

# 수제천의 음군(音群)

오용록 (서울대학교 국악과)

## 1. 머리말

먼저 ‘음군(音群)’이란 말에 대한 설명이 필요할 것 같다. 필자는 예전에 우리 민요 중 상여소리를 분석하며 ‘음군(音群)’이란 말을 처음 사용하였는데, 그 개념을 다음과 같이 설명하였다. 다소 길지만 관련이 있는 부분을 모두 인용하도록 하겠다.

이 음군은 단순히 음의 나열만이 아니고 이 안의 움직임도 포함하는 개념이어서 ‘음계’와 구별된다. … 음군도 넓은 의미의 음계여서 이에 관한 논의가 음계론을 이룬다. 하지만 움직임이 포함되기 때문에 ‘동적 음계론’이 된다. 기존의 음계론이 움직임을 탈색한 ‘정적 음계론’인 점과 구별된다. 음군은 음들을 한 덩어리로 보기 때문에 ‘집합적 음계론’이 된다. 기존의 음계론이 음을 고립된 존재로 보아 ‘분할적 음계론’인 점과 구별된다. 이처럼 동적 음계론(집합적 음계론)은 몇 개의 음을 개별적인 음이 아니라 보이지 않게 연결된 하나의 덩어리로 보며, 이 덩어리 안의 움직임 또한 별개의 현상이 아니라 이것이 같이 덩어리를 이루는 것으로 본다. 결국 음군이란 몇 개의 음과 움직임의 결합체인 것이다. … 결국 동적 음계론(집합적 음계론)의 음군은 몇 개의 음, 경향성을 보이는 선을 진행(길), 시김새의 결합체라고 할 수 있다.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 줄고, “상여소리를 통해 본 노래의 형성”, 『한국음악연구』 제30집(서울: 한국국악학회, 2001), 250-255쪽.

어떤 선율이라는 결과가 있을 때에 결과의 결과인 음계가 아니라 그 원인, 즉 유기적으로 결합된 몇 개의 음과 그 안의 움직임의 의지를 먼저 보아야 한다는 뜻에서 음군이라는 새로운 용어가 필요하였다. 또한 이 움직임의 의지는 음 관계 속에 내재하기 때문에 '음관계론'을 말한 적도 있다.<sup>2</sup> 여기에서 한 걸음 나아가 음들의 지배 관계를 살펴며 가곡 중 우조 초수대엽이 '이중 중심음'을 갖는다는 점도 말했다.<sup>3</sup>

하지만 음군 연구는 이제 그 초입에 있을 뿐이다. 앞으로 우리 음악 전체에 대한 치밀한 분석 연구를 통해 그 개념의 깊이를 더하고, 분류론이 완성되고, 창작을 위한 활용 방안이 제시될 때에 연구가 일단락이 될 것으로 본다. 이 글은 이런 연구의 일환으로 우리 음악 중 기악곡, 그중 '정악'을 대표하는 수제천을 택해 음군 연구의 가능성을 타진해보고자 한다.

## 2. 수제천의 음군

2.1. 수제천의 음계 또는 조(調)에 관해서는 '남려 계면조'라는 선행연구가 있다.<sup>4</sup> 수제천의 주요 구성음이 備-太-姑-林인데 이것이 계면조 가곡의 주요 구성음인 黃-仲-林-無와 나란한 관계이고, 계면조 가곡이 '황종 계면조'이니 수제천은 '남려 계면조'라는 것이다. 하지만 이 논지에는 몇 가지 문제점이 있다.

첫째, 수제천의 구성음 중 黃은 그 역할이 상대적으로 적어 주요 구성음에서 제외시킬 수도 있으나 옥타브 위의 潢은 수제천의 선율적 긴장이 최고조에 이르게 하는 음으로 어떤 식으로든 설명이 필요하다. 더욱이 여기에서 주목할 점은 黃과 潢의 성질과 역할이 판이하게 다르다는 점이다. 두 음이 옥타브 관계이나 각각 놓이는 선율 맥락이 다르고 그 안에서의 성격이 달라 역시 이에 대한 설명이 필요하다.

<sup>2</sup> 줄고, "한국 기존음악 음관계론(1) — 우조 초수대엽을 중심으로 —", 『민족음악학』 제14집 (서울: 서울대학교 음악대학 동양음악연구소, 1992), 89-118쪽.

<sup>3</sup> 줄고, "우조 초수대엽의 궁", 『선화김정자교수화갑기념 음악학논문집』(서울: 선화김정자교수화갑기념논문집 간행위원회, 2002), 361-379쪽.

<sup>4</sup> 이혜구, "수제천의 조와 형식", 『한국음악논총』(서울: 수문당, 1976), 71-81쪽. 이 연구 이전에 김기수 선생은 최종 중지음이 임중이라는 사실에 주목하여 '임중치 평조'라 해석하였다. 그러나 이혜구 박사의 연구 이후 '남려 계면조'로 견해를 수정했다.

〈보례 1〉 수제천의 潢과 黃의 용례<sup>5</sup>

둘째, 피리 선율을 주요 분석대상으로 할 때에 1,2장의 종지음은 備의 치켜흔드는 음인데, 3장의 종지음은 太의 치켜흔드는 음, 4장의 종지음은 儺이어서 여기에 대한 설명도 필요하다.<sup>6</sup> (부록악보 참조)

셋째, 姑가 갖는 이중적 성격이다. 姑는 太로 하행할 때에는 흔들며 흘리고 南으로 상행할 때에는 비교적 굽게 흔드는데, 이런 이중적인 모습을 국면에 따른 성격 전환으로 볼 수도 있지만 바로 이 지점에서 더 근원적이고 구조적인 문제가 감지된다는 것이다.

## 〈보례 2〉 수제천의 姑의 용례



바로 이런 문제점들을 해결하기 위해서도 음군 분석이 필요하다는 생각이다.

2.2. 수제천은 모두 4장으로 구성되고, 1장은 6각으로 되어 있다. 전체 6각 중 1, 5, 6각이 기본 음군을 보여준다. 악보는 다음과 같다.

## 〈보례 3〉 수제천 1장의 1, 5, 6각



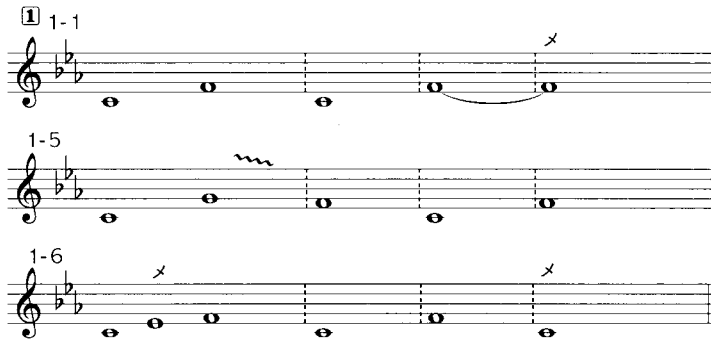
<sup>5</sup> 김기수 선생이 편보한 『한국음악』 제1집(서울: 국립국악원, 1969) 중 수제천을 장식음을 생략하고 인용하였다. 『한국음악』에서는 박자 표기를 9/8로 하였으나 여기에서는 정간보의 대강 나눔을 따라 6·3·3·6박으로 나누고 작은 마디를 그었다.

<sup>6</sup> 이 '치켜흔드는 음'을 김기수 선생은 '요성'이라 부르고, 일반적인 요성의 의미로는 '농음'이라는 말을 사용한다(김기수, 『국악입문』(서울: 세광출판사, 1983), 56쪽).



〈보례 3〉은 피리 선율인데, 이 선율의 골격선율을 보이면 다음 〈보례 4〉와 같다.

〈보례 4〉 수제천 1장 1, 5, 6각의 골격선율



이 선율의 음관계는 매우 단순하다. 備과 太는 서로 대등하게 오가며 대부분의 선율을 만든다. 이밖에 姑가 한번 등장하는데 太로 흔들며 흘러 떨어진다. 姑가 太에 대해 종속 관계에 있음을 쉽게 알 수 있다. 黃도 한번 등장하는데 치켜흔들며 太로 흡수된다. 여러 가지 해석이 가능하겠지만 이 경우의 黃은 太의 '2도 아래 수식음'으로 보겠다.

결국 1장의 1, 5, 6각은 備과 太를 두 개의 축으로 하고 여기에 덜 중요한 음인 黃과 姑가 더해져 하나의 음군을 이루고 있다. 이 관계를 악보로 보이면 다음과 같다. 앞으로 이 음군을 '備太음군'으로 부르겠다. (움직임과 시김새에 관해서는 악보로 대신하고 서술을 생략한다.)

〈보례 5〉 수제천 1장 1, 5, 6각의 '備太음군'



1장의 2, 3, 4각은 두 개의 음군이 결합한다. 3각은 2각의 축약 선율이고, 4각은 2각과 같기 때문에 2각만을 분석하겠다.

〈보례 6〉 수제천 1장의 2각



역시 이 선율의 골격선율을 보이면 다음 〈보례 7〉과 같다.

〈보례 7〉 수제천 1장 2각의 골격선율



姑를 경계로 '姑南음군' 과 '備太음군' 이 결합하고 있다. 姑의 이중성은 姑가 어느 음군에 속하느냐에 따라 나타난 결과임을 알 수 있다. 또한 潢과 黃도 소속된 음군이 달라 그 성질과 역할이 다름을 알 수 있다. 2각에서 潢은 음역의 최고음으로 선율 전개에서 매우 중요한 역할을 한다. 이에 반해 黃은 '밟고가는 음'으로 그 비중이 다소 낮다. 두 음군을 악보로 보이면 다음과 같다.

〈보례 8〉 수제천 1장 2각의 '姑南음군' 과 '備太음군'



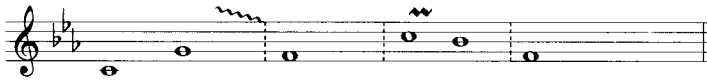
수제천 2장은 1장과 제1각만 다르고 나머지는 모두 같기 때문에(2장의 1각은 역시 '備太음군' 이다) 분석을 생략한다.

2.3. 3장도 역시 6각으로 구성된다. 3장은 1, 2장보다 전체적으로 4도 높게 선율이 이루어지는데, 3장의 1각은 그 다리 역할을 한다. 원 선율과 골격선율을 보이면 다음과 같다.

## 〈보례 9〉 수제천 3장의 1각



## 〈보례 10〉 수제천 3장 1각의 골격선율



3장 1각은 太를 경계로 두 음군이 결합되어 있다. 두 음군을 악보로 보이면 다음과 같다.

## 〈보례 11〉 수제천 3장 1각의 '備太음군' 과 '太林음군'

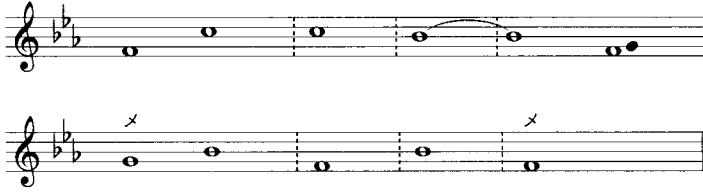


이렇게 3장이 열린 후 2각에서 1각의 후반 선율을 한번 반복한다. 이후 3장은 계속 1, 2장보다 4도 높게 선율이 전개되는데, 3장 역시 1, 2장처럼 5, 6각은 기본 음군으로만 되어있다.

## 〈보례12〉 수제천 3장의 5, 6각



〈보례 13〉 수제천 3장 5, 6각의 골격선율



〈보례 14〉 수제천 3장 5, 6각의 '太林음군'

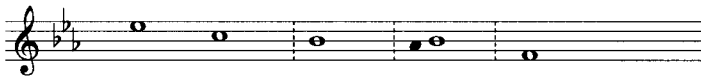


수제천 3장의 3, 4각에서는 음군 결합이 이루어지는데, 4각은 3각의 반복이다. 3각의 원 선율과 골격선율과 음군을 보이면 다음과 같다.

〈보례 15〉 수제천 3장의 3각



〈보례 16〉 수제천 3장 3각의 골격선율



〈보례 17〉 수제천 3장 3각의 '林潢음군' 과 '太林음군'



선율은 주로 '林潢음군'에 의해 이루어지고 끝 부분에서만 '太林음군'으로 마무리한다. 특히 3장 3, 4각은 뒤에서 살펴볼 4장 1각과 함께 수제천에서 선율적으로 가장 절묘한 부분인데, 이런 선율적 절묘함은 伸에 의해 발생한다. 이 伸에 의해

그들이 만들어지며 선율성이 한결 높아진다.

2.4. 4장은 모두 2각으로 구성된다. 4장의 1각은 1장의 2각과 비슷하여 그 변형 선율로 볼 수 있다. 양자를 비교하면 다음과 같다.

〈보례 18〉 수제천 4장의 1각과 1장의 2각

The image shows two staves of musical notation in G major (one flat). The top staff is labeled '4 4-1' and the bottom staff is labeled '1 1-2'. Both staves show a sequence of notes with various ornaments (trills, grace notes) and a triplet at the end. A rectangular box highlights the first measure of the 4-1 staff, which is identical to the first measure of the 1-2 staff.

4장 1각은 '姑南음군'으로 시작한다. 이후 양자를 비교하면 상자 안의 선율이 더 추가되었음을 알 수 있다. 상자 안의 太의 해석이 문제인데 姑의 '2도 아래 수식음'으로 보겠다. 왜냐하면 이 부분을 '太林음군'으로 보면 음군 교체가 너무 빈번하여 다분히 작위적으로 보이기 때문이다. 이처럼 4장의 1각은 '姑南음군'과 備이 생략된 '備太음군'으로 선율이 이루어진다. 골격선율과 음군을 악보로 보이면 다음과 같다.

〈보례 19〉 수제천 4장 1각의 골격선율

The image shows a single staff of musical notation in G major. It displays the skeletal melody of the first measure of the 4th chapter, consisting of a sequence of notes with stems and beams, without any ornaments.

〈보례 20〉 수제천 4장 1각의 '姑南음군'과 '備太음군'

The image shows a single staff of musical notation in G major. It displays two pitch classes: the 'Gounam' pitch class (represented by a G4 note) and the 'Bui-tae' pitch class (represented by a G3 note). The G3 note is circled and has a small '6' below it, indicating its position in the scale.

4장의 2각은 수제천을 마치는 종지선율이다. 역시 두 개의 음군이 결합한다. 원 선율과 골격선율과 음군을 보이면 다음과 같다.



## 〈보례 21〉 수제천 4장의 2각



## 〈보례 22〉 수제천 4장 2각의 골격선율



## 〈보례 23〉 수제천 4장 2각의 '備太음군' 과 '侏黃음군'



4장 2각에서도 상자 안의 선율에 대한 해석이 쉽지 않다. 侏을 備에 대한 '2도 아래 수식음'으로 보아 이 부분을 '備太음군'의 계속으로 볼 수도 있고, 備을 '밟고가는 음'으로 보아 이미 '侏黃음군'으로 들어선 것으로 볼 수도 있다. 아니면 처음부터 '侏黃음군'으로 볼 수도 있다. 왜냐하면 4장 2각의 선율은 통째로 다른 악곡에서 빌려온, 아니면 다른 악곡과 공유하는 관용적인 종지선율이기 때문이다. 이 종지선율은 해령의 제4마루, 또는 제16마루에서 볼 수 있다. 악보를 보이면 다음과 같다.

## 〈보례 24〉 해령 4마루의 종지선율



해령은 당피리로 연주하기 때문에 黃太仲林南의 음높이가  $cd f g a$ 이다. 그런데 보허자를 정재 반주음악으로 연주할 때에 향피리로 연주하여 본래의 黃太仲林南이 향피리의 侏備黃太姑, 즉  $Bb c e b f g$ 가 되듯이 해령의 이 선율을 향피리로 연주하면 다음 〈보례 25〉와 같이 된다. 수제천의 4장 2각과 선율 진행이 같음을 알 수 있다.

〈보례 25〉 해령 4마루 종지선율의 향피리 선율



이처럼 수제천 4장은 마지막 각에서 돌연 2도 떨어져 종지한다.<sup>7</sup> 하지만 그 연결은 조금도 어색하지 않고 물 흐르듯 자연스럽다. 이런 '2도 하강종지'가 갖는 총체적 의미가 무엇인지 아직 잘 모르겠다. 우선은 수제천에 이런 선율법이 사용되었음을 기억해두겠다.

2.5. 수제천에 사용된 음군을 악보로 정리하면 다음과 같다.

〈보례 26〉 수제천에 사용된 음군



수제천에 사용된 음군을 표로 정리하면 다음과 같다.

	제1각	제2각	제3각	제4각	제5각	제6각
1장	備太	姑南-備太			備太	
2장	=1장					
3장	備太-太林	太林	林潢-太林		太林	
4장	姑南-備太	備太-備黃				

### 3. 맺음말

민요 상여소리의 분석에 사용한 음군에 의한 분석방법을 수제천에 적용해보았

<sup>7</sup> 여민락은 흔히 평조로 설명된다(장사훈, 한만영 『국악개론』(서울: 한국국악학회, 1975), 87쪽). 같은 계통인 해령도 평조로 보아 무방할 것이다. 따라서 음계 분석을 할 경우 “수제천은 남녀 계면조이나 마지막 각에서 임종 평조로 변조된다”는 표현이 더 정확한 서술이 된다.

다. 수제천에는 모두 5개의 음군이 사용되는데, 하나의 음군, 또는 결합된 두 개의 음군이 때 각의 선율을 이룬다. 특히 종지에서는 예상치 못한 음군 결합에 의해 전곡을 마무리한다.

우리 음악을 분석할 때에 조(調), 음계, 또는 선법으로 선율의 성격을 설명한다. 이 방법은 가장 높은 층위의 분류법이어서 나름대로 유용하나 더 구체적인 설명에는 한계를 갖는다. 그래서 선율에 더 가깝게 다가갈 수 있는 분석 방법을 사용해본 것이다.

우리 음악의 전승자들은 그들 나름대로 음재료를 다루는 논리가 있었다. 외부적 시각에 의해서가 아니라, 그들의 입장에서 그 논리의 본질을 파악하는 일이 필요하다. 세계관의 전환이 필요하다. 그래야만 창작의 전통을 제대로 이을 수 있기 때문이다. 다양한 분석방법의 개발이 필요한 것도 그 때문이다.

## 참고문헌

김기수

1969 『한국음악』 제1집, 서울: 국립국악원, 9-31.

오용록

1992 “한국 기존음악 음관계론(1) — 우조 초수대업을 중심으로 —”, 『민족음악학』 제14집, 서울: 서울대학교 음악대학 동양음악연구소, 89-118.

2001 “상여소리를 통해본 노래의 형성”, 『한국음악연구』 제30집, 서울: 한국국악학회, 241-261.

2002 “우조 초수대업의 궁”, 『선화김정자교수화갑기념 음악학논문집』, 서울: 선화김정자교수화갑기념논문집 간행위원회, 2002. 361-379.

이혜구

1976 “수제천의 조와 형식”, 『한국음악논총』, 서울: 수문당, 71-81.

## Tonal Group of Sujecheon

Yong-Nok Oh (Seoul National University)

When we analyze Korean traditional music, we conventionally explain its melodic characteristics in terms of its scale or mode. This methodology is applicable to illustrate the melodic structure of a piece in the upper level but has some limitations to understand its deeper level. Therefore, we need a new method to analyze the music to delve into its melodic structure.

I suggested a new term, “tonal group” when I analyzed the funeral songs in 2001. The term means “several organized tones and the innate moving combination among the tones.” While the conventional scale theory can be defined as “static scale theory” which does not consider the movement of tones, my new methodology can be defined as “dynamic scale theory” which covers the movement of tones.

In this paper, I analyzed tonal groups of one of representative instrumental pieces, *Sujecheon*, also called *Jeong-eup*. The piece employs five tonal groups, and one or two tonal groups compose a melodic line.

The musicians who has transmitted the musical pieces have competent musical creativities and techniques to utilize the tonal materials in their music-making. In order to understand the logic underlying this musical creativity and technique, we need to explore which method is illegible in the music analyse, that is, conventional scale analyse or tonal group analyse.

부록악보

1-1

1-2

1-3

1-4 =1-2

1-5

1-6

3-1

3-2

3-3

3-4 =3-3

3-5

3-6

4 4-1

4-2

The image displays four staves of musical notation in G minor (one flat). The first staff is labeled '3-5' and features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The second staff is labeled '3-6' and continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff is labeled '4 4-1' and includes a square box containing the number '4', followed by a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The fourth staff is labeled '4-2' and features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. All staves conclude with a double bar line.

**Yong-Nok Oh** is professor of Korean Musicology at the Seoul National University.  
e-mail; [ohynok@snu.ac.kr](mailto:ohynok@snu.ac.kr)