

<Keynote Speech>

A Current Comparative View on East Asian Music

Similarities and Differences in Traditional Music of China, Korea,
and Japan in Terms of Structural and Emotional Contents

Hwang Jun-yon
Seoul National University

I am delighted to have this opportunity to discuss issues related to Asian music research with all of you distinguished scholars at the third International Asian Music Conference. Today I plan to talk about the comparative analyses of traditional music among China, Korea, and Japan as a research approach to East Asian music. There are many more countries in East Asian region other than the three mentioned here and China is actually composed of dozen of small tribes. Largely because of the extent of my own knowledge, however, I will limit my discussion to the music of the three countries of China, Korea and Japan. For Chinese music, in particular, I only deal with the music of central China, or Zhongbu 中部, and the Huanan 華南 region excluding most small tribes.

Although there are so many different types of music such as traditional and modern music, art and popular music, and court and folk music, I will concentrate on traditional music because that is the root of any musical culture. Even then, I feel my knowledge is quite limited.

It is rather risky or even imprudent to compare music of different countries, because in many countries there exists various opposing ideas about the entities and identities of traditional music. Nonetheless, comparative studies are among the most important and indispensable of tasks, because they enable us to discover cultural differences such as national characteristics. So, I dare to present my analysis.

It is commonplace to identify categories and genres of music that can

apply to the music of all countries before you compare the music itself. I do believe, however, that it is quite necessary to compare the different genres of traditional music when comparing the music of China, Korea, and Japan. Today I have chosen to compare the structural and emotional features found in the traditional music of the three countries.

There are a variety of traditional music pieces in each country. A musical piece has both structural and emotional characteristics (Lee 1985: 13). The musical structure is like the branches of a tree, while the emotional features are like the leaves and flowers. The structure is notated in scores, but the emotional cannot be depicted in the same way.

Musical structure may be represented by (a) melody, (b) meter/rhythm, and (c) form. Melody can be further divided into (1) main or central tone, (2) mode or scale, (3) modulation, and (4) texture. Meter is divided into (5) beat or *pak* 拍 and meter, (6) rhythm, and (7) rhythmic pattern or *changdan* 장단 and rhythmic phrase, while form consists of (8) repetition, (9) modification, and (10) expansion and contraction.

The emotional aspects can be expressed as (d) tempo, (e) accent, and (f) timbre. Tempo can be (11) slow or slowing-down or (12) fast or speeding-up. Accent or dynamics are divided into (13) agogic, (14) stress dynamic, and (15) tonic accent. Timbre can be (16) soft or rough, (17) bright or dark, etc. It is certainly possible to divide musical structure and emotion in different ways according to various viewpoints. Emotional aspects in particular are difficult to delineate because they are related to musical expression. Here I have made rather rough divisions for the sake of discussion.

An interesting phenomenon emerges when one compares the spatial aspects of (1) the central or main tone and (2) the mode or scale in the traditional music of China, Korea, and Japan. Roughly speaking, Korean traditional music is in the plagal mode in which the main tone of the scale is located at the center of a scale, and the first note occurs on the perfect fourth below from the central tone. Chinese and Japanese music have an authentic mode in which notes are usually aligned in an ascending order from the central tone. In other words, in Korean traditional music, the central tone is positioned characteristically at the center of a scale. Similarly, the Japanese folksong scale 民謠音階 and the *ritsu* mode 律音階 are called "la-re mode" and "sol-re mode," respectively; and it may be possible to compare them with some folk music in the *kyemyŏn* mode 界面調 of Korean traditional music.

(3) Modulation can occur in two ways: the changing of modes or changing of the central tone as a result of the changing positions within a

scale. The use of modulation often enriches the melody in *p'ansori* 판소리 and *sanjo* 散調 of Korean traditional music (Hwang 1996). Although modulation involves two modes, it usually happens through changing the central tone's position within one scale. In this case, the central tone moves either a fifth above or a fourth below from the central tone called fundamental tone or *kibonchǒng* 기본청. In contrast, modulation almost seldom appears in Japanese traditional music. Although the central tone in *noh* 能 moves in intervals of fourths and fifths, this is different from modulation. Modulations occur in solo *koto* 箏 pieces, but they also differ from the Korean *sanjo* because they occur due to the change in the tuning itself as in *Echigo-jishi* 越後獅子. Similar changes in tuning that create modulation can be found in *samisen* 三味線 pieces.

(4) With regard to texture, melody in the Korean traditional instrumental ensemble produces some heterophonic effects naturally because the same melodic line is performed simultaneously with many instruments, but the structure and performance technique of the instruments are all different. This type of heterophony can be called intermittent heterophony.¹ Similar melodic lines are also performed with several instruments in the *gagaku* 雅樂 ensemble of Japan, but its heterophony appears more continuous than the one in Korean traditional music. Unlike the traditional music ensembles of Korea, those of Japan, the *samisen* 三味線 and *yoruri* 淨瑠璃 ensembles, for example, have accompaniment songs with all the different melodic lines combining contrapuntally. In Chinese music such as the ensemble *Jingnan sizhu* 江南絲竹, heterophony is relatively common, with the different melodic lines of the various instruments (such as *di* 笛, *pipa* 琵琶, *erhu* 二胡) forming a contrapuntal texture.

(5) The basic meter of Korean traditional music consists primarily of octuple meter (5+3 beats), quintuple meter (3+2), triple meter, and duple meter (Lee 1981). In other words, its rhythmic structure is quite often asymmetrical. In contrast, the meter of Chinese and Japanese music are mostly symmetrical, consisting of octuple meter (4+4 beats), quadruple meter, and duple meter. Interestingly, Japanese music sometimes uses octuple meter (5+3) as in *hiranori* 平乘 of *noh* and quintuple meter (2+3) like the *yatarabyoshi* 夜多羅拍子 rhythm of *komagaku* 高麗樂. However, there is some speculation that they are related to old Korean music.²

¹A unique heterophony occurs in *shinawi* 시나위 because several instruments perform similar melodic lines simultaneously and extemporaneously. A two-part heterophony appears in *T'aep'yǒngga* 태평가.

²In relation to Korean traditional music, octuple meter of *saibara* 催馬樂 can be considered as 5+3 beats (Lee 1995: 281).

(6) Although the concept of rhythm is complex, I deal here only with the division of a beat or *pak*. In Korean music, each beat or *pak* is divided into two or three. On the contrary, in Japanese music, there is only a two-beat division. Duple division or meter appears to be common in Japanese music (Koizumi 1994: 69). Whereas free-metered pieces are limited in Korean music repertoire (though, court music of Korea often includes a beat per note without the strict sense of rhythm), much Japanese music, including the *roei* 朗詠 of court music 雅樂, work songs and entertainment songs of folk music, and *Oiwake-bushi* 追分節, is in free rhythm and meter. Furthermore, the variation of a rhythmic pattern basically occurs within that very particular pattern in Korean music; it differs in Japanese music with its use of syncopations. Chinese music has a variety of meter forms, but the most commonly used is the quadruple meter with a division of two.

(7) Rhythmic pattern or *changdan* is made up of more than two types of meter (Lee 1987). There are many different types of *changdan* of various meters and rhythms in Korean music. On the contrary, the rhythmic patterns of the music of China and Japan generally employ duple or quadruple (even a unit of eight beats in *noh* of Japan). In short, the music of Korea has more complex rhythmic patterns than that of its neighboring cultures.

(8) A piece of music is usually expanded by repetition. However, in Korean traditional music, the exact repetition of the same material is avoided at all cost. A good example to the renowned piece *Yöngsanhoesang* 靈山會相. For instance, the melody of *Chungryöngsan* 中靈山, the second piece of *Yöngsanhoesang*, is different from its first one, although the melody of the second piece is based on the first piece, *Sangryöngsan* 上靈山. In Japanese music, repetition of the same melodic phrases (*chuto* 重頭 or *kanto* 換頭) is a common practice as in the *togaku* 唐樂 court music. Repetition is also very common in Chinese music (*chongtou* 重頭 or *huantou* 換頭) as can be seen in pieces for *guqin* 古琴 and *xiao* 簫.

(9) Unlike Chinese and Japanese music, the rhythmic pattern and rhythm is quickened during variation to simplify the melodies. In Japanese music, variation techniques are used to expand a piece. Although the melody is modified, the rhythm and *changdan* remain the same. The variation technique is rarely used in Chinese music. If used, the same melodic line is the basis for the change, with only slight ornamentation added to the melody. The rhythm and *changdan* are rarely changed from their original pace.

(10) With regard to structure, one of the most frequently used forms in Korean traditional music is the "expanding form." A piece of music is

extended through the continuous insertion of a phrase called *kak* ㄱ in the course of the music. Often a new piece is added to the end of the music in order to enlarge the original. During the expansion, however, mere repetition is avoided. In Japan, on the other hand, the expansion of a piece does not usually occur in the middle of the piece. A technique of expansion takes place in *saibara*, but it differs from that of Korean music, for it does not come in the middle of a piece. Furthermore, it is different because of the simple repetition of its original materials.³

It is hard to discuss the form of music in general. If I may add one general remark about form, however, individual pieces in Korean traditional music are in free form. There is almost no piece that has symmetrical structure. On the contrary, many old genres of China and Japan, court music in particular, are often rigidly structured (Lee 1985: 13).

Up to now I have compared the structural similarities and differences in traditional music of China, Korea, and Japan. I will now discuss the emotional content in East Asian music. Since emotional aspects of music can be highly subjective, I will only discuss the generally accepted opinions.

(11) Tempo is one of the most important elements in defining the main characteristics of a piece. If a slow piece is performed in a faster tempo, its unique quality will be altered. In terms of tempo, the traditional music of Korea and Japan are similar, both being slow in tempo, whereas the traditional music of China tends not to be very slow in general. Compared to Chinese music, the tempo of both Japanese and Korean music changes frequently in the course of a piece of music.

(12) Music with a fast tempo can be found in all three cultures. However, gradual tempo changes reaching up to a very fast tempo at the end is more common in China than in Japan or Korea. Therefore, incremental tempo change in a piece is one of the main characteristics of Chinese traditional music.

(13) The accent usually occurs in the melody of solo vocal music as well as instrumental music. Providing an accent to elongate the rhythmic value of a certain note called *agogic* is common in Western music. Strictly speaking, *agogic* is absent in Korean music. More *rubato*-like rhythmic value changes occur in Korean music with a slight tempo change in the course of a piece altering the regularity in rhythm. In Japanese music, however, *agogic* is used, especially in *noh*. In Chinese music, certain notes are prolonged twice

³In *p'ansori* of Korea and *gugu* 鼓曲 of China, the vocalists are free to expand and contract the music, but the methods they use are different depending on the form of the piece since the "improvization" by the singers is related only with the length of a piece.

the original value before proceeding to the next phrase as is evident in the piece *Pingsha luoyan* 平沙落雁, for example.

(14) Dynamic accents appear in Korean music such as in *sanjo*. They are not common, however, especially in court music in which the melodic lines unfold peacefully without much excitement. On the contrary, Chinese music, being highly expressive, often uses dynamic accents as in zither (*qin* 琴) music. Japanese music is similar to Korean music in that dynamic accents are rarely used.

(15) In Korean music, the pitch of a note is changed frequently by controlling the volume of a pitch. However, those changes are limited to a very slight degree to emphasize the notes. This kind of pitch control also occurs in Japanese music, especially in zither (*koto*) music. The degree of pitch change is greater in the zither music of China, and especially in flute (*xiao* 簫) where a pitch can be pulled down even an octave.

(16-17) While timbre is one of the most important aspects to be discussed in the main characteristics of Asian music, it is also the most difficult one to analyze. Timbre in various arrangements of performing forces have to be examined thoroughly, but I will concentrate only on a couple of aspects. Among the solo genres of Korean traditional music, the timbre of the *taegŭm* 大琴 used in *sanjo* is truly unique because the instrument has a hole covered with the inner membrane of reed. While its tone color is similar to that of the *shakuhachi* 尺八 in its darkness and roughness, the sound of a vibrating membrane called *ch'ŏng* 淸 is unique to Korea. Vocal music of Korea and Japan also share certain qualities. The voice quality of *p'ansori* is similar to that of *noh* and *yoruri*.

In comparison, Chinese instrumental as well as vocal music has a brighter and softer timbre than that of Korean and Japanese music. These are represented by a clear and tender sound of wind instruments. Differences between Korean and Chinese vocal music is so great that one who is familiar with Chinese Peking opera or *jingju* 京劇 or *kunqu* 昆曲 is said to be unable to appreciate the dramatic and husky voice quality of *p'ansori*.

The three countries' use of different combinations of percussion instruments is a reflection of their different preferences in timbre. The percussion instruments used in *noh* produce a tender, bright sound, in other words, a clear, high quality. In comparison, the percussion instruments of the Peking opera create a rugged, dark, boisterous sound. These differences reflect contrasting sound effects, created by the totally different vocal timbres of the protagonists. For example, Japanese *noh* is characterized by a dramatic, rough vocal timbre supported by the clear, light sound of percussion. Chinese Peking opera is identified as songs in clear timbre with

rough percussion.

This summarizes my comparative analysis of both the structural and emotional aspects in the traditional music of China, Korea, and Japan. It is a bold but somewhat reckless attempt. Nonetheless, one can now make some broad generalizations about the traditional music of the three countries.

Roughly speaking, the traditional music of Korea is very different in structure from that of China and Japan, while the music of China and Japan share much in common. With respect to the emotional aspects, however, the music of Korea is more similar to that of Japan than China. Therefore, one can conclude that the music of Korea is quite different from that of China in both the structural and emotional aspects. Musical relationships among the three countries can be depicted in the following diagram.

Structural aspects:	Korea	Japan = China
Emotional aspects:	Korea = Japan	China

Studies of music require analyses of many related subjects such as history, philosophy, culture, society, and science. In that sense, making a comparative analysis of traditional music in the three countries is practically an endless task. This analysis is nothing more than one man's current view and it still has much room for improvement. My goal in writing this article was to emphasize the importance of comparative studies in music. I believe that this type of research will enable us to understand the musicality and characteristics of different music in various cultures along with their national traits.

Translated by Chae Hyun-kyung (Seoul National University)

References

Lee, Hye-ku

- 1981 "Triple Meter and Its Prevalence in Korean Music," *Music East and West*, New York: Pandagon Press.
- 1985 *Han'guk Ŭmak Nonjip* [Essays on Korean Music] 韓國音樂論集, Seoul: Sekwang Publishing Company.
- 1987 *Chŏnggan, Taegang and Changdan in Chŏngganbo* 井間譜의 井間 大綱 및 장단, Seoul: Sekwang Publishing Company.
- 1995 *Han'guk Ŭmak Non'go* [Korea's Music: Theory and History] 韓國音樂論攷, Seoul: Seoul National University Press.

Hwang, Jun-yon

- 1993 "Tonal System of Korean Traditional Music" 韓國傳統音樂의 樂調 *Kugagwŏn Nonmunjip* 國樂院論文集 5, Seoul: Kungnip Kugagwŏn.

1996 "Fundamental Tone and Auxiliary Tone in *Sanjo*" 散調의 기본청과 보조청, *Minjok Ŭmakhak* [Ethnomusicology] 民族音樂學 18, Seoul: Asian Music Research Institute, Seoul National University.

Koizumi Fumio

1974 Theory 理論篇, *Music of Japan: History and Theory* 日本の音樂: 歴史と理論, Tokyo: National Theater.

1994 *On the Origin of Music* 音樂の根源にあるもの, Tokyo: Kodansha.

Kishibe Shigeo

1988 *History of Chinese Music* 中國音樂史.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians

1980 Chinese Music.

Muramatsu

1965 *Music of China* 中國の音樂, 勁草書房.

Lin, Ke-ren

1992 *Chinese Flute* 中國簫笛, 南京大學出版社.

〈기조발표〉

동아시아 음악의 비교고찰 시론 — 한·중·일 전통음악의 구조와 정취의 공통점과 차이점 —

黃俊淵

서울대학교

제 3회 동양음악 국제학술회의에 국내외의 저명한 학자들이 모여 동양음악에 대하여 함께 토론할 수 있게 된 것을 대단히 기쁘게 생각한다.

나는 이 기회에 동아시아음악 연구의 한 시도로서 한국과 중국·일본의 전통음악의 비교에 대하여 생각해 보려 한다. 사실 동아시아라고 하면 한·중·일 삼국 이외에도 많은 나라들이 포함되어 있고, 특히 중국이라고 하면 오늘날 수십 개의 소수민족을 포함한 나라이다. 그러나 이 글에서는 나의 능력의 한계로 한·중·일 삼국에 국한하여 논의하겠고, 특히 중국음악은 소수민족의 음악을 제외한 中部와 華南지방의 漢族의 음악이란 의미로 쓰고 있음을 미리 밝혀 둔다.

한편 음악이라고 하면 전통음악과 현대음악, 예술음악과 대중음악, 궁정음악과 민간음악 등 다양한 갈래가 있어 간단히 말하기 어렵지만, 여기서는 음악문화의 뿌리에 해당할 수 있는 전통(고전)음악을 중심으로 살펴보기로 하겠다. 이 역시 나의 지식의 한계를 인정할 수 밖에 없다.

서로 다른 나라의 음악을 비교한다는 것은 상당히 모험이 따르는 일이며, 어쩌면 무모한 시도일 수도 있다. 아직도 많은 나라의 전통음악의 실체나 그 정체성에 대한 논의가 되풀이되고 있을 뿐만 아니라, 서로 다른 견해들이 공존하고 있는 상황이기 때문이다.

그러나 비교고찰은 우리가 궁극적으로 반드시 논의하여야 할 중요한 이슈 중의 하나이다. 이웃 나라나 민족간의 음악을 비교하여 무엇이 비슷하고 무엇이 다른가를 밝히는 일은 곧 비교된 각 민족의 음악의 특성과 음악적 심성을 발견할 수 있게 하고, 나아가서 두 나라나 민족간의 국민성이나 민족성 같은 정신문화적 차이를 밝힐 수 있을 것이기 때문이다. 그러므로 이러한 뜻에서 감히 논의를 전개해 보려

한다.

서로 다른 나라와 민족의 음악을 비교하려면 먼저 같은 카테고리나 장르의 음악이 무엇인지 발견하여 그것들을 병치시키고 그 음악들을 분석 비교하는 것이 상식일 것이다. 한·중·일 전통음악을 비교하는 데 장르간의 비교는 매우 요긴한 과제라고 생각한다. 다만 나는 오늘, 한·중·일 삼국의 유사장르의 음악을 일일이 비교하는 방식 대신에 삼국의 전통음악에서 흔히 발견되는 구조적 특성과 정취적 특징을 비교하려고 한다.

각 나라의 전통음악에는 다양한 작품들이 있다. 그러나 어떤 음악이든지 그 음악(작품)에서 구조적인 면과 정취적인 면을 찾을 수 있다. 구조는 나무의 줄기와 같은 것이고 정취는 그 잎사귀와 꽃과 같은 것이며, 악보로 쉽게 기록될 수 있는 것은 구조적인 것이고 악보에 기록하기 어려운 것은 정취적인 것이라고 할 수 있다(이혜구 1985: 13).

음악에서 구조적인 면을 대표하는 것은 (가) 선율 (나) 박자 (다) 형식일 것이다. 그리고 선율은 세부적으로 (1) 주음 또는 중심음과 (2) 선법 또는 음계와 (3) 전조 또는 이조와 (4) 선율짜임새(texture)로 나누어서 생각해 볼 수 있을 것이며, 박자는 세부적으로 (5) 박과 박자 (6) 리듬 (7) 장단과 악구로 나누어지고, 형식은 대체로 (8) 반복 (9) 변주 (10) 확대와 축소로 일단 세분할 수 있을 것이다.

표현과 관련한 정취적인 면은 무엇보다도 (라) 빠르기 (마) 강세 (바) 음색으로 나누어 볼 수 있다. 그리고 빠르기(템포)는 다시 (11) 느린 것 또는 늘어지는 것과 (12) 빠른 것 또는 몰아치는 것으로, 강세(액센트)는 (13) 시가(agogic) 액센트 (14) 강약(stress dynamic) 액센트 (15) 고저(tonic) 액센트 등으로 나누어 볼 수 있다. 그리고 음색(color)은 (16) 부드러운 것과 거친 것 (17) 밝은 것과 어두운 것으로 나눌 수 있다.

이러한 구조와 정취는 보는 관점에 따라서 달리 세분될 수도 있을 것이며, 특히 정취적인 면은 음악의 표현과 관련되어서 일일이 규정하기가 더욱 어렵다. 다만 여기서는 논의를 위하여 다소 거칠게 세분하였을 뿐이다.

한·중·일 전통음악의 구조 가운데 공간적인 측면의 (1) 중심음 또는 주음과 (2) 선법 또는 음계를 비교하면 재미있는 현상을 발견할 수 있다. 삼국의 다양한 선법과 음계이론 가운데에서 대표적인 것만을 골라서 비교하면, 중국과 일본은 어떤 선법이나 음계이든지 대개 중심음(또는 주음)부터 위로 그것이 나열되는데(authentic mode), 한국의 그것은 대개 중심음의 완전4도 아래 음부터 위로 나열되는(plagal mode) 것을 알 수 있다. 즉 한국의 전통음악은 중심음의 위치가 선법이나 음계의 가운데 위치하는 것이 특징이라고 하겠다.

다만 일본의 民謠旋法이나 律旋法 등을 각각 “라레旋法”과 “솔레旋法”으로 부르는데, 이 경우는 한국 전통음악의 민속악 계면조의 하나와 비교될 여지가 있을지도 모르겠다.

(3) 전조를 선법이 변하는 것과 중심음이 바뀌면서 그 음계의 위치가 변하는 것으로 볼 수 있다. 한국 전통음악의 판소리와 산조에서는 흔히 전조를 사용하여 선율을 윤택하게 한다(황준연 1996). 그 전조방법은 주로 하나의 선법 내에서 중심음의 이동으로 이루어지는데, 대개 기본청의 5도 상행과 4도 하행을 많이 쓰고, 또한 두 개의 선법간에도 이루어진다. 이에 비하면, 일본의 전통음악에서는 전조가 흔하지 않은 것 같다. 能樂에서는 4도 또는 5도로 선율의 중심음이 이동하나 그것은 전조와 다르고, 드물게 箏曲에서 연주도중에 전조가 있지만 이 경우는 산조와 달리 조현 자체를 바꾸는 방법을 쓴다. 예를들면 〈越後獅子〉는 처음에 平調子에서 半雲井調子로 다시 平調子로 간다. 三味線에서의 전조도 마찬가지로 조현을 그때 그때 바꾸어서 전조한다.

(4) 헤테로포니는 여러 개의 이질적 선율을 동시에 연주하는 것이다. 한국의 기악합주 선율은 원래 하나의 선율을 각 악기가 동시에 연주하는 것이므로, 이 때 각 악기의 구조와 연주법의 차이로 인하여 자연히 헤테로포니가 조금씩 동반된다. 따라서 이러한 헤테로포니는 간헐적 헤테로포니라 할 수 있다.¹ 일본의 가가쿠 합주도 여러 악기가 동시에 비슷한 선율을 연주하는데, 한국의 정악합주에 비하여 지속적인 헤테로포니의 선율을 산출하는 것으로 보인다. 또한 특별히 한국의 전통음악에서 찾아보기 힘든 것으로, 일본의 전통음악에서 노래와 三味線의 반주, 또는 淨瑠璃(조루리)의 합주에서 서로 다른 선율이 대위적으로 조화를 이루는 것이 주목된다. 중국의 江南絲竹의 합주시에는 헤테로포니가 비교적 더 많이 사용된다. 중국의 합주음악에서는 특히 서로 다른 악기(笛 琵琶 二胡 등)의 선율이 대위적으로 조화를 이룬다.

(5) 한국의 박자는 기본적으로 8박자(5+3박), 5박자(3+2박), 3박자, 2박자로 정리되는데, 이로 보면 박자구조가 좌우동형이 아닌 것이 상당히 많은 편이다. 이에 비하여 중국과 일본에는 8박자(4+4박)와 4박자와 2박자의 좌우동형의 박자가 많아서, 한국과 다르다고 하겠다. 다만 일본에도 能樂의 平乘(히라노리) 같은 8박자(5+3박)와 高麗樂의 夜多羅(야다라) 拍子 같이 5박자(2+3박)가 드물게 있으나, 이는 古代 한국음악과 관련된 것으로 추측된다.²

(6) 리듬의 개념은 매우 복잡하지만 여기서는 기본적으로 박의 분할로 생기는 分拍(또는 집합박자의 소단위인 小拍)의 리듬과 관련하여 살펴볼 수 있다. 한국의 박자 가운데에는 1박이 2등분이나 3등분되는 것이 있고, 또한 2+3소박의 소박단위(엇모리)로 나눌 수 있는 것도 있다. 이에 비하여 일본의 박자는 3등분이 없이 대개 2등분되고, 또한 2+3소박 단위로 나뉘는 박자를 찾기 어렵다(小泉文夫

¹시나위 같은 악곡은 여러 악기가 비슷한 선율을 동시에 즉흥적으로 연주하기 때문에 독특한 헤테로포니의 선율을 만든다. 남녀창의 太平歌에서 2성부 헤테로포니가 있다.

²催馬樂(사이바라)의 8박자를 한국음악과 관련하여 5+3박의 구조로 보기도 한다(이혜구 1995: 281).

1994: 69). 한편 한국에는 일정한 박자 없이 자유리듬으로 된 악곡이 매우 적은 데 비하여, 일본에는 朗詠(로에이) 같은 아악에도 또한 민요에도 作業謠, 宴享謠 또는 오이와케부시(追分節) 같이 자유리듬(박자)으로 된 악곡이 폭넓게 많다. 또한 한국의 경우는 기본적으로 박자구조 안에서 그 리듬을 변주하는 데 비하여 일본에는 엇붙임(싱크로페이션)의 분박리듬이 흔하다. 한국에는 일음일박 형태의 자유리듬이 궁중음악에 많은 것도 특색이라 하겠다. 중국의 경우는 여러 형태의 박자가 두루 있지만, 2분박의 2박자(2/4) 또는 4박자(4/4) 계통이 가장 많이 쓰인다고 할 수 있다.

(7) 장단은 박자가 두 개 이상 모여서 된 것이다(이혜구 1987). 한국에서는 다양한 박자구조와 리듬의 조합으로 된 여러 가지 장단을 사용한다. 이에 비하여 일본과 중국의 장단은 4박자 계통의 장단이 많다(일본의 雅樂에서는 8박자의 장단도 많이 쓰인다). 단적으로 말하면, 장단의 경우는 삼국음악 중에서 한국의 그것이 특별히 복잡하다고 할 수 있다.

(8) 흔히 하나의 악곡은 반복에 의하여 그 길이가 길어지고 규모가 커진다. 그러나 한국 전통음악의 경우, 반복에 의하여 곡이 커지지만 반드시 그 반복 부분을 변주하여 달리 연주한다. 즉 단순반복을 극단적으로 기피한다. 예를들면, 영산회상의 上靈山을 周而復始하여 中靈山이 전혀 다른 선율로 생겨났고, 또한 반복선율이던 步虛子의 還入이하가 別立하게 된 것이다. 이에 비하면, 일본음악 특히 아악은 기본선율의 반복이 여러 번 이루어지고, 곡의 대부분을 重頭 또는 換頭 등에 의하여 반복하는 것이 매우 흔하다고 하겠다. 중국의 경우에도 古琴이나 簫 악곡에서 重頭反復 혹은 換頭反復을 많이 쓴다.

(9) 한국음악에서 변주형식이 흔한 것은 아니지만, 대개 그 장단이나 리듬을 빠르게 하여 그 본래의 선율을 단순화시키는 것이 많다. 이에 비하여 일본의 경우는 변주로써 곡을 확대하지만 그 선율을 변형시키지 리듬이나 장단을 빨리 하지 않는다. 중국의 경우에는 변주하는 수법을 매우 드물게 사용한다. 변주하는 수법이 있어도 항상 같은 선율을 기초로 하며, 장식음을 추가하거나 선율을 약간씩 변화시키지만, 그 리듬과 장단은 거의 빨라지지 않는다.

(10) 한국음악에서 확대형식은 곡의 중간에 '각'이란 선율을 계속 삽입하는 것과, 새로운 악곡을 자꾸만 덧붙여서 연주하는 것이 흔히 있다. 그러나 단순반복은 극도로 기피한다(축소형식은 없는 것 같다). 이에 비하여 일본의 경우에는 催馬樂에서 일부 확대수법이 있으나, 중간을 확대시키는 것이 흔하지는 않은 것 같다. 그 보다는 重頭 같이 단순히 반복하여 곡을 늘이는 수법을 많이 쓴다.³

악곡의 형식을 종합적으로 말하기는 어려우나, 한 가지 덧붙이자면, 한국음악의

³한국의 판소리와 중국의 鼓曲은 창자가 마음대로 늘이고 줄이고 할 수 있는 점에서 서로 비슷하지만, 이는 단순히 노래의 길이와 관련된 문제이므로 악곡의 형식 문제에는 해당하지 않는다.

개별 악곡들의 형식구조(틀)는 자유분방형이다. 좌우동형 같은 단정한 형식의 악곡은 발견할 수 없다. 이에 비하여 옛 중국의 악곡이나 일본의 雅樂에서는 단정한 형태의 악곡을 많이 발견할 수 있다(이혜구 1985).

이상으로 삼국 전통음악의 구조적 특징을 비교하였고, 다음은 정취적 특징을 비교해 보겠다. 정취는 다분히 주관적인 취향과도 관계가 있는 것이지만, 여기서는 일반적인 삼국음악의 정취에 대하여 논의하겠다.

(11) 템포는 곡의 성격을 결정짓는 가장 중요한 요소일 것이다. 어떤 매우 느린 악곡을 의도적으로 상당히 빠르게 연주한다면, 그 곡의 성격은 아주 달라질 것이다. 한국과 일본의 전통음악에는 대체로 템포가 완서한 곡이 많은데, 중국음악에는 느린 것이 상대적으로 적다. 뿐만 아니라 한국과 일본의 악곡 중에는 곡의 중간에 늘어지는 박자나 선율이 많은데, 중국의 악곡에서는 그러한 것이 적다. 따라서 한국과 일본의 전통음악이 중국의 그것보다 느릿한 특징을 가졌다고 할 수 있다.

(12) 빠른 악곡은 한·중·일 삼국의 음악에서 공통적으로 발견된다. 그러나 곡을 몰아치며 점점 빨리하는 연주법은 중국음악에서 많이 발견된다. 특히 반복적으로 느린 데에서 빠른 데까지 몰아치는 것은 중국음악의 특징이라 하겠다.

(13) 액센트는 대개 독주나 독창의 선율에서 발견되는 문제이다. 부분적으로 시가를 약간 길게 함으로써 선율의 특징음을 강조하는 시가 액센트는 서양음악에서도 흔히 쓰는 수법이다. 한국음악에는 엄밀한 의미의 시가 액센트가 없다고 할 수 있다. 다만 곡의 중간에 템포 루바토처럼 약간 늘어지는 선율은 한국음악에서 발견할 수 있으나, 이를 액센트로 보기는 어렵다. 일본의 能樂에서는 이러한 액센트를 발견할 수 있다. 중국도 <平沙落雁> 같은 악곡을 연주하는 경우(簫 笛 二胡)에 특정음을 두 배 정도 길게(2박을 4박으로) 끌다가 다음 선율로 이어지는 연주법이 흔하다.

(14) 특정음을 크게 소리내어 강조하는 강약 액센트는 한국음악에서도 발견되며, 산조가 그러한 예라 하겠다. 그러나 사실 한국음악의 많은 정악 악곡들은 담담하게 그 선율을 연주하는 것이어서 특별한 강약 액센트를 쓰지 않는다. 이에 비하여 중국음악은 표출성이 강하여 강약 액센트를 많이 사용한다(琴음악도 마찬가지이다). 그러나 일본의 기악은 기본적으로 한국음악의 그것처럼 강약 액센트를 많이 쓰지 않는 것 같다.

(15) 특정음을 음고를 높임으로써 강조하는 고저 액센트는 한국음악에 흔히 사용된다. 그러나 그것은 推聲 轉聲 退聲 같이 樣式化된 수법으로서 매우 미세하게 음의 높이를 꾸며서 강조하는 것에 불과하다. 이는 일본의 琴箏 음악에서도 흔히 발견된다. 이에 비하여 중국의 琴箏 음악이나 특별히 簫음악에서는 음을 한 옥타브 위에서부터 시작하여 끌어내리는 고저 액센트가 많이 발견된다.

(16-17) 음색은 매우 포괄적인 문제이다. 전통음악의 독창과 합창, 독주와 중주와 합주 등의 모든 편성의 음색이 검토되어야 할 것이지만, 여기서는 몇 가지만 지

적하겠다.

한국음악의 독주 가운데, 대금산조는 독특한 청(갈대의 속청 membrane)을 쓰므로 다른 나라의 음색에 없는 독특함이 있다. 그러나 대금의 그밖의 음색은 일본의 尺八의 그것과 비슷하다. 즉 대금(산조용)이나 尺八의 음색은 거칠고 어두운 편이다. 성악에 있어서도 한국과 일본은 비슷한 데가 있는데, 판소리의 목청과 能樂나 조루리의 목청이 비슷하다. 이에 비하여 중국의 橫笛이나 縱笛의 음색은 한국과 일본의 그것보다 부드럽고 밝은 편이며, 이 점은 성악(京劇)에서도 마찬가지라 하겠다. 따라서 한국과 일본의 정취는 거칠고 어두운 발성에서 공통적이라고 할 수 있다. 중국의 京劇이나 昆曲의 발성은 (비록 老聲을 거친소리로 하지만) 대체로 판소리에 비하여 밝은 편이다. 따라서 중국음악에 익숙한 사람이 판소리를 들으면 그 음색을 좋아할 수 없다는 속설도 있다.

논의가 주제에서 좀 벗어나지만, 성악과 관련하여 타악기의 음색을 비교하는 것으로도 삼국음악의 특징을 논할 수 있을 것이다. 삼국의 타악기들은 그 구조에서 서로 다르므로 그 음색이 각각일 수 밖에 없지만, 그것은 그러한 음색의 악기들을 각각 선호한 결과라 하겠다.

일본의 能樂에서 쓰는 타악기들은 대부분 그 음색이 부드럽고 밝으며, 다른말로 맑고 높은 편이다. 이에 비하여 중국의 京劇에서 쓰이는 타악기들은 상대적으로 그 음색이 거칠고 어두우며 시끄럽다. 이러한 차이는 각각의 주인공이 부르는 노래의 음색과 대조되는 양상을 띠고 있다. 따라서 일본 能樂은 거친 노래와 맑은 타악이 그 음색적 특징이며, 중국 京劇은 맑은 노래와 거친 타악이 특징이라고 할 수 있을 것이다.

지금까지 한·중·일 삼국의 음악을 구조적인 면과 정취적인 면으로 나누어서 비교해 보았다. 이것은 대담하지만 거의 무모한 시도라고도 할 수 있다. 그러나 그럼에도 불구하고 여기서 삼국 전통음악의 특징의 일단을 窺知할 수 있다.

즉 매우 피상적이고 거친 표현이 되겠지만, 구조적인 면에서 한국의 전통음악은 일본 및 중국의 전통음악과 매우 다르고 일본과 중국은 서로 비슷하며, 정취적인 면에서 한국의 전통음악은 일본의 그것과 비슷하고 중국의 그것과는 매우 다르다고 할 수 있겠다. 그러므로 한국음악과 중국음악은 특히 구조적인 면과 정취적인 면에서 다르다고 하겠다. 이를 도표로 정리하면 다음처럼 될 것이다.

구조	韓·日	中
정취	韓	日·中

음악 연구는 음악과 관련한 역사 철학 문화 사회 과학 등 각종 다방면의 고찰이 필요한 것이고, 그러한 관점에서 볼 때, 韓·中·日 삼국의 음악을 비교하는 것은 끝이 보이지 않는 원대한 작업이 될 것이다. 다시 한 번 토로하거니와 이 글은 虛

點이 가득한 하나의 試論에 지나지 않는다. 그러나 나는 이러한 시론을 통하여 음악 자체의 연구와 비교고찰의 중요성을 강조하고 싶다. 이러한 연구를 통하여 우리는 각 나라와 민족의 음악성과 그 특징을 알 수 있을 것이고, 나아가서 그 민족성도 함께 고찰할 수 있을 것으로 믿는다.

참고문헌

李惠求

1985 “韓國音樂의 構造的 特徵”, 《韓國音樂論集》, 서울: 世光音樂出版社.

1987 《井間譜의 井間 大綱 및 장단》, 서울: 世光音樂出版社.

1995 《韓國音樂論攷》, 서울: 서울大學校出版部.

黃俊淵

1993 “韓國傳統音樂의 樂調”, 《國樂院論文集》 5, 서울: 國立國樂院.

1996 “散調의 기본청과 보조청”, 《民族音樂學》 18, 서울대 동양음악연구소.

小泉文夫

1974 “日本音樂의 音組織”, 《日本の 音樂(歷史와 理論)》, 東京: 國立劇場.

1994 《音樂의 根源에 있는 것》, 東京: 平凡社.

岸邊成雄

1988 《中國音樂史》, 商務印書館.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980).

村松一彌

1965 《中國의 音樂》, 勁草書房.

林克仁

1992 《中國簫笛》, 南京大學出版社.