皆中節 謂之和”는 모두 개별성에 의미를 부여하지 않고 있기 때문이다. 따라서 필자는, 和가 전체성과 개별성을 공유하되 전체성의 의미가 강조된, 전체성이 和의 본래적 성향이라고 말하고자 한다. 和의 본래적 성향을 확실히 파악하려고 한 것은 뒤에서 다루게 될 내용과 관계되기 때문이다. 또 전체성과 개별성의 문제를 음악현상으

로 설명하지 않은 것도 “同”과의 관계가 깊은 것으로 생각되므로 뒤에서 다루게 될 것이다.

(L) 不同에 대하여

不同은 “같지 않다” “동일하지 않다”는 해석이 일반적이다. 이러한 해석을 음악현상으로 설명한다면 다음과 같이 나누어 볼 수 있을 것이다.

첫째, 독창곡 또는 독주곡내에서 선율이 동일하질 않다. 다시 말하면 동일선율의 반복이 없다. 동일선율의 반복은 주제에 대한 사고에서 출발된 것이므로 한국전통음악이 주제 또는 주선율의 의식없이 형성되었던 점에서 <악보 1>과 같이 동일선율이 반복되지 않은 것은 당연하다 하겠다. 1시간 내외로 연주되는 산조에 있어서도 동일선율은 반복되지 않는다. 다만 이 항목에서 분명히 설명되어야 할 것은, 동일선율반복이 악곡구성 또는 구조속에서 주요한 기능으로 작용하여야 한다는 점이다. 예를 들면, 주제적 성격으로, 강조하기 위한 의도로 또는 선율발전의 부분과 같은 기능들을 말한다. <擬安之樂>의 12宮은 黃鍾宮의 선율을 이조하여 12곡을 만든 것인데, 이때 그 선율이 12율 4청성의 음역을 넘으면 전위시켜 선율을 만들게 된다. <擬安之樂>의 12곡은 1곡이며 의식절차로 인해 12곡을 형성한 것 뿐이다. 물론 여기에는 철학적 논리가 바탕되고 있기는 하다. <保太平>중 迎神에 있어서 <熙文> 9成도 아홉번을 반복하는 것이 동일선율의 반복으로 설명될 수 없다. 또 換頭나 還入은 형식에 해당하는 것으로 換頭와 還入의 선율을 생략해도 그 악곡의 구성과는 무관하다.

둘째, 병주(중주)·세악(실내악)·합주곡에 있어서 각 악기의 선율이 동일하지 않다. 얼핏 들으면 유니슨 같이 들릴지 모르나 자세히 음미하면 각 악기는 각기 다른 선율을 진행하고 있음을 알 수 있다. <악보 2>의 <세령산>과 <악보 3>의 가곡<초수대엽>을 보면, 각 선율은 대체로 동일한 原點을 보유하면서 각기 특유한 間點을 삽입시켜 독자적 선율을 만든다. 때로 부분적으로는 독자적 선율진행에 의하여 原點도 달리하기도 한다. 이 항목에 관해서는 다음의 ‘한국전통음악의 양식’ 항에서 좀더 상세히 구명할 것이다.

셋째, ‘동일하지 않다’는 것은 ‘모방하지 않는다’는 것과 상통한다. 여기서 모방은 두가지 성격으로 나눌 수 있다. 자연이나 사물을 음악구성요소로서 모방표현하는 것과, 선율 진행의 모방 등 두 성격이다.

신라시대 이문(泥文)이 지었다고 하는 <오(烏)> <서(鼠)> <순(鶻)>의 세 곡은 까마귀·쥐·메추리라는 뜻으로서 일종의 묘사음악의 원시형태가 아닌가<sup>(20)</sup> 싶다. 방아소리를 모방했다고 하는 <碓樂> 등은 모두 「三國史記」에 기록된 것으로 음악적 내용은 알수 없다. 자연을 모방했다면, <새 타령>과 <개 타령> 등이 있으나 이것은 동물의 상징성이 강하고, 이 밖에

(20) 출처, 「국악사」 p. 73, 국민음악연구회, 1976.

판소리에서는 극적 표현을 위해 어느 정도 사실에 가까운 이면을 구사하고, 崔玉山流 가악금산조에 삽입된 봉황조도 봉황의 소리를 들은바 없으니 이것도 모방은 아닐 것이다.

여러가지 정황과 사실(史實)로 미루어 한국은 자연을 수용하되 중국이나 일본같이 자연을 모방하지는 않았던 것으로 생각된다. 다음으로 선율진행상의 모방에 대하여 말한다면 엄격모방이나 자유모방은 전혀 쓰여지지 않고 있다. 가곡의 大余音이나 中余音은 동일선율의 반복 또는 선율의 모방이 있을법한데도 그렇게 되어있지 않다. 따라서 무엇을 모방했건 모방법이란 한국전통음악은 이를 타기하는 것 같다. 이러한 현상은, 이해구박사가 ‘한국음악의 특성’을 논한 가운데 時調評論의 “有人無我是傀儡”와 “有客無趣是土牛”를 인용<sup>(21)</sup>한 것과 그 정신이 상통한다 하겠다.

이상으로 “不同”이 “같지 않다” “동일하지 않다”는 뜻을 음악현상에서 실증하였다. 和와 不同을 개별적으로 나누어 예증했으나 和와 不同의 두 단어를 묶은 하나의 어휘 和而不同을 설명하기 위해 종합함으로써 和而不同이 한국전통음악의 정신임을 확인하려 한다.

和而不同은 “고루게 하면서”, 또는 “화하게 하면서” “같지 않은 것”이라는 어귀해석이 가능하다. 쉽게 풀어보면 和而不同은 “같지 않은 것들이 화하는 것”이라고 말할 수 있다. <세령산>의 각기 같지 않은 선율들이 모여 화한 음악이 된다. <초수대엽>의 다른 선율들이 화한 가곡을 만든다. 선율의 반복없이도 <청성갯은한잎>은 음악으로 성립한다.

<영산회상>의 연주모습을 연상해 보자. 집박의 한번 박 소리에 합주가 시작된다. 연주자들은 어느 누구의 지휘나 이끌어감이 없이 스스로 각자의 선율을 알아서 진행한다. 어느 악기의 중요성도 없고 어느 선율이 주선율인 것도 아니면서 모두가 공평하게 和됨을 지향한다. 다른 악기의 소리를 들으면서 자신을 조절하여 和되게 하고 자신의 같길을 간다. <시나위>도 이와 다르지 않다.

이 경우, 각자의 가는 길이 不同이며 길을 가되 다른 악기의 소리를 듣고 자신을 조절하여 모든 소리가 고루게 되는 것이 和이다. 이것은 연주자의 의식없이 가능한 불가능한 음악행위이다. 앞서 필자는, 정신을 의식의 뜻으로 사용하겠다고 말한바 있다. 음악행위자의 이와같은 행위는 바로 和而不同의 정신에서 출발한 것이고 악곡 또한 和而不同의 구조로 되어 있다.

논리의 파행이긴 하지만, 和而不同의 정신은 한국전통음악에 국한된 것만이 아니고 민주주의의 정신이기도 하다. 단소·대금·세피리·해금·양금·거문고·가야금·장고 어느 악기가 유별나게 중요한 악기로 취급되지 않으며 어느 선율이 주인의 자리를 지키면서 강조

(21) 李惠求, 「한국음악논총」 p. 52, 수문당, 1976.

되거나 큰소리 치지도 않는다. 평등이라는 말이다. 각자에게 맞는 선율을 보지하면서 전체를 위하여 자기를 동등하게 하면서 화합한다. 단성음악을 연주하는 서양관련 악단의 경우 어느 악기 파트는 크게, 때로는 고루게 선율을 연주하는 사이 다른 악기들은 화음선을 연주하는 주와 종의 관계, 그리고 지휘자의 지휘에 따라야 하는 명령체계 등과는 한국전통음악이 너무나 판이하다.

한국전통음악의 정신 和而不同은 「樂記」의 정신대로 “樂者 天地之命中和之紀”로서 “天地之和也”인 고로 “審樂以知政 而治道備矣”하기 때문에 「樂學軌範 序文」의 “此學之道 所以大關於治化者”라고 한, 큰 뜻이 담겨있음을 부인하지 않을 수 없다.

#### 4. 한국전통음악의 양식

이 항목에서 논구하려는 ‘한국전통음악의 양식’의 서술은 앞 항목에서 파악된 和而不同의 한국전통음악 정신에 대한 양식적 예증인 동시에 한국전통음악 양식이 무엇이며 또 그것을 무엇으로 명명할 것인가에 대한 답을 구하게 될 것이다. 서술의 명확성을 위하여 양식의 어휘를 정리할 필요가 있다.

J. Volkelt는 “양식은 일반적으로 예술형성의 유형적 규정성을 표시하는 개념으로서 미학 및 예술학상 가장 중요한 술어가 되고 있다”(22)고 했으며, 「The New Grove Dictionary of Music and Musicians」에서는 “양식(style)은 표현의 수법과 방법이며 들어난 유형”(23)이라 했고, Willi Apel은 “예술에 있어서의 양식은 표현하거나 행위하는 방법이며, 음악작품에 있어서 양식은 모든 음악적 요소를 처리하는데 관계되는 것”(24)이라고 정의하고 있다. 음악 전문사전인 위의 두 문헌은, 양식이라는 어휘가 고정적으로 사용되는 것이 아니라 개인 악곡 시대 등 다양하게 쓰이고 있다고 말한다.

필자는 본 연구를 위하여 양식에 대한 정의를 정리하려 한다. “양식(음악양식을 줄임)은 유형적 규정성을 말하는 것으로, 음악적 요소에 의한 형태”로 정리하고 간단하게는 “짜여진 모습” 또는 “얼개”(25)라는 어휘로 사용될 것이다.

한국사회가 다변화되고 다양한 문화의 접촉과 일종의 충격을 받으면서 국악계는 한국전

(22) 姜泳善의, 전계서 p.724.

(23) Stanley Sadie, 同書, vol. 18, p.316, Macmillan Publishers Ltd. 1980.

(24) Willi Apel, 전계서, p.811.

(25) 최종민, 한국음악의 얼개, 「한국학의 과제와 전망」—제 5회 국제학술회의 자료집, 한국정신문화연구원, 1988.

통음악의 특징에 관해서 주관적 견해를 발표해 왔다. 잠문이나 강연 등에서 행하던 이러한 견해들이 사계(斯界)에 발표되기로는 이해구(李惠求) 박사의 「동서음악비교」<sup>(26)</sup>로 부터 최근에는 최중민 교수의 「한국음악의 일개」<sup>(27)</sup>가 있다.

필자의 논구를 위하여 앞서 연구된 두 논문내용중 본 연구에 해당되는 부분을 요약하여야겠다.

이해구 박사는 한국·중국·일본의 음악을 거론하면서 “또 한국음악에서도 합주할 때 각 악기가 변주를 하여 복음(複音)같은 효과를 내기도 한다. 하되 그중에 확실한 원칙이 없는 이상, 동양음악은 대체로 단성음악(單聲音樂)이라고 생각한다.”<sup>(28)</sup>라고 그의 의견을 밝혔다. 이에 관하여 필자의 견해를 부인한다면, “각 악기가 변주를 한다”는 뜻은 각 악기의 독자적 선율을 소유 또는 유지하는 것으로 이해되어야 하며 “복음같은 효과”를 내는 것은 비슷하면서도 다른 선율들의 합성에 의하여 일어나는 현상이다. ‘확실한 원칙이 없다’는데 대해서는 조금은 논의되어야 한다.

“확실한 원칙”이란 각 악기의 선율진행방법과 여러 선율간의 복음 형성에 있어 무원칙하다는 의미일 것이다. 선율진행방법에 관해서는 부분적이나마 김용진(金溶鎭) 교수의 「국악기의 음악표현에 따른 기법연구」<sup>(29)</sup>가 있다. 이 연구의 내용은 어떤 진행의 원칙을 찾으려는 의도였으나 결국 선율진행에 필요한 장식음과 연주법을 연구함으로써 결국 선율진행은 일정한 원칙없이 그 악기가 가진 자연스런 음진행을 파악하게 되었고, 또 자연스런 음진행을 위하여 연주법과 장식음이 연구된 셈이다.

“복음의 효과”에 대해서도 의도적인 우연성음악(Aleatory Music)이나 불확정성음악(Indeterminacy)이 아닌 자연적 현상이라고 설명될 수 있을 것이다. “확실한 원칙이 없음”은 “무계획”의 어휘로서도 이해될 수 있는 것으로서 한국전통미술에 있어서 “무계획의 계획”<sup>(30)</sup>을 그 특성으로 파악한 것이라든지, 김원용(金元龍) 박사가 조선미술을 논하는 과정에서 “고려청자에서 때때로 만나는 것과 같은 위태로움과 불안정이 없다. 그 이유를 우리는 도저히 설명할 수가 없다. 그저 만들면 그렇게 되는 모양이다.” 이것을 야나기 소옛쓰(柳宗悅)는 「즉여(即如)」라고 하였다. 사고(思考)가 시작되기 전의 세계라는 것이다. 고유섭의 「무기교의 기교」 「무계획의 계획」이라는 표현도 결국 마찬가지이다. 다나카 도요따로(田中橋太

(26) 이해구, 「韓國音樂研究」, pp. 292-413, 국민음악연구회, 1957(논문발표는 1950년 필하모니아 所收)

(27) 최중민, 전게서.

(28) 이해구, 전게서, pp. 400-401.

(29) 김용진, 「국악기의 음악표현에 따른 기법연구」 1981, (문교부 학술연구조성비에 의한 연구서).

(30) 高裕覺, 「한국미술사 및 미학논고」 p. 4, 통문관, 1972.

郎)는 이조백자는 「만들어진 것이 아니고 탄생한 것」이라고 하였다. ...모든 작업을 자연에게 맡겨버렸다는 것이다<sup>(31)</sup>라는 설명으로 계획이나 원칙이 없는 자연이라는 장인(匠人)의 손에 맡겨 버렸다. 미술과 관련하여 생각할 때, 계획도 없고 원칙도 없는데 그래도 미술품이 제작되고 음악이 성립되는 것은 자연이 계획이고 원칙이라고 밖에 설명되어지지 않겠는가. 한국전통음악에 있어서의 원칙성 문제는 연구해야 할 과제인 것 같다. 이혜구 박사는, 그러므로써 한국전통음악도 “대체로 단성음악이라고 생각한다”고 피력하였다. 여기서 단성음악이란 화성적 단성음악(Homophony)이 아니라 단음적 단성음악(Monophony)을 뜻하는 것인데 이 점에 관하여 양식적 문제를 논구하려 한다.

또 최종민 교수의 앞서 논문의 결론을 추출하면, ① 한국음악의 열개는 서양음악의 texture 향에서 다루고 있는 Polyphony와 Homophony 어디에도 해당하지 않는다. ② 한국음악의 열개는 각 악기의 특성을 잘 살리고 연주자의 기량을 최대한 발휘하면서 전체 음악을 조화있게 만들어 간다. ③ 각 악기간의 관계는 어느 것도 종속관계가 아닌 수평관계로서 각 악기의 음악이 독립성을 가지고 있다. ④ 한국음악의 열개는 각 부분의 독립성과 전체의 독립성이 함께 인정되는 열개이다. 최종민 교수는 이 논문에서 한국전통음악의 열개를 만든 요인들에 관해서 설명했을뿐 그 열개의 이름은 제시하지 않았다. 이에 대하여 이 논문의 질의자인 전인평(全仁平) 교수는 “한국음악의 열개는 Heterophony이며 Heterophony의 현상은 넓은 의미에서 Polyphony로 분류되기도 한다”고 주장하였다. 그리고 예술원이 주최한 제18회 국제예술심포지움에서 ‘이조 가곡의 미학’을 발표한 김병곤(金炳坤) 교수는, 한국전통음악에 대하여 꼭 무엇이라고 확인하지는 않았으나 가곡이 “Heterophony에 의한 각 악기선율의 종합으로 준대위적(準對位的) 결(Texture)을 기악합주가 형성한다”<sup>(32)</sup>는데 대하여 필자는 Heterophony 대신 Mehrstimmigkeit가 올바르지 않겠느냐는 질의에 동의할 얻은바 있다.

한국전통음악의 열개는 Monophony 또는 Heterophony라는 두 주장이 있어왔음을 알 수 있다. 한국전통음악의 양식을 논구함에 있어 필자는 앞서 제시한 논문에 입각하여 두가지를 면을 밝히고자 한다. 하나는, 양식 즉 열개를 구성하는 방법이고 또 하나는 열개의 명칭이다.

### 1) 양식을 구성하는 방법

양식을 구성하는 방법이란 열개를 엮는 방법 또는 결을 짜는 방법을 말하게 된다.

(31) 김원용, 한국미술의 특색과 그 형성 p.730 「韓國思想大系 I」—文學. 藝術思想篇, 성균관대학교 대동문화연구원, 1973.

(32) 김병곤, 「이조가곡의 미학」, p.52—제18회 국제예술심포지움논문집, 대한민국예술원, 1989.

한국전통음악의 양식은 곧 한국전통음악의 특성이기도 하다. 특성을 갖게끔 하는 방법은 정신과 무관하지 않다. 엄격한 훈련이나 풍부한 이론적 지식이 없어도 예술가는 예술품을 생산해 왔다. 오랜 음악활동을 통하여 그들은 악기를 자유자재로 부릴 줄 알고 그럼으로써 선율의 가는 길을 알았으며 또한 타인과의 어울림도 알게 된 것이다. 이러한 일련의 과정에서 정신이 형성되고 그 정신이 음악행위를 계속하는 한 지속되었다고 생각하는 것이다. 전통음악의 대부분이 작곡자가 없이 연주자에 의해서 형성되었던 점은 바로 이러한 시각에서 해석되어야 하지 않을까 싶다.

특성을 갖게끔 정신이 작용했다. 정신은 和而不同으로서 不同이 곧 방법이다. 같지 않게 하고 동일하지 않게 하는 것이 곧 방법이다. 김병곤 교수가 말한대로 “성악선율의 주요핵음이 반주부에 중복되었을지라도 수성성(隨聲性)반주가 아니라면, 그 점을 가곡반주의 특색이라 할 수 있겠다”<sup>(33)</sup>고 하였듯이 선율은 각기 다르며 주선율이라는 의미도 없다.

앞서 약술한 최종민 교수의 「한국음악의 열개」의 요지도 김병곤 교수와 동일하다.

“같지 않음” “동일하지 않음” 즉 不同이 양식을 만든 방법이라면, 그 방법을 구사하는 원칙성 또는 법칙성은 자연이다.

지적작용에 의하여 인위적으로 만드는 것이 아니라 정신작용에 의하여 자연스럽게 탄생 되는 것이다. 긴 리듬의 음만을 나열해 놓고 연주하도록 했을 때 연주자는 길고 짧은 간음(間音)을 넣어 자연스러운 선율을 만드는 것과 같다고 할 것이다. 이러한 점에서 한국전통음악의 양식은 Monophony가 아니다.

최종민 교수가 말한대로 “각 악기간의 관계는 어느 것도 종속관계가 아닌 수평관계로서 각 악기의 음악이 각각 독립성을 갖고 있다”<sup>(34)</sup>는데 대하여 동의하는 필자로서 이 점에서 한국전통음악의 양식은 Heterophony가 아니다. Heterophony에 관해서 Grove 사전에는 다음과 같이 설명하고 있다.<sup>(35)</sup> “플라톤이 만든 어휘로서…근대에는 특히 종속음악학에서 자주 쓰이게 되는데, 선율의 동질성을 유지하면서 우연이든 고의든 동시적인 선율변주방법을 뜻한다. … 또 이 어휘는, 근동지방과 동양의 음악중에서 성악의 반주악기들이 성악의 선율을 장식한다는 면에서 많이 설명되고 있다.” Heterophony에 관한 이같은 의미는 성악이라는 주선율 개념과 이를 장식한다는 부선율 개념하에서 붙여진 이름이고, 당초 플라톤도 Lyre와 성악과의 관계에서 주선율과 부선율이라는 사고에서 나온 것이다. 이렇게 볼 때 동등한

(33) 김병곤, 전계서, p. 52.

(34) 최종민, 전계서, p. 20.

(35) Stanley Sadie, 「The New Grove Dictionary of Music and Musicians」, vol. 8, p. 537, McMillan Publishers Ltd, London 1980.

선율의 개념을 가진 한국전통음악에서 악보상에 나타난 음표의 나열만으로써 Heterophy라고 정의한다는 것은 한국전통음악의 정신과 본질을 도의시한 형식적 규정이라 생각한다.

〈악보 4〉를 보면, 어느 것이 원선율이고 어떤 것이 장식선율인지 알 수 없다. 더구나 〈악보 5〉의 시나위와 〈악보 6〉의 살풀이는 완전히 독립성을 유지하고 있음을 알 수 있다.

각 선율이 독립성을 유지하되 전체음악을 조화있게 만들기 때문에 〈영산회상〉은 합주로 연주되기도 하고 중주 또는 독주로도 가능하다. 〈영산회상〉뿐 아니라 모든 한국전통음악의 합주곡이 이리하다.

이제, 이러한 특성을 음악현상에서 파악해 보았는데, 그렇다면 음악을 이룬 음현상으로 설명될 수 없을가 하는 문제를 남기고 있다. Homophony는 화음으로 선율을 묶으며 Heterophony는 화음속에서 선율을 모방시키는데, “왜 和而不同은 선율이 묶이지 않고 독립적인가”의 문제는 필자의 연구과제로 삼고 있으나 지금까지 실증할 수 있는 단계에 이르지 못하였으므로 우선 가설으로써 설명할 수 밖에 없다. 이 가설은 필자의 짧은 작곡활동에서 얻어진 경험인 동시에 느낌이다. 가설이란, 첫째로, 서양음악의 음은 미적 음(Aesthetic Tone)이고 국악의 음은 생음(Live Tone)이라는 것이다. 미적 음은 다양한 미를 구성하기 위해 음을 결합시켜야 하며, 생음은 살아있는 음이므로 운동시키기 위해 손과 입으로 시김새를 만들어야 한다. 둘째로, 서양의 음은 구심력을 가진 반면 국악의 음은 원심력을 가지고 있다. 구심력은 화음을 필요로 하고 원심력은 不同일 수 밖에 없다. 국악기로 창작하면서 느낀 점의 하나는 특히 실내악 또는 중주곡의 경우, 모든 선율을 각기 다르게 진행시키면 선율은 모아지는 것이 아니라 알알이 흩어진다는 것이다.

물론 여기에는 Polyphony같이 화음의 망(網)이 없기 때문인 것으로 설명될 수도 있다. 1988년도에 해금의 기능에 관해서 김천흥(金千興) 선생께 질의한 적이 있었다. “해금은 비사비죽(非絲非竹)인 동시에 팔음구비(八音具備)의 악기인데, 음악을 들어보면 해금선율이 관악기성을 가졌다가 현악기성을 가지기도 하니, 해금은 관악소리와 현악소리를 중화시키는 기능을 가진 것이 아니냐”하는 것이 그 질문의 내용이였다. 김천흥 선생은 나의 말에 동의하고, 또 이 뜻이 관악(대나무)소리와 현악(실)소리의 음악질을 동화시킨다는 면과 두 소리의 일탈을 방지한다는 면으로 풀이될 수 있을 것이다. 악보로 보면 〈악보 2〉와 〈악보 4〉에서 알 수 있듯이 핵음(核音)이라고 말할 수 있는 원점으로 모아졌다가 간점으로 흩어지는 현상을 볼 수 있으며, 모아지고 흩어지는 것이 순간적이므로 얼핏 들으면 뉴니슨같이 느껴지는 것이다. 순간적으로 모아지고 흩어지는 것이 작은 단위가 되어 부분이 형성되는데 필자는 이러한 것을 “雜合集散의 現象”이라고 부르고 있다. 이러한 현상이 원리라면 원리



일 것이다. 또 해금선율도 악보를 통하여 선율성을 인지할 수 있다. 특히 가곡의 경우, 필자의 「가곡반주에 있어서의 우조화성 연구」<sup>(36)</sup>에서 밝혔듯이 원점이 각 악기에서 동일음만이 아니라는 사실에서 선율의 독자성이 강조되고 동시에 원심력으로 설명될 수 있을 것이다.

和而不同이 한국전통음악의 정신인 동시에 양식임을 논구하는 과정에서 음악 현상으로서 뿐 아니라 음현상을 통해 미학적으로 설명되어야 하는 논리적 당위성때문에 우선 현재의 연구단계로 가설을 설정할 수 밖에 없다.

## 2) 양식의 명칭에 대하여

한국전통음악의 양식은 Monophony도 Polyphony도, Heterophony도 아니다. “각 선율이 주종관계가 없으면서 자기 독립적 선율을 보지하고, 모아서 조화롭게 되는 것”이므로 한국전통음악의 양식은 和而不同이다. 和而不同은 한국전통음악의 정신인 동시에 양식이다. 독주로도 할 수 있고 합주로도 연주할 수 있는, 서로가 서로 속에 내재하는 것이므로 和而不同은 한국전통음악의 理인 동시에 氣이며, 本인 동시에 末이고 이론인 동시에 실천이다.

한국전통음악의 정신과 양식은 和而不同이다. 和而不同이 한국전통음악의 양식 명칭이지만 국악학의 세계화를 지향하기 위해서도 설명없이도 알 수 있는 명칭이 필요하다. 또 민족음악학자들의 연구결과 이와 유사한 명칭이 없는지를 찾아보고, 있다면 그 명칭을 사용하는 것이 바람직할 것이다.

라흐만(Robert Lachmann)과 작스(Curt Sachs)는 동양음악의 선율진행을 多音性(Mehrstimmigkeit)의 특징이 있다고 설명하였다. Mehrstimmigkeit는 글자 그대로 mehr=多, Stimmigkeit=聲性·音性を 뜻한다. Lachmann은, 동양음악은 서양음악이 ‘선율은 화성에서 생긴다는 라모(Jean Philippe Rameau)의 격언에 관계없이 단성음악일 수 없다며, 합주는 하나의 기악적 합창으로 연주하는데 동일선율을 각 악기가 각각의 특성에 따라 크고 작게 변화를 주어 연주하며, 이때 협화음이나 불협화음도 의도되지 않고 쌍방의 성부는 서로 관계없이 각각 다른 길을 가게 된다<sup>(37)</sup>고, 多音性を 설명하고 있다. Sachs는 비유럽적 문명에서 형성된 가장 중요하고 거의 유일한 오케스트라의 구조는 이음성(異音性)에 기인한다고 하면서, 그는 악기 첨가에 따르는 즉흥성에 중점을 두어 多音性を 예증하고 있다.<sup>(38)</sup>

多音性の 선율선은 어느 악기가 주(主)가 되며 다른 악기가 종(從)이 되는 관계가 아니

(36) 졸문, 전기논문, 「음대학보 제3집」 서울대학교 음악대학, 1966.

(37) R. Lachmann, 『Musik des Orients』, 1929, 岸邊成雄역 「東洋의 音樂」, pp.110-119, 音樂之友社, 1970.

(38) C. Sachs, 「Vergleichende Musikwissenschaft」 pp.38-46, Quelle & Meyer, 1959.

고, 어느 선율이 주요하거나 다른 선율이 부차적이라는 개념을 갖지 않은 성질의 것이다. 마음에 그 어떤 것도 두지않은 상태에서 나와 스스로 그렇게 이루어진(發於戲而成於自然)<sup>(39)</sup> 것일 뿐이다. 마치, <영산회상>이나 <시나위>의 큰 관(管)을 흐르는 물줄기속에서 하나하나의 작은 흐름이 큰 물기를 벗어나지 않고 각각 제갈길을 가는 것, “열의 열골물이 한데 합수하여 천방지방저 소쿠라저 평퍼저 년출지고 방울저 건너 병풍석으로 팔팔 흐르는 물결이 은옥같이 흩어지니 소부허유 문답하던 기산영수 예 아니냐” <유산가>의 노래같이 자연스럽게 만들어진 것이다. 그래서 Mehrstimmigkeit는 독주로서도 독립될 수 있으며 몇 악기가 모인 중주나 합주로서도 가능한 텍스처(texture), 전체성속에 개성이 내재한 구조이다.

Mehrstimmigkeit가 和而不同을 나타내는 적절한 단어가 아니라 하더라도 이 두개의 어휘의 일반적 성격은 같은 것이므로 한국전통음악도 Mehrstimmigkeit가 있는 것으로 보고 「Mehrstimmig Musik」(多重聲音樂, 多音의音樂)이라는 조어(造語)로서 한국전통음악의 양식명칭을 사용할 것을 제안한다.

## 5. 결 론

한국전통음악의 성격을 규명하기 위한 작업은 끊임없이 꾸준히 계속되어 왔다. 국악학이 역사학만의 분야가 아니라 인접학문과의 교류 협력합동연구에 의한 다접근적 연구의 결과로서 학문이 다기(多岐)하고 세분되어야만이 국악학이 건강해질 수 있다고 본다.

본 연구는 한국전통음악의 성격을 규명하고 명명하는 작업인 동시에 성격을 탄생시킨 정신에 관해 논구하였다. 음악에 있어서의 성격은 양식에 의해 나타난다.

한국전통음악에 있어서 정신과 양식은 분리되지 않는다. 예술가의 정신에 의하여 양식이 형성되었고 동일한 예술가에 의해 양식이 양식으로서 성립될 수 있는 연구행위를 했기 때문이다.

한국전통음악은 다음과 같은 성격을 보유한다.

첫째, 같지않은 것들의 모임으로 조화를 이룬다.

둘째, 같지 않은 것들은 자기 특성을 갖지만 전체는 조화된다.

셋째, 각 선율은 주종관계가 아닌 평등관계를 유지하고 있다. 따라서 수직적 형성이라기보다 수평적 형성이다.

넷째, 이상과 같은 선율들은 전체적 조화를 위해 자율(自律)한다.

(39) 樂學軌範 序文, 樂也者 出於天而寓於人 發於虛而所於自然 所以使人心感而動滲血脈 流通精神也.

이상과 같은 한국전통음악의 현상을 파악하여 한국전통음악의 정신과 양식을 和而不同이라고 규정하였다. 和而不同은 철학의 고유한 어휘로 사용되어 왔으나 필자는 이를 음악으로 전용(轉用)하였다. 음악양식의 명칭에 있어서, “和而不同의 음악”이라고 했을 때 이해 곤란이 야기될 뿐 아니라 음악명칭이 요구되므로 동양음악의 특성으로 알려진 Mehrstimmig Musik(多音의音樂, 多重聲音樂)의 어휘채택을 건의하였다.

사족으로, 和而不同의 和는 不同의 관계에서 존재한다. 단순한 和는 일본음악의 정신으로도 파악되고 있다. 깃카와 에이시(吉川英史)는 和를 일본음악의 정신이라고 하면서 “和는 和音의 和이며 調和의 和이다. 이것은 인간의 和音을 의미하는 동시에 음의 調和를 뜻하는 것이다. 그러므로 이것은 윤리적 개념을 나타내는 말인 동시에 미적 원리를 표현하는 말이다.”<sup>(40)</sup>고 하였다. 이로 미루어 동양 3국, 한국·중국·일본은 和가 음악의 정신인 것으로 생각된다.

이 작은 연구가 국악학 발전에 도움이 되었으면 싶고 또한 많은 질정을 바란다.

## 참 고 문 헌

- 高裕燮 「韓國美術史 及 美學論攷」, 通文館, 1972.  
 金元龍, 「韓國美術史」, 法文社, 1973.  
 李成千, 「國樂史」, 國民音樂研究會, 1976.  
 李惠求, 「韓國音樂研究」, 國民音樂研究會, 1957.  
 「韓國音樂論集」, 秀文堂, 1976.  
 趙要翰, 「藝術哲學」, 法文社, 1973.  
 金溶鎮, 「국악기의 음악표현에 따른 기법연구」, 1981.  
 C. Sachs, 「Vergleichende Musikwissenschaft」, Quelle, & Meyer, 1959.  
 G. Haydon, 「Introduction to musicology」, The University of North Carolina Press, 1941.  
 吉川英史, 「日本音樂의 性格」, 音樂之友社, 1980.  
 大東文化研究院, 「經書」, 성균관대학교, 1983. 「韓國思想大系 1」, 1973.  
 大韓民國 藝術院, 「제18회 국제예술심포자움 자료집」, 1989.  
 東洋音樂研究所, 「民族音樂學」 11輯, 서울대학교 음악대학, 1989.  
 民族文化研究所, 「民族文化叢書」 6輯, 영남대학교.

(40) 吉川英史, 「日本音樂의 性格」 pp. 45-46, 音樂之友社 1980.

- 民族文化研究所, 「사회변동에 있어서의 전통문화와 청년문화」 고려대학교, 1989.
- 音樂大學, 「음대 학보」 제 3 집, 서울대학교 음악대학, 1966.
- 韓國精神文化研究院, 「世宗朝文化研究」Ⅱ, 1984.
- 「제 5 회 국제학술회의 자료집」, 1988.
- 韓國國樂教育會, 「국악교육」, 1981.
- J.J. Spector, (신문수 역), 「프로이트 예술미학」, 풀빛, 1981.
- J. Stolnitz, (김문환 역), 「미학」, 을유문화사, 1973.
- H. Read, (하종현 역), 「예술의 의미」, 정음사, 1979.
- V. Aldrich (김문환 역), 「예술철학」, 현암사, 1977.
- R. Lachmann (岸邊成雄 역) 「東洋의 音樂」 音樂之友社, 1970.
- J. Legge 역 「The Four Books」 文化圖書公司, 1981.
- 한상갑 역 「論語·中庸」, 三省出版社, 1983.
- 姜永善 著, 「哲學大事典」, 學園社, 1973.
- 李熙昇, 「국어대사전」, 民衆書林, 1981.
- S. Sadie, 「The New Grove Dictionary of Music and Musicians」, McMillan Publishers Ltd.  
1980.
- Willi Apel, 「Harvard Dictionary of Music」, Harvard University Press, 1973.

[악보 1]

청성맞은한잎

I J=40 太=1' 張師山 採譜



II



(이하 생략)

[악보 2]

# 세 영 산

Se-yeongsan

국립국악원 「한국음악」 제 5 집

1 ♩ = 45

Dango  
Daegeum  
Piri  
Haegeum  
Janggu  
Yanggeum  
Keomungo

(※ 8분음표 단위)

Dango  
Daegeum  
Piri  
Haegeum  
Janggu  
Yanggeum  
Keomungo

[악보 3]

1장 ♩ = 40

초수대업 (동창이 밝았느냐)

노래 Song

동창 이  
동차 - - - - - 나 이 - - - - -

단소 Tanso

대금 Taegum

세피리 Sep'iri

해금 Haegum

장구 Changgu

양금 Yanggum

가야금 Kayagum

거문고 Gomun'go

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line (노래) has lyrics '동창 이' and '동차 - - - - - 나 이 - - - - -'. The instrumental parts include Tanso, Taegum, Sep'iri, Haegum, Changgu, Yanggum, Kayagum, and Gomun'go. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

노래 Song

바 았  
바 울 가 - - - - -

단소 Tanso

대금 Taegum

세피리 Sep'iri

해금 Haegum

장구 Changgu

양금 Yanggum

가야금 Kayagum

거문고 Gomun'go

Detailed description: This system contains the next three measures of the piece. The vocal line (노래) has lyrics '바 았' and '바 울 가 - - - - -'. The instrumental parts continue with Tanso, Taegum, Sep'iri, Haegum, Changgu, Yanggum, Kayagum, and Gomun'go. The notation includes slurs, triplets, and other musical symbols.

[악보 4]

# 타령

Taryeong

국립국악원 「한국음악」 제 5 권

1 ♩ = 96

Danso  
Daegeum  
피리 Piri  
해금 Haegeum  
장구 Janggu  
양금 Yanggeum  
가야금 Kayageum  
거문고 Keomungo

(※ 4분음표 단위)

Danso  
Daegeum  
피리 Piri  
해금 Haegeum  
장구 Janggu  
양금 Yanggeum  
가야금 Kayageum  
거문고 Keomungo



[ 악보 5 ]

採譜 : 曹正旭

♩ ca 33

해금

24

대금

4

아쟁

[악보 6]

♩. ca. 55

採譜 : 崔正旭

대금  
가마금  
아쟁  
장고