

Western Staff Notation and Its Impact on Korean Musical Practice

Byongwon Lee
University of Hawaii

Notation, according to the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, is “A visual analogue of musical sound, either as a record of sound heard or imagined, or as a set of visual instructions for performers” (Bent 1980: 333). Thus, the likely motivation behind the use of notation is either the need for a memory aid or as a means of communication. Since the 15th century, Korea has accumulated more than six different notational systems to serve different purposes.¹ Despite the existence of a well-developed native mensural notation, the introduction of the five-lined Western staff notation to Korea in the early 20th century has had a significant impact on the performance and transmission of Korean traditional music. The focus of this paper is, thus, an examination of the usage of Western staff notation by musicians of Korean traditional music and its impact on Korean musical practice.

The most important Korean notation is a type of mensural notation called *chǒngganbo* (square notation), which came into being in the middle of the 15th century (See Figure 1). Chinese pitch names were placed in a series of square boxes, the pitch names indicating the exact pitch and the squares indicating durational values. This system was first included in the *Sejong changhǒn taewang shillok* [Annals of the Great King Sejong],² which emerged slightly earlier than the comparable mensural notation of Western Europe.

¹For more detailed description on Korean notations, see Kaufmann (1967) or Byongwon Lee (1980).

²The scores are included in volumes 136-46, which are part of the *Chosǒn wangjo shillok* [Annals of the Chosǒn Dynasty]. King Sejong reigned from 1418 to 1450.

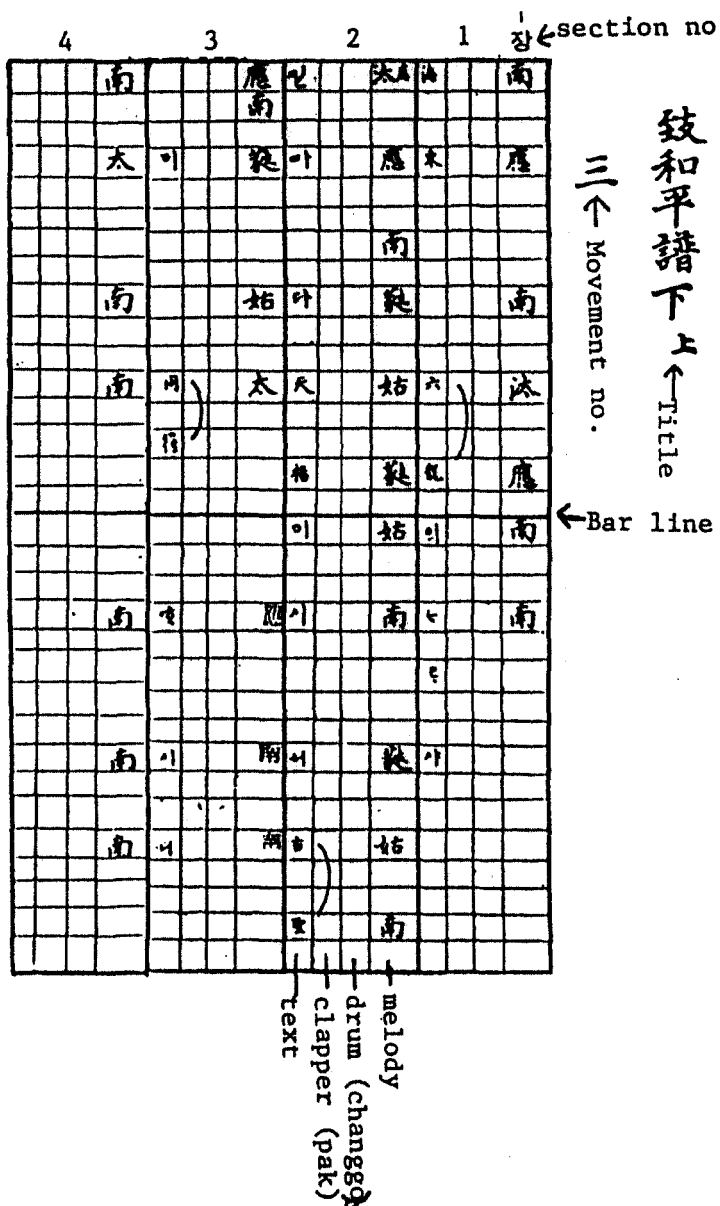


Figure 1. An excerpt from a *chŏngganbo* notation from *Sejong changhŏn taewang shillok*

Subsequently, several other types of notation were developed for specific instruments or genres. However, their primary purpose was to serve as a

means of reminder for those who learned the music.

The present Western staff notation was shaped as a mensural notation between the late 15th and the early 16th centuries. Since then, composers have relied on the system to write down their musical ideas, and performers have faithfully reproduced the original musical ideas of the composer as accurately as possible. In other words, the notation was the final product of the composition and the final and only version of its performance in the West until the 19th century.

Despite the abundance of old manuscripts and numerous theoretical studies about them, much to our curiosity, contemporary Korean musicians do not attempt to perform the repertory contained in the 15th-century *Annals* or in the later manuscripts. Present-day musicians do not perform traditional music from a written score either, unless it is re-arranged for the Western orchestra-like *kugak kwanhŷŏn aktan* (lit. "Korean music orchestra") or composed in the Western staff notation. This is opposite of what musicians of Western art music have been doing. In contrast to Korean usage of notations, the old manuscripts of the same period preserved in Western Europe are often subject to meticulous decipherment and reconstruction by researchers and performers. The different attitudes toward the old manuscripts and notations tell something about the different degrees of comprehension and use of notation among Korean and Western musicians. In sum, notations in Korean music did not seem to play a crucial role in performance practice and continuous transmission. To understand the Korean attitude toward notation, one needs to understand traditional performance practice and transmission.

Traditionally, Korean professional musicians went through roughly five developmental stages: (1) observing and absorbing the primary teacher's performance, (2) learning rudimentary materials by rote and by imitation of the primary teacher, (3) learning from other teachers and learning musical materials other than the disciple's main genre, while establishing one's own personal style, (4) establishing and winning recognition of the musician's personal style, and (5) achieving musical maturity and masterly performance ability. Notation has never played an important role in this process.

Socially it was acceptable for a musician in traditional music to obtain instructions from more than one teacher until the musician was able to establish a personal style. The accomplished student would add to her or his music continuously, thus establishing an individualistic style. This practice resulted in ever-changing performance styles, and creativity was constantly in demand. Repetition, exact reproduction, or imitation of one

style of performance has been regarded as incompetent. For this reason, the concept of "school" or the Japanese *iemoto* [family tradition] style of musical lineage was not recognized in Korean music until the early 1960s.

When young musicians at the National Center for Korean Traditional Performing Arts perform a court music piece along with their respective teachers, their ornamentation, dynamic changes, and other subtle expressions often differ from their teacher's style. Yet, the teachers accept their disciples' deviation as being their own personal idiosyncrasy. It is not subject to criticism as long as the identity of the music is not altered radically. This practice is common throughout most of Korean traditional music. The extent of musical deviation is even greater in folk art and folk music. However, such a practice contrasts with performance practices in the Western symphonic music or Japanese court music, where exact reproduction from a score or memory is highly valued.

The tradition of strong personal deviations in expression and improvisation has been going through unconscious change in Korean music, chiefly due to the transcription of traditional music in Western staff notation and teaching from it.³ Conventional music learning has been done by rote, leaving room for the development of personal styles. Working from a transcription, however, confines the student to learning only one of many possible renditions. It is no surprise that many of the college-trained musicians of Korean traditional music of the present day are not able to vary or interject their personal styles at all. In other words, the music becomes fixed in one style only.

It is interesting to note that modern popular songs in Korea reflect the foregoing practice to some extent. Koreans tend to sing songs in their own personal way, often disregarding the identity of the original. Sometimes the end product turns out to be a quite different arrangement. Such variable performance practice does not go well with the prerecorded accompaniment of the *karaoke* ["Empty Orchestra"].⁴ Thus, many Koreans felt uncomfortable with the electronic audio machine and preferred to hire a live one-man band equipped with an electric guitar and a synthesizer for their social

³The governmental cultural policy on the "Important Intangible Cultural Assets" system has also contributed to the change in musical practice, which requires another in-depth investigation.

⁴*Karaoke*, a Japanese term literally meaning "Empty Orchestra," is an audio-visual electronic apparatus that provides pre-recorded accompaniment music for singing. Some sophisticated and advanced *karaoke* machines can accommodate transposition and tempo changes; and a video component displays background scenes and song text which is highlighted as the song progresses. The invention of the prototype *karaoke* machine is credited to Daisuke Inouye in 1971. For more details about Daisuke Inouye, see *TIME* (August 23, 1999).

gatherings. Usually, the accompanist is quick in adapting to the musical idiosyncrasy of the patron-singer. When the *karaoke* system was introduced to South Korea in the middle of the 1970s, curiosity about the machine lasted only little longer than one year and then quickly waned. Probably the frustration was comparable to the singing of a Puccini aria to the accompaniment of a player-piano. Due to the more advanced features of the machine, the high cost of hiring live accompaniment for social occasions, and the national fever for singing,⁵ however, the *karaoke* system began to gain popularity in the early 1990s.

Ever since the introduction of the Western staff notation to Korea in the early 20th century, both the musicians trained in Western music and those trained in Korean music have accepted staff notation as a perfect mensural notation, not paying much attention to their own mensural notation, *chǒngganbo*. Korean musicians of Western music adopted the Western convention strictly as it is practiced in the West, observing pitches and duration as accurately and literally as possible. In contrast, the musicians of Korean traditional music usually read the staff notation as a visual guide with a set of a certain number of prescriptions, often adding expressions that are not represented in the notation. They tend to maintain the conventional mentality for using the prescriptive notation when performing music from the descriptive staff notation. Thus, performances of an identical passage of Korean traditional court music from a transcription in staff notation performed by a Korean *haegŭm* [two-stringed fiddle] player and a Western violinist will most likely result in two renditions of the same music due to the different orientations toward the Western staff notation.

The following comparison of two recorded examples presents the case in point. The tune is a *haegŭm* part from a classical piece called *Kōmun'go hoesang*. Kim Kisu (1917-86), who was a former director of the National Center for Korean Traditional Performing Arts, made the transcription (Figure 2). First example is a passage played by a violinist who has no knowledge of Korean music. The second example is a performance of the same passage by a *haegŭm* player.

The result is quite obvious. The violinist played the passage faithfully with his knowledge of Western staff notation. It was a literal reproduction from the visual representation based on his conventional understanding of the notation and practice. On the contrary, the *haegŭm* player was not

⁵The lively social environment of singing during the early period of the Three Kingdoms (B.C. 57-668 A.D.) had already been noticed by amazed Chinese envoys. For detailed names of the festival-rituals, see Song Bang-song (2000).

세 영 산
Se-yeongsan

1 $\text{♩} = 45$

Figure.2. An excerpt from *Kōmun'go hoesang* in staff notation (*haegŭm* part)

reading the transcription note by note with the same kind of psychological perception as the violinist. Neither did he observe the pitches accurately as notated. His pitches are different from the version played with the violin. To him the transcription was meant to be more like a graphic outline of the music, which he already knew. He may play slightly differently each time. He used it more as a visual reference. In sum, this comparison illustrates clearly the different understandings musicians of Western classical music and of Korean traditional music have of the use of notation in general and the staff notation in particular. The violinist was reading the music correctly, but what he played was not Korean music of our anticipation. On the other hand, the *haegŭm* player is not reading the notation correctly, but playing the music correctly.

The staff notation has been regarded as scientific documentation and a solution for wider dissemination of Korean music, avoiding controversy over different renditions and the disappearance of traditional pieces. A critical assessment alerts us to the questions, then, "to what extent have we made it scientific in the context of the Korean music performance?" and "to what extent has the scientific documentation contributed to the performance practice and transmission of Korean music?" The effort for documentation has curtailed many crucial musical vocabularies and

variables in order to fit into the neatly tempered tonal system of the West. In a strict sense, the use of staff notation for Korean music has been a misrepresentation, because no pitches and intervals of Korean music fit into the Western equal-tempered scale to begin with.

In addition to the misrepresentation of Korean music, the reliance on staff notation has also contributed to the fixation and standardization of the music, which are traditionally based on variable and/or improvisatory performances. In other words, if one learns and performs from transcription, the musician is performing only one version out of many possible variations and improvisations, because it is written down as a fixed repertory. That particular version becomes "the" fixed and standard music. It loses the traditional practice, transforming the traditional music as process into music as a fixed and final product.

Ever-changing, spontaneous performance style and incorporation of diverse musical materials of other musicians and from other genres were the most important characteristics in such folk art music as *shinawi* [improvised ensemble music], *sanjo* [extended solo instrumental music], and *p'ansori* [musical story-telling]. However, since the establishment of the "Important Intangible Cultural Assets" system, master teachers have discouraged their disciples from drawing musical materials from such other sources as different musicians or different genres. One of the decisive criteria to be a retainer or successor in one of the areas of the Important Intangible Cultural Assets is the exact imitation of the master teacher's style and tradition. Underlying concern of teachers include economic gain and the sustenance of the status quo while restricting other creative expressions. By enforcing such a teaching and transmission system, in turn, the teachers and the government have consciously promoted a sort of musical lineage much like the Japanese *iemoto* system. In such a practice, musical notation comes into play in "freezing" the piece into only one style. Such a result has been enforced through the transcription of the music in Western staff notation and teaching from it. Post-1960 practice has thereby brought about a change in musical value and esthetic standard. Standardization and fixation of the performance style was an unavoidable consequence, limiting interjection of personal style to the minimum.

In conclusion, attempts to adopt the Western staff notation for performance and transmission of Korean music have changed the course of Korean music from music as process to music as product. The transformation is rapidly developing in Korea. This shift in concept and practice certainly demands different esthetic criteria. If the use of Western notation for Korean music becomes standard practice without critical

assessment, it is foreseeable that one day in the not-so-remote future, the same set of criteria may be equally applicable in measuring the styles, esthetics, and values of both Korean and Western music.

References Cited

Bent, Ian

1980 "Notation," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th edn., edited by Stanley Sadie.

Kaufmann, Walter

1967 *Musical Notations of the Orient*. Bloomington: Indiana University Press.

Lee, Byongwon [Yi Pyŏngwŏn]

1980 "Korea," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th edn.

Song Bang-song [Song Pangsong]

2000 *Korean Music: Historical and Other Aspects*, Seoul: Jimoondang Publishing Co., 6-7.

서구의 오선보와, 한국의 음악관행에 끼친 그 영향

이병원(하와이대학)
강혜진 옮김(서울대 석사과정)

『새 그로브 음악사전』에 따르면 악보는 “들리거나 상상한 소리의 기록, 또는 연주자를 위한 시각적 지시로서의 음악적 소리의 시각적 상사물(Bent 1980: 333)”이다. 그러므로, 악보 사용의 숨은 동기는 아마도 기억을 돕기 위한 것이거나 커뮤니케이션 수단으로서일 것이다. 15세기 이래 한국은 서로 다른 목적을 위해서라도 여섯 가지 다른 기보체계를 축적해 왔다.¹ 고도로 발달한 고유의 유량악보가 있음에도, 20세기초 서구 오선보의 한국 도입은 한국 전통음악의 연주와 전승에 중대한 영향을 끼치게 되었다. 그래서 이 글의 초점은 한국의 전통음악인들이 서구 오선보를 어떻게 사용하는지, 그것이 한국의 음악관행에 끼친 영향은 무엇인지 살피려는 것이다.

가장 중요한 한국의 기보법은 유량악보의 일종인 정간보로, 15세기 중반 출현했다(그림 1). 한자 율명을 일련의 정간 안에 적는데, 율명은 정확한 음높이를, 정간은 시가를 표시한다. 이 체계는 『세종장헌대왕실록』에 처음 수록되었고,² 비슷한 서유럽 유량악보보다 조금 앞선 것이다. 특정 악기나 장르를 위한 몇 가지 다른 기보법들이 뒤이어 발달하였다. 그러나 그 악보들의 주목적은 음악 학습자의 기억을 되살리는 수단으로 기능하는 것이었다.

현재의 서구 오선보는 15세기말에서 16세기초 사이 유량악보로 형태를 갖추었다. 이후 작곡가들은 이 체계에 기대어 악상을 적었고, 연주자들은 작곡가의 원래 악상을 가능한 한 정확하게, 충실히 재생해 왔다. 다시 말해, 19세기까지 서구에서 악보는 작곡의 최종생산물이었고, 연주를 위한 최종 유일 버전이었다.

방대한 양의 고악보와 그에 대한 수많은 연구에도 불구하고, 현대 한국음악인들

¹한국의 기보법 대한 상세는 Kaufmann(1967) 또는 Byongwon Lee(1980) 참조.

²『조선왕조실록』의 일부인 『세종장헌대왕실록』 제136-46권에 악보가 수록되어 있다. 세종의 재위기간은 1418~50년이다.

1 ← section no

	4	3	2	1	
	南	應 南	太 南	太 南	南
	太	이	疑 이	應 太	應
				南	
	南		姑 이	疑	南
	南	用	太 天	姑 天	沐
		行			
			精	疑 亂	應
			이	姑 이	南
	南	會	應 이	南 七	南
				七	
	南	이	南 이	疑 이	
	南	이	南 會	姑	
			會	南	

三 ↑ Movement no.

伎和平譜下上 ↑ Title

← Bar line

— text

— clapper (pak)

— drum (changga)

— melody

〈그림 1〉 『세종장헌대왕실록』 정간보의 예

은 이상하게도 15세기 실록이나 그 후의 악보들에 담긴 곡들을 연주하려는 시도를 하지 않는다. 오늘날 음악인들은 또, 서구 오케스트라 풍의 국악관현악단을 위해

편곡되거나 오선보로 작곡된 곡 아니면, 악보를 보고 전통음악을 연주하지 않는다. 이는 서구 예술음악의 음악인들과 반대다. 한국에서와 반대로, 서구에 보존된 같은 시기 고악보는 학자와 연주자들 사이에서 꼼꼼한 해독과 재구성의 대상이 되는 경우가 많다. 고악보에 대한 이처럼 다른 태도는 한국음악인과 서구음악인들이 기보법을 이해하고 이용하는 정도가 다른 것과 관련, 시사하는 바가 크다. 요컨대, 한국음악에서 악보란 연주관행과 전승에서 결정적인 역할을 하지 않는 듯하다. 악보에 대한 한국인의 태도를 이해하려면 전통적 연주관행과 전승을 이해해야 한다.

전통적으로, 한국의 직업음악인들은 대충 다섯 단계를 걸치며 성장한다. 첫째 스승의 연주를 관찰하고 흡수하는 단계, 둘째 스승을 따라 계속 외워 반복하고 흉내내면서 기본재료를 배우는 단계, 셋째 다른 스승들에게 배우고 자기 주종목 외의 음악재료를 익히며 나름의 개인양식을 세워나가는 단계, 넷째 자기의 개인양식을 스타일을 확립하고 인정받는 단계, 마지막으로 음악적 성숙과 명인다운 연주능력을 달성하는 단계이다. 이 과정에서 악보는 전혀 중요한 역할을 하지 않는다.

전통음악인이 자기 개인양식을 확립할 수 있을 때까지는 한 명 이상의 스승에게 가르침을 받는 것이 사회적으로 용납된다. 숙련된 학생은 끊임없이 제 나름의 음악을 더해가며 개인양식을 다듬어나갈 수 있다. 이러한 관행은 늘 변화하는 연주양식을 만들어, 끊임없이 창의성이 요구된다. 반복, 정확한 재생, 한 가지 연주양식의 모방은 무능으로 여겨져 왔다. 이러한 이유로, '악파' 개념이나 일본의 이에모토(家元) 스타일의 음악적 계보는 1960년대초까지 한국에서 발견되지 않았다.

국립국악원에서 젊은 음악인이 각각 자기 스승을 따라 정악을 연주할 때, 제자의 장식음이나 강약 변화, 기타 미묘한 표현이 스승의 스타일과 다른 경우가 종종 있다. 그래도 스승은 제자의 일탈을 제자 나름의 개인특성으로 인정한다. 음악의 동일성이 크게 침해받지 않는 한 비판의 대상이 되지 않는 것이다. 이는 한국 전통음악에서 두루 나타나는 현상이다. 민속예술, 민속악에서는 음악적 일탈의 폭은 훨씬 더 크다. 그러나 이러한 관행은 악보나 기억의 정확한 재현에 높은 가치를 두는 서구 교향악이나 일본 궁중음악의 연주관행과 대조를 이룬다.

한국음악에서 표현과 즉흥성의 강한 개인적 일탈 전통이 은연중 달라져온 것은 주로 전통음악을 서구식 오선보로 역보하고 이를 바탕으로 가르치게 된 데 기인한다.³ 전통적인 음악 학습은 암기에 의하여 이루어져, 개인양식을 개발할 여지를 남겨두었다. 그러나, 악보를 통한 작업은 가능한 수많은 음악의 실현 중 단 한 가지만을 배우도록 학생을 제약한다. 오늘날 대학교육을 받은 많은 전통음악인들이 변주를 하거나 개인양식을 넣지 못하는 것은 놀랄 만한 일이 아니다. 바꿔말해, 음악이 단 한 가지 양식으로 고착화하는 것이다.

³정부의 '중요무형문화재' 정책도 음악관행의 변화에 일조하였는데, 이에 대하여는 또 다른 깊이있는 연구가 필요하다.

한국의 현대가요가 어느 정도 전문화된 관행을 반영하고 있다는 것이 나타나 흥미롭다. 한국인들은 자기만의 방식으로 노래를 부르는 경향이 있는데 원곡을 무시하는 경우도 많다. 때때로 그 결과물은 상당히 다른 편곡으로 나타나기도 한다. 그러한 가변적 연주관행은 미리 녹음된 가라오케⁴ 반주와 잘 맞지 않는다. 그러므로, 많은 한국인들은 전자음향기계를 불편하게 여겨 전기기타와 신디사이저를 갖춘 1인 밴드를 모임 자리에 고용하는 것을 더 선호한다. 대개 반주자는 고객인 창자의 음악특성에 빨리 적응한다. 가라오케 시스템이 1970년대 중반 남한에 소개되었을 때, 기계에 대한 관심은 겨우 1년여 지속되다가 곧 쇠퇴했다. 아마도 그 실패는 자동피아노 반주에 푸치니 아리아를 부르는 데에 전출 만할 것이다. 그러나, 좀 더 발전된 기계의 출현, 모임에 생음악 반주자를 고용할 때의 고비용, 노래에 대한 국민적인 열기 덕에,⁵ 가라오케 시스템은 1990년대초 들어서 대중화되기 시작했다.

20세기초 서구 오선보가 한국에 도입되면서부터, 서양음악으로 훈련받은 음악인이나 한국음악으로 훈련받은 음악인이나 다 오선보를 완벽한 유량기보법으로 받아들이고, 자기네의 독자적 유량기보법인 정간보에는 그다지 관심을 기울이지 않았다. 서양음악을 하는 한국의 음악인들은 서구의 관행을 서구의 것 그대로 엄격하게 받아들여, 음고와 시가를 가능한 한 정확하게, 문자 그대로 지킨다. 반대로, 한국 전통음악가들은 대개 오선보를 그저 몇 가지 규범을 적은 시각적 지침 정도로만 여겨, 악보에 나타나지 않은 표현들을 넣는 일이 많다. 기술적(descriptive) 오선보에 적힌 음악을 연주하면서 규범적(prescriptive) 기보법을 쓰던 전통적 심성을 유지하는 경향이 있다. 그래서, 서구 오선보에 대한 다른 태도 때문에, 똑같은 한국 전통 궁중음악의 똑같은 패시지를 오선보로 옮겨 연주해도 한국악기 해금 주자와 서양악기 바이올린 연주자의 연주는 달라지게 마련이다.

다음 두 가지 레코딩이 이 상황을 잘 보여준다. 가락은 정악곡 <거문고회상>의 해금 파트이며, 김기수(1917~86) 전 국립국악원장이 채보한 것이다(그림 2). 앞의 것은 한국음악에 대한 지식이 전혀 없는 바이올린 연주자, 뒤는 같은 패시지를 해금 연주자가 연주한 것이다.

결과는 아주 명확하다. 바이올린 연주자는 이 패시지를 자기가 아는 서구 오선보 그대로 충실하게 연주했다. 기보법과 그 연주관행에 대한 자기의 관습적인 이해에 기초하여, 시각적 표상을 문자 그대로 재생했다. 반면, 해금 연주자는 바이올

⁴ '가짜 오케스트라'라는 뜻인 일본어 가라오케는 노래에 맞추어 미리 녹음된 반주를 해주는 시청각 전자장비이다. 일부 정교하고 발달된 가라오케 기계는 음높이와 빠르기의 변화를 조절할 수 있다. 비디오에는 배경화면과 자막이 뜨고, 노래가 흘러감에 해당 글자가 밝아진다. 가라오케 기계를 처음 발명한 것은 1971년 이노우에 다이스케라고 한다. 이노우에에 대한 더 상세한 정보는 『타임』지 1999년 8월 23일자 참조.

⁵ 삼국시대(B.C. 57~668 A.D.) 초 노래를 즐기는 활발한 사회적 분위기가 이미 중국 사신을 놀라게 한 것이 기록에 남아 있다. 당시 축제-제의의 상세한 명칭은 Song(2000) 참조.

세 영 산

Se-yeongsan

1 $\text{♩} = 45$

〈그림 2〉 오선보로 채보한 〈거문고 회상〉, 해금보

린 연주자와 같은 심리적 지각으로 악보의 음표 하나하나를 읽어내지 않았다. 음정조차도 악보대로 정확히 지키지 않았다. 해금 연주자에게 악보란 이미 알고 있는 것을 시각적으로 대충 적어놓은 것에 가깝다. 연주할 때마다 조금씩 다르게 연주할 수도 있다. 해금 연주자는 악보를, 보기 위한 참조물 정도로 사용했다. 정리하면, 이 비교는 악보 일반, 특히 서구 오선보의 용법에서 서구 고전음악가와 한국 전통음악가의 이해가 얼마나 다른지를 명확히 보여준다. 바이올린 연주자는 음악을 정확히 읽었지만, 그의 연주는 우리가 기대한 한국음악은 아니었다. 반대로 해금 연주자는 악보를 정확히 읽지 않았지만, 연주는 정확히 했다.

오선보는 과학적 기록이며 한국음악을 널리 확산시키는 해법으로 여겨져, 연주가 달라지고 전통 악곡들의 사라진다는 논쟁에서 비껴서 왔다. 그렇다면, 비판적으로 평가하자면 이런 물음들이 나올 수 있다. “한국음악 연주라는 맥락에서, 우리는 얼마나 오선보를 과학화했는가?” 그리고 “과학적 기록은 한국음악의 연주관행과 전수에 얼마나 공헌했는가?” 하는 것이다. 기록으로 남기려는 노력은, 가지런하게 조율된 서구 음체계에 맞추려다보니 결정적인 음악어휘와 변수 다수를 생략해 버렸다. 한국음악의 음고와 음정 어느 하나도 서구 평균율 음계와 처음부터 맞아떨어지지 않기 때문에, 엄밀한 의미에서 한국음악에 오선보를 쓰는 것은 틀린 재현이다.

틀린 재현에 덧붙여, 오선보에 대한 의존은 또 음악의 고착화와 표준화에 한 몫

Session 2
Process of Modernization of Music

History, Values and Trends in the Renewal of Musical Studies in Italy
Giuseppe Buzzanca

Standing on the World of "In Between":
A Quest of Modernity in the World of Music
Suka Hardjana

Newly-Composed Korean Music:
Westernization, Modernization, or Koreanization?
Chae Hyun-kyung

Composer at the Border of Europe:
György Kurtág and His Russian Choruses
Papp Márta

했다. 전통적으로 가변적, 즉흥적인 연주에 터잡고 있는 음악을 말이다. 다시말해, 악보를 통해 배우고 연주하면 그 음악가는 가능한 수많은 변주와 즉흥 가운데서 단 하나 버전만 연주하게 되는 셈이다. 악보는 고정된 레퍼토리로 기록된 것이기 때문이다. 이렇게 기보된 버전이, 고착되고 표준화된 음악이다. 이는 전통적 관행을 잃고, 과정(process)으로서의 전통음악을 고정된 최종 생산물(product)로서의 음악으로 바꾸는 것이다.

늘 변화하는 자발적 연주 스타일과, 다른 연주자와 다른 장르로부터 다양한 음악적 소재를 흡수하는 일은 시나위, 산조, 판소리와 같은 민속악에서 가장 중요한 특징이다. 그러나, '중요무형문화재' 제도가 생긴 이후로부터, 스승들은 제자들에게 다른 연주자나 다른 장르 같은 데서 음악 소재를 끌어오는 것을 못하게 했다. 무형문화재 한 종목의 보유자나 보유자후보가 되는 결정적인 기준은 스승의 스타일과 전통의 정확한 모방이다. 스승의 속생각 가운데는 경제적 수입과 함께, 다른 창조적 표현을 제한하면서 현상을 유지하려는 것도 있다. 이러한 교습과 전승 체계를 강화함으로써 다시 스승과 당국은 일본의 이에모토와 같은 일종의 음악적 계보를 의식적으로 조장하고 있는 것이다. 이러한 관행 속에서, 악보는 곡을 단 한 가지 양식으로 '동결' 시키는 것이다. 이러한 결과는 음악을 서구 오선보로 기보하고 가르침에 따라 더욱 심해졌다. 1960년대 이후의 관행은 그림으로써 음악적 가치와 미적 기준에 변화를 가져왔다. 연주양식의 표준화와 고착화는 피할 수 없는 결과가 되어, 개인 스타일의 유입을 최소화하게 되었다.

결론적으로, 한국음악의 연주와 전승에 서구 오선보를 도입한 시도는 과정으로서의 한국음악을 생산물로서의 음악으로 바꾸게 되었다. 이러한 탈바꿈은 한국에서 급속히 진행되고 있다. 이러한 개념과 관행의 변화는 확실히 다른 미적 기준을 요구한다. 한국음악에 서구 악보를 사용하는 것이 표준적 관행이 된다면, 머지 않은 미래의 어느날 한국과 서양음악의 양식과 미학과 가치를 측정하는 데에 같은 기준을 동일하게 적용하게 되리라고도 예측할 수 있는 일이다.