# 現代속의 전통:
# 한국 전통 음악에 관한 5가지 소고[1)]

李 如 辰

## I. Symbolism versus Pitch Function: 전통 음악 연구의 문제점

동양과 서양 음악 사이의 理念(ideology)의 대립과 마찰은 한국 음악 활동 전반에 걸쳐 심각한 문제들을 제기하고 있을 뿐만 아니라, 이의 해결은 곧 한국 음악의 미래 진로를 결정짓는 일이라 믿는다. 서양 음악 예술의 수용과 교육제도의 도입으로 우리 국악 전통 음악에서 역시 音樂學(Musicology) 면과 人類學(Anthropology)면을 동시에 種族音樂學(Ethnomusicology)이라는, 과히 바람직하지 못한 명칭하에 함유시킴으로서 우리 고유의 technique(기술)과 syntax(構文法)를 발전시키는 미래진취적 연구보다는 오히려 우리 보수주의 사상과 결합되어 과거보존적 내지 과거답습적 면들에 오히려 쉽게 치중될 수 있다는 우려이다. 우리가 음악 역사를 통해 우선적으로 다루어야만 할 문제는 전통 음악안에서「현재 살아있는 과거의 가치들」일 것이다. 중국의 琴(chîn) 음악에서 "地聲(ti shêng)", "天聲(tien shêng)", "人聲(jen shêng)", 즉 "땅의 소리", "하늘의소리", "사람의 소리"라는 symbolism(상징주의)이 아니라, "散聲(open string)", "泛聲(harmonic)", 그리고 "實聲(stopped note)"이라는 즉, 실용적 기능들의 음악적 구조가 보다 중요히 고

1) 이 글은 國樂學會 초청 강연에서 1986年 5月 8日(한양대학교 국악합주실) 발표된 것이다.

려되어야만 하겠다. 오늘날 우리 고유 음악의 미래존속성 자체마저를 위협당하는 서양 음악의 범람으로부터 외국의 모든 음악, 그리고 연주 방법마저를 순수한 우리의 것으로 항시 재창조할 수 있는 지혜를 우리 선조들이 잃지 않았듯 우리도 다시한번 오히려 서양의 모든 음악과 음악요소들을 「Koreanization」(韓國化)—중국의 漢과 唐시대의 Sinicization에 대응되는—하기 위해서는 그 무엇보다도 앞서 音으로서만의 순수 현상을 音이외의 모든 고려로부터 독립된 상태에서의 전통 음악 연구가 하루속히 더욱 강조되어야만 하겠다.

## Ⅱ. Treatise versus Text Book: 전통 음악 이론 교육의 문제점

서구 음악은 해부학적 분류 과정을 통하여 그 구성 요소들이 분해된 후 초보자도 다룰 수 있는 기초 단계로부터 고차적 예술 수준에 이르기까지 부분적 과정들이 각각 연습되고 훈련된 후, 이 모든 요소들의 통합을 통해 하나의 완성품으로 이룩되어 왔다. 예를 들어, Palestrina(팔레스트리나)를 '모델'로 삼은 Fux(훅스)의 Species Counterpoint(16세기 對位)라든지, Bach(바흐)를 모델로 한 18세기 Counterpoint(對位), 또는 Harmony(和聲), Instrumentation(樂器論), Orchestration(管絃樂論) 등등 한 음악가로서의 완성에 필요한 훈련 과정은 과학적으로 세분화되어 연구·교육되어오고 있다. 이러한 서구 음악 훈련 과정에 관한 원서와 번역물을 들지 않더라도 우리 한국 음악가(이중에는 국악 전공인들도 다수 포함되며)에 의해 쓰여진 서양 음악 이론 서적만 하더라도 이미 그 수를 헤아리기 어려울 정도로 많이 출판되어 있는 실정이다. 이에 반하여 文獻과 歷史를 제외한, 예를들어 순수 우리 國樂作曲技法의 기초 이론서를 필자는 아직 한권도 접할 수 없었다. 역사적으로 우리에게 他 음악 예술 문화를 포용할 수 있을만한 아량과, 뿐만 아니라 우리 자신의 것으로까지 결국 이들을 同化시킬 수 있는 優性的 固有性이 우리에게 있다면 우리 국악 훈련, 이중에서도 특히 창작 분야도 서구의 좋은 점들을 오히려 적극적인 자세로 폭넓게 수용하여 古代의 우리 固有

음악 논서는 물론 중국의 원천 자료들의 조속한 번역과 함께 우리 교육에서 일반화시킴으로서 우리 固有性에 대한 지식이 확고히 학구적 입장에서 규명·정립됨과 동시에 이러한 원천자료들의 충분한 소화를 통해 현대적 감각으로 세분화된 훌륭한 교재들 또한 하루속히 著作되어 실제 교육에서 학술적으로 응용되기 바라는 마음이다.

## Ⅲ. Equal Temperament versus Just Tuning: 전통 음악에서 사용되는 음계와 음계조직의 문제점

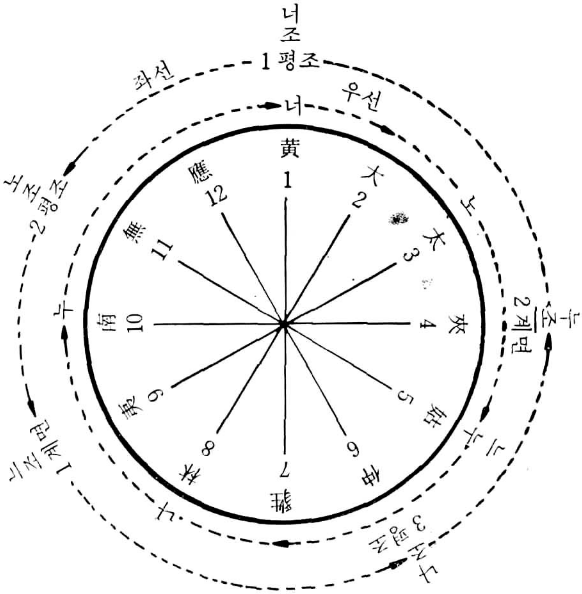
세계가 지구촌으로 바뀌는, 21세기로 향한 이 시각에 그 어떤 상품은 물론, 눈에 보이지 않는, 예를들어 교육까지를 포함, 이들의 품질은 우리의 모든 성패 내지 때로는 生死까지를 좌우한다 하여도 과언은 아닐 것이다. 그리고 이러한 質은 끊임없는 연구와 새로운 기술로서 혁신적 발전을 거듭해 오고 있는 실정이다.[2] 과거답습적 보존에 지나치게 치우쳐온 우리(전통) 음악은 과연 그 質的인 면에서 세계 문화 시장에 내놓아 손색이 없는 수준인가 평가아니해볼 수 없겠다. 質을 따지기 위한 이 어려운 논쟁의 범위를 최대한 축소시키기 위하여 동·서양간의 작품을 이루는 기본 자료인 gamut(음계)과 scale system(음계조직), 특히 우리의 5音 음계를 중심으로 예를들어 비교·설명코자 한다.

김 기수 著 國樂入門[3]에 Ex. 1에서 보여주는 도표와 함께, "음계는 二·二·三·二·三의 간격으로 우선하여 5音을 정하고 調의 主音은 二·二·三·二·三의 간격으로 좌선하여 첫째音을 정하니 위의 도해와 같이 너 황 음계의 5調가 생긴다"라고 음계 설명이 되어 있다. 그러나 중국의 가장 오래된 司馬遷(Ssuma Chhien)의 史記(Shih Chi, BC 90)에 의하면 12音, 즉 12律(lü) gamut은 2/3 또는 4/3의 배수 처리를 12번째 音까지 거쳐 한 octave(옥타브) 음역으로 옮겨 형성되었으며 이를 가리켜 生(Shêng)이라 일

2) 필자의 다음 글 참조 : "한국 전통 음악에서 사용되는 음계와 음계조직의 문제점", 제8회 심포지엄, Program Note, 한양대학교 음악연구소, 1986.

3) 金琪洙 著 國樂入門, p. 86, 1972年, 대원인쇄소.

**Ex. 1**

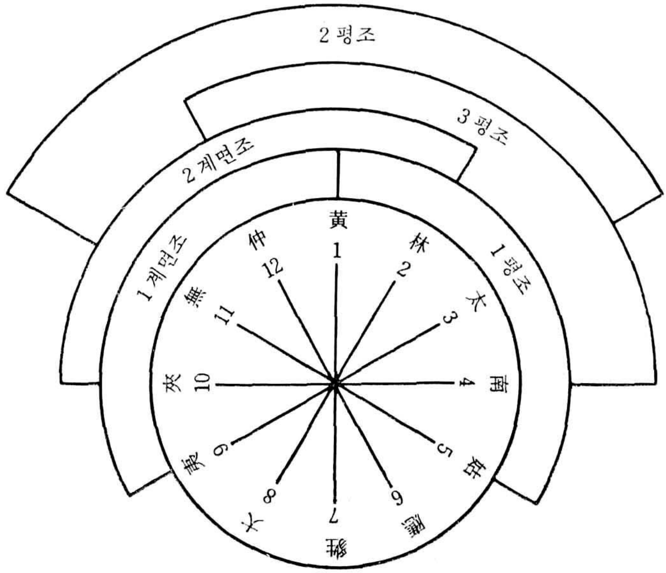



켤었다.[4] 그리고 4/3의 배수로 얻어진 音들을 上生, 그리고 2/3의 배수로 얻어진 音들을 下生으로 명명하였다. 따라서 정확치는 않으나 B.C. 4세기경 左傳(Tso Chuan)이 언급한 5音을 5音음계의 시초라 치더라도 최초로 12律이 체계화된 이래 85年후의 발전상으로서, 역사적 그리고 이론적으로 12律 산출에 필요했던 기본 계산원리가 5音음계에도 역시 적용되었음으로 추리할 수 있겠다. 즉, 調 형성에서 Ex.1에서와 같은 반음 기준과는 달리 Ex.2에서 제시하는 바와 같이, 5度 기준으로서 黃鍾을 중심음($E^b$)으로 하였을 때 1平調와 1界面調는 서로 대칭의 위치에서 이루어지며, 3平調와 2界面調 역시 서로 대칭 관계에서 이루어짐에 반하여, 2平調는 그 자체가 黃鍾을 중심으로 대칭을 포함한(internally symmetrical) 관계의 調인 것이다.[5] 그러나 만일 우리가 Ex.1에서 제시된 이론대로, 그리고 그것은 현재

4) 이와 같은 계산법은 그 후 1583年이 지난 1493年 찬정된 우리의 樂學軌範에서 三分損益, 즉 三分損一(3 : 2)과 三分損益(3 : 4)로서 12律을 얻는 기록으로서도 증명되어 있다.

5) 그러나 Ex.2에서 보여주는 도표는 실상 Ex.1의 도표와 비교하기 위하여 편의상 작성된 것으로 이론상 이는 결코 '완전한 원'(closed circle)일 수 없으며,

**Ex. 2**




우리 국악계에서 보편화되어 가는 12평균율에 의한 반음관계로서 우리 고유의 음계를 고려하였을 경우, 즉 우리나라 너노느나누(宮商角徵羽)의 5音음계로부터 선법에 따른 3개의 平調와 2개의 界面調가 구성할 수 있는 음정 관계는 각각 동일한 interval vector[6) [032140]으로서 그것이 1平調건, 2平調건, 3平調건, 1界面調건, 2界面調건 이들 음계가 각각 나타낼 수 있는 음정적 특징은 전적으로 同一하며 이들 다섯 다른 선법이 근본적으로 서로 다르게 표현할 수 있는 가능한, 음정관계는 수학적으로 全無하다. 이는 12律안에서 가능한 38개의 각기 다른 pentachordal sets(5音집합) 中 오직 단 한 set에 불과한 것이다. 이에 반하여 서양의 diatonic scale(온음계적 음계) 하나만도 6888의 가능한 화성진행이 있을 뿐 아니라, 20세기 serialism(음열주의) 이후 최소한 220개의 가능한 scales, 더 정확히는 sets이 서

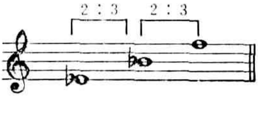
---

순정 5도(Just 5ths)에 의한 '나선형'(spiral)일때만이, 예를들어 黃鍾을 기준으로 하였을 때 應鍾, 蕤賓, 大呂 이상 세音이 5音음계 선법으로부터 생략되어야만 하는 이론적 필연성 또한 자명해질 수 있다고 믿는다.

6) Interval rector, 즉 음정 함량이란 숫자로 나타낸 주어진 音類集合(pc set)이 함유하고 있는 음정들을 말한다.

양에서는 사용되고 있는 실정이다, 이는 평균율에 의한 우리 음악 기초 자료의 이론적 가능성에 대한 극심한 한계[7]를 통계학적으로 증명 하는 것으로서 우리 전통 음악이 이러한 방향에서 정립될 경우 앞으로 더욱 발전할 수 있을 가능성을 기대한다는 것은 사실상 희망적 착각에 불과하다고 믿는다, 마치 이는 서양의 Tonality(調性)의 마지막 가능성으로 간주되는 Schoenberg의Chamber Symphony Op. 9 이후 기능화성에 의거한 새로운 작품들이 계속 다시 새롭게 창조될 것을 기대함과 마찬가지 희박한 확률로 보여진다. 이러한 심각성의 해결의 다음의 가능성에서 생각할 수 있겠다. 첫째. 중국의 朱載堉(Chu Tsai-Yü)의 1584年 律學新說(Lü Hsüeh Hsin Shuo) 에서 사상 최초의 12평균율의 확립($\sqrt[12]{2}$)은 (서양의 Simon Stevin[8]의 그것보다 도 12年이나 앞선 것으로서 물론 이 두 평균율 계산 방법 역시 조그만 차이가 있으나) 이료부터도 적어도 1588餘年前 5音음계의 성립과 이의 60調(tiao) 는 5도권에 의한 Just Tuning(순정율)에 근원한 것이였다고 확신하는 바이다. 현재 우리가 쓰는 5音음계를—朱載堉의 그것과도 계산법상 조그만 차이가 있는—서양의 Equal Temperament(평균율)로 산출된 音들로 구성될 경우 우리 고유 음계가 지니고 있는 Just Tuning 특유의 희생은 다음의 Ex. 3 으로 간단히 증명할 수 있겠다.

**Ex. 3**




$E^b$—$B^b$은 완전 5 도로서 2 : 3 의 비율이며, $E^b$을 200 cents(센트)로 편의상 잡았을 때 $B^b$=300 cents($\because$ 200 cents × 3/2); $B^b$—F 는 다시 완전 5 도로 $B^b$=

7) 그러나 우리의 「살아있는 전통 gamut」은 歷史的, 그리고 理論的으로 이와 같은 한계를 물론 갖고 있지 않는 반면에 12평균율에 근거한 현행 이론과의 근본적인 차이는, 예를들어 국악 연주 출신의 원로 학자들과 최근 음악 대학 출신 국악 이론가들 사이에서 흔히 빚어지는, 심지어 한 작품에서 기본音 하나를 정하는 문제에서까지도 異見이 생길 수 뿐이 없는 이유중 하나라고 믿는다.

8) Simon Stevin(1548~1620), *Van de Spiegeling der Singconst*, pp. 26ff.

300 cents 라면 F=450 cents(∵300 cents×3/2)로, $E^b-B^b$의 첫 완전 5도사이 100 cents(∵300 cents−200 cents)에 반하여 두번째 완진 5도 $B^b$—F 사이는 150 cents(∵450 cents—300 cents)로서 어느 音을 기준으로 하였느냐에 따라 전혀 다른 음정결과가 산출된다. 이는, 예를들어 C=512 cents일 때 C—A는 3:5로 A=853.3 cents이며, D=576 cents(∵C—D=장 2도, 즉8:9)를 기준할 때 D—A는 2:3으로 A=864 cents로서 C音을 기준으로 A音에 도달함과, D音을 기준으로 하여 A音에 도달한 두 A音 사이에는 10.7 cents의 차이로서 결과된다. 이러한 Just Tuning 결과로 산출된 音들로 구성된 scales들은 각기 다른 특성과 intonation(억양)을 가짐으로서 octave를 정확히 12등분한 결과로 산출된 음정관계, 즉 $E^b$을 中心音으로 하였을 때 平調와 界面調의 5調에서 형성되는, 예를들어 장 2도 즉, $E^b$—F, F—G, $G^b$—$A^b$, $A^b$—$B^b$, $B^b$—C, $C^b$—$D^b$, $D^b$—$E^b$의 다른 音들로 이루어진 7개 음정관계들은 정확히 同一한 거리로 조율됨으로서 초래되는 각 音과 音사이, 調와 調사이의 뚜렷하고도 미세한 차이들의 희생이야말로 결국 우리의 섬세성과 완벽성마저를 무시한 결과를 초래할 뿐 아니라, 우리의 진정한 고유의 특성마저를 말살시키는 결과가 아닌가 생각된다. 국악 음계에서 서양의 평균율에 의한 音들의 사용이란 우리의 당면한 어려움에 대한 하나의 손쉬운 도피에 지나지 않으며, 평균율의 편리한 점들이 반드시 우월성의 증명만은 아니라고 믿는다.[9)]

다음으로는 기본자료, 즉 gamut과 scale system을 (물론 정립된 우리 고유의 체제안에서) 서양의 것만큼, 내지는 Supratonality(超調性)로 확대 발전시키는 방법으로서 물론 이는 앞의 연구가 정립된 후에야만 가능한 것이므로 이에 대한 구체적 제안은 本 소고에서 생략한다.

---

9) 이와 연관하여 우리 고유의 音度(pitch)뿐 아니라, 정확한 음정(interval) 기보법의 개발과 함께 국악연주가들을 위한 한국 전통 音에 기초한 청음 훈련 개발과, 그리고 한국 전통 음악의 5선보로의 무분별한 transcription(악보 개작)으로부터의 해방, 한국 전통 gamut과 scale system에 기초한 새로운 창작곡들을 통해 우리 音조직의 개발과 이론의 발전 및 실용화, 그리고 이들이 결과하는 새로운 순수 형식의추구에 우리의 모든 노력이 모아져야만 되겠다.

## Ⅳ. Instrumental Development versus Music Theory: 전통 악기 개선과 동·서양 악기 혼합 사용의 문제점

구라파 근대 음악 발전사에서 고대 Mode(선법)으로부터 벗어나 modulatory progression 즉, 모든 key(調)로의 전조가 가능토록 발전되어 결국 Schoenberg에 의한 12音 반음계적 화성까지를 낳는 Harmony의 발달외에 그들의 또 다른 한가지 중대한 성취는 악기 제조를 위한 고도의 기술적 성취에 있겠다. 즉, 200 lb까지의 힘을 견디어낼 수 있는 진동 줄, 또는 piano(피아노) 진통판 등은 주조물 작업의 가장 섬세한 기술 中 하나로 현재까지 인정받아 오고 있는 것이다. 우리의 악기는, 예를들어 고르지도 않은 대(竹)나무에 서너, 너덧의 구멍으로 그 어느 하나도 同一하지 않을 뿐 아니라, 수백의 정교한 부속들로 만들어진 서구의 악기들과 비교하여 볼 때 너무도 비과학적으로 제조되어 오고 있음을 실감 아니할 수 없다. 아무리 우리의 「살아있는 전통」[10]은 이러한 악기를 사용함에도 불구하고 서양의 어느 악기도 따를 수 없는 미세한 음정과 강약, articulations 등등을 조절할 수 있다손 치더라도, 악기구조 자체면에서도 세계 수준에서 평가되어 손색이 없기 위하여서는 계속 우리 악기도 그 質的인 면에서 보다 많은 향상이 있어야만 되겠고, 그러기에 또한 이러한 방향으로 많은 노력이 되어오고 있는 줄로 알고 있다. 그러나 여기서 반드시 기억하여야만할 점은, 서양의 경우 polyphony(다성음악)때문에 harpsichord(합시코드)가, homophony(화성음악)로 인하여 piano가, 그리고 serialization(音列)로 인하여 computer(콤퓨터)의 존재성을 받아들일 수 있다며는 우리 악기의 質的 향상의 방향이나, 또는 어느 서양 악기의 수용 문제 역시 그 악기가 지니고 있는 특성 이상의 고려가 따라야만 하며, 이는 우리의 음악적 관념과 이론을 포함하는 것이어야만 한다고 믿는 바이다. 따라서, 앞으로의 창작적 요구와 이론적 구체화가 동시

10) 필자의 다음글 참조: "한국적이란?—음악의 측면에서 본 한국 예술 문화 형성의 문제점", 제6회 심포지엄, Program Note, 한양대학교 음악연구소, 1985.

에 따를 때만이 악기의 그 어떤 質的, 또는 선택도 의미있는 일이라 믿는다.

## V. Imitation versus Creativity: 전통의 현대적 수용의 문제점

과거로부터의 해방, 자신의 과거 그리고 과거의 기술로부터 해방에 예술가의 모든 목적이 있다고 믿는다. "그래, 아시다시피, 모든 이는 아버지가 있어야만 하지 않소?"라고 말한 Piccaso(피카소)의 말대로 과거로부터의 해방은 그러나 결코 과거 전통에 대한 부정을 의미하는 것은 아니다. 아들이 아버지를 부정함으로서가 아니요, 아버지를 보고 성장함으로서 결국 한 인간으로서 독립되듯, 우리 독착성과 전통 역시 결코 서로 상반된 것이 아닌 것이며 오직 전통안에서만이 미래를 예시할 수 있는 것이다. 새 時代는 그런 舊時代의 부정에서의 시작이 아니요, 前時代의 문제점들을 「해결」함으로서만이 가능하였다고[11] 믿는다면, 하루속히 우리는 우리 자신의 반복으로부터 벗어나 철학의 한계를 실감하고 작곡의 한 방법에 의한 결과가 아니요, 우리 고유 음악 예술의 목적에 따른 특성으로 이루어진 순수 音의 상호 유기적 연관과 이에 따른 진행, 그리고 이들이 형성하는 구조를 발견함으로서 우리 國樂도 음악 예술로서의 世界性을 하루속히 확립하여야만 하겠다.

11) 필자의 다음글 참조 : "전통과 예술 : 전위 음악에 대한 소고", 漢音 창간호, 한양대학교 음악대학 학도호국단, 1983.

〈*Abstract*〉

# TRADITION IN MODERNISM

Dr. Eugene Lee

The ideological confrontation and strife between Eastern and Western music poses a grave problem the solution of which will determine the future course of Korean music.

It is quite true that Korean music has adopted from China an important part of its ideas ranging from the construction of instruments to musical theories governing performance practice, certain motifs, and, above all, forming stylistic features. However, Korean musicians have never merely copied foreign models; instead their works have always been individual interpretations that can only be appreciated as expressions of a typical Korean attitude of mind.

More recently, however, overwhelming importation of Western music ranging from classics to punk rock along with their techniques, thecries, philosophies, and aesthetics causes serious problems to the role of tradition in the development of Korean music as a whole. Some of the major problems relating to setting the primary object of its study, to its education, to the gamut and scale system, to the acoustic improvement of its instruments and mixed employment of both Western and Eastern musical instruments, and to the development of a new formative musical language within traditional Korean music are discussed under the headings of Symbolism versus Pitch Funtion, Treatise versus Text Book, Equal Temperament versus Just Tuning, Instru-

mental Development versus Music Theory, and Imitation versus Creativity.

One of the major arguments in this paper is the rejection of the equal-tempered division of the frequency continuum which is commonly practiced in the performance of traditional Korean music. If we insist on the Korean gamut system based on equal temperament, which results in an identical interval vector[032140] among five different modes, it will sacrifice sensitivity of change in the character of music caused by displacement of different intonations of intervallic relationship in pentatonic modes and also abandons subtle changes in character caused by transposition of a melody from one key to another within the same mode. Only by accepting the just tuning of *Sambunsonik*(三分損益) suggested in the *Akhak Kwebŏm*(樂學軌範, 1493) it is possible to rearrange the formation of the pentachordal system from those shown in Ex. 1 to those in Ex. 2. (See pages 115 and 116) This clearly shows the symmetrical relationships among the different modes: the first *Kyemyŏnjo*(界面調) is the complement to the first *P'yŏngjo*(平調), the second *Kyemyŏnjo* to the third *P'yŏngjo*, and the second *P'yŏngjo* which is internally symmetrical in itself to the central pitch, *Hwangjong*(黃鍾). Ex. 2 also demonstrates the reason why the three pitches, *Ŭngjong*(應鍾), *Yubin*(蕤賓), and *Tearyŏ*(大呂) should be ommitted from the system(since if we did'nt compare Ex. 1 to Ex. 2, then the true diagram of Ex. 2 should be a spiral instead of a complete circle). As Schoenberg once stated, "...the tempered system is only an expedient for overcoming the difficulties of the materials. That is perhaps an advantage, but hardly a mark of superiority."

The role of tradition in the development of Korean music should be to overcome the confusion affected by its sense of value in harmony inherited from the past. The role of tradition in the education of musicians in Korea should be to help their painstaking efforts to discover the meaning of life and spirit in this contemporary world through a summary of the vast musical development of the preceding centuries by investigating music as a purely musical phenomenon to be understood only in its own terms, and by exploring a sense of modern times. Shaking off the habit of repeating oneself and realizing the limits of our philosophizing, Korean musicians should resolutely undertake search and experiment. This will help to overcome the difficulty of developing a musical syntax, and to seek a new formative musical language of which Korean musicians are in urgent need, and a means of expression for Korean musicians so that they can also be future-oriented artists.