

Two Sides of a Similar Coin

A common origin hypothesis in Honam region percussion band music/dance

Nathan Hesselink
Illinois State University

The question

It is commonly assumed in Korean musicology and folklore studies that geographical and economic conditions of the Honam region of South Korea (North and South Chŏlla provinces) have influenced corresponding musical and philosophical characteristics of this same area, both in traditional instrumental and vocal musical genres.¹ Western plain counties, the so-called “right side/way” area (*udo*), are contrasted with the predominantly mountainous eastern counties, the so-called “left side/way” area (*chwado*).² This distinction is officially recognized by the Ministry of Culture/Office of Cultural Assets in its granting of Important Intangible Cultural Asset status to two local percussion bands (*nongak/p’ungmul*) of the Honam region, one from the right side or *udo* tradition (Iri Nongak) and one from the left or *chwado* (Imshil P’ilbong Nongak).³

From 1995-96 I lived in North Chŏlla province, conducting field research

I wish to express my sincere gratitude to Dr. Hwang Jun-yon at Seoul National University for the invitation and opportunity to participate in the conference that led to the formation of the following paper. Very personal thanks are extended as well to Dr. Chae Hyun-kyung for the support and hard work that made the event such a rewarding experience.

²These seemingly opposite designations are most likely the product of a Seoul-centered perspective: looking south from the capital, “right” equals the west, “left” the east.

³A general introduction to the cultural asset system and its internal workings in English is provided in Yang Jongsung 1994, Howard 1990: 241-62, and Office of Cultural Properties 1990: 3-7. A more specific regional investigation of Iri Nongak and Imshil P’ilbong Nongak is found in Hesselink 1998a.

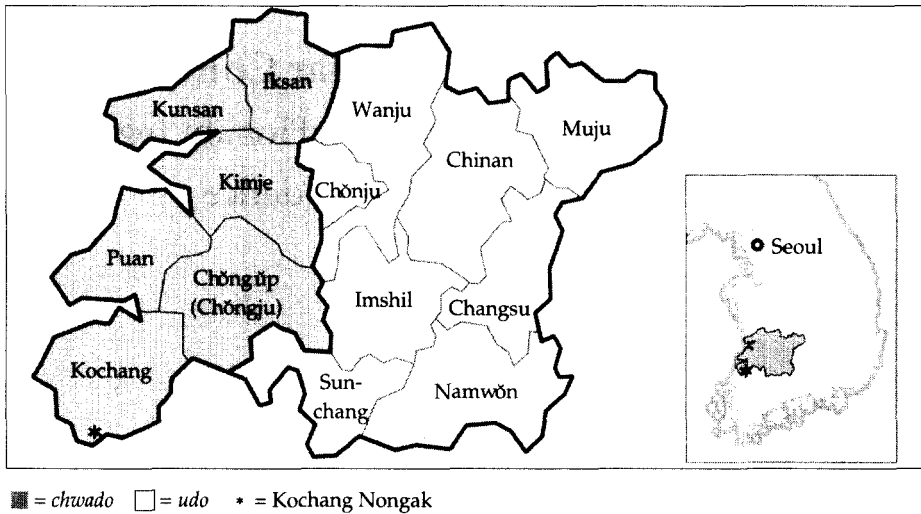


Figure 1. Regional map of North Chŏlla province

for my doctoral dissertation on Korean percussion band music/dance. The left/right distinction at that time was not only real in the abstract but in the flesh — most performers from the *udo* tradition had nothing to do with their *chwado* counterparts, and vice versa. While both groups lived in very close physical proximity to each other (some even occupying the same city or village), each camp claimed a distinct performing lineage, complete with distinguishing costuming, rhythmic constructions, and performance philosophies.⁴ The brave few who were interested in and had access to learning both styles like myself had to do so in secrecy. Many a time did I feel as if I had taken on the rather uncomfortable role of a spy or double agent. This was a position, interestingly enough, imposed on me by teachers and confidants from both traditions who felt responsible for the safety of my reputation and status as a foreign researcher.

A small but vocal minority among *nongak/p'ungmul* performers I worked with, however, felt that the differences in style of presentation and execution were a relatively modern phenomena.⁵ While they held no tangible proof in the form of recordings or historical documents to the contrary, they

⁴This “official” line is reinforced by numerous local scholars (Chŏng Pyŏnggho 1994: 207-8; Han'guk hyangtosa 1994: 13-14; No Poksun 1994: 27; Ch'oe T'aeyŏl 1984: 73; Sŏng Chaehyŏng 1984: 89-90; Hong Hyŏnshik *et al* 1967: 116-17).

⁵I have intentionally withheld the names of these individuals to prevent any backlash or professional harm this paper might cost them.

nonetheless held the deep conviction that percussion band music/dance in the Chŏlla provinces ultimately came from a common source. What if this was true, that perhaps originally only minor variations over time slowly became accentuated and were then finally frozen (rather artificially) by the cultural asset system? While admittedly the idea of unilinear paths of development moving away from a single source naturally overlooks the very real possibility of cross-fertilization that has and continues to occur in the region, the proposition challenges the *status quo* in ways that seriously call into question the role of a state-sponsored preservation system.

A closer look

Before the seed of this provocative idea was consciously planted in my mind, I began to notice at even a cursory level in my beginning lessons a number of commonalities between the *udo* and *chwado* performance styles. One of my principal mentors who was rather unusual in his specialized knowledge of both sides confirmed my initial impressions, yet it wasn't until after a *nongak* performance I attended in March of 1996 that timid curiosity was replaced by genuinely concerted interest. The following is a rough account of what I witnessed that early spring.

A number of my fellow drumming students at the institute where I was officially studying had seen a flyer advertising a gate ritual performance (*mun kut* in Korean — this refers to an all-day event, part ritual, part entertainment) to be held in Kochang county (*kun*), Taesan subcounty (*myŏn*), Sŏngnam village (*li*; see Figure 1). The troupe sponsoring the event was named Kochang Nongak, a self-proclaimed *udo* group that in the past was commonly engaged in performing ritual offerings to the household gods in return for money and/or rice (*nang kŏllipp'ae* in Korean).⁶ In addition to various types of food and drink, the organizers sold booklets which contained a brief history of the *nongak* troupe, a lengthier description of their repertoire, and a complete score in traditional notation of their entire entertainment-oriented performance (*p'an kut*). It is this score that holds the most interest for me, yet I must first provide some important background details to help properly frame the discussion that will follow.

I begin with a compositional comparison of *nongak* cultural asset troupes by movement. A movement, or *madang*, in an entertainment-oriented *nongak*

⁶Kochang Nongak was originally called Yŏngmujang Nongak because it represented *nongak/p'ungmul* of Yŏnggwang, Mujang and Changsŏng counties (take the first syllable of each place name), in addition to that of Kochang (Pak Yongha 1996: 2). These counties' either border are to the near south of Kochang county.

| Udo (Iri Nongak) | Chwado (Imshil P'ilbong Nongak) |
|------------------|---------------------------------|
| Introduction | 1. Mōrigut |
| 1. Ochaе chilgut | 2. Oemachi chilgut |
| 2. Obangjin | 3. Ch'aegut |
| 3. Hohogut | 4. Hohogut |
| 4. Kaein nori | 5. P'ungnyugut |
| | 6. Panguljin'gut |
| | 7. Mijigi |
| | 8. Yōngsan |

Figure 2. Compositional comparison of *nongak* cultural asset troupes by movement (*madang*)

performance represents an essentially self-contained unit comprised of a set order of rhythmic patterns and accompanying dance steps. The *udo* tradition, officially represented by Iri Nongak, begins with an unnamed introductory segment and then continues with four named movements. The *chwado* tradition, represented by Imshil P'ilbong Nongak, has eight named movements. Certain surface parallels are readily apparent (see Figure 2). Kochang Nongak matches the cultural asset troupe Iri Nongak on the basic compositional level in every detail (see Figure 3).⁷ If we stopped our investigation here rather prematurely, we could happily assume that Kochang was indeed an *udo* troupe, as their literature so proudly claimed. If we dig deeper to the level of rhythmic pattern, however, some interesting new developments arise.

Figure 4 provides the first three movements of the *chwado* performance side by side with the first two movements of Kochang's performance. Here distinctions begin to become fuzzy. You will now see that Kochang has incorporated a number of rhythmic patterns (at least in name) from the rival

| Udo | Kochang |
|------------------|---------------|
| Introduction | Ipchanggut |
| 1. Ochaе chilgut | 1. Ochaegut |
| 2. Obangjin | 2. Obangjin |
| 3. Hohogut | 3. Hohogut |
| 4. Kaein nori | 4. Kuṅng nori |

Figure 3. Compositional comparison of *udo* troupe and Kochang troupe by movement

⁷Apparent discrepancies in terminology are due only to linguistic variation: Ipchanggut refers to an introductory movement, Ochaegut is an abbreviation of Ochaе chilgut, and Kuṅng nori and Kaein nori are synonymous terms for a movement featuring virtuosic dances of individuals or individual instrument families.

| Chwado | Kochang |
|--------------------------------|--------------------|
| 1. Mörigut | Ipchanggut |
| örungut | ilchae |
| hwimori | insagut |
| toen samchae | ichae |
| nürin kaenjigaen | insagut |
| hwimori | |
| örungut | |
| insagut | |
| 2. Oemachi chilgut | |
| kilgut | chilgut |
| nürin kaenjigaen | samchae |
| hwimori | insagut |
| 3. Ch'aegut⁸ | 1. Ochaegut |
| ochae chilgut | ochaegut |
| pparün kaenjigaen | toen ochaegut |
| hwimori | p'ungnyugut |
| | yangsando |
| | pöngöri samchaegut |
| | nömöganün karak |
| | ichae |

Figure 4. Compositional comparison of *chwado* troupe and Kochang troupe by rhythmic pattern (*karak/changdan*)

chwado tradition (lines connect the related patterns). By looking finally at the rhythmic patterns stroke by stroke below, we will see Kochang Nongak blurring the *udo/chwado* boundaries even further.

In Figure 5 I have provided the first three movements of *Kochang's p'an kut* performance, identifying which style the particular rhythmic pattern belongs to. Patterns belonging to the *chwado* tradition have a capital C placed next to them on the left, those patterns resembling the *udo* tradition having a capital U placed to their right. A number of rhythmic patterns are played in both traditions, which is noteworthy in its own right, but more importantly the first two movements of Kochang (Ipchanggut plus the movement titled Ochaegut) are with minor modifications an essentially *chwado* performance! From the movement Obangjin on there is no confusion we are in *udo* territory, yet the Kochang repertoire as *it is notated* (and this

⁸A *ch'aegut* movement opening with *ochae chilgut* (literally, "five strike road ritual") as I have listed here is admittedly an older performance practice. Most *chwado* bands today choose a combination of one through seven stroke patterns (*ilchae* through *ch'ilchae*) omitting *ochae*.

| | | |
|---|--------------------|---|
| | Ipchanggut | |
| C | ilchae | U |
| C | insagut | U |
| C | ichae | U |
| C | insagut | U |
| C | chilgut | |
| | samchae | |
| C | insagut | U |
| | 1. Ochaegut | |
| | ochaegut | U |
| | toen ochaegut | |
| C | p'ungnyugut | |
| | yangsando | U |
| C | pöngöri samchaegut | |
| C | nömöganün karak | |
| C | ichae | |
| | 2. Obangjin | |
| | obangjin | U |
| | chin obangjin | U |
| | samchae | U |
| | maeji | U |
| | samchae | U |
| | maeji | U |

Figure 5. Kochang troupe rhythmic patterns by style (C: *chwado*; U: *udo*)

will become an important distinction later on in this paper) in the self-published booklet suggests an event that is overtly challenging the *status quo* of the region, particularly as defined by the cultural asset committee. It is necessary now to examine these rhythmic patterns at the micro level to ground this last assertion with more substantive evidence.

The notation

From 1971-79 Kochang Nongak was investigated by the folk scholar Pak Yongha. He recorded their history and rhythmic patterns as dictated by the group's then lead *soe* (small gong) player Hwang Kyuön (b. 1920).⁹ This information was, for the most part, kept within the village until the 1990s, when it was then published and sold to audiences who came from the

⁹Hwang Kyuön and Kochang Nongak were later studied again in the 1990s (Kim Iktu *et al* 1994: 170-77).

outside to see Kochang Nongak perform at the beginning of the agricultural cycle (hence my acquisition). The movements in question in terms of *udo* or *chwado*-ness — Ipchanggut and Ochaegut — are rendered below in modified box notation (*chǒngganbo*; refer back to Figure 5 as a reference point). Each box represents an individual unit of time; “beats” are marked off by thicker dark lines (boxes are read from top to bottom). Kochang’s patterns occupy the middle column of each page; *chwado* patterns containing a similar order of strokes are positioned in the left column (when they exist), *udo* patterns in the right (when they exist). While a *p’ungmul/nongak* group represents at the minimum three to four different percussion instruments playing at any one time, I have for the sake of clarity provided only the small gong (*soe*) part.¹⁰ For this particular exercise, the *soe* line reveals similarities which would not be caught if looking at the other instrumental parts. The key to the symbols used in this notation is provided in Figure 6.

We could stop our examination here with enough open-ended questions to fill a small book. One to consider here is: Does Kochang Nongak represent a group out of the glare and influence of the Office of Cultural Assets, perhaps implying if not proving a link back to a past when Chǒlla

| | symbol | explanation |
|---------------|--------|--|
| pre-damped: | ⊖ | a strong stroke preceded by a quick damping with the fingers |
| | ⊖̇ | above stroke preceded by a grace note |
| | ⊖̣ | a weaker stroke preceded by a quick damping with the fingers |
| | ⊖̣̇ | above stroke preceded by a grace note |
| | ⊖̣̣̇̇ | stroke two above preceded by two grace notes |
| post-damped: | ⌋ | damping with the fingers after a stroke |
| | ⊖̣ | quickly damp with fingers and thumb after initial striking |
| undamped: | ○ | a strong stroke |
| | ◦ | a weaker stroke |
| fully damped: | ● | a strong stroke |
| | • | a weaker stroke |
| | ◐ | an undamped stroke followed by a fully damped one |
| (other) | — | a “rest” — a silent subdivision of the beat |

Figure 6. Key to *soe* symbols used in notation

¹⁰For those wishing to compare the full notations of each band, see Pak Yongha 1996: 11-30 for Kochang Nongak, Hesselink 1998b: 361-445 for Iri Nongak (*udo*), and Hesselink 1998b: 446-93 for Imshil P’ilbong Nongak (*chwado*).

drumgut — play through twice

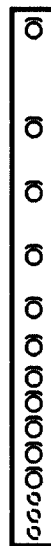


Ipchanggut

ilchae — play through once



ilchae — this is the second phrase of the *udo* rhythmic pattern (play through once)



insagut — play through once



(gong [ching] stroke)

insagut — play through once



(gong stroke)

insagut — play through twice



(gong stroke)

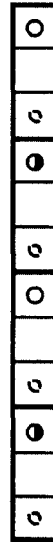
hwimoir — repeat until cue



ichae — repeat until cue



ichae — repeat until cue



insagut — play through once

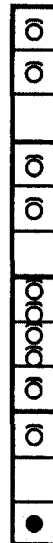


(gong stroke)

insagut — play through once *insagut* — play through twice



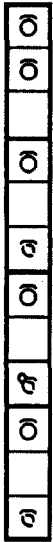
(gong stroke)



(gong stroke)

kilgut — repeat until cue

first phrase



chilgut — repeat until cue

(first phrase)



(second phrase)



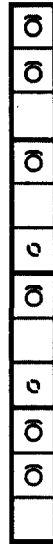
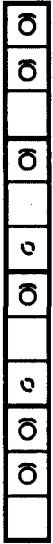
(second phrase)



samchae — this is the second phrase of the *chwado* rhythmic pattern
(repeat both phrases until cue)

samchae — repeat until cue
(first phrase)

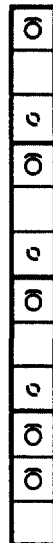
samchae — this is the second phrase of the *udo* rhythmic pattern
(repeat both phrases until cue)



(first phrase)

(second phrase)

(first phrase)



insagut

insagut

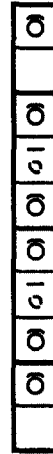
insagut

1. Ochaegut

ochaegut — repeat until cue
(first phrase)



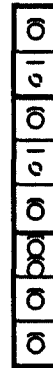
ochae chilgut — repeat
until cue (first phrase)



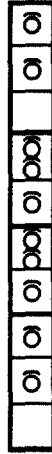
(second phrase)



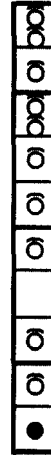
(second phrase)



(third phrase)



(third phrase)



(fourth phrase)



(fourth phrase)



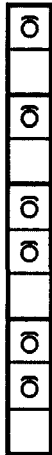
(fifth phrase)



(fifth phrase)



toen ochaegut — repeat
until cue (first phrase)



(second phrase)



(third phrase)



(fourth phrase)



kilgut — repeat until cue
(first phrase)



p'ungnyugut — repeat until
cue (first phrase)



(second phrase)



(second phrase)



(third phrase)



(third phrase)



yangsando — repeat until
cue (first phrase)



yangsando — repeat until
cue (first phrase)



(second phrase)



(second phrase)



(third phrase)



(third phrase)



(fourth phrase)



(fourth phrase)



toen samchae — this is the second phrase of the *chwado* pattern
(repeat both phrases until cue)



pŏngŏri samchae — repeat until cue (first phrase)



(second phrase)



(second phrase)



ümsae — play through once



nömöganün karak — play through once (first half of first phrase)



kaenjigaen — repeat until cue



(second half of first phrase)



ümsae — play through once



(second phrase)



hwimori — repeat until cue



ichae — repeat until cue



province bands shared a much more common repertoire? Kochang is not an isolated example: two sets of village ensembles I played with informally who were based near Chŏnju, the capital city of the province, also mixed rhythmic patterns from *udo* and *chwado* quite indiscriminately and unknowingly.¹¹ While we will never be able to prove concretely the answer to this query, I can with a little more certainty demonstrate more modern influences on Kochang Nongak.

It is important to reiterate the fact that the notation provided in Kochang's booklet was collected from 1971 to 79. Did Kochang Nongak in 1996 still perform in this somewhat stylistically ambiguous manner, or had changes occurred? Figure 7 provides the performance order of the first two movements (*madang*) as dictated by the notation, side by side with the order according to their 1996 performance. Changes had indeed taken place in somewhat dramatic fashion: most elements of the *chwado* structure had been eliminated or altered to an *udo* format.

| 1971-1979 | | | 1996 | | |
|-----------|--------------------|---|------|--------------------|---|
| | Ipchanggut | | | Ipchanggut | |
| C | ilchae | U | C | ilchae | U |
| C | insagut | U | C | insagut | U |
| C | ichae | U | | | |
| C | insagut | U | | | |
| C | chilgut | | | | |
| | samchae | | | | |
| C | insagut | U | | | |
| | 1. Ochaegut | | | 1. Ochaegut | |
| | ochaegut | U | | ochaegut | U |
| | toen ochaegut | | | toen ochaegut | |
| C | p'ungnyugut | | | chwajilgut | U |
| | yangsando | U | | yangsando | U |
| C | pŏngŏri samchaegut | | C | pŏngŏri samchae | |
| C | nŏmŏganŭn karak | | C | nŏmŏganŭn karak | |
| C | ichae | | C | ichae | |

Figure 7. Comparison of performance orders over time (C: *chwado*; U: *udo*)

¹¹The first group had no name; the second used the title Noin Nongaktan (Elder's *nongak* troupe). *Udo* rhythms are also found in movements generally considered solely within the *chwado* realm (Kim Wŏnho 1999: 404), and *chwado* rhythms are even found in *uttari* (Kyŏnggi and Ch'ungch'ong provinces) *p'ungmul/nongak* performances (Kungnip munhwajae yŏn'guso 1996: 147-48).

Final thoughts

At this point I can only speculate as to the reasons behind this transformation. A few key historical markers worth mentioning: as far as we know, Kochang performed as the notation suggests during the 1970s and most likely into the early 1980s.¹² The Office of Cultural Assets recognized two *nongak* bands as intangible cultural assets in the mid- and late 1980s — Iri Nongak as the *udo* troupe in 1985 and Imshil P'ilbong Nongak as *chwado* in 1988. According to separate documentation, Kochang Nongak began competing in regional competitions around the late 1980s, winning a major competition in 1994 (see Kim Iktu *et al* 1994: 171-72). If you consider that Kochang would have competed as an *udo* band — most competitions in the area were and are segregated in this way — and that the judges of these competitions tend to come from Iri Nongak (the cultural asset troupe), then one could guess that Kochang Nongak felt the need to at least modify their performance in order to make it to the next level of recognition. Recognition in the province through the winning of competitions not only fuels local pride or vanity, but can potentially lead to financial rewards as well in the form of high school and/or college students coming to the village to study during the winter and spring holidays.

This is admittedly still a very rough study of this subject and the local situation — I look forward to others' input and hope to provide in the years to come more researched conclusions.

References

Ch'oe T'aeyŏl

- 1984 "*Chŏnbuk chwa-udo nongak mu-e kwanhan yŏn'gu*" [A study of "left side" and "right side" style *nongak* dances in North Chŏlla province]. Master's thesis, Chungang University.

Chŏng Pyŏnggho

¹²By 1980, members of Kochang Nongak from the related troupe Yŏnggwang Nongak (see footnote 6 above) had begun to perform with famous percussionists from the established *udo* regions of Puan and Chŏngŏp counties, including most importantly the *changgo* (hourglass-shaped drum) player Yi Tongwŏn, the principal teacher of Kim Hyŏngsun (the current leader of the *udo* cultural asset troupe Iri Nongak). A field recording by the folk music scholar Yi Pohyŏng recently remastered on CD preserves this somewhat unusual lineup for posterity (*Honam udo nongak "p'an'gut"* [Korean traditional music: Honam *udo nongak* "p'an'gut"], Jigu HKYCD-02, 1995).

- 1994 [1986] *Nongak*. Seoul: Yŏlhwadang.
 Han'guk hyangtosa yŏngu chŏn'guk hyŏnbŭihoe [National Research Council on Korean Local History]
- 1994 *Han'guk ũi nongak: Honam p'yŏn* [Korean *nongak*: Volume on Chŏlla provinces]. Seoul: Susŏwŏn.
- Hesselink, Nathan
- 1998a "Of Drums and Men in Chŏllabuk-to Province: Glimpses into the Making of a Human Cultural Asset." *Korea Journal* 38(3): 292-326.
- 1998b "A Tale of Two Drummers: Percussion Band Music in North Chŏlla Province, Korea." Ph.D. thesis, University of London, 2 volumes, 610 pages.
- Hong Hyŏnshik, Kim Ch'ŏnhŭng and Pak Hŏnbong
- 1967 *Honam nongak* [Chŏlla province *nongak*]. *Muhyŏng munhwajae chosa pogosŏ* [Intangible cultural asset research] 33. Seoul: Mun'gongbu munhwajae kwalliguk.
- Howard, Keith D.
- 1990 [1989] *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society*. Seoul: Royal Asiatic Society, Korea Branch.
- Kim Iktu, No Poksun, Im Myŏngjin, Chŏn Chŏnggu and Ch'oe Sanghwa
- 1994 *Honam udo p'ungmulgut* [Chŏlla provinces "right side" *p'ungmulgut*]. Chŏnju: Chŏnbuk taehakkyo Chŏlla munhwa yŏn'guso.
- Kim Wŏnho
- 1999 *P'ungmulgut yŏn'gu* [A study of *p'ungmulgut*]. Seoul: Hangminsŏ.
- Kungnip munhwajae yŏn'guso [Nationally established cultural asset research institute]
- 1996 *Chungyo muhyŏng munhwajae che 11-na ho P'yŏngtaek Nongak* [Important intangible cultural asset No. 11b, P'yŏngtaek Nongak]. Seoul: Kungnip munhwajae yŏn'guso.
- No Poksun
- 1994 *Nongak*. Chŏnju: Pongchŏn ch'ulpansa.
- Office of Cultural Properties
- 1990 *Cultural Properties of the Republic of Korea: An Inventory of State-Designated Cultural Properties*. Seoul: Office of Cultural Properties, Ministry of Culture.
- Pak Yongha, editor
- 1996 *Kochang nongak p'an'gut karakchip* [A collection of Kochang county *nongak* rhythmic patterns]. Taesan: Honam udo Kochang Pangjang nongaktan.
- Sŏng Chaehyŏng
- 1984 "*Chwado nongak-kwa udo nongak-ŭi pigyo*" [A comparison of "left side" and "right side" *nongak*]. Master's thesis, Hanyang University.
- Yang Jongsung [Yang Chongsŭng]
- 1994 "Folklore and Cultural Politics in Korea: Intangible Cultural Properties and Living National Treasures." Ph.D. dissertation, Indiana University.

동전의 양면

호남 좌·우도농악 동근설(同根說)

네이든 헤슬링크(일리노이 주립대학)
김인숙 옮김

문제제기

한 국음악학과 민속학에서는 보통 한국 호남지역(전라남·북도)의 지리·경제적 조건이 이 지역 전통기악과 성악 장르의 음악적 및 철학적 특징에 영향을 끼쳐왔다는 설명이 흔히 받아들여지고 있다.¹ 서쪽의 평야지대, 이른바 '우도(右道)'는 산악지대가 많은 동부, 곧 '좌도(左道)'와 대비된다.² 이러한 구별은 문화부/문화재청에서 호남지방의 두 지역 농악, 곧 우도(이리농악)와 좌도(임실필봉농악)에 모두 무형문화재 지위를 부여함으로써 공식적으로 인정받고 있다.³

1995년부터 96년까지 나는 전라북도에 살면서 한국농악에 대한 박사논문을 위한 현지조사를 수행하였다. 당시 좌·우도의 구별은 때로 추상적으로뿐만 아니라 피부로 느낄 만큼 실제적으로 다가왔다. 즉 우도농악 연주자 대부분은 좌도의 연주자들과 전혀 무관하였고, 좌도도 마찬가지였다. 양쪽 집단이 물리적으로 매우 근접하게 살면서도(어떤 이들은 아예 같은 도시나 마을에 사는 경우도 있었다), 각 진영이 자기네만의 의상, 장단구성, 연주 철학 등 독특한 연주전통을 가지고 있다고 주장하였다.⁴ 필자처럼 양쪽 전통에 다 관심있고 이를 배우고 있는 용감한 국

¹이 논문이 나올 수 있도록 학술회의에 초대하고 참가할 기회를 준 서울대학교 황준연 박사께 깊은 감사를 드린다. 또한 값진 학술회의가 되도록 지원과 노고를 아끼지 않은 채현경 박사께도 개인적으로 고마움을 전하고 싶다.

²이처럼 얼핏 정반대같은 명칭은 아마 서울중심의 시각에서 나왔을 것이다. 즉 서울에서 남쪽을 바라볼 때 '오른쪽'은 서쪽, '왼쪽'은 동쪽이 된다.

³무형문화재 제도와 내부운영에 관한 영문문헌은 양중승(1994)과 Howard(1990: 241-62), 문화재관리국(1990: 3-7) 참고. 이리농악과 임실필봉농악에 대한 더 구체적인 현지조사는 Hesselink(1998a) 참고.

⁴이러한 '공식적' 구분은 수많은 지역 학자들에 의하여 심화되었다(정병호 1994: 207-8:

한국항토사연구학회회 1994: 13-14; 노복순 1994: 27; 최태열 1984: 73; 성재형 1984: 89-90; 홍원사의 1967: 116-17).

⁵혹시라도 내 군공에 군공을 치르거나 직업상 불이익을 당하지 않도록 이분들의 이들을 범하지 않기로 한다.

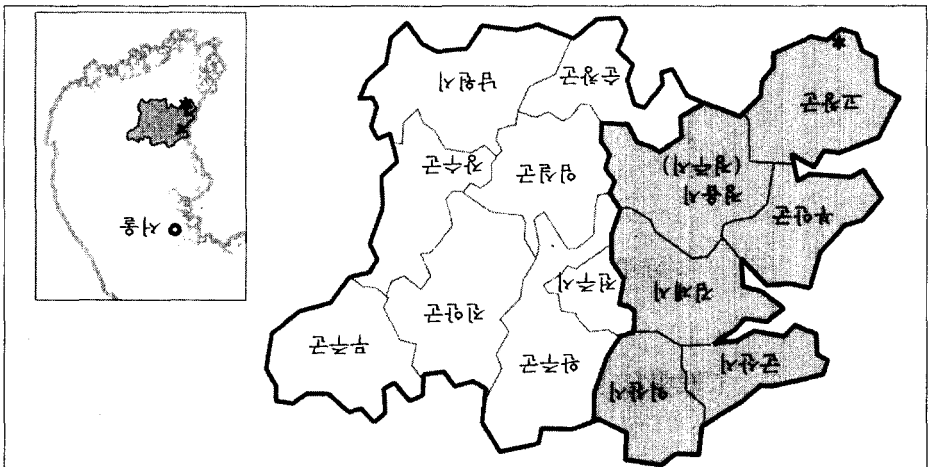
도원여 국가 지원의 문화재보존 제도에 대해 심각한 의문을 제기하게 한다.

주 현실적인 가능성을 간파하고 있기도 하고, 그러한 명제는 현상(status quo)에 호남지역에서 일어났고 지금도 일어나고 있는 상호 교류에 의한 융합화라는 어원(적으로) 굳어진 것이 사실이라면? 단일 원천, 단선적 발전이라는 발상은 분명 간이 흐름에 따라서 서서히 축적되고, 이것이 결국 무형문화재 제도에 의해 (거의 한 뿌리에서 비롯했다는 확신을 가지고 있었다. 혹시 보다 아주 미세한 차이가 시나 문헌과 같은 문중을 제시하지는 못하지만, 그들은 전라도의 중앙이 궁극적으로 은, 양식과 연행의 차이가 비교적 최근에 일어난 현상이라 느끼고 있었다.⁵ 녹음이 그러나 나와 함께 공부한 중앙/풍물 연주자 가운데 소수나마 북소리 큰 사람들 이기도 했다.

이들과 지위의 안전을 염려하는, 두 전들의 스승과 선봉자들의 충고를 따를 결과 있는 듯한 느낌이 몇 번이나 들었다. 이 황당한 처지는, 외국인 연구자로서 나의 소수는 틀림에서 이 일을 해야 했다. 스파이나 이중간첩같은 거북한 역할을 맡고

그림 1. 전라북도 지도

■=좌도 □=우도 * =교왕죽아



상론

이러한 도발적인 생각의 씨앗이 내 생각 속에 의식적으로 뿌려지기 이전, 나는 수업을 받는 초기 매우 서투른 단계에서부터 우도와 좌도의 연주양식 사이에서 많은 공통점을 발견하기 시작했다. 내가 주로 배운 스승 가운데 좀 특이하게 좌·우도 모두에 능한 한 분이 이러한 나의 첫인상을 확고하게 해 주었지만, 어렵פות한 호기심이 비로소 진짜 일관된 흥미로 바뀐 것은 1996년 3월 농악 연주를 참관하고 나서의 일이다. 그해 이른봄 내가 직접 본 일을 대강 간추려 본다.

내가 공식적으로 배우고 있던 전습소에서 함께 장구를 배우는 많은 학생들이 고창군 대산면 성남리(그림 1 참조)에서 열리는 문굿(하루 종일 열리는 행사로, 의식이기도 하고 여흥이기도 하다)의 광고전단을 본 일이 있다. 행사 후원자의 명칭은 '고창농악'으로, 예전에 흔히 성주굿을 벌여주고 돈이나 쌀 따위를 받던('낭걸림패'라 한다), 자칭 우도 굿패였다.⁶ 주최측에서는, 갖가지 먹을 것 마실 것 이외에도, 농악패의 연혁과 연주곡목에 대한 장황한 해설과 전통적 기보법에 의한 판굿 전곡 악보를 담은 소책자를 판매하였다. 나의 관심을 가장 끌었던 것은 물론 판굿의 악보이지만, 이후 전개될 논의의 틀을 적절히 잡기 위해 먼저 몇 가지 중요한 배경설명을 덧붙여 두어야 할 것 같다.

먼저 장(場)에 따른 농악 굿패의 구성을 비교해 보고자 한다. 판굿에서 장 혹은 마당이란 일련의 장단과 발짓으로 구성된, 본질적으로 독립한 단위를 가리킨다. 공식적으로 이리농악으로 대표되는 우도굿에서는 따로 이름이 없는 도입부에, 이름이 붙은 4개의 마당이 이어진다. 임실필봉농악으로 대표되는 좌도굿에는 8개의

표 1. 마당에 따른 농악굿패의 구성 비교

| 우도(이리농악) | 좌도(임실필봉농악) |
|----------|------------|
| 도입부 | 1. 머리굿 |
| 1. 오채질굿 | 2. 외마치질굿 |
| 2. 오방진 | 3. 채굿 |
| 3. 호호굿 | 4. 호호굿 |
| 4. 개인놀이 | 5. 풍류굿 |
| | 6. 방울진굿 |
| | 7. 미지기 |
| | 8. 영산 |

⁶고창농악은 고창 이외에 영광·무안·장성의 농악/풍물을 가리키기도 하므로 세 군의 첫자를 따서 원래 영무장농악이라 불렀다(박용하, 1996: 2). 세 군 모두 고창군 남부와 군계를 접하고 있다.

표 2. 마당에 따른 우도굿패와 고창굿패의 구성 비교

| 우도 | 고창 |
|---------|---------|
| 도입부 | 입장굿 |
| 1. 오채질굿 | 1. 오채굿 |
| 2. 오방진 | 2. 오방진 |
| 3. 호호굿 | 3. 호호굿 |
| 4. 개인놀이 | 4. 구정놀이 |

마당이 있고 마당마다 이름이 있다. 얼른 보기에 두 들은 표면상 유사하다(표 1 참조). 고창농악의 세부단계 기본구성은 무형문화재 이리농악과 대응한다(표 2 참조).⁷ 조금 성급하게 이쯤 해서 연구를 그만둔다면, 우리는 고창농악이 자기네 책자에서 주장하고 있듯 분명 우도굿패라고 쉽게 단정할 수 있을 것이다. 그러나 더 깊이 장단 층위까지 파들어가면 재미있는 새로운 양상이 전개된다.

표 3은 좌도굿의 처음 세 마당을 고창굿의 처음 두 마당과 나란히 놓은 것이다. 여기서 구분은 모호해지기 시작한다. 고창굿은 경쟁자인 좌도굿 전통에서 온 장단을 (적어도 명칭상) 많이 수용하고 있음이 이제 나타난다(유관한 장단은 선으로 이어 놓았다). 다시 아래 장단 점수를 더 세분한 것을 보면, 고창농악이 우도/좌도의 경계를 더한층 무색하게 하고 있음을 알 수 있다.

표 4는 고창 판굿 연행의 처음 세 마당을, 각각의 장단이 속하는 양식을 밝혀 제시한 것이다. 좌도굿에 속하는 형태는 왼쪽에 '좌'로, 우도굿과 유사한 형태는 오른쪽에 '우'로 나타내었다. 적지않은 장단이 양쪽 모두에서 사용되었는데, 이는 그 자체로도 중요하지만 더 특기할 것은 고창농악의 처음 두 마당(입장굿과 오채굿)은 본질적으로 좌도굿을 거의 그대로 답습하였다는 것이다. 오방진 이후는 우도굿에 속한다는 것은 의심할 여지가 없으나, 자체 발행 책자에 기보된 그대로의 고창굿 구성은 (이 논문 후반부에서 아주 중요한 변별요소가 될텐데) 분명 그 지역의 실제 상황, 특히 문화재위원회의 우도굿 정의를 위협하는 것이다. 따라서 이러한 주장에 대한 더 확실한 근거를 세우기 위해 이들 장단에 대한 세밀한 연구가 필요하다.

악 보

민속학자 박용하는 1971년부터 79년까지 고창농악에 대해 연구하였다. 그는 당시 상쇠 황규언(1920~)의 구술에 따라 고창농악의 역사와 장단에 대하여 기록하

⁷외관상 용어 차이는 말 차이에 지나지 않는다. 곧 입장굿은 도입부를 말하고, 오채굿은 오채질굿이 생략된 것이며, 구정놀이와 개인놀이는 사람이나 악기군의 덧붙여진 춤이 특징인 마당과 동의어이다.

표 3. 장단에 따른 좌도굿패와 고창굿패의 구성 비교

| 좌도 | 고창 |
|--------------------|---------|
| 1. 머리굿 | 입장굿 |
| 어름굿 | 일채 |
| 휘모리 | 인사굿 |
| 된삼채 | 이채 |
| 느린 갠지겐 | 인사굿 |
| 휘모리 | |
| 어름굿 | |
| 인사굿 | |
| 2. 외마치질굿 | |
| 길굿 | 질굿 |
| 느린 갠지겐 | 삼채 |
| 휘모리 | 인사굿 |
| 3. 채굿 ⁸ | 1. 오채굿 |
| 오채질굿 | 오채굿 |
| 빠른 갠지겐 | 된오채굿 |
| 휘모리 | 풍류굿 |
| | 양산도 |
| | 병어리삼채굿 |
| | 넘어가는 가락 |
| | 이채 |

였다.⁹ 그 내용 대부분이 1990년대까지 마을에 보존되었는데, 이후 이것이 출판되어 이른 봄철 고창농악을 보러 오는 외부인들에게 판매하게 된 것이다(나도 이때 이것을 얻었다). 우도냐 좌도냐가 의문스러운 입장굿과 오채굿 부분을 아래 정간보에 기보하여 보았다(표 4와 비교). 정간은 개개의 시간단위를 나타내며, 이를 몇 개씩 묶은 '박'은 굽은 선으로 표시한다(정간보는 위에서 아래로 읽는다). 고창굿의 장단을 가운데 놓고, 비슷한 점수로 이어지는 좌도굿은 (해당 장단이 있을 경우) 왼쪽에, 우도굿 역시 장단이 있을 경우 오른쪽에 놓았다. 풍물/농악패는 어느 경우라도 최소한 서너 개의 타악기를 연주하지만, 명료성을 기하기 위하여 쇠가락만을 적기로 한다.¹⁰ 다음 악보의 경우, 다른 악기에서는 포착하기 힘든 유사성이

⁸여기 제시한 오채질굿(말 그대로, 징의 타점이 다섯인 길굿)으로 시작하는 채굿은 비교적 오랜 형태로 보인다. 오늘날 대부분의 좌도굿패는 오채를 뺀 일채에서 칠채까지를 조합해서 연주한다.

⁹황규연과 고창농악에 대하여는 1990년대에 다시 연구가 이루어졌다(김익두의 1994: 170-77).

¹⁰각 굽패의 총보를 비교하고자 하면 박용하(1996: 11-30)의 고창농악과, Hesselink(1998b:

표 4. 양식에 따른 고창굿패의 장단(좌:좌도: 우: 우도)

| | | |
|---|---------|---|
| | 입장굿 | |
| 좌 | 일채 | 우 |
| 좌 | 인사굿 | 우 |
| 좌 | 이채 | 우 |
| 좌 | 인사굿 | 우 |
| 좌 | 질굿 | |
| | 삼채 | |
| 좌 | 인사굿 | 우 |
| | 1. 오채굿 | |
| | 오채굿 | 우 |
| | 된오채굿 | |
| 좌 | 풍류굿 | |
| | 양산도 | 우 |
| 좌 | 병어리삼채굿 | |
| 좌 | 넘어가는 가락 | |
| 좌 | 이채 | |
| | 2. 오방진 | |
| | 오방진 | 우 |
| | 진오방진 | 우 |
| | 삼채 | 우 |
| | 매지 | 우 |
| | 삼채 | 우 |
| | 매지 | 우 |

쇠가락에서는 드러나고 있다. 악보에 사용된 부호는 표 5에 설명되어 있다.

벌여 놓은 물음들만으로도 조그만 책 하나는 충분히 나오겠지만, 이쯤 해서 논의를 접어 두자. 여기서 한 가지 따져보아야 할 것은, 고창농악은 과연 문화재청의 후광과 보호를 입지 못한, 어쩌면 호남농악이 음악적으로 지금보다 더 많은 것을 공유하던 과거의 모습을 (증명은 아니더라도) 시사하는 하나의 굿패를 대표할 수 있는가 하는 것이다. 이러한 예는 고창만이 아니다. 나와 비공식적으로 함께 연주한 적이 있는 전라북도 도청소재지 전주의 두 군데 마을굿패도 우도인지 좌도인지 분간하기 어려울 만큼 장단을 혼합하여 연주하고 있었다.¹¹ 이러한 의문에 대한 구체적인 증명은 앞으로도 불가능하겠지만, 비교적 근래 들어 고창농악에 일어난 변화만은 좀더 확실히 증명할 수 있다.

361-445)의 이리농악(우도), 그리고 Hesselink(1998b: 446-93)의 임실필봉농악(좌도) 참조.

¹¹굿패 하나는 이름이 없고, 다른 하나는 노인농악단이라 하였다. 일반적으로 순전히 좌도로 인식되는 지역에서도 우도 리듬이 연주되고(김원호 1999: 404), 경기·충청 웃다리농악에서조차 좌도 리듬을 사용하고 있다(국립문화재연구소 1996: 147-48).

표 5. 악보에 사용된 부호 설명

| | 부호 | 설 명 |
|----------|----|----------------------------------|
| 막고 치는 것: | ○ | 손가락으로 급히 막으며 강하게 친다 |
| | ◐ | 접가락으로 미끄러지듯 윗부분을 친다 |
| | ◑ | 손가락으로 급히 막으며 약하게 친다 |
| | ◒ | 접가락으로 미끄러지듯 윗부분을 친다 |
| | ◓ | 접가락으로 두 번의 전타음에 이어 미끄러지듯 윗부분을 친다 |
| 치고 막는 것: | ┘ | 때린 다음 손가락으로 막는다 |
| | ● | 때리자마자 엄지와 나머지 손가락을 이용하여 재빨리 막는다 |
| 막지 않음: | ○ | 세게 |
| | ◦ | 여리게 |
| 완전히 막음: | ● | 세게 |
| | ● | 여리게 |
| | ◐ | 완전히 막고 친 다음 열고 친다 |
| (기타) | — | 쉽표: 분박 표시 |

어름곳: 두 번



입장곳
일채: 한 번



일채: 우도장단의 둘째
가락에 해당(한 번)



인사곳: 한 번



(정점)

인사곳: 한 번



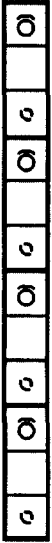
(정점)

인사곳: 한 번



(정점)

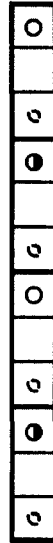
휘모리: 반복



이채: 반복



이채(반복)



인사긱: 한 번



(정점)

인사긱: 한 번



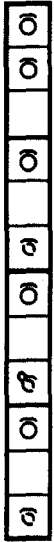
(정점)

인사긱: 한 번

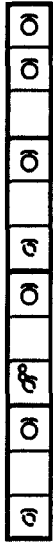


(정점)

길곳: 반복
(첫째 가락)



질곳: 반복
(첫째 가락)



(둘째 가락)



(둘째 가락)



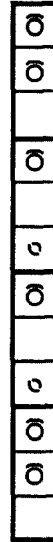
삼채: 좌도장단의 둘째 가락에
해당(두 가락을 반복)



삼채: 반복
(첫째 가락)



삼채: 우도장단의 둘째
가락에 해당
(두 가락을 반복)



(첫째 가락)



(둘째 가락)



(첫째 가락)



인사굿

인사굿

인사굿

1. 오채굴: 반복
(첫째 가락)



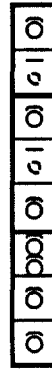
오채질굴: 반복
(첫째 가락)



(둘째 가락)



(둘째 가락)



(다섯째 가락)



(다섯째 가락)



뒤오채질곳: 반복
(첫째 가락)



(넷째 가락)



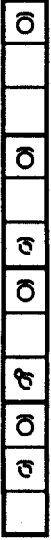
길곳: 반복
(첫째 가락)



풍류곳: 반복
(첫째 가락)



(둘째 가락)



(둘째 가락)



(셋째 가락)



(셋째 가락)



양산도: 반복
(첫째 가락)



양산도: 반복
(첫째 가락)



(둘째 가락)



(둘째 가락)



(셋째 가락)



(셋째 가락)



(넷째 가락)



(넷째 가락)



뒤삼채: 좌도장단의 둘째 가락
해당(두 가락을 반복)



병어리삼채굿: 반복
(첫째 가락)



(둘째 가락)



(둘째 가락)



이음새: 한 번



(둘째 가락)



취모리: 반복



이채: 반복



표 6. 1970년대와 90년대 연주순서 비교(좌: 좌도: 우: 우도)

| 1971-79 | | | 1996 | | |
|---------|---------|---|--------|---------|---|
| | 입장곡 | | | 입장곡 | |
| 좌 | 일채 | 우 | 좌 | 일채 | 우 |
| 좌 | 인사곡 | 우 | 좌 | 인사곡 | 우 |
| 좌 | 이채 | 우 | | | |
| 좌 | 인사곡 | 우 | | | |
| 좌 | 질굿 | | | | |
| | 삼채 | | | | |
| 좌 | 인사곡 | 우 | | | |
| 1. 오채굿 | | | 1. 오채굿 | | |
| | 오채굿 | 우 | | 오채굿 | 우 |
| | 된오채굿 | | | 된오채굿 | |
| 좌 | 풍류굿 | | | 좌질굿 | 우 |
| | 양산도 | 우 | | 양산도 | 우 |
| 좌 | 병어리삼채굿 | | 좌 | 병어리삼채 | |
| 좌 | 넘어가는 가락 | | 좌 | 넘어가는 가락 | |
| 좌 | 이채 | | 좌 | 이채 | |

고창농악 책자에 있는 악보가 1971년에서 79년 사이에 채록됐다는 사실을 다시 한 번 상기할 필요가 있다. 고창농악은 1996년에도 여전히 이처럼 양식상 애매모호한 형태로 연주되고 있었을까, 아니면 어떤 변화가 일어났을까? 표 6은 악보의 첫 두 마당 연주순서를 1996년 연주순서와 나란히 놓아 본 것이다. 제법 극적인 변화가 정말로 일어났다. 좌도 구조의 요소 대부분이 빠지거나 우도 틀로 바뀐 것이다.

결 론

이러한 변화의 원인에 대하여 이 시점에서는 추론 밖에 도리가 없다. 몇 가지 언급할 만한 역사적인 지표들은 이런 것들이다. 먼저, 우리가 아는 한, 고창농악패는 1970년대와 아마도 1980년대 초까지는 악보에 나와 있는 대로 연주하였다.¹² 문화재청은 1980년대 중반과 후반에 무형문화재로서 두 개의 농악패—1985년 우도굿

¹²1980년 무렵 인근의 영광농악패(주 6을 보라)에서 온 고창농악단원들은 부안이나 정읍과 같은 전통적 우도지역에서 온 유명한 잼이들과 함께 공연하기 시작하였다. 빼놓을 수 없는 인물이 설장고 이동원, 농악단 지도자 김형순(현 이리농악보존회장)이다. 민속음악학자 이보형이 현장에서 채록한 음악이 최근 CD로 복각되었으므로(〈한국의 전통음악: 호남우도농악 판곡〉, 지구 HKYCD-02, 1995), 다소 특이한 이 진용은 후대까지 보존될 것이다.

패 이리농악, 1988년 좌도굿패 임실필봉농악—를 인정하였다. 또다른 문헌에 따르면 고창농악은 1980년대 후반 무렵부터 지방 경연대회에 나가기 시작했고 1994년에는 장원을 차지한 바 있다(김익두외 1994: 171-72). 고창농악은 당연히 우도굿패 자격으로 출전했겠고—대부분 이 지역의 경연들이 예나 지금이나 이런 식으로 유파를 가르다—심사위원들은 이리농악(무형문화재 보유 굿패) 출신이었을 터이므로, 고창농악은 확실히 접수를 따기 위하여 자기네 연주를 최소한 변형시킬 필요가 있었을 것이다. 경연대회 입상을 통해 지역에서 인정받는다는 것은 지역적 자부심이나 명예를 충족시킬 뿐 아니라, 겨울이나 봄방학을 이용하여 농악을 배우고자 하는 고등학생 혹은 대학생을 유치해 잠재적인 수입원을 갖게 된다는 것을 의미한다.

이상은 주제와 지역상황에 대한 소략한 연구에 지나지 않음을 시인할 수밖에 없다. 여러 연구자들의 아낌없는 질정을 바라며, 몇 년 후에는 좀더 진전된 결론을 제시할 수 있도록 노력하겠다.