

## 국악 채보의 제 문제

최현\*

### 〈차 례〉

1. 머리말
2. 음악의 요소 : 해석과 기보방식
3. 기보법
4. 국악 채보의 음고 요소 해석의 문제
5. 국악 채보의 음장 요소 해석의 문제
6. 맺는말

### [국문초록]

본 논문은 국악 채보에 제기되는 여러 문제들을 살펴보기 위해서 국악의 음고요소인 기본음-음렬-음계-선법-토리로, 음장요소인 박-박자-박자주기 장단-리듬주기의 장단-리듬토리의 총위로 구분해서 각 요소의 총위별 음악 해석의 문제와 함께 악보 기보법의 문제를 살펴보았다.

음고요소의 각 총위에서는 기선음에서의 음고와 음역, 음렬에서의 음정, 음계에서의 중심음과 각 구성음의 음정관계, 선법에서의 시김새의 해석과 기보방식, 토리의 선율진행방식 해석 등의 내용을 제기하였다.

음장요소의 각 총위에서는 고동박 단위 설정, 오선보에서의 3소박 단위 고동박의 표기문제, 박자의 해석과 마다의 음악적 개념, 장단의 해석과 오선보상 표기문제, 장단 리듬들의 종류 구분문제를 제기하였다.

[주제어] 음고요소, 기본음, 음렬, 음계, 선법, 선율토리, 음장요소, 박, 박자, 장단, 리듬토리

---

\* 부산대학교

## 1. 머리말

채보는 음악의 연주 또는 연구를 위해 악보를 만드는 작업이다.

어떤 기보법을 사용할 것인지, 연구를 위한 상세악보를 만들 것인지 혹은 연주를 위한 대략적인 악보를 만들 것인지는 채보의 목적에 따라 달라질 수 있다. 목적에 따라서는 리듬만 채보할 수도 있고, 가사만을 채록할 수도 있을 것이다. 학술연구를 위해서는 무엇을 위한 연구냐에 따라 기보 내용을 달리할 수 있겠는데, 한번 채보하면 여러 사람들이 그 채보의 타당성을 검토하기도 하고, 다른 연구자가 학술연구용으로 활용할 수도 있으며, 다른 연구자의 연구 목적은 채보자의 연구와 목적이 다를 수도 있기 때문에 가능하면 상세한 악보를 만드는 것이 바람직하다 하겠다.

예술적 연주들 위해서는 연주자의 해석에 따라 음악의 변용이 인정 부분 허용되며, 악보에서는 연주자의 해석과 연주 표현에 맡겨도 좋은 미세한 표현은 생략하고, 악보를 읽기 편하도록 비교적 단순하게 악보를 만드는 것이 필요하다. 이러한 연주용 악보는 읽기가 편하다. 그러나 학술적 연구들 위해서는 연주 상에 나타나는 일회성이고, 가변적이며, 미세한 표현 부분까지 표시하는 상세한 악보를 만드는 것이 필요하다. 연구를 위한 자세한 악보는 읽기가 까다롭다.

채보와 관련해서는 채보방법과 음악의 해석, 그리고 기보법에 대한 문제를 생각해 볼 수 있다.

채보방법은 소리로 표현되는 음악을 정확하게 듣고 그 음악적 요소들을 기호화해서 악보화 하는 것인데, 이를 위해서 음악을 듣고 채보의 목적에 따라 채보의 분량, 기보방식을 정하고, 속도, 박자, 음역, 중심음, 음계, 선법 등 음악적 요소들을 판단 해석한 다음 그에 적당한 오선보나 정간보 등을 마련하여 채보 준비를 하여, 다시 반복해서 들으며 선율을 늘리는 대로 기보법에 맞게 기록해 나가는 것이라 하겠다.

여기서는 연구용의 상세악보를 만드는 것을 중심으로 국악 채보에 고려되어야 할 문제들을 살펴보도록 하겠다.

## 2. 음악의 요소 : 해석과 기보방식

음악은 음을 모아 선율로 만드는 것이다. 음은 길이(音長), 높이(音高), 색감(音色), 선율에는 구조(構造 : 반복과 변화)적 요소로 구분된다. 채보는 악곡의 음과 선율 요소를 파악하고 이를 기호화하여 악보에 표기하는 작업이 된다. 따라서 채보에 대한 문제를 살피는 것은 이들 연주된 음악의 음과 선율의 요소와 관련된 문제를 살피는 것이 된다. 채보자가 채보대상 음악의 음과 선율의 요소들에 대한 해석 결과에 따라 악보는 달라질 것이다.

또 채보의 문제는 기보법과도 관련이 있다. 음의 요소인 음장(音長), 음고(音高), 음색(音色), 선율의 구조(構造)는 소리를 지면(紙面)에 어떻게 표시하는가의 기보법 문제와도 무관하지 않다. 같은 해석이라도 기보 방식에 따라 악보로의 표현 결과는 달라진 것이다. 어떤 기보법을 선택할 것인가, 장식음과 시김새를 어떤 방식으로 표현할 것인가, 조표는 어떻게 붙일 것인가 등의 여러 가지 문제가 음악의 해석에 따라 달라지기도 하지만, 같은 해석이라도 기보 방식의 선택에 따라 달라질 수 있다.

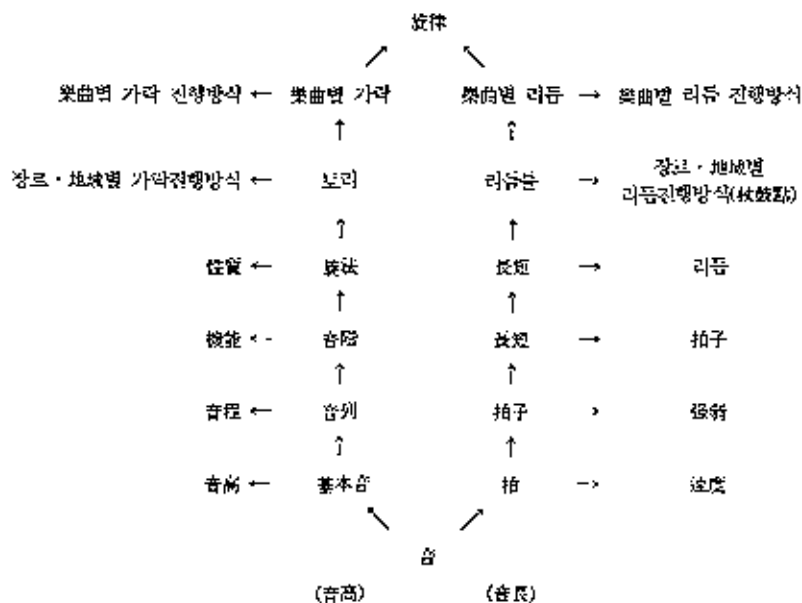
즉, 채보에는 음악해석 뿐 아니라 기보법에 대한 문제도 중요한 고려대상이다. 기보법과 음악 해석은 채보의 문제와 서로 매이낼 수 없는 불가분의 관계다. 다시 말하면 채보에 대하여 논하는 것은 음악의 해석과 기보법의 문제를 나누는 것이라 할 수 있다.

음의 길이는 시간 예술인 음악에서 무엇보다 중요한 기본적인 요소라 하겠다. 음의 길이로 인식하는 시간이 음악의 기본이 되기 때문이다. 음장의 요소는 박, 박자, 장단, 리듬, 리듬토리, 개별 악곡 선율의 층위로 구분해 볼 수 있다. 음고의 요소는 시간에 따라 흐르는 음악의 음 높이의 변화와 관련된 요소로, 기본음, 음련, 음계, 선형, 가락토리, 개별 악곡 선율의 층위로 구분된다. 음색의 요소에는 이러한 체계적인 층위를 살필 수 있는 연구가 이루어지지 않았고, 악보에 구체적인 음색의 요소를 표시하지도 않는다.<sup>1)</sup> 또 선율의 구조도 박, 박자, 장단 등 음장의 요소에 자연스럽게

1) 다만 부드럽게, 힘차게 등의 표현어를 사용하여 지시하는 경우는 있으나, 음고나 음장과 같이 체계적이지는 않다.

게 드러나는 것 외에는 특별히 표시하지 않는다.) 즉 악보에 표시하는 음과 선음의 요소는 음고와 음장의 요소를 주로하고 있으며, 채보 또한 이 두 가지 측면에서의 해석 결과를 기보하는 것에 중점을 둔다.

〈표 1〉 음의 음고·음장 요소의 층위



음장 요소의 박과 바치는 오선보법에서 박자로 표시되는 것으로, 박은 고동 박으로 박자표시의 분모에 해당하고, 바치는 강약관계에 따라 형성되는 것으로 박자표시의 분자에 해당한다. 정간보법에서는 정간이 고동 박에 해당되고, 대강이 박자에 해당된다고 할 수 있고<sup>2)</sup> 박자 표시는 따로 하지 않는다. 장단은 박자가 1~4개 모여서

2) 다만 A, B등의 부호, 또는 장(腔)이나 엄(燕) 등의 용어를 사용하여 악구, 악절이나 악장을 표시하는 경우가 있으나 음고나 음장 만큼 층위를 구분하여 기보에 활용할 만큼 체계적이지는 않다.

3) 아혜구는 국악의 박자를 2박자(1+1), 3박자(2+1), 5박자(3+2), 8박자(5+3)로 정리하였는데, 최소 2박자는 되어야 강과 약이 나타날 수 있고, 5박자는 3박자와 2박자의 복합, 8박자는 3박자와 2박자의 복합에 다시 3박자를 더한 것으로, 박자의 기본은 강+약+약의 3박자와 강+약의 2박자 두 종류라 할 수 있다. 이는 정간보법의 3대강과 2대강으로 표시된다.

이루어지는 주기<sup>4)</sup>로 서양음악에서는 구분하지 않는 단위이며, 국악에서는 행(行)으로 표시된다. 리듬은 오선보의 바디 안에서 다양한 길이의 음표의 조합, 정간보에서는 정간 안의 등간된 공간양과 정간 수의 조합으로 표시된다.

음고 요소의 기본음은 서양음악에서 A음으로 상정하고 오선보에서 별도의 표시를 하지는 않으며, 조율음(Tuning Tone)으로 활용한다. 국악에서는 중국에서 12율명 체계를 수입하여, 기본음을 황종(黃鐘)으로 잡고 삼분손익법으로 12율을 생성해내는 방식의 시작음으로 삼고 있지만, 실제 연주상의 조율음은 대개 임봉(林鐘)으로 삼았는데, 이는 아악과 당악, 향악 등 궁중음악과 정악에 한해서이고, 민속음악의 판소리, 산조, 민요, 무속음악에서는 산조청(또는 시나위청)과 민요청이 기본음이라 한다.<sup>5)</sup> 정간율자보나 오선보로 표기할 때 이것들을 별도의 표시로 기록하지는 않는다. 음렬(音列)은 오선보의 12반음, 율자보의 12율명을 발하고, 음계(音階)는 이중실재 음악에서 활용하는 구성음의 한 옥타브 내의 높이 순서에 따른 배열체계를 말하는데, 그 수에 따라 3음음계·5음음계·7음음계 등으로 분된다. 각각 오선보의 줄과 칸, 정간율자보의 율명으로 표시된다. 음렬은 실제 한 음악의 악보에 별도의 표시가 있는 것은 아니고, 모든 음악의 기본 체계로 설명될 뿐이다. 음계는 악곡에 따라 달라지는데 오선보의 경우에는 악보에 머리에 표시하는 조표에서 어느 정도 그 율곡을 드러내고 있으나 정간율자보에서는 특별한 음계 표시를 하지 않는다. 다만 악보의 첫머리에 더러 황종궁조(黃鐘宮調), 임종평조(林鐘平調) 등의 표시로 악조(樂調)의 주음(正音) 또는 궁(宮)을 표시하는 경우가 있지만 모든 악보에서 이러한 표시를 하지는 않으며, 정간율자보의 음계는 악보에 표시된 선율에서 자연스럽게 드러나도록 되어있다. 그 외의 선율 도리와 악곡별 개별 선율은 각각 오선보와 정간율자보에 음표와 율명으로 표시된다.

본 논문의 논의는 음고와 음장의 각 층위별 요소에 따라 국악 채보의 문제를 살펴보고자 한다. 이들 음장과 음고의 각 층위별 요소들은 채보에 있어서 각각 중요한 음악적 의미를 갖게 되지만, 이들 요소는 서로 불가분의 관계에 있어 매우 밀접하게

4) 이혜규, 「장년의 개념」, 『韓國音樂論叢』(서울대학교출판부, 1995. 11. 10.), 51-70쪽.

5) 황병기, 「한해국악의 기본음」, 『국악원논문집』 제2집(서울: 국립국악원, 1990. 12. 26.), 176-183쪽.

연결된다. 따라서 경우에 따라서는 논의가 접철 수밖에 없다.

### 3. 기보법

음악의 기보법에는 정간보법, 합자보, 율자보, 궁척보, 약자보, 오음약보, 연습표와 서양음악의 기보법인 오선보 및 중국에서 많이 사용되는 숫자보 등이 있다. 이 가운데 현대의 국악 기보 방식으로는 보통 오선보법이나 정간율자보법<sup>6)</sup>을 사용한다. 기존의 정간율자보를 활용하여 국악을 기보하던 악곡들은 그대로 정간율자보를 사용하지만, 악보가 없이 구전되어오던 악곡을 채보하여 악보를 만들 때에는 오선보를 활용하는 것이 일반적인 방식이다. 그러나 정간보나 오선보의 준비과정 없이 비교적 간단하게 음악의 선율을 기보할 수 있는 숫자보의 활용도 적극적으로 검토해 볼 필요가 있다.

오선보의 경우 음의 높이를 다섯 개의 선과 그 사이의 칸에 음표를 기보하여 표시하기 때문에 시각적인 반면, 정간율자보는 음고를 문자화된 12음명 머릿자로 표시하기 때문에 시각적 인식들이 조금 떨어진다. 반면에 오선보는 음 길이를 음표로 부호화하여 표시하고 정간보는 정간의 개수나 정간 안의 공간양으로 표시하기 때문에 시가 표시는 정간율자보법이 가독성이 뛰어나다고 할 수 있다. 즉 오선보는 음고 표시에 장점이 있고, 정간율자보는 시가 표시에 장점이 있다고 하겠다.

음악을 표기하는 기보법은 표기하고자 하는 음악의 특징을 표기하기 가장 좋은 방법으로 개발되었다. 즉 일정한 음 시가로 연주하는 문묘제례악 같은 이악의 경우에는 시가 표시가 필요 없고 음고 표시만 필요하다. 중국 속악인 당악의 음고 표시는 궁척보면 충분하고, 5음음계로 인식하던 한국음악의 음고 표기에는 오음약보면 충분하다. 5음음계로 된 음악을 표기하는데 7음이나 12음의 음고 표시 방법을 모두 만들어 둘 필요는 없고, 시가가 일정하여 표기할 필요가 없는 음악에 시가 표시 방

6) 보통 정간보법으로 이르지만, 정간보는 시가표시 방법을 지칭하는 것이고 정간안에 음고 표시는 율자보, 합자보, 오음약보 등 다양한 기보방식이 활용되었다. 따라서 현대에 12음명을 정간보에 기보하는 방식은 정간율자보법이라 이르는 것이 정확한 표현이다.

법을 사용할 필요가 없다. 이러한 점에서 화성법과 대위법이 발달한 서양음악의 경우에는 음고 표현법이 더 중요하였고, 가락의 흐름이 발달한 한국음악은 시가 표시가 더 중요했다고 이해할 수 있다.

점차 음악적 교류가 활발하게 일어나면서 서로 다른 특성의 음악을 같이 표기하고 비교, 연주할 필요가 생기면서 기존의 기보법에 문제가 발생하였다. 즉 오음약보로 7음음계인 당악의 영향을 받은 6-7음음계의 음악을 표기하기 위해서 궁·상5, 궁·하5의 5음음계 표기법 외에 공척보의 음고표시를 일부 빌려다 사용해야했고, 시가 표시가 필요 없는 아악의 표기법인 율자보에 음 시가가 복잡하게 다른 향악을 기보하기 위해 정간보라는 시가 표시 방법이 필요하게 되었다. 즉 여러 종류의 음악 교류가 일어나면서 음악 기보법의 변용성이 필요하게 된 것이다.

정간율자보와 오선보는 현재까지 만들어 사용하는 기보법 가운데 비교적 범용성이 뛰어난 기보법이라 하겠다. 이외에 한국에서는 잘 사용하지 않고 중국에서 주로 사용하는 숫자보 또한 이에 못지않은 범용성을 갖추고 있는 기보법이라 하겠다.

오선보는 서양인에게 익숙한 기보법이기 때문에 한국음악을 서양인에게 소개하기 좋은 기보법으로 생각할 수 있고, 정간보는 한국전통음악을 500여년 기보해온 기보법이기 때문에 마치 전통을 지키는 기보법이라는 점에서 국악인들에게 선호되고 있는 듯한 인상이다. 그러나 정간율자보법과 오선보법은 12반음체제를 사용하고 길이를 정확하게 표시할 수 있다는 점에서 음악적 내용을 표기하는데 다른 차이점이 없다. 보통 오선보법을 사용하면 양악식이고 정간율자보법을 사용하면 국악식이라는 인식을 하고 있는 것으로 생각된다. 그래서 국악을 표기하는 방식으로는 정간보법을 활용해야한다고 여긴다. 마치 오선보로 국악을 표기하면 그 음악적 내용도 달라지는 것처럼 생각하기 쉽다. 그러나 음강, 음고 표시 방법으로서의 두 기보법은 기본적으로 다르지 않다. 다만 박자표시를 악보의 첫머리에 표기하는 오선보의 경우 온음표, 2분 음표, 4분 음표, 8분 음표를 고동박으로 여겨 2/2박자, 4/4박자, 6/8박자 등으로 표현하도록 되어있기 때문에, 3소박을 고동박으로 하는 경우가 많은 국악의 박자표시에 어려움이 있다는 것만 있을 뿐이다.<sup>7)</sup> 즉 오선보나 정간율자보 모

7) 그러나 이도 4/1 등의 박자표시를 사용함으로써 그 문제를 해결하고 있다.

두 음악 내용을 표시하는 데는 차이가 없으며, 다만 오래 사용해오던 기보법과 외래의 기보법이라는 것만이 차이일 뿐이다. 그러나 정간음자보법에서 선음의 고저를 표시하는 음자보도 서기적으로 이르는 하나 중국에서 수입해온 것을 인정한다면, 서양에서 수입한 오선보와 국악에서의 다른 지위를 인정해야 할 이유는 없다고 생각된다.

수입된 음자보를 활용하는 것이기는 하나 한국에서 창안되고 오래 사용해 왔던 정간음자보의 현대적 활용을 늘이는 것은 문화적 전통성을 유지하는데 필요하다. 이와 관련하여 생각해야 할 문제는 세로쓰기·가로쓰기의 문제다. 본래 정간보법은 세로쓰기로 개발되었다. 당시에는 모든 서책이 세로쓰기로 만들어졌기 때문에 정간보법도 세로쓰기로 개발된 것은 당연하다. 그러나 현대에는 모든 책을 가로쓰기로 제작한다. 일본의 경우는 책에 따라 세로쓰기도 하지만, 한국에서는 본래 한글과 한자 모두 세로쓰기였던 것을 가로쓰기로 바꾸었고, 세로쓰기는 거의 사용하지 않는다. 따라서 정간보법도 가로쓰기로 바꾸는 것이 당연한 일이다. 세로쓰기만을 고수해야 할 전통으로 여기는 것은 바람직하지 않다. 실제 근과 악보를 병용해야 할 음악문헌에서 글은 가로쓰기로, 악보는 세로쓰기를 주장할 경우 좌(左)에서 우(右)로, 상(上)에서 하(下)로 기록해가는 가로쓰기 체제와 반대되는 상(上)에서 하(下)로, 우(右)에서 좌(左)로 기록해가는 세로쓰기 체제를 병행하는 것은 서로 맞지 않는다. 세로쓰기는 한국의 전통적인 기록방식이지만, 악보에 기록해야 할 음악내용과는 무관하다. 문화적 전통을 지키기 위한 노력도 인정할 수 있지만, 이를 고수하기 위해 책의 편집체제를 무시하고 서로 괴리가 생기는 편집체제를 유지해야 할 필요는 없다고 생각된다.

#### 4. 국악 채보의 음고 요소 해석의 문제

##### 1) 기본음 : 음고의 문제

기본음은 음악의 윗높이의 기준이 되는 음이다. 표준음, 중심음, 기준음, 조음음 등으로 불리기도 하고, 전통적으로는 '청(淸)'이라는 용어를 사용하였다. 그러나 청



은 국악 가운데에서도 일부 장르에서만 사용했던 것이라 하기도하고,<sup>8)</sup> 음악 전체의 기준이 되는 음이라는 의미 외에, 음계나 선법의 중심음이라는 의미로도 사용되었으며, 근래에는 '청'을 계이름으로 활용하는 예도 있다. 한국음악에서는 12음명을 활용하여 음의 높이를 기보하므로 기본음은 황종이라 할 수 있지만, 조율할 때에는 4도 아래의 임종에 맞추었다. 따라서 기본음과 조율음이 달랐다고 하겠다. 12음명의 기본음은 황종(黃鐘)이다. 황종의 음고를 정하고, 이를 기준으로 삼분손익법에 의하여 12음을 산정해낸다. 서양음악에서는 A를 440Hz로 정하고 이를 기준으로 악기를 조율한다.

국악에서는 음악의 종류에 따라 기본음의 그 높이가 달라진다. 중국에서 수입된 아악과 당악의 기본음은 황종으로 그 음높이는 서양음악의 C에 가깝다. 한국 고유의 향악은 기본음을 아악과 당악과 같이 황종이라 하지만 그 음높이는 Eb에 가깝고, 근래에는 E를 넘어서 F에 가깝게 올라갔다고도 한다. 이 외에 악보를 활용하지 않고 구전으로 전수되어오던 민속음악은 산조청과 시나위청이 사용된다고 한다. 산조청은 산조대금 6관청 C-D의 음높이를 청으로 삼고 이를 '산조청' 또는 '시나위청'이라 한다. 민요반주에는 보통 5관청을 사용하는데 그 음높이는 Eb-F가 되며 가창자의 음역에 따라서 4관청 3관청 등을 사용하기도 한다.<sup>9)</sup> 이러한 '청'은 조율음으로서 기본음이라 할 수 있지만 선법의 중심음이 되는데, 산조청이나 민요청은 산조대금의 6관청, 5관청이므로 저공 3구명을 박고 부는 음(정악대금의 황종음을 내는 위치)으로 환산하면(산조청은 3관청, 민요청은 2관청) 산조청의 황종은 F, 민요청의 황종은 G가 된다. 이런 방법의 환산법은 조금 문제가 있기는 하지만, 이에 따르면 한국전통음악의 기본음 황종은 C(아악과 당악), Eb(향악), F(산조청, 시나위청), G(민요청)의 네 종류가 된다. 이렇듯 장르에 따른 기본음의 음높이가 다른 것을 인정하면, 이를 기준으로 12음명으로 채보할 경우 혼란스러운 수밖에 없다. 각 종류의 기본음을 하나의 기준으로 드러낼 수 있는 음고 표시 방법이 필요한데, 현재로는 서양음악의 기보방식인 오선보 표기법이 그 기준이라 할 수 있다.

8) 이보형, 「시나위의 청」, 『한국음악연구』 8.9집 합병호(서울: 한국국악학회, 1977), 31-44쪽.

9) 황병기 위의 논문.

채보 대상음악의 음계의 기준이 되는 주음, 궁, 청, 중심음 등이 기본음<sup>10)</sup>과의 관계가 설정되어 채보 악보에 제시되어야 할 것이다. 실음채보인 경우도 있지만, 정확하게 황종이나 A음에 해당하는 음의 실제의 음높이가 황종이나 A음과 일치하는지 미세한 차이가 있는지에 대해서 정확한 표시가 필요하다.

또 고정된 음고를 갖는 악기가 같이 연주되지 않는 음악의 경우 전체 음고가 조금씩 변하는 경우가 있다. 아직 이러한 변화를 정확하게 채보 악보에 표시하는 연구자는 별로 없지만 다양한 연구를 위한 악보 제시라는 점에서는 기본음고의 변화도 표시할 필요가 있다. 경우에 따라서는 음고가 변한 것인지 이조될 한 것인지의 구분이 확실하지 않을 때도 있다. 이에 대해서는 채보자의 해석에 따라 그 차이가 구분된 터인데, 미세한 차이의 경우도 있을 수 있고, 그 변화의 복이 클 수도 있다. 이러한 문제도 일단은 음고 변화를 정확히 악보에 표시한 다음에 음악적인 목적을 위해서 음고가 변한 것인지, 그 외의 이유 때문에 변화한 것인지 가려야 할 것이다.

기본음이 음역을 의미하는 용어는 아니지만, 악기나 노래의 음역이 정확히 어디에 해당하는지 파악해야 한다. 한 옥타브 차이의 음은 동일음으로 여기는 습관 때문에, 채보할 때 실제 연주보다 한 옥타브 위나 아래의 음역으로 표기하는 경우도 있다. 또 오선보의 경우 5선에서 너무 벗어나지 않도록 하기 위해서는 기본음에 악기나 가창자의 음역과 달리 이조하여 기보할 필요가 있다.

음고 요소의 기본음 층위에서는 채보와 관련하여 음악의 종류에 따라 기본음이 다른 문제, 실음표기 문제, 음고 변화의 문제, 음역의 문제를 고려해야 할 것이다. 이중 특히 아악의 황종, 향악의 황종, 산조청, 민요청이 서로 다른 것과 음고 변화에 대해서는 주의를 기울여야 할 필요가 있다.

## 2) 음렬 : 음정의 문제

음렬은 해당 음악들<sup>11)</sup>에서 사용되는 음 간격 중 가장 좁은 음간격을 단위로 한

10) 예로 황종, 또는 440Hz의 A. 혹은 악악의 기본음 높이를 별도로 정한다면 그것에 따른 필요가 있다.

11) 여기서 '해당 음악들'이란 같은 음렬로 구분되는 음악들을 말하며, 이는 주로 한 국가나 민족의 음악

옥타브를 나눈 음들의 집합을 말한다. 개별 악곡에서는 음련의 음이 모두 사용되지는 않는다.<sup>12)</sup> 개별 악곡에 사용되는 음(출현음)들은 음련 가운데 일부를 선택하여 사용하여 3음음계, 5음음계, 7음음계 등의 구분이 생기며, 음련의 음 간격은 일정한 것에 비해 음계의 음간격은 반음 혹은 장2도나 단3도 등의 차이가 나타나고 각 음들의 기능이나 역할의 특성이 나타난다.<sup>13)</sup> 음정이 다른 음들로 음계를 구성하는 것은 그래야 음계와 음계를 구성하는 각 음들의 성격이 지워지기 때문이다. 음정 간격이 일정한 12음렬이나 6음음계 같은 경우에는 각 음들 사이의 음정이 일정하기 때문에 각 음의 성격이 음계층위에서는 형성되지 않고 선율의 움직임에 따라 의미 지워지게 될 것이다.

음렬과 관련해서 우선 생각해야 할 것은 옥타브 개념이다. 한 옥타브는 진동수는 2배수가 되는 관계로 보통 동일한 음으로 인정된다. 한 음계의 조식을 한 옥타브로 보는 것은 서양음악이나 중국음악에서 모두 공통적으로 사용되는 방식이지만 너러 한 음계가 한 옥타브가 아닌 경우가 있다고 생각되기도 한다.

한 옥타브의 음이 같은 음으로 여겨지는 것은 한 옥타브인 완전8도가 가장 잘 어울리는 음이라는 것에서 인유한 것 같은데, 같은 완전어울림음정인 5도나 4도와 다른 점은, 4도나 5도는 같은 음정을 계속 쌓아 올라가면 다른 음들이 생성되지만<sup>14)</sup> 한 옥타브 음정은 아무리 많이 쌓아올려도 다른 음이 나타나지 않는다.

보통 서양음악이나 중국음악의 경우 한 옥타브를 같은 음으로 보고 그 사이에 하나의 음련, 혹은 하나의 음계나 선법이 구성된다고 여겼고, 한국에서도 조선조 세종 때, 세종과 박연의 음악정리사업에서 우리 음악에 이러한 중국음악의 한 옥타브 12음련 체계인 12을 방식이 그대로 수입되어 적용되었다. 그러나 우리 음악의 경우 한 옥타브 차이의 음이 음계나 선법의 동일한 기능의 음인지에 대해서는 아직 명확하게 규명되지 않았다. 간혹 옥타브 아래의 '미'와 옥타브 위의 '미'가 서로 다른 성질을 갖는 경우가 있다. 물론 이는 아마도 정바꿈에 의해서 나타나는 현상일 것으로 생각되지만 적어도

들이 그 단위를 이루며, 경우에 따라서는 몇 개 악기나 반주가 동일한 유행을 사영하는 수도 있다.

12) 단 12반음계에서 12음렬주의 음악은 예외.

13) 의도적인 단3도간격의 6음음계 예외.

14) 예, 삼분손악률의 음렬, 피다고라스음련.

한 옥타브가 하나의 음렬의 범위라고 생각해야 할 이유가 있는지에 대해서는 충분히 검토되지 못한 상태로 생각된다. 일반적으로는 서양음악이나 중국음악의 경우와 같이 한 옥타브 개념이 당연히 세상의 모든 음악의 기본적인 원리로 생각되고 있으나, 한국 음악의 원리도 그러한지에 대해서 심각하게 고찰된 적은 없다.

채보에서 유희와 관련해서 고려해 보아야 할 것은 한국음악의 기보에 한 옥타브 12음렬체계(12반음)로 기보할 수 있는 것인가의 문제이다. 한 옥타브를 12반음으로 나누는 것에서는 한 옥타브를 1200센트로 하고 12개의 반음 간격을 100센트로 표시하는데, 한국 음악에 100센트의 음정보다 더 미세한 음정은 없는가하는 문제이다. 대개 한국음악의 채보 현장에서는 '솔라도레미'의 다섯 음으로 대부분의 한국 전통음악을 채보할 수 있고,<sup>15)</sup> 예외로 전라도지방의 소위 육자백기토리나, 산조 판소리의 계면조에만 '시'가 사용된다고 설명되고 있다.<sup>16)</sup> 또 아악이나 당악계의 음악에서는 '황(궁)-태(상)-고(각)-유(변치)-인(치)-남(우)-응(변궁)'의 7음음계에서는 100센트 반음 음정이 사용된다. 그러나 한국 음악의 음계가 소위 '무반음 5음음계'라는 것은 향악이나 민속음악에 적용되는 것이다. 여기에서 오래전에 수입된 '아악이나 당악은 우리나라 음악이 아닌가'라는 문제가 거론될 수 있는데, '아악과 당악이 한국음악인가 아닌가'와 '아악과 당악에 사용된 음계가 한국 것인가 아닌가'의 문제에는 약간의 차이가 있고, 여기서 다른 문제는 아니므로 생략한다.<sup>17)</sup>

한국음악의 유희도 서양음악이나 중국음악을 정리하는 방식인 한 옥타브 12반음 체계로 설명하는 방식은 한국음악의 음렬을 100센트 간격의 12음렬이라 생각하거나, 또는 음정에는 미세한 차이가 있다고 생각하거나 모두 오선보나 육자보의 한 옥타브 12반음체계로 기보하고 있다.

전자는 실제 음악에 나타나는 미세한 음정차이는 연주 상에 나타나는 것이므로 무시해야 된다는 생각이고, 후자는 미세한 차이를 악보에 기보할 방법이 없으므로

15) 백대웅, 「민속음악의 선법적 양상」, 『한국전통음악의 선율구조』(서울: 대광문화사 1982.4.10.) 79~111쪽.

16) 백대웅, 「『격은목』에 대하여」, 위의 책, 112-125쪽; 백대웅, 「전통음악에 쓰이고 있는 반음의 분석적 고찰」, 같은 책, 126-139쪽.

17) 이를 거론하는 이유는 한국음악의 음계를 남도 계면조(육자백기토리)의 특수한 예를 제외하고 '무반음 5음음계'로 설명하는 문제와 관련되기 때문이다.

우선 오선보나 울자보를 차용하여 기보하지만 그 안에는 한국 음악 고유의 미세한 음정차이가 존재함을 인식해야 할 것이라 생각하는 차이가 있지만 악보로 채보한 결과는 양자 모두 같다고 하겠다.

서양음악의 경우, 미세한 음정차이는 피타고라스음렬, 순정을 자연배음의 음렬에도 나타나는데, 실제 음악에서 나타나는 100센트보다 미세한 음정들은 12반음체계의 음에 준하는 것으로 여기는 것으로 보인다. 더 나아가 화성(和聲)과 이조(移調)·전조(轉調)를 위해서 평균율을 만들어내 사용하기에 이르렀다. 더러는 자연배음의 음정을 사용해야 한다는 주장도 있지만 화성학이 복잡해지고 선율의 다양성을 이조·전조로 표현해 내기 위해서 그러한 주장은 목살되고 있는 것 같다.

한국음악에서도 서양음악의 경우와 크게 다르지 않다. 한국음악에 사용되는 12반음체계로 설명될 수 없는 미세한 음정차이는 연주상 표현의 차이로 나타나는 것이고 그 음들의 대표음고는 12반음 체계의 음들이라고 생각하는 경우도 많은 것 같다. 그러나 서양음악 연주에 나타나는 연주상 표현의 차이로 생기는 미세한 음정에 비해서 한국음악에 나타나는 음정의 12반음 체계의 음정과 차이 그 차이가 크다. 신할 경우 100센트 이상의 음정차이를 나타내는 경우도 있는데, 이는 12반음체계의 음정에서도 다른 음이기 때문에, 과연 이렇게 큰 음정차이를 무시하고 12반음 체계의 음정으로 대표음화해도 되는 것인가 하는 것에는 의구심이 든다.

권오성은 한국음악의 음정에 12반음체계의 음정과 차이 나는 것을 표시하기 위해서 12반음체계의 표기법(오선보나 울자보)을 기보법으로 활용하되 그 음표 위에 음정의 차이를 플러스 몇 센트, 마이너스 몇 센트 등의 표기방법으로 정확한 음고를 표시해야 한다고 주장한바 있다.<sup>18)</sup> 학술적인 연구를 위해 이렇게 정확한 음정을 찾아 기보하는 것은 중요한 일이라 하겠으나, 음악을 구성하고 있는 음들을 일일이 그 미세한 음고 차이를 측정해 기보하는 일은 보통 작업이 아닐 것이다. 그러나 정확한 한국음악의 음렬 체계 실체를 알지 못하는 상황에서는 이러한 세밀한 작업을 통해서 정확한 한국음악의 음렬을 찾아내는 것이 필요하다고 하겠다.

18) 권오성, 「한국국정민요 선율의 구조와 기능」, 『예술논문집』 제25집(서울: 대한민국의학원, 1986), 141-154쪽.

음렬은 실제 음악 한 악곡에 나타나는 것이 아니기 때문에 도와서하기 쉬우나, 이는 음악 구성의 근본적인 문제이다. 음렬은 그 구성되는 음들의 관계가 어떤 수열로 이루어지는가의 문제인데, 예를 들어 피타고라스 음렬은 5도를 계속 쌓아 올라가면서 만들어지는 음렬이고, 삼분손익률은 5도와 4도를 번갈아가며 쌓아 만들어내는 음렬로 그 결과는 피타고라스 음렬과 같다. 이 외에 서양음악의 경우에는 순정률, 평균율 등 다양한 음렬 이론이 있다. 그러나 가장 자연스러운 것은 자연 배율에 의해서 형성되는 음렬이다.

〈표 2〉 피타고리안 음렬, 순정률, 평균율, 삼분손익법과 실제 측정치의 비교<sup>19)</sup>

	황송	태주	합중	중려	임중	남려	무역	정황중
피타고리안 음렬	0	204	234	498	702	906	996	1200
		204	990	204	204	204	90	204
순정률	0	204	316	498	702	884	1018	1200
		204	112	182	204	182	134	182
평균율	0	200	300	500	700	900	1000	1200
		200	100	200	200	200	100	200
삼분손익법	0	204	318	522	702	906	1020	1200
		204	114	204	180	204	114	180
			318				294	
			318			318		
대금 (정조)	0 (黃)	165 (太)		497 (仲)	681 (林)	859 (南)		
		165	332	184	178			
피리 (정조)	0 (黃)	156 (太)		495 (仲)	697 (林)	952 (南)		
		156	339	202	255			
대금 (계변조)	0 (黃)		270 (夾)	505 (仲)	683 (林)		982 (無)	
		270	235	178	299			
피리 (계변조)	0 (黃)		328 (夾)	527 (仲)	713 (林)		1027 (無)	
		328	199	186	314			

19) 성광모, 「국악고 음고 측정에 대한 연구」(서울: 서울대학교 뉴미디어 중심 공동 연구소, 1995, 10).

어떤 면에서는 하나의 음이 하나의 음고로 고정되어야 한다는 생각도 오히려 단 한 생각인 수 있다. 즉 하나의 음으로 인식하는 음의 음고가 일정한 하나의 주파수로 규정되는 것이 아니라 일정한 간격의 진동수로 설명하는 것이 오히려 그 음악의 실체를 이해하는데 더 가까운 모양을 그려낼 수 있을지도 모른다. 이는 선율의 진행상 그 기능이 같은 음이어서 같은 음으로 인식하는데도, 실제의 음고는 서로 다른 차이를 보이는 경우 이를 다른 음으로 다루기보다는 같은 음으로 표기하는 것이 그 음악의 이해를 완전하게 할 수도 있기 때문이다. 그렇기 때문에 이러한 음정의 차이들 표현의 차이로 보고 무시하는 경우가 있는 것인데, 한국 음악의 경우에는 그 음정의 차이가 100센트를 벗어나는 경우도 많아서 무시하기에는 무담이 된다. 따라서 하나의 음을 고정된 진동수로 생각하기보다 일정한 범위의 진동수로(예 南은 夾-無 사이의 음으로 설정하는 등의 방법) 설정하는 것이 오히려 그 음악을 제대로 이해하는 것일지도 모른다는 것이다. 그러나 그런 경우 접치는 부분에 대해서 해결해야 하는 문제가 생긴다. 예를 들어 南을 夾-無로 설정한 경우 夾는 林-南, 無는 南-應으로 범위를 인정해야 할 것인데, 이 경우 南에 따라 어떤 음에 해당하는 음으로 해석해야 할 것인가의 문제가 생긴다. 즉 夾와 南 사이의 음은 南인가 南인가, 南과 無 사이의 음은 南인가 無인가 등의 문제이다. 이는 선율 진행의 반복 구조를 파악하면 판단해야 할 것이다.

그러나 12반음체제의 음정과 다른 음정을 보이는 음렬을 찾아낸다면, 즉, 100센트보다 더 미세한 음정이 나타난다면, 이로 구성되는 음렬은 12반음체제가 아닌 30음체계, 혹은 50음체계 등의 매우 미세한 음정으로 표현해야 하는 음렬이 구성될 것이다. 이에는 그 음정의 인식문제가 나타날 것이며, 그러한 미세한 음정의 음렬의 수열관계는 어떤 것인가를 규명하는 문제가 있다. 이것이 한국음악의 음고구조가 갖는 질서체계이기 때문에 이는 반드시 찾아야 할 것이며 이를 위해 권오성의 주장대로 선율을 구성하는 미세한 음높이의 차이들 일일이 찾아내어 기보하는 작업이 필요하다고 하겠다.

이러한 음결과 그 이론은 개별 악곡의 음악적 특징과 직접적으로 관계되는 것은 아니어서 문제사하지 않을 수 있지만, 음악 이론을 구축하고 그 특징을 이해하기 위해서는 꼭 필요한 것이며, 그 정확한 실체가 규명되어야 음악연주나 작곡, 다양한

인간의 음악 활용에 도움을 줄 수 있을 것이다.

만일 한국전통음악의 음현을 서양음악이나 중국 음악과 같은 12음체제로 해석하지 않고 다른 체계로 이해한다면 오선보나 정간율자보와는 다른 기보체계를 만들어야 할 것이다. 그러나 한국 전통음악의 음렬체계를 해석하면 때까지는 오선보와 정간율자보, 혹은 숫자보로 기보하는 것을 용인할 수밖에 없을 것이다.

### 3) 음계 : 조표, 중심음, 슬미제이션

음계의 선법은 조금 다르다. 음계는 한 옥타브 내의 구성음 수에 따라 3음음계, 5음음계, 7음음계 등으로 구분되고, 각 구성음 간의 음정에 따라서 장음계, 단음계 등의 구분이 생겨난다. 이에 비해 선법은 각 구성음에 붙여지는 시김새에 따라 그 성질이 바뀌는 것을 의미한다. 본래 선법은 '들 선(旋)'을 사용하되 하나의 균(均)에서 돌아가며 여러 조가 만들어지는 것을 의미한다. 즉 황중균(黃鍾均)의 경우 '황(궁)-태(상)-고(각)-유(변치)-임(치)-남(우)-옹(변궁)'으로 구성되고 황중(궁)을 주음으로 하면 궁조, 태주를 주음으로 하면 상조, 고선을 주음으로 하면 각조, 유반을 주음으로 하면 변치조, 임종을 주음으로 하면 치조, 남려를 주음으로 하면 우조, 옹종을 주음으로 하면 변궁조가 되어 모두 7개의 조를 만들어내는 것이다. 아락에서는 이중 변치조와 변궁조를 사용하지 않으며, 이 두 조는 속악에서만 사용한다고 한다. 또 각 음계음이 황중에서 옹중까지 12개의 음이 돌아가며 대응될 수 있기 때문에 아락의 조는 60개가 되고 속악의 조는 이론상 84개의 조가 된다. 이는 서양의 교회 선법과도 유사하다. '레미파솔라시도레'(Dorian mode), '미파솔라시도레미'(Phrygian mode), '파솔라시도레미파'(Lydian mode), '솔라시도레미파솔'(Mixolydian mode)의 정격선법과 이들 4개의 정격선법에서 4도 아래에서 시작하는 Hypo Dorian mode, Hypo Phrygian mode, Hypo Lydian mode, Hypo Mixolydian mode의 4개의 변격 선법이 있다. 후에 여기에 에올리아선법·이오니아선법이 추가되기도 했다. 선법의 경우 각 음의 기능이 중요시 된다고 하며 음계에서는 음정이 중요시 된다고 하는데, 선법의 경우도 결국 음정의 차이에 따라서 선법의 종류가 달라지기 때문에 선법에도 음정은 중요한 문제가 된다. 음계에서도 Tonic, Submediant, Subdominant, Dominant,



Mediant, Leading tone 등의 명칭으로 불리는 각 음들의 조성적 기능이 그 각 음계 구성음의 성격을 나타내는 것이므로 음계와 선법의 구분은 이러한 특징에 의한 것은 아니라 하겠다. 그러나 국악에서 음고조직을 설명할 때 선법과 음계를 나누어 설명하는 관습이 있는데, 음계는 음정 관계를 주로 삼팔 때, 선법은 음의 기능보다는 자음에 붙는 시김새의 특징에 따라 구분하는 것을 의미한다. 따라서 국악의 음고조직에서는 음계와 선법을 모두 거론할 필요가 있으며, 이중 음정만을 중시해서 음계만을 설명하거나, 시김새를 중시해서 선법만으로 설명하는 것은 타당하지 않다.

국악의 채보에 있어 우선 생각할 것은 몇 개의 음을 사용하는가이다. 이에 따라 3음음계, 5음음계, 7음음계의 구분이 생기게 되는데, 12반음체계로 미세한 음정을 무시하고 설명하면 이러한 조직으로 설명할 수 있다. 그러나 미세한 음정 차이를 구분하여 이들을 모두 음계의 구성음으로 본다면 기존의 음계 설명만으로는 부족하게 된다.

음계와 관련해서 채보와 관련하여 고려할 것은 조표이다. 이는 오선보로 표기할 때 발생하는 문제인데, 구성음을 어떻게 솔미제이션을 붙이냐에 따라 조표도 달라지기 때문이다. 이해구는 '황(Eb)-태(F)-중(Ab)-임(Bb)-남(C)'으로 구성되는 향악의 평조는 이를 '솔라도레미'로 읽어 Eb 황종을 기준으로 오선보에 표기할 때 그 조표는 플랫을 4개 사용하여 Ab조라 한다. 또 '황(Eb)-협(Gb)-중(Ab)-임(Bb)-무(Db)'의 계면조는 '라도레미솔'로 읽어 플랫 6개를 붙여 Gb(협중)조로 표기하였다.<sup>20)</sup> 그러나 김기수는 이중 Db이 황중상평조에 나오지 않기 때문에 평조는 조표를 플랫 3개만 붙여 Eb(황중)조로 표기하여 '도레파솔라'로 읽게 하였고, 계면조는 'Cb(음중)'이 나오지 않기 때문에 이를 제외하고 플랫을 5개만 붙여 Gb(협중)조로 표기하여 '레파솔라도'로 읽게 하였다.<sup>21)</sup> 그러나 계면조와 같이 실제 해당 음악에 등장하지 않는 음에 붙여진 플랫을 제외한다면, Db이 황중상평조에 나오지 않기 때문에 평조는 조표를 플랫 3개만 붙여 Eb(황중)조로 표기하여 '도레파솔라'로 읽게 하는

20) 이해구, 「양금선보의 사조」, 『한국음악연구』(서울: 국립음악연구회 1957), 25-48쪽.

21) 김기수, 『한국음악』 18 가곡(남창평조)(서울: 국립국악원, 1982.8.); 김기수, 『한국음악』 19 가곡(남창계면조)(서울: 국립국악원, 1983.7.)

것이 계면조와 같은 방법이 될 것이다.

국악은 “무반음 5음음계이기 때문에 반음을 만들어내는 ‘시’와 ‘파’를 사용하지 않는다. 는 주장에 따르면 이러한 표기법은 잘못된 것이라 하겠다. 무반음이기 때문에 ‘시’와 ‘파’를 사용하면 안 된다는 생각은 잘못이다. ‘시’와 ‘파’가 사용되어 반음을 만들어내는 것은 각각 ‘도’와 ‘미’를 같이 사용하기 때문이다. ‘도, 미’를 사용하지 않으면 ‘시, 파’를 사용하여도 반음은 발생할 수 없다.

오선보의 표기법에는 주음의 성격이 주어진다. 장음계에서는 ‘도’, 단음계에서는 ‘라’가 Tonic이 되고 조표는 이와 밀접한 관계가 있다. 향악의 황중궁 평조의 주음은 황중이기 때문에 Eb을 ‘도’ 또는 ‘라’로 읽도록 조표를 붙여야 할 것이다. 즉 ‘도레 파솔라’로 읽도록 플랫을 3개만 붙이면 황중을 ‘도’로 읽게 되어 황중을 중으로 삼는 황중궁평조의 소를 잘 표현한 것이라 할 수 있겠다.

평조를 ‘솔라도레미’로, 계면조를 ‘라도레미솔’로 읽게 된 것은 평조는 중국의 ‘궁상각치우’ 5조중 ‘치조’에 해당하고 계면조는 ‘우조’에 해당하기 때문이다. 중국 5조 ‘궁상각치우’를 ‘도레미솔라’로 읽으면 ‘치조’에 해당하는 평조는 ‘솔라도레미’ ‘우조’에 해당하는 계면조는 ‘라도레미솔’이 되기 때문이다. 따라서 이를 오선보에 표기할 경우 황중궁평조와 황중궁계면조는 각각 플랫 4개와 6개를 사용하여 Ab(중려)조와 Gb(협용)조(단음계로 여긴 경우는 Eb(황중)조)가 된다. 세종대에는 평조는 남려조, 계면조는 임종조로 표기했다. 그러나 세조대 이후로는 모두 청황중조로 변화되었는데, 이들은 모두 황중(Eb)조이기 때문에 그러나 서양음악 중심의 오선보 기보법으로는 그 기보법을 제대로 활용하여 표현하기 어렵게 된다.<sup>22)</sup>

평조의 경우 플랫 3개만을 붙이면 황중을 ‘도’로 읽게 되어 그 주음을 제대로 표현하게 되지만, 계면조의 경우 플랫을 5개만 붙이면 주음인 ‘황중’을 ‘레’로 읽게 되어 오선보법에 맞지 않는다. 이 경우 주음인 ‘황중’을 ‘도’로 읽게 조표를 붙이면 ‘도-미-파-솔-시-라’같이 임시표를 붙여야 하기 때문에 혼란스럽고, 계면조를 단음계에 비교하여 주음인 황중을 ‘라’로 읽게 하면 플랫을 6개 붙이는 Ab 단조가 올바른 기

22) 단, 계면조를 단음계로 여긴 경우는: 황중이 ‘라’가 되어 황중(Eb)조라 부를 수 있기 때문에 오선보법에 어긋나지 않<sup>23)</sup>다고 할 수 있다.

방법이 된다. 즉 평조는 플렛 3개 붙이는 방법이, 계면조는 플렛 6개 붙이는 방법이  
오선보법을 제대로 따른 것이라고 하겠다.

〈표 3〉 평조와 계면조의 오선보 표기시 조표에 따른 솔미제이션 비교

평조	〈황〉 (E b)	대 (F)		중 (A b)	임 (B b)	남 (C)	
A b조 (4b)	솔	라		〈도〉	레	미	
E b조 (3b)	〈도〉	레		파	솔	라	
계면조	〈황〉 (E b)		협 (G b)	중 (A b)	임 (B b)		무 (D b)
E b조 (6b)	〈라〉		도	레	미		솔
B b조 (5b)	레		파	솔	〈라〉		도

이러한 논의는 서양음악의 음고조직 조표 체계를 표기하는 오선보법의 방식을 가  
능한 최대한 지키는 것이 필요하다는 생각에서 연유한 것이다. 즉 오선보의 조표와  
주음관계를 국악 오선보 표기에서는 무시해도 된다는 가정을 세우고 이를 모두에게  
알린다면 필요 없는 논의가 될지도 모른다. 그러나 이를 위해서는 국악의 오선보 표  
기에서 항상 앞에 그러한 사정을 설명해야 하기 때문에, 가능하면 오선보의 서양음  
악 조표 체계가 지칭하는 규칙을 따르는 것이 필요하다.

최근에는 ‘황태중임남’의 황종궁 평조의 중심음이 ‘황종’이나 ‘중려’이냐에 대해서  
논란이 일고 있기도 하고, 국악의 중심음은 가운데 있기 때문에 황종궁평조가 ‘황태  
중임남(솔라도레미)’이 아니라 ‘임남황대중(레미솔라도)’이라 주장하기도 하는데, 이  
에 대해서는 음악적 해석 연구가 필요하다. 그러나 그 해석에 따라 솔미제이션이 달  
라져야 할 것이고, 또 오선보법으로 기보하기 위해서는 조표 활용법에 대해서 고려  
해야 할 것이다.

음계에서 고려해야 할 요소는 각 구성음의 기능이다. 특히 누음 또는 중심음과  
중지음은 음악을 이해하는데 매우 중요하게 여겨지는 요소이며 이에 따른 다른 음  
들의 기능 또한 부수적으로 이해되어야 할 것이다. 음계의 가장 중요한 중심이 되는  
음은 주음, 중심음(中心音), 중심음(重心音), 궁(宮), 청(淸), 근음, 핵음 등의 용어가

사용된다. 이들은 모두 자기 그 의미가 조금씩 다르며, 이런 차이는 그 용어가 생겨난 음악의 특정, 해당 음악에서 주요하게 여기는 음악적 요소의 특징에 따라 차이가 난다고 할 수 있다. 주음은 이악이나 당악에서 궁조, 상조, 각조, 치조, 우조의 여러 조에서 각각 궁상각치우에 해당하는 음을 만하는 것으로 특히 이악은 주음에서 시작하고 주음으로 끝나는 특징이 있다. 근음은 화성법에서 사용되는 용어로 화음의 가장 밑음을 뜻하는데, 이 음이 해당 화음의 대표음이 된다. 중심음(中心音)은 음계의 중간에 위치한 주음이라는 의미이고, 중심음(中心音)은 음계의 구성음중 기능적으로 가장 주요하게 사용되는 음을 '무겁다'는 뜻으로 부르는 용어이다. 궁(宮)은 중국 5조나 향악의 악조에서 주음이 되는 음의 게이름이기도하고 오음악보의 중심음을 이르는 게이름이기도 하다. 청(淸)은 국악에서 조율음을 이르는 말로 사용되기도 하지만, 특히 전라도지역의 유악에서 중심음을 의미하는 용어로 사용되기도 한다. 이들 중심음은 채보할 때 직접적으로 선율에서 중심음을 따로 표시하는 것은 아니지만, 특히 오선보의 경우에는 앞에서 논의한대로 조표들 표시함으로써 중심음을 표시하도록 되어있다. 악보들 읽는 사람을 위해서는 중심음을 표시해 주는 것이 바람직하고, 조가 바뀌면 바뀐 조의 중심음과 구성음의 기능에도 변화가 있을 수밖에 없으며, 그에 따라 미세한 음정 또한 달라질 수 있기 때문에 조의 변화와 중심음의 변화를 산피는 것은 채보에 있어서, 특히 음악의 해석에 있어 매우 중요하다.

음계 등위에서 채보와 함께 고려해야 할 것은 음계 구성음의 음정이다. 황중궁 계면조의 경우 '황(Eb)-협(Gb)-중(Ab)-임(Bb)-무(Db)'라 하고, 조선 중기 이후 변화된 계면조는 '황(Eb)-중(Ab)-임(Bb)-무(Db)' 또는 '황(Eb)-중(Ab)-임(Bb)'라 한다. 이중 임중(Bb)은 조금 낮다. 평조에서는 같은 임중이면서도 계면조보다는 조금 높게 연주된다고 한다. 시조의 경우 그 음계를 '황(Eb)-중(Ab)-임(Bb)'으로 표기하지만 이중 임중(Bb)은 매우 낮아 이척(A)에 가깝다고 한다. 이를 과연 같은 음으로 해석하는 것이 올바른지에 대해서 검토한 필요가 있다. 또 경도리 민요의 경우 '솔라도레미'로 채보하는 것이 일반적이지만 '미'는 조금 높게 나타나는 경우가 많아 '솔라도레파'로 들리기도 한다. 또 선율의 진행에 따라 같은 음이 조금씩 다른 음정을 나타내기도 하는데, 이렇게 다른 음정을 하나의 음으로 표기하는 것이 올바른지에 대해서도 심각하게 고민할 필요가 있다. 경우에 따라서는 조선초 세종과 박연

에 의해 향악이 정리되면서 5음음계로 설명되었던 이론을 부정하고 미세한 음정 차이의 음들을 각각 독립된 음계음으로 설정해야하는 것은 아닌지에 대해서 충분한 검토가 필요하다. 이를 5음음계로 계속 주장한다면 음계음은 고정된 음고만을 가리키는 것이 아니라 일정 음역의 음폭으로 인식하고 표현하는 방식을 심각하게 고려해야 할 것이다. 그걸 경우 출미제어선은 달라지거나 전혀 다른 개이름을 만들어야 할 것이다.

#### 4) 선법

선법은 앞에서 설명한대로 본래는 음계의 구성음을 돌아가며 주음으로 삼아 다양한 조를 만들어 낸다는 것에서 나온 용어여서, 선법에서도 음정이 중요한 요소가 되는 것이지만, 한국음악 등 비서구 음악에서는 선법의 특징은 음정과 돌아가며 주음을 삼는 방식을 설명하는 것 외에 각 음의 시김새 방법에 따라 그 특징이 달라지는 것을 중요한 요소로 삼기도 한다. 따라서 음고요소에서 선법은 음계와는 또 다른 층위로 설정할 필요가 있다. 음계와 관련해서는 앞에서 논의했기 때문에 여기서는 한국 음악의 특징인 시김새에 대해서 살펴보고자 한다.

한국 음악에서는 조에 따라 요성과 뇌성 등의 시김새 사용법이 다르다고 한다. 더 나아가서 선율 진행 방식도 선법에 따라 특징이 달라진다고 한다. 선율진행방식은 '토리'라고 설명하고자 하기 때문에 다음 항목에서 거론하기로 하고 여기서는 선법의 종류와 시김새에 대해서만 언급하겠다.

국악의 선법은 크게 아악과 당악의 선법(조), 향악의 평조와 계면조 선법, 판소리와 산조의 평조, 우조, 계면조 선법, 민요, 무속음악의 메나리토리, 육자백이토리, 경토리, 서도토리로 구분되며, 세밀하게는 향악 계면조의 변화와 지역별로 구분되는 민속음악의 토리별 선법들 중 서로 영향을 주고받아 변화된 모습의 토리가 나타나고 있다. 즉 서도토리와 경토리의 혼합형인 반경토리가 보이며, 경토리와 육자백이토리의 혼합형으로는 소위 난부경토리라는 형태가 보인다. 민속음악의 지역에 따른 선법의 구분은 간혹 변화형이 아닌 해당지역의 선법과는 다른 타 지역의 선법이 나타나는 경우도 많이 있다. 현대에 들어서 교통과 통신의 발달로 음악적 교류가 활발

하게 이루어지면서 다른 지역의 음악이 불리는 경우이기도 하고, 해당 지역의 음악 이면서도 그 선법은 다른 지역의 선법의 특징을 보이고 있는 경우가 있다. 특히 경상도 지역의 창무타령 가락에 의해 불리는 여러 소리들은 아직도 그 이유가 설명되지 않고 있다. 이들 각 지역의 민속음악 트리들은 학계에서 '토리'라 이름 지었지만, 여기서는 '토리'를 선법보다는 상중위의 선율 유형으로 설명하기 때문에 여기서는 선법이라는 병칭을 사용한다.

국악에서 선법의 특징을 구분하는 주 내용은 시김새다. 따라서 여기서 선율의 요소를 살펴볼 필요가 있다. 서양음악은 화성을 발달시켜 화성의 진행이 음악적 표현의 주요 방법이 되었지만, 국악은 서양음악에서 의미하는 화성이 사용되지 않고 대신 선율의 유형이 매우 복잡하게 발달되었다. 그래서 국악의 선율을 이해하기 위해서는 그 선율 요소의 층위를 구분할 필요가 있다.

국악 선율 요소의 층위는 원점, 간점, 장식음, 시김새로 구분한 적이 있다.<sup>23)</sup> 원점은 선율의 진행방향을 나타내는 주요음들로 국악곡의 원점선율은 대개 하행구조를 보이는 경우가 많다. 간점은 원점과 원점을 연결해주는 사이음으로 원점보다 세밀한 음악적 내용을 표현한다. 장식음은 원점과 간점을 장식하는 기능을 갖는 것으로 지역, 장르, 악기, 악곡에 따라 다른 특징을 보인다. 특히 가곡이나 영산회상 등의 곡에서 각 악기의 선율은 단선율로 같은 선율을 연주하면서도 악기에 따라 서로 다른 장식 선율을 연주함으로써 각 악기의 특징을 보여준다. 시김새는 요성과 퇴성 같은 선법적 특성을 표현하는 것이다. 선법과 관련하여 채보에서 논의해야 할 것이 바로 이 시김새인데, 시김새는 사실 어떤 면에서 장식음과 구분이 힘들다. 예를 들어 영산회상 등의 곡에서 대금이 연주하는 장식가락들은 시김새라고도 불리기 때문이다. 이해구는 근래에 장식음과 시김새를 구분하여 장식음은 대금 등의 관악기에서 지공을 바꾸어가며, 또 현악기에서는 줄을 바꾸어 가며 내는 소리로, 시김새는 관악기에서 같은 지공에서, 현악기에서는 같은 줄에서 내는 소리라 설명한 적이 있다.<sup>24)</sup>

23) 최현, 「韓國 傳統音樂의 旋律 分析 方法 試論」, 『장신문화연구』 제20권 제1호(통권66호)(상남 한국장신문화연구원, 1997.4.30.), 49-75쪽.

24) 이해구·임미선, 『한국음악이론』(민속원, 2005.11).

결국 시김새는 요성, 전성, 퇴성, 추성 등을 발하며 장식음은 대금 등에서 원점이나 간점을 장식하는 장식가락이나 음 등을 발하는 것이다. 여기서 시김새는 선율의 음악적 표현이기도 하지만, 선법적 특징을 구분해주는 표현법으로 생각할 수 있다. 이에 비해 장식음은 악기나 장르, 지역, 연주자 개인의 표현의 특징을 나타내는 것으로 생각된다. 그러나 이 구분에 대해서는 이해구도 그리 명확한 설명을 하고 있지는 않고 있으며, 사실 그 구분이 불명확한 것도 있다. 예를 들어 판소리나 산조의 계면조에서 소위 짙는목은 '도'나 그 보다 높은 음에서 '시'로 꺾어주는 것으로 정악곡의 계면조에서 임종을 흘러내리주는 퇴성을 강하게 표현한 것으로 보이는데, 산조나 판소리의 계면조에서는 이것이 더 강하게 표현되어 소위 '우리치는' 소리로 표현하는 경우가 있다. 이는 마치 대금의 장식가락과도 같은 형태를 보이고 있기 때문에 이에 대한 장식음과 시김새의 구분은 모호하다고 하겠다.

또 시김새는 선법의 특징을 표현하는 것 외의 시김새 표현으로서 나타나는 시김새도 없지 않다. 특히 요성은 음을 길게 지속할 때 습관적으로 음을 떨어주는 경우가 많기 때문에 선법의 특징을 나타내는 요성과 구분이 모호하다. 특히 만약 '청바꿈'에 따라 요성이 달라진 것인지 명확한 해석이 필요할 때도 있다. 이 외에도 선율의 진행에 따라 추성과 퇴성의 현상을 보이는데, 즉 선율이 상승할 때는 추성, 하행할 때는 퇴성, 가락의 첫 음에서는 강하게 음을 내면서 본음보다 높은 음에서 꺾이 내리는 앞장식음을 습관적으로 붙이는 경우가 많다. 이것은 선법의 특징을 나타내는 시김새와는 또 다른 시김새라 할 수 있어, 국악에서 시김새는 선법의 특징을 보여주는 요소라 하지만, 이에 대해서는 더 명확한 연구와 개념 정리가 필요하다. 시김새와 장식음의 구분은 음악적인 목적에서의 그 차이를 설명할 수 있어야 할 것이다. 그런 점에서는 선법의 특징을 나타내는 시김새의 역할에 주목할 필요가 있다.

시김새의 기보와 관련하여 몇 가지 문제를 생각할 수 있다. 즉 시김새를 그 음고와 시가의 변화에 따라 일일이 음표로 나타내 주는 경우도 있고, 부호를 만들어 표현하는 경우도 있다. 특히 가야금의 경우 줄을 끌어 퇴성하거나 줄을 눌러 추성하는 것을 일일이 음표로 그리고 음표의 머리를 이음줄이나 막대로 연결하여 표현하는 경우가 많은데, 이는 서로 다른 줄에서 내는 소리를 부드럽게 연주하라는 표현과 구분하기 어렵기 때문에 비판적이지 않아 보인다. 이를 대신해서 시김새나 장식가락

에 해당하는 음을 장식음표(일반 음표보다 작은 음표)로 표현하는 경우도 있다. 이는 시김새의 모양을 정확히 보여준다는 면에서 바람직한 기보법으로 보이지만, 여기에는 음악적 해석의 문제가 면밀히 이루어져야 한다는 전제조건이 따른다. 즉 일련의 시김새 또는 장식음군의 음들 가운데 어떤 음을 원점이나 간점으로 파악하여 보통 음표로 표현하고, 어떤 음을 장식음이나 시김새로 파악하여 장식음표로 그리느냐하는 문제이다. 이는 장식음이나 시김새를 부호로 만들어 붙이는 경우도 마찬가지이다. 대개는 선법의 구성음으로 비교적 긴 사가의 음을 선율의 본음인 원점이나 간점으로 보고 보통 음표로 표기하게 되는데, 경우에 따라서는 이 구분이 모호해지기도 한다. 시김새나 장식음을 부호로 기보하는 방식은 악보를 보고 이해하기 쉽다는 장점은 있지만, 이를 위해서는 시김새나 장식음의 유형을 명확하게 파악하고 해당 부호의 종류를 만들어 사용해야 한다는 것이 문제라 하겠다. 최근에 율수록 국악보에 사용되는 부호가 점차 복잡해지고 정밀해지고 있는 경향을 보이는데, 이것이 바로 채보에서 시김새 표현의 어려움을 보여주는 사례라 하겠다. 또 부호로 시김새를 기보하는 방식은 각 유형의 모든 시김새가 똑같이 표현되는 것으로 보이기 쉽다. 대개 선법의 특징을 보이는 시김새의 경우 전문적인 연주자일수록 그 유형의 표현이 일정하기도 하지만 선율의 진행과 표현 내용에 따라 같은 시김새라도 조금씩 그 표현법이 세밀하게 달라진 수 있는데, 시김새를 부호화하여 기보하면 이러한 차이를 세밀하게 표현하기 어렵다.

또 시김새의 기보에서 생각해야 할 것은 시김새의 각 음에 붙여지는 강약이다. 요성이라 하더라도 요성에 나타나는 위의 음에 강세가 있는지, 아래음에 강세가 있는지, 혹은 그 중간에 강세가 있는지에 따라 요성음의 음고가 달리 들리게 된다. 앞장식의 경우도 장식음에 강세가 있는 경우 강세가 있는 장식음이 원음으로 인식되기도 한다. 연주에서는 시김새나 장식음의 표현을 관형적인 기법으로 인식하기 때문에, 세밀한 시김새와 장식음 표현의 차이는 연주자에 맡기고 약보는 한 가지 통일해서 기보하는 것이 바람직할는지 모르겠지만, 연구용 악보에서는 이러한 세밀한 표현이 보다 면밀한 선율 분석을 위해 필요하다. 특히 시김새나 장식음의 강세를 표현하는 방식은 아직 국악 기보법에 나타나지 않고 있는 것으로 보인다.



## 5) 토리

‘토리’는 국악학계에서 음계 구성음의 음정관계와 함께 음의 기능과 성격, 선율진행방식 등 여러 가지 특성을 살펴 그 종류를 분류하는 것으로, 주로 민요나 무속음악 같은 향토음악의 음고조직을 설명하는 용어이다. 그러나 본고에서는 선법에서 이미 음정관계와 기능, 선법적 특징을 나타내는 시김새가 다루어졌기 때문에 토리의 내용에서 더 포함된 것은 선율진행방식이다. ‘토리’라면 선법적 개념과 혼용하는 것 보다는 이러한 선율진행방식의 지역별 장르별 공통성을 지칭하는 용어로 한정해서 사용하고자 한다.

선율진행방식은 음계나 선법의 특징 외에 지역 또는 장르별 구분에 나타나는 음악 특징이라 할 수 있다. 진라도지역의 민요나 무속음악은 다른 지역의 음악에 비해 독특한 진행방식을 가지고 있고, 동해안 지역의 음악도 역시 이 지역 특유의 선율 진행방식을 가지고 있으며 서울 경기지방과 서도지역 역시 마찬가지다. 이들 각 지역의 선율의 진행방식의 특징은 선율 분석과 관련한 연구 축적이 그리 많지 않기 때문에 그 설명에 모호성이 없지 않지만, 부분적으로 설명이 가능하고, 음악을 들으면 음계의 음정관계나 시김새의 성질 외에 지역적 특징을 보이고 있음을 알 수 있다.

또 이러한 토리의 특성은 지역에 따른 차이뿐만 아니라 음악 장르에 따라서도 나타난다. 즉 정악과 민속악의 선율진행방식이 유사한 점도 있지만 서로 다른 특징이 보이기도 하는데, 이 말은 정악은 정악 안에서, 또 민속악은 민속악대로 그 안에서 공통적으로 나타나는 선율진행방식이 있다는 것이다. 선율의 장르별 진행방식 특징에 대해서도 아직 구체적인 방식을 명확하게 설명하지는 못하지만, 판소리식의 선율진행방식의 특징, 산조식의 선율진행방식, 범패식의 선율진행 방식, 가곡식의 선율진행방식 등 음악 장르별 선율 진행방식의 공통성과 특징이 있음을 느낀다.

채보와 관련한 선율진행 방식의 지역·장르별 공통성인 토리 층위에서의 고려사항은 공통 선율진행방식으로 나타나는 선율 표현의 기보는 동일한 또는 유사한 기보방식으로 표현할 필요가 있다는 것이다. 연구용 채보는 상세한 악보를 만들게 되는데, 유사한 형태의 음악적 표현을 서로 다른 방식으로 기보하는 것은 문제가 될 수 있다. 동일형의 선율이더라도 채보자가 동일형의 선율이라는 인식을 하지 못하

면 다른 선율형으로 인식할 수 있고, 이는 다른 기보 형태로 나타날 수밖에 없으며, 이를 보는 사람은 다른 종류의 음악표현으로 인식하게 됨은 당연하기 때문이다. 이러한 선율진행방식으로서의 토리와 관련한 채보의 문제는 한 지역이나 장르에 공통되게 나타나는 선율진행방식을 해석해내는 것이 선행 조건으로 제시된다.

음고요소에는 이 외에도 개별 악곡의 선율특징이 있다. 아리랑을 아리랑으로 성저 지어주는 개별 악곡으로서의 선율 특징이다. 이는 지역이나 장르에 공통으로 나타나는 공통적인 선율진행방식보다 더 세밀하게 나타나는 표현일 것인데, 이는 개별 악곡의 문제이고, 채보자의 채보에 따라 악보로 나타나는 것이기 때문에 별도로 거론할 필요는 없을 것이다. 다만 개별 악곡에서도 선율의 반복 현상을 동일한 기보방식으로 표현해야 함은 토리의 공통 선율 진행방식의 경우와 같다고 하겠다.

이상에서 살펴본 국악의 음고요소의 기본음, 음렬, 음계, 선법, 토리 등위의 내용은 음악 내적 구조를 설명하기 위한 체계로 이해될 수 있다. 그러나 채보가 음악의 해석에 근거하고 있다는 것을 인정한다면 음악이론적인 상기의 체계와 그 내용의 특징은 채보와도 밀접한 관계를 갖는다고 하겠다. 특히 기본음에서의 음고와 음역, 음렬에서의 음정, 음계에서의 중심음과 각 구성음의 음정관계, 선법에서의 시김새의 해석과 기보방식, 토리의 선율진행방식 해석 등의 내용은 음악이론의 문제이면서 채보와 직접적으로 영향을 주는 내용이라 하겠다.

## 5. 국악 채보의 음장 요소 해석의 문제

### 1) 박

박은 고동박을 의미한다. 고동박은 일정한 속도로 유지되는 기본적인 시간 단위이며 여기에는 아직 강약의 개념이 포함되지 않는다. 다만 속도의 개념만 존재한 뿐이다. 따라서 박과 관련된 채보의 문제는 속도 측정과 표기방식이 주요 내용이 된다.

박과 관련한 기보의 문제는 음악에 나타나는 여러 가지 시간단위의 음표들 가운데 어떤 것을 고동박의 단위로 삼는가이다. 이는 음악 해석의 문제다. 음악의 고동박은 시간 단위의 기본이 되는 것이지만, 실제 음악에서 이보다 더 세분된 시간단위가 출현하지 않는 법은 없다. 즉 4분음표가 고동박이 되는 음악에서 8분음표나 16분음표의 시간단위 음이 얼마든지 등장할 수 있다는 것이다. 고동박보다 세분된 시간단위의 음들은 리듬을 표시하는 것이고, 음악의 박자를 나타내는 시간단위 중 강약의 주기에 기준이 되는 시간단위가 고동박에 해당한다. 고동박보다 더 세분된 짧은 시간단위의 음표들에도 음악 표현을 위해 강약이 표현될 수 있지만, 그렇더라도 박자표시가 지칭하는 강약의 주기는 음악을 세어나가는 박자의 내면에 유지되고 있다고 하겠다. 즉 이혜구는 상형산 같은 느린 음악에는 강약이 아니라 다이내믹이 있다고 하였으나<sup>25)</sup> 한 음을 고동박 시가보다 길게 끄는 표현이 많은 진양조나 상형산 같은 음악에도 기본적으로 박자가 갖는 강약은 존재하며, 다만 겉으로 표현되지 않고 다이내믹적인 표현의 안에 내재되어 있을 뿐이라고 생각된다.

박자표시의 분모로 표시되는 고동박은 오선보의 경우에 보통 4분음표나 2분음표 또는 8분음표를 고동박의 음표로 정한다. 그러나 이들 음표는 2분법의 음표이다. 3분법의 박을 많이 사용하는 국악의 고동박 표시에는 적당하지 않다. 그래서 국악을 오선보로 채보할 경우 '4/1' 같은 박자표시를 사용하기도 하는데, 어떤이들은 이러한 표시를 정확한 오선보법에 어긋나는 것이라 지적하기도 한다. 서양음악의 박자들 연구하는 학자들 간에도 서양음악의 온음표-2분음표-4분음표-8분음표-16분음표로 분할되는 방식의 음표의 문제점을 제기하는 경우도 있다.<sup>26)</sup> 2분박표기체계인 오선보법은 국악을 표기하는데 적당하지 않다. 그럼에도 불구하고 오선보는 세계에 보편적으로 가장 많이 사용하는 음악기보법이기에 때문에 '4/1' 같은 '어긋난(?)' 박자표시를 사용해야만이라도 국악을 오선보로 표기하는 것은 적극적으로 활용할 필요가 있다.

25) 이혜구, 「韓國音樂의 特性」, 『韓國音樂論叢』(서울: 수문당, 1970), 27~54쪽.

26) 이보형, 「韓國民俗音樂長短의 大綱拍(大拍), 拍, 分拍(小拍)에 대한 傳統記譜論的 考察」, 『國樂院論文集』 제4집(서울: 국립국악원, 1992), 25쪽.

오선보의 박자표시는 악보 첫머리에 고동박 표시 음표를 분모로, 한 마디안의 고동박 수를 분자로 하는 분수로 표시하고, 속도는 그 위에 분당 고동박의 수로 표기하게 된다. 정간율자보의 경우에는 고동박을 한 정간으로 표기하는 것이 보통이다. 정간보에서도 분당 고동박의 수를 정간수로 표시하여 악보 첫머리에 기록하는 방식을 사용한다.

음악의 속도는 분당 박자의 수도 나타내는 것이 정확하게 표현하는 방식이다. 그러나 연주상에, 한 음악에서도 속도의 변화가 나타나기도 하며, 특히 민속음악의 경우 그 변화의 폭이 큰 경우도 많다. 이러한 속도의 변화는 대개 점차 빨라지는 특성이 많은 경우가 많다고 할 수 있는데, 이러한 현상은 아마도 국악의 중요한 양식의 하나인 만·중·삭의 틀과 관련이 있는 것으로 보인다. 즉 처음에는 느리게 시작하다 점차 빨라지는 것이 음악 형식으로 자리 잡은 것인데, 아마도 이는 무속식의 고대 제천행사에서 신을 영접하기 위한 수단으로 음악을 연주하면서 점차 분위기고조를 위해 속도를 빨리해가는 형태의 음악연주를 행한 것에서 유래한 것이 아닐까 추측된다. 이는 현재까지 남은 무속의식에서의 음악 연주형태가 대개 느리고 낮은데서 시작하여 점차 빨라지고 높아지는 특성을 보이는 것에서 유추되는 것이다. 이는 무속 음악에서 출발해서 산조, 영산회상, 가곡 등 국악 전체의 중요한 양식으로 자리 잡고 있다. 이러한 점차 빨라지는 것은 비단 전문가들의 음악뿐만 아니라 향토음악에서도 많이 나타나는 형식인데, 길고 자진 것이 짝이 되는 형태가 그것이다. 이러한 느린 것과 빨라지는 것의 형식은 간·자진의 두들형식, 만·중·삭의 세들형식, 1-2-3-4의 네들형식, 진양조-중모리-중중모리-자진모리-취보리 또는 상령산-중령산-영산-가락더리-상현도드리-하현도드리-염불-타령-군악, 또 (초수대엽)-이수대엽-중거-뽕거-두겨-삼수대엽-소용이 등으로 연결되는 가곡의 형식 등에서 매우 확대된 형식으로 나타난다.

이렇듯 느린 것에서 빨라지는 악곡들로 구성하는 형식은 음악 형식으로 뿐만 아니라 끊임없이 이어지는 민요 같은 음악에서도 나타나는데, 긴소리와 자진소리의 구분이 아니라 같은 속도의 선율형태를 보이면서도 속도는 점차 빨라지는 현상이 자주 보인다. 이러한 현상을 연구용 악보에서는 정확히 표현할 필요가 있다. 또 속도의 변화는 빠른 것에서 느려지는 것만이 아닐 터인데, 이런 속도의 변화가 계단처럼

확실하게 끊어져서 변화되면 이를 측정하고 정확한 수치로 표현하기도 좋겠지만, 변화하는 듯 마는 듯 점차 변화하여, 주의론 기용이지 않으면 알아채기도 어려울 정도로 서서히 변화해가는 경우에는 이를 정확하게 집어내어 수치로 표현하기 쉽지 않다. 대략적으로 속도 변화의 폭을 제시하는 방법을 사용하기도 하는데, 속도변화에서 나타나는 음악적 현상과 효과를 연구 목적으로 할 수 있기 때문에 서서히 변하는 속도 변화를 기록할 수 있는 수단을 강구하는 것이 필요하다.

## 2) 박자 : 액센트, 마디

오선보에서 분수로 표현되는 박자표시의 분자는 한마디 안에 고동박이 몇 개 들어가는 가를 표시한 것이다. 이것이 박자다. 박과 박자는 이런 측면에서 분명하게 그 의미가 구분되지만 우리가 사용하는 용어로는 이 둘을 혼용하여 쓰기도 한다. '4분의 3박자'라 할 때 '4분'은 고동박을 나타내는 음표의 길이를 표시하고, '3박자'는 한 마디 안에 들어가는 고동박의 숫자를 나타낸다. '4분음표'는 한 박에 해당하고, '3박자'는 한마디에 4분음표 고동박이 세 개 들어간다는 의미의 고동박 수이다. 따라서 박은 고동박, 박자는 한 마디 안의 박수를 나타내는 것이기 때문에 '1박자'라는 말은 성립되지 않아야 한다. '2박자' 또는 '3박자'의 의미는 '강약과 강약약의 강약 주기에 따른 한 마디의 박자형태를 나타내는 말이기 때문이다. 고동박 하나에는 이러한 강약 주기가 형성될 수 없기 때문에 '1박자'라는 말은 성립될 수 없다. 그런데 우리는 한 마디 안의 박들을 표현할 때 '첫째박자', '둘째박자' 등의 서수로서의 박자들 이야기 한다. 정확하게는 첫째박, 둘째박이라는 표현을 사용하는 것이 옳을 것이다. 이와 관련해서 이보형은 박과 박자라는 용어의 구분을 하지 않고 '대대박-대박-여너박-소박-소소박' 등의 용어로 박자의 층위를 설명하며,<sup>27)</sup> 이해구는 박과 박자의 층위만을 언급하고 있다.<sup>28)</sup> 이 문제는 어떤 주장이든지 용어를 사용하는 사람들이 합의하여 결정하면 될 문제이기도 하지만, 용어 본래의 의미를 생각해보면 박

27) 이보형, 위의 논문, 30-39쪽.

28) 이해구·임마선, 앞의 책, 「박자」, 15-21쪽 참조.

과 박자의 의미가 구분되는 이해구의 의견이 올바른 것으로 여겨진다.

이해구는 국악의 박자를 2박자, 3박자, 5박자, 8박자의 네 종류로 정리하였다.<sup>29)</sup> 이들 네 종류의 박자는 1+1, 2+1, 3+2, 5+3으로 양분되는 특성이 있다고 하는데 이러한 주장은 한국음악 박자의 특성을 잘 파악한 것으로 생각된다. 청간보에서는 이들을 3정간 대강과 2정간 대강으로 표시해 왔다. 이는 음악의 속도와도 무관하지 않아서, 8박자가 가장 느리고, 5박자-3박자-2박자의 순으로 빨라진다. 실제 하나의 선율이 이러한 박자의 틀로 속도변화를 나타내며 변화하는 예도 보인다. 이에 대해서는 여러 학자들의 심층적인 검토를 통한 이론의 활용 과정이 필요하다. 박자의 기본은 강약 주기의 기본적인 종류인 2박자(강약)와 3박자(강약약) 두 종류이다. 이외의 박자들은 이 두 가지 기본 박자의 조합에 불과하다.

오선보법에서 마디는 박자, 즉 강약 주기를 표시하는 단위이다. 따라서 이해구의 박자구분을 따른다면 국악의 오선보 표기는 2/1, 3/1, 5/1, 8/1의 네 종류가 되어야 할 것이다. 이는 한 장단의 한 부분이 된다.(주로는 1/4) 그러나 국악의 오선보 표기는 대개 2, 3, 5, 8박자가 주로 2~4개씩 모여 이루는 한 장단을 한마디로 표시하는 경우가 많고, 이것이 국악의 오선보법으로 여긴다.

음악을 카운트하는 이 층위의 단위는 서양음악의 경우 박자가 단위가 되지만, 국악에서는 한 장단이 음악을 세어나가는 단위가 된다. 따라서 음악을 세어나간다는 의미에서는 장단을 한 마디로 삼는 것이 타당할지도 모른다. 이는 서양음악은 고동 박을 중심으로 하는 심장의 음악이요, 한국음악은 호흡을 중심으로 하는 폐부의 음악이라고 한 한명희의 주장<sup>30)</sup>과도 무관하지 않는 문화적 관습으로 보인다.

그러나 오선보법을 활용하는 것은 오선보법이 비교적 음악의 형태를 매우 미세하고 정확하게 표현할 수 있는 기보법이기 때문이기도 하지만, 세계의 가장 보편적인 기보법이기 때문인 것도 주요한 이유가 되는데, 이러한 이유에서라면 오선보법의 원칙적인 질서를 따르는 것이 필요하다. 즉 한 마디는 박자 단위를 기보하는 것으로 활용하고, 장단 단위를 악보에 표시하고자 한다면 검세로줄로 표시하는 등의 방법을

29) 이해구·임미선, 위희재, 「박자의 분류」, 21-24쪽 참조.

30) 한명희, 「왜 한때가 느린가」, 『우리기라 우리문화』(조선일보사, 1994. 6. 26), 30-33쪽.

장구하는 것이 마땅하다고 생각된다. 한국음악을 모르는 사람들이 국악을 오선보에 기보한 악보를 볼 때 한마디는 박자가 모여서 이루어지는 장단이 아니라 박자 그 자체로 볼 것이기 때문이다. 또 실용적인 측면에서 길이가 긴 진양조 장단이나, 상명산 장단, 또 이 정도까지는 아니더라도 12박자를 단위로 하는 중중모리, 중중모리, 굿거리 등의 장단을 한마디로 표현하면 음악의 전문가도 한눈에 읽기 쉬지 않다.

### 3) 장단 : 장단의 개념(확대된 박자 주기)

장단은 박자 단위가 1~4개씩 모여서 이루는 단위를 말한다. 서양음악에는 이와 유사한 단위로 '프레이즈'라는 개념이 있지만 이는 일정한 길이로 구분되는 것도 아니며 대개 이를 악보에 표시하지도 않는다. 국악의 장단에는 박자가 모여서 이루는 박자주기의 시간단위라는 의미 외에, 속도와 길이, 그리고 반복되는 리듬들의 의미를 내포하고 있다. 동일한 속도, 길이, 박자주기임에도 중중모리, 굿거리, 살풀이 장단이 구분되는 것은 바로 이 리듬들의 차이가 큰 이유가 된다. 즉 장단은 박자의 주기와 리듬들의 주기, 그리고 속도가 그 주요 내용이 된다. 선율의 시간적 요소를 설명하기 위해서 리듬에 대해서 언급할 때면 보통 박자의 내용을 포함시키지 않을 수 없기 때문에, 박자와 리듬은 종종 혼동되기도 하지만, 박자는 강약주기의 반복을 말하며, 리듬은 이러한 반복되는 강약의 주기 위에 선율의 음표들이 만들어내는 다양한 시간단위의 조합을 말한다. 리듬에도 반복이 있어 '리듬들'이라는 말을 할 수 있고, 이러한 리듬들이 나타나는 것이 장단이라 할 수 있다. 리듬들은 박자와는 다른 요소이기 때문에 장단은 박자 주기로서의 개념과, 리듬들의 단위로서의 개념을 구분할 필요가 있다.

이보형은 장단도 박자와 같이 '대대장단-대장단-여늬장단-소장단-소소장단'의 층위가 있을 수 있다고 한다.<sup>31)</sup> 과연 보통 장단이라고 지칭하는 것들 뿐에는 세 마디 장단 같이 여늬 장단을 이루지 못하는 장단이 있는가하면, 6박자 뱃이 보인 것

31) 이보형, 「리듬형의 構造와 그 構成에 의한 長短分類 研究: 辭說의 律格이 音樂의 拍子와 결합되는 音樂的 統制構造에 對하여」, 『韓國音樂研究』 제23집(韓國音樂學會, 1995. 12), 26-131쪽.

을 주기도 할 경우의 진양조 장단 같이 악구단위로 생각되는 상 중위의 장단도 있어 장단의 총위 개념을 인정할 수 있을 것으로 보인다.

장단은 정간보법에서 보통 1행으로 표시된다. 그러나 오선보법에서는 장단 주기를 표현할 일반적인 수단이 없다. 변법으로 겹세로준 같은 표시를 활용할 수 있을 것이다. 그러나 24박을 인정한다면 진양조의 긴 길이를 한 행으로 표시하는 것도 문제이지만, 빠른 자진모리나 휘모리 장단 같은 짧은 길이의 장단도 문제다. 특히 적당히 느린 속도를 갖는 자진모리 장단의 고동박 3소박 1박은 한 정간으로도 표시되지만 경우에 따라서는 3정간으로도 표시하는 경우가 있다. 특히 영산회상의 타령, 군악은 12정간 1행의 정간보에 기보하지만, 박자의 처세는 3소박 4박자의 장단으로 생각되기 때문에 4정간으로 표시하는 것이 타당하다. 즉 6+4+4+6의 4대강 20정간 1행의 상림산 장단, 3+2+2+3의 10정간 1행의 세명산 장단, 6정간 1행의 도드리장단, 4정간 1행의 타령장단이라는 영산회상의 빠르기에 따른 음악 형태에 따르면 타령장단은 한 장단을 4정간으로 표시하는 것이 타당하다는 것이다. 그러나 관습적으로 타령, 군악을 12정간 1행으로 기보하는데, 기보법의 체계를 정리하기 위해서는 수정할 필요가 있었다. 이런 경우 앞의 박자 형에서 오선보법의 한 마디는 박자 단위를 기보해야하고, 장단은 마디(박자)가 몇 개씩 모여서 이루는 주기도 변도의 표현방식을 강구해야 한다고 했는데, 이러한 기준에 벗어난다. 이렇듯 중위가 다른 장단들을 기보 체계와 박자 단위의 마디를 어떻게 구분할 것인가, 소장단은 박자와 동일한 것으로 인정할 것인가의 문제가 기보체계와 함께 논의되어야 할 것이다.

#### 4) 장단 : 반복되는 리듬 주기

리듬틀이라는 개념의 장단은 박자가 몇 개 모여서 이루는 박자 개념의 장단과는 다른 문제가 제기된다.

장단을 표시할 경우 채보 대상 음악에 장구 장단을 포함하는 경우 비교적 그 장단을 파악하기 쉽지만 그렇지 않은 경우 장단의 종류를 파악해내는 것도 쉽지 않다. 특히 3소박 3박자의 세마치 장단의 경우 대개 4장단이 하나의 주기를 이루는 경우가 많아서, 3소박 3박자 세마치 장단 네 장단이 중모리장단과 유사하다. 다만 중모



리 장단도 3박자씩 네 단위로 구분되지만 중모리의 한 박은 2소박이라하여 세마치 장단과 구분한다. 그러나 실제 음악의 현장에서는 엇박자나 헤머올라의 활용이 빈번하여, 3소박과 2소박의 구분이 불명확한 경우도 있어 3소박 12박자의 중모리 장단 존재를 주장하기도 한다.<sup>32)</sup> 이런 경우 세마치 장단과의 구분이 필요하게 된다. 또 앞에서 언급했던 중중모리, 굿거리, 살풀이 장단의 경우 이보형은 리듬꼴을 복잡한 이론으로 그 차이를 설명하고 있지만 쉽고 분명하게 구분되지는 않는다.<sup>33)</sup>

더구나 이러한 차이를 악보에 구분해서 기보하는 것은 더 어려운 문제다. 이와 관련해서는 각 장단이 갖는 리듬들을 더 분명하게 규명하는 연구가 필요하다. 또 선율형의 반복 주기도 이 문제와 깊게 관련된다고 생각된다. 이 문제의 해결은 박자주기로서의 장단 형에서 언급한 소장단과 여너장단, 대장단의 구분에 따른 문제에도 해결의 단초를 제공할 수 있을 것이다. 즉 전양조나 상량산 장단 같은 느리고 긴 주기의 장단과 중중모리나 도드리 같은 보통 속도의 보통 길이의 장단, 그리고 자진모리 장단과 휘모리 장단 같은 빠른 속도의 짧은 주기의 장단 등 다양한 장단의 음악적 가치 해석과 기보 체계의 문제를 풀어내야 할 것이다.

### 5) 리듬틀 : 리듬토리의 개념

국악의 시간 단위로서 리듬의 문제는 장단 총위에서의 반복되는 리듬틀을 앞에서 언급했지만, 더 나아가서 지역이나 장르에 따라 공동되게 나타나는 리듬틀의 공통된 현상도 상상해 볼 수 있다고 생각한다. 이는 음고요소의 총위 중 토리에 해당하는 음장 요소의 총위인데, 이도 토리라 한다면, 음고요소의 토리는 '선율토리', 음장요소의 토리는 '리듬토리'라 이름 할 수 있겠다. '선율토리'의 선율이라는 용어는 본래 음고요소와 함께 음장요소도 지니는 의미로 사용되는 것이 보통이지만, 시간요소를 제외한 음고요소 만의 가락을 의미하는 좁은 의미의 선율이라는 표현도 사용하기도

32) 이보형, 위의 논문, 88-89쪽.

33) 이보형, 「한국 민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구: 상중모리·굿거리·타령·살풀리와 같은 3소박 느린 4박자형 장단을 중심으로」, 『민족음악학』 제16집(서울: 서울대학교동양음악연구소, 1994), 39-70쪽.

하기 때문에 거론할 수 있는 용이라 하겠다.

음장요소의 리듬트리 층위는 아직 충분한 인구가 이루어진 것이 아니고, 그 개념 또한 가설 단계이기 때문에 구조적인 체계를 설명하기 위해서 언급했지만 음악적 해석과 기보체계의 관련하여 언급할 내용은 없다.

음장요소의 층위에는 이 외에 개별 악곡의 비듬들, 혹은 리듬꼴 층위가 있지만 이 또한 음고요소의 개별 악곡의 리듬 특징과 같이 특별히 언급할 내용은 없다.

이상에서 살펴본 박, 박자, 박자주기의 장단, 리듬들 주기의 장단, 리듬트리 등 음장요소의 층위에 따른 음악 해석과 기보의 문제는 고동박 단위 설정, 오선보에서의 3소박 단위 고동박의 표기문제, 박자의 해석과 마디의 음악적 개념, 장단의 해석과 오선보상 표기문제, 장단 리듬들의 종류 구분문제로 정리 할 수 있다.

## 6. 맺는말

본 논문은 국악 채보에 제기되는 여러 문제들을 살펴보기 위해서 국악의 음고요소론 기본음-음렬-음계-선법-트리로, 음장요소는 박-박자-박자주기 장단-리듬주기의 장단-리듬트리의 층위로 구분해서 각 요소의 층위별 음악 해석의 한계와 함께 악보 기보법의 문제를 살펴보았다.

음고요소의 각 층위에서는 기본음에서의 음고와 음역, 음렬에서의 음정, 음계에서의 중심음과 각 구성음의 음정관계, 선법에서의 시김재의 해석과 기보방식, 트리의 선율진행방식 해석 등의 내용을 제기하였다.

음장요소의 각 층위에서는 고동박 단위 설정, 오선보에서의 3소박 단위 고동박의 표기문제, 박자의 해석과 마디의 음악적 개념, 장단의 해석과 오선보상 표기문제, 장단 리듬들의 종류 구분문제를 제기하였다.

국악의 채보와 관련해서는 실제 악보를 제시하고 음악과 비교하면서 음악해석문제와 기보방식의 문제를 거론하는 것이 필요하겠지만 지면과 시간관계상 생략한 것

이 아쉬움으로 남는다.

## ■ 참고문헌

- 권오성, 「한국구전민요 선율의 구조와 기능」, 『예술논운집』 제25집, 서울: 대한민국예술원, 1966.
- 김기수, 『한국음악』 18 가곡(남창계연조), 서울: 국립국악원, 1982.8.
- \_\_\_\_\_, 『한국음악』 19 가곡(남창계연조), 서울: 국립국악원, 1983.7.
- 백대웅, 「민속음악의 선법적 양상」, 『한국전통음악의 선율구조』, 서울: 대광문화사, 1982.4.10.
- \_\_\_\_\_, 「『적는목』에 대하여」, 『한국전통음악의 선율구조』, 서울: 대광문화사, 1982.4.10.
- \_\_\_\_\_, 「전통음악에 쓰이고 있는 반음의 분석적 고찰」, 『한국전통음악의 선율구조』, 서울: 대광문화사, 1982.4.10.
- 성경모, 「국악고 음고 측정에 대한 연구」, 서울: 서울대학교 뉴미디어 통신 공동 연구소, 1995.10.
- 이보철, 「시나위의 창」, 『한국음악연구』 8.9집 합병호, 서울: 한국국악학회, 1977.
- \_\_\_\_\_, 「韓國民俗音樂長短의 大綱拍(大拍) 拍, 分拍(小拍)에 대한 傳統記譜論的 考察」, 『國學院論文集』 제4집, 서울: 국립국악원, 1992.
- \_\_\_\_\_, 「리듬꼴의 構造와 그 構成에 의한 長短分類 研究 : 辭說의 律格이 音樂의 拍子와 결합되는 音樂的 統辭構造에 基하여」, 『韓國音樂研究』 제23집, 韓國國際學會, 1995.12.
- \_\_\_\_\_, 「한국 민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구: 종중모리·굿거리·탁걸·삼푸리와 같은 3소박 느린 4박자형 장단을 중심으로」, 『민족음악학』 제16집, 서울: 서울대학교동양음악연구소, 1994.
- 이혜구, 「양금선보의 시조」, 『한국음악연구』, 서울: 국인음악연구회, 1967.
- \_\_\_\_\_, 「장단의 개념」, 『韓國音樂論叢』, 서울대학교출판부, 1995.11.10.
- \_\_\_\_\_, 「韓國音樂의 特性」, 『韓國音樂叢書』, 서울: 수문당, 1976.
- 이혜구·임미선, 『한국음악이론』, 민속원, 2005.11.
- 최현, 「韓國 傳統音樂의 旋律 分析 方法 試論」, 『정신문화연구』 제20권 제1호(통권66호), 성남: 한국정신문화연구원, 1997.4.30.
- 한영희, 「왜 한때가 느린가」, 『우리가라 우리문화』, 조선일보사, 1994.6.26.
- 황병기, 「전통국악의 기본음」, 『국악원논문집』 제2집, 서울: 국립국악원, 1990.12.26.

## Issues in Traditional Music Transcription

Choi, Heon\*

The purpose of this paper is to survey problems in scoring Korean traditional music. Elements of Korean traditional music were classified into pitch and length of tone. Division include that of tonality such as the tuning tone, the tone system, the scale, the mode, the melodic *tori* (선율토리), melodic contour, and elements of the tone, and that of rhythm such as the meter, the *jangdan* (장단) (rhythmic pattern), the rhythmic *tori* (리듬토리), and duration.

In this paper, I examined methods of notation in connection with the essential elements of the pitch including range and the intervals within the tuning system, the tonic, and interpretations of *sigimsae* (시김새). I examined, as well, interpretations of the melodic *tori* (토리). Rhythmic interpretations represented in notation were also considered. I examined the standard unit of the beat, the music notation of the triple beat on five lines, the interpretation and the conception of the measure, the interpretation of *jangdan* (장단) and the writing methods for *jangdan* (장단) on five-line notation.

Key Words: pitch, tuning tone, tone system, scale, mode, melodic *tori*, duration, beat, measure, *jangdan* (rhythmic cycle), rhythmic *tori*

---

\* Pusan National University