

雅樂古譜와 그 解讀에 있어서의 諸問題¹⁾

— 주로 琵琶譜에 대해서 —

Steven·G·Nelson²⁾

李 知 宣 譯

(오차노미즈여자대학 박사과정)

〈目	次〉
I. 平安末까지의 「樂譜」와 現存古譜	III. 初期 琵琶譜의 記譜體系의 變遷과 解讀을 둘러싼 諸問題
II. 從來의 解讀研究의 成果와 問題點	

I. 서 론

日本の 音樂文化의 특징을 든다면, 시대의 흐름 속에서 생겨난 여러 장르의 음악이 서로 공존하며, 무엇보다도 살아 있는 演奏傳承이라고 하는 틀 안에서 각각 후세에 전해지고 있다고 하는 점을 들 수 있다. 예를 들어, 우리가 현재 「雅樂」이라고 부르고 있는 것은, 5세기부터 9세기에 걸쳐 대륙으로부터 전래되어 平安時代中期부터는 귀족에 의해, 그후 차례로 樂家라고 하는 세습 집단에 의해 그 전통이 이어져 현재에도 宮中이나 각지의 사찰 등에서 행해지고 있는 것이다. 그러나 이것은 그 동안 음악이 변화없이 그대로 전승되고 있다는 것을 나타내는 것은 아니다. 오히려 살아 있는 音樂傳

1) 이 글은 『岩波講座 日本の 音樂·아시아의 音樂』 4 (東京: 岩波書店, 1988) pp. 16-42에 收錄되어 있다.

2) Steven George Nelson은 1956년 호주에서 태어나, 시드니(Sydney B. A.)대학과 同대학원에서 音樂學을 전공했다. 1980년 來日, 東京藝術大學大學院의 석사과정과 박사과정을 거쳐, 현재에는 慶應義塾大學, 明治學院大學, 國際基督教大學에서 日本音樂史와 東洋音樂史를 가르치고 있다.

承이라면 변화가 있는 것이 당연하다. 즉, 음악을 다루는 것은 살아 있는 인간이고, 또 그 전승된 음악은 인간을 둘러싼 사회적 역사적 환경 속에 있기 때문에 당연히 그 영향을 받기 마련인 것이다. 日本에 있어서 音樂의 歷史를 개관하면 명백히 알 수 있듯이, 어느 시기에 융성하고 서서히 쇠퇴하여 도중에 斷絶된 音樂도 있고, 다소 형태상의 變化를 보이면서 存續하는 音樂도 있다. 또 일단 완전히 단절되었다가 후에 크게 변화된 모습으로 復原된 音樂도 있다. 여러 傳承의 記錄, 즉 현존하고 때로는 현재에도 실제로 사용되고 있는 풍부한 樂譜에 대한 檢證은 역사의 흐름 속에서 수많은 전승 형태가 중복, 공존하면서 변화를 반복해 온 사실을 알 수 있게 한다.

이 글에서는 雅樂의 器樂譜에 대해 最古의 악보부터 平安時代末期까지의 악보—이 시기의 악보로는 특히 琵琶譜가 가장 많이 현존하고 있다—를 대상으로, 이 시기의 악보의 상황을 개관하고, 현재에 전하고 있는 중요한 古譜에 관하여 구체적으로 고찰함과 동시에 종래의 解讀研究에 대해서 검토를 시도, 古譜의 解讀이 音樂史의 연구에 미치는 역할 및 解讀과 復原과의 문제에 대해 살펴 보겠다.

1. 平安末까지의 「樂譜」와 現存古譜

日本에서 최초로 사용되었던 악보는 雅樂의 악기를 위한 演奏譜(tablature)였다. 雅樂이 대륙으로부터 전래되기 이전에 존재한 日本 古來의 음악은 「樂譜」라고 하는 형태로 기록되는 예는 없었다. 中國으로부터 한자가 들어와 개변되어 비로소 日本語를 기록하는 것이 가능하게 되고 그에 따라 기록—즉 「樂譜」—이 성립하는 조건이 마련된 후부터 樂譜라는 형태가 나타나게 되었다고 할 수 있다. 직접적이고 충분한 근거가 있는 것은 아니지만, 몇 개의 현존하는 雅樂의 記譜法은 中國의 手本을 답습한 것이라고 생각된다.

이러한 「樂譜」는 테블러춰이기 때문에 악기로 연주되는音を 나타내는 것이 아니라, 손가락이나 손을 어디에 놓고 또 어떻게 움직이는가를 나타내는 「譜字」라는 것을 사용하여 奏者에게 그러한音を 연주하기 위한 방법을 지시한다. 橫笛이나 箏의 관악기의 경우, 譜字는 指孔의 명칭을 나타낸다. 17개의 竹管을 가진 笙의 譜字는 각각의 管의 명칭을 나타내지만 현재의 연주전승에서는 하나의 譜字가 「合竹(아이타께)」

라고 하는 6(또는 5)음으로 이루어지는 和음을 의미한다. 현악기의 경우에도 악보의 譜字는 연주자의 손의 위치나 움직임을 나타낸다. 예를 들어, 箏(또는 樂箏)의 경우, 譜字는 악기의 13개의 絃의 명칭을 나타낸다. 연주자가 현재의 연주전승에 따라서 연주할 때에는 어떤 특정한 音形이 삽입되어, 그 결과 2개의 譜字가 실제에는 2개 이상의 音符의 集合體로써 연주되는 경우도 있다. 한편 琵琶의 경우, 譜字는 왼쪽손가락의 누르는 위치, 즉 어떤 絃의 어떤 柱를 누르는가를 나타낸다. 그러나 관악기와는 다르게 현악기에서는 複數의 調絃法이 존재하고 여러 경우 역사적 변천을 거치고 있기 때문에, 손가락의 누르는 위치와 구체적인 音高와의 관계를 알기 위해서는 조현법을 확정짓는 것이 전제로 된다.

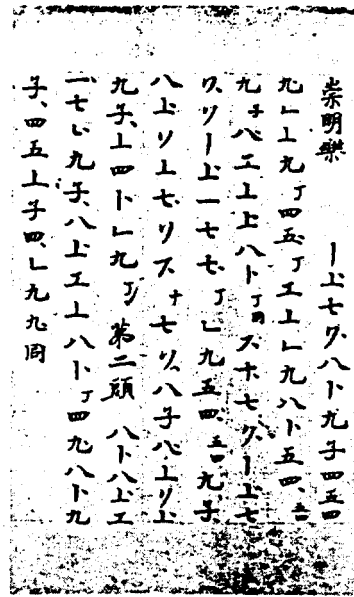
지금까지 살펴 본 바와 같이, 雅樂에 사용되는 악기에는 각각 다른 기보체계가 존재하는데, 이것도 또한 日本音樂의 記譜法의 하나의 특징이라 할 수 있다. 즉, 日本의 音樂의 전 장르에 공통되는 기보체계라는 것은 존재하지 않을 뿐만 아니라, 각 장르안에서도 각 악기는 각각 고유의 기보체계를 가지고 있다. 이에 따라 서양음악의 영향으로 비교적 최근에 출현한 예를 제외하면, 서양의 「總譜」에 상당하는 악보는 극히 드물고, 서양음악의 용어를 사용하면 「파트譜」라고 불리우는 것이 전통적으로 악보의 주류를 이루어 왔다.

다음은 현존하는 初期의 器樂譜에 대하여 개관해 보겠다.

우선, 현존하는 日本最古의 악보로써 오늘날 『天平琵琶譜』라고 불리우고 있는 것이 있다. <악보 1>에서 보듯이, 이것은 악보의 斷簡으로 6행 정도의 琵琶의 악보가 기록되어 있다. 『天平琵琶譜』는 그 뒷면이 寫經料紙의 受領書로 재이용되고 있었기 때문에, 正倉院 소장의 受領帳 안에 수록된 紙背文書로써 현재에 전하였다. 또 이 수령서의 날짜가 天平 19년(747) 7월 26일이라는 것으로부터 그 종이 뒷면의 琵琶譜는 그 이전에 기록된 것으로 보인다. 또 이 악보는 黃鐘調의 조현을 확인하기 위한 짧은 樂句(후세의 악보자료에 보이는 「撥合(카키아와세)」인지?) 및 그것보다 긴 「調」라고 쓰여있는 부분(후세의 악보자료에 보이는 「手」의 종류. <악보 1>의 오른쪽 상단에 있는 <番假崇>은 이 부분을 가리키는지?)으로 되어 있다.



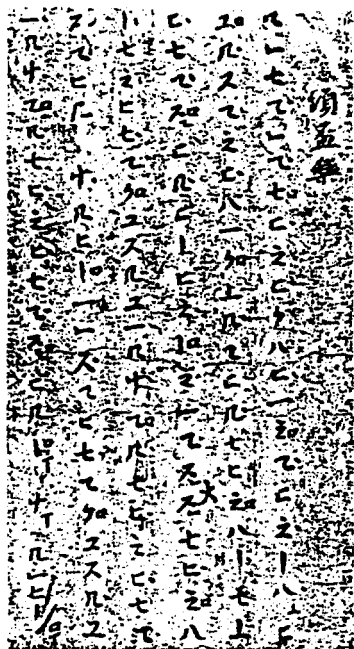
〈악보 1〉『天平琵琶譜』



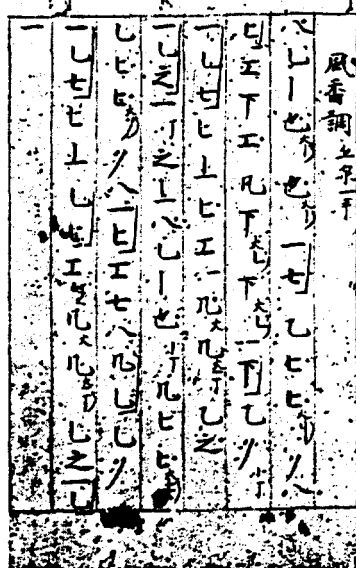
〈악보 2〉『五絃譜』〈崇明樂〉

『天平琵琶譜』는 악보집성 『五絃譜』와 기보 양식상 극히 유사하다. 이 『五絃譜』는 京都에 있는 陽明文庫에 전하는 平安중기(11세기경)의 寫本으로 그 내용은 五弦琵琶를 위한 6개의 「調」와 22곡을 포함해, 전체를 통하여 盛唐期の 계통을 잇는다고 인정되는 악곡이 많이 보인다. 五弦琵琶의 연주전승에 관해서는 日本에 있어서 연주기록이 없어 平安시대 초기에는 끊기고 말았다고 생각된다. 또 악기에 관해서는 正倉院에 전하는 螺鈿紫檀五弦琵琶가 유일한 유품이다. 이 악보에 사용되는 譜字(〈악보 2〉참조)는 『天平琵琶譜』에도, 또 다른 초기 琵琶譜에도 거의 공통적인데, 五弦琵琶의 경우는 그 이름 그대로 弦의 數가 한개 많기 때문에 다른 琵琶譜에는 사용되지 않는 譜字도 보인다.

한편, 日本에 있어서의 琵琶譜와 대륙과의 결부를 나타내는 중요한 자료는 파리국립도서관 페리오콜렉션에 소장되어 있는 『敦煌琵琶譜』 *Dunhuangpipa-pu*인데, 이 안에는 조현법 및 필적에 따라 3개의 曲群으로 나뉘는 총수 25곡이 포함되어 있다. 이 악보의 뒷면에 보이는 古文書에는 長興 4년(933)이라는 記載가 있어 이에 의해 이 악보의 연대도 거의 같은 시기라고 여겨진다. 이것은 唐이 이미 907년에 멸망한 후의 五代期에 해당하는데, 『敦煌琵琶譜』의 내용은 唐代말기의 연주전승을 전하는 것으로



〈악보 3〉 『敦煌琵琶譜』〈傾盃樂〉



〈악보 4〉 『南宮琵琶譜』調字譜의 冒頭
〈風香調 丘泉一手〉

평가되고 있다. 〈악보 3〉은 『敦煌琵琶譜』의 제2의 曲群에 속하는 〈傾盃樂〉을 나타낸 것이다. 대륙에 있어서 이러한 자료의 존재는 中國의 기보법과 日本의 기보법과의 관계를 여실히 드러내는 직접적인 증거의 하나라고 할 수 있다.

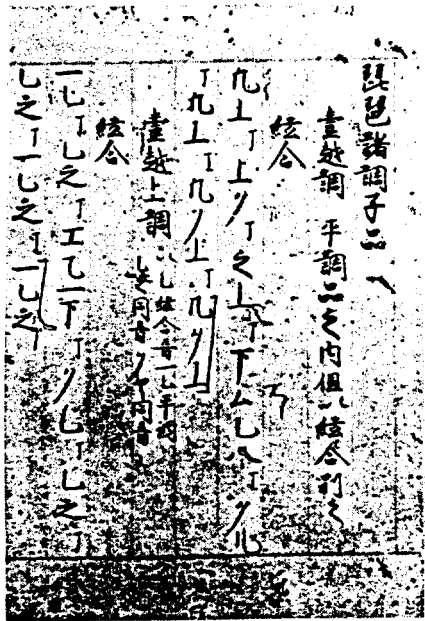
唐과 日本의 결부를 밝히는 또 하나의 예로써, 唐의 琵琶의 名手로부터 日本人 제자로의 傳授의 기록이 전하는데, 이것은 『伏見宮本琵琶譜』라고 불리우고 있는 악보 안에 쓰여 있다. 『伏見宮本琵琶譜』는 『南宮琵琶譜』와 『琵琶譜調子品』이라고 하는 2개의 부분으로 구성되어 있다. 전자 『南宮琵琶譜』는 宇多法皇의 勅命에 따라, 延喜21년(921)에 南宮貞保親王(870~924)이 제자 敦實親王(893~967)을 위해 琵琶의 秘手를 전수하는 목적으로 편찬한 것이다. 그 내용은 貞保親王에 의한 「序」, 전체의 주요부분인 「調子」의 譜(風香調·返風香調·黃鐘調에 의한 14種), 「手彈用法」(14種의 「調子」중 2種이 「手彈」이라고 쓰여 있는데 거기에는 독자의 기보법이 사용되어, 「手彈用法」은 그 설명부분에 해당한다), 「調子品」(風香調·返風香調·黃鐘調에 덧붙여 淸調라는 4개의 조현법을 기록한 것), 「案譜法」(「手彈」 이외의 「調子」를 위한 기보법설명)으로 되어 있다.

후자 즉, 『琵琶諸調子品』은 사실상 마지막이 된 承和의 遣唐使에 准判官으로서 파견된 藤原貞敏(807~867)이 唐의 開成 3년(838. 日本에서는 承和 5년)에 大唐琵琶博士 廉承武 Lian Chengwu로부터 揚州, 開元寺北水館에서 전수받았을 때 받은 傳授譜이다. 이것은 28(실제수는 27) 調子を 위한 조현법과 「絃合」(조현법을 확인하기 위한 짧은 악구. 이것도 후세의 「撥合」에 해당하는지) 및 貞敏에 의한 跋文이 수록되어 있다. 이 발문은 이상과 같은 전수의 상황을 상세히 기록하고 있다.

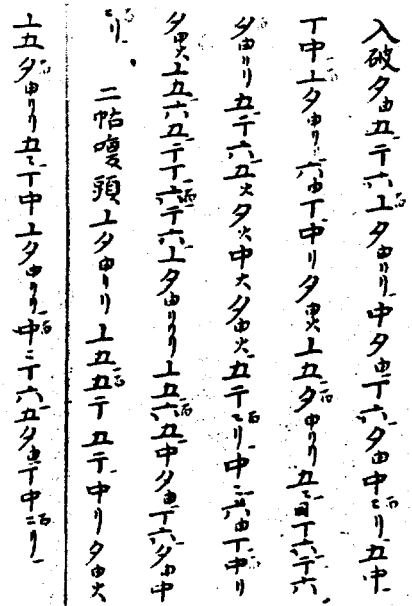
『伏見宮本琵琶譜』는 傳本이 2개 알려져 있는데 모두 宮內廳書陵部 伏見宮舊藏本이다. 이 중 오래된 것은 약 10種의 色紙를 사용한 本文料紙 및 필적 등에서 平安 중기(11세기경)의 寫本으로 추정된다. 昭和 38년(1963) 宮內廳書陵部로부터 『伏見宮本琵琶譜』로써 복제본이 간행되어 연구의 가능성은 이에 의해 현저하게 증대되었다. 또 나머지 것은 治曆 5년(1069) 院禪(後述의 琵琶西流의 名手)의 書寫本에 근거한 南北朝期の 轉寫本으로, 「院禪本」으로 불리운다. 이 2개의 傳本의 내용을 비교하면, 院禪本에는 나중에 첨가해 써 넣었다고 생각되는 부분도 많이 있는데, 위에서 언급한 오래된 쪽의 寫本의 결락부분을 보충하는 곳도 있어 문헌학적으로는 귀중한 자료라고 할 수 있다.

『琵琶諸調子品』이 원래 『南宮琵琶譜』에 붙어 있었던 것인지 또는 단순히 書寫 때 함께 쓰여진 결과 현재의 형태로 되었는지 현재로써는 확실히 밝혀지지 않고 있다. 또 자신이 편찬한 『南宮琵琶譜』의 정당성의 증거로서 貞保親王이 貞敏의 跋文만을 卷末에 덧붙였다고 하는 說도 있어, 이에 따른다면 『琵琶諸調子品』의 本文은 원래 『南宮琵琶譜』의 일부였다는 것이 된다. 그러나 각각의 내용을 검토한 결과, 앞에서 말했듯이 이 두 개의 악보를 각각 다른 자료로 보는 것이 타당하다고 생각된다.

『南宮琵琶譜』가 성립한 때와 같은 延喜 21년(921)에 貞保新王은 勅命에 따라 또 하나의 악보, 즉 『新撰橫笛譜』를 편찬하였다. 유감스럽게도 오늘날 전하고 있는 것은 序文과 후세의 악보에 부분적으로 인용된 本文뿐으로, 序文의 내용으로 보아 이 악보는 어떤 개인에게 전수하기 위한 것이 아니라, 음악분야에 있어서의 최초의 국가적 사업으로써 이에 걸맞는 규범성을 나타내려고 하는 의도 아래 행하여진 대규모의 樂譜集成이었다고 생각된다.



〈악보 5〉『琵琶諸調子品』冒頭



〈악보 6〉『博雅笛譜』〈崇明樂 入破〉

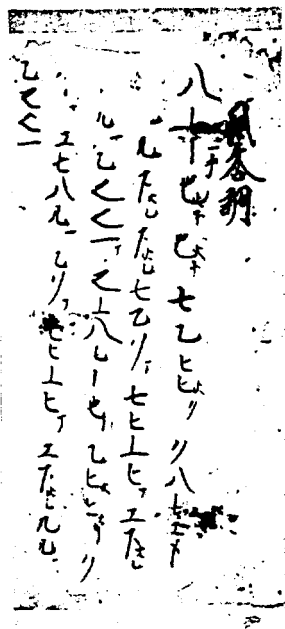
『新撰橫笛譜』에 대해, 두번째 국가사업으로서의 악보집성 『博雅笛譜』(정확하게는 『新撰樂譜』)는 康保 3년(966) 源博雅(918~980)에 의해 奉勅撰進되었다. 여기에는 원래 150곡 정도가 수록되어 있었던 것 같은데, 오늘날 전해지고 있는 것은 그 중 3분의 1인 약 50여 곡이 수록되어 있는 抄寫本이고, 또 약 20권의 그 傳本은 모두 江戸시대의 書寫本이다. 〈악보 6〉은 이 傳本 중 가장 原典에 가깝다고 생각되는 上野學園日本音樂資料室藏의 樂歲堂舊藏本 중의 〈崇明樂 入破〉의 악보이다. 마레트(Marett 1978b)는 『博雅笛譜』에는 6種의 기보법의 체계가 있다고 하고, 〈崇明樂 入破〉는 그중 가장 曲數가 많은 기보법에 의해 쓰여진 것이며 또 그 기보법은 『博雅笛譜』의 기본이 된 자료, 貞保新王의 『新撰橫笛譜』에서 유래한 것이라고 설명하고 있다.

이에 이어 11세기부터 12세기에 걸쳐 수많은 악보집성이 편찬되었다고 생각되는데, 유감스럽게도 거의가 흩어져 없어지고 말았다. 11세기 후반이 되면 주목할 만한 악보 자료 몇 개가 나타난다. 宮内廳書陵部の 伏見宮舊藏本에는 源經信(1016~1097)에 의한 自筆의 琵琶譜(이하 『經信自筆琵琶譜』로 칭함)가 전하고 있다. 源經信은 11세기 후반에 성립되었다고 생각되는 琵琶의 二大流派 중의 하나인 桂流의 名手였다. 이 桂

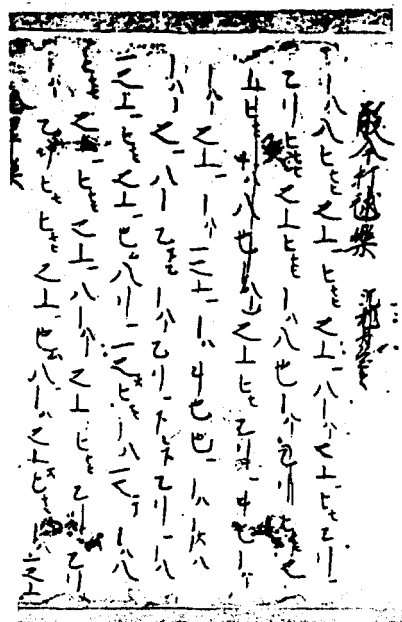
流에 대해 나머지 하나는 西流이다. 이 두 流派는 源博雅의 아들 源信明(生死년 미상)의 2명의 제자, 源資通(1005~1060)과 賢圓(生死년 미상)을 각각 元祖로 하고 있다. 桂流는 經信의 이름을 따서 經信流라고도 하고 西流는 그 名手인 院禪(상술했던 院禪本の 親本을 쓴 인물)의 이름을 따서 院禪流라고도 불리워지고 있다. 참고로 말하면, 桂流의 桂는 經信의 號인 桂大納言에, 또 西流는 院禪의 號인 西院에 유래한다.

後世의 雅樂관계의 서적, 예를 들어 鎌倉時代 전기에 성립된 것으로 보이는 『胡琴教錄』이나 『殘夜抄』 등에는 桂流와 西流라고 하는 二流派가 琵琶에는 존재하여 각각 연주기법을 시작으로 모든 면에서 다른 특색을 가지고 있었다는 것을 기록하고 있다. 다만, 시대가 내려오면서 桂流보다 西流가 성행하게 되어 後世에 계승되어 갔던 것 같다.

한편, 『經信自筆琵琶譜』는 크게 두 부분으로 구성되어 있다. 처음 부분 즉, 이 악보의 原形을 담고 있는 부분은 卷頭로부터 經信의 奧書까지로, 여기에는 「撥合」이나 「手」(返風香調·黃鐘調·返黃鐘調·風香調·雙調·清調에 의한 약 20종) 및 樂曲(風香調·



〈악보 7〉 『經信自筆琵琶譜』
〈風香調一手〉



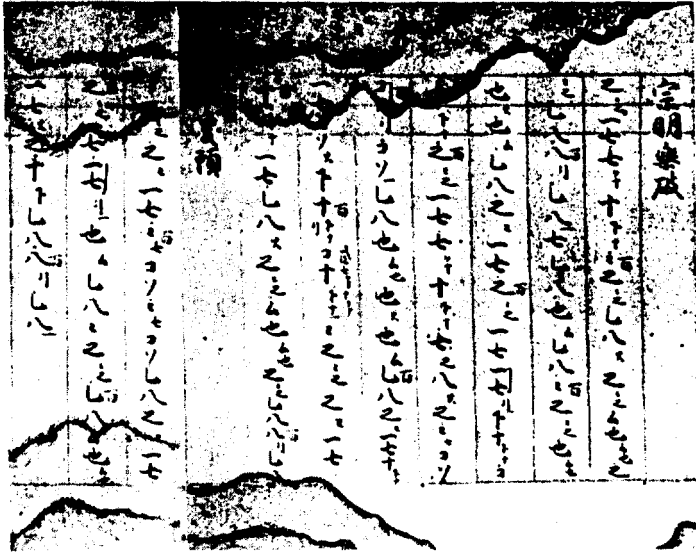
〈악보 8〉 『經信自筆琵琶譜』
〈散今打毬樂〉

返風香調·黃鐘調에 의한 것 약 16종과 大曲〈萬秋樂〉), 그리고 마지막에 經信에 의한 奧書가 포함되어 있다. 두번째 부분은 뒤에 덧붙여진 악곡〈赤白桃李花〉로, 卷末에는 게다가 九條兼實에 의한 應保 3년(1163)의 전래 秘藏奧書가 附記되어 있다. 『經信自筆琵琶譜』는 料紙의 폭이 일정하지 않고, 이음매가 調가 바뀌는 곳에 합치하고 있어, 이에 의해 經信이 調別로 악보를 기록한 후 이들을 합하여 붙여서 1권으로 정리했다는 것을 추정할 수 있다. 그러나 이 악보는 최종적인 決定稿가 아니라, 예를 들어 「手」의 부분에 첨가해 써넣을 수 있는 공백이 있어, 오히려 稿本으로 간주된다. 어쨌든 이 年代의 原本으로써는 매우 귀중한 것으로 앞으로의 연구가 기대되는 바이다.

12세기 후반에 걸쳐 『三五要錄』이라고 하는 12권으로 된 琵琶의 악보집성과, 같은 12권으로 된 『仁智要錄』이라고 하는 箏의 악보집성이 日本音樂史上 빼놓을 수 없는 인물인 妙音院藤原師長(1138~1192)에 의해 편찬되었다. 師長은 琵琶의 桂流와 西流 모두를 전수받았는데, 妙音院流라는 자신의 流派도 만들었다. 『三五要錄』은 이 妙音院流의 기록인 동시에 平安시대 말기에 있어서의 雅樂의 연주전승의 전체상을 포착하는데도 기축이 되는 중요한 자료이다. 그 중요성을 반영하듯이, 『三五要錄』에는 다수의 傳本이 존재한다. 그 중 가장 오래된 것은 13세기 중기 경의 寫本으로, 이 寫本도 역시 宮內廳書陵部の 伏見宮舊藏本이다. 〈악보 9〉와 〈악보 10〉은 風香調와 平調라고



〈악보 9〉 『三五要錄』 卷第十 盤涉調曲上 琵琶風香調 〈宗明樂 破〉



〈악보 10〉 『三五要録』 卷第十一 盤涉調曲下 琵琶平調 〈宗明樂 破〉

하는 2종의 調絃法에 의한 〈宗明樂 破〉의 악보를 각각 나타낸 것이다.

현존하는 古譜에 관한 개관은 이상으로 하고, 마지막에 한마디 부언해 둔다.

초기의 日本音樂史에 관하여 이정도 量의 자료가 현존한다고 하는 사실은 세계적으로도 놀랄만한 일이다. 그러나 그렇다고 해도 우리 수중에 있는 것은 당시 존재하고 있었다고 생각되는 자료전체에 비하면 불과 얼마 안되는 제한된 부분에 지나지 않는다. 이러한 까닭에, 대륙에서 건너온 음악과 日本人의 손에 의한 음악, 이 兩者를 각각 그 원천까지 더듬어 올라가는 것은 단순히 樂譜資料라고 하는 수단만으로는 극히 어려운 것이다. 그러나 雅樂의 歷史의 초기에는 악곡의 이름이나 그 음악적 내용의 측면에서 통시적 고찰이 가능한 관련성이 존재하고 있었을 것으로, 그것은 악보자료에 의해서도 확인이 가능하다. 〈악보 2, 6, 9, 10〉의 〈崇(宗)明樂〉의 예가 나타내듯이, 초기에 있어서도 어떤 곡의 악보가 몇 개의 자료에 걸쳐 나타나는 예가 있다. 많은 경우 이들 악보의 내용은 유사하지만, 한편으로 눈에 띄는 변화를 보이고 있는 경우도 있다. 구체적인 예를 들면, 『五絃譜』의 22곡 중 7곡은 후세의 雅樂譜에도 같은 제목이 보이는데, 이 『五絃譜』의 7곡과 同名의 현재의 곡과를 비교하면, 기본적으로 거의 같은 곡, 移調된 곡, 그리고 많은 차이를 보이고 있는 곡으로 구분될 수 있다. 『五絃譜』

의 〈崇明樂〉은 『博雅笛譜』의 그것과 거의 동일하고, 또한 現行의 〈崇明樂〉과도 거의 같다. 『五絃譜』의 〈飲酒樂〉은 太食調였지만, 후세의 악보에서는 壹越調로 移調되었고, 〈夜半樂〉의 경우는 현재에 전하고 있는 同名의 곡과는 유사한 곳이 거의 없다.

그러면 도대체 이들 악보를 연구하는 의미는 어디에 있는 것일까? 이것을 찾기 위해서는 이들 악보가 그 편찬자들에 있어서 가지고 있었던 의미를 우선 이해하지 않으면 안된다. 雅樂에 있어서 樂譜의 작성 또는 편찬은 作曲이나 演奏를 위해서라고 하기 보다는 오히려 傳授나 記錄을 위해서 행해졌다. 악보를 편찬한다고 하는 행위는, 어떤 의미에서는 과거로부터의 전승을 연구하여 정리하는 것이기도 했다. 따라서 우리가 樂譜編纂의 역사를 더듬는다고 하는 것은 雅樂의 연구사를 더듬는 것과 같은 것이고, 古譜의 解讀은 雅樂의 역사적, 체계적 연구에 있어서 가장 중요한 과제, 적어도 그 하나일 것이다. 이와 같은 이유로 다음 章에서는 從來의 解讀研究에 대해서 검토해 보기로 한다.

II. 從來의 解讀研究의 成果와 問題點

雅樂의 古譜에 관한 중요한 解讀연구로써는 林謙三(1899~1976)에 의한 연구를 필두로 들 수 있는데, 그밖에 日本人 이외의 외국인에 의해서도 몇 편의 연구가 이루어졌다. 특히 1970년대 이후, 이 분야에 있어서의 외국인 연구자의 활동에는 눈에 띄는 것이 있다. 그 중에서도 영국 캠브리지대학의 Laurence E. R. Picken을 중심으로 하는 雅樂研究그룹에 의한 연구는 특히 주목된다. 또 최근에는 中國에서도 초기의 琵琶譜에 관한 연구가 활발히 이루어지고 있다. 지금부터는 이三者에 의한 연구에 관하여 살펴 보는데, 특히 캠브리지 雅樂研究그룹의 연구에 대해서는 지금까지 日本에서 충분히 소개되고 있지 않기 때문에 여기에 중점을 두고 기술하도록 하겠다.

林謙三은 昭和 10년(1935)대부터 昭和 50(1975)년경까지의 긴 연구활동을 통하여 『天平琵琶譜』, 『五絃譜』, 『敦煌琵琶譜』, 『伏見宮本琵琶譜』, 『三五要錄』, 『仁智要錄』 등 本稿에서 다루었던 古譜의 대부분에 대해 많은 논문을 발표하고 있다. 또한, 그는 이러한 해독연구를 기초로 하여 실제 音에 의한 복원의 시도로써 음반도 만들었는데(林 1965b), 이 음반의 해설서는 당시로써는 드물게 단순한 曲目의 해설이 아닌 그

장년의 연구성과를 평이한 문체로 정리한 것이다. 이 해설서를 포함하여 그에 의한 중요한 논문의 대부분은 『雅樂—古樂譜의 解讀—』에 재수록되어 있어, 이 책은今後 雅樂古譜의 연구에는 빼놓을 수 없는 중요한 문헌이 되고 있다. 이와 같이 그의 연구성과가 책으로 출판되어 비교적 쉽게 구할 수 있는데도 불구하고, 그의 연구 또는 연구방법을 계승하려고 하는 적극적인 자세가 그후 日本人 연구자에게 거의 보이지 않는 것은 유감스러운 일이다.

다음으로 Laurence Picken을 중심으로 하는 캠브리지 雅樂研究그룹에 의한 연구에 관하여 살펴 보겠다. 우선 그들이 사용한 연구방법 및 성과로부터 3단계로 나누어 볼 수 있다. 제1단계는 1950년대 및 1960년대로, 이 시기에 Picken은 몇 가지의 중요한 사실을 발견했다. 제2단계, 즉 1970년대에 그는 박사과정의 대학원 학생의 협력 하에 雅樂古譜의 연구를 행하였다. 1970년대 후반부터 1980년대 초에 걸친 제3단계에서는, 그의 재임중의 마지막 제자가 된 대학원 학생과 함께 催馬樂의 초기의 자료를 조사하여 이에 의해 이전에 이 그룹이 행한 연구의 검증을 시도하였다.

1950~1960년대의 시기에 Picken은 中國의 唐·宋시대의 음악과 現行 日本雅樂에 있어서의 唐樂에서 사용되는 악보와의 관련성에 관한 연구를 하였다(Picken 1956 ; 1966 ; 1967 ; 1969). 龍笛이나 簫에 관한 한, 現在의 唐樂의 선율은 中國 宋代의 자료에 보이는 선율과는 전혀 공통되는 곳이 없다고 하는 추론을 내리고, 現行의 雅樂譜, 특히 笙의 악보를 마치 中國의 古譜와 같이 해독하는 작업을 시작했다. 이때 그는 예를 들어 笙의 성부에 合竹을 加하는 것과 같은 「쓰여진 樂譜」를 「音」으로 바꾸는데 필요한 현재 日本에 있어서의 演奏慣習, 또는 音樂上의 約束을 의도적으로 무시해, 말하자면 ‘文字그대로’의 해석을 시도하였다. 그 결과로써 現行 雅樂의 4~8배의 속도로 연주되었을 때에 비로소 單音의 連續, 즉 單聲의 선율로써 인지될 수 있는 것이 나타났다. 이렇게 해서 얻어진 선율에 대해서 Picken은 「中國적인 것이 아니라, 中央아시아 음악문화의 특징을 나타내는 것」이라고 설명하고 있다(Picken 1967 : 551). 이러한 특징은 唐代의 中國음악이 중앙아시아의 영향을 강하게 받았던 것에 의한다고 하는 것이 그의 생각이다. 또 그가 독자의 방법으로 譯譜한 선율중 많은 부분은 七言絶句나 七言律詩라 하는 唐代의 七言에 의한 漢詩에 붙이기 위한 선율로써 적합한 것이라는 것을 보이고 있다(Picken 1969). 이상과 같은 작업에 더하여, Picken은 1972

년 日本을 방문했을 때 입수한 정보로부터 雅樂古譜를 검토할 필요성을 인정하기에 이르러 캠브리지대학의 대학원 학생을 중심으로 한 연구그룹을 편성했다.

연구의 제2단계에서는 Picken과 그의 연구그룹에 의해 雅樂古譜에 관한 개별연구가 이루어졌다. 이 연구에서 다루었던 古譜는 『伏見宮本琵琶譜』와 『五絃譜』(Wolpert 1975 ; 1977 ; 1981a), 『博雅笛譜』(Marett 1976 ; 1977), 『三五要錄』과 『仁智要錄』(Wolpert et al. 1973 ; 1975. Condit 1976)이었다. 이들 개별연구의 대전제는 「唐樂의 樂譜는 唐朝의 音樂의 본질을 보유하고 있는 것」(Picken 1981 : 3)으로, 唐朝 본래의 선율은 현재에는 笙과 琵琶에 의해 4~8배 템포가 느리게 연주되어 현행 唐樂의 구조상의 골격을 형성한다고 하는 생각이었다. 이러한 생각을 더욱 발전시켜, 唐樂은 대륙에서 日本에 전래한 당시는 현재보다 훨씬 빠른 템포로 연주되고 있었을 것이고, 또 현행의 雅樂의 선율이라고 간주되고 있는 것(즉 龍笛과 篳篥에 의해 연주되는 것)은 이 음악이 본래 가지고 있었던 선율이 아니라 日本에 있어서 긴 전승과정에서 생겨난 것이라는 것을 전제로 하고 있다.

제3단계는 催馬樂(사이바라)을 다루었던 Elizabeth J. Markham의 연구(Markham 1979 ; 1983)를 중심으로 전개되었다. 後世의 樂書인 『體源鈔』나 『樂家錄』, 또 음악 이외의 내용을 싣고 있는 초기의 문헌자료 『倭名類聚鈔』 등을 보아도 催馬樂의 曲은 唐樂이나 高麗樂의 曲과 「同音」이라고 기록되어 있다. 예를 들어, 催馬樂〈伊勢海(이세노우미)〉가 唐樂〈拾翠樂破(쥬스이락꾸노하)〉와, 催馬樂〈田中井戸(다나카노이도)〉가 唐樂〈胡飲酒(콘쥬)〉와 각각 「同音」이라고 기록되어 있다. Markham은 「同音」을 「同一의 旋律을 가진 것」으로 해석하고, 우선 『三五要錄』과 『仁智要錄』 등에 기록되어 있는 平安시대의 催馬樂의 반주부분을 바탕으로 당시의 催馬樂의 노래의 선율을 추정하였다. 그 위에 이 추정선율을 동료들과 함께 雅樂古譜를 해독해서 얻었던 唐樂과 高麗樂의 선율 중의 「同音」이라고 되어 있는 曲과 비교하여 兩者가 기본적으로 동일하다는 것을 보이려고 했다. 이러한 同音이라고 하는 관계는 平安시대에 이들 雅樂(唐樂, 高麗樂)과 催馬樂의 선율을 사람들이 같은 것으로 생각하고 있었다고 하는 사실이 있고 나서야 비로소 성립한다. 따라서 Markham이 이끌어낸 이들 선율의 기본적인 동일성은, 雅樂본래의 선율은 현행의 雅樂에서 笙과 琵琶가 연주하는 부분의 음악구조의 핵을 이루고, 또 이것은 中國으로부터 日本에 초래된 선율이기도 하다고 하는 캠

브리지 雅樂研究그룹의 생각을 뒷받침하는 증거가 되었던 것이다.

캠브리지 雅樂研究그룹에 의한 이상의 연구는 막대한 노력을 바탕으로 이루어졌음에도 불구하고, 지금까지 日本의 雅樂研究者에 의해 그다지 돌이켜 보아지는 일이 없었다. 平凡社 『音樂大事典』 중 1982년 출판한 것에 수록되어 있는 「雅樂」의 항목을 보아도 그 小標題인 「音樂의 復原 1. 古樂譜의 解讀」(제2권, p. 521) 이하에, 이미 당시 출판되어 있었음에도 불구하고 캠브리지 雅樂研究그룹의 연구는 언급되어 있지 않다. 1984년이 되어서야 겨우 Markham의 연구에 대한 비교적 긴 서평이 나타난다(『東洋音樂研究』 제49호, pp. 148~155). 그러나 이 서평에서는 Markham의 연구에 대해 오로지 부정적인 견해만 보이고 있다. 우선 資料의 선정방법에 편향이 보이고 중요한 자료도 일부 제외되어 있는 점, 또 이들 자료를 다루는데 있어서의 文獻的 절차에 문제가 있는 점이 지적되고 있다. 특히 후자에 대해서, Markham의 연구의 중심을 이루는 『三五要錄』과 『仁智要錄』에는 複數의 傳本이 존재하므로, 이들을 가능한한 많이 수집한 후에 校合, 이에 의해 傳本間의 異同을 확인하는 것과 더불어, 최종적으로 本文을 결정해야 한다고 하는 文獻學上的 기초적 절차가 등한시된 것이 지적되었다.

이것은 많은 저든 캠브리지 雅樂研究그룹 전체에 엿보이는 경향이다. 아마도 이것은 日本 雅樂研究者와의 충분한 교류가 이루어지지 않고 있다는 큰 장애가 제거되지 않는 한 해결될 수 없는 문제일 것이다. 이 문제의 해결을 위해서 外國研究者는 그 연구성과를 적극적으로 日本語로 발표하고, 日本人측에서도 캠브리지그룹에 의해 이루어진 외국어로 된 연구논문에 관심을 갖고 또 日本人의 연구활동을 널리 세계에 소개하려는 노력을 해야 할 것이다. 이러한 兩者의 노력이 있고서야 비로소, 예를 들어 같은 캠브리지의 연구그룹 소속인 Wolpert가 琵琶에 관한 연구에서 범한 것과 같은 文獻學上的 不備 및 日本에서 이미 이루어진 연구에 대한 간과 등의 문제가 회피될 수 있는 것이다(Wolpert 1977).

캠브리지 雅樂研究그룹에 의해 이루어진 연구에 대한 비판에는 나름대로의 정당성도 있지만, 그러나 이러한 이유만으로 그들의 연구를 전면적으로 부정하는 것은 잘못된 것이다. 특히 Picken의 업적에 대해서는 中央아시아 및 中國의 唐, 宋시대의 음악에 미치는 넓은 지식을 배경으로 한 독자의 착안점이 높기 평가될만 하다. 그러나 제 2단계에서는 그가 어떤 의미에서 日本의 문맥을 도외시키고, 무기적으로 말하자면 연

구를 위해서 「道具」로써 젊은 연구자들을 사용했다고 하는 사실에는 큰 문제가 있다. 젊은 연구자들 중에서도 가장 높이 평가할 만한 업적을 올린 Marett의 경우에는 日本을 방문, 日本의 研究者와 직접적으로 접할 기회가 있었다고 하는 사실은 연구자와 그 연구대상이 놓여 있는 문맥과의 직접적인 관계가 연구 그것에 어떤 의미를 가지는가라는 점에서 시사적이다.

解讀研究의 기초로써의 문헌학적 작업에 대한 소홀함이 지적되는 것은 캠브리지 雅樂研究그룹에 한정되는 것만은 아니다. 林謙三의 연구에도 같은 不備는 엿보인다. 초기의 『天平琵琶譜』, 『五絃譜』, 『敦煌琵琶譜』의 경우는 獨本으로 傳本이 오직 하나만이 존재하기 때문에 傳本の 비교, 참조의 작업이 필요없지만, 複數의 傳本이 존재하는 『博雅笛譜』, 『三五要錄』, 『仁智要錄』을 대상으로 한 林謙三의 연구의 경우는 Markham과 같은 문헌학적 작업에 대한 소홀함이 지적되지 않으면 안되는 것이다. 다만, 현재에 비하면 당시는 이러한 古譜의 여러 寫本을 입수할 수 있는 기회가 제한되어 있었다고 하는 사실도 염두에 둘 필요는 있다.

마지막으로, 中國에서의 雅樂古譜의 연구에 있어서의 최근의 전개에 대해서 간단히 살펴 보겠다. 中國의 研究者들이 오랜 동안 『敦煌琵琶譜』를 중심으로 활동해 왔다고 하는 것은 말할 필요도 없다. 『敦煌琵琶譜』에 의한 음악의 복원은 任二北(Ren Erbei), 葉棟(Ye Dong), 毛繼增(Mao Jizeng), 陳應時(Chen Yingshi) 등에 의해 시도되었다. 그들 사이에서 『敦煌琵琶譜』에 관한 議論이 활발하게 이루어지고 있는데도 불구하고, 현시점에 있어서는 그 해결의 전망이 보이지 않는 듯하다. 게다가 葉棟과 또 한 사람의 학자 何昌林(He Changlin)은 『天平琵琶譜』, 『五絃譜』, 『伏見宮本琵琶譜』라는 日本의 古譜의 解讀도 시도하고 있지만, 여기에도 또한 문헌학상의 不備와 함께 이 古譜를 中國風으로 해석하려고 했기 때문에 많은 문제점이 발생하는 결과를 낳았다. 그러나 연구자의 수가 비교적 많고 또 활발한 연구활동이 이루어지고 있는 것에서 今後의 성과가 기대되는 바이다.

3. 初期 琵琶譜의 記譜體系의 變遷과 解讀을 둘러싼 諸問題

이 章의 本論에 들어가기 전에 이 악보들이 작성된 目的 및 이러한 목적이 記譜體

系の 성격에 어떠한 영향을 미치는가에 대하여 간단히 설명해 보겠다.

이미 앞에서 말했듯이, 초기의 雅樂의 樂譜 또는 이 樂譜편찬의 바탕이 된 資料는 연주를 위해서라기보다는 오히려 傳授와 記錄을 위해서 만들어진 것이라고 생각된다. 이 경우, 演奏傳承자체, 바꾸어 말하면 可變性을 가진 聽覺的인 것이 우선 전제로써 또는 대상물로써 존재하고, 記譜라는 행위가 그것을 특정한 記譜法의 규칙에 따라서 고정된 視覺的인 것으로 바꾸어 놓는 것이다. 이 과정에서는 演奏가 중심적 위치를 차지하고 樂譜는 오히려 부차적인 역할을 가진다. 즉, 어떤 樂曲의 樂譜는 그 곡의 내용을 傳承하기 위한 기록으로써, 그 역할은 어떤 악곡의 전수나 연주 때의 규범이라는 범위에 그친다. 따라서 연주를 세부적으로 극명하게 기록할 필요는 없을 뿐만 아니라, 반대로 세부까지도 고정하는 것은 본래 전승과 연주가 가지고 있는 流動性을 생각하면 바람직하지 않은 것이다. 이러한 이유로, 악보에 모든 정보가 적혀 있다고 하는 생각을 바탕으로 해석을 시도하려고 하는 태도는 올바른 태도가 아니라 할 수 있다. 악보라는 것은 연주에 있어서 극히 중요하고 관여성을 가진다고 간주되는 점만을 규범적으로 기록한 것이다. 한편, 연주자에 있어서 「常識」에 속하는 사항, 즉 모든 연주자가 지식으로 가지고 있을 만한 사항은 기록할 필요가 없고, 당연히 무의식중에 악보로부터 생략되는 것이다. 따라서 이러한 樂譜를 解讀하고 또 거기서 音樂을 復原하려고 할 때에는 지금까지 설명한 것과 같은 가능성을 항상 염두해 두지 않으면 안된다.

한편, 初期 琵琶譜의 記譜體系에 보이는 구성요소를 그 形態와 機能에 따라 분석하면 다음과 같이 대별할 수 있다.

1. 譜字 - 漢字 또는 減筆字(字劃을 줄인 簡略字)로 쓰여 있고, 絃을 누르는 곳을 표시하며, 調絃이 결정되는 것에 따라 音高도 나타내는 것.
2. 記號 - 漢字 또는 減筆字로 되어 있고, 주로 리듬, 즉 音價(本稿에서는 音의 長短의 뜻) 및 拍子組織에 관한 것.
3. 符號 - 圖形에 의한 표시를 의도했다고 생각되는 符號, 斜線 등, 주로 奏法에 관한 것.

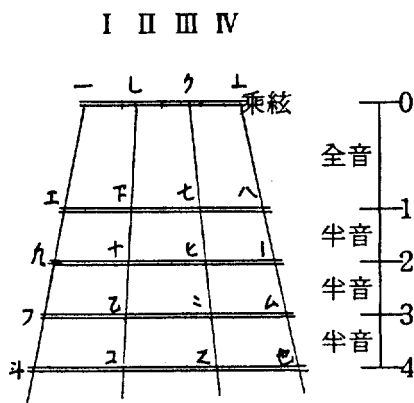
우선 譜字에 관해서, 初期 琵琶譜에서는 형태상의 차이가 다소 있다고는 하지만, 어느 경우도 기본적으로 무엇을 가리키고 있는 것인지는 쉽게 알 수 있다. <표 1>은 『天平琵琶譜』, 『五絃譜』, 『敦煌琵琶譜』, 『伏見宮本琵琶譜』, 『經信自筆琵琶譜』, 『三五

要錄』의 譜字 및 現行 琵琶와 笙의 譜字를 대조시킨 것이다. 『三五要錄』의 譜字가 현행의 譜字에 매우 비슷하다는 점은 주목할 만하다. 『五絃譜』 독자의 譜字-第4絃의 「小」 및 第5絃의 모든 譜字-에 관해서는 불명료하기 때문에 여기서는 설명하지 않겠다. 부언하면, 四絃琵琶의 譜字가 나타내고 있는 누르는 곳은 여러 문헌자료를 통해서도, 현행의 연주전승에 의해서도 알 수 있는데, 五絃琵琶 독자의 譜字의 누르는 곳에 관해서는 筆者의 論攷(Nelson 1986)에 가설로써 제시한 이론에 기하여 나타낸다. 또 참고로 四絃 및 五絃琵琶의 柱制와 譜字配置圖를 표 아래에 나타내 본다.

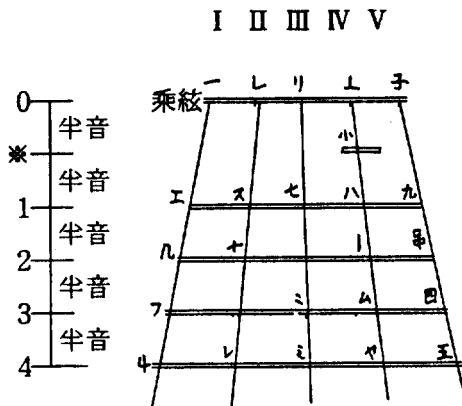
〈표 1〉 琵琶 古譜와 現行 琵琶·笙의 譜字 一覽表

絃 柱	I				II				III				IV				V									
	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	0	※	1	2	3	4	0	1	2	3	4
天平琵琶譜	一	几	斗			ㄴ	스	十	レ		リ	七	匕			上		八	ム	ヤ						
五絃譜	一	工	几	斗		ㄴ	스	十	レ		リ	七	ニ	ミ		上	小	ハ	ム	ヤ		子	九	帛	四	五
敦煌琵琶譜	一	工	几	斗		ㄴ	스	十	ㄹ	レ	リ	七	匕	ニ	ミ	上		ハ	ム	ヤ						
伏見宮本琵琶譜	一	工	几	斗		ㄴ	下	十	乙	ㄹ	リ	七	匕	ニ	ミ	上		ハ	ム	ヤ						
經信自筆琵琶譜	一	工	几	斗		ㄴ	下	十	乙	ㄹ	リ	七	匕	ニ	ミ	上		ハ	ム	ヤ						
三五要錄	一	工	几	斗		ㄴ	下	十	乙	ㄹ	リ	七	匕	ニ	ミ	上		ハ	ム	ヤ						
現行 琵琶	一	工	几	斗		ㄴ	下	十	乙	ㄹ	ク	七	匕	ニ	ミ	上		ハ	ム	ヤ						
						이저 무 보우 슈우 포	오조 게 류우 미 고우	교우 시저 미 른 시			조우	하저 호우 열 아														
現行 笙	ㄷ ㄴ 工 九				乙 下 十 美				ㄱ 七 匕 言				上 八 千 也 毛													
笙 音高	a b c#d				e' f# g g#				a' b' c' c#"				d" e" f#"													

四絃琵琶 譜字 配置圖



五絃琵琶 譜字 配置圖



〈표 1〉에 제시한 琵琶譜의 譜字에 있어서 흥미깊은 점은 그 절반 이상이 箏의 譜字와 공통되고 있다는 점이다. 箏의 譜字가 나타내는 절대음고와 琵琶의 譜字를 대조시켜 보면, B-E-A-d라고 하는 이론상의 琵琶의 기본조현을 끌어낼 수 있다. 그러나 실제의 연주에는 여러 가지 조현법이 사용되어, 역사적으로 이들 조현법에는 많은 변화의 흔적이 보인다. 이러한 이유로 본고에서 다루고 있는 古譜의 解讀에는 조현법에 대한 충분한 검토가 불가결한 전제로 요구되는 것이다. 예를 들어 『三五要錄』에는 「返風香調」, 「風香調」 등 琵琶 독자의 調子名을 포함하는 8종의 조현법이 사용되는데, 이에 반해 현행의 조현법은 6종에 그치고, 또 이들에는 雅樂의 다른 樂器에도 공통되는 調子名이 붙어 있다. 林謙三은 琵琶의 조현법의 변천에 대해서 상세히 연구(林 1962/1969)했지만, 조현법의 역사상의 변화에 대해서 언제 어떻게 발생했는가 하는 점까지는 밝히고 있지 않아, 이 작업은 앞으로의 과제라 하겠다.

音高를 나타내는 譜字에는 변화가 거의 보이지 않는데 반해, 리듬(音價과 拍子の組織)을 나타내는 記號의 경우는 초기의 악보로부터, 현행에 거의 가까운 기보법의 양식이 확립되는 『三五要錄』에 이르기까지의 사이에 많은 변화의 모습이 보인다. 그러나 본고에서는 지면상의 관계로 이러한 변화에 대해 개략적인 설명으로 그친다. 또 그러한 실증은 琵琶에 관한 초기의 자료를 망라하고, 그 기보법을 자세히 분석한 후에 하고 싶다. 초기의 기보법에 대해서는 雅樂의 다른 악기의 경우에도 기본적인 규칙은 공통된다고 생각되므로, 이 琵琶 이외의 악기의 古譜에 대해서도 또한 검토할 필요가 있다고 하겠다.

한편, 拍子の 문제에 관하여서는 林謙三도, 캠브리지 雅樂研究그룹도 모두 『天平琵琶譜』, 『敦煌琵琶譜』 또는 『五絃譜』 등, 가장 초기의 琵琶譜에 보이는 기보체계에서는 원칙적으로 보통 크기의 譜字 1字가 1拍에 대응한다고 하는 견해를 보이고 있다. 이에 의하면 박자조직을 가진 樂曲에서는 1譜字가 1拍을 차지해, 四拍子, 八拍子라고 하는 일정한 拍子型이 만들어져 이 拍子型의 규칙적인 반복에 의해 曲 전체의 박자조직이 구성된다. 박자조직이 없는 경우—「弦合」·「撥合」·「調」·「手」의 종류—도 역시 譜字는 1拍을 차지하지만, 규칙적으로 반복되는 拍子型이 없기 때문에 일괄된 박자조직은 구성되지 않는다.

한편, 「1拍」이 가진 절대적 길이에 대해서는 의견이 분분하다. 林謙三은 雅樂曲의

템포는 그 긴 역사를 통해서 눈에 띄는 변화를 보이고 있지 않다는 설을 근거로, 「1拍」은 현재의 연주전승에서 편의적으로 「1小節」의 단위에 상당한다고 하고, 譯譜에서 이를 음음표로 나타내고 있다. 이에 대해 캠브리지 雅樂研究그룹은, 초기의 단계에서는 雅樂의 템포가 현행의 그것에 비해서 꽤 빠른 것이었다고 해석하고, 譯譜에서 林謙三이 음음표로 표시한 것을 4분의 1로 축소해 4분음표로 나타내고 있다.

템포의 문제는 일단 차치하고, 拍子에 대해서 林謙三과 캠브리지 雅樂研究그룹간에는 보통 크기의 譜字 1字가 1拍에 해당한다고 하는 기본적인 견해의 일치를 보이고 있다. 그러나 이점에 관하여 中國의 연구자들은, 拍子는 그외의 수단에 의해 악보에 표시되고 있다는 전혀 다른 견해를 보이고 있는데, 이것은 후술하는 바와 같이 잘못된 해석에 기한 것으로 생각된다. 따라서 지금부터는 林謙三과 캠브리지 雅樂研究그룹에 의한 說에 입각하여 논의를 진행하도록 한다.

보통 크기의 譜字 1字가 1拍에 해당한다고 하면, 記號는 이러한 기본적 단위로서의 譜字의 音價를 변화시키기 위해서 사용되는 보조적 수단이다.

本稿에서 다루는 악보에 보이는 記號중, 우선 첫째로 「火」에 대해서 살펴 보면, 이 기호는 「火急」이라는 말에서도 유추되듯이 「짧게 하는 것」을 의미하여, 기본적 단위인 譜字의 音價를 절반으로 하는 기능을 가진다. 「火」는 악보의 각 行의 오른쪽에 비키어 작게 써 넣는 譜字와 併記되는 경우가 많다(예를 들어, <악보 3>의 『敦煌琵琶譜』<傾盃樂>의 제3행 아래쪽 참조). 이 작은 譜字도 또한 譜字의 音價를 반으로 하는 기능을 가진다고 하는 해석도 있지만, 이보다도 더욱 중요한 기능이 있다. 즉, 작은 譜字는 거의 예외없이 그 앞에 놓여진 보통 크기의 譜字와 같은 絃위에 있고, 兩者는 대개 1음 또는 半音 떨어져 있는 것에서 이 작은 譜字는 직전에 있는 큰 쪽의 譜字가 撥(바찌)로 연주한 후에 그 殘響을 이용해서 왼쪽 손가락으로 조작하는 장식적인 奏法을 의미하는 것을 알 수 있는 것이다. 그러나 이들 작은 譜字의 音價에 대해서 분명한 것만은 아니다.

음을 짧게 하기 위한 기호 「火」에 대해서, 음을 길게 늘이기 위한 「引」, 흘려 써서 「丿」으로 나타내는 기호가 있다. 이 기호가 최초로 나타나는 것은 『博雅笛譜』로, 그 이전의 자료에서는 「丁」이라는 기호가 「引」의 기능을 담당하고 있었다고 추측된다. 「丁」은 「打」 또는 「停」을 생략한 것으로 알려지고 있는데, 그 어느 글자의 의미로도

休止를 의미한다는 것은 알 수 있다. 「丁」은 後의 자료에는 그다지 나타나지 않는데, 私見으로 『博雅笛譜』, 『經信自筆琵琶譜』의 樂譜에 사용되는 「一」이라는 기호는 「丁」을 또 한번 생략한 것이라 생각된다. Marett에 의하면 『博雅笛譜』에 있어서의 「一」이라는 기호는 半定量적인 기능을 가지고 있다(Marett 1977 : 15-18 ; 1978b : 177, 180-181). 우선 그것은 譜字를 2 또는 2의 배수의 拍의 그룹으로 나눈다. 奇數拍에 있는 譜字의 오른쪽 아래에 쓰여져 있을 경우에는 譜字의 音價를 배로 늘이는 작용을 하고, 偶數拍에 있는 譜字의 오른쪽 아래에 쓰여져 있는 경우에는 단순히 프레이즈의 句를 나누는 기능을 가진다. 더욱 後의 자료에서는 「一」은 「○」나 「·」의 형태로 악보의 각 行의 중앙의 위치에 쓰여져 있어, 예를 들어 『三五要錄』의 일부 악곡의 악보에서 보이는 것과 같이 오직 譜字를 2拍의 그룹으로 나누는 기능을 하고 있다. 이상 살펴본 바와 같이, 拍子에 관한 記號에 대해 形態上으로는 「丁」에서 「一」로, 또 行의 중앙의 「○」 또는 「·」로, 또 한편 機能上으로는 休止를 나타내는 것에서부터 半定量적인 기능을 가진 것으로 서서히 이동하는 과정이 보인다. 이러한 점에 관한 상세한 고찰은 다음 기회로 미루기로 한다.

리듬에 관련된 기호로써 박자조직을 구성하는 拍子型 중, 太鼓를 수반하는 強拍을 나타내는 기호가 있다. 『敦煌琵琶譜』(〈악보 3〉 참조)에는 각 行의 오른쪽에 각진 원형으로 표시되어 있는데, 『天平琵琶譜』, 『五絃譜』, 『伏見宮本琵琶譜』에는 보이지 않는다. 또 『博雅笛譜』나 後의 많은 악보에서는 「百」이라는 문자로 나타나는데, 이것은 아마 「拍」이라는 문자의 옆을 轉用한 것으로 생각된다.

마지막으로, 圖形에 의한 표시를 의도했다고 생각되는 付点, 斜線 등의 符號에 관하여 살펴 보면, 이것은 譜字나 記號에 비하여 가장 풍부한 다양성을 가진다. 本稿에서 다룬 琵琶譜에는 각각 고유한 부호가 보여, 각 의미는 그 부호가 적혀진 전후관계를 자세히 분석한 후에야 비로소 밝혀질 수 있다. 이 부호들에 관해서는 자료에 사용 예도 많지 않아, 어떠한 변천을 거쳐왔는지를 추측하는 것은 어려운 일이다. 여기서는 이 부호 모두를 다룰 수는 없지만, 특히 中國 연구자들의 중대한 오해를 초래한 것 하나만을 들어 설명해 보겠다.

그들이 오해하고 있는 것은 初期의 琵琶譜 『天平琵琶譜』, 『五絃譜』, 『敦煌琵琶譜』에 보이는 譜字의 오른쪽의 付点이다(〈악보 1, 2, 3〉 참조). 『五絃譜』, 『敦煌琵琶譜』에

서 이 부호는 도처에 사용되어, 譜字 전체의 약 4분의 1에 붙어 있다. 이 付点은 후세의 雅樂譜에 보이는 「小拍子」(拍子型에 있어서의 拍을 나타낸 것)와 흡사한 점에서 拍子를 나타내는 것이라는 해석도 생각할 수 있는데, 실제 中國 연구자들은 이러한 해석에 기해 譯譜를 하고 있다. 그러나 林謙三이 지적하고 있듯이(林 1940/1969 : 162), 그렇다고 하면 <崇明樂> 등과 같이 『五弦譜』에 수록된 곡이 후세까지 同名曲으로써 전해지고 있는 경우, 兩者를 拍子の 관점으로부터 비교대조하는 것은 불가능하게 된다. 林謙三은 이 付点을 奏法의 하나인 返撥(카에시바찌)로 이해했다(林 1964/1969 : 252 ; 1965a/1969 : 175). 필자도 『五絃譜』, 『敦煌琵琶譜』에 있어서의 이 付点의 사용 예를 분석한 결과, 林謙三과 같은 결론에 이르렀다. 이들 악보의 경우, 付点을 수반하는 譜字는 선행하는 譜字와 同一絃상이든지, 또는 그것보다 低音域絃상의 어떤 것에 한정되어 있다는 것이 관명된 것이다. 이것을 가정으로 하여 中國의 연구자들과 같은 해석을 하면, 결과로써 생기는 旋律은 극히 부자연스럽고, 拍에 해당하는 음은 拍에 해당하지 않는 先行音보다도 언제나 音高가 낮은 것이 되어 버린다. 이와 같은 이유로, 付点은 리듬에 관여된 것이 아니라 오히려 奏法에 관여된 것이라고 생각된다. 즉, 지시를 필요로 하지 않는 기본적인 주법인 下撥(사계바찌)에 대해서, 付点은 특히 上撥(아계바찌)을 지시하는 목적으로 사용된 것이 아닐까하는 해석을 여기서 제시하고 싶다.

제2장과 제3장의 설명에서 알 수 있듯이, 林謙三, 캠브리지 雅樂研究그룹, 中國의 연구자들에 의한 解讀研究의 결론은 三者가 각각 다르다. 이것은, 林謙三이 雅樂의 연구관습은 역사적으로 거의 변하지 않았다고 하는 것을 전제로 한 것에 대하여, 캠브리지 雅樂研究그룹은 일대 변화가 생겼다고 하는 것을 전제로 하였고, 한편 中國의 학자들은 日本의 雅樂이라고 하는 것보다 현재의 中國의 音樂을 염두에 두고 해석한 것에서 기인한다. 이러한 相異點은 三者가 각각 시도한 譯譜에 여실히 나타나 있다.

마지막으로, 이상과 같은 雅樂 古譜의 「解讀」과 그에 의한 「復原」과의 관련에 대해서 부언해 두고 싶다. 예를 들어, 考古學상의 도자기의 復原의 경우, 발굴된 실물의 단편과, 그것을 보충하여 완전한 도자기의 형태로 만들기 위해서 상상력을 이용하여 첨가되어진 부분은 각각 명확히 식별될 수 있다. 「音」이라고 하는 素材를 사용하면, 도자기의 경우와 같이 「實物의 部分」과 「想像에 의한 部分」을 시각 또는 촉각에 의

해, 동일한 시공간 내에서 포착하는 것은 불가능하다. 復原된 音樂에 있어서 「實物의 部分」과 「想像에 의한 部分」은 혼연일체가 되어 時間의 흐름속에 존재하고, 兩者를 청각적으로 식별가능하게 하기 위해서는, 예를 들어 解説을 첨가하거나 연주 자체를 연구하는 등의 수단을 동원하지 않으면 안된다. 즉, 「解説」이라고 하는 과학적 실증의 연장선상에 「復原」을 두려고 한다면, 「復原」에 있어서의 「實物의 部分」과 「想像에 의한 部分」은 어떤 형태로 명확히 되어질 필요가 있어, 今後 점점 활발하게 될 古譜로부터의 復原에 즈음하여 이 問題는 충분히 검토되어야 할 것이다.

「復原」의 핵을 이루는 것이 「解讀」이라는 것은 말할 것도 없다. 「解讀」에 과학적 정당성을 주기 위해서는 「解讀」의 기초부분을 이루는 文獻資料에 관한 절차단계에 엄밀한 文獻的 方法을 취하는 것이 가장 바람직한 것이다. 이에 의해서야 비로소 古譜를 둘러싼 연구는 歷史學상에서 그 위치를 확실히 할 것이다.

參考文獻表

參考文獻表는 林謙三, 캄브리지 雅樂研究그룹, 기타에 의한 文獻을 각각 출판년대 순으로 (다만 캄브리지그룹의 연구에 대해서는 알파벳순으로) 나열했다. 中國 연구자에 의한 업적은 극히 양이 많고, 현시점에서 아직 입수하기 어려운 것도 있으므로 이번에는 실지 않고 다음 기회로 미루기로 한다.

林 謙 三

「國寶五絃譜와 그 解讀의 端緒」 『日本音響學會誌』 제2호, 1940년. 東洋音樂學會編 『雅樂—古樂譜의 解讀—』 音樂之友社, 1969년, pp. 138-167에 再錄(東洋音樂選書十). [林 1940/1969]

『東亞樂器考』 北京, 音樂出版社, 1962년. 그 一部 「琵琶調絃의 여러 樣相」은 『雅樂—古樂譜의 解讀—』 pp. 263-284에 日譯. [林 1962/1969]

「琵琶譜新考—특히 그 記譜法·奏法의 變遷에 대해서」 『奈良學藝大學紀要 人文·社會科學』 제12권, 1964년, pp. 70-85. 『雅樂—古樂譜의 解讀—』 pp. 235-262에 再錄. [林 1964/1969]

「全譯五絃譜」『奈良學藝大學紀要 人文·社會科學』 제13권, 1965년, pp. 59-76.

『雅樂—古樂譜의 解讀—』 pp. 168-201에 再錄. [林 1965a/1969]

『天平·平安時代の 音樂—古樂譜의 解讀에 의함』 日本 콜롬비아(CLB5023), 1965년.
解說書의 내용은 『雅樂—古樂譜의 解讀—』 pp. 49-123에 再錄. [林 1962/1969]

(이상은 本文에서 언급한 文獻만을 적은 것이다. 그외의 논문에 대해서는 다음의 두 개의 업적목록을 참조하기를 바란다.)

平野健次·久保田敏子 編, 「林謙三先生年譜·業績目錄」 『東洋音樂研究』 제24, 25호, 1969년, pp. 36-45.

平野健次·久保田敏子 編, 「林謙三先生年譜·業績目錄補遺」 『東洋音樂研究』 제41, 42호, 1977년, pp. 139-140.

캠브리지 雅樂研究그룹

Condit, J.

“Differing transcriptions from the twelfth century Japanese koto manuscript *Jinchi-yoroku*”. *Ethnomusicology* 20/1, 1976. [Condit 1976]

Marett, A. J.

Hakuga's Flute Score. Ph. D. dissertation, University of Cambridge (Ph. D. No. 9823), 1976. [Marett 1976]

“Tunes notated in flute tablature from a Japanese source of the tenth century”. *Musica Asiatica* I : 1-59. London : Oxford University Press, 1977. [Marett 1977]

「『博雅笛譜』의 唐樂曲 「盤涉參軍」에 관하여」 『東洋音樂研究』 제43호, 1978, pp. 52-80. [Marett 1978a]

「『博雅笛譜』의 諸記譜法에 관하여」 『雅樂界』 제54호, 1978, pp. 171-187. [Marett 1978b]

“Togaku : where have the Tang melodies gone, and where have the new melodies come from?”. *Ethnomusicology* 29/3 : pp. 409-431, 1985. [Marett 1985]

Markham, E.

Saibara : Japanese Court Songs of the Heian Period. Ph. D. dissertation, University of Cambridge, 1979. [Markham 1979]

Saibara : Japanese Court Songs of the Heian Period. Cambridge and New York : Cambridge University Press, 1983. [Markham 1983]

Picken, L. E. R

Report to *Ethnomusicology Newsletter* 6 : 9, 1956. [Picken 1956]

“Secular Chinese songs of the twelfth century”. *Studia Musicologica* 8 : pp. 125-171, 1966. [Picken 1966]

“Centural Asian tunes in the Gagaku tradition”. In *Festschrift für Waler Wiora*. Kassel : Barenreiter, 1967. pp. 545-551. [Picken 1967]

“Tunes apt for T'ang lyrics from the *Sho* part-books of *Togaku*”. In *Essays in Ethnomusicology : A Birthday Offering to Lee Hye-ku* : Korean Musicological Society. pp. 401-420, 1969. [Picken 1969]

Music from the Tang Court Vol. 1. London : Oxford University Press, 1981. [Picken 1981]

Music from the Tang Court Vol. 2. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. [Picken 1982]

Wolpert, R. F.

Lute Music and Tablatures of the Tang Period. Ph. D. dissertation, University of Cambridge (Ph. D. No. 9447), 1975. [Wolpert 1975]

“A ninth-century Sino-Japanese lute-tutor”. *Musica Asiatica* I : pp. 111-165, 1977. [Wolpert 1977]

“The evolution of notated ornaments in *Togaku* manuscripts for lute”. In *Festschrift für Herbert Franke*, Münchener Ostasiatische Studien XXV, ed. W. Bauer, 1979. pp. 443-449. [Wolpert 1979]

“A ninth-century score for five-stringed lute”. *Musica Asiatica* III : pp. 107-135, 1981. [Wolpert 1981a]

“Tang-music (Togaku) manuscripts for lute and their interrelationships”. In *Music and Tradition : Essay on Asian and other musics presented to Laurence Picken*. Ed. D. R. Widdess and R. F. Wolpert. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. pp. 69-121 [Wolpert 1981b]

Wolpert, R. F., A. J. Marett, J. Condit, and L. E. R. Picken

“The Waves of Kokonor : a dance tune of the T'ang dynasty”. *Asian Music* 5(1) : pp. 3-9, 1973. [Wolpert et al. 1973]

「「青海波」唐王朝의 舞曲」『雅樂界』 제52호, 1975, pp. 57-64. [Wolpert et al. 1975]

기 타

Nelson, S. G

「五絃譜新考—주로 五絃琵琶의 柱制 및 調絃에 대해서」『東洋音樂研究』 제50호, 1986, pp. 13-76. [Nelson 1986]