

# 구연보와 현대육보

-구음 교육을 위한 기초 개념-

권도희\*

### 〈차 례〉

1. 서론
2. 구음의 특징과 기능
3. 구음의 기호화
4. 구음 기호의 소동 방식
5. 결론: 현대육보와 구연보의 교육적 활용

### [국문초록]

한국음악의 소동 방식은 매우 다양하다. 그러나 이제까지 소동방식에 대한 이해는 충분치 못했다. 이 글에서는 소동 체계를 검토하고 그것의 생산 기법에 대해 기술함으로써 실제 소동이 긴요한 교육 현장에 이 글이 활용될 수 있도록 하였다. 세부적으로 이 글에서는 기보의 문제를 다루었고 그 중심에 구음을 놓아두었다. 왜냐하면 구음은 한국음악 소동의 다양한 방식을 총체적으로 보여줄 수 있기 때문이며, 교육 현장에서 활용할 수 있는 가장 음악적인 소동 체계이기 때문이다.

구음은 표현의 목표와 기호의 성격에 따라 서로 다른 방식으로 활용된다. 구음은 가창 되기 때문에 그 자체로 노래가 될 수도 있지만, 가창 시 발화되는 음성 기호로서 음악을 상징하기도 한다. 구음으로 표현된 음성기호는 일관성을 유지하기 때문에 구음은 기보법이 될 수 있다. 단, 상징을 표현하는 방법에 따라 기보법은 달라진다. 구음을 시각적으로 적어내린 것을 육보라고 하고, 구음의 음성기호를 노래로 부른 것이 청각 기보법, 즉 구연보(口演譜)이다.

이 글에서는 육보와 구연보의 차이를 기술하는데서 더 나아가 육보가 만들어지는 다양한 방법에 대해서도 기술하였다. 이 과정에서 20세기 이후 채보론과 육보의 다양한 기보관행들이 검토되었다. 구음의 소동 방식에 대한 이해는 교육 현장에서 벌어지는 여러 작업을 순조롭게 진행하도록 하는데 기여할 것이다.

---

\* 서울대학교 동양음악연구소

[주제어] 구연보, 청각기보법, 시각기보법, 현대 육보, 국악교육, 체보, 기보

## 1. 서론

특정 악기의 음색이나 음악적 전개를 육성으로 나타내는 경우가 있다. 육성은 상징이나 기호로 표현된다. 이 때 표현은 가창, 즉, 청각적으로 구연보가 될 수도 있고, 시각적 기록물로 고정될 수도 있다. 전자들 보통 '구음'이라고 하고, 후자는 문자 기호로 기록되며 육보(肉譜)라고 한다. 그러나 경우에 따라서는 후자도 전자와 같이 '구음'이라 불리기도 한다. 또, "나·누·너·노·느"는 '피리 구음', "당·둥·녕·동·징"은 거문고 '구음'이라고 한다. 이처럼 현재 음악계에서는 구음과 관련된 세 가지 국면-가창 실연, 악보, 음악 기호-이 구별되지 않고 모두 단일한 용어인 '구음'이라고 한다. 육보가 한정하는 것이 분명한데 비하여, '구음'이 지칭하는 것이 여러 가지인 점은 구음의 다면적 성격이 본격적인 연구주제로 다뤄지지 않은 것과는 관련이 있다.

기록에 의하면 '구음'의 전통은 여말 선초, 혹은 늦어도 16세기부터 있었다고 할 수 있다. <금합자보(1572)>에 기록된 육보는 현재 우리가 확인할 수 있는 구음의 첫 증거라고 할 수 있다. 육보의 제작은 구음이 활용되고 있음을 상징하기 때문이다. <금합자보> 이후로 오늘날까지 육보의 전통은 오랫동안 지속되고 있는데 비해, 구음의 실연은 극히 제한된 영역에서만 이루어지고 있다. 현재, 특정 악기를 가르치는 특정 명인들만이 구음을 구연할 수 있기 때문이다. 이 점 때문에 최근까지 연구 영역에서 '구음'이라고 하면 육보를 먼저 떠올린다. 이해구는 1950년대 이후부터 최근까지 육보를 주목했고 이를 통해 한국 음악사의 변화과정을 설명한 바 있다. 이러한 연구 동향은 후학들에게 이어졌고 그 결과 육보에 기록된 '구음'의 논리가 상당 부분 밝혀졌다.<sup>1)</sup> 그러나 이러한 연구가 진행되는 과정에서 암묵적으로 '구음'과 육보

1) 상선은, 「거문고 구음(口音)의 변천에 관한 연구」, 『民族音樂學』 제2집(서울: 서울大學校 音樂大學

는 동일시되었다.<sup>2)</sup> 그러나 양자를 동일 시 하는 한 구음의 정체는 포착되기 어렵다. 왜냐하면, 육보는 구음의 일부를 기록한 것일 뿐이다. 구음의 정체와 역동성은 기록이 아니라 실현될 때 선명하게 확인된다. 특히 구음의 역동성에 대한 이해는 그것을 음악 현상으로 경험해야만 분명해진다. 따라서 육보만으로 구음을 이해하는 것은 한계가 있다.

구음에 대한 이론적 이해의 환기는 이보형으로부터 시작되었다. 이보형(1997)은 구음을 연구하기 위해 이해구와 마찰가지로 육보를 주목했음에도 불구하고, 기존의 연구와는 다른 통찰을 보여주었다. 이보형은 육보에 기록된 기호의 원천을 구음의 실현으로 보고 구음을 음성으로 유약을 지시하는 구연 행위로 판단했다.<sup>3)</sup> 이 연구를 통해 구음의 기록, 즉 육보와 '구음의 구연'은 이론적으로 서로 다른 차원에 놓일 수 있게 되었다. 그러나 여기서는 구음 실체를 거론되지 못했다는 한계가 있었다. 다행히, 구음 실체와 실현의 문제는 음악 연구에서가 아니라 국악 교육 연구에서 시작되었다. 교육 현장에서는 실천의 문제가 중시되기 때문에 구음 실현의 미덕이 일찍부터 간파되었던 것으로 보인다.<sup>4)</sup> 특히 최근에는 구음 사례가 구연과 동시에 악보와 음향자료로 제시되었고, 육보와 구별되는 구음의 특성이 밝혀졌으며 그 교육적 활용도 모색된 바 있다.<sup>5)</sup>

구음은 음악성을 고스란히 구현하는 한편 그것의 성취와 혁신 그리고 교육과 소

附啟 東洋音樂研究所, 1978); 이상규, 「國樂器 口音法의 史的 考察」(서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2003); 김우진, 「거문고 肉譜 體系에 關한 通時的 考察」(서울: 서울대학교 大學院 박사논문, 2006).

2) 이혜구, 「한국의 기보법」, 『한국음악연구』(서울: 국인음악연구회, 1957); 장사훈, 「국악대사전」(서울: 세창출판사, 1980); 장사훈·한만영, 「국악개론」(서울: 한국국악학회, 1975); 서한범, 「국악통론」(서울: 내림출판사, 1981).

3) 李輔亨, 「구음이 지시하는 의미와 그 음성구조 연구」, 『한국음악산고 제8집』(서울: 한양대 전통음악연구회, 1997), 21~56쪽.

4) 이상봉, 「口音을 이용한 풍류가야금의 指導 方法 研究」(충청대학교 어린이를 대상으로), (청원: 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 1996); 이은우, 「구음에 담긴 의미연구-김작파유 가야금 산조 진양곡」(한국교원대학교 석사논문, 2003); 정성미, 「구음을 통한 장구장단 지도 방안 연구」(서울: 중앙대학교 국악교육대학원 석사학위논문, 2008).

5) 권도희, 「전통공연예술영재들 위한 기초예술성 교재 개발-구음 교육을 중심으로」(서울: 한국예술영재교육연구원, 2009); 권도희, 「공연예술영재교육프로그램 및 교재연구-구음을 활용한 기초예술성 교육」(서울: 한국예술영재교육연구원, 2010).

등에까지 기여한다. 그럼에도 불구하고 구음에 접근하는데 한계가 있었다. 특히 기악 구음은 최근까지 특정 악기의 개인 교습이라는 한정적인 범주 안에서만 실행되고 있었기 때문에, 특정 악기를 전공하지 않는 사람은 접근하기 어려웠다. 이 글에서는 먼저 구음의 유용함을 드러내기 위해 구음의 기보(notation) 기능에 대해 다루어 보려 한다. 왜냐하면, 한정적 음악 전수 행위로서 구음의 한계가 극복되고, 보다 광범위하게 구음이 공유될 수 있는 방법은 기보이기 때문이다. 그런데 구음은 기보 방식은 통상적인 기보 즉, 시각적 기보를 넘어선다. 구음은 시각적 소동을 넘어 청각적 의사소통 체계를 구축하고 있기 때문이다. 따라서 구음의 기보 문제를 다룰 시에는 시각적·청각적 기호체계를 동시에 거론해야한다. 본고에서는 각각을 육보와 구연보로 칭하고 기보와 의사소통의 문제를 동시에 거론하도록 할 것이다.

구음의 기보 문제는 구음의 정체와 밀접하게 관련되어 있다. 이 글에서는 구음의 정체가 기보에서 얼마나 어떻게 구현되는가를 다루게 될 것이다. 따라서 이하에서는 선행연구에 기대어 구음의 정체를 약술하고, 이것을 구체화한 다양한 기보 체계의 장단점을 검토하고 마지막으로 현재 현행 구음의 기보와 소동 방법을 서술하게 될 것이다.

본 연구에서는 구음이 지칭하는 다면적 현상을 구별하기 위해서 용어를 한정했다. 본고에서는 “구음실연”은 실제 청각적 음악 행위를, “구음”이란 실제 음악행위가 아니라 추상적으로 구음 현상을 한정하는 이론적 개념어로 한정했다. 또한, “악보”는 시각적 기록물을 지시하는 용어로, 음악기록 혹은 음악기보는 시각은 물론이고 청각적 기록물도 포괄하는 용어로 사용하였다. 또 “음절”은 청각적 기호를, “문자기호”는 시각적 기호를 한정하는 용어로 사용하였다. 이렇게 하면, 구음, 육보, 구음실연이 각각 서로 다른 차원을 갖고 있음이 분명해지고, 용어상의 혼란으로부터 야기되는 개념적 혼란을 피할 수 있을 것이다.

## 2. 구음의 특징과 기능

구음 사례를 통해 파악한 구음의 특성은 크게 세 가지로 나누어진다.<sup>6)</sup> 첫 번째는

음성기호의 인관성, 두 번째는 구연 시의 예술적 창조성과 자율성, 그리고 세 번째는 실천상의 기능성이다. 구음의 첫 번째 특성을 이해하려면 음성기호라는 개념을 이해해야 한다. 음성기호란 구음 구연 시 언어처럼 "분절된 음성"이다.<sup>6)</sup> 분절된 음성은 최소한의 발화 단위인 음절로 구현되는데, 이것의 일부가 육보로 기록된다. 예컨대 "나·누·너·노·느"와 같은 것은 구음의 음성기호이다. 음성기호는 음악적 규범을 상징적으로 표현하며, 그 활용에 있어서 일정한 규칙을 따른다. 음성기호로 나타내는 음악적 상징의 구체적 내용은 음색, 음높이, 연주법, 강세, 시김새 등이다. 보통 음색은 음절의 조성 자음으로, 음높이는 중성인 모음으로, 연주법은 특정한 "떠이어" "시루" 등과 같은 특정한 음절로, 강세와 시김새는 이상의 방법과 그 외의 요소를 복합적으로 변화를 통해 나타낸다. 이처럼 음성기호는 '구음' 실천의 핵심 요소이다.

〈악보 1〉 이세환 거문고 구음

두 우 응 - 담 흥 당 른

〈악보 2〉 정재국 피리 구음

네 애애나-이루나 — 도니 니레 난사부 루나 —

〈악보 1〉은 중광지곡 상량산의 거문고 구음이고, 〈악보 2〉 역시 중광지곡의 상량

6) 권도희, 위의 글(2009).

7) 이보형, 「구음이 지시하는 의미와 그 음상구조 연구」, 『한국음악산고 제8집』(서울: 현암사 전통음악연구회, 1997), 21~56쪽.

산의 피리 구음이다. 위의 악보들에서 거문고에는 “둥, 당, 흥, 뜰”과 같은 음성기호가, 피리에는 “네에나이부, 나로니, 시루, 나”와 같은 음성기호가 배치된다. 즉, 각 음절의 초성은 특정 악기의 음색을 상징하고 있다. 또, 특정 모음은 음 높이를 지정하고 있고, “흥”, “시루”는 문현법이나 서침법 같은 연주법을 나타내며, 이 외에 요성과 퇴성 같은 시김새가 붙어 있기도 하다. 나아가 위의 두 악보를 보면 동일한 골격 선율 즉, 원음(原音)을 갖고 있지만, 간음(間音)이 달라지고 있음이 확인된다. 그런데 <악보 1>과 <악보 2>에서 원음과 간음이 같은 구조를 갖고 있음이 확인되고 나면, 양자의 차이는 악기별 음색과 표현법임을 알 수 있다.

구음의 두 번째 특성인 예술적 창조성과 자유성이란 특히 구음 구연을 통해 확인되는 속성이다. 구음은 위와 같이 규칙이 있는 유성기호를 통해 음악의 규범을 구현해내는 기능 외에도 창조적으로 음악을 재구성해 낸다. 예컨대 연주자의 개성과 상상력, 분절법, 다이내믹, 한배 등과 같이 기보법에서 기호화되지 못한 영역들이 구음으로 표현될 수 있다. 구음 구연은 음악 규범으로부터 자유로운 것들까지도 정확하게 표현될 수 있다.

#### <악보 3> 이색환 거문고 구음

당 - - 흥 정 당 지

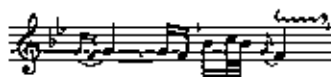
<악보 3>은 거문고 구음 구연을 제보한 것인데, 문현에 요성이 있음이 확인된다. 이는 음향 물리적으로는 불가능하지만, 연주자의 심상에서는 충분히 가능한 것이다.

한편, 같은 음성기호를 사용한다 하더라도 음악적 결과는 달라지기도 한다. <악보 4>는 앞 두 음절을 제외하면 음성기호가 같다. 그러나 유학적 의미는 사뭇 다르다.

## 〈악보 4〉 허용업 파리 구음



시모네 로마네라 시모



미노네 - 로마네라 시모

〈악보 4〉에서는 같은 기호 즉, “분절된 음성”으로 된 기호를 사용하지만, 그 음악적 의미는 달라진다. 왜냐하면, 서로 다른 음악적 시간이 관여하기 때문이다. 음악적 시간의 차이는 음악적 해석의 차이로부터 생긴다.

이상의 〈악보 3〉과 〈악보 4〉에서처럼 해당 효과를 나타내기 위해 특정 기호를 사용하지 않는다는 점에서 구연은 하나의 완전된 음악으로 남는다. 대개의 경우 이러한 변화는 고악보 육보에서는 구현되지 못했다.

구음의 세 번째 특성 즉, 구음의 기능성은 구음 실현이 실제 음악임에도 불구하고 그 목표는 구음실현이 아니라는 점 때문에 생겨난 특성이다. 구음 가창으로 실현되지만 이제까지 구음의 실현의 마지막 목표는 가창이 아니라 악기 연주였다.<sup>8)</sup> 따라서 구음이 그 자체로 완결된 노래가 될 수 없었던 점은 다른 가창 갈래와 선명하게 구별되는 점이다. 물론 현재 구음 시나위처럼 구음 구연이 그 자체로 독립된 가창 갈래가 되는 경우도 있다. 그러나 늦어도 조선 초부터 확인되는 구음의 전통, 혹은 기악 구음의 전통은 가창 갈래로서 정통성을 갖는 것이 아니다. 음악사적으로도 음성기호의 논리구조가 파악되고 그 일관성이 관철되는 경우는 기악구음에 한정된다. 따라서 구음은 악기 실현의 맥락에서 기초음악성을 훈련하는 기능을 갖고 있다고

8) 권도희(2010)는 구음 실현의 목표를 현대 교육 환경의 요구에 따라 조정해야 구음 구연 자체가 설득할 바 있다. 그러나 이는 전통적인 구음 교육의 목표는 아니다. 전통적인 구음 교육의 목표는 기악연주이다.

할 수 있다.

구음을 통해 습득되는 기초음악성의 내용들은 다음 여섯 가지의 능력으로 요약된다. 첫 번째 먼저 음에 대한 인지능력(음색, 음고, 조성, 미분음 등), 두 번째 음악적 세에 대한 감각(강세의 변화와 강조 엑센트 등), 세 번째 음악에 대한 구조적 이해력(반복되는 강단, 악구나 단락, 장식음의 부가 여부 판단, 형식 등), 네 번째, 음악적 해석력과 창조적 표현력(지속되지 않은 음의 지속, 자유로운 심상의 창조적 표현 등), 다섯 번째, 특정 악기의 실체를 알아가는 능력(악기 연주법 등), 여섯 번째는 음악적 의사전달과 같은 음악적 소통 능력과 관련되어 있다. 예컨대 구음이 반복적으로 제시되었을 때 음악에 대한 인지적·구조적 이해의 강도와 심도가 높아진다. 따라서 구음 실전을 통해 감각적·인지적 이해는 물론이고 해석적·창조적 능력 그리고 악기 실전의 능력도 향상될 수 있다. 단, 각각의 능력과 기능은 상호 분리된 것이 아니라 구음이라는 장치를 통해 동시적·통합적으로 수행된다. 예컨대 반복적 구음 청취는 암기를 유도함으로써 음악의 세부에 대한 익숙함은 물론이고 악곡 구조에 대한 신속한 통찰로 나아가게 한다. 또, 구음은 여러 방향의 음악적 소통에 기여한다. 비록 이제까지 구음의 소통 방향은 일방적, 즉, 스승에게서 제자에게로만 실행되었지만, 본질적으로 구음의 소통 방향이 다방향일 수밖에 없다. 구음을 통해 구연자와 청자, 구연자와 구연자 간의 상호적 의사소통이 본질적으로 가능하기 때문이다.<sup>9)</sup> 구음의 소통은 표면적으로는 어떤 매개체도 없이 청각적으로만, 즉, 귀에서 입으로 혹은 입에서 귀로의 진행만 일어나는 것처럼 보인다. 그러나 〈악보 3〉의 경우처럼 구음의 소통에는 귀와 입 사이에 구연자의 “음악적 내면”이 존재한다. 구연자의 음악적 내면이라는 것은 구연자의 음악에 대한 통찰력과 감수성 혹은 창조적 심상(心象) 등이라고 할 수 있다. 실제로 스승에게 구음을 들었던 제자라고 할지라도 구음의 구현 결과는 다르다. 또한, 〈악보 4〉와 같은 연부자가 구현한 구음인자라도 음악의 전개에 따라 구현 결과는 달라진다.<sup>10)</sup> 따라서 구음 구현에는 구연자의 음악적 감수성과 통찰력 그리고 창조력이 복합적으로 관련되어 있다고 할 수 있다. 이처

9) 권도화(2010).

10) 김영재(지영희에게 사사), 김대균(이동악에게 사사) 대담, (2009, 2010)



범 구음의 소동은 삼자, 즉 귀와 입 그리고 구연자의 내면(귀 ↔ 구연자의 내면 ↔ 입)이 긴밀함을 일 수 있다.

### 3. 구음의 기호화

구음에 기보 문제와 관련하여 가장 먼저 떠오르는 것은 육보이다. 그러나 육보는 구연을 전제로 하지 않으면 존재 불가능한 기보 체제이다. 육보의 제작 방식, 즉, 기호화 방법이 시기 별로 달랐던 점은 육보가 구연 보다 먼저 일 수 없다는 점을 시사한다. 이하에서는 구음의 기호화에 관련하여 서술하도록 할 것이다. 단, 특정 기보 체제를 거론하기 보다는, 오히려 구음 구연은 논의의 출발점으로 삼기로 한다. 그러면, 구연을 시각적 기호로 변화시키는 행위를 채보로 이해 할 수 있다. 채보는 전통적인 기보법과는 다른 것이지만, 역사적으로 채보 행위를 가능하게 했던 문화사적 원천은 기보였기 때문에 채보와 기보는 관련되어 있기도 하다. 또, 채보를 거론하면 문화 별로 계발한 특정 기보법보다 근본적인 차원에서 음악 기록의 여러 문제를 검토할 수 있다. 이하에서 구음 기록 행위의 문화적 배경들을 검토함으로써 구음의 무엇이 기록을 통해 드러나야 하는지를 가늠해 보도록 할 것이다.

#### 1) 채보와 기보

채보나 기보는 둘 다 악보라는 결과물을 만들어낸다는 점에서는 같다. 그러나 양자의 행위의 목표는 서로 다르다. 채보는 실제 음악을 영원한 기록으로 남기고자하는 행위인데 비해, 기보는 그 원천이 실제 음악이건 특정 악보 건 간에 이미 정해진 규범과 기호들을 적용하여 음악을 상징해내는 행위이다. 따라서 채보는 흘러가는 음악을 어떻게든 고정시키는 것이 주가 되는데 비해, 기보는 음악 기록의 관례를 준수해야 하는 일이 우선적으로 관철되어야 한다. 단, 채보는 궁극적으로 기보의 행위를 거쳐 완성되기도 하기 때문에 기보의 하위 행위로 볼 수 있다. 그러나 채보는 기보 관례만을 준수하는 것도 아니기 때문에 이하에서는 우선 양자를 분리하여 이해하도

록 할 것이다.

음악 기보는 기록 문화를 발전시킨 대부분의 지역에서 오래 전부터 해결해왔던 과제였다. 그러나 지역 별로 혹은 시기별로 기보의 방법과 결과는 달랐다. 또 근대 이전까지 각 지역 별로 개발한 여러 가지 기보법들은 서로 간에 소통되지도 못했다. 심지어 오래 전부터 악보를 활용했던 경우라 할지라도, 유럽을 제외하면 서로 다른 동기에서 만들어진 여러 기보 방식들이 하나로 통일되지도 않았다. 이 때문에 사실 상 근대 이전까지 '채보'는 기보와 구별되지 않는 절차 중 하나였다고 해설할 수 있다. 예컨대 오랜 기보의 역사를 가진 유럽에서 18세기 무렵까지 채보(transcription)는 역보(譯譜, transnotation) 심지어 편곡과 구별되지 않았고, 심지어 양자는 혼합되어 이해되기도 했다.<sup>11)</sup> 또 1920년대에 재즈의 경우도 마찬가지였다. 예컨대 재즈 합주의 특징 파트를 따로 듣고 채보하는 과정에서 편곡(trans.) 절차가 개입되기도 했기 때문이다.<sup>12)</sup> 한국음악의 경우도 20세기 전반기까지 음악 행위로서 채보와 기보의 한계는 불분명했다. 예컨대 〈산죽금보〉와 같은 육보는 역보와 채보 그리고 기보가 통합된 행위의 결과였다.

채보 행위가 기보의 문제로부터 분리되어 인식되기 시작한 것은 늦어도 20세기 이후의 일이었다.<sup>13)</sup> 채보 행위는 20세기 초 만연 혹은 만명된 것에 가까웠다. 채보는 기보와 음악의 관계를 오랫동안 유지했던 경험에서부터 나온 것은 아니었다. 이 때문에 초기 채보는 음악과 기록에 있어서 정합을 이루지 못했다. 왜냐하면, 음악적 요구에 따라 기보행위가 이루어진 것이 아니기 때문이었다. 채보와 기보의 구분에 있어서 관건은 음악 기록 시 기보와 관련된 관례를 수용하냐 마냐였음에도 불구하고 초기 채보자들은 그것을 염두에 두지 않았다. 심지어 초기 채보자들은 기보와 음악 간의 정합은 고사하고 채보와 관계적 기보를 별개의 것으로 생각하기도 했다. 그 이유는 채보에의 각급적인 요구가 새로운 학문 분야의 연구자들에 의해 생겨났기

11) 장 이브 보쉬르(임은기 옮김), 『음악 기보법의 역사』(서울 : 이앤비퍼블릭스, 2010).

12) Mark Tucker + Barry Kernfeld, "Transcription ii", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(second edition 2001).

13) Ter Ellingson, "Transcription i", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(second edition 2001).

때문이다. 20세기 베틀부터 채보에 연의를 가졌던 경우는 타문화의 음악에 대해 연구를 진행했던 초기 민족음악학자들이었다. 이들은 인류의 음악 문화를 보편적 차원에서 연구할 수 있다고 낙관했고, 음악인류학 연구의 필수 절차인 현장연구(fieldwork)의 후속 과제로서 채보를 경건하게 받아들였다. 이들의 노력에 힘입어 수 많은 구전음악들이 기록문화의 속에 편입되기 시작했다. 그럼에도 불구하고 이들의 채보 이상은 음악과 기보 간의 정합과는 다른 것이었기 때문에, 근본적인 문제가 노정되어 있었다할 것이다.

초기 채보자들은 채보의 이상향은 Benjamin Ives Gilman(1852-1933)과 Charles Seeger(1886-1979) 등으로 대표되는 채보자들을 통해 살펴볼 수 있다. 이들의 이상향은 서로 다른 문화의 산물인 음악을 “보편적” 시각에서 “객관적” 기록으로 남기는 것이었다.<sup>14)</sup> 이 과정에서 객관은 도를 넘어서 과학이라는 마신을 등재 업기도 했다. 어쨌든 초기 채보론자들은 객관적 채보 혹은 과학적 기록이 가능한 여러 기술(기교)들을 제시했는데, 그 결과 객관적 채보는 모색의 차원을 넘어서 하나의 이념이 되기도 했다. 이 “매력적인” 이념을 쫓는 연구자가 증가하면서 그 극단에는 기계 채보가 등장했다. 그러나 객관적 채보를 지향하는 과정에서 채보자들은 일방적으로 특정 기록 방식을 고수할 경우 오히려 채보의 정확성 혹은 과학적 객관성을 손상시킬 수 있다는 점을 인식하게 되었다. 이는 처음부터 노정된 채보의 문제를 원초적으로 인식하기 시작한 것이기도 했다. 이러한 이념과 현실 사이의 모순에 대응하기 위해 제시된 것이 *etic·emic*, *외부자·내부자*, *규범적(prescriptive)·묘사적(descriptive)* 채보론들이다.<sup>15)</sup> 그러나 이러한 채보론들은 객관적 채보를 관철시키는 과정에서 노정된 문제, 즉, 기보와 음악 간의 정합을 무시한 결과-예컨대, 기록의 공유와 가록력 등에 대한 이론적 대응에 불확한 것이었다. 실제로 20세기 후반 이후로 이른바 호든보스넬의 페러다임 즉, 객관적 채보에의 지향은 전과 같은 영향력을 가질 수 없었다. 1963년 미국 민족음악학회에서 동일한 음악에 대한 채보 결과가 채보자의

14) 이 시기의 채보 목표는 찰스 시거의 논문 제목(앞문 부분 참고)으로 상징된다. C. Seeger, 'Toward a Universal Music Sound-writing for Musicology', JIFMC, ix, 1957, pp.63-6.

15) 이에 대해서는 다음 논문에 자세히 설명되어 있다. T. Ellingson, 'Transcription', *Ethnomusicology: An Introduction*, (London, 1992), pp.110-152.

관점과 채보 목표에 따라 달라질 수 있다는 사실이 인정되면서 그간의 채보 관례에 대한 반성적 이해가 시작되었다.<sup>16)</sup> 이 사진 이후로 채보의 객관성에 대한 집착과 이론가의 사변적 채보본은 후퇴하기 시작했고, 그 대안으로 특정 이론이 제시되지는 못했다. 또, 이 무렵 기계적 음향 기록물(recordings)이 대중화되면서 악보나 채보는 객관성을 담보할 수 없다는 점을 학계로서도 묵인하지 않을 수 없게 되었다. 이러한 정황 하에 20세기 후반의 연구자들은 문화권 별로 발달시켰던 여러 기보법을 주목했고, 각각의 기보법이 갖고 있는 비약을 검토하지 않을 수 없었다. 기보의 미덕이란 음악의 정체를 그에 합당한 방식으로 드러내는 것이다. 이러한 상황을 반영하기라도 하듯 20세기 후반의 채보본에서 객관적 채보는 인식적(cognitive) 채보 정도로 후퇴했고, 대안으로 개념적(conceptual) 채보본이 등장하게 되었다. 개념적 채보란 채보자가 판단한 음악적 논리 혹은 음악 문화의 개성이 얼마나 음악 기록에 반영되었는지를 문제 삼는 것이다. 물론, 개념적 채보 개념은 20세기 후반 이전에도 여러 기보 관례 속에서도 확인되는 바이지만, 그렇다고 그것이 음악 기록의 핵심 내용이 되지는 않았다.

한국음악을 채보하려는 행위는 상당 부분 민족음악학의 영향을 받았던 것이 사실이다. 그러나 이제까지 거론되지 않았지만, 한국음악 채보에 더 큰 영향을 미친 것은 전래의 기보 관성이다. 민족음악학은 19세기 말에 분과학으로 독립한 이후 20세기 초부터 채보를 주장하고 실천한데 비해, 전래의 기보 관성은 적어도 500년 이상 지속된 것이었고, 그 지속의 원천은 “음악 사회의 현실적 요구”였다. 따라서 20세기 이후 한국음악에 대한 채보는 한국의 기보 전통과 음악학적 접근이라는 두 가지 기반 위에서 이루어졌다고 할 수 있다.

한국음악 채보와 관련된 이 두 가지의 기반은 음악에 대한 태도와 채보 결과에 결정적인 영향을 미쳤다. 예를 들어, 조선 장악원 계통의 음악은 1930년대 전후로 이왕직악부에 의해 기보되었고, 해방 이후로는 국립국악원의 김기수에 의해 다시 채보되었다. 또, 민요 채보는 초기에는 외국인이 종족사례(ethnic sample)로써 다루

16) Nichols England, Symposium on Translation and Analysis, *Ethnomusicology*, 8, pp. 223-277(박다경, 『달서양중심의 음악학』(서울: 동아시아, 2000), 417-349쪽).

였지만, 20세기 후반에는 음악학자에 의해 현장 연구의 후속 과제로 수행되었다. 여기서 주목할 만한 점은 이왕직악부와 국립국악원의 채보는 점간보와 율자보라는 전래의 기보체계를 활용했다는 점이고, 음악학자들은 대체로 오선보를 사용했다는 점이다. 또, 악부의 악보는 실제 음악을 연주할 수 있고 동시에 해당 기보 체계도 잘 알고 있는 악부 구성원들이 후진 양성을 염두에 두고 만든 것임에 비해, 민요의 경우는 가창자가 기보한 것이 아니라 오선 기보 체계를 잘 아는 연구자가 음악어법의 분석과 기록을 위해 만든 것이다. 이처럼 채보의 목표와 결과는 그 행위의 기반이 무엇인가에 따라 달라진다. 이상의 사례 중에 주목할 만한 채보의 목표 중 하나는 음악어법에 대한 분석이다. 음악어법의 분석이라는 목표는 작곡연구 혹은 근대음악학적 시각의 작동 하에 적극적으로 계발된 것이라고 할 수 있다. 왜냐하면, 전통적인 기보에서는 분석의 기능이 크게 강화되지는 않았기 때문이다.

그런데, 산조 채보의 경우 한국음악 채보와 관련된 위의 두 가지 입장이 교차한다. 산조 악보는 거의 대부분이 연주자가 교습과 기록을 위해 만든 것이고, 악보라는 매개물에 익숙한 사람이 만든 것이기도 하다.<sup>17)</sup> 즉, 20세기 후반의 산조 채보는 19세기까지 지속되었던 기보의 전통과 연속선상에서 이루어졌다. 즉, 산조 채보는 특정 음악을 기록하고 가르친다는 전통적인 기보의 목표와 연속성 상에 있다. 그러나 산조보는 점차로 분석을 위한 기보라는 목표도 어느 정도 충족시켜왔다. 20세기 후반 이후 100여 종이 넘는 산조 악보가 만들어지는 과정에서 기보에 있어서의 분석 기능이 “합의적”으로 보완되고 있다는 점은<sup>18)</sup> 기보의 목표가 과거보다 확장되고 있음을 시사한다. 실제로도 산조는 기억과 학습은 물론이고 분석용으로 널리 사용된다. 한편, 판소리, 잡가 등은 처음에는 연구자들에 의해 채보되었지만, 이후로는 산조처럼 그 음악을 연주할 수 있는 음악가들에 의해 채보되었다. 이러한 악보들의 용도는 처음에는 기억과 학습 그리고 분석에 한정되었지만, 연주자들이 참여함으로써 특정 장르의 특수성을 반영하는 방향으로 확장되었다. 그러나 산조 이외의 장르들 채보한 악보들은 아직 기보 방법상의 합의의 정도가 크지 못하기 때문에 기록성

17) 이보형, 「산조 악보에 나타난 기보방법의 유형과 변천」, 『한국음악사학보』 제40집(2008), 411~484쪽.

18) 이보형(2008).

이 떨어지고, 관련 간례의 관행 상 아직은 산조보다는 악보에의 의존도도 크지 않다. 따라서 판소리, 잡가의 채보 악보들의 활용과 그 한계에 대해서는 산조와 같은 정도로 논의하기 어렵다.

이상에서 한국 구전음악의 채보가 거둬지는 과정에서, 탄생 배경이 서로 다른 두 가지 기록 문화가 있었고, 채보의 경첩이 확장될수록 기보 규칙과 목적에 있어서 서로 영향을 주고받았다는 점을 확인할 수 있었다.

## 2) 구음의 구연과 기록

다른 구전음악과는 달리 구음 채보의 양과 경첩은 충분치 않고, 채보 시 반드시 기록해야 할 구음의 본질에 대한 논의도 폭넓게 진행되지 못했기 때문에, 현재 구음의 기록 문제는 매우 조심스럽게 거론될 수밖에 없다. 이하에서는 그러한 난점을 주제로 논의를 전개한 것이다.

한국음악을 채보하기 시작하면서 단연 주목받았던 것은 기보 전통과 무관했던 구전음악이었다. 구전음악들 중에서 특히 전문가들의 음악은 다양한 방법으로 채보되었다. 그러나 구음은 전문가들의 음악이었음에도 불구하고 채보율이 낮았다. 왜냐하면, 구음은 공연용 음악이 아니었기 때문이었다. 또, 구음이 채보되었다 하더라도 다른 경우와 구별되는 특징을 보인다. 구음 채보는 가야금 산조의 경우를 제외하면, 대체로 전통적인 기보 방법인 정간보 기보 체계 내에서 이루어졌고, 또 명인들이 학생들의 학습을 위해 이루어지는 것이 보통이었다. 구음 채보에 있어서 기존의 기보 관습을 넘어 분석적 목적을 분명히 한 것은 지난 몇 해 전의 일이었다.<sup>19)</sup>

이제까지 구음을 채보한 악보의 중수가 많지 않기 때문에 다양한 기보의 문제들을 거론할 수는 없다. 그러나 채보된 구음과 구음 실연과 비교해보면 구음의 본질이 악보에 반영되는데 몇 가지 어려운 점이 있었다는 점을 알 수 있었다. 구음은 음악적 규범을 기보의 일관성을 통해 실현해내지만, 한편으로 구연자에 따라 혹은 같은 실연자라 하더라도 실현 차수에 따라, 아니면 음악적 기교와 해석에 따라 그 결과가

19) 권도희, 앞의 글(2009).

달라진다. 이러한 점들 때문에 구음을 이제까지 알려진 기보 방법을 통해 기록하는 데 한계가 있다. 물론 이상의 분께에 대해서는 채보의 차수나 양을 늘리는 방법 즉, 구연자에 따라, 실현 차수에 따라, 음악에 따라 서로 다른 악보를 만들어내는 방법도 생각해볼 수 있다. 그러나 이런 점은 구음의 기본론적 문제가 아니라 음악의 즉흥적 변화를 기록하는 문제와 관련되어있다. 즉흥은 전 인류가 음악을 생산해내던 방식이었다.<sup>20)</sup> 대체로 즉흥은 음악 규범 안에서 일어나며, 그러한 악곡에서 즉흥과 즉흥이 아닌 부분은 서로 분리되지 않는 표리의 관계에 있다. 한국음악에서 즉흥이 음악 규범과 관련되어 연구된 대표적 사례는 산조다.<sup>21)</sup> 이 경우를 통해 보면, 산조의 즉흥 문제는 기보의 문제와 사실상 무관하다. 구음의 경우 음악 규범과 탈규범을 동시에 구현하기 때문에 기보도 이를 반영해야하기는 하다. 그러나 이는 즉흥과는 다른 문제다. 나아가 구음에서 음악적 규범-탈규범의 문제를 다루려면 구음 사례가 지금보다 많아야하고, 구음의 음악적 규범과 그것의 자율성에 대한 규칙이 별건된 이후라야 가능하다. 이 점에서 현재 알려진 구음 사례를 통해 확인되는 규범-탈규범의 문제는 음악적 규범을 준수하는 특정 음악가의 개성이라고 한정할 수 있다. 따라서 〈악보 4〉와 같은 현상은 현재 제시된 육보를 활용할 때 반드시 주의를 요하는 점이다.<sup>22)</sup>

한국음악의 경우, 구음의 채보 문제는 etic·emic, 외부자·내부자, 묘사적·규범적 채보론과 다른 차원에 있다. 왜냐하면, 구음 채보는 구음을 통해 음악에 대한 범문화적(cross-cultural) 통찰을 얻기 위해 시도된 것이 아니기 때문이다. 구음 채보는 이제까지 그 음악을 아는 사람에게 의해 이루어졌고, 그 목표 역시 객관적 기록이나 단순한 인지적 문제를 해결하기 위한 것이 아니라, 구음을 통해 상징되는 바로 그 음악, 즉 “기악음악”을 이해하기 위해 행해졌기 때문이었다. 이 점에서 구음 채보는

20) Stephen Blum, Recognizing, Improvisation, *In the course of performance : studies in the world of musical improvisation* edited by Bruno Neri with Melinda Russell, University of Chicago Press, 1998, pp.27-45.

21) 이지영, 「68평창散調 증중모리樂후의 調攝法 : 鄭汝榮의 散調를 中心으로」(서울: 서울대학교, 1998); 문계숙, 「김죽파 가야금 산조의 변천과정 연구」(성남: 한국학중앙연구원, 1993); 김진희, 「산조의 생성구조」, 『남도음악의 생성구조와 즉흥성 국립남도국악원총서』 8(전도: 남도국악원, 2008).

22) 특정 구음 사례가 구음의 범례가 될 수는 없다. 이 점에서 같은 음악에 대한 다양한 구음 사례의 분석이 요구된다.

처음부터 emic·내부자·구변적 체보였고, 그것의 상대 부분은 etic·외부자·묘사적 체보가 아니라 “기보 구변”이었다고 할 수 있다.

따라서 ‘같은’ 구음의 체보 결과가 악보마다 다른 것은 체보론의 문제가 아니라, 위와 같은 즉흥이나 구연자의 개성의 문제이거나 체보자 별 능력 혹은 음악적 시각 차이라고 할 수 있다. 이 중, 구연자에 의한 차이는 체보의 결과를 달리하게 하는 근본적인 배경이 될 수 있지만, 체보자에 의한 차이는 세밀하게 검토해야한다. 적어도 체보자 별 해석의 차이인지 능력의 한계인지는 분명히 따져봐야 하기 때문이다. 체보자 별 해석의 차이는 독자에게 다양한 상상력을 펼 수 있도록 돕는다. 그러나 체보자의 능력의 차이-기보 능력(예컨대 기보의 일관성을 관찰시키는 능력)과 음악적 능력 모두는 엄밀하게 검토해야한다. 왜냐하면, 음악을 기록해야만 한다는 강박은 특정인들의 사고방식이고, 기보 훈련을 받을 수 있는 사회적 조건 역시 제한되어 있으며, 청음의 능력은 처음부터 개인차가 있기 때문이다. 이 점에서 체보자 별 능력 차이는 당대의 체보 수준을 폭넓게 보여줄, 뿐 실제 음악의 상상력에 대한 문제에는 도달하지는 못한다.<sup>23)</sup>

한편, 현재까지 음악계에서 주목하지 않고 있는 점은 구음이 그 자체로 기보법의 기능을 수행한다는 점이다. 구음은 워관된 기호체계를 준수하고 있고 이를 통해 정확한 의사소통을 할 수게 해준다. 비록 구음 구연은 기보체계로서의 미덕 중 하나인 “시간의 고정”문제를 해결하지 못하지만, 시각적 기보체계와 비교할 수도 없을 만큼 다양한 음악적 정보를 청각기호를 통해 전달해 주고 있다. 예컨대 구음 구연은 악보가 표현하지 못하는 점, 음악의 호흡 단위와 감수성, 연주자의 개성 등을 표현한다. 비록 구음이 시간의 흐름 속에 사라진다는 점은 음악 전체의 짜임새를 분석적으로 파악하게 하는데 치명적이지만, 정간보를 포함한 대부분의 전통적인 기보법이 분석을 그 중심에 두지 않았던 점을 상기하면, 이와 같은 구연보의 약점도 상대적으로 감소된다. 물론 구음 구연보를 선별적인 분석용 기보체제로 간주하기에는 한계가 있지만, 청각적 기보체계가 시각적 기보 체계의 도움을 받을 수 있다면 문제는

23) 이보형은 산조 악보의 사례를 분석하고 있는데, 이를 통해 체보의 진보할 충분히 암시받을 수 있다. (이보형, 2008) 체보의 진보가 확인되는 한 체보자의 능력은 체보의 과제로 간주된다.



달라진다. 예컨대 구연으로 구현된 음악적 분절 단위를 시각 기보법 내에서 그래픽 기호를 사용해서 표현하는 것은 어느 정도 가능하기 때문이다.

## 4. 구음 기호의 소통 방식

구음은 현재 활용할 수 있는 가장 강력한 음악적 의사소통 도구이다. 그런데 구음의 기호화의 기반이 경우에 따라 다르기 때문에 정작 구음을 의사소통의 수단으로 활용하지 못했던 경우도 있다. 이하에서는 구음을 기호화한 여러 기보체계의 장점과 한계를 검토하여 구음 활용의 제 문제를 검토하도록 할 것이다. 특히, 현재까지 사용된 “구연의 기호화” 방식을 검토함으로써, 각각의 방법이 구음의 어떤 속성을 구체화하고 있고, 장점과 한계는 무엇인지 검토해보도록 할 것이다.

### 1) 육보

현재 우리가 확인할 수 있는 가장 오래된 육보는 1572년의 것이다. 육보는 상대적으로 변화무쌍한 민간음악을 기록하는데 사용되었고, 기록 방법이 쉬기 때문에 16세기 이후부터 지금까지도 줄기차게 사용되고 있다. 20세기 전반기까지 민간 풍류계 음악이 육보로 기록되었지만, 20세기 후반부터는 민속악까지도 기록될 만큼 기록의 폭이 확장되었다. 20세기 후반에 만들어진 육보는 20세기 전반과 비교하여 다양한 기호를 사용하고 한글로만 기록된다는 특징이 있다. 한편, 육보에는 구음 구현 시 사용되는 음성기호가 상당히 많이 활용되지만, 그 중에서도 문자기호로 표기하기 쉬운 음색, 음높이, 연주법과 관련된 기호가 최종적으로 선택되었다. 즉, 육보는 구현 시 발화되었던 여러 기호 중에서 일부를 문자로 기록했다는 점을 알 수 있다. 이 점에서 육보는 본질적으로 문자보의 속성을 갖고 있다.

육보에서는 한글 받음으로 읽히는 음절의 초성·자음은 음색을, 중성·모음은 음높이를 상징한다. 예컨대, 음절 가운데 “ㄱ”을 초성으로 쓰면 해금, “ㄴ”이면 피리와 대금, “ㄷ”이면 거문고나 가야금, 양금 등을 나타낸다. 즉, “게거가고기”는 해금을,

“니누너노니”는 피리를, “녕둥당동경”은 거문고를 나타낸다. 그런데 음악의 전개에 따라 초성에서 음색을 나타내는 자음은 변화한다. 예컨대 초성에 “ㄹ”을 사용할 때, “ㄹ”은 “ㄱ”, “ㄴ” “ㄷ” 처럼 특정 악기의 음색을 지정하는 것이 아니다. 음악적 맥락과 악기 연주의 방법이 기호화된다. 한편, 육보의 음절 중 중성은 음높이를 상징한다. 예를 들면 “ㄱ”와 “ㄴ”은 “ㄴ”과 “ㄷ”보다 음계 상 낮은 음을 지시하고, “ㄷ”은 음계 상에서 주변의 음보다 높은 음을 상징한다. 16~18세기까지 중성은 고정 음고들 나타내는 것이 보통이었지만,<sup>24)</sup> 현재 중성이 고정 음고들 나타내는 사례는 매우 한정적이다. 예컨대 종보계례악은 정해진 음고를 중성의 음성기호로써 분자화하여 절대음을 지정하고 있고, 가야금과 양금은 원칙적으로 줄마다 음성기호를 지정한다. 그러나 가야금의 경우, 줄의 탄성을 이용해 특정 줄의 음고 변화의 폭을 크게 하기 때문에, 정해진 악구나 음역 안에서만 중성이 특정 음고를 나타낼 뿐이다. 그러나 이상의 사례를 제외하면 “현재” 육보에서 중성-모음은 상대적 음고를 나타낸다. 한편, 육보에는 “니례”, “시례”, “떠이여”와 같은 피리의 서침법을 나타내는 문자가 등장하고, “스랭”, “홍”, “경”, “뜰”과 같이 거문고의 타현법이나 주법을 지시하는 문자가 등장한다. 이러한 문자들은 대체로 육보의 다른 분자기호와 겹치지 않고 특정 악기의 특정 연주법을 적시하는 기능을 한다.

그러나 육보의 분자기호 중에는 위의 운용 원칙에서 벗어난 경우도 있다. 예컨대, 추가된 “ㄹ” 초성의 음악적 의미는 한 가지가 아니고, 중심음이 이동할 경우 중성의 분자기호만 가지고는 음악적 의미를 파악할 수 없으며, 연주법을 나타내는 분자기호(예컨대 “뜰” 처럼)들은 음악적 맥락에 따라 다른 의미로 활용되기도 한다. 이 점 때문에 육보의 분자기호만으로는 음악적 변화의 세부를 완전히 파악하기는 어렵다. 예컨대 “홍”은 거문고의 문현법을 나타내는 기호인데 음성기호의 구연 시 “홍”은 문현이 아닌 심상(心像)의 저음을 가리키기도 한다. 또, “뜰”도 숲대를 안으로 뜰는 연주법을 나타내지만 경우에 따라서는 음의 반복을 나타내는 기호로도 사용된다. 따라서 육보를 분자기호의 일관성에만 의존하여 해석하는데 한계가 있다. 나아가 모든 음악적 표현과 연주법이 다 음성 기호화되지도 못했다. 따라서 육보에 구음이

24) 김우진, 앞의 글(2006).

기록되어 있지만 구음이 실현될 때 드러나는 음악성을 잘 알고 있지 않다면, 육보만으로는 음악상을 거만하게 포착할 수 없다. 그럼에도 불구하고 육보가 널리 사용된 이유는 육보와 기보를 위해 별도의 기보 기술을 배울 필요가 없기 때문이다. 실제로, 현재는 한글 받아쓰기를 할 수 있으면 충분히 육보를 만들 수 있다.

## 2) 정간보

다음은 <종묘제례악>의 “회문”의 일부를 기록한 구음보이다. 각 음절, 즉, 음성기호는 즉 이어져 기록되어 있다.

나누너러노너러너노리르으너너너너너너러너너러노너노느
----------------------------

위의 구음보를 통해서도 각 음절의 음악적 시간이 긴지 짧은지를 전혀 알 수 없다. 단, 한 음절이 차지하는 공간의 크기가 같기 때문에 각 음절에 같은 음악적 시간이 할당된다고 추측할 수 있다. 물론 위의 보례와 같은 구음보는 매우 극단적인 사례이기는 하지만 대부분의 육보에서는 음악적 시간에 대해 세밀하고 충분한 정보를 제공하지 않는다. 예컨대 특정을 혹은 특정 단락에서 조금 띄어쓰기를 함으로써 시각적으로 공간을 띄어 둘 뿐이다. 이 때 공백은 음악적 시간의 분절을 “암시”한다. 그러나 그 정도만으로는 독보에서 음악적 시간의 차이를 선명하게 재현하는데 한계가 있다.

육보에 있는 문자기호들이 정간보의 정(井)자 안으로 들어가면 음성기호의 음악적 시가(時價)를 가늠할 수 있다. 구음이 정간에 기록되는 경우는 두 가지 경우로 나누어진다. 첫째는 정간 안에 문자로 된 음성기호가 들어가는 경우, 둘째는 정간 안에는 육자가 들어가고 정간 밖에 문자 음성기호가 병기되는 경우로 나누어진다. 전자를 편의상 ‘정간육보’라고 할 수 있고 후자는 ‘정간을자병행육보’라고 할 수 있다. 그런데, 전자보다는 후자에서 상대적으로 더 많은 음악정보를 얻을 수 있다. 실제로 20세기 후반에 만들어진 악보는 대체로 ‘정간을자병행육보’ 체계를 따르는 것이 보통이다. ‘정간을자병행육보’는 정간보의 미덕, 즉, 음성기호의 음악적 지속 시

간의 차이를 분명히 해 줄 뿐만 아니라, 율자보를 통해 특정음을 지정함으로써 율보의 한계 즉, 중성으로 표시된 율자기호가 여러 음을 나타낼 수도 있다는 문제(상대적 음고를 나타내는 점)를 해결할 수 있다. 이처럼 '정간율자병행율보'는 음성기호의 해독을 보다 정교하게 해준다. 그러나 본질적으로 정간율보나 정간율자병행율보는 율보와 마찬가지로 일종의 문자보로서의 한계를 갖고 있다. 문자보의 한계는 음악의 구조적 변화와 감성의 변화를 빠르게 파악하기 어렵다. 예컨대 전조, 구성음의 변화, 빠르기, 정조(情調) 등은 문자보로 빠르게 파악하기 어려운 요소들이다.

### 3) 스텝 기보법(오선기보법)

현재 한국음악에 사용되는 스텝 기보법은 오선보, 장정태의 시조보 등이 있다. 이 중, 구음을 기록한 스텝 기보법은 오선기보법으로 한정된다. 오선기보법은 스텝 기보법의 시초부터 지금까지 발전하는 과정에서 다양한 기보 체계가 혼합(hybridized)되었다. 한국음악 채보에 사용되었던 오선기보체계는 대체로 20세기 '전반기'까지 사용되었던 오선기보 방식 중 일부를 방식을 선택한 것이다. 즉, 오선기보법은 음높이와 높이를 동시에 시각적 부호로 구현하는 점음 기보의 핵심 내용으로 하며, 이외의 기록 방법들은 악보마다 선택적이다. 음의 길이와 높이를 동시에 구현한다는 점에서는 오선기보법과 정간보도 마찬가지이다. 그러나 오선기보법은 공간 활용의 단계를 세밀하게 할 때, 예컨대 세세한 리듬의 변화를 기록할 때 유용하다. 또, 빗빗 그래픽 기호들, 예컨대 율표, 보표, 조표 등은 이미 표준화되어 있기 때문에 악보를 통한 의사소통 상의 효율을 높일 수 있고, 나아가 장단 및 율 구조의 변화, 악기 연주에 대한 지시를 빠르게 파악할 수 있게 해주기 때문에 분석에도 유용하다.

그러나 오선기보법에서는 시간 기호가 2분할을 기본으로 하기 때문에, 한국음악에서 간이 3분할·3소박을 기록할 때 번거로움이 있다. 또, 오선기보 방식으로는 구음의 음성기호가 가장 성부의 노랫말처럼 기록되기 때문에 구음의 기악적 표현 능력이 오독될 가능성이 있다. 그리고 줄과 간(間)의 간격에 따른 기보 상의 관계 때문에 전통음악의 미분음 즉, "연속되어 진행되는 미분음"이 격절하게 표현되기 곤란하다. 이 점에서 구음 기보 시, 오선보 체계를 사용할 경우에는 20세기 전반기까지

사용된 오선보 체계를 사용한 것이 아니라 적어도 아방가르드 이후에 재조정된 기보 체계를 참고해야 한 것이다. 예컨대 박자표, 미분음 기호, 다양한 그래픽 기호 등은 20세기 후반에 이른바 “현대음악”을 기록하기 위해 재조정된 기록 방법을 활용해야 한다. 즉, 현대음악에 사용되는 오선기보체계는 구음을 기록하는데 있어서 발견되는 난점들을 해결할 여지가 있다.

#### 4) 그래픽 기호와 단어 지시어

다양한 기보체계를 혼합해서 사용하는 것이 정간보와 스텝기보법이었다. 두 기보법은 다른 기보법에 비하여 상대적으로 많은 음악적 정보들을 담고 있는 것이 사실이지만, 그럼에도 불구하고 여전히 기보되지 못하는 내용들은 남아 있다. 예컨대 정간보와 스텝기보법 옆에는 기호가 아닌 단어 지시어나 그래픽 기호들이 있다. 이러한 것들은 본래 기보 체계와 별도의 것들인데 추가된 것이다. 예컨대 스텝 기보법에서 단어 지시어가 등장한 것은 불과 350여 년 전 일이었고, 정간보의 경우도 그래픽 기호를 첨가하여 음악적 내용을 보다 정확하게 지시한 것은 20세기 이후의 일이었다. 구음의 경우, 음성기호가 문자기호의 일관성에 의해서만 해석될 수 없고, 정간음과 부기육보나 오선육보기보는 연주법이나 음색을 알 수 없기 때문에 이에 대한 보완이 필요하다. 그래픽 부호들이나 단어지시어는 이 때 유용하다.

정간보 체계에 사용되는 그래픽 기호들은 악기의 개성을 분명히 표현해 내고, 단어 지시어는 연주법 등의 변화를 잘 알게 해준다. 예컨대  $\wedge$ ,  $\cup$ ,  $\times$ ,  $\gamma$ ,  $\kappa$ ,  $\Gamma$ ,  $\vee$ ,  $\Pi$ ,  $\sigma$ ,  $I$ ,  $\Delta$ ,  $\square$ ,  $\square$ ,  $S$ ,  $L$ ,  $E$ ,  $Z$ ,  $\delta$ ,  $\cup$ ,  $\Upsilon$ ,  $\infty$ 는 현재 사용되는 피리·대금의 관용적 연주법에 관한 기호들이고,<sup>25)</sup> “3지 올려” “1지 내리” 등은<sup>26)</sup> 해금 연주 시 손의 위치를 알려주는 단어지시어이다. 또 오선보에 추가된 기호들, 예컨대 크레센도, 디트레센도, 엑센트 기호, 조성기호, 박자표, 임시표, 빠르기표기(M.M.), 분임줄, 이음줄,

25) 김대철·정재국, 『피리구음정악보』(서울: 대악회, 1983); 조성래 편자, 『대금과본 중급편』(서울: 한국대금정악전수소, 1992).

26) 지영희, 『해금악보』(서울: 국악예술학교, 1965).

현표, 숨표 등도 현재 한국음악을 기록한 악보에 적극적으로 활용된다. 나아가 정간보나 오신기보법이나 할 것 없이 기보 체계 내에서 기호화되지 못한 것들, 예컨대 각종 시김새와 연주법, 그리고 관용화 된 음군(音群)의 경우는 이상의 기호들을 섞어 표현하기도 한다.

그래픽 기호와 단이지시어는 구음 기보의 보완에 결정적 도움을 주기도 한다. 예를 들면, 상대적 음고를 나타내는 중성에 대한 기호적 결함을 보완하기 위해서 손 위치 변동, 예컨대 거문고의 왜 이동, 해금의 왼손 이동 등을 그래픽 기호로 표시하면 구음의 해독 시 도움이 된다. 또, 음색의 변화를 보다 구체적으로 나타내기 위해 해금 활의 좌우 이동을 표시하고, 또 거문고의 대점과 소점음 구분하여 그래픽 기호화하면 효과적이다.<sup>27)</sup> 물론, 악기 별로 개성이 나르기 때문에 그것을 표현하는 기호들도 악기 별로 조금씩 달라질 수밖에 없다. 이는 구음 기보 시 일관성 있게 수용해 내야 할 일이다. 그러나 같은 악기에 같은 음악을 기록한다 할지라도 채보자 별로 서로 다른 그래픽 기호를 사용하는 점은 주목해야한다. 다행스러운 일은 현재 추성, 퇴성, 요성 등은 여타 그래픽 기호와 달리 악기와 관계없이 널리 일관성 있게 사용된다. 그러나 악기 별 관용적 연주법의 경우, 기호의 수요도 많지만, 채보자 별로 기호의 모양에 큰 차이가 있다. 이러한 점들에 대해서는 악기 연주자와 채보자 그리고 연구자 간의 토론이 필요하다. 예컨대 농현의 경우, 음악 구조적 상징을 기호로 표시하는 것을 넘어서, 음악 표현상의 세부나 연주자 별 개성을 드러낼 경우 단일한 농현 기호로만 표시되는 것이 옳은 일이지 검토해야한다. 이런 경우 〈가곡원류〉의 연음표나 수퍼형 악보의<sup>28)</sup> 글꼴을 분석해서 기호로 재구성할 수 있고, 또는 야방가르드 이후에 보완된 그래픽 기호 체계를 적극적으로 활용해도 좋을 것이다.

한편, 기록이 음악을 변화시킬 수도 있다는 점이나, 과연 기록을 해야만 하는가에 대한 고민은 음악기록을 하기 전 검토해야하는 매우 근본적인 과제들이다. 예컨대, 전통음악의 관용구를 나타낸 그래픽 기호들 중에 구원하는 것이 실제 악기 연주를

27) 해금 활의 좌우이동, 거문고의 대소점은 연주자의 해석 상의 개성을 표현하기도 한다.

28) 임미선, 「가조별단(假調別單)」 소재 수어형 곡선보에 나타난 18세기 가곡향 선율, 『한국음악사학보』 제35집(서울: 한국음악사학회, 2000), 71-98쪽.

하는 것보다 어렵다는 연주자들의 증언이 있다.<sup>29)</sup> 이러한 명인들의 증언은 특정 연주법에 대해서 별도의 음성기호가 만들어지지 않았던 이유를 추측할 수 있게 한다. 실제 연주에서 관례화된 빠른 손놀림이나 서침 등을 잘 해내려면, 음악적 논리의 정확성은 물론이고 근육 운동도 민첩하고 정교해야 한다. 기악 연주 시 이러한 부분은 시간을 두고 사교를 하면서 연주되는 것이 아니라, 거의 반사적 행동으로 심지어 근육기억(muscle memory)만으로 실현되기도 한다. 따라서 병인들의 증언처럼 구음보다 실제 연주가 쉽다는 특정 부분은 기능 실천의 효율성이 기악의 효율성을 넘어서고 있음을 알 수 있다. 이에 대해 굳이 기보를 하겠다는 것이 적절한 것인지, 기보를 한다면 적절한 방법은 뭔지에 대해서는 논의가 필요하다.

### 5) 구연보

구연 시에 기악 음악은 일관성 있는 음성기호로 상징된다는 점에서 구연은 현실적으로 기보의 기능을 수행한다고 할 수 있다. 다만, 구연은 다른 기보 체계처럼 시각기보가 아니라 청각기보이고,<sup>30)</sup> 흐르는 시간을 정지시킬 수 없다는 점에서 구별된다. 구음 실현이 제한되어 있음에도 불구하고 그것이 사라지지 않는 이유는 그 미덕 때문이다. 구연의 미덕 중 하나는 음악에 대한 기억을 돕고 학습을 효율적으로 진행하게 한다는 점이다. 이 점은 이상에서 거론한 다른 기보법과 다르지 않다. 그런데 구음 구연은 이제까지 거론한 기보법과는 다른 차원의 미덕도 가지고 있다. 구연보는 시각기보와 달리 음성기호의 초성 변화에 대한 구체적 의미를 확인한 수재 있게 한다. 예컨대, 초성의 변화인 “ㄹ”의 음악적 의미를 분명히 알 수 있게 해준다. 또한 중성의 경우도 기본 기능, 즉 음고를 지시하는 기능 외에도 음의 지속, 강세, 음색 등의 변화에 대한 지시 기능이 있는데, 이는 구연에서 쉽게 확인된다. 나아가 구연은 음성기호로 표현되지 않는 부분 즉, 개성의 표현과 호흡법, 그리고 세부

29) 정재국, 하용업, 이세환 대담(2009).

30) 기보체계 중 “Syllables and vowel acoustics”이 확인된다. Ian D. Bent, David W. Hughes, Robert C. Provine, Richard Russell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition 2001.

격 음악 해석에 관한 구체적인 사항을 지시한다. 따라서 구음 구현은 일반적 가창이나 기계적 음향기록(녹음)의 재생과는 구별되는, 기보의 목적과 기능적 요소를 두루 갖춘 기보법이라고 할 수 있다. 비록 구현보는 시간을 고정시키지 못한다는 한계가 있지만, 과거와 달리 현재 구현보는 녹음기나 컴퓨터의 도움을 받아 더욱 효과적으로 활용될 수 있다.

악보는 정각적 현상에 대한 시각적 매개물이며, 음악적 규범을 반영하는 외에도 음악에 대한 “기록” 규범을 신성한 결과물이기도 하다. 기록 규범을 통해 실제 음악을 반영하는 방식은 악보마다 다르다. 구음을 문자화하여 기록한 육보는 인찍부터 개발된 방식이었지만, 구음의 실재를 지극히 상징적으로 구현하기 때문에 구현보보다 효과가 좋다고 하기는 어렵다. 이 점에서 구현보는 궁극적으로는 악보를 매개로 하지 않고 직접적으로 음악상을 전달하고 이해하기 위해 활용되었다고 할 수 있다.

## 5. 결론: 현대육보와 구현보의 교육적 활용

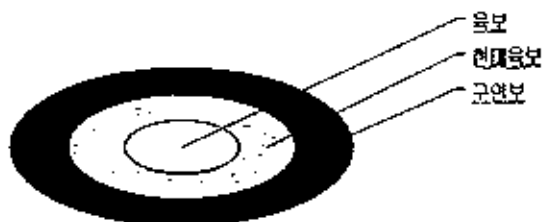
음악 기록은 기보체제가 만들어짐과 동시에 딜레마에 빠지게 된다. 특정 기보 체계에는 정해진 규범이 있기 때문에, 그 규범을 따르는 과정에서 기록되지 못하는 것이 생겨나게 마련이다. 이에 대한 대안은 다각도로 모색되었다. 예컨대 이방가르드 이후 오선보와 같이 특정 기보 규칙이 고수되는 한에서 기록할 내용을 조정하는 것이 그것이다. 그런데 이러한 경우 기록되지 못한 것을 수용하는 정도가 커지기는 했지만, 특정 기보법이 폐용되거나 해체되기 전까지 특정 기보의 관례도 지속되기 때문에 여전히 해결되지 못하고 남는 것은 있다. 이 점에서 특정 기보법은 특정 국면을 반영할 수밖에 없다.

기보의 결과가 달라지는 것은 기보 체제의 차이 때문이고, 기보 체제의 차이는 기보의 주제와 목표, 그리고 시기에 달려있다. 기억과 교육은 거의 모든 음악 기보의 일차적 목표이다. 그런데 지역과 시기에 따라 여기에 다른 목표들이 추가되기도 했다. 예를 들면, 서양의 경우 근대 전후로 기보법은 이상의 목표 외에 음악가 혹은 음악 활동을 하는자들 간의 의사소통을 가능케 하고 작품의 독창성과 권위를 드러



내 보이는 한편, 분석을 위해서도 사용되었다. 우리 음악의 역사 상 악보는 보존과 기억과 그리고 학습을 위해 활용되었다. 그러다가 20세기 후반 이후에야 비로소 악보는 음악적 의사소통이나 작품의 권위와 완전성을 상징하고 분석적 기능을 수행하기 시작했다. 즉, 20세기 후반 이후로는 한국음악과 관련된 모든 악보는 이상과 같은 다양한 기능을 다르게끔 제공되었다. 구음 채보의 경우도 한국음악 기보사의 궤적을 그대로 따라가고 있다.

육보라는 문자보의 전통은 20세기 후반기에도 이어졌지만, 그간의 기보 관례를 넘어서는 사건들이 일어났다. 예컨대, 문자기호의 종수가 점차 늘어났고, 다양한 그래픽 기호와 단어지시어가 활용되었으며, 육보의 결함을 보완하기 위해 정간을사보나 오선보도 적극적으로 사용되었다. 그런데 여기서 흥미로운 점은 스타프 기보, 즉 오선기보 방식이 비록 전래의 방식은 아니었지만, 그 활용은 전통적인 기보 관행 속에 수렴되고 있다는 점이다. 예컨대 반드시 분석적이거나 의사소통을 완벽히 수행하지 않아도 된다는 점이 그것이다. 또, 정간육보는 서양식 그래픽 기보법의 장점을 배분 활용하고 있다. 이 점에서 20세기 후반에 사용된 정간육보나 오선육보는 19세기 육보와 구별된다. 이 때문에 이를 “현대육보”라고 할 수 있다. 현대육보는 전래의 육보의 기록 관례에다 여러 기호들을 추가함으로써 구음 해독의 정확성은 더욱 높아졌다. 현대육보는 인차적으로 현대 국악 교육 현장에서 후학들을 지도하고 기억을 돕기 위해 만들어졌고(김정자, 김인제, 김대섭·정재국), 최근에는 분석을 위해(권도희) 만들어졌다. 이하의 그림은 기보가 얼마나 실재를 반영하는지를 상징적으로 보여준다.



현대육보로 사용된 정간 체계와 스테프 체계는 각각의 장단점이 다르다. 두 기보법 모두 음악에 대한 개별적 기억과 학습 그리고 분석에 유용하지만, 전자의 경우 음악적 의사소통에 있어서, 후자는 음악적 자유를 드러내는 데 있어서 한계가 있다. 이러한 기보상의 문제는 구음의 본질과 함께 검토해야할 문제이다.

기악을 모사하는 음성기호가 구현될 때, 구현은 실제 기악의 연주보다 자유롭게 실현되지만 혹은 그 반대로도 구사된다. 예컨대 한국음악은 원음과 간음이 있는데, 원음은 골격음이고 간음은 골격음들 사이를 메우는 유연음(柔軟音)이라고 할 수 있다. 유연음들은 자유롭게 움직인다. 예컨대 '끊어지지 않는 미분음'도 유연음의 한 가지이다. 정간 체계나 스테프 체계에서나 골격음을 기록하는 데는 어려움이 없다. 그러나 유연음들에 대한 기보에 있어서 양자의 결과는 다르다. 정간보 체계처럼 관례적으로 문자기호로 기보해하는 경우, 문자 기보에 허용된 상상력 중 하나는 기호화된 "문자"와 "문자" 사이에 다양한 음악적 "음"들이 들어가리라는 것이다. 이에 비해 "오선보"의 경우 기호화된 "음"과 "음" 사이에 들어갈 수 있는 또 다른 "음"은 기호화되어 있지 않다. 물론 아방가르드 이후 "음"과 "음" 사이를 쿼터톤(quarter tone)으로 기호화 하는 것이 관례화되었지만, 이를 통해서도 퇴성처럼 끊어지지 않는 연속된 유통음을 기록하는 데는 한계가 있다. 이처럼 기보 상의 기호들에 대한 음악적 의미의 해석이 기보의 관례를 따르는 한, 시각기보에는 한계가 있다. 또, 오선체계 내에서는 음고와 함께 시가가 표현되는데, 각 음들의 지속 시간의 상대적 비율은 공간의 길이로 표현된다. 그런데 오선기보 상에서 지극히 짧은 시가 내에서 채워지는 유연음들이 관계적으로 음군(音群)을 이룰 때에는 공간 분할의 효율을 높이기 어렵다. 이 경우 유연음들은 "정간보"나 "오선보"나 할 것 없이 그래픽 기호로 표시하는 것이 필요하다. 위의 사례들에서 볼 수 있는 것처럼 본질적으로 시각 기보는 기호들에 대한 음악적 해석이 기보의 관례에 얽매기 때문에 한계가 있다고 볼 수 있다.

한편, 현대육보에서 사용되고 있는 그래픽 기호는 음악 갈래, 악기, 채보자 별로 다르기 때문에 정해진 음악을 같은 방식으로 해독해낼 수 없다. 특히 정간보의 경우, 그래픽 기호로 사용되는 기호들의 종류가 오선보 보다 더 많다. 따라서 음악적 해석 차 또한 크다. 이 문제는 악보들 통한 의사소통의 범위가 확장될 때 심각해진

다. 왜냐하면 음악적 의사소통 시 악보는 매개물인데, 매개물의 정확한 의도를 파악할 수 없다면 채보자와 실연자가 서로 다른 결과를 내게 되기 때문이다. 이 점을 보완하기 위해서는 최소한의 음악 기호에 대해서는 표준화가 이루어져야한다. 기호의 표준화는 의사소통은 물론이고 기억과 교육 그리고 분석에도 크게 효과를 높일 수 있다.

기호의 표준화는 전문 교육의 보다는 일반 교육에서 매우 시급하다. 기호의 표준화 시에는 음악 갈래 별, 악기 별 특성과 음악 구조적 연관성, 나아가 기보체계 별로 기보 관례를 통해 표현할 수 있는 것과 없는 것이 무엇인지 고려되어야한다. 또한 구음의 경우 아직 충분한 악기별 사례가 확보되지 못했기 때문에 이에 대한 충분한 축적도 이루어져야한다.<sup>31)</sup> 단, 현 상황에서는 표준화를 염두에 두고 악곡의 거시적 구조나 음악의 세부적 논리가 상징적으로 파악될 수 있도록 일관성 있게 기호들을 사용해야한다. 또, 특정 악기로 구현되는 관용적 시김새들은 연주가의 개성이나 채보자의 해석을 기록하는 것과 별도의 차원에서 우선적으로 검토되어야한다.

전 세계적으로 사용되었던 여러 기보법은 음악 기록의 목표와 음악적 성격에 따라 달랐다. 이 점에서 구음 기록을 위해서는 기록 목표에 따라 여러 기보법을 잘 선택하여 사용해야한다. 즉, 관저음과 유농음, 연주법, 단락, 심상의 표현 등을 기록하기 위해서는 위 함에서 거론된 기보법 외에도 다른 기보법 예컨대 수파형 악보나 여러 지역과 문화를 배경으로 한 악보 등도 참고가 될 수 있을 것이다. 그러나 이상의 구음의 기호화와 관련하여 발생하는 모든 문제들은 구연보를 적극적으로 활용함으로써 상당부분 해결될 것으로 보인다. 구음은 수많은 음악 정보를 고스란히 갖고 있기 때문이다.

31) 산조의 경우 유파별, 개인별 사례가 충분하기 때문에 이를 바탕으로 교육적 표준화를 시도하는 것은 가능할 것으로 보인다.

## ■ 참고자료

〈논저〉

- 권도희, 『전통공연예술영재를 위한 기초예술성 교재 개발-구음 교육을 중심으로』, 서울: 한국예술영재교육연구원, 2009.
- \_\_\_\_\_, 『공연예술영재교육프로그램 및 교재연구-구음을 활용한 기초예술성 교육』, 서울: 한국예술영재교육연구원, 2010.
- \_\_\_\_\_, 『산조의 생성구조』, 『남도음악의 생성구조와 특성상 국립남도국악원총서』 8, 진도: 남도국악원, 2008.
- 김우진, 『거문고 肉譜 體系에 관한 通時的 考察』, 서울: 서울대학교 大畧院 박사논문, 2006.
- 문재숙, 『김죽파 가야금 산조의 변천과정 연구』, 성남: 한국학중앙연구원, 1993.
- 박미경, 『탈사찰종심의 음악학』, 서울: 들머시아, 2000.
- 성실은, 『거문고 구음(口音)의 변천에 관한 연구』, 『民族音樂學』 제2집, 서울: 서울대학교 音樂大學 附設 東洋音樂研究所, 1978.
- 이보철, 『구음이 지시하는 의미와 그 음성구조 연구』, 『한국음악산고』 제8집, 서울: 한양대 전통음악연구회, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『산조 악보에 나타난 기보방법의 유형과 변천』, 『한국음악사학보』 제40집, 서울: 한국음악사학회, 2008.
- 이상규, 『國樂器 口音法의 史的 考察』, 서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2003.
- 이해구, 『한국의 기보법』, 『한국음악연구』, 서울: 국민음악연구회, 1957.
- 장사훈, 『국악대사전』, 서울: 서광출판사, 1990.
- 장사훈·한민열, 『국악개론』, 서울: 한국국악학회, 1975.
- 서한범, 『국악등본』, 서울: 대림출판사, 1981.
- 이성분, 『口音을 이용한 풍류가야금의 指法 方法 研究: 초등학교 어린이를 대상으로』, 창원: 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 1996.
- 이은우, 『구음에 담긴 의미연구-김죽파류 가야금 산조 진양조』, 한국교원대학교 석사논문, 2003.
- 이지연, 『伽耶絃索調 證證모리樂후의 調撰成: 鄭道榮의 散論을 中心으로』, 서울: 서울대학교, 1993.
- 임미선, 『가조별담(歌調別覽) 소재 수피형 곡선보에 나타난 18세기 가곡참 선율』, 『한국음악사학보』 제35집, 서울: 한국음악사학회, 2000.
- 장 이브 보쉬르(인은기 옮김), 『음악 기보법의 역사』, 서울: 이앤비플러스, 2010.
- 정성미, 『구음을 통한 장구장단 지도 방안 연구』, 서울: 중앙대학교 국악교육대학원 석사학위논문, 2008.
- Ian D. Bent, David W. Hughes, Robert C. Provine, Richard Rastall, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, 2001.
- Mark Tucker · Barry Kernfeld, *Transcription ii, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, 2001.
- Stephen Blum, *Recognizing, Improvization, in the course of performance : studies in the world of musical improvisation* edited by Bruno Nettl with Melinda Russell, University of Chicago Press, 1998.
- Ter Ellingson, *Transcription i, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, 2001.

Ter Ellingson, Transcription, *Ethnomusicology: An Introduction*, London, 1992.

<악보>

김태신·정재국, 『피리구음정악보』, 서울: 대악회, 1983

조성래 편저, 『대금교본 중급편』, 서울: 한국대금정악전수소, 1992.

지영희, 『해금악보』, 서울: 국악예술학교, 1965.

<대답>

정재국(2009) 허용업(2010) 이세찬 대답(2009), 김영재(2009), 김대균(2009)

## Late 20th Century Methods for and Application of *Kuŭm* (oral syllables) Notation

Kwon, Do Hee\*

There are many ways to communicate through music in Korea. It is not enough to have an understanding of the whole system and, within that, methods of communication. In this paper, I consider *kuŭm* as a musical communication system. *Kuŭm* is imperative in Korean traditional music education.

*Kuŭm* is used in different ways according to the goal of expression and the characteristic of vowel symbols. *Kuŭm* is sung, so *kuŭm* can be considered simultaneously a vocal expression and music with phonetic syllables. The notation for *kuŭm* should be considered as a musical notation system because it makes use of syllable signs to direct the performance. Then, regarding to the way to express the sign a certain kind of musical notation system is determined.

One of the conventional notation styles is *yukpo* which is a kind of visual notation system. The other convention is the use of aural notation. The former uses written mnemonics the latter oral mnemonics. In this paper, I described the differences between written and oral mnemonics, as well as the mechanism of writing written mnemonics. In the course of describing the conventions of visual and aural notation, I consider the theoretical and practical implications of both styles of notation.

Key Words: aural notation, visual notation, contemporary written mnemonics, oral mnemonics, *yukpo*, *kuŭm*, music education

---

\* Seoul National University