

2024년 하반기 국악학 전국대회

2024년 (사)한국국악학회  
국제학술대회

# 글로벌시대 한국음악학의 위상

The 2024 International Conference  
of the Korean Musicological Society

## The Status of Korean Musicology in the Global Era

일시

2024. 10. 24. Thur. ~ 10. 25. Fri.

장소

영남대학교 천마아트센터  
이시원 글로벌 컨벤션홀

Yeungnam University Cheonma Art Center  
Lee Si-won Global Convention Hall

민속촌 구계서원

Folk Village Gogyeseowon

주최

·(사)한국국악학회 · **영(재)밀양문화관광재단**  
Korean Musicological Society · Miryang Cultural & Tourism Foundation

**서울대학교 동양음악연구소** · **영남대학교 음악대학**

Asian Music Research Institute of Seoul National University

Yeungnam University College of Music

후원

**대한민국 교육부**  
Ministry of Education

**NRF 한국연구재단**  
National Research Foundation of Korea

# 개회사

안녕하십니까!

(사)한국국악학회 이사장 이상규 교수입니다.

(사)한국국악학회는 1948년에 만당 이혜구 박사와 운초 장사훈 박사 등 한국음악학의 중추적 선각자들의 혜안으로 시작되어 올해로 76주년의 전통을 이어오고 있습니다. 우리 학회는 한국음악학을 대표하는 한국의 학술단체로, 국내 500여 명의 회원과 함께 다양한 한국음악 관련 의제와 공론 과정을 거친 연구성과로 한국음악의 이론적 토대 구축과 확산에 크게 이바지해 왔다는 평가를 받고 있습니다.

이번 2024년 하반기 국악학 전국대회는 “글로벌시대 한국음악학의 위상”이라는 주제로 한국을 비롯한 미국, 영국, 콜롬비아, 스페인, 일본, 중국, 몽골 등 7개국의 한국음악학 관련 석학을 초청하여 국경을 초월한 국제학술대회 규모의 학술대회를 마련하게 되었습니다.

이제 (사)한국국악학회는 한국음악학의 국경을 허물고 세계 속의 한국음악학으로 확장하고자 합니다. “글로벌시대 한국음악학의 위상”이란 주제로 세계 각국의 석학들에게 조언을 구하며, 이를 토대로 한국음악학의 위상을 더 높이려 합니다. 오늘 기조 강연으로 함께 해주시는 우리 학회의 전임 이사장이자 한국학중앙연구원의 신대철 명예교수님을 비롯하여 총 7개국의 세계 석학들의 발표를 통해서 미래를 지향하는 한국음악학의 연구 방향을 설계하고자 합니다.



한국음악학의 새로운 도약을 위해 지원을 아끼지 않으신 한국연구재단, (재)밀양문화관광재단, 서울대학교 동양음악연구소, 영남대학교 음악대학 감사합니다! 또한 바쁘신 와중에도 타국에서 발표를 위해 함께해 주신 석학 여러분, 국내 토론과 좌장, 사회를 맡아주신 한국음악 학자들과 함께 모두 감사합니다. 그리고 축하공연을 위해 귀중한 시간을 내어주신 감내계줄당기기보존회의 선생님들과 영남해금양상블 해담의 연주자들 덕분에 학술대회가 더욱 풍성할 수 있었습니다. 감사합니다.

오늘의 국제학술대회가 귀중한 학문적 결실이 되어, 한국음악의 역사적 의의와 미래성이 재조명되고, 세계 한국음악의 거점으로서의 국제적 위상을 발견하는 학술적 계기가 되기를 기대합니다. 감사합니다!

2024년 10월 24일  
사단법인 한국음악학회 이사장 이상규

# 축사

2024년 ‘글로벌시대 한국음악학의 위상’ 학술대회 개최를 진심으로 축하드립니다.

특히 이번 학술대회를 공동으로 주최하는 (사)한국국악학회, 서울대학교 동양음악연구소, (재)밀양문화관광재단 그리고 영남대학교 음악대학 관계자 및 회원 여러분들께 감사의 인사를 전합니다.

아리랑은 지역별 특색을 지닌 우리나라 대표 문화유산이자 세계인이 보존해야 할 유네스코 인류무형문화유산입니다.

단순한 민요가 아니라, 한민족의 정신이고 정체성을 나타내는 정신적 산물이기에 국내뿐 아니라 디아스포라 이주역사와 함께 전 세계에 흩어져 있습니다.

이처럼 아리랑은 흩어진 디아스포라의 역사를 한민족으로 결속시켜주는 연결고리이며 세대와 세대, 세계와 세계를 이어주는 문화의 창이라고 생각합니다.

올해는 밀양아리랑이 경상남도 무형유산으로 지정된 뜻깊은 해입니다. 이에 밀양시는 대한민국의 3대 아리랑이자 전 세계적으로도 널리 퍼진 밀양아리랑을 세계와 민족을 잇는 무형유산으로써 체계적이고 지속적인 발전 방안을 마련하겠습니다.



이번 학술대회에 참여해주신 6개국의 발제자 및 연구자 분들이 앞으로 다가올 글로벌시대 아리랑의 역할에 대한 뜻깊은 지혜를 주실 것을 기대하며 학술대회를 준비해 주신 모든 분들께 다시 한 번 감사드립니다.

앞으로도 아리랑 발전을 위해 관심과 힘을 모아주시고, 이 자리에 참석하신 모든 분들의 건강과 행복을 기원합니다.

감사합니다.

2024년 10월 24일  
밀양시 시장 안병구

# 축사

안녕하십니까! 서울대학교 동양음악연구소 소장 성기련입니다.

한국의 대중가요와 영화, 드라마 등으로 시작된 소위 K-컬처의 영향으로 전 세계적으로 음식, 복식, 건축, 미술, 음악 등 한국의 전통문화에 대한 관심이 그 어느 때보다 높은 시기입니다. 이러한 시기에 (사)한국국악학회와 (재)밀양문화관광재단, 영남대학교 음악대학과 함께 동양음악연구소도 공동 주최로 참여하여 “글로벌 시대 한국음악학의 위상”을 주제로 학술대회를 개최하게 되어 기쁘게 생각합니다.

동양음악연구소는 1976년 장사훈 교수를 초대 소장으로 하여 서울대학교 음악대학 부설 연구소로 설립되었으며, 한국음악을 중심으로 하여 동양음악을 연구하는 것을 목적으로 매년 국내외 학술대회를 개최해 왔습니다. 이번 학술대회는 동양음악연구소에서 지향하고 있는 연구의 방향과 부합할 뿐 아니라 글로벌 시대를 맞아 앞으로 한국음악학 연구의 방향을 어떻게 설정해야 할지를 고민하는 데에 중요한 이정표가 될 학술대회라고 생각합니다.

이에 이번 학술대회에 동양음악연구소가 공동 주최로 참여하게 되어 여러모로 설레는 마음이 들며, 이틀간의 일정에 대해 크게 기대하는 바입니다. 무엇보다도 이번 학술대회는 코로나라는 유례없는 사태를 거치며 한동안 열리지 못했던 국제학술대회라는 점에서 의의가 큰데, 특히 미국, 콜롬비아, 영국, 스페인, 중국, 일본, 몽골 등 아시아뿐 아니라 유럽과 북남미 여러 나라의 학자분들이 참여하시어 기쁩니다. 또한, 학회 세션이 이미 학계에서 활발히 활동하고 계신 석학들의 연구와 한국에서 유학을 마치고 해외 대학에서 주목할 만한 연구를 진행하고 계시는 젊은 학



자들의 발표 및 토론으로 구성되어서, 한국음악학을 중심으로 한 그간의 음악학적 성과를 정리하고 앞으로 나아갈 음악학 연구의 방향까지 가늠해 볼 수 있는 소중한 시간이 될 것 같습니다.

학술대회가 개최될 수 있도록 지원해 주신 한국연구재단과 학회 개최에 적극적으로 참여해주신 (재)밀양문화관광재단 측에도 감사드리며, 장소 섭외와 알찬 일정을 짤 수 있도록 노력해주신 영남대학교 음악대학에도 감사드립니다. 앞으로도 서울대학교 동양음악연구소는 한국음악학을 대표하는 학술단체인 한국국악학회와 함께 한국음악학의 발전을 위하여 노력해 나가겠습니다. 고맙습니다.

2024년 10월 24일

서울대학교 동양음악연구소 소장 성기련

# 환영사

반갑습니다! 영남대학교 음악대학 학장 박소현 교수입니다.

(사)한국국악학회 국제학술대회인 “2024년 하반기 국악학 전국대회 - 글로벌시대 한국음악학의 위상”을 우리 영남대학교 음악대학에서 공동 주최하는 것은 무한한 영광입니다. 오늘의 학술대회를 위해서 국내는 물론이고 미국, 영국, 콜롬비아, 스페인, 중국, 일본, 몽골에서까지 먼 길을 마다하지 않고 왕립하신 발표자, 토론자, 좌장, 사회자 그리고 참가자 여러분! 영남대학교에 오신 것을 환영합니다.

영남대학교는 국내 외국인 유학생 18만 명 시대인 현재, 음악학과 박사과정에는 100여 명의 중국인 유학생이 수학하고 있으며, 이미 박사학위를 받고 모국의 우수 대학에서 교수로 학자로 활약하고 있습니다. 지난 여름방학 중에는 중국인 졸업생들과 중국 엔지에서 만나 졸업 후 동정을 확인하고, 한국음악학에 대한 미래를 함께 설계하기도 했습니다. 해서 영남대학교 음악대학은 오늘의 학술대회가 한국음악학의 글로벌 위상을 제고하고, 유학생은 물론 해외 한국음악학 관련 학자들과의 지속적인 네트워크 구축과 함께, 미래지향적 한국음악학의 발전을 도모할 것으로 그 기대가 무척 큼니다.

오늘의 국제학술대회를 영남대학교 음악대학에서 주관할 수 있도록 굉장한 기회를 주신 (사)한국국악학회 이상규 이사장님께 머리 숙여 감사드리며, 존경의 마음을 전합니다. 아울러 한국연구재단의 지원은 오늘의 학술대회에 의의와 가치를 확인하는 기회가 되었으며, 유네스코 세계문화유산을 보유하고 있는 밀양시의 (재)밀양문화관광재단이 공동 주최에 적극적으로 동참해 주신 것은 지역사회 나아가 인류 사회의 무형유산에 초석이 될 것입니다. 학술대회를 지원해



주신 밀양시 안병구 시장님, 그리고 이치우 대표이사님! 감사합니다. 또한 서울대학교 동양음악 연구소가 공동 주최에 참여한 것은 한국음악학 연구의 확장을 적극적으로 지지해준 것으로 생각합니다. 성기련 소장님 감사합니다.

끝으로 세계적인 한국의 K-POP 열풍이 지속되는 까닭은 한국 전통음악 문화의 힘에 있다고 생각합니다. 오늘의 국제학술대회를 통해 한국음악학에 대한 깊은 이해와 논의를 기대하며, 축하공연에 함께 하시는 밀양 감내계줄당기기보존회의 소중한 선생님들과 우리 영남해금양상블이 지역사회의 전통음악을 힘차게 보여주실 것이기에 감사합니다. 오늘 기조 강연을 맡아주신 한국학중앙연구원의 신대철 명예교수님과 발표자, 토론자, 좌장, 사회자 그리고 참가자 여러분, 진심으로 환영합니다. 앞으로도 우리 영남대학교 음악대학은 (사)한국국악학회를 적극적으로 지지하겠습니다. 감사합니다.

2024년 10월 24일  
영남대학교 음악대학 학장 박소현

# 1일차 2024년 10월 24일(목) 한국시간 13:30~17:30 (영남대학교 / Zoom)

Zoom Video Communications: 회의 ID 843 0934 2114/ 암호 436237

<https://us02web.zoom.us/j/84309342114?pwd=DkdyDwawFiW0rChNBcMQJYrRLN12fl.1>

일정	발표 및 내용	
13:30-13:50	등록	
	개회식 및 기조강연	
13:50-14:20	<b>개회식</b> 개 회 사: 이상규(한국국악학회 이사장) 축 사: 안병구(밀양시 시장), 이치우(밀양관광문화재단 대표이사) 환 영 사: 박소현(영남대학교 음악대학 학장) 축하공연: 감내계줄당기기보존회, 영남해금앙상블 해담 * 기념 촬영 사회   신은주(전북대)	
14:20-14:50	<b>기조 강연</b> 한국음악학의 국제적 위상: 가야 할 험한 길 발표: 신대철(한국학중앙연구원 명예교수)	
14:50-15:00	휴식	
	<b>제1주제 해외 석학의 시선</b>	
15:00-15:20	미국의 아리랑 공연 및 수용 역사 연구 발표: 하주용(미국, 하트포드대학교 교수) 토론: 이용식(전남대학교 교수)	
15:20-15:40	동아시아 군악 전통의 비교연구를 위한 시론 발표: 우에무라 유키오(일본, 도쿄예술대학 음악학부 교수) 토론: 임혜정(한양대학교 교수)	
15:40-16:00	아리랑문화와 밀양아리랑의 중국에서의 전승 발표: 장익선(중국, 연변대학교 교수) 토론: 김혜정(경인교육대학교 교수)	좌장   김희선(국민대)
16:00-16:20	영국의 한국 전통 음악: 학계와 아리랑을 중심으로 발표: 성초룡(영국, SOAS 런던 대학교 교수) 토론: 안나 예이츠(서울대학교 교수)	
16:20-16:40	민요를 통한 한국 재인식: 아리랑과 현대 작곡의 표현 발표: 모세 베르트란 반테오(콜롬비아, 국립콜롬비아대학교 교수) 토론: 장윤희(서울대학교 동양음악연구소 연구원)	
16:40-16:50	휴식	
16:50-17:30	제1주제 종합토론	좌장   성기련(서울대)
18:00-20:00	만찬	

# 1<sup>st</sup> Day October 24, 2024(Thur.) Korea Time 13:30~17:30 (Yeungnam Univ. / Zoom)

Zoom Video Communications: ID 843 0934 2114. Password 436237

<https://us02web.zoom.us/j/84309342114?pwd=DkdYDwawFiW0rChNBcMQJYrRLN12fL1>

Time	Contents	
13:50-14:20	<b>Opening Ceremony</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Opening speech: Lee, Sangkyu(Chairman, KMS)</li> <li>• Congratulatory speech: An, Byeonggu(Mayor, Miryang City) Chiwoo(Representative director, MCTF)</li> <li>• Welcome greeting: Park, Sohyun(Dean, College of Music, Yeungnam Univ.)</li> <li>• Celebratory Performance: Gamnae Village's Tug-of-War with Side Ropes Yeungnam Haegeum Ensemble Haedam</li> </ul>	Host: <b>Shin, Eunjoo</b> (Prof. Jeonbuk National Univ.)
14:20-14:50	<b>Keynote Speech</b> The International status of Korean musicology: A rough road to go Speaker: Sheen, Daecheol (Honorary Prof. The Academy of Korean Studies)	
14:50-15:00	Break Time	
<b>Session I . Perspectives of Overseas Scholars</b>		
15:00-15:20	<b>Echoes Across the Pacific</b> : A Performance and Reception History of Arirang in the US Speaker: Ha, Juyong(Prof. Hillyer College of the University of Hartford) Discussant: Lee, Yongshik(Prof. Chonnam National University)	
15:20-15:40	<b>Toward a comparative study of military music traditions in East Asia</b> Speaker: UEMURA Yukio(Prof. Tokyo University of the Arts) Discussant: Im, Hyejung(Prof. Hanyang University)	
15:40-16:00	<b>Culture of Arirang with Milyang Arirang's transmission in China</b> Speaker: Zhang Yishan(Prof. Yanbian University) Discussant: Kim, Hyejung(Prof. Gyeongin National University of Education)	Host: <b>Kim, Heesun</b> (Prof. Kookmin Univ.)
16:00-16:20	<b>Traditional Korean Music in the UK: Focusing on Academia and Arirang</b> Speaker: Sung, Cholong(Prof. SOAS University of London) Discussant: Anna Yates-Lu(Prof. Seoul National University)	
16:20-16:40	<b>Revisiting Korea Through Folksong</b> : Arirang and Its Presentations in Selected Contemporary Compositions Speaker: Moisés Bertran i Ventejo(Prof. Universidad Nacional de Colombia) Discussant: Chang, Yoonhee(Researcher of Asian Music Research Institute of Seoul National University)	
16:40-16:50	Break Time	
16:50-17:30	Department debate	Host: <b>Sung, Kiryun</b> (Prof. Seoul National Univ.)
18:00-20:00	Celebratory Dinner	

## 2일차 2024년 10월 25일(금) 한국시간 10:00~15:00 (영남대학교 / Zoom)

Zoom Video Communications: 회의 ID 828 9434 8834/ 암호 946698

<https://us02web.zoom.us/j/82894348834?pwd=RVkGSBrOfkJEh8IVup4ckGI0yXxdfj.1>

일정	발표 및 내용	
09:30-09:50	등록	
<b>제2주제 유학생의 후속 연구</b>		
10:00-10:15	가호 골적(骨笛 골악骨龠) 예술의 당대 재구성과 실천 발표: 이엽혜(중국, 평정산대학교 교수) 토론: 김유석(전북대학교 초빙교수)	
10:15-10:30	한국과 몽골 민족음악의 전통과 변이 양상 발표: 칭바트 바상후(몽골, 국립문화예술대학교 교수) 토론: 양지인(한양대학교 박사과정)	
10:30-10:45	조선후기 중국 고악에 대한 추구 연구 발표: 중팡팡(중국, 온주대학교 음악학원 교수) 토론: 임란경(한국예술종합학교 강사)	좌장   권도희(경북대)
10:45-11:00	송나라 여성 사악(詞樂) 연구 발표: 리원루이(중국, 우한음악학원 교수) 토론: 최선아(서울대학교 강사)	
11:00-11:15	무형문화재의 시각에서 내몽골 각 지역 장조(長調)민요의 정체성과 지방 전승 발표: 샤오이(중국, 내몽골문리대학교 예술교육연구실 실장) 토론: 소 영(영남대학교 객원교수)	
11:15-11:20	휴식	
11:20-12:00	제2주제 종합토론	좌장   이지선 (숙명여대)
12:00-13:00	중식	은하정
<b>제3주제 한옥탐방과 난상토론: 한국음악학의 길</b>		
13:30-14:50	난상토론	좌장   이상규 (전주교대)
14:50-15:00	폐회식 축 사: 성기련(서울대학교 동양음악연구소 소장) 폐회사: 이상규(한국국악학회 이사장)	* 기념 촬영

2<sup>nd</sup> Day October 25, 2024(Fri.) Korea Time 10:00~12:00 (Yeungnam Univ. / Zoom)  
 Zoom Video Communications): 회의 ID 828 9434 8834. Password 946698  
<https://us02web.zoom.us/j/82894348834?pwd=RVkGSBrOfkJEh8IVup4ckGLOyXxdfj.1>

Time	Contents	
<b>Session II. Follow-up Study by International Students</b>		
10:00-10:15	Contemporary Reconstruction and Practice of Jiahu Bone Flute (Bone Yue) Art Speaker: Li, Yanhui(Prof. Pingdingshan University) Discussant: Kim, Yuseok(Visiting Prof. Jeonbuk National University)	
10:15-10:30	Traditions and Changes of Korean and Mongolian Ethnomusic Speaker: Chinbat Baasankhuu(Prof. National University of Art and Culture) Discussant: Yang, Ji-in(Doctoral Program of Hanyang University)	
10:30-10:45	Research on the Revival of Chinese ancient music in the Late Joseon Dynasty Speaker: Zhong fangfang(Prof. Music Department of Wenzhou University) Discussant: Lim, Rankyoung(Lecturer of Korea National University of Arts)	Host: <b>Kwon, Dohee</b> (Prof. Kyungpook National Univ.)
10:45-11:00	The Research on Song Ci Yue(詞樂) Created by Female Artists Speaker: Li Wenrui(Prof. Wuhan Conservatory of Music) Discussant: Choi, Sun-a(Lecturer of Seoul National University)	
11:00-11:15	Identification and Local Inheritance of Inner Mongolia's Regional Long-Tune from the Perspective of Intangible Cultural Heritage Speaker: Shao Yi(Director of Arts Education Research of Inner Mongolia Hnder College of Science and Arts) Discussant: So, Young(Visiting Prof. Yeungnam University)	
11:15-11:20	Break Time	
11:20-12:00	Department debate	Host: <b>Lee, Jisun</b> (Prof. Sookmyung Women's Univ.)
12:00-13:00	Lunch Time	<b>Unha-jeong</b>
<b>Session III. Hanok Tour &amp; Chaotic Discussion: The Path of Korean Musicology</b>		
13:30-14:50	General Discussion	Host: <b>Lee, Sangkyu</b> (Prof. Jeonju National Univ. of Education)
14:50-15:00	<b>Closing Ceremony</b> • Congratulatory speech: Sung, Kiryun(Director of Asian Music Research Institute of Seoul National Univ.) • Closing speech: Lee, Sangkyu(Chairman, KMS)	

# 목 차

## Contents

개회사   사단법인 한국국악학회 이사장 이상규	2
축 사   밀양시 시장 안병구	4
축 사   서울대학교 동양음악연구소 소장 성기련	6
환영사   영남대학교 음악대학 학장 박소현	8

---

## 기조발표

### Keynote Speech

---

한국음악학의 국제적 위상: 가야 할 험한 길	
The International status of Korean musicology: A rough road to go	
신대철 Sheen, Daecheol	···· 19

---

## 제1주제 해외 석학의 시선

### 1st Session Perspectives of Overseas Scholars

---

#### 미국의 아리랑 공연 및 수용 역사 연구

##### Echoes Across the Pacific: A Performance and Reception History of Arirang in the US

발표 \_ 하주용 Ha, Juyong ···· 35

토론 \_ 이용식 Lee, Yongshik ···· 59

#### 동아시아 군악 전통의 비교연구를 위한 시론

##### Toward a comparative study of military music traditions in East Asia

발표 \_ 우에무라 유키오 UEMURA Yukio ···· 61

토론 \_ 임혜정 Im, Hyejung ···· 74

#### “아리랑”문화와 “밀양아리랑”의 중국에서의 전승

##### Culture of Arirang with Milyang Arirang's transmission in China

발표 \_ 장익선 Zhang Yishan ···· 77

토론 \_ 김혜정 Kim, Hyejung ···· 110

#### 영국의 한국 전통음악: 학계와 아리랑을 중심으로

##### Traditional Korean Music in the UK: Focusing on Academia and Arirang

발표 \_ 성초롱 Sung, Cholong ···· 113

토론 \_ 안나 예이츠 Anna Yates-Lu ···· 128

민요를 통한 한국 재인식: 아리랑과 현대 작곡의 표현

Revisiting Korea Through Folksong:

Arirang and Its Presentations in Selected Contemporary Compositions

발표 \_ 모세 베르트란 Moisés Bertran ···· 133

토론 \_ 장윤희 Chang, Yoonhee ···· 167

---

## 제2주제 유학생의 후속 연구

2nd Session Follow-up Study by International Students

---

가호 골적(骨笛 골약骨龠) 예술의 당대 재구성과 실천

Contemporary Reconstruction and Practice of Jiahu Bone Flute (Bone Yue) Art

발표 \_ 이엄혜 Li, Yanhui ···· 173

토론 \_ 김유석 Kim, Yuseok ···· 189

한국과 몽골 민족음악의 전통과 변이 양상: 악기를 중심으로

Traditions and Changes of Korean and Mongolian Ethnomusic

발표 \_ 칭바트 바상후 Chinbat Baasankhuu ···· 191

토론 \_ 양지인 Yang, Ji-in ···· 199

조선후기 중국 고악에 대한 추구 연구

Research on the Revival of Chinese ancient music in the Late Joseon Dynasty

발표 \_ 중팡팡 Zhong fangfang ···· 201

토론 \_ 임란경 Lim, Rankyoung ···· 216

송나라 여성 사악(詞樂) 연구: 17세기 중국과 일본에 남겨진 악보를 중심으로  
The Research on Song CI Yue(詞樂) Created by Female Artists

발표 _ 리원루이 LI WENRUI	····· 219
토론 _ 최선아 Choi, Sun-a	····· 237

무형문화재의 시각에서 내몽골 각 지역 장조(長調) 민요의 정체성과 지방 전승  
Identification and Local Inheritance of Inner Mongolia's Regional Long-Tune  
from the Perspective of Intangible Cultural Heritage

발표 _ 샤오이 SHAO YI	····· 239
토론 _ 소 영 So, Young	····· 254



## 【기조발표 Keynote Speech】

# 한국음악학의 국제적 위상: 가야 할 험한 길

## The International status of Korean musicology: A rough road to go

신대철 Sheen, Daecheol

한국학중앙연구원 명예교수

### 1. 들어가기

한국에서 논문 형식을 갖춘 최초의 국악 논문이라 할 수 있는<sup>1)</sup> 1943년 “양금신보의 4조”<sup>2)</sup> 이후 우리 음악은 이전과는 다른 새로운 학문적 연구의 길로 들어섰다. 이후 1948년 국악학회(사단법인 한국국악학회의 전신)의 설립으로 인해 우리 음악의 학문적 연구는 이전과는 다른 길을 들어섰으나 당시의 연구는 얼마 안 되는 소수에 의해 이루어지는 학술발표회 정도였다.<sup>3)</sup> 이후 1959년 서울대학교, 1970년대 이화여자대학교와 한양대학교, 1980년대 영남대학교를 비롯한 전국의 여러 대학에 국악과가 개설되고 대학원에도 국악과가 개설된 이후 학사와 석사 과정을 마친 여러 젊은 학자가 기존의 연구자에 더해져 우리 음악 연구는 넓이와 깊이를 더해갈 수 있었다.

학문 연구의 결과는 학술대회, 학술지, 단행본 저술, 강의와 강연 등을 통해서 드러나게 된다. 이 중 앞의 둘은 주로 학회 활동을 통해서 이루어진다. (사)한국국악학회는 1975년 한국국악교

1) 이혜구, 『만당 음악 편력』(서울: 민속원, 2007), 86쪽.

2) 李惠求, “梁琴新報의 四調”, 『田邊先生還曆紀念東亞音樂論叢』(東京: 山一書房, 昭和十八年), 789~867쪽.

3) 宋芳松, “韓國音樂學의 成長過程과 當面課題”, 『韓國音樂史研究』(慶山: 嶺南大學校出版部, 1982), 8~9쪽.

육회(한국국악교육학회의 전신)의 설립 이전에는 유일한 우리 음악을 연구하는 학회였다. 이후 1988년 한국음악사학회,<sup>4)</sup> 2000년의 한국전통음악학회, 2007년의 한국국악교육연구학회<sup>5)</sup> 비롯한 여러 학회의 등장으로<sup>6)</sup> 우리 음악 연구는 더욱 활성화되어 정기·부정기의 많은 학술대회가 개최되었고, 수많은 논문·단행본이 출판되었다. 그 결과 국내에서의 우리 음악과 한국음악학에 관한 인식은 상당한 정도로 개선되었고, 한국 학계에서의 위상 또한 어느 정도 확보되었다고 조심스럽게 자평해 본다.

특정 학문이 학계에서 차지하고 있는 위치나 위상을 논하기 위해서는 이와 관련된 다수의 제3자에 의한 과학적인 척도에 바탕을 둔 객관적 견해가 전제되어야 한다. 그러나 이와 같은 전제의 충족은 쉬운 일이 아니다. 이와 같은 이유로 한국음악학의 국제적 위상을 객관적으로 조망하는 일은 무리일 수도 있다. 어쩌면 도로(徒勞)인지도 모른다. 그러나 보다 바람직한 한국음악학의 발전적 미래를 위해 이를 살펴보는 일이 무익하지만은 않으리라고 생각해 본다. 그 까닭은 한국음악학이 국내에서만 안주할 학문은 아니기 때문이다. 오늘날 국내에서 제조된 상당수의 상품이 세계에서 절찬(絶讚)리에 유통(流通)되고 있듯이 한국음악학도 세계 학문 시장에서 환영받아야 하지 않을까 생각해 본다. 따라서 세계 음악학에 공헌할 미래의 한국음악학을 그리면서 한국음악학의 오늘날 국제적 위상을 민족음악학과 관련된 입장에서 가늠해 보려 함이 이 글의 목적이다.

## 2. 한국음악학의 국제적 위상을 위한 길 개척

계정식은 1934년 독일 스트라스부르그(Strassburg) 대학에서 한국민요 연구로 박사학위를 획득하여 우리 민요를 독일에 학문적으로 소개하였다. 이외에 광복 이전 외국인에 우리 음악을 학문적으로 구미(歐美)에 소개한 경우가 여럿 있었다. 1913년 프랑스 음악사전을 통한 쿠랑(Courant)의 소개, 1930년 독일학자 엑카르트(Eckardt)의 단행본, 1940년 왕립아시아학회지에 수록된 미국인 부츠(Boots)의 한국악기와 한국음악 관련 글, 미국인 앤더슨(Anderson)의 한국민요 연구 석사학위 논문<sup>7)</sup> 등이다. 이러한 외국인에 의한 학문적 초보적 소개는 한국음악학의

4) <http://www.skhm.or.kr/htm/sub03.htm>, 2024. 09. 22. 04:35, 최종 접속.

5) [http://www.sskme.org/html/sub1\\_03.html](http://www.sskme.org/html/sub1_03.html), 2024. 09. 22. 04:36, 최종 접속.

6) 1984년 판소리학회 창립(<http://www.pansori.or.kr/subList/32000006452>, 2024. 09. 22. 04:44, 접속); 1989년 한국민요학회 창립(<http://www.koreanfolksong.org/sogae/sogae-2.php>, 2024. 09. 22. 04:45, 접속).

7) 宋芳松, 위의 글, 9쪽. 비록 당시 한국이 아주 어려운 사정하 상황이었지만, 우리 음악이 학문적으로 우리보다 먼저 남에 의해 학문

위상과 관련된 일은 아니지만, “양금신보의 4조”보다 먼저 우리 음악을 학문적으로 살펴 구미에 알린 공은 있다.

이혜구는 1958년 아시아 재단 서울 사무소 대표의 도움으로 독일의 제7차 국제음악학회(International Music Society, IMS), 벨기에의 제11차 국제민속음악학회(International Folk Music Council, IFMC), 덴마크의 국제음악교육학회(International Society for Music Education, ISME), 프랑스의 국제음악학회(International Music Council, IMC) 등에 참석할 기회를 얻었고, 록펠러 재단의 도움으로 미국 비교음악 연구소를 시찰할 기회를 얻었다.<sup>8)</sup> 1958년 6월에서 11월 까지 이어지는 유럽 → 미국 → 일본으로 이어진 강행군에서 이혜구는 브르노 네틀(Bruno Nettl), 슈나이더(Harich-Schneider), 박스만(Klaus P. Wachsman), 야프 쿤스트(Japp Kunst), 바바라 스미스(Barbara Smith), 그라프(Walter Graf), 맨틀 후드(Mantle Hood)와 교류하고 미국으로 건너가 쿠르트 삭스(Curt Sachs), 콜린스키(Mieczyslaw Kolinsky), 카우프만(Walter Kaufmann), 메리암(Allen P. Merriam), 맘(William P. Malm), 맨틀 후드와 바바라 스미스, 루란 차오피엔(Rulan Chao Pian, 趙如蘭), 기시베 시게오(岸邊成雄) 등 당시 세계 민족음악학계를 이끄는 학자들과 학문적으로 교류하면서 여러 곳에서 우리 음악을 소개하는 강연, 강의를 통해 학문적으로 우리 음악을 구미와 일본에 알려 그 위상을 새롭게 하였다.<sup>9)</sup>

그는 이 여행 중 『그로브 음악사전』을 책임지고 있는 영국의 음악학자 에릭 블롬(Eric Blom)과 서신 교류를 통해 동 사전에 수록될 우리 음악 관련 집필을 위촉받기도 하는 성과를 얻었다. 이후 1972년 『그로브 음악사전』의 원고 청탁을 공식적으로 받았고, 독일의 음악사전 측으로부터도 동일한 청탁을 받았다. 그러나 당시의 사정으로 인해 이병원이 그로브 음악사전(제5판) 한국 음악 항목을 대신 집필했고, 독일 음악사전은 독일의 한국학 학자 도이힐러(Martina Deuchler)와 공동 집필을 했다. 그리고 이 무렵 재미 교포 도날드 서(Donald Sur)가 『하버드 음악사전』의 한국음악 항목을 썼다.<sup>10)</sup> 이렇게 『그로브 음악사전』(1980년의 제5판), 독일 『음악사전』, 『하버드 음악사전』에 우리 음악 항목이 독립 항목으로 처음 자리 잡게 된 사실은 한국음악학이 국제적 위상을 새롭게 하면서 그 자리에 들어서게 되었음을 의미한다.<sup>11)</sup>

이혜구는 이후도 여러 국제학술회의 참가, 국제 예술제 참가 등의 활동을 통해 한국음악학의

적으로 구미에 소개되었다는 사실이 마음에 걸린다.

8) 이혜구, 『만당 음악 편력』, 104쪽.

9) 이혜구, 위의 책, 104~130쪽. 이외에 그는 많은 유명 음악학자와 음악가를 만나 학문적, 예술적으로 교류하였으나 이곳에서는 우리 음악 연구와 관련되는 민족음악학자만을 언급하였다.

10) 이혜구, 위의 책, 120쪽, 211~212쪽.

11) 이후 최근의 제7판(2001)에 이르기까지 한국음악 항목이 독립 항목으로 자리 잡고 있다. 이혜구, 위의 책, 211~212쪽.

위상 제고를 위해 노력해 왔고, 위에 소개된 여러 학자와도 학술적 · 인간적 교분을 계속하였다. 그의 이러한 노력은 1969년의 『송수기념음악학논총(頌壽紀念音樂學論叢)』, 1998년의 『이혜구 박사구순기념 음악학논총(李惠求博士九旬祈念 音樂學論叢)』, 2008년의 『만당이혜구박사 백수송축논문집(晩堂李惠求博士 白壽頌祝論文集)』을 위해 위에 소개된 학자 중 상당수가 논문, 휘호, 시, 축사, 수필 등을 헌정한 사실에서 확인된다.<sup>12)</sup>

이와 같이 여러 국제적 인지도가 높은 학자, 음악가가 그를 위해, 그의 논문집을 위해 여러 가지 방법으로 글을 헌정하는 일은 흔한 일이 아니다. 이혜구의 학문적 완성도가 모자랐다면 불가능했을 일이다. 그리고 무엇보다도 그들과 지속적 학문적, 인간적 교분이 있어 왔기 때문에 가능한 일이 아니었나 생각해 본다. 특히 이 과정에서 그들을 감화하는 인품이 잘 드러났기에 가능했으리라고 생각해 본다.<sup>13)</sup>

이혜구의 한국음악학 위상 제고를 위한 노력에 크게 도움을 준 연구서 중 하나는 그의 기존 발표 논문을 추려 로버트 프로바인(Robert C. Provine)이 번역한 *Essays on Korean Traditional Music*이 아닐까 한다.<sup>14)</sup> 이 연구서는 1981년 8월의 국제민속음악학회 서울 세계대회 직전에 출판되어 당시 이 대회를 찾은 해외 여러 유명 학자에게 증정되어 그들의 우리 음악과 한국음악학 이해에 적지 않은 도움을 주지 않았나 생각해 본다.<sup>15)</sup> 한국음악학의 국제적 위상 확보를 위한 길이 이혜구에 의해 이렇게 닦여지면서 초반부터 작지 않은 성과를 이루었다. 이후 이 길은 권오성, 한만영, 송방송, 전인평 등에 의해 다듬어지면서 이어져 왔다.<sup>16)</sup>

12) 社團法人 韓國國樂學會, 『頌壽紀念音樂學論叢』(서울: 서울大學校出版部, 1969). 위에 소개한 이 중 그래프, 카우프만, 맘, 피큰, 스미스, 기시베가 논문을 헌정했으며 20세기 세계 작곡계의 거장 루 헤리슨(Lou Harrison)과 알란 호바네스(Alan Hovhanes)도 논문을 헌정했다; 李惠求學術賞運營委員會, 『李惠求博士九旬祈念 音樂學論叢』(서울: 極東文化社, 1998). 위에 소개한 이 중 맘과 피큰은 논문을 루란 차오피안, 프랫, 스미스가 축사를 헌정했다; 晩堂李惠求博士 白壽頌祝論文集刊行委員會, 『晩堂李惠求博士 白壽頌祝論文集』(서울: 韓國國樂學會, 2008). 위에 소개된 이 중 가르피야, 맘, 프랫, 스미스가 축사를, 여러 국제적 유명 학자가 논문을 헌정했다.

13) 1990년 가을 영국의 키스 하워드(Keith Howard) 주선으로 BBC 라디오 방송과 우리 음악에 대한 인터뷰를 가진 적이 있었다. 물론 인터뷰 대상은 이혜구가 주였다. 당시 이혜구의 집에서 그를 인터뷰한 영국 방송인은 “그의 학문적 열정과 노력의 결과도 대단하지만, 그의 말과 행동에서 우러나는 인품에 감화받을 수밖에 없었음”을 소회하였다.

14) Lee Hye-Ku, *Essays on Korean Traditional Music*. Seoul: Royal Asiatic Society Korea Branch, 1981. Translated by Robert C. Provine. 이혜구, 『만당 음악 편력』, 250~255쪽.

15) 1982년 한 · 미 수교 100주년 기념행사의 하나로 서울대 음대 국악과의 미국 15개 대학 순회 연주에 실무를 보는 조교로 함께 하였다. 당시 예일 대학교 음악대학 학장을 예방한 적이 있었는데 학장이 서가에서 이 책을 꺼내 보이면서 애독서 중 하나라고 하여 크게 감동받은 바 있다.

16) 그러나 이 글의 목적이 이들의 학문적 업적을 논하려 함에 있지 않기 때문에 이와 관련된 사항은 생략하려고 한다.

### 3. 아시아에서의 한국음악학 위상

고대 한국과 일본의 음악 교류 흔적은 오늘날 일본 음악에 남아있다. 이러한 흔적, 즉 일본의 고마가쿠(高麗樂)와 한국의 향악(鄕樂)과의 관계를 연구할 목적으로 고마가쿠 연구회(高麗樂硏究會)<sup>17)</sup>가 결성되어 1976년 동경에서 첫 학술대회가 개최되었다. 이후 한국과 일본을 오가며 매년 개최되었던 이 고마가쿠 학술대회는 1984년 한국 개최가 마지막이 되었지만, 동아시아의 중요 국가인<sup>18)</sup> 한·일 양국 음악학 교류에 도움을 주면서 아울러 동아시아에서의 한국음악학 위상 정립에 도움을 준 한 예라고 본다.

1994년 서울에서 창립대회를 가진 ‘아시아·태평양 민족음악학회(아·태 민족음악학회, Asia Pacific Society for Ethnomusicology, APSE)’는 아시아에서의 한국음악학 위상 정립에 상당한 도움을 준 학회이다. 이 학회는 한국의 권오성을 비롯해 일본, 중국, 대만, 베트남, 인도네시아, 타일랜드, 필리핀의 8개국 저명 학자에 의해 출발하였다. 이후 캄보디아, 미얀마, 말레이시아, 싱가포르 등으로 회원국이 확대되어 매해 회원국을 순회하며 2023년의 제25회(캄보디아) 대회에<sup>19)</sup> 이르기까지 학술대회를 개최하고 있다. 매년 개최되는 학술대회에 한국의 여러 학자와 우리 음악 전공 민족음악학자가 참가, 논문을 발표하고 있으며, 발표된 우리 음악 관련 논문 수는 다음과 같다(우리 음악 관련 발표 논문 수/발표 논문 총 수).<sup>20)</sup>

- 1996년 제3회 대회 태국 3/31
- 1999년 제5회 대회 중국 1/20(4월 개최)
- 1999년 제6회 대회 한국 4/20(12월 개최)
- 2002년 제7회 대회 필리핀 3/32
- 2003년 제8회 대회 한국 전주 9/33
- 2004년 제9회 대회 캄보디아 7/35
- 2008년 제13회 대회 태국 9/94
- 2017년 제21회 대회 인도네시아 12/107
- 2023년 제25회 대회 캄보디아 3/53

17) 이혜구, 위의 책, 230쪽.

18) 당시는 한국과 중국이 미수교 상태여 중국과는 교류할 수 없었다.

19) 필자는 이 대회에서 “Where Should Asian Ethnomusicology Go?” 제목의 기조연설에서 민족음악학을 가치 중립적인 ‘지역 음악학(Area Musicology)’의 용어로 대체하기를 제창했다.

20) 참여하지 않은 대회의 상황을 소개하기가 마음에 걸려 필자가 참여한 학술대회만을 대상으로 하였다(이하 같은 원칙 적용). 단, 제1회 대회도 참여하였으나 자료집을 분실하여 제외하였다. 제3, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 21, 25 대회 자료집 참조.

위에서 본 바와 같이 APSE에서 발표된 우리 음악 관련 논문 수는 많은 편이 되지 않는 듯하다. 분발이 필요한 부분이다. APSE는 조직과 운영이 느슨하여 많은 보완을 필요로 하고 있지만,<sup>21)</sup> 우리에게 도움을 주는 학회임에는 분명하다. 특히 국제적 학술대회를 위한 경험을 쌓기에 도움이 되는 학술단체이다. 한국은 APSE의 주요 회원국으로 중요한 역할을 담당하면서 어느 정도 위상을 확보하고 있다. 이는 출발 이후 어려웠던 상황을 권오성이 수회에 걸쳐 회장의 일을 수행하며 이겨내면서 얻은 위상이라 하겠다. 이런 과정에서 신대철과 이용식이 사무총장으로 일을 하였으며, 현재는 이용식이 한국을 대표하여 활약하고 있다.

한편 2002년 전인평에 의해 출발한 아시아음악학회(Council for Asian Musicology)도 눈여겨볼 만하다. 동학회는 아시아 음악을 연구하고 있는 많은 나라의 유명 학자가 관심을 가지면서 참여하고 있고, 아시아 음악에 관한 학술지 『아시아 음악학(Asian Musicology)』을 정기적으로 발행하며, 국제학술대회를 개최하는 등의 노력을 통해 한국음악학의 위상을 높이고 있다.<sup>22)</sup>

세계의 모든 전통음악과 관련된 학술단체로 국제전통음악무용학회(International Council for Traditional Music and Dance, ICTMD, 전 국제전통음악학회, International Council for Traditional Music, ICTM의 후신)만한 단체는 없다. ICTMD에는 모두 27개 연구모임을 두고 있다.<sup>23)</sup> 그중 하나가 ‘동아시아음악연구회’이다(Musics for East Asia, MEA). 이 연구회는 2005년 영국의 셰필드(Sheffield)에서 개최된 제38차 ICTM 세계대회에서 대만의 채찬황(蔡燦煌), 일본의 쓰카타 켄이치(塚田健一), 한국의 신대철 3인이 발의하여 2006년 대만의 의란(宜蘭) 국립예술중심(國立藝術中心)에서 발기대회를 갖고, 2006년 상하이의 상하이음악학원(上海音樂學院)에서 제1회 학술대회를 가진 이후 격년제로 학술대회를 가져, 지난 8월에는 일본의 오사카 민족학박물관(民族學博物館)에서 제8회 학술대회를 가졌다.

한국은 제2회(2010)와 제6회(2018) 대회를 유치해 각각 한국학중앙연구원과 국립국악원에서 개최하였다. 필자는 2006년의 대만 발기대회를 포함해 모두 5회 참여하였다. 이 5개 대회에서 발표된 우리 음악 관련 논문 편수는 다음 표와 같이 역시 많은 편은 아니다(우리 음악 관련 발표 논문 수/발표 논문 총수).<sup>24)</sup>

21) 학회의 명칭과는 달리 아시아와 태평양 지역을 망라하지 못하고 있다. 그리고 국제전통음악무용학회에서 중요한 임무를 맡고 있는 아시아·태평양 지역 유명 학자 중 상당수가 참여를 하지 않고 있으며, 이 학회의 국제적인 인지도도 아직은 높지 않은 편이다.

22) <https://cafe.daum.net/asianmusicology> 10. 04. 04:05 최종 접속.

23) <https://www.ictmd.org/> 2024년 9월 28일 23:40 접속.

24) 발기대회, 제1, 2, 4, 5회 대회 자료집 참조.

2006년 발기대회 대만 2/29  
2007년 제1회 대회 중국 5/43  
2010년 제2회 대회 한국 19/57  
2014년 제4회 대회 일본 7/58  
2016년 제5회 대회 대만 11/65

이상 위 두 학술대회에서 2010년 MEA 제2회 대회를 제외하면, 우리 음악 관련 학자들의 참여율은 썩 높다고 할 수 없다. 한국음악학의 위상을 정립하기 위한 길에는 여러 가지가 있겠으나 중요 국제학술대회에 적극 참여하여 논문 발표를 통하여 활발히 자신의 학문 세계를 전파함도<sup>25)</sup> 하나의 길이 됨을 잊지 말아야 한다. 특히 해당 학회의 임원진으로 활약하여 학회를 주도적으로 이끌어감도 위상 정립에 아주 도움이 되는 일이다. 학문적 위상 정립을 위해서는 학문적 우수성으로 관심을 이끄는 일이 가장 우선되어야 하지만, 결국은 모두가 사람이 하는 일이기 때문에 학술단체를 주도하는 이에 따라 주도하는 이가 속한 학문 세계 위상 정립은 크게 영향을 받을 수밖에 없다. 즉 한국음악학을 전공하는 이가 위와 같은 학술단체를 주도하게 된다면, 그 국제적 위상도 그에 걸맞게 자리 잡게 된다.

MEA는 비록 동아시아 지역의 음악 연구를 지향하지만, 동아시아 음악을 연구하는 세계 학자들의 모임이다. 한국은 이러한 MEA에서 출발부터 주도적 역할을 하였다. 특히 코로나의 어려움 시기 김희선은 회장의 역할을 잘 수행, 사태를 극복한 공을 세우면서 학회 내에서의 한국 위상 정립에 도움을 주었다. 따라서 MEA에서의 한국 위상으로 인해 한국음악학의 위상도 이에 걸맞은 평가를 받을 수 있게 되었다고 본다.

#### 4. 세계에서 한국음악학 위상

위에서 언급한 바와 같이 ICTMD만한 전통음악 관련 국제적 기관은 없다. 물론 미국과 캐나다를 중심으로 한 ICTMD에 버금가는 민족음악학회(Society for Ethnomusicology, SEM)도 있지만, 말 그대로 버금갈 뿐이다. 그리고 SEM은 ICTMD가 가진 유네스코 자문의<sup>26)</sup> 특권도 갖고 있

25) Robert Provine, “한국 전통음악 연구: 과거, 현재, 그리고 전망(The Study of Korean Traditional Music: Past, Present and (Especially) Future)”, 『광복 60주년 기념 한국음악학 국제학술대회(The International Conference on Korean Musicology in Commemoration of the 60th Anniversary of National Independence)』(서울: 한국음악학회 · 세계전통음악학회 한국위원회, 2005). pp. 14, 22.

지 않다. ICTMD에서의 위상 확보는 세계에서의 위상 확보라고도 할 수 있다. 따라서 ICTMD와 관련된 제반 활동을 통해 한국음악학의 세계적 위상을 살펴봄은 무익하지 않으리라 본다.

1947년 국제민속음악학회(IFMC)의 이름으로 창립한<sup>27)</sup> 이후 ICTMD의 가장 중요한 활동 중 하나는 격년으로 개최되는 세계대회이다. 한국은 이혜구, 한만영, 이병원의 노력으로 제26회 세계대회를 서울에 유치, 1981년 8월 성공적으로 개최하였다. 아시아에서는 최초의 개최였다. 당시 발표된 논문 68편 중 우리 음악 관련 논문은 13편이나 되었다.

당시 대회의 참가자 중에는 맨틀 후드, 존 블랙킹, 브르노 네틀, 바바라 스미스, 루란 차오 피엔, 기시베 시게오, 트란 반 케(Tran Van Khe), 로버트 가르피아, 키스 프랫(Keith Pratt) 등과 같은 민족음악학계의 여러 거장이 있었고, 후에 세계 민족음악학계에서 크게 활약한 토꾸마루 요시히코(徳丸吉彦), 돈 나일(Don Niles), 아드리안 카펠러(Adrienne Kaeppler), 디모데 라이스(Timothy Rice), 야마구치 오사무(山口修) 등 여러 소장 학자가 있었다.<sup>28)</sup> 당시 대회는 폐막식 때 모두 기립박수를 할 정도로 정말 성대하고, 훌륭하게 치러졌다. 존 블랙킹은 이러한 성대한 대회는 “전무후무할 것”이라고 격찬했고, 후에 이혜구에게 서신으로도 대회에 대한 감동을 표할 정도였다. 당시 중요한 결정 사안의 하나로 IFMC → ICTM으로의 개칭은 이때 이루어졌다.<sup>29)</sup> 이혜구는 베트남의 트란 반 케 이후 아시아에서는 두 번째로 1979년 IFMC 본부 이사로 선임되어 1989년까지 활약하였다.<sup>30)</sup>

1981년 ICTM 서울 세계대회 이후 세계 민족음악학계에서의 한국과 한국음악학의 위상은 비상(飛上), 제고되어 상당한 정도의 자리를 점할 수 있었다. 이혜구가 10년의 오랜 세월을 ICTM 본부 이사로 활약한 사실, 자원에 의해서 이를 사임한 사실,<sup>31)</sup> 위에서 언급한 존 블랙킹의 개인적 서신이 이를 잘 증명하고 있다. 이후 한국에서의 ICTM에 대한 관심의 고조로 한국의 여러 학자와 연주자들이 ICTM 활동에 참여하여 국제적으로 우리 음악과 한국음악학 선양과 위상 제고에 큰 노력을 기울였다.

국제적 학술대회에서 발표를 통해 우리 음악과 한국음악학을 크게 알리며 선양하는 일은 한

26) “As a non-governmental organization in formal consultative relations with UNESCO …” <https://www.ictmd.org/> 2024년 9월 28일 23:34 접속.

27) <https://www.ictmd.org/general-information> 2024년 9월 28일 23:45 접속.

28) 토꾸마루 요시히코는 일본 민족음악학을 대표하는 학자 중 하나로, 돈 나일은 ICTM의 영향력 있는 주요 인사의 하나로, 무용학자인 아드리안 카펠러는 ICTM 회장으로, 디모데 라이스는 UCLA 음대 학장 및 세계 민족음악학계를 이끄는 이의 하나로, 야마구치 오사무는 일본 민족음악학계의 지도자 중 하나로 성장하였다.

29) 이혜구, 위의 책, 255~274쪽.

30) <https://www.ictmd.org/governance/history> 2024년 9월 30일 16:43 접속. 이혜구 이후 필자가 2009년~2011년 본부 이사의 임무를 수행하였다.

31) 이혜구, 위의 책, 273~274쪽.

국음악학의 국제적 위상 정립에 크게 공헌한다. 그러면 최근의 ICTM 세계대회에서의 한국음악 근황은 어떠했을까? 이를 살펴보기로 하겠다. 필자가 참가한 최근의 세계대회에서 발표한 우리 음악 관련 논문 편수는 다음과 같다(우리 음악 관련 발표 논문 수/발표 논문 총 수).

- 2001년 제36차 세계대회 브라질 5/168
- 2004년 제37차 세계대회 중국 10/302
- 2005년 제38차 세계대회 영국 2/252
- 2007년 제39차 세계대회 오스트리아 6/378
- 2009년 제40차 세계대회 남아프리카 2/169
- 2011년 제41차 세계대회 캐나다 3/355<sup>32)</sup>
- 2013년 제42차 세계대회 중국 11/441
- 2015년 제43차 세계대회 카자흐스탄 13/434
- 2017년 제44차 세계대회 아일랜드 13/448

위에서 보듯이 발표된 우리 음악 관련 논문 편수가 너무 적다. 필자는 위의 대회에서 모두 논문을 발표하였다. 그런데 2005년, 2009년, 2011년 대회에 참가한 내국인은 필자 1인이었다. 조금 감상적이지만 외로움을 느꼈다. 우리 음악과 한국음악학을 선양하며 그 국제적 위상을 정립해 나가기 위해 해외에서 개최되는 국제적 학술대회를 활용하는 일은 아주 긴요한 과정이다. 학술대회 현장은 논문 발표만 하는 곳이 아니다. 소통과 교류를 통해 아주 중요한 인간적 유대 관계도 이곳에서 맺어진다. 그러면서 서로 간에 형성된 돈독함은 더욱 의미 있는 학문적 소통을 가능하게 한다.<sup>33)</sup> 그래서 위와 같은 결과를 보면서 앞으로 한국음악학은 국제적 위상 제고를 위해 멀고도 험한 길을 가야만 된다는 생각을 해 보았다.

ICTMD의 세계대회 국내 유치는 한국음악학의 세계적 위상으로의 비상을 가능하게 하는 절호의 기회이다. 1981년의 사례가 전례가 된다. 이는 체육계의 올림픽 대회 유치와 같다고 할 수 있겠다. ICTMD 세계대회는 세계의 전통음악과 무용 관련 올림픽 대회라 할 수 있다. 2019년 우리는 2023년의 제47차 세계대회를 유치할 기회가 있었지만, 의견의 불일치로 기회를 놓쳤다. 우

32) 필자는 이 대회 점검을 위해 2010년 캐나다에 모인 ICTM 이사들과 주최국 학자들이 주최 측의 사전 요청으로 준비한 소규모의 국제학술대회에서 논문을 발표하였다.

33) ICTMD의 연구모임에는 '음악과 여러 소수민족(Music and Minorities)'의 모임도 있다. 필자는 이곳의 일원으로 2010년, 2014년, 2016년 대회에서 국내 거주 외국인 노동자의 음악(강연회와 공동발표), 탈북 음악인의 음악과 활동에 대한 논문을 발표, 타 분야 민족음악학자들과 소통하고 있다.

리가 이를 놓치는 사이 제47차 세계대회 유치는 아프리카 가나의 몫이 되었다. 참으로 아쉽고도 안타까운 일이었다.

한국음악학의 국제적 위상은 민족음악학을 교육하고 있는 대학 현장에서도 확인될 수 있다. 현재 대학에서 민족음악학이 가장 활발히 연구, 교육되고 있는 나라는 미국이다. 유럽에서는 영국이 활발하다. 미국 민족음악학회의 안내에 의하면 미국과 유럽의 80개 대학에 민족음악학 전공 과정이 개설되어 있다. 이 안내에 의하면 미국의 하버드와 예일을 비롯한 62개 대학, 영국의 8개 대학, 캐나다와 아일랜드의 각각 3개 대학, 독일의 2개 대학, 프랑스와 오스트리아의 각각 1개 대학에 민족음악학 전공 과정이 개설되어 있다.<sup>34)</sup> 그러나 이 정보는 정확하지 않다. 필자가 아는 바에 의해도 영국의 많은 대학, 독일·프랑스·오스트리아의 각 1개 대학이 빠져있으며 SEM의 10개 지역 지부(Regional Chapters)에 안내된 많은 대학과 연구기관도 빠져있다.<sup>35)</sup> 이러한 사실에 의하면 이보다 훨씬 많은 북미와 유럽의 대학에서 민족음악학 과정의 전공을 두고 있다고 하겠다. 그러면 이와 같은 많은 수의 대학에 재직하고 있는 한국 음악학을 지도하는 교수는 얼마나 될까?<sup>36)</sup>

현재까지 파악된 한국음악을 전공한 교수는 미국의 17개 대학에 17인이 재직하고 있다. 이 중 7인은 대중음악을,<sup>37)</sup> 5인은 전통음악(4인은 농악과 사물놀이, 1인은 산조와 판소리)을,<sup>38)</sup> 1인은 음악교육<sup>39)</sup>·혼종음악·위안부 음악·근대 문화와 음악·기독교 음악을 주로 연구한 이다.<sup>40)</sup> 민족음악학을 전공으로 두고 있는 미국의 많은 대학을 고려한다면, 아주 적은 수의 대학에서 한국음악을 전공하고 있는 이들이 재직 중인 상황이다. 그리고 전공 분야도 대중음악과 사물놀이, 농악에 집중되어 있다.

영국 민족음악학회의 안내에 의하면 영국에는 옥스퍼드와 케임브리지를 비롯한 20개 대학에 민족음악학 전공이 개설되어 있다.<sup>41)</sup> 한국음악을 전공한 교수가 재직 중인 대학은 3개 대학이

34) <https://www.ethnomusicology.org/page/GtP> 2024년 9월 30일 11:50 최종 접속. 미국과 캐나다를 중심으로 한 북미 지역 대학의 민족음악학 사정 확인을 위해 SEM에 공식적으로 문의했으나 자신들도 자세히 알 수 없다는 정중하고, 친절할 답신을 받았을 뿐이다.

35) [https://www.ethnomusicology.org/page/Groups\\_Chapters](https://www.ethnomusicology.org/page/Groups_Chapters) 2024년 9월 30일 12:00 최종 접속. 북미의 대학에서 민족음악학을 전공 과정으로 두고 있는 대학과 연구기관을 파악하기 위해 SEM의 지역 지부(Regional Chapters)에 여러 번 접속하였으나 여러 지부와의 접속이 이루어지지 않아 파악할 수 없었다.

36) 엄밀히는 민족음악학자의 시각으로 본 한국음악을 지도한다고 하겠다.

37) <https://www.easternct.edu/faculty-directory/hwang.html> 2024년 10월 8일 22:07 최종 접속.

38) <https://www.hartford.edu/directory/hillyer/ha-ju-yong.aspx> 2024년 9월 30일 15:21 접속.

39) <https://www.esm.rochester.edu/faculty/> 2024년 9월 30일 15:21 최종 접속.

40) 버펄로 대학(University at Buffalo)의 교수이자 SEM의 한국음악연구회(Association of Korean Music Research, AKMR) 회장인 Stephanie Choi 교수의 도움으로 얻은 정보와 종합하였다. Stephanie Choi 교수의 도움에 감사한다.

41) <https://bfe.org.uk/study-ethnomusicology> 2024년 9월 30일 16:06 접속.

다.<sup>42)</sup> 이 중 1인은 농악을, 1인은 한국 근대음악을 주로 연구하였고, 1인은 정통의 우리 음악의 길을 걷은 한국인 학자이다. 미국과 영국의 대학에서 교수로 한국음악을 지도하는 사정은 이러하다. 한국음악학의 위상은 두 곳 모두에서 아직 많이 부족한 사정이다.

한편 일본에서는 2개의 대학에 한국음악을 지도하고 있는 교수가 재직 중이고,<sup>43)</sup> 타이완과 뉴질랜드는 1개의 대학에,<sup>44)</sup> 연변예술학원을 제외하면 중국에서는 6개 대학에 한국음악을 지도하는 교수가 재직 중이다. 아직은 한국음악학의 위상을 이 3국에서도 찾기가 어렵다.

출발 이후의 지난 역사를 되돌아보면서 민족음악학의 이모저모를 살핀 연구서가 있다. 이 연구서는 세계의 민족음악학 흐름을 34개의 광범위한 시각으로 꼼꼼히 살펴보면서 세계 민족음악학 정립에 도움이 되었던 작은 연구 사례까지도 살펴보고 있다. 이 연구서에는 세계 민족음악학 이해에 필요한 거의 모든 사례를 망라(網羅)한 집대성(集大成) 결과라 해도 과언이 아닐 정도이다. 이 연구서는 세계 민족음악학 흐름은 물론 연구 방법, 효용성, 현장 연구, 민족음악학의 가야 할 길의 예측 등등을 담은 귀중한 종합판이라고 할 수 있다. 그런데 이 연구서가 담은 한국음악에 관련된 사례는 단 2편의 논문이다.<sup>45)</sup> 그것도 아주 간단히 언급하며 스쳐 지나갈 정도이다. 세계 민족음악학의 흐름을 망라한 저자의 눈에 왜 한국음악학 관련 연구가 들어가지 않았을까? 우리로서는 아쉽지만, 세계에 도움이 되는 한국음악학 연구 결과가 세계의 민족음악학 흐름을 살피는 세계적 인지도를 가진 학자의 눈에 잘 띄이지 않고 있는 것이 현실이 아닐까?

따라서 이러한 사실에 의한다면 오늘날 미국과 영국대학 및 동아시아의 대학, 그리고 세계 민족음악학계에서의 한국음악학 위상은 이제 초입 단계를 벗어나지 못하고 있어 한국음악학의 국제적 위상 확보와 정립을 위해서는 험한 길을 가야 할 처지에 있다고 하겠다. 우리 음악의 바람직한 미래를 위해 한국음악학의 국제적 위상 확보와 정립은 이루어져야 할 일 중 하나이다. 그러나 이는 쉬운 일이 아니다. 위상의 국제적 평가와 인정은 타자가 하는 행위이기에 더욱 그렇다. 이 길은 아주 어렵고 험난한 길이다. 그러나 도전에 대한 응전의 정신으로<sup>46)</sup> 쉬지 않고 가야 할 길이다.

한국음악학의 위상을 높이기 위한 노력은 게을리하지 말아야 한다. 이를 위해서는 한국음악

42) 영국의 사정은 재영(在英) 학자 박성희 박사 · Simon Mills 박사 부부의 도움이 컸다. 두 분의 도움에 감사한다.

43) <https://www.geidai.ac.jp/outline/staff#music> 2024년 10월 1일 10:33 접속;  
<https://www.edu.shimane-u.ac.jp/staff/staff61.html> 2024년 10월 1일 12:33 최종 접속.

44) <https://gim.ntu.edu.tw/full-time-faculty/> <https://gim.ntu.edu.tw/full-time-faculty/> 2024년 10월 5일 04:49 최종 접속.  
<https://www.auckland.ac.nz/en/business/our-research/research-institutes-centres/new-zealand-asia-institute/our-people/research-associates.html> 2024년 10월 5일 04:30 최종 접속.

45) Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Urbana: University of Illinois Press, 2015. p. 263; p. 287.

46) 토인비(Arnold Joseph Toynbee), 『歷史의 研究 Ⅰ』(서울: 三省出版社, 1981), 盧明植 譯, 三省版 世界思想全集 16, 78~98쪽.

연구의 국제화를 위한 다음과 같은 몇 가지 제언을 참고할 필요가 있다. ① 표준적이고 국제적 수준에 맞는 학문적 언어로 효율적 표현 ② 잘 정립된 학문적 규율, 구조적인 학문적 글쓰기, 세계적 표준에 맞춘 글쓰기 ③ 국제적 정기간행물과 유명 학술 전문 출판사에 의한 전문서에 수록 ④ 세계적인 학회에서의 수준 높은 발표 ⑤ 개론적 수준 탈피 ⑥ 신빙성 없는 통념 탈피 ⑦ 글의 체제나 표현의 세련미 ⑧ 효율적이고 잘 구성된 외국어 변환 체제 활용.<sup>47)</sup>

## 5. 맺는말

한국음악학의 국제적 위상은 이해구에 의해 개문(開門)의 시기를 거쳤다. 그러나 비록 개문의 시기였지만, 이해구는 세계 민족음악학계를 이끈 여러 거장 학자와의 학문적, 인간적 교류를 통해 단숨에 한국음악학의 국제적 위상을 확보하였다. 제5판 이후의 『그로브 음악사전』과 독일 『음악사전』이 한국음악 관련 항목을 담은 일, 제26회 세계민속음악학회의 성공적 서울 개최, 그를 송축한 여러 논문집에 여러 세계적 민족음악학자가 논문 기고, 축사, 휘호 등으로 참여한 일 등이 이를 증명한다. 따라서 이 시기 한국음악학은 상당한 정도로 국제적 위상을 가졌음에 분명하다. 『그로브 음악사전』 제5판 출현과 비슷한 시기에 『하버드 음악사전』에 한국음악 항목을 담은 일도 한국음악학의 국제적 위상을 높인 사례의 하나라고 본다.

아시아·태평양 민족음악학회 창립 회원국의 하나로 활발한 활동을 전개한 한국의 노력은 한국과 한국음악학이 아시아 지역에서 위상을 점하게 하였다. 이를 위한 권오성의 노력은 상찬받아야 한다. 3인의 발기인 중 하나로 국제전통음악무용학회(ICTMD)의 연구모임 동아시아음악연구회 창립에 공헌했고, 회장으로서는 난국을 헤쳐 나가며 동아시아음악연구회를 이끌어간 한국인 학자의 노력은 아시아에서의 한국과 한국음악학의 위상 제고에 도움을 준 요인이었다. 그러나 이 두 학회의 학술대회에서 한국학자의 논문 발표가 적은 사실은 많은 반성을 요구한다. 학문의 국제적 위상 높임에는 이와 같은 학술대회에서의 논문 발표와 인간적 교류가 크게 공헌하기 때문이다.

1981년 서울에서의 전무후무한 제26회 국제민속음악학회(IFMC) 세계대회 성공적 개최는 많은 해외 참가자들에게 감동을 주면서 한국음악학의 국제적 위상 확보에 크게 공헌하였다. 그러나 이후 개최된 국제전통음악무용학회(ICTMD) 세계대회에의 아주 저조한 한국인 학자의 참여와 세계 민족음악학 교육을 주도하고 있는 미국과 영국의 대학에서 활약하는 한국인 학자와

47) Robert Provine, 위의 글, pp. 12~15; pp. 20~24.

한국음악 전공 민족음악학 학자가 아주 적은 사실, 그리고 민족음악학의 세계적 흐름을 담은 저명 민족음악학자의 눈에 들어오지 않은 한국음악학 연구 결과라는 사실 등에 의하면 오늘날 한국음악학의 국제적 위상은 이전보다 후퇴한 초입 단계라 할 수 있다. 이러한 현실의 타개를 위해 강호 제현(諸賢)의 많은 반성과 분발이 요구된다.

한국음악학의 국제적 위상 확보는 절대 만만하지 않다. 도전과 응전의 정신으로 아주 험한 길을 가야 하는 여정이다. 우리만 그 길을 가지도 않는다. 민족음악학의 길을 좇는 세계의 모든 나라와 학자가 그 길을 가며 목적을 성취하려고 한다. 이를 위해 우리는 국제적 안목과 시각, 실력, 능력을 갖추기 위해 더 많은 땀을 흘려야 한다. 앞으로 이 험한 길을 걸을 젊고, 유능한 후배 학자들에게 거는 기대가 크다. 우리 음악을 연구하는 젊은 학자가 흥해야 한다. 그래야 우리 미래가 열린다.

#### | 참고문헌 및 전자망

- 동아시아음악연구회 발기대회(2006), 제1회(2007), 제2회(2010), 제4회(2014), 제5회(2016) 대회 자료집.  
 晩堂李惠求博士 白壽頌祝論文集刊行委員會, 『晩堂李惠求博士 白壽頌祝論文集』(서울: 韓國國樂學會, 2008).  
 社團法人 韓國國樂學會, 『頌壽紀念音樂學論叢』(서울: 서울大學校出版部, 1969).  
 세계전통음악학회 제36회 세계대회(2001) ~ 제44회 세계대회(2017) 자료집.  
 宋芳松, “韓國音樂學의 成長過程과 當面課題”, 『韓國音樂史研究』(慶山: 嶺南大學校出版部, 1982), 3~25쪽.  
 아시아·태평양민족음악학회 제3회(1966), 제5회(1999), 제6회(1999), 제7회(2002), 제8회(2003), 제9회(2004), 제13회(2008), 제21회(2017), 제25회(2013) 대회 자료집.  
 이혜구, 『만당 음악 편력』(서울: 민속원, 2007).  
 李惠求, “梁琴新報의 四調”, 『田邊先生選曆紀念東亞音樂論叢』(東京: 山一書房, 昭和十八年), 789~867쪽.  
 李惠求學術賞運營委員會, 『李惠求博士九旬祈念 音樂學論叢』(서울: 極東文化社, 1998).  
 토인비(Arnold Joseph Toynbee), 『歷史의 研究 I』(서울: 三省出版社, 1981), 盧明植 譯, 三省版 世界思想全集 16, Nettl, Bruno. 2015. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Urbana: University of Illinois Press.  
 Lee, Hye-Ku. 1981. *Essays on Korean Traditional Music*. Seoul: Royal Asiatic Society Korea Branch, Translated by Robert C. Provine.  
 Provine, Robert. 2005. “한국 전통음악 연구: 과거, 현재, 그리고 전망(The Study of Korean Traditional Music: Past, Present and (Especially) Future)”, 『광복 60주년 기념 한국음악학 국제학술대회』, *The International Conference on Korean Musicology in Commemoration of the 60th Anniversary of National Independence*. 서울: 한국국악학회, 세계전통음악학회 한국위원회. pp. 9~25.  
 Sheen, Dae-Cheol. 2024. “Where Should Asian Ethnomusicology Go?”, Siem Reap: Asia Pacific Society for Ethnomusicology, Unpublished proceeding.  
<https://www.auckland.ac.nz/en/business/our-research/research-institutes-centres/new-zealand-asia-institute/our-people/research-associates.html>

<https://bfe.org.uk/study-ethnomusicology>  
<https://cafe.daum.net/asianmusicology>  
<https://www.easternct.edu/faculty-directory/hwang.html>  
<https://www.edu.shimane-u.ac.jp/staff/staff61.html>  
<https://www.esm.rochester.edu/faculty/>  
[https://www.ethnomusicology.org/page/Groups\\_Chapters](https://www.ethnomusicology.org/page/Groups_Chapters)  
<https://www.ethnomusicology.org/page/GtP>  
<https://www.geidai.ac.jp/outline/staff#music>  
<https://www.hartford.edu/directory/hillyer/ha-ju-yong.aspx>  
<https://gim.ntu.edu.tw/full-time-faculty/>  
<https://gim.ntu.edu.tw/full-time-faculty/>  
<https://www.ictmd.org/>  
<https://www.ictmd.org/general-information>  
<https://www.ictmd.org/governance/history>  
<http://www.koreanfolksong.org/sogae/sogae-2.php>,  
<http://www.pansori.or.kr/subList/32000006452>  
<http://www.skhm.or.kr/html/sub03.htm>  
[http://www.sskme.org/html/sub1\\_03.html](http://www.sskme.org/html/sub1_03.html)

제1주제

—

# 해외 석학의 시선

—

1<sup>st</sup> Session

Perspectives of Overseas Scholars



[01]

## 미국의 아리랑 공연 및 수용 역사 연구

### Echoes Across the Pacific: A Performance and Reception History of Arirang in the US

하주용 Ha, Juyong

하트포드대학교 교수

#### 국문초록

본 논문은 한국의 민요 '아리랑'이 미국에서 어떻게 공연되고 수용되었는지를 연대기적으로 고찰하며, 이 과정에서 아리랑이 한국 민족의 상징으로 자리 잡게 된 경로를 추적한다. 1896년 워싱턴 D.C.에서의 첫 박물관 녹음과 20세기 초 하와이에서의 한국 디아스포라 문화부터 시작하여, 한국전쟁 이후 아리랑이 미국 대중문화에서 어떠한 역할을 했는지 분석한다. 또한 공연자들이 미국의 '백인주의' 대중문화에 맞추어 변형하고 적응시킨 방식과, 그 과정에서 인종, 정체성, 정치적 이슈가 매카시즘과 냉전이라는 시대적 배경 속에서 어떻게 다루어졌는지에 주목한다. 또한, 자본주의, 제국주의, 반전 운동 등 다양한 이념적 관점에서 아리랑이 해석된 방식과, 젠더(gender and sexuality)와 관련된 냉전 오리엔탈리즘의 복잡성을 주의 깊게 탐구한다. 아울러, 현대 할리우드 영화에서 아리랑과 한국 정체성이 어떻게 고정적이며 진부한 방식으로 묘사되었는지도 분석한다. 마지막으로, 글로벌 문화적 맥락에서 아리랑의 변화와 발표 동향을 살펴봄, 아리랑이 세계적인 문화적 현상으로 변모해가는 과정을 조명한다.

#### Introduction

It has been nearly 130 years since the most representative Korean folk song, Arirang, became known to non-Koreans, particularly Americans. The song was first introduced to a Western audience by Homer Bezaleel Hulbert (1863-1949), a Methodist missionary, who

produced a Western notation of it in 1896. This appeared in one of his monthly English-language magazines, *The Korean Repository* (1892-1898), in an article titled *Korean Vocal Music: "Arurang Taryeong."* In this version, the notation was simplified, omitting melodic ornamentation and presenting only the skeleton of the melody. However, it can be assumed that this version was based on an older rendition of the song, *Gujo-Arirang* or *Gin-Arirang*. Hulbert also noted that *Arirang* had as many as 782 verses. To the average Korean, this song holds the same importance in music as rice does in their diet—everything else is secondary. It is heard everywhere, at all times!

Folksongs often serve as vessels of cultural heritage, preserving a community's language, traditions, and beliefs. These songs reflect collective values and historical moments, anchored in both time and place, providing a means of cultural expression and identity. In this context, *Arirang* embodies the ethnic and national sentiments, shared pain, and perseverance of the Korean people. The song's metaphor of the "hill" symbolizes their resilience in overcoming adversity. In particular, *Arirang* holds iconic status in modern Korea, particularly for its role in fortifying Korean identity during the Japanese colonial occupation, when it served as an artistic expression of defiance against oppression. Over time, it has evolved into a powerful folkloric symbol and a means of commemoration, resonating not only in North and South Korea but also among Korean diaspora communities in Japan, China, and beyond (Atkins 2007: 654).

In this article, I examine the presentation, performance, and reception history of *Arirang* in the United States, tracing its chronological evolution and how Americans perceived the song as a symbol of the Korean nation. Starting with the first museum recording in 1896 in Washington D.C., and the early Korean diasporic culture in Hawai'i during the early 20th century, the article explores *Arirang*'s role in American popular culture, particularly during and after the Korean War. It also discusses how Korean performers adapted the song to fit the popular culture of "white" America while navigating issues of race, identity, and politics within the broader context of McCarthyism and the Cold War. Additionally, I explore how the song has been shaped by various ideological perspectives, including critiques of capitalism, imperialism, and anti-war sentiments, as well as reactions to the

negative aspects of Cold War Orientalism, particularly in relation to gender and sexuality. I also analyze its stereotypical, somewhat cliché, and implicit representation of Korea and a Korean persona in contemporary Hollywood cinema. The article concludes by examining current trends in the global presentation of Arirang, highlighting its transformation into a global phenomenon within new cultural and performance contexts.

My analysis focuses on and is limited to bonjo-Arirang (standard-Arirang, hereafter simply “Arirang”), which became widely known as the theme song of Na Un-gyu’s film *Arirang* in 1926. The film’s immense success, particularly its theme song, helped establish Arirang as a beloved song throughout Korea in the first half of the 20th century. Adapted from older versions such as Jajin-Arirang, it transcended regional boundaries, becoming a national anthem that embodies the collective identity and unity of the Korean people on a global scale. According to musicologist Lee So-young, unlike other regional folk songs that employ traditional Korean musical idioms—technically complex and heavily infused with local color, making them difficult to transcend regional boundaries—Arirang possesses the qualities of a *shinminyo* (new folk song), making it easy for anyone to sing. As a result, Arirang has played a significant role in establishing the modern concept of a “folk song representing national unity” on a nationwide level (Lee 2018: 526).

### **Arirang in its Infant Stage in the US**

The reception history of the Korean folk song Arirang in the United States began in 1896, coinciding with the same year Homer H. Hulbert produced his manuscript in Korea. That year, renowned American anthropologist Alice Cunningham Fletcher (1838-1923) made the earliest known recordings of Korean music on six Edison wax cylinders. These cylinders, now housed at the U.S. Library of Congress, contain what are considered the oldest recordings of Korean music globally. Fletcher’s recording session, held on July 24, 1896, captured the voices of three Korean students—Ahn Jeong-sik, Lee Hee-cheol, and Son Rong(?)—who were studying at Howard University in Washington, D.C. They were part of a group of seven Koreans who had come to the U.S. for education, as reported by *The Washington Post* on May

8, 1896. Their journey was sponsored by Soe Kwang-bom, a key figure in Korea's Enlightenment Party and one of the leaders behind the failed three-day coup d'état of 1884.

Notably, three of the eleven songs recorded were versions of Arirang, marking this as the first documented instance of the song being preserved in the West. Interestingly, despite the size of Fletcher's archive, she had little interest in Korean music. Her work and recordings primarily focused on Native American music. There is no mention of Korea in her notes, and her handwriting is nearly illegible (Provine, 2007: 50; See also Dr. Provine's lecture, held in the Library of Congress on January 27, 2009).<sup>1)</sup> While the cultural significance of these recordings might not have been fully appreciated at the time, they were rediscovered and introduced to Korea over a century later in 1998, offering a rare and invaluable glimpse into Korea's musical past on American soil.

From the recordings, despite the poor sound quality, it is clear that the three versions of Arirang sung by the students differ from those familiar today. Since the students were not professional musicians, they likely learned the songs in the regions where they grew up, without knowledge of their precise origins. However, the musical style resembles changbu taryeong in the nambu gyeongtori style and gyeongje sijo, both of which primarily use the notes sol, do, and re. This suggests that the students may have lived in the Seoul or Gyeonggi area, where gyeongje sijo was popular among aristocrats, indicating they might have belonged to an upper social class. Notably, the final note is sol, not do, and the re is embellished with a slight downward vibrato, creating a strong tension that briefly resolves on do before settling on sol. This aligns with Hulbert's observation that there were likely hundreds of variations of Arirang in the late nineteenth century, as reflected in the students' performances.

After Fletcher's cylinder recordings of Arirang, created purely for archival purposes and not intended for communal enjoyment, the first instance of Arirang being sung and shared publicly in the U.S. occurred among Korean immigrants. Approximately 7,400 Koreans immigrated to Hawai'i between 1903 and 1905 to work on sugarcane plantations. Many of

1) <https://blogs.loc.gov/folklife/2023/04/the-alice-fletcher-korean-cylinder-recordings-a-small-part-of-d-c-history/>

these early immigrants were single males who were later joined by “picture brides” between 1910 to 1924. By the 1930s, Arirang had emerged as a representative folk song, connecting the Korean community to their cultural roots while also symbolizing their aspirations for Korean independence during the period of Japanese colonial rule. In Hawai’i, Arirang became a vital symbol for Korean immigrants, serving both as a reminder of their homeland and as a means of preserving their cultural heritage in a new environment (Byong Won Lee, 2013).

The efforts to maintain Korean culture through music were notably supported by figures such as Ha Soo Whang (1892-1984) who at the age of 30, immigrated to America in 1919, arriving in Hawaii to work as a social worker among Korean women. She founded the Hyung Jay Club (Elder Sisters Club) in 1928 and became a prominent figure in the Korean Hawaiian community’s efforts to preserve and promote Korean music and culture. The club provided support for newly arrived Korean immigrants, especially picture brides, and played a significant role in preserving Korean folk songs like Arirang. These songs were often performed in Westernized arrangements with piano accompaniment, reflecting the Korean community’s desire to integrate into Hawaiian society while maintaining their cultural roots (Sutton, 1987: 105).

Heeyoung Choi (2020) extensively discusses Arirang in the context of the Korean community in Hawaii during the first half of the 20th century. She highlights how Arirang was featured in various cultural and community events, such as the Korean Spring Festival (tan-o), held annually from 1928 to 1945, as well as cultural events at McKinley High School, where many second-generation Korean-American students were enrolled. These festivals provided the Korean community with opportunities to showcase their traditional music, dance, and folk arts to both local and international audiences. During World War II, the song was also performed in “morale-boosting concerts” for the U.S. Army, symbolizing the resilience and solidarity of the Korean community. Through these performances, Arirang became a cultural bridge between the Korean diaspora and Hawaiian-American society, while also serving as an enduring symbol of their longing for Korean independence. In essence, Arirang became more than just a song for Korean immigrants in Hawaii; it was a symbol of their resilience, cultural pride, and unyielding hope for their homeland’s independence. Through various performances, arrangements,

and community events, the song continued to play a vital role in shaping and expressing the Korean American identity in the early 20th century.

## Arirang and the Korean War

During the Korean War, Arirang<sup>2)</sup> gained unexpected significance among U.S. and United Nations soldiers stationed in Korea, despite being largely unfamiliar to the broader American public before that conflict. Although the exact ways in which American soldiers first encountered the song remain unclear, artifacts like the Arirang scarf offer valuable insight. This 1951 scarf featuring Arirang's musical notation alongside the flags of the United Nations Forces, highlights how the song became a shared cultural element among soldiers of many nationalities<sup>3)</sup>.

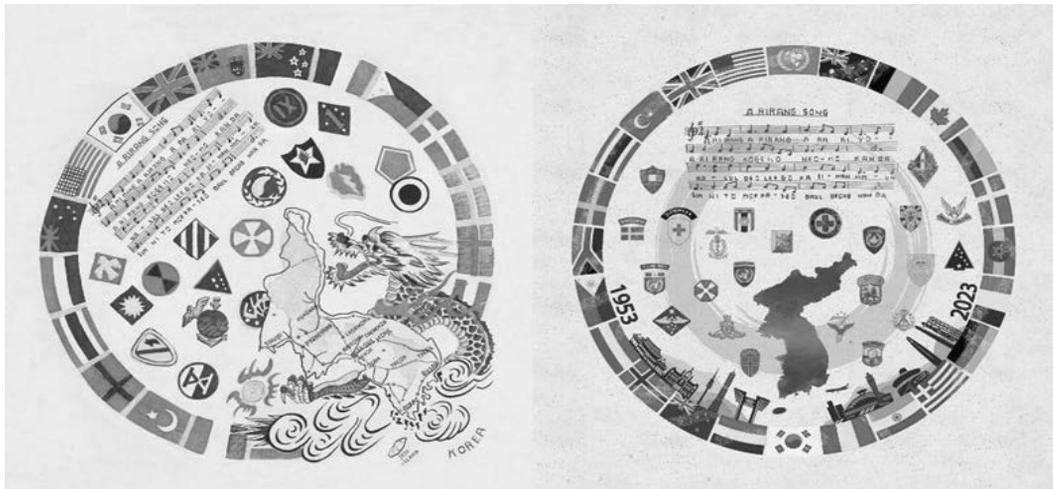


Figure 1. A 1951 scarf shows the Arirang musical notation with the flag of the United Nations Forces fighting in the Korean War

- 2) Arirang held particular importance for the U.S. Army's 7th Infantry Division, which adopted the song as its official march in 1956, with permission from South Korean President Syngman Rhee. The division, stationed in Korea during the war, performed Arirang at formal ceremonies, often as a final piece before the Army song. For these soldiers, the song came to symbolize their long and challenging stay in Korea, creating a deep emotional connection with both the soldiers and the local Korean communities. "Chronological History 7th Infantry Division" <https://www.7ida.us/history.asp>
- 3) "Arirang Scarf, which united soldiers of many nationalities during the Korean War, restored" <https://www.korea.net/NewsFocus/Society/view?articleId=236130#:~:text=%22Arirang%22%20is%20a%20traditional%20Korean,the%207th%20U.S.%20Infantry%20Division>

During the Korean War, several foreign musicians encountered the Korean folk song Arirang and subsequently recorded it, contributing to its global reach. A notable example is Oscar Pettiford's 1952 recording of "Ah-Dee-Dong Blues," a jazz adaptation of Arirang. Oscar Pettiford (1922-1960), a prominent jazz bassist and cellist, visited Korea as part of a consolation tour for U.S. soldiers in 1951, performing alongside artists such as Marilyn Monroe, Louis Armstrong and Howard McGee. While in Korea, Pettiford overheard a local translator whistling the tune of Arirang. Mistakenly hearing the song's name as "Ah-Dee-Dong," Pettiford was inspired by the melody, quickly transcribing and reworking it into a 12-bar blues composition. This arrangement, titled "Ah-Dee-Dong Blues," featured Charles Mingus on bass, Billy Taylor on piano, and Charlie Smith on drums, and was released by Royal Roost Records in New York. After its release, this jazz rendition of Arirang spread to Japan and Europe through subsequent reproductions of the album.<sup>4)</sup>

Pettiford's jazz interpretation of Arirang played a crucial role in introducing the song to new audiences, blending traditional Korean melodies with Western blues structures in an innovative way, though the arrangement opens with a somewhat clichéd Oriental riff. The arrangement, which included a rare cello solo, highlighted the cultural exchange occurring during the Korean War and demonstrated the influence of Korean music on the global jazz scene. By transforming Arirang into a jazz format, Pettiford opened the door for other musicians, including Charles Mingus, who later re-recorded the piece. This reinterpretation of Arirang helped solidify the song's position as a lasting cultural bridge between Korea and the rest of the world.

## **Arirang during the Cold War (1950s-1960s)**

### **1. Pete Seeger and Arirang**

The Cold War, which began in the 1940s following World War II, brought about

4) [http://www.gugakcd.kr/music\\_detail.asp?cd\\_num=FSR-CD-542&page=1](http://www.gugakcd.kr/music_detail.asp?cd_num=FSR-CD-542&page=1)

significant political, social, and individual consequences in the United States. After the Korean War, often referred to as a “hot war” within the larger Cold War conflict, the U.S. entered a period of heightened fear and repression known as McCarthyism, or the “Second Red Scare.” This era was marked by political persecution, particularly targeting left-wing individuals and those suspected of communist sympathies. Artists, including folk musicians like Pete Seeger, Woody Guthrie, Phil Ochs, The Weavers, and The Almanac Singers, as well as actors, screenwriters, and directors, were accused of communist affiliations or sympathies. Many were blacklisted from working in the entertainment industry, severely affecting their careers and personal lives. This climate of fear and suspicion deeply impacted American society, stifling dissent and marginalizing voices that opposed the government’s stance on war and militarism. As Robert Weiner notes, many folk artists performing politically charged songs remained blacklisted into the mid-1960s, as they did not fit into the mainstream “clean” folk revival, exemplified by groups like The Kingston Trio and The Limelighters, who were more acceptable to the status quo (Weiner 1996: 225).

Pete Seeger’s rendition of Arirang (Ariran) appeared on his 1953 album, *A Pete Seeger Concert: Folk Songs and Ballads*, during this particularly tumultuous time in American history. Seeger performed Arirang not to promote communist ideals, but as a broader expression of peace and political resistance (Park 2019). In this context, Arirang—a song symbolizing resistance and suffering—became an integral part of Seeger’s message of unity, peace, and opposition to repression. In his rendition of Arirang, Seeger drew heavily from Kim San’s (Jang Jirak, 1905-1938) autobiography, *Song of Arirang: A Story of a Korean Revolutionary in China*, positioning himself as a voice of resilience against oppressors. The song, for Seeger, embodied a spirit of struggle, resilience and resistance, often expressed through the ultimate sacrifice of death. His pre-performance narration illustrates this context:

About 400 years ago, there was a very despotic emperor in Korea. He was hanging people left and right who opposed him...But 40 years ago, when Japan took over Korea and tried to make a colony out of it, they abolished singing and made it a prison offense to sing the national anthem of Korea or any patriotic songs... Arirang became an unofficial anthem. It

was sung by the guerrillas who fought in the hills against the fascists... And today it's sung in both North and South Korea as a symbol of unity in an otherwise divided country.

Seeger's speech connects multiple political and historical events: the despotism of the Joseon monarchy, Japan's colonial invasion of Korea, guerrilla resistance against fascism, and the ongoing division of North and South Korea. These references can be seen as allegories for the political struggles of Seeger's own time. In this light, Arirang transcends its Korean origins, becoming a vehicle for Seeger's own anti-imperialist, anti-war, and peace activism. His use of the song underscores the universal themes of resistance to oppression, making it relevant to the American context of political repression and the fight for peace during the mid-20th century. An important point to consider is how this layering of historical and contemporary struggles raises questions about the role of music in political activism and whether Seeger's interpretation of Arirang recontextualized the song too far from its original roots or expanded its meaning to address global struggles.

## 2. Korean Children's Choir (1954)

The Korean Children's Choir's 1954 tour of the United States occurred during the height of the Cold War, a time when American media and culture were profoundly shaped by the geopolitical rivalry between the U.S. and the Soviet Union. This era also saw the rise of "TV culture," which played a key role in promoting American imperialism and Cold War Orientalism (Klein 2004; Seid 2019:156). Within this media landscape, depictions of war victims, especially Asian children, became a powerful tool for garnering sympathy and justifying U.S. intervention in Korea. The choir, composed of young Korean children, was used strategically in cultural diplomacy to rally American support for South Korea. By presenting the children as victims in need of aid, the tour subtly reinforced the legitimacy of U.S. military and political involvement in the region. According to a report from April 1954, the Korean Children's Choir was set to arrive in San Francisco to begin a national tour supporting the American-Korean Foundation's \$10 million fundraising campaign aimed at helping Koreans rebuild. The choir, consisting of 25 boys and girls, many of whom had lost both parents during South Korea's fight against communism, was

scheduled to perform at the White House for President and Mrs. Eisenhower, as well as in cities like New York, Philadelphia, and Boston (New York Times, April 8, 1954). This tour exemplified the blending of humanitarianism with Cold War politics, framing the children as symbols of South Korea's struggle against communism and reinforcing the narrative of U.S. global leadership during the conflict.

The choir's presence in the U.S. provided a human face to the war's aftermath, promoting a sentimental image of war-torn Korea in need of American benevolence. This was not an isolated act but part of a broader strategy, as seen with other similar groups like the World Vision Korean Children's Choir also known as Seonmyeonghoe Choir. The choir's performances, which often featured traditional Korean songs such as Arirang, helped to humanize the Korean people to the American public, reinforcing the idea of Korea as a nation deserving of U.S. support and fostering a sense of kinship between the two nations. These performances were part of a carefully constructed narrative that promoted Korea as a resilient and modern nation, ready for democracy under the protective umbrella of U.S. influence.



Figure 2. Source: New York Times April 16, 1954. Photo of "Korean Children's Choir Tunes Up for U.S. Tour" by Neal Boenzi (The center figure is General James A. Van Fleet)

In her 2015 study, Susie Woo underscores the significance of the Korean Children's Choir within Cold War rhetoric, noting how the choir's visibility through media, particularly television, enabled Americans to form emotional connections with the children. This promoted a paternalistic view of the U.S. as a savior of war-torn Korea. For many Americans, it was the first time they encountered Korean children in such a prominent cultural context, leading to the development of sentimental ties and even the consideration of adoption and resettlement of these children in the U.S. (Woo 2015: 26). Woo also highlights the political stakes of the choir's tour, pointing to the involvement of high-profile military and government figures, such as General James A. Van Fleet, a former UN commander in Korea, who oversaw the children during their tour. Through their performances, the choir conveyed key Cold War messages, including the need for Americans to care for their nonwhite Asian neighbors. This representation of the U.S. as an Asian-welcoming democracy was critical to maintaining its Cold War image (Woo 2015: 31).

The Korean Children's Choir had a significant impact on American perceptions of Korea



Figure 3. Korean Children's Choir Album (1954): Label: Urania Records - URLP 7125. The album features 23 songs, with Arirang (track B1), Chunan Samgeori (B2), and Yangsando (track B3)

during the Cold War, serving as both a cultural and political tool. While South Korea used the choir to reshape its image from a war-torn nation to one of resilience, the U.S. saw it as a way to justify continued intervention. The choir's performances blended humanitarianism and Cold War diplomacy, strengthening the bond between the two nations as well as supporting the narrative of U.S. global leadership. By showcasing war orphans, the choir humanized

the Korean conflict for Americans, turning geopolitical issues into emotional stories. Their performances highlighted the success of U.S. aid in rebuilding South Korea, presenting the U.S. as a benevolent power, even as racial tensions at home were rising. The choir thus played a dual role: promoting U.S. efforts abroad while subtly deflecting from domestic inequalities, further solidifying South Korea as a key Cold War ally.

### 3. The Kim Sisters and the Cold War

In the 1950s and 60s, the United States faced a dual challenge: winning the Cold War on the global stage while addressing internal racial tensions brought to the forefront by the Civil Rights Movement. The U.S. sought to maintain its image as a beacon of democracy while combating the spread of communism, which emphasized equality, making racial segregation and discrimination within America a significant liability. The American music industry, particularly jazz, became entangled in this dichotomy. Initiatives like the Jazz Ambassadors program (1956), which sent prominent musicians like Louis Armstrong and Dizzy Gillespie on State Department-sponsored tours, aimed to showcase American culture and values abroad. These tours were part of a broader propaganda effort to counter communist narratives and portray the U.S. as a racially harmonious democracy. However, this effort often clashed with the reality of racial inequality and economic disparity at home, complicating the narrative the U.S. sought to project globally. The conflict between promoting democracy abroad while grappling with civil rights issues domestically highlighted the tension between America's Cold War objectives and its ongoing struggle with racial justice.

At the same time, the American music and television industry was also deeply shaped by Cold War ideology, using popular culture to promote a racially equal image, particularly with non-white performers, including Asians. While these efforts aimed to present a more inclusive and harmonious America, they often reinforced what critics refer to as "Cold War Orientalism" (Klein 2003). Asian female performers, like The Tokyo Happycoats, Grace Chang, and The Kim Sisters, embodied this dynamic, as they had to balance their roles as talented entertainers with the exoticized and sexualized fantasies surrounding Asian

women in Cold War culture (Seid 2019: 169). Las Vegas shows capitalized on this imagery, offering Oriental-themed performances that promised sexual allure, mystery, and exotic spectacle, using language like “Oriental magic” and “intoxicating” to describe their appeal (Seid 2016: 3). Similarly, television variety shows used ethnic spectacle to create a false projection of U.S. race relations, presenting an image of international understanding while masking the racial inequalities that persisted within the country (Han 2018: 474). This use of Asian performers in entertainment reflected the seductive allure of Orientalism, while simultaneously advancing the imperialist narrative of American superiority.

The Kim Sisters, formed in 1953, was a South Korean musical trio made up of Sue, Mia, and Ai-ja. As the daughters of Kim Hai-Song, a composer, and Yi Nan-Young, a renowned singer known for the hit song “Tears of Mokpo,” music was deeply embedded in their family. The sisters first gained recognition performing for American GIs stationed in South Korea during the Korean War. Their performances blended American folk, jazz, country, and swing, along with traditional Korean folk songs, catering to the tastes of the soldiers (Seid 2016: 2). Their careers took a dramatic turn in 1958 when they were discovered by Bob McMackin, a former GI turned entertainment producer who had worked in Korea, Japan, and Hong Kong. Impressed by their talent, McMackin arranged for the trio to travel to the United States. They made their U.S. debut in an “Oriental spectacle” called The China Doll Revue at the Thunderbird Hotel in Las Vegas during the winter of 1959 (Seid 2016: 2). Their versatility and musical skill quickly earned them a following in the U.S., paving the way for their success in the American entertainment industry.

In 1959, The Kim Sisters reached a significant milestone in their career with their first appearance on The Ed Sullivan Show, where they would go on to perform more than 20 times throughout the 1960s. Ed Sullivan, known for introducing diverse talent from around the world, was a strong supporter of The Kim Sisters, even inviting their mother, Yi Nan-Young, to appear on the show. Sullivan’s intention was to promote cultural diversity and inclusiveness, and featuring The Kim Sisters exemplified his vision of transcending borders and fostering cultural exchange. According to Sullivan’s web blog, their performances not only highlighted their talent but also symbolized hope and reconciliation,

helping to bridge cultural gaps between the U.S. and Korea during a time of international tension (www.edsullivan.com. 2023).

However, as Danielle Seid points out in her 2019 article, Sullivan's inclusion of international acts like The Kim Sisters also played a more complex role in the broader political climate of Cold War America. While the show appeared to embrace racial inclusiveness and diversity, it often masked the deeper racial and political issues of the era. Nonwhite performers, such as The Kim Sisters, were presented as "model ethnic American citizens," helping to project an image of the U.S. as a racially harmonious and non-imperialist nation, even as civil rights struggles and anti-Communist paranoia intensified. Seid argues that The Kim Sisters were used to obscure the reality of U.S. imperialism in Asia, with their appearances activating Cold War sentimentalism. Thus, while The Ed Sullivan Show showcased The Kim Sisters as symbols of cultural exchange, their frequent appearances also reflected the contradictions of race, gender, sexuality and U.S. foreign policy during a time when America was navigating its global image amidst Cold War tensions.

The portrayal of the Kim Sisters by American media also aligns with Edward Said's theory of Orientalism (Said 1978). Their performances on The Ed Sullivan Show have been criticized for promoting hypersexualized and distorted gender representations, as noted by Benjamin M. Han (2018). While these performances were often celebrated as cultural exchange, they were deeply rooted in American Orientalism, which depicted Asian women as submissive and sexualized. The Kim Sisters, often dressed in form-fitting cheongsams with high slits, were portrayed in ways that reinforced stereotypes of hypersexualized geishas and prostitutes, images shaped by U.S. military occupations in Japan and Korea. Their playful use of Asian hand fans and cultural artifacts further contributed to their "self-Orientalization," as they catered to American audiences' fascination with the exotic "Orient." Media descriptions frequently emphasized these racialized and sexualized portrayals, referring to them as "beautiful in typical Oriental fashion" or performing in "silken brocaded kimonos" with traditional Korean instruments (Han 2018: 491).



Figure 4. The Kim Sisters' first album, featuring Arirang on side two, track three (Monument - MLP 8022, 1964)

Despite the challenges they encountered, The Kim Sisters navigated their cultural identity while grappling with the expectations of American Orientalism. As Korean entertainers in the U.S. music industry, they had to strike a balance between appealing to American audiences and staying true to their heritage. One way they did this was by regularly incorporating Arirang into their performances—a song that carried deep personal and cultural meaning for Koreans in both the U.S. and Korea. By doing so, they maintained a direct connection with the Korean diaspora, offering a sense of home and resilience amid hardship. Their rise to become one of the most popular acts of their time is a testament not only to their talent but also to their determination. The legacy of The Kim Sisters extends far beyond the stage; they symbolized the strength and adaptability of Koreans on a global platform. While they faced criticism for engaging in self-Orientalizing performances, their contributions to cultural exchange and their unwavering connection to Korean identity through music like Arirang remain undeniable. The Kim Sisters left an enduring mark on both American and Korean cultural history.

## Arirang and Hollywood Films

The Hollywood film industry, since its inception in the early 20th century, has played a crucial role in perpetuating Orientalist stereotypes of Asian characters, reinforcing Western dominance and shaping perceptions of the “Orient.” From early Oriental-themed films to contemporary portrayals, Hollywood consistently depicted Asians through narrow, often ridiculing lenses, confining them to specific roles and images that reinforced stereotypes. These portrayals typically included exaggerated accents, traditional costumes, comic or silly personalities, and a backdrop of exoticized settings, all contributing to a superficial and distorted representation of Asian culture.

Edward Said’s concept of Orientalism, where the “Orient” is portrayed as a place of exoticism, romance, and mystery, resonates strongly with Hollywood’s approach. Said argues that the “Orient” was largely a Western invention used to assert cultural and political superiority (Said 1978: 9 and 15). Hollywood films like *Breakfast at Tiffany’s* (1961) and *Auntie Mame* (1958) provide glaring examples of this. In *Breakfast at Tiffany’s*, the character of Mr. Yunioshi, played by a white actor, Mickey Rooney, is an over-the-top caricature with exaggerated facial features, a heavy accent, and a temper, designed purely for comedic relief. Similarly, in *Auntie Mame*, the Japanese servant, Ito, is portrayed as loyal but foolish, with his constant giggling reducing him to a caricature. These roles perpetuate the notion of Asians as uncivilized and silly, feeding into Western nostalgia for a romanticized yet inferior “Orient.”

Through such portrayals, Hollywood has perpetuated a racial hierarchy in which white Americans are positioned as superior, while Asian characters are often depicted as subservient or ridiculous. The superficial sympathy occasionally shown to these characters reinforces this dynamic, suggesting that white characters are compassionate for tolerating their quirky, backward counterparts. This cinematic approach does more than entertain; it shapes American socio-political perceptions of Asia as either stuck in the past and unsophisticated, or paradoxically, overly sophisticated to the point of submissiveness, and ultimately incapable of achieving the modernity and progress associated with the West.

In *Remo Williams: The Adventure Begins* (1985), Hollywood's portrayal of Asian martial arts fits into a broader pattern of Orientalism, where Eastern culture, particularly martial arts, is reduced to a spectacle designed for Western consumption. The character of Chiun, a Korean martial arts master played by Joel Grey, is a fictionalized figure from Sinanju, a similarly fictional place. This name, despite its supposed Korean origins, even sounds Chinese, demonstrating how Hollywood often conflates Asian cultures into a homogenized "Orient" for the ease of Western audiences. The film's use of the traditional Korean folk song *Arirang* as a leitmotif for Chiun further complicates its portrayal, mixing authentic elements of Korean culture with stereotypical tropes that reinforce the exotic and mystical representation of Asians.

Musically, *Remo Williams* goes a step further in perpetuating Orientalist dynamics. Composer Craig Safan (b. 1948), who crafted the film's score, incorporated elements of Korean traditional music, hiring Korean musicians and using instruments like the *samulnori* percussion, *ajaeng*, and *daegeum*. However, Safan's use of *Arirang* as the theme for Chiun, while seemingly an attempt to add cultural authenticity, instead highlights the superficial engagement with Korean culture. The song is not merely background music—it is transformed into a symbol of Chiun's character and his identity as a Korean martial arts master. Yet, this use of *Arirang* strips the song of its deep cultural and historical significance for Koreans, reducing it to a sonic marker of the "exotic" East.

The fact that Chiun's theme is first played as a yearning melody and later as a Viennese waltz reveals how Hollywood blends Eastern and Western musical traditions, but in a way that serves Western storytelling conventions rather than honoring the cultural integrity of the original music.

By blending these elements, *Remo Williams* distorts the cultural significance of *Arirang*, turning it into something that Western audiences can consume without grappling with its true meaning. At its core, *Remo Williams* exemplifies how the Western gaze rewrites and reduces Asian martial arts and culture into digestible, entertaining spectacles for American audiences. As James Mendez Hodes points out in his analysis of martial arts in Western



Figure 5. Movie Posters of Remo Williams: The Adventure Begins (1985)

media, Hollywood’s treatment of these themes often ignores the lived experiences and rich traditions behind them, instead focusing on the “cool” and violent aspects for white audiences (Hodes 2019). The film uses Chiun and his fictional martial art of Sinanju as vehicles for Western fantasy, where Asian culture is exoticized, simplified, and commodified for an audience unfamiliar with its nuances.

### New York Philharmonic, Arirang and North Korea

In his January 29, 2002, State of the Union address, President George W. Bush characterized North Korea, Iran, and Iraq as an “axis of evil,” accusing these nations of arming themselves to threaten global peace. This statement heightened tensions between the U.S. and North Korea, which was already isolated due to its nuclear ambitions. In response to this strained relationship, the New York Philharmonic’s performance in Pyongyang on February 26, 2008, led by conductor Lorin Maazel, was a significant effort

in soft diplomacy. The concert at Moranbong Theatre aimed to ease tensions and forward dialogue through cultural exchange, demonstrating how classical music could be used as a tool for diplomacy and “soft power”<sup>5)</sup> in U.S. foreign policy, particularly with North Korea.

Kim Jong-il did not attend this concert, but given his profound appreciation for classical music, it is not surprising that North Korea has seen a deep integration of Western classical music into its cultural framework during his regime. In his 2008 article, Adam Cathcart highlights how Kim’s love for composers like Shostakovich and Prokofiev significantly shaped North Korean society and education. Kim used classical music as a tool for political control and international diplomacy, influencing the country’s cultural policies and educational system. His admiration for Soviet and Chinese cultural models, particularly in music and opera, led to the incorporation of Socialist Realism into North Korean music education. This fusion of North Korean nationalist ideals with foreign influences aligned with the regime’s political objectives while cultivating a highly skilled class of musicians. Classical music education became a prestigious symbol, elevating the status of musicians and reinforcing music’s central role in North Korea’s cultural identity.

The Pyongyang concert, featuring works by Wagner, Gershwin, and Dvořák, concluded with the Korean folk song *Arirang*, arranged by North Korean composer Kim Sung-Hwan. This melody, deeply woven into the cultural identity of both North and South Korea, carries themes of separation and longing, mirroring the divided Korean Peninsula’s painful history. Under Lorin Maazel’s direction, the New York Philharmonic’s rendition of *Arirang* went beyond a musical performance—it served as a powerful act of cultural diplomacy, bridging emotional and historical divides between the Koreas and the international community. As noted by *The New York Times* on March 2, 2008, this performance represented “symphonic diplomacy,” a rare moment where music played a fundamental role in softening U.S.-North Korea tensions (Wakin 2008).

5) Soft power, a term coined by political scientist Joseph Nye in the 1980s, contrasts with hard power, such as military actions. It refers to a country’s ability to shape global opinion and attract partners by promoting its values, ideals, and culture, rather than relying on coercion. This approach fosters goodwill and strengthens international relationships.

The concert, and specifically the performance of Arirang, resonated deeply with the North Korean audience, some of whom were moved to tears. This emotional response highlights the ability of music to transcend political barriers and evoke shared humanity, even in the context of fraught international relations. While the concert did not lead to immediate political breakthroughs, it underscored the potential for cultural exchanges to serve as a platform for “soft power,” encouraging perception where traditional diplomatic channels may falter. The Philharmonic’s visit to Pyongyang remains a poignant example of how art, and in particular music, can offer hope for reconciliation in the face of political division.

### **Interculturality and Arirang**

In this final section, I explore Arirang through the lens of interculturality, examining its performance aspects and how this framework engages with the authority of homeland culture in contrast to the dynamic nature of interculturality when musicians interact with other local groups. Musicians, in particular, engage in a continuous process of negotiation and adaptation within the societies they encounter, making them intercultural agents by nature. This interaction not only challenges but also enriches their cultural expressions, leading to a dynamic interplay between preservation and innovation. When working in a foreign land, musicians must interact with other local groups, constantly reshaping their activities. This interaction creates a fertile ground for interculturality, where musicians share and maintain their homeland traditions while also absorbing and integrating new cultural elements. Such interactions highlight the complexity of interculturality, revealing it as a continuous process of cultural exchange and adaptation, rather than a static concept of cultural purity (Ha 2022: 73-76).

A prime example of interculturality in practice is Yoon Jeong Heo, who arrived in New York in 2007 on an Asian Cultural Council Rockefeller Grant, allowing her to stay for six months. While in New York, she sought out musicians and jazz improvisers like Eric Friedlander, Satoshi Takeishi, and Ned Rothenberg, and became a regular at John Zorn’s

Stone Theater and Roulette, renowned for free improvisation. She described the experience as something she had been searching for her entire life. After her initial stay, Yoon Jeong Heo returned in 2008 with a clear vision. She brought two Korean musicians, Kwon-Soon Kang, a kagok (Korean lyric song) singer, and Young-Chi Min, a percussionist, to form the Tori Ensemble. The group, whose name “Tori” refers to regional musical dialects in Korea, embodied the concept of interculturality by merging the styles of her musician friends in New York—Eric, Satoshi, and Ned—with traditional Korean sounds. Their week-long residency at the Asia Society culminated in the Five Directions concert, which was later performed at the Smithsonian’s Freer Gallery. When asked about the ensemble’s goals, Yoon Jeong Heo explained that “tori” represented the intercultural framework she aimed for, blending international music styles on an equal basis, just as “tori” reflected Korea’s diverse regional musical styles. The six musicians combined traditional Korean and Western jazz sounds to create a new direction in music.



Figure 6. Tori Ensemble, Arirang Fantasy, Performance at Smithsonian Museum (December 8, 2011)

By 2009, the Tori Ensemble reunited for a concert in New York at Merkin Hall, with additional performances at Roulette Theater and the Smithsonian Museum, under the title Arirang Fantasy. The name emphasized the concept of Five Directions, representing the diverse regional versions of Arirang, one of Korea’s most iconic folk songs, with bonjo-Arirang from the Central region being the most internationally recognized. Roulette Theater promoted the performance as “a fusion of Korean traditional music and American free jazz, transcending musical boundaries.” For this project, Heo added Lee Suk-joo on piri and replaced cellist Eric Friedlander with Isabel Castellvi. The ancient themes of love

and longing in Arirang were explored through the melodies and rhythms of its regional styles—East: Jeongseon Arirang and Gangwondo Arirang; West: Gu-arirang and Si-chang; North: Wonsan Arirang; South: Sangju Arirang; and Center: Tori Arirang—all seamlessly integrated with the modern sound of the Tori Project. Each of the seven performers moved fluidly between solo and ensemble performances, dissolving boundaries between instruments and genres, creating a dynamic intercultural dialogue.

## Conclusion

Since its inscription in UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2012, Arirang, Korea's iconic lyrical folk song, has gained international recognition and prominence, marking a significant milestone for the nation's cultural heritage. This acknowledgment not only celebrates Korea's rich musical traditions but also brings Arirang to a global platform, where it serves as a cultural ambassador. The song, with its timeless themes of love, longing, and resilience, has resonated across borders, becoming a symbol of Korean identity and pride in a rapidly globalized world.

This essay has explored Arirang in the United States, and how its performances have been both received and perceived in American society. The journey of Arirang in the U.S. reflects a complex narrative, revealing both the positive and negative dimensions of cultural exchange. On one hand, the song has been warmly embraced by both Korean and American artists who have performed it in various contexts, from traditional renditions to modern interpretations. These performances have helped Arirang transcend geographical boundaries, introducing the song to new audiences and reinforcing its status as a symbol of Korea's national spirit. Through such international exposure, Arirang has facilitated cultural exchange, bringing a piece of Korea's heritage to the forefront of global awareness.

On the other hand, Arirang's reception in American popular culture has been more complex. While the song has been celebrated, there have also been instances where its

cultural context was misunderstood or distorted. During the Cold War era, for example, Arirang and its Korean cultural roots were sometimes used in ways that aligned with propaganda narratives, distorting its meaning and reducing its significance to simplistic or exoticized portrayals. Hollywood films, in particular, often misrepresented Korea through Orientalist stereotypes, leading to a skewed perception of Arirang and the culture it represents. These depictions not only simplified the rich complexity of Korean culture but also reinforced misconceptions, complicating the song's legacy in the U.S.

Despite these challenges, Arirang has continued to thrive as a cultural bridge, facilitating a deeper understanding between Koreans and Americans. Its enduring appeal and emotional resonance have allowed it to rise above misinterpretations, symbolizing Korea's resilience and its dynamic cultural identity. In an ever-evolving global society, it is crucial that we continue to preserve and promote Arirang as a representation of Korea's cultural heritage, ensuring that future generations can appreciate its historical significance while fostering respectful and meaningful cultural exchanges across borders.

## | References

---

- Atkins, E. Taylor. 2007. "The Dual Career of "Arirang:" The Korean Resistance Anthem That Became a Japanese Pop Hit." *Journal of Asian Studies* 66/3:645-687.
- Cathcart, Adam. 2008. "North Korean Music from Liberation to War." *North Korean Review*. Vol. 4, No. 2: 93-104.
- \_\_\_\_\_. 2009. "North Korean Hip Hop? Reflections on Musical Diplomacy and the DPRK." *Acta Koreana*. Vol. 12, No. 2: 1-19.
- Choi, Heeyoung. 2020. "Beyond Nostalgia: "Arirang" in Early Twentieth-Century Hawai'i." *Eumak gwa Munhwa*. Vol. 43: 141-168.
- \_\_\_\_\_. 2021. Political Reconciliation through the Performing Arts: Selected Activities of Koreans in Early Twentieth-century Hawai'i. *The Review of Korean Studies* Volume 24 Number 1 (June 2021): 239-264.
- Finchum-Sung, Hilary Vanessa. 2013. "The Meaning and Role of "Arirang" in the American Context." *Namdo Minsok Yeongu*. Vol. 26: 101-141
- Ha, Ju-Yong. 2022. "I am a New Yorker: Localization, Globalization, and Korean Community Arts in New York City," *the World of Music* (new series) vol. 11(2022): 63-86.
- Han, Benjamin. 2018. "Transpacific Talent: The Kim Sisters in Cold War America." *Pacific Historical Review*, Vol. 87, No. 3: 473-498.

- Hodes, James Mendez. 2019. "Asian Representation and the Martial Arts."  
<https://jamesmendehodes.com/blog/2019/10/31/asian-representation-and-the-martial-arts>
- Kim, Hee-Sun. 2022. "The Origins of Arirang Globalization Discourse and the Emergence of Arirang's K-Music Phase." *Hanguk Minyohak*. Vol. 66: 55-85.
- Kim, San and Wales, Nym. 1941. *Song of Ariran*, The John Day Company, New York, 1941. pp i~xxvi, pp1~10.
- Klein, Christina. 2003. *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*. University of California Press: Berkeley and Los Angeles, California.
- Lee, Byong Won. 2013. "The Change of "Arirang" Symbolism in the United States of American: A Brief Personal Perspective." In *Arirang in Korean Culture and Beyond: Arirang from Diverse Perspectives*, edited by Dae-Cheol Sheen. Seongnam: Academy of Korean Studies, pp. 249-256.
- Lee, So-Young. 2018. *Hybrid Musicking of Korean Music in the 20th Century*. Seoul: Minsokwon Arkebooks.
- Park, Aekyung. 2019. "The Politics of Arirang as seen the Pete Seeger's reception of Arirang," *Hanguk Sigahak Yeongu*. 185-198: 167-198.
- Park, So-Hyun. 2023. "The Value and Role of 'Arirang' in the World." *Hanguk Eumak Yeongu*. Vol 73: 159-181.
- Provine, Robert. 1999. "Alice Fletcher's Notes on the Earliest Recordings of Korean Music." *Hanguk Eumbanhak*. Vol. 17: 47-54.
- Seid, Danielle. 2016. "Forgotten Femmes, Forgotten War: The Kim Sisters' Disappearance from American Screen and Scene." *Center for Gaming Research Occasional Paper Series*: 38: 1-10.
- \_\_\_\_\_. 2019. "The Kim Sisters and Other Traces of a Forgotten War on Early U.S. Television Author(s)." *Studies in Global Asias*, Vol. 5, No. 2, *Forgetting Wars* (Fall 2019): 156-181.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. Published: New York: Pantheon Books.
- Smith, Barbara B. 1959. "Folk Music in Hawaii." *Journal of the International Folk Music Council* 11: 50-55.
- Sutton, Anderson. 1987. "Korean Music in Hawai'i." *Asian Music* 19(1): 99-120.
- Wakin, Daniel. 2008. "A Major Event in a Strangely Minor Key," *New York Times*, March 2, 2008.  
<https://www.nytimes.com/2008/03/02/weekinreview/02wakin.html#>
- Weiner, Robert G. 1996. "Atomic Music: Country Conservatism and Folk." *Studies in Popular Culture*, Vol. 19, No. 2: 217-235.
- Woo, Susie. 2015. "Imagining Kin: Cold War Sentimentalism and the Korean Children's Choir." *American Quarterly*, Vol. 67, No. 1: 25-53.
- www.edsullivan.com. 2023. "Harmonizing History: The Captivating Journey of the Kim Sisters"  
<https://www.edsullivan.com/harmonizing-history-the-captivating-journey-of-the-kim-sisters/#:~:text=He%20sought%20to%20showcase%20acts,exchange%20and%20breaking%20down%20barriers>

# 하주용, “미국의 아리랑 공연 및 수용 역사 연구”에 대한 토론문

이용식 Lee, Yongshik

전남대학교 교수

하주용 교수의 논문은 한민족의 노래인 <아리랑>이 1896년 이후 미국에서 어떻게 수용되고 공연되었는지를 통시적으로 고찰하여, <아리랑>이 미주 한인에게 “모국의 상징”으로서의 위상을 갖게 된 경위를 규명한 연구이다. 1896년 엘리스 플렛처와 호머 헐버트에 의해 미국에 소개된 <아리랑>, 20세기 초 하와이 이주민의 <아리랑>, 한국전쟁 이후 오스카 페티포드, 피트 씨거 등 미국 가수들에 의해 대중문화로 확장된 <아리랑>, 김시스터즈에 의해 미국에 소개된 <아리랑>, 현대 헐리우드 영화에서 쓰이는 <아리랑> 등 미국에서의 <아리랑>의 문화적 맥락을 상세하게 고찰했다. 이를 통해 정치, 오리엔탈리즘, 젠더, 글로벌 문화 맥락 등 다양한 관점에서 <아리랑>이 세계적 문화 현상으로 변모하는 과정을 조망했다. <아리랑>이 “한민족의 노래”를 넘어 글로벌 문화로 발돋움하는 과정에서 하주용 교수의 통찰력과 전망은 <아리랑>의 나아갈 바를 제시하는 의미를 갖는다.

하주용 교수의 발표문을 통해 미국뿐만 아니라 서구권에서 <아리랑>의 역사와 의미를 알게 되었고, 글로벌 시대에 <아리랑>이 나아갈 길에 대한 방향을 짐작할 수 있었다. 이 발표문에 대해 아래와 같은 사안에 대해 보충설명을 구하고자 한다.

1. 피트 씨거의 <아리랑>은 매우 흥미롭다. 피트 씨거는 미국 냉전시대의 대표적 저항가수이다. 피트 씨거는 <아리랑>을 자신의 레퍼토리로 삼으면서 1930년대 연안 빨치산 항일전사인 김산을 모델로 하는 Song of Arirang과 연관시켰다. 이는 피트 씨거가 <아리랑>의 정치적 본질을 제대로 파악하고, 이 노래를 저항의 노래로 승화시킨 것이다. 피트 씨거 외에 미국 또는 서방의 음악가들 중에서 <아리랑>을 정치적 목적으로 사용한 사례가 있는지 궁금하다.

2. 김시스터즈가 <아리랑>을 주요 레퍼토리로 삼았는데, 이는 BTS가 해외 공연에서 <아리

랑)을 오프닝 곡으로 공연하는 것과 닮은꼴이다. <아리랑>을 통해 한국 문화를 세계에 알리는 문화대사의 역할을 한다. 당시 김시스터즈가 미국 대중에게 <아리랑>을 널리 알린 점은 긍정적으로 평가받아야 마땅하다. 그러나 김시스터즈의 에드 설리번 쇼 출연은 이후 사회학자들에 의해 오리엔탈리즘의 비판을 받는다. 이런 맥락에서 BTS를 비롯한 K-pop에 대한 비판적 평가는 서구 학계에서 없는지 궁금하다. 국내에서는 K-pop에 대해 긍정적 평가만 난무하기 때문이다.

3. 조지 부시 미국 대통령은 북한을 “악의 축”으로 규정했다. 그럼에도 그의 재임 기간(2001-2009) 중인 2008년 뉴욕 필하모닉이 평양 공연을 한 점은 북미 관계 개선을 위한 문화 행사였다. 사실 북미 관계 개선을 위한 노력은 도널드 트럼프 대통령이 가장 적극적이었다. 그의 재임 기간(2017-2021) 중에는 이런 공연이 없었는가? 또는 다른 미국 대통령 재임 기간 중에는?

4. 현재도 토리 앙상블을 위시한 많은 한국 연주자들이 미국 공연을 하면서 <아리랑>을 가장 중요한 레퍼토리로 삼는다. 미국 공연은 필연적으로 한국에서의 전통적인 공연과는 다른, 미국 관객에게 어필할 수 있는 다양한 방식으로 표현될 수밖에 없다. 최근 이루어지는 퓨전 공연에 대한 하주용 박사의 감상은 어떠한지가 궁금하다. 또한 향후 미국을 비롯한 서구권 공연을 위한 하주용 교수의 제언을 보충 설명해주면 <아리랑>을 비롯한 한국음악의 세계화에 귀중한 힌트가 될 것이다.

[02]

## 동아시아 군악 전통의 비교연구를 위한 시론

### Toward a comparative study of military music traditions in East Asia

우에무라 유키오 UEMURA Yukio

도쿄예술대학 음악학부 교수

#### Abstract

This paper is a preliminary examination of the military music tradition in East Asia from the perspective of global music history. The long history of military music in East Asia can be understood in terms of four periods: (1) the age of bronze percussions and drums(before 3rd century B.C.), (2) the age of drums and horns(from 2<sup>nd</sup> century B.C. to 13<sup>th</sup> century A.D.), (3) the age of conical-shaped shawm (*suona/taepyeongso*)(from 14<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> centuries), and (4) the age of Western-style military music(after second half of the 19<sup>th</sup> century). I also offer the following four perspectives as clues to understanding the East Asian military music tradition in an integrated and comparative manner. (1) The tradition of music performance by soldiers and military personnels. In East Asia, the tradition of playing music by military officers has long been maintained because the soldiers were expected as persons who exercise physical prowess just like other practitioners of performing arts such as music, dance, and drama. (2) Representing the sound of military music as “exotic” one. The custom of associating exotic or foreign ethnic images with the wind instruments of military music originated from Middle East and Central Asia, such as the *jiao/gak/kaku* (horn), *hujia/hoga/koka* (double-reed pipe), and *suona* (conical-shaped shawm), has been maintained for a long time. In Japan the *suona* was called *charumera*, whose name was derived from Portuguese, and it has always captured the imagination of foreign countries, China or Korea in particular. (3) Military music and musicians as mediators of urban music. The military musicians *seaksu* of the late Joseon period contributed to the development of urban music by providing musical accompaniment for several cultural activities developed in the urban socio-cultural circumstances. (4)

Traditional military music as an invented tradition after the global spread of Western-style military music. After the 1960s Korea, a traditional piece of military band music *Daechwita* was revived through the intangible cultural heritage system and national events, and it functioned as a symbol of national unity. The revived *Daechwita* has now become a new source of imagination of Koreanness and power in Korean and global popular culture.

## 1. 서론: 글로벌 음악사와 군악

발표자는 이번 학회의 주제 중 하나인 ‘세계화’에 영감을 받아 이 제목을 선택했다.

21세기 음악학에서 ‘글로벌 음악사’는 하나의 유행처럼 번지고 있다. 이는 물론 글로벌 히스토리의 부상에 자극을 받아 일어난 현상이다. 그러나 글로벌 히스토리가 그러하듯, 글로벌 음악사도 아직 이렇다 할 형태를 갖추지 못하고 있는 것 같다. 그럼에도 불구하고 글로벌 음악사를 표방하는 지금까지의 연구들이 공통적으로 보여주는 몇 가지 경향을 열거할 수 있다. 첫째, 인류의 ‘모든’ 음악을 음악사의 주제로 삼으려는 시도, 둘째, 인간의 이동, 접촉, 교류의 국면을 적극적으로 주제화한다는 점, 셋째, 한 국가를 단위로 한 국가사를 극복하려는 움직임, 넷째, 유럽 중심주의적인 역사 서술에서 탈피. 이러한 목표 설정 아래 기존의 민족음악학과 음악사학이, 그리고 동서양의 음악학자들이 그 어느 때보다 적극적인 태도로 대화와 교류를 시작한 것은 글로벌 음악사라는 기획이 어떤 방향으로 나아가든 더 이상 멈출 수 없는, 그리고 멈출 필요가 없는 큰 흐름이 되고 있다.

이러한 글로벌 음악사의 흐름을 생각할 때, 동아시아의 군악 전통은 그것에 기여할 수 있고, 또 그 관점을 도입하는 것이 필요하고 유용한 연구 주제 중 하나라는 것을 깨달았다<sup>1)</sup>.

군사적 행동과 연계된 음악 연주는 동아시아에서 고대부터 존재해 왔다. 그것은 단순히 병사들을 지휘하는 신호일 뿐 아니라, 군악의 악기 자체, 그리고 그 소리는 군사력을 독점하는 권력을 시각적, 청각적으로 상징했다. 나아가 군악에는 외부에서 들어오는 사악한 존재를 쫓아내고

1) 글로벌 음악사의 관점에서 군악과 군사 음악 전통(Martial and Military Music Tradition)을 논의한 논문집에서 그랜트Morag Josephine Grant는 전장에서의 소리/음악을 다음과 같은 다섯 가지 차원으로 파악할 것을 제안했다(Grant 2021: 132-133). 본 발표의 내용은 이 논문에서 시사받은 바가 크다.

1. 군대를 지휘하고 행동을 통제하는 신호로 소리를 사용하는 유통적 logistic 차원.
2. 소리와 음악이 공포와 공황을 불러일으키는 정서적 emotional 차원
3. 그 감정의 발생에 관여하고 전투 집단의 존재와 그곳에 대한 소속감을 소리로 인식하게 하는 사상적, 사회적 ideological/social 차원
4. 음악이 종교적, 의례적 질서를 가져오고 실제로 의례와 연결되는 우주론적 cosmological 차원
5. 실제 전투라는 시간적 현상을 다른 시간대에 재현하거나 사회적, 사상적 질서로 구성하게 하는 음악의 시간적 temporal 차원.

공동체의 정신적 질서를 유지한다는 의례적 의미도 부여되었다. 따라서 군악은 각 왕조에게 권력 유지와 관련된 상징적 장치로서 공적으로 존재해야만 하는 음악이자 소리였다.

근대 이전 왕조에 속한 군악은 궁중음악의 일종으로 볼 수 있지만, 다른 궁중음악과 다른 몇 가지 특징을 가지고 있다. 첫째, 그 연주자는 적어도 신분상으로는 군인이었고, 전승 조직이나 전승 방법 면에서도 일반 궁중음악과 구별되었다. 군악에 관한 기록은 악서보다 병서나 의례서에 더 많이 남았다. 둘째, 군악이 중앙군뿐만 아니라 지방군에도 배치되어 일반 궁중음악보다 지방에 더 많은 영향을 끼쳤다. 셋째, 독특하고 강렬한 음향과 보는 이를 압도하는 시각적 특이성, 그리고 그로 인해 불러일으키는 권위성 때문에 민간의 음악과 연희, 종교적 의례에도 강한 영향을 미쳤다. 궁중에서 민간으로 전해진 군악은 현재 사라진 궁중 군악의 흔적을 남기는 것으로, 종종 부흥의 참고 자료가 되기도 했다. 넷째, 군악은 군사 제도의 일부였기 때문에 당시의 군사, 정치, 외교의 체제나 동향을 일반 궁중 음악보다 훨씬 민감하게 반영했다. 다섯째, 군악은 무엇보다도 전쟁에서 승리하는 목적(전쟁에서 ‘승리’와 ‘패배’라는 것 자체가 문화적 구성물이긴 하지만)을 위한 것인 만큼 그것은 전술의 일환이며 말하자면 지극히 ‘실용적인’ 음악이었다. 그 실용성에 대한 기대감 때문에 결과적으로 군악은 국경을 넘어 음악적 국제 교류의 무대가 될 수도 있었다.

그러나 그 중요성에도 불구하고, 그리고 동아시아 각국에서 제도화되어 전승되어 온 군악 전통의 공통성과 독자성에도 불구하고, 음악사학에서의 군악 연구는 동아시아 어느 나라에서나 매우 산발적이고 단편적인 수준에 머물러 있었다. 그 중에서도 한국의 군악 전통은 문헌자료 측면에서도 현존하는 전승의 측면에서도 사례가 풍부하고, 그 연구도 최근 들어 특히 활발하게 이루어지고 있다. 필자 역시 1990년대 초 한국 유학 시절, 군악 연구에 대한 학계의 기세에 힘입어 한국의 군악 제도 및 그 문화사적, 사회사적 의의에 관한 몇 편의 연구 논문을 발표한 바 있다. 필자의 기여는 미미하지만, 기존의 연구 성과와 알려진 역사적 사실 및 자료를 바탕으로 군악 전통을 동아시아 음악사의 맥락에, 나아가 세계 음악사의 맥락에 자리잡게 하는 작업이 남아 있다. 그 연구적 가능성을 모색하는 것이 본 발표의 목적이다. 따라서 본 발표는 새로운 역사적 사실의 발굴이나 엄격한 논증을 목적으로 하지 않는다.

본 발표의 주제인 ‘군악’에 대한 잠정적인 정의를 내리고자 한다. ‘군악’을 군사와 관련된 모든 음악적 행위로 넓게 본다면 신호 나팔부터 의장대 연주, 군대 행진곡, 위문 연주, 군가, 전쟁 가요까지 모두 ‘군악’이라고 할 수 있다. 그러나 여기서는 좀 더 좁혀서 군인에 의한 연주, 군사 행동과 직결된 연주, 군사 조직 안에서 제도화된 연주를 종합적으로 군악이라 부르고, 그러한 연주를 조직적, 상설적으로 담당하는 집단을 군악대라 부르기로 한다. 그러나 본 발표에서는 군악의 사회-문화사적 의의를 최대한 살리기 위해 넓은 의미의 ‘군악’, 혹은 군사와 관련된 ‘소리’ 일

반에 대해서도 일정한 고려를 하고자 한다.

## 2. 동아시아 군악의 시대구분

3000여 년에 걸친 동아시아 군악의 역사를 가장 큰 틀에서 파악하기 위해서는 시대구분을 설정할 필요가 있다. 필자가 아는 한, 그러한 시대구분의 시도 자체가 아직 존재하지 않는 것으로 보인다. 여기서는 어디까지나 잠정적이고 편의적이지만, 각 시대를 특징짓는 악기 및 악기 편성을 중심으로 다음 네 개의 시대로 구분할 것을 제안한다.

### (1) 금고(金鼓)의 시대: 기원전 3세기 이전

이 시대에는 청동 악기와 북이 군사적, 종교적 용도로 널리 사용되었다. 실제로 이 시대에 군사는 의례와 떼려야 뗄 수 없는 관계였다. 군신에게 제사를 지내고 전투에 앞서 길흉을 점치는 관습은 의례로서의 군악이 발생하게 된 근원 중 하나일 것이다<sup>2)</sup>. 또한 일무의 무무(武舞)는 군사를 모방한 춤이 의례화된 것으로 볼 수 있다. 『주례(周禮)』 『손자(孫子)』 등의 문헌에서 鼙, 鐃, 鐃于, 鐃, 鐃, 鐃 등의 악기가 군사용으로 사용되었으며, 북과 금속 타악기가 각각 진군, 후퇴의 청각적 신호로 사용되어 조직적인 전투가 가능했음을 알 수 있다<sup>3)</sup>. 위에 열거한 악기 중 일부는 한나라 때 이후에도 군악기 또는 제례악기로서 그대로 계승되었다. 금고(金鼓)로 대표되는 이 시기의 군악기가 제정일치라는 사회 환경 속에서 제사음악과 공용됨으로써 의례성을 띠게 되었고, 그것이 동아시아 군악의 기본 성격으로 후대에 계승되었다는 점을 지적할 수 있다.

### (2) 고각(鼓角)의 시대: 기원전 2세기~기원후 13세기

한나라 때 이후 중국에는 북방 유목민에서 유래한 군악 합주와 그 악기가 유입되었는데, 이를 북적악(北狄樂)이라 불렀다. 새로 들어온 악기 중 하나가 전한 이후에 유입된 리드 악기인 호가

- 2) 大師：掌六律、六同，以合陰陽之聲。…大師，執同律以聽軍聲而詔吉凶。（『周禮』春官）  
有軍事亦祭天、殺牛、觀蹄以占吉凶、蹄解者爲凶、合者爲吉。（『三國志』東夷傳、扶余傳）
- 3) 軍政曰、言不相聞、故爲金鼓、視不相見、故爲旌旗。夫金鼓旌旗者、所以一人之耳目也。（『孫子』軍爭篇第七）  
鼙人：掌教六鼓、四金之音聲，以節聲樂，以和軍旅，以正田役。教爲鼓而辨其聲用：以雷鼓鼓神祀，以靈鼓鼓社祭，以路鼓鼓鬼享，以鼙鼓鼓軍事，以鞀鼓鼓役事，以晉鼓鼓金奏，以金鐃和鼓，以金鐃節鼓，以金鑄止鼓，以金鐃通鼓。凡祭祀百物之神，鼓兵舞帟舞者。凡軍旅，夜鼓鼙，軍動則鼓其眾，田役亦如之。（『周禮』地官司徒、鼓人條）  
夏官司馬：中春教振旅，司馬以旗致民，平列陳，如戰之陳。辨鼓鐃鑄鑄之用；王執路鼓，諸侯執賁鼓，軍將執晉鼓，師帥執提，旅帥執鞀，卒長執鑄，兩司馬執鐃，公司馬執鑄；以教坐作、進退、疾徐、疏數之節。遂以搜田，有司表貉，誓民；鼓，遂圍禁；火弊，獻禽以祭社。（『周禮』夏官司馬、大司馬條）

(胡笳)이고, 또 다른 하나는 후한 이후에 사용이 두드러진 각(角)이었다. 이들을 포함한 대규모 합주로서 고취악(鼓吹樂)이 정비된 시대가 바로 한나라 때였다. 후한 시대에는 넓은 의미의 고취악 가운데 마상악(馬上樂)에서 유래되고 군사적 성격이 강한 횡취악(橫吹樂)과 노부에서 사용되어 연회적 성격이 강한 협의의 고취악의 두 종류가 존재했다<sup>4)</sup>. 한나라 고취의 제도는 수(隋) 당(唐) 시대의 개편을 거쳐 송(宋)나라까지 유지되었으나, 그 과정에서 고취는 일반 궁중음악과 융합되는 경향을 보였다. 이렇게 “탈군사화”된 고취악의 개념은 한국에서는 고려, 조선 왕조까지 계승되었고 베트남 궁중음악의 ‘대악(大樂: dai nhac)’도 마찬가지로 군사적인 맥락을 떠난 고취악의 계통으로 볼 수 있다 (趙維平1996 : 242-25, 金英峰1997 : 75 - 81).

고각을 중심으로 한 이 시기의 군악은 신하와 주변 국가에 하사하는 대상이기도 했기 때문에 한국, 일본에도 파급되어 동아시아의 표준형이 되었다. 고구려 고분 벽화에 그려진 악대는 후한의 고취제도를 반영하고 있다<sup>5)</sup>. 다만 일본에서는 10세기 이후 그 제도가 쇠퇴하여 현저한 변질을 겪었다.

### (3) 쇄납(嗩吶)의 시대: 14세기~19세기 후반

쇄납의 명칭은 페르시아어 surnay에서 유래한 것으로, 그 기원은 서아시아 및 중앙아시아로 추정된다. 유라시아에 널리 분포하는 이 계통의 악기가 14세기 이후 동아시아로 유입되었다. 유입 경로는 명확하지 않지만, 유입 초기부터 근대와 밀접한 관련이 있었음을 알 수 있다. 한국에서는 고려 말기부터 그 존재가 확인되며, 조선 초기에는 이름 그대로 태평소(太平簫)라는 군악병 조직이 취라치(吹螺赤)와 함께 편성되었을 뿐만 아니라 종묘제례악 중 정대업(定大業)에까지 태평소가 편성되었다. 조선 왕조가 건국 초기부터 이 새로운 악기에 주목하고 있었음을 알 수 있다.

16세기 후반 명나라 장수 척계광(戚繼光)이 획기적인 병서 『기효신서(紀效新書)』를 저술해 중국뿐 아니라 조선에도 널리 알려졌다. 『기효신서』의 등장은 동아시아에서 대포와 총으로 대표되는 화기의 발달과 보급을 배경으로 한다. 이에 따른 전술의 변화, 나아가 전장의 음향 환경의 변화는 쇄납을 비롯해 나발, 나각, 징, 자바라, 북 등으로 구성된 군악대 편성을 동아시아의 새로운 표준으로 이끌었다. 쇄납은 단순한 악기가 아니라 당시 첨단적이고 유용한 무기 중 하나이기도 했다.

4) 橫吹曲，其始亦謂之鼓吹，馬上奏之，蓋軍中之樂也，北狄諸國皆馬上作樂，故自漢已來北狄樂總歸鼓吹署。其後分爲二部，有簫笳者爲鼓吹，用之朝會，道路，亦以給賜。漢武帝時，南越七部，皆給鼓吹是也。有鼓角者爲橫吹，用之軍中，馬上所奏者是也。(『樂府詩集』「橫吹曲辭」)

5) 武帝滅朝鮮，以高句驪爲縣，使屬玄菟，賜鼓吹伎人。(『後漢書』卷85、東夷傳高句驪條)

쇄납은 군대 뿐만 아니라 민간에도 전파되어 종교적, 오락적 맥락에서 널리 사용되었다. 특히 중국에서는 민간으로 보급이 현저하게 진행되었다. 한편, 일본에서는 이 악기를 “차르멜라 charumera”라는 포르투갈어로 불렀지만, 군사적으로 사용된 적은 전혀 없었고 이국적인 소리를 내는 도구로 주변적으로 취급되었다.

#### (4) 서양식 군악 시대: 19세기 말부터

19세기 후반, 유럽과 미국의 정치-외교적 압력 속에서 동아시아 국가들이 군사조직을 개혁한 결과, 서양식 군악이 각국에 전파되었다. 그 움직임은 일본이 가장 빨랐고<sup>6)</sup> 청나라와 대한제국이 그 뒤를 이었다. 그 급속한 도입은 본래 새로운 군사 교련을 의도한 것이었지만, 결과적으로 초창기 서양 음악 수용의 틀을 마련했을 뿐만 아니라(Nettl 1985:11), 사회 체제의 극적인 변화를 소리로 각인시켰다. 일본과 달리 전통적인 군악대를 유지했던 중국과 한국에서는 신구의 군악이 교체와 일시적인 병존, 갈등 상황을 보였다. 다만 한국에서는 군대 자체가 강제 해산되었기 때문에 서양식 군악의 공식적인 역사는 짧았다. 제2차 세계대전 이후 각국은 (일본의 자위대를 포함해서) 서양식 군악대를 정비했지만, 그 임무는 더 이상 군사적 기능과 직결되지 않는 의례적, 외교적 연주에 있다. 한국에서는 전통적인 대취타를 레퍼토리로 하는 국악군악대가 1960년대에 창설되었다.

다음으로 세계 음악사를 염두에 두었을 때 필자가 주목하는 몇 가지 사건을 중심으로 비교 검토와 해석을 시도해 보고자 한다.

### 3. 군인의 연주, 군인으로서의 연주

앞서 군악을 정의해서 ‘군인에 의한 연주’를 포함시켰는데, 음악을 담당하는 군인 또는 군대라는 주제는 특히 동아시아 공연예술의 사회사적 맥락에서 충분히 고려할 만한 가치가 있다고 생각한다. 중국문학자 김문경(金文京)은 『『戲』考: 중국의 예능과 군대』(1989)라는 시사점이 풍부한 논문에서 원래 ‘戲’자가 군대의 부대를 가리키는 말이였다는 점을 지적하면서, 근대 이전과 이후를 막론하고 군대가 음악가의 공급처가 되었다는 점<sup>7)</sup>, 군대 내에 가무악을 업으로 하는

6) 흥미롭게도 19세기 후반에 일본인이 전수받은 서양식 군악이 민속화되어 지방 축제 등에서 연주되는 사례가 있다. 교토시의 ‘야마 구니타이(山國隊) 군악’, 지바현 가토리시의 ‘오란다(オランダ) 악대’ 등이 그것이다. 奥中康人(2012), 참조.

남녀 음악인 및 연희자들이 존재했다는 점, 군대가 전개한 상업행위의 일부에 공연예술이 포함되었다는 점, 군대의 이동에 따라 연희자들도 이동하여 공연예술의 지방 전파에 관여했다는 점, 군인과 음악인이 모두 사회의 하층에 위치하고 이민족과 범죄자를 포함하고 있으면서 지배층과도 직결될 수 있었다는 점 등을 고증했다. 군인은 싸운다는 신체 행위, 음악인-연희자는 연기한다는 신체 행위를 통해 각각자신의 존재를 사회에 호소하고 힘을 과시할 수 있었다. 그런 점에서 양자는 본질적으로 밀접한 관계에 있었던 것이며, 군악은 양자의 잠재된 힘이 권력의 통제를 받았을 때 발생하는 음악이었다.

악귀나 액을 쫓는 의식인 나례 및 그것이 공연예술로 변화된 나희는 그 성격상 군대와 깊은 관련이 있으며 나례는 오례 중에서도 군례에 포함되었다. 이 나례가 가면극의 기원 중 하나라는 것은 잘 알려진 사실이다. 그 나례 중에서도 특히 군대와 관련이 깊은 것을 군나(軍儺) 또는 군중나(軍中儺)라고 불렀다. 한국에서는 고려 말에서 조선 초기에 군나를 집행했다는 기록이 산견된다(황경숙 2000:151-164). 군나에는 승리한 것을 자랑하는 개선의 의미 뿐만 아니라 전장의 부정을 씻어내는 의미도 담겨 있었던 것으로 보인다.

사진실이 그 저서 『한국연극사연구』(1997:222-232)에서 상세히 고증한 듯이, 조선 전기 궁중 나례 및 나희를 실시함에 있어서 의금부에 소속된 여희자인 경중우인(京中優人)이 필요했다. 한국에서 민간 연희자들은 늦어도 고려시대 이후 군 및 경찰과 관련된 직책을 많이 얻었다. 신분이 낮고 사회의 주변에 위치했던 그들에게 공적인 직책을 받는 것은 경제적, 정치적으로 큰 이득이 되었으며, 한편으로 권력자 측에서도 그들의 기예를 활용하면서 지위를 부여함으로써 그들의 관리를 용이하게 했다고 볼 수 있다. 이능화가 『조선무속고』에서 언급한 무병 제도, 나아가 그가 직접 목격했다는 각을 연주한 무부군뢰(巫夫軍牢)(이능화 1991: 101-103)도 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다(배인교 2009).

고대 일본에서는 수(隋) 나라 및 당(唐)나라의 고취제도가 도입되어 8세기 중엽에 성립된 율령제(律令制) 하에서 병부(兵部) 산하에 고취사(鼓吹司)라는 관청을 두었다. 그러나 10세기 이후 이 제도는 쇠퇴의 길을 걸었다. 이후 에도 시대까지 이어지는 무사정권 시대를 통해서 군사용 악기는 나각, 북, 종으로 한정되었다. 그러나 제도적으로는 쇠퇴한 고취사가 궁중음악 전승 조직의 변화에 깊이 관여했다고 보는 견해가 있다. 나라 시대에 궁중음악을 관장하던 아악료(雅

7) 다음 기사는 중국 송나라 때 및 조선 초기에 군대가 음악가의 공급원이 된 사례를 보여준다.

太常鼓吹署樂工數少，每大禮，皆取之於諸軍。一品已下喪葬則給之，亦取於諸軍。又大禮，車駕宿齋所止，夜設警場，用一千二百七十五人。奏嚴用金鈺、大角、大鼓，樂用大小橫吹、鼙、簫、笳、笛，角手取於近畿諸州，樂工亦取於軍中，或追府縣樂工備數。(『宋史』志 第九十三樂十五、鼓吹上)

禮曹啓：“以補充軍屬樂工者，或至十二三年，未得受職，兵曹補充軍四朔相遞立番，而考其仕日，受隊副長之職。今屬樂工補充軍，依此例，以仕日多少，授隊副長之職，仍屬樂工。”從之。(『世宗實錄』65권, 세종 16년 8월 24일)

樂寮)가 점차 쇠퇴하는 가운데 10세기에 새롭게 음악인 조직으로 악소(樂所)가 성립되었는데, 그 중심을 차지한 것은 천황의 측근에 있으면서 호위하는 근위부(近衛府) 관인이었고, 이후 아악 연주자, 특히 관악기연주자가 근위부 하급 관인으로서의 직책을 얻게 되었다. 역사학자 하야시야(林屋辰三郎)는 『중세 예능사 연구』에서 이 사실에 주목하여 율령제도 하의 고취사가 그 군사적인 성격 때문에 원래부터 근위부와 밀접한 관계를 맺었고, 고취사 제도와 아악료의 쇠퇴에 따라 점차 일반 아악으로 영역을 변화시켜 나갔다고 보았다(林屋 1960:211-218). 여기서 아악 연주자는 어디까지나 형식적인 무관에 불과했지만, 비록 형식적이라 하더라도 음악인들에게 기대되는 힘이 천황을 호위하는 무력과 동등한 것으로 여겨졌다는 것을 의미한다고 볼 수 있다.

#### 4. 군악과 ‘이국적인’ 이미지

흥미롭게도 동아시아에서는 고대부터 군악에 대해 ‘이국적인’ 이미지가 부여되어 왔다. 물론 적대적인 집단이 연주하는 군악은 ‘이국’과 그로 인한 공포의 원천이 되겠지만, 자국의 군악에서도 이국이나 타향의 이미지, 이별의 광경, 슬픔의 감정 등을 불러일으키는 경우가 많았다.

호가(胡笳)에 가탁된 이국적인 이미지를 표현한 문학 작품으로서 후한의 채인(蔡琰)이 흉노에 납치되어 십여 년을 보낸 고뇌를 스스로 읊었다고 전해지는 ‘후한십팔박(胡笳十八拍)’이 대표이며(다만 이것이 후대의 창작이라는 의견이 유력하다), 8세기의 잠참(岑參)의 ‘호가가(胡笳歌)’, 왕창령(王昌齡)의 ‘호가곡(胡笳曲)’도 마찬가지다. 고려 말(14세기 말) 정몽주의 시 ‘태평소’는 이 악기가 한국에 전파된 증거로 여겨지는데, 이것 역시 호가을 읊은 이들 중국 시문학의 영향을 받았다고 보아야 할 것이다<sup>8)</sup>.

수·당나라에 이르러 한나라 때 고취악을 대표했던 단소요가(短簫鏡歌)가 폐지되고, 새로이 횡취악 계열의 군악을 중심으로 넓은 의미의 고취악이 편성되었다. 이 횡취악 역시 선비(鮮卑) 계통 왕조인 북위(北魏)에서 유래한 만큼 ‘이국’의 표상이 수반되었다. 선비어 가사를 불렀을 뿐만 아니라 각을 뜻하는 선비어 명칭인 ‘바라회(簸邏回) bo luo hui’도 통용되었다<sup>9)</sup>. 와타나베(渡辺信一郎)는 수·당나라의 고취가 선비 색채를 짙게 남긴 것은 그 왕조의 시조가 선비족 계통이었기 때문이며, 왕조의 정통성을 주장하는 의미를 가졌다고 말했다(渡辺 2013:277), 북

8) 鳳管裝金口 清商自此生 / 一聲高撼月 六孔巧鑽星 / 作止嚴軍令 低昂動客情 / 想看征北日 吹徹虜王庭。(『圃隱集』卷一)

9) 8세기 일본에 전해진 대각은 당시 ‘하라노후에 hara no fue’로 발음된 것으로 보이며, ‘簸邏回’와의 발음상의 연관성을 짐작할 수 있다.

방계 군악기와 가사가 자아내는 ‘이국’의 표상 자체가 이미 군악의 전통적 요소였다고 볼 수도 있다.

쇄납류 악기와 그 범유라시아적인 전파는 이 악기가 군악에서 중용되었다는 사실과 함께 글로벌 음악사에서 다룰 만한 주제이다. 이 악기가 동아시아 각국에서 ‘이국적인’ 악기로 인식되어 왔다는 것은 외래어를 그대로 표기한 그 명칭에서도 알 수 있다. 동아시아 문헌에는 이 악기의 유래에 대해 자세히 설명한 것이 없다. 한국에서는 이 악기를 ‘호적’이라고도 부르는데, 역시 그 이름이 ‘이국적인’ 성격을 나타내기도 한다. 다만 이 명칭은 『기효신서』에서 이 악기를 ‘호적(號笛)’이라고 표기한 데서 비롯된 한자 음차(音借)일 가능성도 있다.

일본에서는 이 악기를 일반적으로 ‘차르메라’라고 부른다. 그 명칭이 포르투갈어에서 유래한 것은 잘 알려진 사실이지만, 실제로 일본에 전해진 악기는 유럽 악기가 아닌 중국이나 한국에서 전래된 쇠납 및 그 변종이었다. 이 악기를 포르투갈어로 부른 이유는 분명하지 않지만, 하야시(林謙三)에 따르면 이미 16세기 후반에 기독교를 통해 유럽 계통의 차라멜라charamela 내지 샬마이Schalmei가 일본에 전해졌다가 사라지고, 그 후 다시 일본에 전해진 동종의 악기인(그리고 기원을 같이 하는) 쇠납에 대해 차르메라라는 이름을 붙였기 때문이라는 것이다(林 1973:594-597).

하야시는 또 이 악기가 임진왜란을 계기로 일본인에서도 알려지게 되었다고 추측했지만(林 1973: 591-592), 확실한 증거는 없다. 또한 『기효신서(紀效新書)』가 에도시대 일본에서도 읽혀졌기 때문에<sup>10)</sup> 쇠납이 군사용 악기라는 것을 아는 일본인도 있었을 것이다. 그러나 무엇보다 17-18세기 일본을 방문한 조선통신사 및 류큐 사절단을 수행한 음악인들이 연주한 쇠납이 일본인들에게 이 악기를 ‘이국적인’ 표상과 함께 인상 깊게 각인되었다<sup>11)</sup>. 태평소(그리고 나발)는 에도시대의 회화나 공예품에 종종 과장되게 그려져 있으며, 조선통신사를 모방한 제레나 민속 축제에사도 연출되었다. 조선통신사가 가져온 태평소의 이미지는 에도시대부터 20세기 전반까지 영장수의 신호로 붙었던 ‘토진부예(唐人笛)’라는 이름으로 지속되었다. 또한, 최근까지도 포장마차 라면집이 영업을 알리는 도구로 차르메라를 사용해 온 것도 이 악기가 지속적으로 이국적인 이미지를 매개했기 때문일 것이다.

그러나 오키나와의 쇠납은 일본 본토와는 다소 다른 양상을 보인다. 류큐 왕국에서는 적어도 15세기 이후부터 취타에 해당하는 노차악(路次樂:rujigaku)이 존재했고, 그 안에서 츠오나

10) 에도시대 일본에서는 1798년 스바야 이하치(須原屋伊八), 1846년 에도 이즈미야 젠베이(江戸和泉屋善兵衛), 오무라 고교칸(大村五教館) 등이 간행한 『기효신서』가 발행되었다.

11) 『和漢三才圖會』(1712) 권18, 악기조에는 ‘太平簫 타이빈스야우 ちゃんめら’ 항목에 악기 그림과 함께 설명을 실고 ‘按朝鮮琉球人之行列吹喇叭銅角太平簫等以前駟’라는 설명을 실었다.

(tsuona) 또는 가쿠(gaku)라고 하는 쇠납이 연주되었다. 또한 노차악과는 별도로 ‘쇠납악(噴  
 吶樂)’도 존재했다. 이는 중국에서 온 책봉사를 궁궐(수리성)에 맞이하여 마당을 걸어서 지나갈  
 때 연주하던 음악이었다. 노차악과 쇠납악의 연주자는 신분이 서로 달랐지만, 그 악곡은 부분적  
 으로 공통점이 있었다(内田 2013: 73, 金城 2013: 58-59). 쇠납악은 중국과의 외교 관계를 유지  
 하기 위한 음악적 공통 언어, 이른바 프로토콜(protocol)로서 류큐 왕국에 도입되었지만, 그와  
 동시에 류큐 왕가를 상징하는 소리로서도 자리잡았다. 노차악은 에도시대 일본에 파견된 사절  
 단에도 동행했는데, 류큐 사절단은 에도 막부에 의해 의도적으로 ‘중국풍’의 복장과 행동을 요구  
 받았다고 한다. 류큐 사절단의 노차악은 조선통신사의 최고수와 마찬가지로 일본에서는 단순히  
 ‘이국적인’ 음악으로 여겨졌다. 실제로 에도시대 일본인들은 조선통신사와 류큐 사신을 종종 혼  
 동하여 묘사하기도 했다. 오늘날 오키나와에서 노차악의 흔적을 남기는 민속예술은 ‘당인행렬  
 (唐人行列)’ 등으로 불리며, 중국의 이미지를 강하게 표현하고 있다. 류큐 왕국의 멸망 이후 오  
 키나와에서도 쇠납은 다시 ‘이국적인’ 악기로 여겨지게 되었다.

## 5. 도시적 음악으로서의 군악

평상시의 군악은 당연히 군사적인 기능보다 의례적, 오락적 요소가 강했지만, 군악이 항상  
 울려 퍼지는 곳은 어느 정도 규모의 군대가 주둔하는 도시적 환경이었다. 따라서 군악의 역사는  
 도시의 역사와도 밀접한 관련이 있는데, 19세기 중엽 『한양가(漢陽歌)』에 묘사된 최고수처럼 군  
 악의 울림과 군악대의 위용은 도시 사회의 발전을 상징하는 것이기도 했다. 또한 도시 자체가 경  
 제적으로 발전하고 주민들 사이에서 높아지는 음악적 수요를 수용하는 직업 음악인들이 생겨났  
 는데, 원래 도시에 주둔하던 군악대 음악인들은 그 수요에 즉각적으로 대응할 수 있었다. 이렇게  
 군악은 공식적인 음악 공간뿐만 아니라 개인의 사적인 공간으로도 확대되었다.

그 양상을 전형적으로 보여주는 것은 조선 후기의 세악수였다<sup>12)</sup>. 군악 조직으로서 세악수  
 의 특수성은 일반 궁중음악과 공통된 악기로 구성된 삼현육각으로 연주했다는 점, 군사와 직접  
 적인 관련성이 없는 의례적, 오락적인 연주를 주로 담당했다는 점 등에서 찾아볼 수 있다.

세악수의 형성 시기를 밝히는 자료는 없으나<sup>13)</sup> 17세기 말에 그 존재가 밝혀졌고, 18세기 전반

12) 이 주제는 필자가 植村(1993)에서 자세히 논한 바 있다.

13) 任方冰(2014:155-156)에 따르면 『紀效新書』 및 『練兵實紀』의 내용을 비교해 볼 때 관(管) 2, 적(笛) 2, 생(笙) 1, 소고(小鼓) 1, 운고(雲  
 鼓) 1, 발고(鉦鼓) 1로 구성된 세악이 최고수에 포함되어 있었음을 알 수 있지만 그 구체적인 용도는 아직 의문으로 남아 있다고 한다.

에는 중앙군의 각 영문에 25명씩 배치되어 제도적으로 확립되었다. 중앙군영에서 그들의 임무는 첫째 행형 등에서 행악 연주, 둘째 군병에게 음식을 배푸는 의례인 호괘(槁饋)에서의 연주였으며, 18세기 후반 이후에는 장악원이 담당하던 연례악 영역에까지 일부 세악수들이 관여하게 되었다. 그 단초는 정조의 화성행차(18세기 말)에서 화성에 배치된 장용영의 세악수 다수가 장악원 악공과 함께 연례악을 연주한 사례에서 찾을 수 있다.

세악수들은 세악수도가(細樂手都家)라는 일종의 자치조직을 구축하여 그곳에서 교습과 활동을 전개하였는데, 그 조직 형태와 기능은 세습무가에 의한 광대칭(혹은 신청)과 매우 유사하여 양자의 연관성을 짐작할 수 있다. 세악수도가의 존재 자체가 세악수의 활동이 군사적 기능을 멀리 떠난 것이었음을 보여준다.

세악수는 본래의 군사적 임무와는 별개로 도시 주민의 음악적 수요를 충족시키기 위해 연주를 했고, 이를 통해 보상을 받기도 했다. 그들은 주로 거상악, 무용 반주, 그리고 가곡 반주를 담당했다. 18-19세기 한문 소설은 이러한 상황을 잘 묘사하고 있는데, 유득공(柳得恭)의 ‘유우춘전(柳遇春傳)’은 해금 연주에 뛰어난 세악수인 주인공이 손님을 위해 저속한 연주를 하는 것에 예술가로서의 양심에 상처를 입고 그 직을 그만두었다는 이야기이고, 성대중(成大中)의 ‘개수전(丐帥傳)’은 서울의 거지들이 연회를 열고자 용호영 세악수에게 연주를 의뢰해 마침내 이를 실현했다는 이야기이다. 시중에서 세악수의 연주 활동은 기녀, 문인, 그리고 왈자라고 통칭되는 호탕하고 소비적인 풍류객들의 네트워크 속에서 전개되었다. 문인들의 풍류방에도 세악수는 장악원 악공과 함께 뛰어난 기량을 갖춘 전문 음악인으로서 참여하여 문인들에 의한 시조 창작 및 가창 활동을 측면에서 지원했다는 사실을 19세기 말의 유력한 문인 가객인 안숙영의 시조집 『金玉叢部(金玉叢部)』를 통해 알 수 있다. 세악수는 군악대라는 명분과 기능을 끝까지 유지하면서 도시문화와 도시경제의 발전에 힘입어 비군사적 활동도 전개했다는 점에서 특이성이 인정되지만, 그 존재 양상을 동아시아 음악사에 자리매김하는 작업은 앞으로의 과제이다.

## 6. 전통 군악의 현대적 전개

19세기 후반에 서양의 근대적 군사제도와 함께 서양식 군악이 도입된 동아시아에서는 그 이전의 군악을 유지하던 조직 자체가 해체되면서 전통 군악은 급속히 쇠퇴할 수밖에 없었다. 1934년에 발매된 ‘상점선전(店頭宣傳)’이라는 음반(경성고악단 연주, Regal C289)에 수록된 취타의 연주는 군악의 음향에 대한 민중의 인식 변화와 권위의 하락을 여실히 보여준다.

그러나 아이러니하게도 서양식 군악이 세계적으로 ‘보편적인’ 음악 양식과 규율 훈련, 국민 통

합과 같은 사회적 기능을 갖춘 것으로 널리 보급된 후, 바로 그것으로 인해 ‘우리 군악’이 다시 떠오르게 되고 ‘전통’이라는 새로운 의미를 부여받아 부활하는 경우가 있다. 그 전형적인 사례를 1960년대 이후 한국에서 찾아볼 수 있다<sup>14)</sup>.

강점기 시대 내내 공식적으로 연주된 적이 거의 없었던 대취타는 1961년에 정권을 잡은 박정희 대통령이 개최한 ‘국군의 날’ 군사 퍼레이드에서 국악연수원생들에 의해 부활 연주되었다. 이를 계기로 ‘구군악(舊軍樂)’, 즉 대취타는 국악의 한 장르로 자리 잡게 되었으며, 1971년 국가지정 무형문화재로 지정되어 현재까지 국립국악원에서 전승되고 있다. 한편 국군에서도 1968년 육군국악대가 창설되면서 대취타가 중요한 레퍼토리로 자리잡았고, 1980년대 이후에는 서울올림픽을 비롯한 국제 스포츠 대회와 각종 외교 의례에서 대취타가 적극적으로 연출되었다. 물론 국악원의 ‘정통적’ 전승과 국군악대의 연주는 똑같은 것이 아니지만, 양자의 활동이 병행되면서 대취타는 ‘창조된 전통’으로서 현대 한국사회에 정착하게 되었다. 그 최첨단은 방탄소년단의 멤버 슈가의 랩 음악 ‘대취타(Daechwita)’일 것이다. 이 곡은 왕으로 등극한 광해군의 고사와 사극 풍의 영상을 배경으로 하여 대취타 사운드에 도입부에 인용되어 권력을 탐하는 자의 폭력적 심리와 내면을 노래하고 있다. 지금까지 한국 내에서 대취타에 부여되어 온 여러 이미지 - 민족, 역사, 전통, 군사력, 왕권 - 를 모두 활용하면서도 이에 대한 아이러니가 묻어나는 이 곡은 현대 한국의 대중 문화 속에서도 전통 군악이 상상력의 원천이자 자원이 되어 있다는 것을 알 수 있다. 그 상상력은 BTS의 세계적인 인기로 힘입어 이제는 한국만의 것이 아닌 전 세계적으로 소비되는 대상이기도 하다.

이번 발표에서 제시한 관점은 글로벌 음악사를 바라보는 앞으로의 군악 연구에 필요한 관점의 극일부에 불과하다. 그러나 군악이라는 특수한 음악 장르가 일국사적인 틀을 넘어 동아시아 음악사의 공통된 주제가 될 때, 그 역사적 의미가 점차 밝혀지는 것과 동시에 동아시아 음악사를 바라보는 관점 자체도 갱신될 수 있을 것으로 기대한다.

14) 이 주제는 필자가 植村(2005)에서 자세히 논한 바 있다.

## | 참고문헌

---

( 한국어 )

- 배인교, “조선후기 무부군뢰(巫夫軍牢) 연구,” 『한국무속학』 ( 한국무속학회, 2009 ), 18, 143-171.  
사진실, 『한국연극사 연구』 서울: 태학사, 1997.  
植村幸生, “조선후기 세악수의 형성과 전개,” 『한국음악사학보』(한국음악사학회, 1993)11집, 471-495.  
이능화, 이재곤 역, 『조선무속고』 서울: 동문선, 1991.  
이숙희, 『조선후기 군영악대』 서울: 태학사, 2007.  
황경숙, 『한국의 벽사의례와 연희문화』 서울: 월인, 2000.

( 일본어 )

- 植村幸生 「朝鮮前期軍樂制度の一考察：吹螺赤と太平簫」 『東京藝術大学音楽学部紀要』 21, 1995, 1-32.  
植村幸生 「創出された伝統：解放後の韓国における《大吹打》の復興」 櫻井哲男, 水野信男編 『諸民族の音楽を学ぶ人のために』 京都：世界思想社, 2005, 59-81.  
植村幸生 「東アジア軍樂の社会·文化史に向けて：韓国·朝鮮の事例から」 『言語社会』 12, 2018, 208-217.  
内田順子 「首里王府儀礼を彩る樂の変遷：螺赤頭の樂と笙家来赤頭の樂を中心に」 『ムーサ：沖縄県立芸術大学音楽学研究誌』 14, 2013, 63-75.  
奥中康人 『幕末鼓笛隊：土着化する西洋音楽』 大阪：大阪大学出版会, 2012.  
金城厚 「琉球の外交儀礼における樂器演奏の意味」 『ムーサ』 ( 沖縄県立芸術大学音楽学研究室 ) 14, 2013年, 53 - 61.  
金英峰 「中部ベトナムにおける音楽文化の伝承と変化：宮廷音楽を中心に」 大阪大学博士論文, 1997.  
金文京 「『戲』考：中国における芸能と軍隊」 『未名』 8, 1989, 1-28.  
趙維平 「文献史料に見られるベトナム宮廷樂：一九世紀までの若干の史籍の解釈を通じて」 『東洋音楽研究』 61, 1996, 22-34.  
林謙三 『東アジア樂器考』 東京：カワイ樂譜, 1973.  
林屋辰三郎 『中世藝能史の研究』 東京：岩波書店, 1960.  
渡部信一郎 『中国古代の樂制と国家：日本雅樂の源流』 京都：文理閣, 2013.

( 중국어, 영어 )

- 任方冰 『明清军礼与军中用乐研究』 北京：中央音乐学院出版社, 2014.  
Grant, Morag Josephine “Chaos and order: Issues in the historiography of martial music.” Strohm, Reinhard (ed.) *Transcultural Music History: Global Participation and Regional Diversity in the Modern Age*. Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2021, 125-142.

# 우에무라 유키오, “동아시아 군악 전통의 비교연구를 위한 시론”에 대한 토론문

임혜정 Im, Hyejung

한양대학교 교수

이번 학회의 주제가 “글로벌시대 한국음악학의 위상”이기도 하며, 발표자도 서론에서 21세기 음악학에서 “글로벌 음악사”가 유행처럼 번지고 있다고 언급하고 있기도 하다. 과연 한국음악학이라는 학문에서 “글로벌 음악사”가 단지 다방면에서 시도로만 그치지 않고 유용한 하나의 흐름으로 정착한 것인지, 또는 앞으로 발전 가능성이 있는지, 이를 논의해 보는 것이 이번 학회가 직면한 가장 큰 과제라고 본다.

그리고 발표자가 제안하고 있는 연구는 그간 국가별로 산발적이고 단편적인 수준에 머물렀던 군사적 행동과 연계된 음악 연주라는 특정 주제를 글로벌 음악사로서 논의해 보는 구체적인 작업의 예가 될 수 있다고 본다. 또한 한국의 군악 전통을 동아시아 음악사의 맥락에, 나아가 세계 음악사의 맥락에 자리잡게 하는 작업으로서의 가능성에 기대를 갖게 되는 바이다.

동아시아 군악 전통의 비교에 대한 이번 발표문 중 발표자에게 궁금한 점을 이 자리를 빌어 제시해 보면 다음과 같다.

1) 동아시아 군악의 시대구분의 설정에는 대략적으로 동의하는 바이다. 다만 두번째의 시대로 제시한 “고각(鼓角)의 시대: 기원전 2세기~기원후 13세기”는 당시 군악으로 사용된 악기들과 편성형태를 고려해 본다면 두 시대 이상으로 나누는 것도 가능하다고 본다. 동아시아 전체를 대상으로 하는 시대 구분이기엔 “고각(鼓角)”이라는 극도로 단순화 된 요소만을 시대의 상징으로 내세울 수밖에 없는 한계가 있었다고는 짐작이 되는 바이다. 이에 대한 발표자의 고민이 있었다면 그 구체적인 내용이 궁금하다.

2) 이 글에서는 군악에 대한 ‘이국적인’ 이미지를 언급했다. 그렇다면 19세기 후반에 서양식 군악이 동아시아에 도입되는 것은 발표자가 제시한 바와 같이 전통 군악의 “현대적 전개”의 계기라고 볼 수도 있지만 여전히 ‘이국적인’ 이미지 역시 유지되는 것이라고도 볼 수 있는지 궁금하다. 그리고 이러한 “이국적”, “현대적”이라는 이미지가 군악에 더해지는 것은 군악이 곧 힘과 권위를 상징하는 음악이라는 것과는 관련이 있어 보인다. 즉, “이국적”, “현대적”인 감각이 이 음악으로 군중을 압도하는 데에 커다란 역할을 할 수 있다는 의견을 제시해 보는 바이다. 이에 대한 발표자의 견해가 궁금하다.



[03]

## “아리랑”문화와 “밀양아리랑”의 중국에서의 전승

### Culture of Arirang with Milyang Arirang’s transmission in China

장익선 Zhang Yishan

연변대학교 교수

#### Abstract

A folk song has emerged as a quintessential emblem of national culture, even transcending borders to become a universal musical heritage. Despite its profound attachment among many, its widespread dissemination carries a wealth of cultural heritage. Not every culture achieves recognition through legal prescription; hence, it is through the collective efforts and wisdom of many, akin to the “Miyang Arirang” and “Arirang,” that we attain this newfound sphere.

#### 1. 서론

“아리랑”은 민요<sup>1)</sup>이다. 그 생성적 근원인 지역적이고 토속민요의 한 갈래로부터 통속적인 민요로 발전하여 현재는 한민족의 중요한 문화유산으로, 한반도 뿐만 아니라 전세계에 전해지고

- 1) 본문에서는 기존의 “아리랑”과 창작된 “아리랑”류의 민요들을 모두 “민요”라고 지칭한다. 그것은 비록 민요의 개념에서 조금 벗어나는 하지만 단어의 통용과 이해를 돕기 위해 서이다. 하여 본문은 이러한 개념으로 되었기에 이를 참조하기를 바란다. “민요”의 개념에 대한 정의는 본문에서 잠시 접어 두려고 한다. 그것은 “전통민요”, “신민요” 등의 개념들이 있기에 본문에서는 위에서와 같이 잠정 부르기도 하였기에 이를 참조하였으면 한다.

있으며 세계인이 익숙히 아는 “아리랑”문화로 자리매김을 하고 있다.

오늘날 “아리랑”은 한민족의 민요 한 수일 뿐만 아니라 세계음악의 하나로 자리를 잡아가고 있으며<sup>2)</sup> 다양한 장르로 널리 전해지고 있다. 이러한 “아리랑”의 특징을 잘 탐구하고 연구할 뿐만 아니라 그 전파력도 정확하게 이해하고 그 속에 잠재되어 있는 문화를 참답게 인지하는 것도 중요한 의미가 있다고 본다.

이러한 시점에서 현재 “밀양아리랑”의 전파와 중국에서의 전승 상황이 어떠한지를 숙지하고 그 전파력과 전승 및 보존정황에 대하여 탐구하고 밝혀내며 향후 나아가야 할 점을 연구하는 것도 중요한 일이라고 생각된다. 그리고 “밀양아리랑”도 본조 “아리랑”과 같이 세계적인 “밀양아리랑”문화로 자리매김하게 하는 것도 일정한 의미가 있는 사업이라고 본다.

## 2. 본론

민요로 태어나 세계음악의 한 일원으로 자리잡은 “아리랑”은 단순한 민요가 아니라 한민족의 넋을 담고 있는 다양한 문화의 집중체라고 생각한다. 이는 “아리랑”에 대한 많은 연창가, 창작가 그리고 다양한 형태의 연주연창이 이룩한 성과 뿐만 아니라 그 속에 담겨져 있는 문화적 의의도 매우 중요한 위치에 있으며, 이를 학문적 차원으로 끌어 올린 학자분들의 탐구도 소홀히 할 수 없다고 생각한다.

### 1) “아리랑” 연구

“아리랑”에 대한 다양한 시각에서의 논의와 연구는 참으로 폭넓게 진행되었고 그 성과들도 참으로 많다. 이러한 논의들을 다 종합하기 힘들기에 아래에 2011년 12월 14-15일 한국학 중앙연구원에서 진행된 《한국문화 속의 아리랑》국제 학술대회 논문집에 수록된 논문들을 텍스트로 종합해 살펴보려 한다.

논문집에서 기초논문으로는 조동일의 《아리랑을 어떻게 연구할 것인가?》<sup>3)</sup>, 음악의 시각으로 바로본 아리랑에는 이보형의 《아리랑의 근원과 전파》<sup>4)</sup>, 김영운의 《전통음악 입장에서 바라

2) 신대철, “아리랑의 세계” 《한국문화와 그 너머의 아리랑》 한국학중앙연구원, 14쪽.

3) 조동일의 《아리랑을 어떻게 연구할 것인가?》 동상서 29쪽.

4) 이보형의 《아리랑의 근원과 전파》 동상서 51쪽.

본 아리랑》<sup>5)</sup>, 민은기의 《현대음악으로 다시 태어나는 아리랑》<sup>6)</sup>이 있고, 문학과 대중문화의 시각으로 바라본 아리랑에는 강등학의 《아리랑의 부류별 국면과 문화형질의 전승맥락》<sup>7)</sup>, 김익두의 《현대문학에 나타난 ‘아리랑’》<sup>8)</sup>, 박애경의 《아리랑과 K-pop 그리고 월드뮤직-아리랑의 대중화, 세계화와 관련하여》<sup>9)</sup>, 북한과 해외 동포 사회의 아리랑에는 정팔용의 《북한의 아리랑》<sup>10)</sup>, 장익선의 《중국에서의 ‘아리랑’상징성》<sup>11)</sup>, 김보희의 《한인 디아스포라 아리랑의 원형과 파생관계 연구》<sup>12)</sup>, 아시아인의 시각으로 바라본 아리랑에는 우에무라 유키오의 《〈이츠키(五木)자장가〉의 아리랑 기원설-그 형성과 계승》<sup>13)</sup>, 왕양편의 《대만의 아리랑-그 수용역사에 대한 개요》<sup>14)</sup>, 트란 광 하이의 《동남아시아의 아리랑-베트남의 사례》<sup>15)</sup>, 아시아 밖의 시각으로 바라본 아리랑에는 이병원의 《미국 내에서 진행되고 있는 ‘아리랑’상징성의 변화에 대한 소견》<sup>16)</sup>, 사이먼 밀스의 《다면(多面)의 가락-아리랑에 대한 유럽인의 해석》<sup>17)</sup>, 진 킨라의 《문화적 표상으로서의 민요-한국 아리랑으로부터의 교훈》<sup>18)</sup> 등의 논문들이 수록되었다.

이상의 논문들에서는 “아리랑”을 연구하면서의 연구방법론, 음악적 연구, “아리랑”의 문화와 대중문화, 북한과 해외에서의 “아리랑”이 사회적인 생성과 그 상징, “아리랑”이 내포하고 있는 다양한 의미 그리고 새롭게 탄생하고 변화하는 내용들을 담고 있다.

이는 “아리랑”이 신세타령을 하거나 남녀의 사랑을 이야기하는 단순한 민요 혹은 가요의 범주를 벗어나 더 많은 함의를 담고 있다는 것을 알려주고 있다. 그 외 《아리랑의 어원》《반일》 등의 많은 논문들도 아리랑이 가지고 있는 많은 의미들을 말해주고 있다. 즉 “아리랑”은 인문적, 사회적, 역사적 등 다양한 측면에서 많은 사람들의 생각, 현실에 대한 견해, 사회의 치중점 등을 말해주고 있다. 이로부터 필자는 “아리랑”이 단순한 민요의 범부를 넘어 포괄적인 및 그 어떠한 상징적인 문화로 되었다고 본다.

- 5) 김영운의 《전통음악 입장에서 바라본 아리랑》 동상서 73쪽.
- 6) 민은기의 《현대음악으로 다시 태어나는 아리랑》 동상서 96쪽.
- 7) 강등학의 《아리랑의 부류별 국면과 문화형질의 전승맥락》 동상서 113쪽.
- 8) 김익두의 《현대문학에 나타난 ‘아리랑’》 동상서 142쪽.
- 9) 박애경의 《아리랑과 K-pop 그리고 월드뮤직-아리랑의 대중화, 세계화와 관련하여》 동상서 166쪽.
- 10) 북한과 해외 동포 사회의 아리랑에는 정팔용의 《북한의 아리랑》 동상서 183쪽.
- 11) 장익선의 《중국에서의 ‘아리랑’상징성》 동상서 191쪽.
- 12) 김보희의 《한인 디아스포라 아리랑의 원형과 파생관계 연구》 동상서 213쪽.
- 13) 우에무라 유키오의 《〈이츠키(五木)자장가〉의 아리랑 기원설-그 형성과 계승》 동상서 251쪽.
- 14) 왕양편의 《대만의 아리랑-그 수용역사에 대한 개요》 동상서 277쪽.
- 15) 트란 광 하이의 《동남아시아의 아리랑-베트남의 사례》 동상서 288쪽.
- 16) 이병원의 《미국 내에서 진행되고 있는 ‘아리랑’상징성의 변화에 대한 소견》 동상서 299쪽.
- 17) 사이먼 밀스의 《다면(多面)의 가락-아리랑에 대한 유럽인의 해석》 동상서 308쪽.
- 18) 진 킨라의 《문화적 표상으로서의 민요-한국 아리랑으로부터의 교훈》 동상서 330쪽.

## 2) 중국에서 재탄생한 “아리랑”류

중국의 조선족은 1949년 중화인민공화국이 창건된 이후부터 중국에 있는 다른 민족들과 함께 중화민족의 일원으로 되었다. 더욱이 1952년도부터 중국정부에서는 연변을 조선족이 자치하는 지역이라고 하여 일명 연변조선족자치주라고 하였다. 아울러 장백현을 조선족자치현으로 하고 그 외 자치향, 촌으로도 중국내지에 여러 곳이 있다. 이러한 것은 조선민족으로 하여금 자신들의 문화를 이어 가도록 하고 나름대로 지켜갈 수 있도록 한 올바른 정책이라고 본다. 하여 중국에 있는 조선족들은 자기의 문화를 다양한 면에서 보존하고 발굴하며 발전시키고 있다. 이러한 작품들의 특성들은 그 지역에서 사는 조선족들이 전통문화를 계승하고 이어가고, 또한 새로운 문화를 창조할 수 있는 객관적인 여건(餘件)들이 주어졌다. 따라서 이러한 지역에서 창작된 음악 문화들을 지퍼보는 것 역시 일정한 의의가 있다고 본다.

아래에서 중국에서 창작된 아리랑류의 “민요”들을 창작년대 순서에 따라 시대별로 살펴보려 한다.

해방초기에 창작된 아리랑류의 곡이다. 곡명은 《새 아리랑》이다. 이 곡은 채택룡 작사이고 허 세록 작곡이다.

〈보례 1〉에서부터 보여 지듯이 해방초기 토지 없고 집 없이 정처 없이 떠돌아다니던 사람들에게 토지를 주고 땅도 주고 심지어는 남의 집 머슴으로 살던 사람들에게 “나라의 주인”이라고 하니 나라 없이 떠돌아다니던 사람에게는 천지개변이 아니고 무엇이겠는가? 하기에 그들에게는 자기들이 사는 지역이 곧 고향이고 조국으로 받아드렸다.

때문에 그 땅에서 태어나 교육받아온 어린이들은 《중화인민공화국의 국가》가 마음속의 국가이고, 《오성 붉은기》가 국기로 생각한다. 그러한 그들이기에 《새 아리랑》은 참으로 의의 있는 음악이라고 생각한다. 또한 아리랑의 가사들을 살펴보면 다음과 같다. “새로운 이 마을에 봄이 왔네/ 보슬비 내리며 땅이 녹고/ 풍기는 흠냄새 구수하다”고 하였고 그 땅에 대한 사랑과 관심이 있기에 “뻐꾹 뻐꾹 뻐뻐뻐 뻐꾹 뻐꾹 뻐뻐뻐/ 뻐꾹새 밭갈이 재촉 한다”고 들려오는 뻐꾹새의 울음소리는 고된 노동도 즐겁게 맞아들이고 그러한 노동 속에서 항상 희망과 용기, 그리고 즐거움으로 나날을 보낼 수 있게 되었다.

이는 “희망이 넘치는 넓은 들에/ 거름 내는 우마차 오가 누나/ 음매 음매 음매 음매 음매 음매 / 어미소 송아지 부른다”와 같이 동물도 의인화 하여 즐겁게 부르게 하였다. 이러한 점들도 역시 인간의 즐거움, 행복 등을 나름대로 표현하는 방법의 일종이라고 본다. 아울러 이러한 마음 속의 생각과 즐거움은 그들로 하여금 전통적인 아리랑도 좋거니와 새로운 땅에서 창작된 아리랑류의 “민요”도 좋다고 생각하고 부른다.

<보레 1> 새 아리랑

새아리랑

민요풍크로  
새아리랑사  
이서영작곡

아 리 랑 아 리 랑 아 리 리 요  
이 리 랑 아 리 랑 이 리 리 요

별 이 가 는 이 비 울 에 봄 이 왔 니  
새 로 운 이 마 울 에 봄 이 왔 니

시 망 이 님 의 눈 님 은 물 에  
모 습 터 래 리 여 막 이 녹 고

기 름 내 는 우 미 지 오 기 는 너  
17 풍 기 는 폭 탄 세 국 수 아 다

음 미 음 미 음 미 음 미 음 미 음 미 음 미  
21 매 옥 매 옥 매 옥 매 옥 매 옥 매 옥 매 옥

이 미 초 송 아 리 부 분 다  
매 옥 세 밀 갈 이 새 국 한 디

<보레 1>의 《새 아리랑》은 중국 땅에서 조선족 작사가와 작곡가가 나름대로의 서정과 심정을 반영하여 창작한 첫 “아리랑”류의 “민요”라고 본다. 뿐만 아니라 이 시기부터 중국조선족문화는 중화민족의 문화대계통의 한 구성부분으로 되었고, 중국조선족 문화는 세계의 조선민족문화 발전에서 조선, 한국의 문화와 더불어 세 개의 문화 봉우리의 하나로 부상되었다. 즉 중국조선족의 문화도 중국이라는 이 땅에서 비교적 체계화가 되었다고 본다.

<보레 2>의 《장백의 새 아리랑》 가요는 1980년대 중국이 개혁개방을 하고 연변에도 개혁의 바람이 불어와 붕괴되었던 강산이 새로운 열풍에 휘말려 들었고 가난에서 벗어나려고 하고 《정치제일》주의에서 경제건설에로 변화되는 때이다. 또한 사람과 사람들 사이에 항상 정치적인 색

안경을 끼고 보던 시대에서 마음을 열었고 또 다른 일면에서는 항상 정책과 지시만 구가하던 시대를 뛰어넘어서 자연과 산천, 생활과 희망찬 인생을 노래 부를 수 있는 시대로 진입하였던 것이다. 하기에 《장백의 새 아리랑》에는 우리 민족의 명산이고 고향의 자랑인 《장백산》, 그리고 그러한 《장백산》의 상징에 민족의 넋이 배어 있는 《아리랑》에 한자 더 해 《장백의 새 아리랑》이라고 하였다. 이러한 것은 민족과 고향, 그리고 새로운 삶의 터전에서의 기대와 갈망도 있다고 할 수 있다.

위 아리랑류의 가사들을 살펴보면 아래와 같은 특징들이 보인다.

첫째로, 자연과 인간과의 합일을 위한 점들이 보이고 있다. 즉 《림해》, 《폭포》, 《인삼》, 《노루사슴》, 《미인송》 등으로 자연을 노래하고 고향의 특징들을 알리려고 하였다. 이러한 자연과의 합일 이외에 그 내면에는 지역인들의 마음도 있지 않겠는가 하는 생각도 든다. 하기에 그들에게는 이러한 고향이 자랑스럽고, 아울러 고향의 산천초목이 정겹다.

둘째로, 옛날로부터 전해져 내려오는 명산, 장백산을 노래하기 위해서는 그 이름 장백산에 전통적인 이름인 아리랑을 가첩하였다. 이러한 것은 장백산의 특색을 자랑하는 것도 있겠지만 그 속에 스며있는 민족의 넋, 또한 민족의 특징인 “아리랑”을 가첩하여 한 겨레, 한 종족, 한 핏줄 등과 같은 것을 암시한다. 이러한 것은 그 지역에 사는 우리민족들이 비록 고국은 아니지만 그 지역을 자기의 고향으로 생각하고 가꾸고 새로운 삶터에 대한 긍지이다.

셋째로, 후렴구에서 전통아리랑의 어구인 “아리아리랑 스리스리랑 아리아리스리스리 아라리가 났네” 등과 같은 어구들을 사용하여 그 명맥의 선명성과 그 흐름의 원천이 어디에 있다는 것을 보여주는 것 같다. 이러한 것은 전통민요를 아는 사람들에게는 그것이 우리의 것이고 그것이 곧 나의 것이라는 것, 그리고 그것이 우리민족의 것이라는 점을 확고히 심어주는 것이다.

《장백의 새 아리랑》은 비록 창작곡이기는 하지만 민족의 얼과 넋을 이어왔고 또한 민족의 전통성을 확고히 알리는 곡이다. 이러한 점들은 그 어디에 가도 그 어디에 있어도 민족의 전통을 잊지 않고 곳곳하게 살아가는 우리민족의 기질과 특징들을 보여주고 있다.

# 장백의 새 아리랑

양계원 곡  
최희사

장백산 마루에 보물도 많아 탐스런 인삼 꽃 노을처럼 붉게붉게 피어 나누나  
 숲속에는 노루사슴 경충경충 뛰놀고요 미인송은 두 손 들어 너울너울 춤을 추네  
 그 옛날 천지엔 선녀 내렸고 오늘은 세월 좋아 벗님네들이 고장에 찾아 오누나  
 친선의 꽃 활짝 피는 우리네 장백산은 조국의 명산이요 연변의 자랑 일세

2. 장백산 마루엔 보물도 많아 탐스런 인삼 꽃 노을처럼 붉게붉게 피어 나누나  
 숲속에는 노루사슴 경충경충 뛰놀고요 미인송은 두 손 들어 너울너울 춤을 추네
3. 그 옛날 천지엔 선녀 내렸고 오늘은 세월 좋아 벗님네들이 고장에 찾아 오누나  
 친선의 꽃 활짝 피는 우리네 장백산은 조국의 명산이요 연변의 자랑 일세

<보레 3> 타향의 아리랑

타향의 아리랑

정진홍 작  
심기환 작  
김태우 편

♩ = 61

1 달빛도 외로운 창가에 기대서 저 멀리 고향 하늘 바라보면  
2 '낮설은 거리의 가로수 밑에서'  
3 '미로아는 아직 해를'  
4 '미러보면'  
5 '진니 집아 너네'  
6 '구슬 같은 배소도'  
7 '미러보면'  
8 '그런 너의 노래'  
9 '위하여 열정 넘쳐'  
10 '그리움에'  
11 '지쳐도'  
12 '슬픔에'  
13 '저'  
14 '포근함에'  
15 '지쳐도'  
16 '그리움에'  
17 '저'  
18 '조'  
19 '기'  
20 '고'  
21 '가'  
22 '는'  
23 '아'  
24 '리'  
25 '랑'  
26 '열'  
27 '조'  
28 '년'  
29 '고'  
30 '기'  
31 '는'  
32 '미'  
33 '로'  
34 '랑'  
35 '별'  
36 '조'  
37 '기'  
38 '를'  
39 '아'  
40 '리'  
41 '랑'  
42 '조'  
43 '고'  
44 '기'  
45 '를'  
46 '아'  
47 '리'  
48 '랑'

<보레 3>은 2000년대에 창작된 아리랑류의 곡이다. 이는 또 다른 시각에서 창작된 “새 연변아리랑”이다. 이 “민요”에는 항상 이동하고 있었고 떠돌던 우리민족의 정착의식면에서 새로운 돌파가 있다고 본다. 즉 많은 아리랑류의 고향 떠난 설움, 타향에서의 비애 등이었다면 이는 새로운 고향을 고향으로 간주하고 나름대로 즐기고, 만족하고, 새로운 터전을 홍보하면서 가꿔가는 모습도 볼 수 있다.

<보레 3>의 “아리랑”류의 《타향의 아리랑》은 중국의 개혁개방 이후 조선족들의 이중성을 반영한 것이라고 본다.

첫째로는 고국을 떠나 중국에서 살면서 나름대로 고국에 대한 향수의 뜻도 있다고 본다. 즉 “달빛도 외로운 창가에 기대서 저 멀리 고향 하늘 바라보면”, “낮설은 거리의 가로수 밑에서”, 이

러한 점들은 고국을 떠나 중국이라고 하는 낯설고 물설고, 땅 선 고장에서 힘들게 살아가는 모습도 엿볼 수 있다.

둘째로, “건너 집 아낙네 구슬픈 노래 소리 처마 밑에 참새도 잠 못 이루네/ 그리움에 지쳐도 슬픔에 지쳐도”라고 하였다. 이러한 말들은 현시대 특히는 중국이 80년대 이후 “개혁개방” 이래 많은 조선족들이 잘 살아 보려는 일념 하에 세계 각국에 가서 개별적 혹은 집단적으로 경제활동에 종사하고 있다.

이러한 면들은 우리들에게 다른 창작가요 《모두 다 갔다》를 연상케 한다. 《모두 다 갔다》에서는 이러한 가사들이 있다.

“안해도 갔다/ 남편도 갔다/ 삼촌도 갔다/ 모두 다 갔다/ 한국에 갔다/ 일본에 갔다/ 미국에 갔다/ 로씨아로 갔다/ 잘 살아 보겠다/ 모두가 갔다/ 눈물로 헤어져서/ 모두다 갔다/ 산다는 게 무이 길래/ 산산히 부서져/ 그리움에 지쳐가도/ 살아야 하다/ 오붓하게 모여 살 날/ 언제면 올라/ 손꼽아 기다린 다네”

윗 가사의 이러한 내용들에는 삶의 의욕과 생활의 상승을 그리며 살아가는 조선족의 시대성과 그로 인한 여러 가지 사회적인 문제와 가정, 그리고 지역사회의 특수성을 한눈에 그려보게 한다. 아울러 외국에 가있는 가족들은 고향에 있는 가족들을 그리며 언젠가는 올 행복한 날을 그리고 있는 현실을 볼 수 있다.

비록 이 두 수의 가요는 시대적으로 그렇게 먼 시기는 아니지만 나름대로의 조선족 사회의 한 면을 생동하게 묘사하고 있다. 이 역시 아리랑류 음악들이 후세에 남겨주는 그 당시의 시대라고 할 수 있다.

셋째로, “가고 가는 아리랑 열두 고개” 종지부에서 나타나는 이러한 가사는 역사적이고도 전통적인 측면을 그려 볼 수 있고, 또한 현시대의 인생에서의 “산첩고락”을 전통에서 받아 지속적으로 후세에 알려주고 있는 것이라고 본다. 이러한 전통적인 어구들은 아리랑류의 내재적인 인대관계이고 혈통적인 연장이라고 본다.

이렇게 1990년대 이후에 창작된 아리랑류의 곡에서도 역시 그 시대의 진면모를 찾아 볼 수 있게 한다.

이러한 것들이 아리랑류 “민요”는 또 다른 참모습이고 인류 역사를 기록하는 새로운 사책의 작용을 하는 것이라는 생각도 든다.

<보례 4> 새 연변 아리랑

새 연변아리랑

김봉리 작  
김후리 편  
홍길진 감

온 누리에 장백산은 웃음 날리고  
 고향 벌에 두만강은 희망 심누나  
 새 천년의 황금태양 남 먼저  
 맞아  
 꽃피나는 연변 땅에 새 세상 온다  
 (후렴) 아하 아리랑 아라리요  
 아하 아아라리요  
 천지개벽 다가오는 새 연변 아리랑  
 새 연변 아리랑

<보례 4>의 “새 연변 아리랑”은 또 다른 색채적이고 이념적인 점들이 있다고 본다. 그 가사를 살펴보면 아래와 같다.

1. 온 누리에 장백산은 웃음 날리고 / 고향 벌에 두만강은 희망 심누나 / 새 천년의 황금태양 남 먼저  
 맞아 / 꽃피나는 연변 땅에 새 세상 온다 (후렴) 아하 아리랑 아라리요 아하 아아라리요 천지개벽  
 다가오는 새 연변 아리랑 새 연변 아리랑

2. 산과 들에 소와 양떼 넘쳐흐르고/ 록색 입쌀 차돌 같아 밥맛 좋구나/ 수도무대 들썩하게 굴러놓  
고서 온 세상의 손님들을 맞아들인다(후렴)

“새 연변 아리랑”은 고국을 떠나 새로운 땅에서 새롭게 창작되었던 단순하고 생계적인 면에서 “새 아리랑”과도 다르고, 희망에 부풀어서 부르는 “장백의 새 아리랑”과도 다르고, 새로운 형세 하에 새로운 변화를 대하며 탄식에 석인 “타향의 아리랑”과도 다른 새로운 형세 하에서 남에게 의거하지 말고 다시 정착의식을 찾아가는 듯한 “새 연변아리랑”인 것으로 본다. 때문에 아래와 같은 몇 가지 특징들이 있다.

첫째로, 장백산은 민족의 상징이고 연변, 나아가 중국에 있는 조선족들의 상징이다. 이러한 장백산이 “은 누리에 웃음을 날리고”있다는 것은 새로운 형세 하에서 조선족들이 나름대로의 기개를 떨쳐나가고 또 그렇게 해야 한다는 것을 이야기 하는 것이고, 두만강은 또 “희망 심누나”라고 한 것은 역사적으로 눈물을 흘리고 눈물로 젖어들던 두만강이 새로운 형세 하에서 새롭게 “희망”을 가지고 미래 지향적인 시각에서 용기를 내라는 고무와 격려가 들어 있다.

둘째로, 그 옛날에는 소는 농업용 공구의 일종이었으나 현재의 “소와 양떼가 산과 들에 넘친다”는 것은 우리민족들이 번거롭고 힘든 농경문화에서 향상된 생활의 일면 즉 그제 날의 생산성 공구가 현재는 식탁 위의 음식으로 변화되었다는 느낌이 든다. 이러한 것은 단순 문화가 복합적인 문화의 형태로 진입하였다는 것도 상징적으로 보여주는 것이다.

셋째로, 중국의 수도는 북경이고 많은 사람들은 북경을 중화인민공화국의 심장이라고도 한다. 이러한 시점에서 볼 때 “수도무대 들썩하게 굴러”놓았다는 것은 우리민족의 문화예술 및 기타 면에서 56개 민족 중에서 자기의 위치를 찾았고 또 나름대로의 지명도를 가지고 있다는 것을 이야기 하는 것이다. 이러한 점들은 중국내에서 인구는 비록 많지 않고 가지고 있는 지역도 크지는 않지만 나름대로의 위치를 가지고 살아간다는 것을 온 천하에 알려주는 것이다.

넷째로, 우리민족의 풍속 습관에는 집에 온 손님을 잘 대접하는 우량한 관습이 있다. 역사를 거슬러 올라가 살펴보면 앞면도 모르고 내력도 모르는 사람이 집에 들여와 밥도 주고 잠도 자고 가게 하던 역사가 있었다. 또한 몇 일씩 묵어가는 것이 예사로웠다. 그리고 그러는 동안 손님을 잘 대접하는 것 역시 미덕으로 간주해 왔다. 이러한 우리 민족은 그 전통을 잊지 않고 “새 연변 아리랑”에서는 “은 세상의 손님들을 맞아 들인다”고 하였다.

이러한 점들은 한 면으로는 민족의 우량 풍속을 이어가는 것을 의미하고 다른 한 면으로는 개혁개방과 시장경제 속에서 전통의 좋은 점을 이어가는 것도 있겠지만 또한 그것을 시대에 걸맞는 여행업과 관광산업으로 이끌어 간다고 본다. 그렇게 되면 전통도 이어가고 세상의 많은 사람들과 친분을 쌓고 많은 교류도 할 수 있을 뿐만 아니라 경제적으로도 수익을 볼 수 있는 것이라고

본다. 이는 참으로 일석삼조가 아니겠는가하는 생각도 든다. 이러한 점들도 개혁개방과 세계와의 교류 속에서 찾아 낸 도리이고 터득한 진리이다.

다섯째로, 현대인들은 삶의 질을 추구하고 있다. 하기에 단순히 배불리 먹고 등골 따듯한 것만을 추구하는 시대가 아니다. 가사에서는 “녹색입쌀 차돌 같이 밥맛 좋구나”라고 하였으나, 이는 단순한 중국에서 이야기하는 온보의 수준을 뛰어넘어 건강과 장수를 내다보는 점이라고 본다. 이러한 식생활에서의 추구는 옛날 진시황이 갈망하던 장생불로초의 원리를 자연에서 찾고 그러한 꿈을 현실로 실현해가는 진정한 장생과 건강의 길을 탐구해나가고 있는 인생을 즐기고 살아가는 모습도 찾아 볼 수 있다.

이러한 점들에서 볼 때 “새 연변아리랑”도 나름대로의 특성과 의의가 있다.

다음 중국에서 창작된 아리랑류 “민요”들의 음악적 특점을 <표 1>을 통해 살펴보면 아래와 같다.

**<표 1> 중국에서 창작된 아리랑류의 음악적 특점**

서	곡명	음계	절주	주음
1	새 아리랑	5612356	3/4	1=F
2	장백의 새 아리랑	235612356	4/4	1=F 6=d
3	타향의 아리랑	35612356	4/4	1=Eb
4	새 연변 아리랑	5612356123	6/8	1=F 6=d

<표 1>을 통해 중국에서 창작된 “아리랑”류의 “민요”를 살펴보고 아래와 같은 음악적 특성들을 찾아 볼 수 있다.

첫째로, “새 연변 아리랑”을 제외한 3수의 곡에서는 그 지역적 특성이 잘 나타나지 않는다. “장백의 새 아리랑”에서는 “장백”이라는 명칭이 나타났으나 이는 광의한 면에서의 특성이 아닌 어느 지방의 특성이 아니다.

둘째로, 음계적 특성을 보면 전통적인 계면조의 특성을 계승한 곡이 “장백의 새 아리랑”과 “새 연변 아리랑”이고 “새 아리랑”과 “타향의 아리랑”은 서양음악의 영향을 많이 받은 것으로 보인다. 허나 이 4수의 작품들은 우리민족음악의 “내림기호”쪽 특성들을 가지고 있다. 이러한 점은 역시 전통음악의 맥을 이었다고 본다.

셋째로, 절주 면에서 “새 아리랑”과 “새 연변 아리랑”은 전통음악의 3분박 계통을 이어 왔다.

이러한 음악적 특성들을 살펴보면 중국조선족들이 창작한 “아리랑”류의 “민요”들이 나름대로의 전통을 계승하고 이어가는 점과 지역적 특성도 있다. 즉 민족적 특성이 잠재하고 있을 뿐만 아니라 지역적인 특성도 나타나고 있다.

### 3) 내용적 특징

“민요”는 나름대로의 시대적 명맥을 이어가는 점들 역시 하나의 특성이라고 본다. 중국에서 창작된 “아리랑”류의 “민요”들을 보면 아래와 같은 역사 시대를 헤아려 볼 수 있다.

즉 앞에서도 우리는 역사적인 맥락으로 살펴보았다. 이러한 점들이 가사에서도 나타나고 있다.

첫째로, 해방 초에 창작된 “새 아리랑”의 가사 중에는 “이 마을”, “땅이 녹고”, “흙 냄새 구수하다”, “어미소 송아지” 등이 있다. 이러한 점들은 남의 소작농을 하던 사람들이 땅을 분배 받고 그 땅을 자기의 소유로 생각하고 땅의 주인으로 되었으니 그 땅에 대한 “향토애”에서 나타난 가사들이라고 본다. 이러한 점들은 소박한 감정으로 굶주리고 헐벗던 사람들의 생계적인 추구에서의 만족이라고 볼 수 있다.

둘째로, 80년대 개혁개방의 봄 물결을 타고 창작된 “장백의 새 아리랑”에서는 정치적인 속박에서 벗어나 인생과 자연, 생과 삶을 노래하는 시대에 들어선 조선족들이 새롭게 태어난 기분에서, 또한 항상 군복과 전국이 통일적인 색조의 옷을 입던 시대에서 자기의 미적인 추구에 따라 옷도 차려 입을 수 있고 남들의 눈총도 받지 않는 자유스러운 점들을 고려하였기에 “동실 해 뜨니”, “보물도 많아”, “붉게붉게 피여 나누나”, “칠색 단”, “아름답게 단장”과 같은 이인법과 비유법 등으로 생활을 그렸다고 본다. 이러한 점들은 언제나 그 자리에서 있는 장백산을 새로운 시각에서 보기 때문에 그것이 새로운 시점에서 “동실 해 뜨니”, “인삼 꽃”, “붉게붉게” 등으로 보인다. 그렇다고 해서 그 전에는 장백산에 해가 뜨지 않았거나 산속의 보물이 그 전에는 없었던 것은 아니지 않겠는가? 하는 점들이다. 이 모든 것이 새로운 형세 하에서 새롭게 보니 그것이 더욱 새롭게 아름답게 보이기 때문이다.

셋째로, 90년대 개혁개방이 더욱 한층 고조되면서 경제적인 추구하고 생활에서 좀 더 잘 살아보려는 면에서 출국의 붐이 일었다. 하여 많은 사람들이 세계 어느 곳에선 돈을 벌 수 있으면 생명의 위험까지도 뒷전에 두고 출국하였다. 그리고 보니 고향에 두고 온 부모처자들이 생각나니 또 다른 고향애가 나타난 것이다. 하기에 “달빛도 외로운”, “저 멀리 고향하늘”, “구슬픈 노래 소리”, “차마 밑에 참새도 잠 못 이루네”, “낮설은 거리에”, “나그네 휘여진 잔등” 등과 같은 가사가 나타난다. 이는 고국을 떠나 살길을 찾아 헤매던 “향토애”와 또 다른 역사적인 배경 하의 새로운 “향토애”라고 본다. 이러한 “향토애”는 생에서 한층 높은 차원으로 갈망하는 인간의 진취에서 나온 “향토애”라고 본다.

넷째로, 2000년대에 창작된 “새 연변 아리랑”은 또 다른 차원이라고 본다. 그것은 몇 십 년 세세대대로 가꿔온 고향을 버리고 모두가 출국하고 나면 그 고향은 또 누가 지키고, 그 고향은 다른 사람들의 고향으로 될 것이고, 다시 돌아 올 때에는 또 생소하고 낯선 고향이라면 고향이 아닐

수도 있지 않겠는가? 하는 것을 생각하여 연변을 지켜내고 그 곳을 아름답게 가꾸어 놓으면 세계의 많은 사람들이 찾아오지 않겠는가 하는 면에서 썼다. 그렇기 때문에 그 가사에서는 “온 누리에 장백산은 웃음 날리고”, “고향 별에 두만강은 희망 심누나”, “산과 들에 소와 양떼 넘쳐흐르고”, “녹색 입쌀 차돌 갈아 밥맛 좋구나”, “수고 무대 들썩하게 굴러 놓고서”, “꽃피나는 연변 땅에 새 세상 온다” 이러한 것은 고향에 대한 새로운 자랑과 자호감 그리고 긍지감이 새롭게 나타났다.

이상과 같이 간단하게 시대적 및 역사적인 면에서 해방 초부터 창작된 4수의 아리랑류의 “민요”들을 살펴보았다. 이 역시 우리민족의 역사가 숨어 있는 아리랑류의 “민요”라고 할 수 있다. 그 후에도 새롭게 창작된 “아리랑”류의 가요들이 창작되었다.

#### 4) 중국에서 “아리랑” 문화

사람들은 이렇게 잘 말한다. “가장 민족적인 것이 가장 세계적인 것”이라고. 한국 사람들은 또 “가장 한국적인 것이 가장 세계적인 것이다”라고 한다. 이 말들은 같은 의미라고 본다. 즉 시각적 차이와 범위에서의 차이이지 모두가 각자의 특성을 가지고 산다면 그것이 곧 세계적인 것으로 되고 그러한 기초 상에서 인간세상은 더욱 윤택하고 다양하며 풍부해 진다.

이러한 점에서 볼 때 한민족의 “아리랑”류의 음악이 가장 한민족적이고 또한 가장 세계적인 것이고 또 그렇게 자리 매김을 하고 있다. 허나 인류역사는 부단히 변화하고 부단히 개편되고 있다. 우리는 이렇게 쉽게 말을 한다. “고인 물은 썩는다”. 이 말은 일리가 있다. 모든 것이 그 자리에 계속 있고 운동을 하지 않으면 곧 역사 속에 묻히고 사라진다는 의미로 받아들인다. 만일 아리랑류의 음악도 계속 그 한가지로만 있었다면 어떠하였을까? 그렇게 되었으면 오늘처럼 이렇게 세계적인 것으로 되지 못했을 지도 모른다. 오직 지속적으로 전승하는 과정에서 변천되어야만 하고 또한 그러한 변화들이 있었기에 세계적인 “아리랑”류의 “민요”로 될 수 있고 아울러 세인들의 주목을 받을 수 있게 되지 않았을까 하는 생각도 든다. 하기에 “아리랑”류의 “민요”들은 우리민족을 상징하는 “민요”로 되지 않았겠는가 하는 생각도 하게 된다.

##### ① 전승과 변이

“아리랑”류의 음악뿐만 아니라 많은 우리민족의 문화들이 중국의 파란 많은 근현대사 속에서 곤혹을 치러왔다. 허나 인간의 드세 힘과 민족의 낮은 잃어지고 사라지지 않고 오히려 더욱 다양하고 풍부하게 변해왔고 완만해 졌다.

그 속에 더 많은 한민족의 정서적 상징물로 굳건하게 자리 잡아왔고 민족의 대표적인 민요로 굳건히 지켜 왔다. 끝없는 반복과 반복 속에서 “아리랑”류의 가락은 당대의 애환을 가사에 담아

입에서 입으로 전해지던 노래였기에 한민족의 서사시라고 해도 과언은 아니다.

“아리랑”의 전승은 정격적인 전승도 있고 변화적인 전승도 있다고 본다. 즉 정격적인 전승은 각 지역에 산생된 것이 그대로 다른 지역에 전해지는 것을 말한다. 변화적인 전승은 “아리랑”의 그 어떤 가사적인 요소, 음악적인 요소 등을 가지고 그 지역의 특성들을 살리면서 전해지는 것이다. 때문에 “아리랑”류의 “민요”들은 나름대로의 특성을 가지고 전해지고 창작되었고 앞으로도 더 많이 더 다채롭게 창작되어야 한다. 이렇게 하여야 만이 민족의 역사를 지속적으로 적어 가는 데 더 큰 작용을 할 것이고 민족의 애환을 전할 수 있다.

## ② 지역적 특성

고국의 각 지역에서 생겨나 세계에 전해진 “아리랑”류의 “민요”들은 더욱 무성하게 자라나고 있다고 본다. 즉 그 옛날에 일제의 탄압과 가난을 떨치고 물설고 낫설은 만주 땅으로 이주해 지금은 중국의 조선족으로 남은 이들에게는 “아리랑”이 아직도 생생하게 살아 있다.

앞에서 우리들은 연변에서 창작된 “아리랑”류의 “민요”들을 보았다. 이러한 곡들은 가사에서와 음악적인 면에서 모두가 역사를 나열하는 점을 보이고 전통적인 것을 이어온 점도 보인다.

## ③ “아리랑”의 상징

중국에는 다양한 “아리랑”으로 지어진 명칭들이 있다. 이는 단순한 민요인 것이 아니라 “아리랑”으로부터 어떠한 의미를 상징하는 지명, 건물명 혹은 집단 등이 있다.

### a. 거리

중국연길에 가면 “아리랑”을 앞에 넣은 거리가 있다. 이는 연변조선족 지역의 지역적 특성과 갈라 놓을 수 없다.

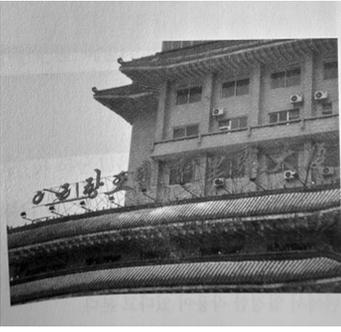
이 거리는 조선족의 음식을 주로 판매하고 경영하는 거리로써 민족적인 특색이 있는 거리이다.

2011년 7월 4일에 “연변의 여름”이라는 활동을 진행하면서 수백가지의 음식과 여행상품들을 진열해 놓았다.

### b. 호텔과 음식점

중국에는 호텔을 다양하게 부르고 있다. 즉 호텔, 판전, 대하, 여관, 초대소 등등이 있다. 이러한 명칭에는 그 규모와 시설 등의 차이가 있지만 모두가 손님들을 맞이하는 면에서 일정한 얼굴



호텔	음식점
	

이라고도 본다.

연길에는 “아리랑 호텔”, “아리랑 맥주점”, “아리랑 초두부집”, “아리랑 돌솥관” 등 다양한 명칭을 가진 가게들도 있다.

### c. 문화 및 예술단체

#### (a) 잡지

잡지의 표제와 그 형태로부터 그 잡지가 담으려는 내용과 그 취지를 가늠할 수 있고, 그 잡지가 추구하려는 목적도 들여다 볼 수 있다고 생각한다. 이러한 점에서 볼 때 “아리랑잡지”는 민족적 색채가 농후하고 지역문화의 새로운 모습과 전통문화를 담은 잡지라고 할 수 있다. 그 전파 범위와 파급력은 그렇게 넓거나 영향면이 크지는 않겠지만 다년간 지속적으로 발행한다는 것은 그 어떠한 문화를 세상에 알리려고 하며 그 자체의 정수를 세상에 전하려는 뜻을 담고 있다고 본다. 아울러 이는 문자화된 내용들을 역사에 남기고 있음을 알 수 있다.

#### (b) 방송

방송은 유선 혹은 무선을 통해 당시 혹은 역사적인 일들을 전송하는 매체이다. 이러한 매체가 그 이름을 아리랑과 연계시켜 전송할 때에는 그 속에 지역적 특성을 충분히 반영할 뿐만 아니라 그 자체의 남다른 특색도 보여주고 있다고 본다. 그 전파력은 지역사회 뿐만 아니라 현시대의 전파를 타고 더 넓게 전해지고 있다.

이 방송은 중국천진 지역에서 탄생하였다. 즉 2005년 4월 3일부터 방송을 시작하였고 다양한 내용들을 담고 있다.

아리랑 방송의 방송시간을 <표 2>에서 찾아 볼 수 있다.

〈표 2〉 방송시간

서	방송 회수	요일	방송채널	시간	사진
1	첫방송	토요일	천진 위성 텔레비전	17:00	
2	재방송	월요일	천진 위성 텔레비전	22:30	
3		화요일	천진 위성 텔레비전	18:00 와13:00	
4		다음주 월요일	천진 위성 텔레비전	07:35	
5		다음주 화요일	천진 위성 텔레비전	00:20	

〈표 2〉 천진 텔레비전 방송국의 방송시간에서 찾아 볼 수 있듯이 아리랑방송은 매주 토요일 17시50분에 첫 방송을 진행하고 그 내용을 여러차례 재방송한다. 그 외 연변인민방송국에서도 “아리랑지성”이라는 프로그램으로 방송하고, 그 외 다양한 방송들이 아리랑이라는 이름으로 방송된다. 뿐만 아니라 옷깃에도 “아리랑 음악원”과 같은 이름으로 서로의 음악문화들도 교류하고 있다.

(c) 다양한 문예 경연대회

경연대회는 사람들이 지정된 종목으로 자신의 재능을 과시하고 그 능력에 따라 엄격한 선발과 심사를 통하여 향응한 칭호를 얻는 매우 격렬하면서도 흥미로운 활동이다. 많은 조선족 집거지에서는 다양한 이름 앞에 “아리랑”이 가첨되어 있다.

〈표 3〉 다양한 경연대회

서	명칭	지점	년월일	사진
1	아리랑 노래 경연대회	연길	2009년 5월 13일	

2	2008년 연변 아리랑 빙설여행절	연길	2008년 12월 25일	
3	아리랑 도문강 빙설절(2009)	도문	2009년 12월 27일	

〈표 3〉에서 보여지듯이 “아리랑”이라고 하는 명칭 하에 다양한 경연대회와 행사들이 진행되었다. 이는 조선족의 집거지와 조선족을 위주로 하는 행사에도 그 뜻을 돌출하기 위하여 “아리랑”을 앞에 넣었다고 본다. 그 속에는 민족성과 지역성 등 다양한 내용들도 함축되어 있음을 보여준다.

#### (d) “아리랑”과 예술

중국 조선족의 예술행사에서도 “아리랑”을 주제로 하거나 “아리랑”을 한 장르의 제목으로 한 예술단체들도 찾아 볼 수 있다.

예술작품은 시대성과 지역성 및 다양한 내용들을 담고 있으며 이를 통해 사람들에게 많은 답을 주며 심사숙고의 문제도 제기한다.

또한 하나의 예술작품이 세상에 탄생하기까지는 많은 심사숙고와 시련을 겪고 세상에 진출한다. 그러한 작품들로는 연변가무단에서 창작된 “두만강아리랑”과 “장백산 아리랑”을 그 예로 들 수 있다.

대형가무극 “두만강아리랑”은 2011년 8월 도문문화예술정에 선보이기 시작하여 전중국의 크고 작은 무대에서 큰 획을 그었다. 특히 강조하고 싶은 것은 이 작품이 우리의 전통민요 “아리랑”을 주제로 하였다는 것이다. 하기에 이 작품은 민족 특색을 부각하고 민족문화의 정수로 되었지

않았겠는가 하는 생각이 든다.

또한 “아리랑”을 예술단체의 이름에 넣은 “아리랑 예술단”과 “아리랑조합” 등도 중국에서 매우 큰 돌풍을 일으키고 있다.

아래에 많은 사람들이 잘 알고 세계적으로 영향력이 있는 “아리랑조합”을 보면 다음과 같다.

〈표 4〉 아리랑조합의 활동

서	연도	내용
1	2010년1월26일	산서텔레비전 방송국 “설 밤 축제”출연
2	2010년1월	베이징 중국 중앙 텔레비전 방송국의 “장미가 왔다”출연
3	2011년3월29일	아리랑 후원의 관방 텔레비전 인터뷰
4	2011년4월23일	베이징 꼬오빠이탄 “공익의 힘”출연
5	2011년4월25일	베이징 구귀인터넷 방송 인터뷰 출연
6	2011년4월28일	베이징 중국 중앙 텔레비전 방송국의 “중국행을 환영”출연
7	2011년5월8일	산둥 위성의 “정시정시”에 출연
8	2011년5월11일	베이징 중국 중앙 텔레비전-3 “즐거운 노래 팬들의 모임”출연
9	2011년5월14일	베이징 중국 중앙 텔레비전-3 “최고봉 음악회”출연
10	2011년6월22일	새로운 붉은 가요”아름다운 위에서” 출연
11	2011년7월22일	베이징 중국 중앙 텔레비전-3 독자의 “최고봉 음악회”출연
12	2011년7월30일	“아리랑”악서에 가다”음악회 출연
13	2011년8월6일	칭따오 “짜아오난 해양음악축제”출연
14	2011년8월15일	“연변두만강 여행문화축제”귀빈 출연
15	2011년8월23일	후난위성 텔레비전 “매일 항상” 출연
16	2011년8월28일	베이징 중국 중앙 텔레비전-3 “중국행을 환영한다”출연
17	2011년9월4일	원난 위성 텔레비전 “음악현장” 출연

〈표 4〉 “아리랑조합”의 1년 남짓한 동안의 공연활동으로부터 그들의 문화적 영향력을 찾아 볼 수 있다. 그 외 그들의 곡목과 수상 등에서도 매우 많은 점들을 찾아 볼 수 있다. 즉 내용과 취득한 성과 등을 보아낼 수 있다.

그 외 “아리랑”이라는 수식어 뒤에 “노인 아리랑예술단”, “청도 아리랑 무용단” 등과 같은 단체들도 각 지역과 국내 외에서 많은 활동들을 하면서 나름대로의 특색과 영향력을 보여주고 있다.<sup>19)</sup>

이사의 자료들로부터 중국에서의 “아리랑”은 단순한 민요의 명칭이 아니라 그 “아리랑”으로

하여 다양한 함의를 찾아 볼 수 있고 “아리랑”이 내포하고 있는 상징성 또한 매우 넓고 깊다고 생각된다.

## 5) “밀양아리랑”의 전승과 연구

“밀양아리랑”은 강원도의 “정서아리랑”, 전라남도의 “진도아리랑”과 함께 우리나라를 대표하는 “아리랑”<sup>20)</sup>이다. 이 말은 밀양시장님의 말씀이라고 할 수도 있지만 이는 밀양시 및 경상도 지역의 “밀양아리랑”을 사랑하는 사람들의 마음이고 또한 “밀양아리랑”이 지역문화를 대표하는 음악문화라고도 볼 수 있다. 이 또한 학문적인 귀결이고 “밀양아리랑”의 문화를 전국 뿐만 아니라 전세계에 널리 전하여 세계적인 문화로 가꾸어 가려는 많은 사람들의 의지라고도 볼 수 있다.

아래에 “밀양아리랑”의 전승에 대하여 간추려 살펴보려 한다.

### (1) “밀양아리랑” 한국에서의 연구

“밀양아리랑”은 “본조아리랑”과 함께 대중미디어 매체를 통해 확산하여, 영남 민요의 일종이 라기보다는 통속민요나 잡가로 귀결하기도 하지만, “밀양아리랑”은 일제강점기, 북만주 일대에서 독립군가로 개사되어 전창될 정도로 전파성과 전승력에 있어서<sup>21)</sup> 전국에 널리 퍼지며, 해외 한민족 디아스포라(Diaspora)로 확산하여온 전력을 가지고 있다.<sup>22)</sup> 박소현의 이 글에서 찾아 볼 수 있듯이 “밀양아리랑”은 역사적으로 뿐만 아니라 현시대에서도 그 다양한 매력을 전파하고 있다고 할 수 있다.

즉 “밀양아리랑”의 연구 성과들을 보면 연원 또는 변천과 관련하여 김기현의 연구<sup>23)</sup>로부터 이보형의 연구<sup>24)</sup>가 있고, 음악학적 연구로는 음악적 변용과 변이에 관한 연구<sup>25)</sup>가 있으며, 최근 일제강점기 소리 미디어와 같은 대중매체를 중심으로 한 연구<sup>26)</sup>들이 있을 뿐만 아니라 “밀

19) 장익선, “중국에서 ‘아리랑’의 상징성” 『한국문화와 그 너머의 아리랑』(성남: 한국학중앙연구원, 2013), 191~211쪽 참조.

20) 박일호, 『있다, 밀양 아리랑』(밀양:밀양문화재단, 2021), 발간사 참조.

21) 김기현, 『밀양아리랑의 형성과정과 구조』, 『문화와 언어』 제12집, 문학과언어학회, 1991, 122쪽 참조.

22) 박소현, “밀양아리랑의 음악적 생태계” 한국민요학회 2024.6.28.-29 참조.

23) 김기현(1991), 앞의 글, 121~146쪽.

24) 이보형, 「아리랑 소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구」, 『한국민요학』 제5집, 한국민요학회, 1997, 81~120쪽; 김시업 외, 『근대의 노래와 아리랑』, 소명출판, 2009, 재수록.

25) 서정매, 『선율과 음정으로 살펴본 밀양아리랑』, 『한국민요학』 제21집, 한국민요학회, 2007, 71~100쪽; 곽동현, 「〈밀양아리랑〉의 유형과 시대적 변천 연구」, 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사 학위논문, 2012; 「〈밀양아리랑〉의 유형과 시대적 변천 연구」, 『음악문화학』 제3집, 한국음악문화학회, 2012, 105~138쪽; 서정매, 「밀양아리랑의 변용과 전승에 관한 연구」, 『한국민요학』 제35집, 한국민요학회, 2012, 131~166쪽; 「밀양아리랑 선율의 음악적 변이 연구」, 『한국민요학』 제66집, 한국민요학회, 2022, 165~206쪽.

양아리랑”의 전승력에 대해 다양한 변용으로 인한<sup>27)</sup> 적응력을 논의한 논문들도 적지 않게 찾아 볼 수 있다.

이는 “밀양아리랑”이 이미 다양한 분야에서 연구를 거쳐 많은 성과를 이룩하였고 아울러 그 전과도 매우 넓다는 것을 보여주고 있다. 그리고 밀양문화재단에서 발간한 저서 “있다, 밀양아리랑”에 기록된 내용들을 보면 더 많은 내용들을 찾아 볼 수 있다.

〈표 5〉 “있다, 밀양아리랑”의 주요 내용<sup>28)</sup>

서	제목		저자	쪽	직무 및 직책
1	발간사		박일호	6	밀강시장 밀양문화재단이사장
2	환영사		조해진	8	국회의원
3	환영사		황걸연	10	밀양시회의 의장
4	밀양아리랑 전승단체	밀양백중놀이 보존회		16	
		감내계줄당기기 보존회		31	
		범홍상원놀이 보존회		41	
		새터가울굿놀이 보존회		56	
		무안용호놀이 보존회		64	
		밀양아리랑콘텐츠 사업단		71	
		밀양아리랑 보존회		81	
5	가창자 현황 및 특징	밀양백중놀이보존회와 감내계 줄당기기 보존회		96	
		범홍상원놀이 보존회		130	
		새터가울 굿놀이 보존회		174	
		무안용호놀이보존회		216	
		아리랑 친구들		268	
6	구술 자료	밀양백중놀리와 감내호 증강기기		300	
		범홍상원놀이		348	
		새터가울 굿놀이		394	
		무안용호놀이		410	
		아리랑동동	김금희	434	대표
		아리랑동동 가창자		446	

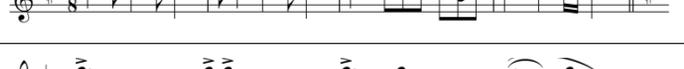
26) 정서은, 『일제강점기『밀양아리랑』의 유행 양상 연구』, 『음악과 민족』, 제64집, 민족음악학회, 2022, 51~85쪽; 『일제강점기 소리미디에 등장하는 지역아리랑 연구』, 『한국음악사학보』, 제68집, 한국음악사학회, 2022, 119~153쪽.

27) 문화사적 시선은 다음의 논의가 참고된다; 박경수, 『밀양아리랑 문학문화 수용과 문화 창출: 현대 시와 대중가요의 수용을 중심으로』, 『한국민족학』, 제53집, 한국민족학회, 2018, 111~138쪽; 이문성, 『민속 콘텐츠 밀양아리랑의 고유성과 확장성』, 『인문 사회』, 제12권 2호, 사단법인 아시아문화학술원, 2021, 152~153쪽; 이외 2011년부터 밀양시의 후원으로 매년 개최된 학술대회 참조할 수 있다.

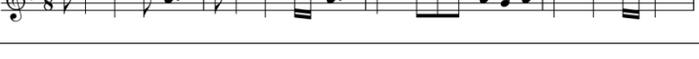
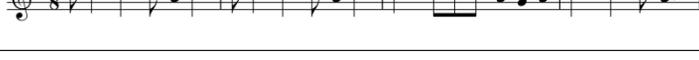
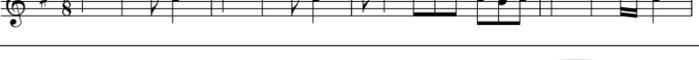
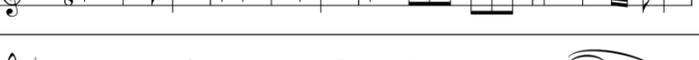
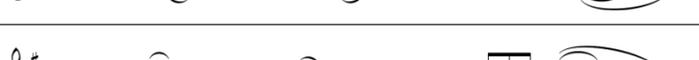
28) 박일호 『있다, 밀양아리랑』(밀양: 밀양문화재단, 2021년 9월).

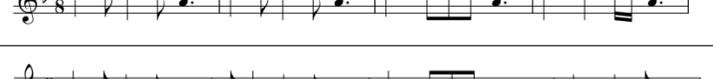
〈표 5〉 “있다, 밀양아리랑”의 주요 내용으로부터 볼 때 책의 출판을 위하여 각계의 인사들과 다양한 계층의 “밀양아리랑”을 사랑하는 사람들을 볼 수 있다. 이는 이 저서를 출판하기 위한 재단에서 참으로 많은 심혈을 기울였다는 점을 찾아 볼 수 있고 많은 정성을 들여 집필하였음을 엿볼 수 있으며, 내용면에서도 폭넓고 섬세함을 찾아 볼 수 있다. 이는 “밀양아리랑”을 공부하고 연구하며 후세에 정확한 “밀양아리랑”을 전승하는데 큰 도움이 된다고 본다.

〈표 6〉가창자 현황 및 특징<sup>29)</sup>

서	성명	성별	출생년	보례
1	이용만	남	1939년	
2	신명숙	여	1959년	
3	박종우	남	1961년	
4	안철수	남	1956년	
5	최선희	여	1961년	
6	이필호	여	1974년	
7	추금식	남	1954년	
8	안미정	여	1972년	
9	이재숙	여	1955년	
10	한옥수	여	1946년	
11	김분이	여	1952년	
12	정서원	여	1973년	

29) 박일호 『있다, 밀양아리랑』(밀양: 밀양문화재단, 2021년 9월) 994~297쪽.

13	김은미	여	1972년	
14	황중자	여	1959년	
15	이명희	여	1967년	
16	손기복	남	1962년	
17	박정기	남	1946년	
18	유시중	남	1951년	
19	안유환	남	1946년	
20	박희조	여	1954년	
21	박정윤	여	1952년	
22	신영숙	여	1958년	
23	이경자	여	1961년	
24	김순자	여	1952년	
25	박희남	여	1955년	
26	장석순	여	1957년	
27	조희윤	남	1950년	
28	박문호	남	1937년	

29	오세양	남	1966년	
30	안용환	남	1973년	
31	권호수	남	1961년	
32	이미연	여	1967년	
33	김정화	여	1972년	
34	박현옥	여	1961년	
35	이미령	여	1974년	
36	김공래	여	1968년	
37	윤경란	여	1963년	
38	이명자	여	1962년	
39	이경림	여	2007년	
40	류수인	여	2006년	
45	류수현	여	2008년	
46	이민진	여	2001년	
47	이여원	여	2009년	
48	이수민	남	2004년	

〈표 6〉은 밀양아리랑재단에서 출판한 “있다, 밀양아리랑”의 둘째 부분 가창자 현황 및 특징의 선율부분의 첫단락을 발췌한 것이다. 30)

이 악보의 내용들을 종합해보면 다음과 같은 점들을 찾아 볼 수 있다.

첫째, 노랫말에서 일정한 차이가 있지만 많은 점에서 공통점들이 있다. 즉 “날 좀 보소” “동지 선달” “꽃본듯이” 그리고 후렴구들이다. 31)

둘째, 후렴구가 없는 악보가 있다. 안용화, 이경란 등과 같은 사람들이 부른 “밀양아리랑”이다. 이는 그 분들이 “밀양아리랑”의 후렴구를 잘 몰라서인지? 아니면 어떤 이유인가?

셋째, 한 악보에서 조가 바뀌는 부분들이 있다. 최선희가 부른 “밀양아리랑”은 1과 2가 있는데 악보2를 한 옥타브 낮게 기보하여도 되지 않을까하는 생각도 든다.

그리고 신명숙과 이용만이 부른 “밀양아리랑”은 처음에는 Bb 로 8소절이고 그 다음에는 A b 로 후렴과 재현으로 끝난다. 이런 경우가 참으로 신기하게 생각된다.

넷째, 절주가 변하는 경우이다. 조희윤이 부른 “밀양아리랑”에서는 9/8로 시작하여 4번째 소절과 8번째는 6/8으로 되었다. 이 악보도 남다르게 보여진다.

그러나 모든 악보들은 6소조로 끝내는 것으로 보여지고 있다.

이상과 같은 점들은 전통음악이 민간에 전해지면서 각자가 배우고 터득하는 과정에서 서로 다르게 배웠거나 받아들인 것이 아니겠는가 생각되고 이러한 점들이 전통문화가 민간에 전해지면서 새롭게 탄생하는 과정도 아니겠는가 하는 생각이 든다. 즉 전문적인 예술교육을 받지 못한 사람들이 민간음악을 배우고 그걸 나름대로 습득한 결과라고도 할 수 있지 않겠는가 하는 생각도 든다.

## (2) 중국에서 전승되는 “밀양아리랑”

중국에서는 전통음악을 정확하게 전승하기 위하여서는 다양한 조치를 하였다. 즉 1952년 9월 3일 연변조선족자치구(4년 후에 자치주로 지칭하였다)가 성립된 후 중공연변조선족자치구 서기이며 주장이었던 주덕해는 전국 제1차 문학예술공작자 대표대회의 정신에 비추어 연변에서 조선민족음악을 발전시킬 데 관한 문제를 가지고 음악사업 일군들과 여러 차례로 의견을 교환하였으며 민족음악 발전사업에 적극 뛰어들라고 지시하였다. 이러한 정부의 적극적인 지지와

30) 악보는 서정매가 밀양백중놀이보존회, 감내계줄당기기 보존회, 법흥상원놀이보존회, 새터가울굿놀이보존회, 무안용호놀이보존회 그리고 아리랑 친구들을 대상으로 하여 채집하고 악보를 채집한 것이다. 그 속에는 다양한 연령계층의 사람들과 여러 단체들 소속의 사람들도 있다.

채집과 그 결과를 보면 참으로 열심히 채집하였고 그 과정 및 결과를 상세히 기록하여 다른 사람들이 밀양아리랑을 공부하고 연구하는 데 매우 큰 도움이 된다고 생각된다.

31) 본고에서는 가사에 대하여 더 논의하지 않겠다. 향후 기회가 되면 좀 더 상세히 논의 하려 한다.

민족음악을 사랑하는 음악가들의 적극적인 노력으로 많은 성과를 거두었다.

많은 선전매체들인 《동북조선인민보》와 《연변일보》에 “민간문학예술에 중시를 돌리자”, “민간문학 연구사업을 실속 있게 잘하자” 등의 제목으로 글을 발표하여 민간문예의 발굴, 수집, 정리사업의 중요성을 거듭 강조했다.

하여 많은 음악가들은 각 지역에 가서 민요채집을 진행하였다. 그들은 1952년 9월 화룡 등지에서 “성주풀이”, “늑두리”, “봉황가락”, “외생경”, “애원성” 등을 수집하였고, 용정에서 “새타령”을 비롯한 남도창과 서도소리, 잡가들을 수집하였으며, 1953년 1월에는 연변에 있는 10여 명의 민간예술인을 청하여 한 달 동안 그들이 갖고 있는 많은 예술유산을 학습하였다. 1954년 5월 연변인민출판사에서는 연변에서 역사상 처음으로 49수에 달하는 《민요곡집》을 출판하였다.

아울러 적지 않은 예술단체들도 창립하였다. 1950년 1월 15일 연변문예연구회가 성립되고 1952년 9월 10일에는 연변문학예술일군연합회가 성립되었다. 1961년 10월에는 연변민간문예연구회가 성립되어 조선민족의 전통예술을 발굴하고 정리하는 데 유리한 조직적 담보가 있게 되었다. 1954년 7월 중앙인민정부 문화부, 전국 문련에서 주최한 건국 이래 창작한 우수가요 평의회에서 채택률 작사, 허세록 작곡 “베짜기 노래”, 김태희 작사, 박우 작곡 “좋은 종자 가려내세”가 2등상을 받았다.

허세록은 “베짜기 노래”를 비롯하여 “새 아리랑”, “새 봄”, “품앗이조의 노래” 등 신민요의 특점을 잘 살린 가요들을 창작하였다.

이와 같이 중국조선족들은 전통민요를 발굴하고 정리하였으며 그것을 책으로 집필하고 많은 무대에 올렸다. 그 중에는 다양한 아리랑류의 전통아리랑뿐만 아니라 “밀양아리랑”도 있다.

이렇게 “밀양아리랑”은 중국에서 많은 공연무대에서 불렸고, 방송에서도 전해졌으며 학교에서도 학생들에게 전해졌다. 허나 “밀양아리랑”에 대한 연구는 그렇게 깊이 진행되지 않았고 또한 현재도 연구하는 사람들이 별로 많지 않다고 생각된다.

아래에 출판된 악보와 연주연창되고 있는 “밀양아리랑”을 살펴보면 다음과 같다.

### ① 악보

연변문학예술연구소에서 1982년 4월에 출간한 《조선족민요곡집》, 연길:연변문학예술연구소편, 연변인민출판사에서, 1982년 6월에 출간한 《민요곡집》 그리고 료녕민족출판사에서 1994년 5월에 출간한 이덕태, 최윤영 《조선족 애창가요집》을 텍스트로 “밀양아리랑”을 살펴보려 한다.

<보례 5> 밀양아리랑

연길시

♩=120

날 줌 보 소 날 줌 보 소 날 줌 보 소 동지 선 달  
 6 꽃 본 듯 이 날 줌 보 소 아 리 아 리 랑 아 리 아 리 랑  
 11 아 라 리 가 닐 네 아 리 랑 고 개 로 넘 어 간 다

1. 날 줌 보소 날 줌 보소 날 줌 보소 동지 선달 꽃 본 듯이 날 줌 보소  
 (후렴)아리아리랑 스리스리랑 아라리가났네 아리랑 고개로 넘어간다.
2. 니가 잘라 내가 잘라 그 누가 잘라 은화동전 구리백동 십원짜리리가 잘라 (후렴)
3. 남천강 굽이쳐서 령남루 감돌고 벽공에 걸린달은 아랑각을 비추네(후렴)
4. 문경새재 박달나무 홍두깨 방망이로 다나가네 (후렴)
5. 산천초목은 젊어나가고 우리의 청춘은 늙어만간다.(후렴)

<보례 6> 밀양아리랑<sup>32), 33)</sup>

A(8) + B(8)  
 ab cd

양산도장단 우제강 연창  
 김성민 채보

니가 잘 나 내가 잘 나 그 누가 잘 나 은하 동 정  
 6 구리 백 통 십원 짜리가 잘 나 아 리 아 리 랑 스 리 스 리 랑  
 11 아 라 리 가 닐 네 아 리 라 고 개 로 넘 어 간 다

32) 연변문학예술연구소편 《조선족민요곡집》 연길: 연변문학예술연구소편, 1982년 4월, 188쪽 참조.

33) 《민요곡집》 연길: 연변인민출판사, 1982년 6월, 276쪽 참조.

1. 니가 잘나 내가 잘나 그늬가 잘나 은화동전 구리백동 십원짜리가 잘나  
(후렴)아리아리랑 스리스리랑 아라리가났네 아리랑 고개로 넘어간다.
2. 문경새재 박달나무 홍두깨 방망이로 다나가네 (후렴)
3. 산천초목은 젊어나가고 우리의 청춘은 늙어만간다.(후렴)
4. 산천이 고와서 내 여기 왔나 살다가 간 곳리아 찾아왔지(후렴)
5. 우수야 경첩에 대동가 풀리고 당신의 말씀에 가슴이 풀린다(후렴)

〈보례 7〉 밀양아리랑(1)<sup>34)</sup>

조선민요

니 가 잘 나 내가 잘 나 그 늬 가 잘 나 은 화 동 전

6 구 리 백 룡 십 원 자 리 가 잘 나 아 리 아 리 랑 스 리 스 리 랑

11 아 라 리 가 났 네 아 리 랑 고 개 났 넘어 간 다

1. 니가 잘나 내가 잘나 그 늬가 잘나 은화동전 구리백룡 십원짜리가 잘나  
(후렴)아리아리랑 스리스리랑 아라리가 났네 아리랑 고개로 넘어간다.
2. 문경새재 박달나무 홍두깨 방망이로 다 나가네(후렴)
3. 산천초목은 젊어나가고 우리의 청춘은 늙어만간다(후렴)
4. 산천이 고와서 내 여기 왔나 살다가 간곳이니 찾아왔지(후렴)
5. 우수야 경첩에 대동강 풀리고 당신의 말씀에 가슴이 풀린다(후렴)

34) 이덕태 · 최윤영 《조선족 애창가요집》 심양: 료녕민족출판사, 1994년 5월, 5쪽.

<보례 8>밀양아리랑(1)<sup>35)</sup>

조선민요

날 좀 보 소 날 좀 보 소 날 좀 보 소 동지선 달 꽃본듯 이

7  
날 좀 보 소 (후렴) 아 리 아 리 랑 스 리 스 리 랑 아 리 리 닐

12  
네 아 리 랑 고 개 로 날 넘 겨 주 소

- 2) 남천강 굽이쳐서 령마루 감돌고 벽공에 걸린 달은 아랑강을 비추네(후렴)
- 3) 정든님이 오시는데 인사를 못해 행주치마 입에 물고 입만 뻥긋(후렴)
- 4) 지척이 천리라드니 도당사인데 호박잎만 흔들흔들 날 속인다(후렴)
- 5) 시화노년풍에 목화풍년 들면 열석새 무명짜리 혼수차림하게(후렴)
- 6) 네가 잘나 내가 잘나 그 누가 잘나 구리백통 은전지화 제 잘났지(후렴)

이상과 같이 <보례 5,6,7,8>의 “밀양아리랑”을 보면 아래와 같은 점들이 주목된다.

첫째, 가사에서는 상대적으로 비슷한 노랫말들이 많다.

둘째, 노랫말의 순서가 바뀌었거나 서로 다른 것들이 있다.

셋째, 선율이 서로 다른 두 가지가 보인다.

이상과 같은 차이들 외에 또 다른 점들이 보이지만 그 부분들은 향후에 상세히 논의하려 한다.

35) 동상서, 6쪽.

〈표 7〉〈보례 5,6,7,8〉의 첫부분

서	출처	악보
1	연변문련	 <p>날 좀 보 소 날 좀 보 소 날 좀 보 소 3 동 지 셴 달</p>
2	우제강	 <p>니 가 잘 나 내 가 잘 나 그 뉘 가 잘 나 3 은 하 동 정</p>
3	료녕-1	 <p>니 가 잘 나 내 가 잘 나 그 뉘 가 잘 나 은 화 동 전</p>
4	료녕-2	 <p>날 좀 보 소 날 좀 보 소 날 좀 보 소 동 지 셴 달 꽃 본 듯 이</p>

〈표 7〉〈보례 5,6,7,8〉의 첫 부분에서 보여지듯이 중국에서 전해지는 “밀양아리랑”은 아래와 같은 음악적 특징들이 있다.

첫째, 선율에서 모두 3/4으로 기보되었다.

둘째, 조성과 조식에서 보면 우조식과 각조식이 있다.

셋째, 경과음과 보조음이 가침된 것들이 있다.

넷째, 3렬음의 체계에서 서로 다른 특징을 나타내고 있다. 아울러 이는 조성과 조식에서도 완전히 다른 음악적 특징을 나타내고 있다.

이상과 같이 보면 중국에서 전해지는 “밀양아리랑”은 경북밀양시에서 전해지는 “밀양아리랑”과 같은 조성과 조식인 곡도 있지만 또 다른 “밀양아리랑”도 있다.

## ② 연주연창

첫째, 우옥란이 부른 “밀양아리랑”을 보면 다음과 같다.

<보례 9> 우옥란의 부른 “밀양아리랑”

# 밀양아리랑

도문시  
우옥란 대창

아 리 아 리 랑 스 리 스 리 랑 아 라 라 닐 네 아 리 랑

어 절 씨 구 - - 날 념 - 거 주 소 - - 날 줌 보 소 오 날 줌 보 소 오

즘 줌 보 - 소 - - - 동 지 선 달 - - 꽃 본 듯 이 날 줌 - - 보

소 아 리 아 리 랑 스 리 스 리 랑 아 라 라 닐

네 아 리 랑 어 절 씨 구 - - 날 념 - 거 주 소 - -

둘째, 주귀화가 단소연주한 “밀양아리랑”을 보면 다음과 같다.

아 리 아 리 랑 스 리 스 리 랑 아 라 라 닐 네 아 리 랑 어 절 씨 구 - - 날 념 - 거 주 소 - -

이상과 같이 보면 중국에서 전해지는 “밀양아리랑”도 출판된 악보와 같이 2가지 형태로 전해지고 있다. 그 중 <보례 9> 우옥란의 부른 “밀양아리랑”은 연변에서 채집한 민요로 그 전승시간과 전파범위가 더 오래 되었고 더 많은 사람들이 연주연창하고 있다. 그리고 <보례 10> 주귀화가 단소로 연주한 “밀양아리랑”은 중국이 개혁개방이후 연변에서 전승되고 있음을 알 수 있다.



<보례 10> 주귀화가 단소로 연주한 “밀양아리랑”

### 3. 결론

민요는 세월의 흐름 속에서 선율과 가사 등의 변화를 가져오지만 그 아름다움은 계속하여 전하며 더욱더 많은 사람들의 심금을 울려준다고 본다.

우리민족의 넋을 담고 많은 이야기를 엮어 내려오는 “아리랑”은 민요의 범주를 넘어 세계적인 문화로 되었다. 이는 그 어떤 의념이거나 인간의 뜻에 의해 전해지는 것이 아니라고 생각된다. 그것은 민족의 미덕과 그 문화를 담고 있기 때문이라고 생각된다. 아울러 그 속에 담고 있는 많은 역사, 사람들의 마음, 인간 심미적 요소, 상징 등등이 담겨져 있기에 전파력과 전승이 폭넓게 전해지지 않았겠는가 하는 생각이 든다.

때문에 “밀양아리랑”도 세계적인 문화로 되려면 그 지역에서 많이 불려지고 전승되어야 할뿐만 아니라 음악이라는 차원을 넘어 문화적인 차원으로 발전되어야 한다고 생각한다.

즉 첫째, 다양한 시각과 차원에서 연구하고 많은 연구성과들을 넓은 세상에 전해야 한다.

둘째, “밀양아리랑”거리, “밀양아리랑”음식, “밀양아리랑”호텔, “밀양아리랑”광장 등 다양한 문화를 형성해야 한다.

셋째, “밀양아리랑”연창활동뿐만 아니라 시대적, 지역적, 그리고 다양한 형태의 무대를 제공하여 밀양시민 뿐 아니라, 경상도, 전체 한국, 더 나아가서는 세계 여러나라 사람들이 참여할 수 있는 프로그램을 만들어 다 함께 즐기고 전할 수 있게 하여야 한다고 본다.

아름다운 “밀양아리랑”이 세계에 전해져 세계적인 문화도 자리매김할 수 있기를 바란다.

## | 참고문헌

---

- “중국조선족전통음악에 대하여”, 大阪:제5차 조선학국제학술연토회, 1998.  
《민요곡집》연길: 연변인민출판사, 1982년6월.  
곽동현, 『〈밀양아리랑〉의 유형과 시대적 변천 연구』, 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사 학위논문, 2012;  
권오성, 《한민족음악론》, 서울: 학문사, 1999.2.  
김덕균 등, 《조선민족음악가사전》(상), 연길: 연변대학출판사, 1998.  
김연갑, “탄생, 대구아리랑-창작 아리랑의 가능성”, 《탄생대구아리랑》, 대구: 〈사단법인〉영남민요아리랑보존회, 2003년.  
리동원, 《조선민요의 세계》, 평양:평양출판사, 2002.8.  
박소현, “밀양아리랑의 음악적 생태계”한국민요학회 2024.6.28.-29.  
박일호, 『있다, 밀양아리랑』, 밀양:밀양문화재단, 2021년,9월.  
박형섭, “현시기민요를 발전시키는 것은 민족성을 고수하기 위한 중요한 방도”, 《동방민족전통민요의 현대 전승》, 심양: 중 · 조 · 한 국제씨미나, 2004.  
서정매, 『선율과 음정으로 살펴본 밀양아리랑』, 『한국민요학』 제21집,  
연변문학예술연구소편, 《조선족민요곡집》 연길: 연변문학예술연구소편, 1982년 4월.  
이덕태, 최윤영, 《조선족 애창가요집》, 심양: 료녕민족출판사.  
이보형, “임석재 채록 민요해설”, 《임석재 채록한국구전문요자료집》, 서울: 민속원, 2004.  
장익선, “1950~60년대 중국조선족 가요예술의 문화적 특성 연구”, 연길: 중국연변대학교석사학위논문, 2006.  
장익선, 《연변민요의 음악적 특성과 전승양상에 대한 연구》, 서울: 민속원, 2010년.  
최순덕, 《예술사「음악사」》 부분, 북경: 민족출판사, 1994.  
楊民康, 《中國民歌與鄉土社會》, 上海: 上海音樂學院出版社, 2008年.

# 장익선, “아리랑 문화와 밀양아리랑의 중국에서의 전승”에 대한 토론문

김혜정 Kim, Hyejung

경인교육대학교 교수

아리랑은 한국과 북한, 중국에서의 전승 태도와 전개 양상에 상당한 차이가 있습니다. 특히 북한과 중국 연변에서의 아리랑 관련 활동은 한국보다 훨씬 역동적이어서 많은 창작곡이 만들어지고 다양하게 변주되는 양상을 보이고 있습니다. 장익선교수님께서 이번 논문을 통해 중국 연변에서의 아리랑 문화와 밀양아리랑의 전승 양상을 잘 정리해주셔서 정말 많은 공부가 되었습니다. 꼼꼼하게 정리해주신 노고에 감사드리며 몇 가지 추가 질문을 통해 궁금했던 부분을 여쭙고자 합니다. 중국 연변의 사회문화적 이해가 깊지 않아 너무 소박하고 기초적인 질문들을 드리게 되어 실례가 될까 걱정입니다만 너그러이 소개해 주시면 감사하겠습니다.

새아리랑, 장백의 새아리랑, 타향의 아리랑, 새연변아리랑 등 중국 연변에서의 아리랑 창작에 대해 소개해 주셨습니다. 궁금한 점은 이들 악곡의 유통체계에 대한 것입니다. 어떤 계기로 누가 작곡·작사를 하며, 만들어진 곡은 음반 발매나 방송 송출 등의 유통이 어떻게 이루어지는지 궁금합니다. 한국의 사례를 보자면 상당수의 아리랑 창작 또는 변주는 지역 민요 소리꾼들이 하고 있으나 이들의 소리는 널리 유통되기 어려우므로 알려지지 않은 경우가 더 많은 것 같습니다. 그런가 하면 국가에서 주도하여 주문 제작한 유명 음악가들의 아리랑 변주는 음반으로 유통되지 만 비매품으로 유통되는 경우가 많습니다. 중국 연변은 어떤지 궁금합니다. 새로운 창작을 적극적으로 하게 만드는 분위기와 배경, 그것이 널리 알려질 수 있는 이유 등을 소개해 주시면 좋겠습니다.

아리랑이 중국의 문화유산으로서도 등록되어 있는 것으로 압니다. 문화유산으로 등록된 이후의 보존 전승, 또는 활성화를 위한 중국 당국이나 연변자치주의 행정적 노력이 어떠한지 궁금합니다. 한국의 경우 유네스코 지정과 국가문화유산 지정 이후 전승자와 전승단체는 지정하지

않았고, 대신 아리랑 관련 활동을 지원해주는 프로그램이 있으며, 정기조사와 기록화 등을 실시하고 있습니다. 아리랑 축제와 공연 활동에 대한 지원이 있으나 민간의 기획력이 뒷받침되어야 하는 문제도 있는 것 같습니다. 연변에서는 전승자나 단체를 지정하셨는지, 가무극 공연과 방송 출연 등 다양한 활동들에도 지원들이 이루어지는지 궁금합니다. 또 다른 행정적 지원이 있다면 소개부탁드립니다.

아리랑조합과 아리랑예술단 등 단체들을 소개해 주셨는데요. 중국에서 아리랑 관련 활동을 하는 단체들의 성격을 설명해주시면 감사하겠습니다. 국공립, 민간단체 등으로 구분할 수 있질 않을까 싶은데요. 특히 민간단체의 경우 활동을 어떻게 해 나가는지 궁금합니다. 예를 들어 아리랑조합은 구성원들의 성격(전문성 여부, 직업)이 어떠한지, 예산을 어떻게 충당해서 활동하는지, 공연만으로 단체 유지가 되는지 등이 궁금합니다.

밀양아리랑에 대한 부분을 특별히 정리해주셔서 조금 더 깊이 살펴볼 수 있었던 것 같습니다. 밀양아리랑은 다른 아리랑보다 변주곡도 많고 훨씬 사랑받는 곡인 것 같습니다. 그런 면에서 연변에 전승되는 아리랑의 여러 계열들이 각각 어떤 위상을 갖고 있는지 설명해주시면 좋겠습니다. 예를 들어 창작된 아리랑이 가장 사랑받는 곡인지, 아니면 본조아리랑과 밀양아리랑, 진도아리랑, 강원도아리랑 등 전통적인 아리랑 가운데 인기 있는 곡이 무엇인지 궁금합니다.

북한에서도 많은 아리랑 창작이 이루어졌고, 음반을 통해 한국에도 잘 알려져 있습니다. 연변의 경우 북한 아리랑을 어느 정도로 받아들이고 있는지 궁금합니다. 한국에서는 북한 자료로서 연구 대상을 삼기는 하지만 노래를 연주하거나 하지는 않습니다. 연변은 더 적극적으로 연주하기도 하고 받아들이기도 할 것 같은데 어떤지요? 혹시 북한 작품 가운데 인기를 끌었던 곡이 있었는지 궁금합니다.



**[04]**

## **영국의 한국 전통음악: 학계와 아리랑을 중심으로**

### **Traditional Korean Music in the UK: Focusing on Academia and Arirang**

**성초롱 Sung, Cholong**

SOAS 런던대학교 교수

#### **Abstract**

Since the 1970s, scholars have developed the study of Korean music in the UK. Due to the number of scholars working extensively on Korean music research across various UK universities, Korean music studies was able to be well established in the UK under the field of Ethnomusicology. This study aims to examine the current state of traditional Korean music in the UK by dividing the investigation into two areas: the experts and the public/non-experts, to provide an overview of the current situation and to forecast and explore potential future directions for development of Korean music.

In the expert side, the study examines the evolution and education of Korean music research from the past to the present in British universities. Through the efforts of scholars prior to the 2000s, such as the publication of numerous English-language monographs, a foundation for the Korean music research was established. The number of Korean music scholars currently active in the UK has increased compared to the past, which has made it possible to anticipate more diverse opportunities for the education and research of Korean music in various settings. However, the decline in interest in traditional music within the broader field of ethnomusicology, and the absence of Korean music scholars in ethnomusicology at SOAS, could bring on significant challenges, potentially leading to negative changes in the future of Korean music studies in the UK.

In the area of the non-experts, quantitative research methods were used to assess British perceptions of Arirang, a representative Korean folk song. The findings revealed that while most participants were aware of Arirang, they were unfamiliar with its various regional versions. Through analysing the

descriptive words participants used to express their experiences of listening to each version, suggestions were made for promoting these different versions of Arirang. The study further highlighted the need for a more concrete approach to globalising Arirang, moving beyond simply raising awareness of it.

With the global popularity of Korean culture, the number of foreigners interested in Korean culture has significantly increased. It can be inferred that more people than before may have developed an interest in traditional Korean music. Although the number of such individuals may be small, ensuring that they are not overlooked and providing opportunities for continued study and research in traditional music is crucial. Supporting their growing interest so that it develops into a deeper engagement will be the first step toward expanding the global reach of traditional Korean music.

## 들어가며

해외에서의 한국음악 연구는 1980년대에 한국음악학<sup>1)</sup> 전공의 한국 학자들과 한국 음악을 연구하는 해외 학자들에 의해 음악인류학(Ethnomusicology)<sup>2)</sup>이라는 학문의 영역 내에서 시작되었다.<sup>3)</sup> 초창기 해외에서의 한국음악학은 민요, 사물놀이, 판소리 등의 전통음악에 주로 초점이 맞춰져 이와 관련된 외국어 논문 및 전문서가 많이 발간되었다. 1990년대 한국의 급격한 정치경제적 성장과 함께 시작된 아시아권에서의 한국 문화에 대한 수요가 2000년대 들어서는 소셜미디어와 뉴미디어의 확산으로 전세계적인 한류 열풍으로 이어져 한국문화 전반에 대한 관심이 급증하였다. 이와 함께 해외의 한국음악학은 연주 주제가 전통음악 연구를 넘어서 대중음악 및 음악교육, 디아스포라, 종교음악 등으로 다양화되었다.<sup>4)</sup>

한국에서 전통음악을 연구하는 것은 자국 문화의 발전을 위해 당연한 것이라고 여길 수 있다. 그렇다면 해외에서 한국음악을 연구해야 하는 이유는 무엇인가? 우선 한국음악학이 한국에 국한되지 않고 국제적인 학문이 되는데 기여할 수 있고<sup>5)</sup> 해외에 있는 새로운 자료들의 발굴, 수집, 연구가 가능하다는 데에 있다.<sup>6)</sup> 또한 국내 학자들과 다른 견해를 가진 외국학자들을 통해 학문

- 1) 한국음악학이라는 용어는 범위와 해석에 따라 의미가 달라질 수 있다. 따라서 본고에서는 한국음악학을 전통음악(국악)과 대중음악을 포함한 다양한 한국의 음악을 지칭하는 용어로 사용하고, 특정 장르의 음악을 언급할 때에는 전통음악(국악)이나 대중음악 등의 장르를 포함한 용어를 사용하겠다.
- 2) Ethnomusicology라는 용어가 민족음악학, 종족음악학, 음악인류학 등으로 다양하게 번역되어 사용되고 있지만, '민족'과 '종족'이라는 단어가 갖는 함의와 연구방법의 중요성을 고려해서 최근에는 음악인류학이라는 용어가 널리 통용되고 있기 때문에 본고에서는 음악인류학으로 통일하여 사용하겠다.
- 3) Lee, Byong Won, "The Current State of Research on Korean Music", *Yearbook for Traditional Music* 32, 2000, p.143.
- 4) 김묘신, 『해외 한국음악연구: 박사학위 논문 및 학술지 논문』, 『세계를 향한 한국음악학 핸드북』, (국립국악원, 2017), 58쪽.
- 5) 김희선, 『서문: 세계를 향한 한국음악학, 미래를 준비하다』, 『세계를 향한 한국음악학 핸드북』, (국립국악원, 2017), 13쪽.
- 6) 문주석, 『해외 한국음악학 발전을 위한 국악연구실의 역할』, 『국악원논문집』 제24집, (국립국악원, 2011), 160쪽.

적 발전을 꾀할 수 있고<sup>7)</sup> 국내에서와는 다른 시각 및 방법론을 통한 연구도 가능하다. 이와 같이 해외에서의 한국음악학 -보다 넓게는 한국학- 연구의 중요성을 인식한 한국 정부에서는 한국 및 한국 문화에 대한 대외적 이미지 상승효과와 한국학에 대한 폭넓은 관심의 증대를 위해 국악원과 한국국제교류재단(Korea Foundation) 등의 기관을 통해 세계 각지에 다양한 방법으로 지원을 해오고 있다.

영국은 1851년 만국 산업물산 대 박람회(The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations)를 통해 한국 전통음악이 공식적으로 전세계 최초로 소개된 곳이자 유럽내에서 가장 큰 한국학과와 한국학 센터가 있는 곳이기도 하다. 본고에서는 영국이라는 지역에 한정하여 한국음악의 현 상황에 대해 크게 전문가의 영역과 대중·비전문가의 영역의 두 갈래로 나누어 살펴보고자 한다. 전문가의 영역에서는 대학의 한국음악 연구와 교육에 초점을 맞추어 질적 연구방법을 활용해 과거부터 현재까지의 변화 양상과 현상황에 대해 살펴보고 차후 발전방향을 예상해 보고자 한다. 그리고 대중·비전문가의 영역에서는 양적 연구방법을 활용하여 한국의 대표적인 민요 아리랑에 대한 영국인들의 인식에 대해 파악하고자 한다. 이를 통해 영국의 한국전통음악 현 상황의 단면을 확인하고 앞으로의 발전방향을 예측 및 모색할 수 있을 것이라 기대한다.

## 영국의 한국음악학

음악인류학은 1959년에 처음 그 용어가 등장한 이래 국제학계의 통용어인 영어를 사용하는 영미권을 중심으로 학문이 발전되었는데, 영국에서는 1947년 국제전통음악무용학회 (ICTMD, International Council for Traditional Music and Dance)<sup>8)</sup> 창립으로 음악인류학이 급격히 성장하게 되었다. 영국은 15개 이상의 대학교에 음악인류학자가 있고 현재 이 중 덜햄 대학교 (Durham University) 와 셰필드 대학교 (University of Sheffield), 리버풀 대학교 (University of Liverpool) 세 곳의 음악인류학과에 한국음악을 전문적으로 연구하는 교수들이 있다. 그리고 음악인류학과 외에도 바스 스파 대학교 (Bath Spa University) 음악대학과 런던대학교 소아스 (SOAS, University of London) 동아시아학과, 셰필드 대학교 (University of Sheffield) 동아시아학과에 한국음악을 연구하는 교수들이 있다. 이처럼 영국은 타 유럽지역이나 국가 규모에 비

7) 박미경, 『해외에서의 한국음악학 연구현황, 한국음악연구 제45집, (한국국악학회, 2009), 134쪽.

8) 시대적 상황과 연구영역의 확장에 맞춰 공식 명칭이 세 차례 변경되었는데 창립 당시에는 IFMC (International Folk Music Council)이었고, 1981년 ICTM (International Council for Traditional Music)으로 변경되었다가 2023년 ICTMD 로 변경되었다. 매년 두 차례 Yearbook for Traditional Music을 발간하고 있고, 관심 주제에 따라 27개의 하위 분과를 두고 있다.

해 한국음악을 연구하는 학자의 수가 많고 그 층이 두터운 편이기 때문에 한국음악연구에 좋은 기반이 되어왔다.<sup>9)</sup>

영국에서의 한국음악 연구는 1960-70년대에 영국 출신이거나 영국에 근거지를 두고 활동했던 1세대 학자들로부터 시작되었는데 대표적으로 키스 프랫 (Keith Pratt)과 로버트 프로바인 (Robert C. Provine), 조나단 콘디트 (Jonathan Condit)<sup>10)</sup>가 있다. 이 시기의 한국음악학자들은 역사적 자료를 통해 연구하는 전통적인 음악학 연구방법으로 훈련을 받고 연구를 진행해온 학자들로 음악인류학자보다는 음악학자에 더 가깝다고 볼 수 있다.

키스 프랫은 덜함 대학교 동양학과 중국학 담당 교수였으나 1980년대부터 한국학 연구를 시작하여 1990년대부터는 한국학 관련 저서를 여러 권 출간하였다. 그는 음악학자는 아니었으나 1972년에 국립국악원에서 3개월간 연수를 받은 것을 계기로 당시 음악대학 학장이었던 에릭 테일러 (Eric Taylor)와 함께 덜함동양음악축제 (The Durham Oriental Music Festival)를 기획하여 직접 운영하였다.<sup>11)</sup> 축제는 1976, 1979, 1982년 이렇게 세 차례 열렸는데 세 번 모두 한국전통 음악이 포함되었다. 단체 연주로는 1976년과 1979년에 국악사 양성소 교사들이 초청받아 가곡, 시나위, 산조, 농악 등을 연주했고, 1982년에는 정농악회의 연주가 있었다. 그리고 독주자로는 1979년에 황병기, 이재숙, 안혜란이 참여하였다. 그리고 마지막 축제가 끝난 지 거의 30년만인 2010년에 덜함동양음악축제는 한중일을 중심으로 하는 동양음악축제(Festival of East Asian Music)라는 이름으로 다시 부활하였고 매년 한국 전통음악 연주를 선보였다. 현재는 덜함대학교 음악대학 정기 콘서트 시리즈 MUSICON에서 한국 음악 연주자들이 매년 공연을 선보이고 있다. 덜함동양음악축제는 영국에서 이전에 찾아볼 수 없었던 첫 해외음악 축제였고, 키스 하워드는 이를 “영국 및 유럽인들의 ‘다른’음악과의 교류를 위한 연결고리였다”고 평가했다.<sup>12)</sup>

미국 출신의 로버트 프로바인은 한국전통음악을 연구한 학자로 1978년부터 2000년까지 덜함 대학교 음악대학에서 연구 및 교육하였다. 그는 이 시기에 유럽한국학협회(Association for Korean Studies in Europe)의 회장(1993-95)과 미국 국제민족음악학회(Society for Ethnomusicology)의 지부 중 하나인 한국음악연구회(Association for Korean Music Research)의 회장(1996-2000)도 역임하였다. 이후 미국 메릴랜드 대학교 (The University of Maryland) 음악대학에 재직하였고

9) 성상연, 「해외 한국학 및 민족음악학 전공 개설대학」, 『세계를 향한 한국음악학 핸드북』, (국립국악원, 2017), 38쪽.

10) 조나단 콘디트는 1970-80년대에 캠브리지 대학교에서 로렌스 피켄 (Laurence Picken)의 지도하에 15세기 조선음악연구로 박사 학위를 받았으나 1984년에 박사학위논문을 출간한 이후 학계를 떠나 불자가 되었으며 더 이상 한국음악학 관련 연구를 하고 있지 않으므로 논의에서 제외하겠다.

11) Keith Pratt and Simon Mills, “The Durham Oriental Music Festival and its Legacy”, *Asian Musicology* 27, 2017, p.141.

12) Keith Howard, “Shifts and Stasis in the Promotion of Kugak: Observing and Interacting with Korean Music, 1979-2024”, *The 1st International Conference for Contemporary Studies*. (Seoul National University, 2024).

현재는 명예교수이다. 그는 해외에서 한국음악 연구가 아직 학문으로서 성립이 되지 않은 당시에 한국음악 관련 영문 단행본과 번역서 등을 출간함으로써 해외에서 한국음악학이 학문으로 발전할 수 있도록 기여하였다.<sup>13)</sup>

2세대는 1990-2000년대에 영국 각 대학에 자리잡은 한국음악학자들로 런던대학교 소아스의 키스 하워드 (Keith Howard)와 덜함 대학교의 사이먼 밀스 (Simon Mills), 쉐필드 대학교의 앤드류 킬릭 (Andrew Killick), 리버풀 대학교의 엄혜경 (Haekyung Um)이 있다. 이들은 모두 현장 조사를 통한 문화기술법을 통해 음악을 연구하는 훈련을 받은 음악인류학자들로 모두 한국에 일정기간 이상 거주하며 연구한 경험이 있고, 최근까지도 한국과 밀접하게 교류 및 왕래하며 연구를 진행하고 있다.

영국 출신의 사이먼 밀스는 동해안 무속음악 연구로 런던대학교 소아스에서 음악인류학 박사 학위를 받았다. 2008년부터 덜함 대학교에서 교육 및 연구를 시작하여 현재 음악인류학과 정교수이자 음악대학 학장을 맡고 있다. 오랜 기간 한국 무속음악을 집중 연구했고 최근에는 불교음악으로 영역을 확장하여 연구하고 있다. 영국 출신의 앤드류 킬릭은 미국 워싱턴 대학교에서 창극 연구로 음악인류학 박사학위를 받았고 미국 일리노이 주립대학교와 플로리다 주립대학교 조교수를 거쳐 2003년부터 영국 쉐필드 대학교에서 음악인류학과 부교수직을 맡고 있다. 최근에는 가야금 연주자이자 작곡가 황병기에 관한 저서를 집필했고, 현재는 전세계 음악에 적용할 수 있는 새로운 악보체계 연구에 매진하고 있다. 엄혜경은 서울대학교에서 학부 가야금, 석사 한국음악학을 전공하고 미국 메릴랜드 대학교로 건너가 박사과정을 시작했지만 과정 중간에 영국 북아일랜드의 벨파스트 퀸즈 대학교(Queen's University Belfast)에 교환학생으로 갔다가 편입을 해서 박사과정을 이어가게 되었다. 판소리 연구로 박사학위를 취득하고 네덜란드 국제 아시아연구소(The International Institute for Asian Studies)에서 구소련 한인 디아스포라 음악연구를 진행했으며 2000년대부터 리버풀 대학교 음악과 교수로 재직하고 있다. 최근에는 한국 대중문화와 대중음악, 음악산업 등의 연구에 집중하고 있다.

영국 출신의 키스 하워드는 1991년 런던대학교 소아스 (이하 소아스) 음악인류학과 조교수로 합류하여 2017년에 명예교수직에 오르기까지 한국음악 교육 및 연구에 매진하였다. 해외 한국음악학자 중 가장 많은 한국음악 관련 저서<sup>14)</sup>를 집필하였고 소아스 음악학 총서의 편집자이자 저자로서 다양한 주제의 한국음악학 영문 전문서 출판에 기여하였다.<sup>15)</sup> 그의 연구 중 가장 많은

13) 장윤희, 『해외 한국음악학의 전개양상과 성과: 로버트 프로바인의 연구활동을 중심으로』, 『한국음악연구』 제55집, (한국국악학회, 2014), 191-216쪽.

14) 단행본 21권, 단행본 내 논문 119개, 학술 논문 83개, 학술 논문 리뷰 216개 등이 있다.

15) 소아스 음악학 총서는 현재까지 103권이 출판되었는데 그 중 10권이 한국음악을 연구한 서적이다.

부분을 차지하는 영역은 전통음악으로 한국악기, 무속음악, 사물놀이, 가야금 산조 등 한국음악학의 기본서가 되는 영문 단행본을 다수 집필하였고, 전통음악 외에도 무형문화재 제도, 한국 대중음악, 위안부 등 한국 관련 다양한 분야의 저서를 출간하였다. 최근에는 북한음악연구를 진행하고 있으며 여러 편의 관련 학술논문 및 단행본을 출간하였다. 또한 재직 당시에는 소아스 한국학 연구소의 일원으로 한국 전통음악과 관련된 다양한 공연 및 세미나를 매년 수차례 주최하였다. 그리고 지도교수로서 한국음악을 주제로 연구한 음악인류학 박사 16인<sup>16)</sup>을 배출하였는데 이는 한 지도교수 아래에서 한국음악관련 해외박사학위를 받은 사람 중 가장 많은 수이고, 이들이 전세계 각지에서 한국음악을 연구 및 교육하며 해외 한국음악학 발전에 기여하고 있다.

위의 네 명 외에도 영국에서 한국음악을 연구하는 학자들이 있다. 바스 스파 대학교에서 방문 연구자로 있는 김혜림(Hyelim Kim)은 2014년에 대금연주 연구로 소아스 런던대학교에서 박사학위를 취득하고 현재 음악인류학자이자 작곡가, 연주가의 길을 걷고 있다. 2023년에 폴 함린 재단(Paul Hamlyn Foundation)에서 선정한 10인의 예술가 중 한명으로 선정되어 3년간 재단의 지원을 받으며 연주활동을 하게 되었고, 동시에 대금 연주의 지평을 넓히는 연구를 지속하고 있다. 셰필드 대학교 한국학과 교수 장현경(Hyun Kyong Hannah Chang)은 2014년에 미국 로스앤젤레스 대학교에서 19세기 후반 평양에서 21세기 미국 캘리포니아의 한인사회까지의 한국 개신교 가창 연구로 박사학위를 취득했다. 그는 역사 자료를 통해 연구를 진행하는 음악역사학자로서 19세기와 20세기 한국 및 동아시아 음악을 중심으로 연구하고 있다. 소아스 런던대학교 한국학과 소속의 성초룡은 2021년에 영국 한인 디아스포라의 음악과 문화 연구로 박사학위를 취득하고 남북한 한인이 함께 거주하는 런던 한인사회를 근거지로 연구를 지속하고 있다. 대학교에 소속된 위의 네 명 외에도 덜함(Durham)에 개인 연구자 박성희가 있는데 그는 소아스 런던 대학교에서 음악인류학 박사학위를 취득하고 옥스포드 대학교에서 박사 후 과정을 밟았다. 덜함대학교에서 연구원을 역임했고 그의 배우자 사이먼 밀스와 함께 한국 전통음악 공동연구를 진행하며 꾸준히 학술논문을 발표하고 있다.

이처럼 영국 내에서 한국음악은 1970년대부터 지금까지 여러 한국음악학자들에 의해 교육 및 연구가 꾸준히 이어져왔다. 그렇다면 과연 지금 한국음악학은 어떠한 방향으로 흘러가고 있을까? 현상태에 대한 객관적인 의견을 수집하고자 영국 내 한국음악학 전문가 3인 -키스 하워드, 사이먼 밀스, 앤드류 킬릭- 과 한국음악학자는 아니지만 한국음악학과 관련이 깊은 런던대학교 소아스 음악대학의 현재 학장 리처드 윌리엄스 (Richard Williams)와의 인터뷰를 진행하였다.<sup>17)</sup> 네 명 모두에게 영국의 음악인류학계에서 한국음악에 대한 관심은 어느 정도인지를 물었

16) 이 중 소아스 런던대학교 출신이 14명이고 2명은 키스 하워드가 외부 지도교수로서 지도한 타 대학 학생들이다.

는데 모두 관심이 높은 편이라고 답했다. 특히 소아스, 셰필드 대학교, 덜함 대학교 세 곳 모두 음악전공 학부 학생들의 한국음악에 대한 관심도가 아주 높다고 이야기했는데 한국 대중음악을 포함한 한국 문화 전반의 인기를 그 이유로 들었다. 리차드 윌리엄스에 따르면 소아스에서는 K-pop이라는 주제에 대한 학생들의 높은 관심에 맞춰 기존의 Global Pop이라는 수업을 Decolonising Pop: K-Pop and Beyond로 개편하였다고 한다. 동시에 K-pop을 수업의 시작점으로 잡고 할당량을 늘려 총 10주 중 3주 동안 K-pop에 관한 수업을 진행하는데, 학기말 과제 주제로 K-pop을 선택하는 학생들의 수가 많다고 한다.

소아스 음악인류학과에서 한국 대중음악에 큰 비중을 둔 것과 달리 전통음악과 관련된 수업은 학부 수업인 Sounds and Cultures 와 석사 수업인 Heritage in Asia에서 사물놀이, 무속음악, 무형문화재 등에 대해 한 차시에 간략히 소개되는 정도이다. 셰필드 대학교와 덜함 대학교에서도 한국 전통음악에 대해서는 동아시아 음악 수업이나 세계전통음악 수업 등에서 기본적인 내용을 다루는 정도라고 한다. 그러나 음악인류학은 전세계 음악을 다루는 학문이고 이러한 특성을 고려하면 한국 전통음악에만 초점을 맞추는 것이 불가능한 것은 당연한 일이다. 하지만 음악인류학개론 수업의 악보 부분에서 앤드류 킬릭은 정간보를 사용하고 사이먼 밀스는 단소 시연을 보여준다고 말했다. 이처럼 한국음악 전문가가 음악인류학 수업을 진행하는 경우에는 악보 수업이나 악기 수업과 같은 기타 수업에서도 한국음악을 예시로 드는 경우가 많기 때문에 한국음악의 노출 빈도가 더 높다고 볼 수 있다.

전문가들과의 면담을 통해 영국 내 한국음악에 대한 관심은 전반적으로 증가했으나 그 관심이 대부분이 대중음악에 집중되어 있고, 전통음악에 관한 연구나 교육은 오히려 감소하고 있다는 한계점을 찾을 수 있었다. 하지만 키스 하워드에 의하면 현재 대중음악에 대한 관심의 증가가 한국음악계에만 일어나는 일이 아니며, 음악인류학계 전반적인 현상이라고 한다. 최근의 연구 주제들을 보면 인터넷을 통한 다양한 매체의 발달로 게임음악, 영화음악 등을 포함한 대중음악에 대한 연구가 늘어나고 과거에 비해 전통음악에 대한 연구는 줄어들고 있다는 것이다. 이를 뒷받침하는 또 다른 예로 2017년 소아스 음악인류학과 수업 개편을 들 수 있는데, 과거와 비교할 때 전통음악 관련 수업은 많이 축소되고, 대중음악이나 음악산업 등의 수업의 비중이 크게 늘어났다. 리차드 윌리엄스에 의하면 음악인류학과 학생들이 타 문화권의 전통음악에 비해 대중음악이 접근하기가 쉽다고 느끼기 때문에 학생들의 관심이나 호응도를 반영하여 현재 소아스 음악인류학과 커리큘럼이 수정되었다는 것이다.

17) 사이먼 밀스(7월 25일), 앤드류 킬릭(8월 2일), 리차드 윌리엄스(8월 2일), 키스 하워드(8월 9일, 13일)와 일대일 온라인 화상 면담으로 진행하였다.

음악인류학과 정식 수업 외에 소아스와 덜함 대학교에는 한국 전통음악 동아리가 있는데 이들이 영국에서 각종 축제에 초청되어 한국 전통음악 연주를 선보임으로써 한국전통음악발전에 끼치는 영향을 무시할 수 없다. 사이먼 밀스는 덜함 대학교에서 일을 시작하면서부터 15년 넘게 풍물 동아리를 운영해오고 있는데 최근에는 K-pop과 K-drama에서 시작한 관심이 전통음악으로 옮겨와서 동아리에 가입하는 경우가 많다고 한다. 풍물이 뭘지 모르는 학생들이 동아리 모집 광고에서 'Korean'을 보고 '한국음악? 한번 해 볼까?' 하고 들어오는 것이다. 특히 최근 3년간은 회원 수도 많아지고 학생들끼리 매우 활발하게 운영되고 있으며 가블란이나 다른 월드뮤직앙상블에 비해 운영이 매우 잘 되고 있는 편이라고 했다.

소아스에서는 키스 하워드가 비공식적으로 사물팀을 꾸려 가르치기 시작한 것이 소아스 한국음악 동아리의 시초이다. 2012년에 정식으로 학교 동아리로 등록하고 런던에 거주하는 사물놀이 지도가 가능한 외부 선생님을 섭외하면서 본격적으로 활발히 운영하기 시작하였다. 동아리 회원들은 대부분 음악인류학을 공부하는 학생들이었고, 한국음악을 전공하는 학생 외에 중국음악, 일본음악 등을 전공하는 학생들도 참여하였다. 학생들은 적극적으로 열심히 연습했고 일년에 3-4 차례씩 여러 행사에 초청받아 공연을 선보였다. 동아리 내에서 사물놀이 수업 외에도 지도자의 가능 여부와 한국음악을 공부하는 학생의 재학 여부에 따라 판소리, 단소, 전통무용, 가야금 등의 수업도 이뤄졌다. 그리고 2013년부터 매년 정기공연을 선보이면서 한국 전통음악에 대해 전혀 알지 못하는 영국인들에게 한국 전통음악을 접할 기회를 제공하였다. 그리고 동아리를 통해 사물놀이를 배운 학생이 졸업 후 타 대학 음악인류학과 교수직을 맡으면서 자신의 수업에서 사물놀이를 예시로 보여주거나 타 대학에서 사물놀이 동아리를 운영하는 등의 방식으로도 외국 학생들의 한국 전통음악에 대한 접근 기회를 넓히고 있다.

과거와 비교할 때 실질적으로 한국음악학을 공부하는 석박사생의 수도 증가했는가에 대한 질문에는 사이먼 밀스, 앤드류 킬릭, 리처드 윌리엄스 모두 그렇지 않다고 답했다. 리처드 윌리엄스는 현재 소아스 음악인류학과에 한국음악 전문가가 없기 때문에 한국음악을 연구하고자 하는 학생이라면 전문가가 있는 쉐필드나 덜함, 리버풀 대학교로 갈 것이라는 의견이었다. 하지만 사이먼 밀스와 앤드류 킬릭에 의하면 덜함과 쉐필드 대학교에도 현재 한국음악을 연구하는 박사생은 없다고 말했다. 키스 하워드에 의하면 석박사생들이 공부할 학교를 선택할 때 학교가 어느 도시에 있는가도 중요한 고려 요소인데 영국으로 유학을 고려하는 유학생들의 대부분은 런던을 1순위로 생각한다고 말했다. 실제로 키스 하워드가 런던대학교 소아스에 재직하면서 한국음악 관련 박사를 배출한 수를 고려하면 위의 주장이 타당하다고 할 수 있다. 물론 음악인류학의 특성상 현지조사가 중요하기 때문에 학교의 지리적 위치는 중요하지 않다고 주장할 수 있다. 하지만 현지조사 기간 외의 학업 기간에는 학교에 가야 하는데 영국 타 지역에 비해 런던이 도서관 이용

을 비롯한 연구활동이나 연구와 관련된 간접적인 기회를 찾기에 훨씬 용이하다. 실제로 웨필드와 런던 두 곳 모두에서 박사 생활을 해 본 필자의 경험에 의하면 웨필드에서는 유일한 한국음악학 연구자로서 연구에만 집중하기 좋다는 장점은 있었지만 다른 한국음악 연주자나 학자들과의 교류는 쉽지 않았다. 반면 런던에서는 쉽게 다른 한국음악 연주자나 학자들을 만날 수 있었고 음악인류학과에 한국 음악을 공부하는 다른 학생들도 있어서 그들과의 교류를 통해 도움을 받기도 하고 다양한 정보를 교환할 수 있었다.

그러나 2017년에 키스 하워드가 퇴직 후 명예교수에 오르면서 소아스에는 더 이상 한국 전통 음악을 공부하는 학생들이 입학하지 않고 있고, 한국 전통음악 공연이나 세미나 등 관련 활동이 거의 전멸하게 되었다. 그리고 학생 수의 감소로 인해 전통음악 동아리도 운영이 어려워졌다. 필자가 교직원으로서 명맥이 끊기지 않도록 유지는 해오고 있지만 ‘동아리’라는 단체의 특성상 학생들이 중심으로 운영되어야 하기 때문에 학생들의 자율참여가 높지 않은 이상 운영이 쉽지 않다. 그리고 해외에서의 박사과정은 지도교수의 중요성과 영향이 매우 큰데, 실제로 그의 제자 중 키스 하워드 때문에 소아스를 선택했다는 사람도 있었고, 키스 하워드가 학교를 옮길 때 함께 옮긴 경우도 있었다. 따라서 해외에서 가장 많은 한국음악박사를 배출한 키스 하워드의 퇴직은 영국 내 한국음악학에 큰 타격이 될 것으로 예상된다.

## 아리랑에 대한 영국인들의 인식

한국에서는 2000년대 초반부터 아리랑의 세계화 움직임이 생겨나기 시작했다. 정수진은 이를 김대중 정부의 대북정책과 맞물려 “세계적 문화브랜드로서의 아리랑의 상품화”가 시도되기 시작한 2004년으로 보고<sup>18)</sup> 최은숙은 아리랑이 국가브랜드사업에 선택된 2005년이라고 주장한다.<sup>19)</sup> 각 정부와 지자체는 다양한 아리랑 콘텐츠들을 생산하며 아리랑의 세계화를 위해 노력하였다. 학계에서도 아리랑의 세계화를 위한 논의가 활발히 이루어졌는데 이창식과 강등학은 구체적인 방안을 제시함으로써 세계화의 가능성을 보여주었다.<sup>20)</sup> 마침내 아리랑은 2012년에 유네스코 인류무형유산 대표목록에 등재되었고 2015년에는 국가무형문화재로 지정되며 대표적인 한국 문화자원임을 공고히 하였다. 그러나 이러한 아리랑 세계화 담론에는 비판적인 시각들

18) 정수진, 「유네스코 무형문화유산 체제하의 아리랑」, 『실천민속학연구』 제29호, (실천민속학회, 2017), 189-193쪽.

19) 최은숙, 「아리랑 세계화 담론에 대한 비판적 고찰」, 『한국민요학』 제51집, (한국민요학회, 2017), 158쪽.

20) 이창식, 「아리랑을 포함한 무형문화유산의 세계화 인식」, 『전북대학교 국제문화교류연구소 심포지움』, 2013, 12~29쪽; 강등학, 「아리랑 문화사의 중심, 서울시의 아리랑 문화 발전과제」, 『한국민요학』 제40집, (한국민요학회, 2014), 7~32쪽.

도 존재한다. 최은숙은 아리랑 세계화 담론이 외부적 계기에 대응하는 차원에서 필요에 의해 진행되었고, 아리랑의 고급화 전략은 문화 전승 주체를 소외시키고 동경의 대상으로 아리랑을 의미화 한다고 비판하였다.<sup>21)</sup> 김희선은 지금까지의 아리랑 세계화 담론이 한국 문화의 해외 발신에만 초점이 맞추어져 있어 자문화중심주의를 심화할 수 있다고 우려하였다.<sup>22)</sup>

이처럼 한국에서는 약 20년간 아리랑의 세계화를 위해 노력해왔고 아리랑 세계화 담론에 대한 토의도 활발히 이루어지고 있지만 정작 아리랑이 서양 문화권에서 어떻게 받아들여지는가에 대한 연구는 많지 않다. 이양금은 한국에 거주하는 외국인을 대상으로 아리랑에 대한 인식을 조사하였는데 설문 답변자의 다수가 아리랑에 대한 이해가 부족하다는 결과를 얻고 서양인을 위한 아리랑 교수법을 설계·제시하였다.<sup>23)</sup> 핀침-성 힐러리(Hillary Pinchum-Sung)는 미국의 아리랑을 연구하였는데 아리랑이 미국에서 많은 것들을 의미하며 음악적인 면뿐만 아니라 한국의 지역적 특성과 같은 개념을 가르치기에도 효과적인 노래이기 때문에 아리랑의 가치를 교육을 통해 양성해야 한다고 주장하였다.<sup>24)</sup> 이와 같은 맥락에서 강상미(Sangmi Kang)는 다양한 지역별 아리랑이 한국인의 대표적인 노래일 뿐 아니라 한국인의 정서도 잘 보여줄 수 있는 곡이기 때문에 한국음악을 가르치는 첫 단계로 아주 적합하다고 주장하며 미국의 음악 수업에 적용할 수 있는 교수법을 제시하였다.<sup>25)</sup> 사이먼 밀스는 아리랑을 연주·가창한 여섯 명의 유럽 전문 음악인들의 아리랑에 대한 경험과 음악적 해석에 대해 연구하였다.<sup>26)</sup> 이 음악인들은 모두 다른 이유로 아리랑을 연주·가창하였고, 이들 중 몇은 그들의 곡에 아리랑의 전통과 역사를 포함한 반면 몇은 의도적으로 문화적 뿌리를 제거하고 전혀 다른 음악적 해석을 만들어냈다는 결론을 도출하였다.

과연 영국인들<sup>27)</sup>은 아리랑에 대해 얼마나 알고 있고 어떠한 인식을 가지고 있을까? 아마도 일반 영국 대중들에게 아리랑에 대해 물어본다면 런던 시내의 유명 한식당 ‘아리랑’을 가장 먼저 떠올릴 것이고,<sup>28)</sup> 한국 문화에 어느 정도 관심이 있고 한국과 관련된 학습을 약간이라도 해 본 적

21) 최은숙, 앞의 글, 2017, 174, 180쪽.

22) 김희선, 「아리랑 세계화 담론의 기원과 케이뮤직화 국면의 전개」, 『한국민요학』 제66집, (한국민요학회, 2022), 55-85쪽.

23) 이양금, 「서양인들의 아리랑에 대한 인식조사와 교수모형 연구」, 『한국과 국제사회』 제7권 6호, (한국정치사회연구소, 2023), 61-82쪽.

24) 핀침-성 힐러리, 번역 최지연, 「미국에서의 아리랑의 의미와 역할」, 『남도민속연구』 제26집, (남도민속학회, 2013), 101-141쪽.

25) Sangmi Kang, "Sharing Global Musics: Bring Korea's 'Arirang' to your Music Class", *Music Educators Journal* 100(1), 2013, pp.32-35.

26) 밀스 사이먼, 번역 김희선, 「다면의 가락: 아리랑에 대한 유럽인의 해석」, 『한국문화와 그 너머의 아리랑』, (한국학중앙연구원, 2013), 308-329쪽.

27) 영국은 다문화국가로 국적이 영국이 아니더라도 영국에서 오랜 기간 거주하고 있는 외국인들이 매우 많다. 그러므로 본고에서 지칭하는 ‘영국인들’은 국적이 영국인인 사람들 뿐 아니라 영국을 근거지로 오랜 시간 거주하고 있는 타국적 사람들도 포함한다.

28) 밀스 사이먼, 앞의 글, 2013, 308쪽.

이 있는 영국인들이라면 아리랑에 대해 조금이나마 알고 있을 가능성이 있다고 예상하였다. 그래서 취미로 한국어나 한국 문화 수업을 들어본 적이 있는 사람들로 조사 대상을 한정하여 8월 14일부터 9월 16일까지 약 한달간 영국인들의 아리랑에 대한 인식을 알아보기 위한 온라인 설문 조사를 실시하였다. 그러나 한국학을 전공했거나 현재 전공하고 있는 학생들은 일반 영국인들과 비교할 때 한국 관련 지식의 정도 차이가 클 것으로 예상하여 포함시키지 않았다.

설문에는 객관식과 주관식 답변을 골고루 요하는 총 10개의 질문이 포함되었고, 모두 53명으로부터 답변을 얻을 수 있었다. 처음 네 가지 질문은 아리랑의 인지도에 관한 것들이었다. 답변자들 중 40명이 아리랑을 알고 있다고 대답했으나 아리랑 음악을 들어본 적이 있냐는 이어지는 질문에는 39명만이 들어본 적이 있다고 대답해서 비록 한 명의 예외일 뿐이지만 아리랑에 대해 알고 있다고 해서 노래도 알고 있을 것이라고 단정지을 수 없다는 것을 알 수 있었다. 아리랑을 들어본 적이 있다고 답한 사람들에게 청취 경로를 물었는데 39명 중 절반에 가까운 18명이 유튜브나 드라마 등의 대중매체를 통해 경험했다고 답했다. 많은 학자들이 지적했듯이 한류 및 한국 문화 전파에서 대중매체의 중요성과 영향을 아리랑을 통해 다시 한번 확인할 수 있었다.<sup>29)</sup> 이외에도 해외의 한국문화원이나 한국문화축제, 한국어나 한국문화 수업을 통해 아리랑을 접했다고 답했다. 그 다음 질문은 알고 있는 아리랑을 모두 선택하는 것이었는데 보기에는 본조아리랑과 정선아리랑, 밀양아리랑, 진도아리랑, ‘아리랑을 알지 못함’ 이렇게 다섯가지를 주었다. 응답자 중 37명이 본조아리랑을 알고 있다고 답했고, 그 뒤로 정선아리랑 10명, 밀양아리랑 8명, 진도아리랑 6명의 순이었다.

다음 다섯 가지 질문은 첨부된 밀양아리랑과 진도아리랑의 음원<sup>30)</sup>을 듣고 해당 노래를 알고 있는지 여부와 간단히 감상평을 쓰는 것이었는데 밀양아리랑의 경우 22명이 노래를 들어본 적이 있거나 들어본 적이 있는 것 같다고 답했고, 진도아리랑은 20명이 노래를 알고 있거나 아는 것 같다고 답했다. 이전의 문항에 비해 음원을 들은 후에 노래를 아는 것 같다고 답한 인원이 많은 것으로 보아 제목만 보았을 때는 어떤 노래인지 모르지만 음악을 직접 들은 후에는 노래를 인지하고 있는 사람의 수가 훨씬 많다는 것을 알 수 있었다.

밀양아리랑의 감상평에 언급된 단어로는 역동적인(dynamic), 즐거운(upbeat, cheerful, joyful), 축하하는(celebratory), 감정을 자극하는(emotional), 활기찬(lively, vibrant), 희망을 주는(uptlifting), 힘찬(powerful) 등이 있었다. 그리고 진도아리랑의 감상평에는 앞서 들은 밀양아리랑과 비교하는 내용이 많았고 ‘활기찬’, ‘희망을 주는’, ‘힘찬’ 등의 밀양아리랑에서와 같은

29) 박소현, 「세계 속 '아리랑'의 가치와 역할」, 『한국음악연구』 제73집, (한국국악학회, 2023), 172쪽.

30) 설문에 사용된 음원은 국립국악원 '교과서 속 우리음악' 시리즈의 밀양아리랑과 진도아리랑이다.

표현도 등장하였지만 밀양아리랑의 감상평과 달리 극적인(theatrical), 정신적인(spiritual), 현대적인(modern), 정제된(refined), 격식을 갖춘(formalised), 심오한(profound), 완강한(determined), 애절한(mournful) 등의 표현이 더욱 많이 사용되었다. 이를 통해 가사에 대한 이해 없이도 음악만으로 두 곡의 분위기와 음악스타일의 차이를 알아채는 사람들이 많다는 것을 알 수 있었다.

위와 같은 이러한 표현의 차이가 각 아리랑의 세계화 홍보 방안으로 활용될 수 있는 가능성을 보여주었다. 많은 학자들이 언급했듯이 아리랑은 상실, 분단, 고난 등 한국인의 ‘한’의 정서를 집약적으로 보여준다.<sup>31)</sup> 그러나 밀양아리랑은 본조아리랑이나 진도아리랑에 비해 흥겨운 가락에 경쾌하고 씩씩한 느낌을 준다.<sup>32)</sup> 그러므로 밀양아리랑의 선율과 리듬, 정서는 완전한 ‘한’이거나 직접적인 ‘한’의 표현이라기 보다는 ‘한’을 ‘흥’으로 승화한 것이라고 볼 수 있다. 따라서 본조아리랑이 한국인의 ‘한’의 정서와 밀접성을 보이듯 밀양아리랑은 한국인의 ‘흥’의 정서와 연결지어 세계화를 할 수 있는 가능성이 있고, 이것이 다양한 아리랑의 세계화를 위한 한 가지 방안이 될 수 있을 것이다.

그리고 이어지는 다음 질문은 밀양아리랑과 진도아리랑이 본조아리랑과 어떻게 다르다고 생각하는지 자신의 의견을 쓰는 것이었는데 약 20%에 달하는 7명의 답변자가 지역적으로 다른 아리랑이라고 인지하고 있거나 추측하였다. 그러나 참여자의 대부분이 아리랑에 대한 사전 지식이 충분하지 않기 때문에 매우 다양한 답변들이 나왔는데 각기 다른 시기에 창작된 아리랑, 과거 신분에 따라 달리 연행되는 아리랑, 가창보다 연주가 더 강조되는 아리랑, 각기 다른 이야기(story telling)을 가진 아리랑이라는 등등 여러가지 추측이 있었다. 그리고 음악적인 면에 대해서는 본조아리랑은 현대적이고 정제되었기 때문에 국가적이고 시대를 초월하는 느낌이 있는 반면, 밀양아리랑과 진도아리랑은 전통적이고 민속적이며 민중들의 음악이라는 느낌이 있다는 답변이 다수 있었다. 그리고 밀양아리랑과 진도아리랑에 비해 본조아리랑이 더 듣기 편하다는 답변도 꽤 있었다. 이는 음악적으로 현대화 과정이 많이 이루어지고 다양한 장르로 편곡되어 가창되는 본조아리랑과 달리 시김새를 포함한 한국 전통적인 면을 강하게 드러내는 밀양아리랑과 진도아리랑의 음악적 특징들이 외국인들의 귀에 어색할 수 있기 때문이라고 생각된다.

마지막 질문은 한국인들에게 아리랑이 어떤 의미인지 묻는 내용이었는데 가장 많은 답변이

31) 정우택, 「남·북의 아리랑 표상과 그 차이」, 『민족문화사연구』 제70호, (민족문화사연구소, 2019), 225-255쪽; Howard, Keith, "Ari-rang: An Icon of Passion", *Ari-rang to the World, 2009 International Symposium*, (Korean Traditional Performing Arts Foundation, 2009), 46-63쪽.

32) 이문성, 「민속콘텐츠 밀양아리랑의 고유성과 확장성」, 『인문사회 21』 제12권 2호, (아시아문화학술원, 2021), 1529쪽; 정정훈, 「밀양아리랑의 전승에 대한 재인식: 발리 수박(Subak) 관념체계 전승 사례와의 비교를 중심으로」, 『동아연구』 제40권 1호(통권 80집), (동아연구소 2021), 246쪽.

‘한국인들의 또 다른 국가’였고, 한국인들의 애국심, 정체성, 정신을 의미한다는 것이었다. 위의 설문을 통해 답변자의 대부분이 아리랑이 한국 민요라는 것과 한국인에게 어떤 의미인지를 인지하고 있으나 다양한 아리랑의 종류와 그 차이에 대해서는 잘 알지 못한다는 것을 확인할 수 있었다. 지금까지 한국 정부와 지자체, 학계에서는 아리랑의 세계화를 위해 노력해왔지만 단순히 외국인들에게 아리랑을 한국민요라고 인식시키는데 그치지 않는지 반성이 필요하다. 김영운은 아리랑의 세계화와 관련하여 구체적인 성취목표를 설정하는 것이 필요하다고 주장하고 세계화 목표 설정의 다섯 가지 예시를 들었다.<sup>33)</sup> 그러나 해외 현장과 맞지 않는 부분이 있고, 필자 역시 설문의 결과를 보고 아리랑의 세계화를 위해서는 보다 구체적인 목표가 제시되어야 할 필요성을 느꼈기에 김영운의 예시를 수정·보완하여 아래와 같은 예시를 제안하고자 한다.

- 1) 아리랑을 듣고 한국의 민요인지를 아는가?
- 2) 아리랑의 유래와 역사에 대하여 알고 있는가?
- 3) 여러 아리랑을 듣고 곡의 제목을 아는가?
- 4) 여러 아리랑의 차이를 아는가?
- 5) 아리랑을 한 곡이라도 부를 수 있는가?

이는 1부터 5까지 단계별로 단순한 인지에서 지식화, 실연까지 발전시키는 목표를 가지고 설정하였다. 위의 예시는 하나의 제안일 뿐이지만 이것이 아리랑의 세계화를 위해 나아갈 다음 단계가 될 수 있을 것이다.

## 나가며

본 연구는 영국의 한국음악을 학계와 아리랑을 통해 살펴봄으로써 영국 내 한국음악학의 발전과 변화 및 영국인들의 아리랑에 대한 인식을 알아볼 수 있었다. 영국에서는 음악인류학 초기부터 여러 한국음악학자들이 자리를 지켜왔고 이들은 다양한 영문 전문서들을 발간함으로써 영국 및 해외에서 한국음악학의 토대를 마련하였다. 이러한 노력으로 현재 영국 곳곳에서 활동하고 있는 한국음악학자들의 수가 이전에 비해 늘어났고, 보다 다양한 곳에서의 한국 전통음악 교육 및 연구를 기대할 수 있게 되었다. 그러나 음악인류학계 전반의 전통음악에 대한 관심 하락과

33) 김영운, 「노래 아리랑의 과거, 현재 그리고 미래」, 『한국민요학』 제66집, (한국민요학회, 2002), 51쪽.

영국 및 유럽 한국음악학의 중추 역할을 하던 소아스 음악인류학과의 한국음악학자 부재는 앞으로의 영국 내 한국음악학의 발전에 부정적 변화를 가져올 가능성이 높을 것으로 예상된다.

2000년대 초반부터 생겨난 아리랑의 세계화에 대한 움직임이 20여년이 지났고, 그동안 한국에서는 아리랑의 세계화에 대한 논의가 활발히 이루어져왔다. 하지만 해외 현지에서 아리랑이 어떻게 받아들여지고 있는지 그간의 성과를 확인할 수 있는 연구는 찾아보기 힘들었다. 그래서 영국에서 한국 문화에 관심이 있는 사람들로 표본집단을 구성하여 그들이 갖고 있는 아리랑에 대한 인식과 지식에 대해 살펴보기 위해 설문조사를 실시하였다. 그 결과 대부분이 아리랑에 대해 알고는 있으나 본조아리랑 외에 정선아리랑, 밀양아리랑, 진도아리랑과 같은 다양한 지역별 아리랑에 대한 이해에는 한계가 있다는 것을 확인할 수 있었다. 그리고 이들이 각 아리랑을 듣고 표현한 단어들을 통해 각 아리랑의 홍보 방향을 제시할 수 있었다. 차후에는 단순히 ‘아리랑’이 한국 민요임을 알리는 것을 넘어서 다양한 아리랑을 인지시키고 지역적 특성 및 차이점과 같은 개념을 교육하는 등 아리랑 세계화의 구체적인 목표를 설정하여야 할 것이다.

현재 K-pop과 K-drama와 같은 한국 콘텐츠의 세계적인 인기로 한국 문화에 흥미를 갖는 외국인들의 수가 크게 늘어났다. 그리고 이들 중 그 흥미가 전통음악으로 연결되는 사람들의 수 역시 과거에 비해 많아졌을 것이라는 추론이 가능하다. 비록 그 수가 적을지라도 이러한 사람들을 놓치지 않고 전통음악에 대한 꾸준한 학습과 연구의 기회를 가질 수 있도록 지원하면서 그들의 질적인 성장을 도울 수 있는 방안을 찾는 것이 필요하다. 우연한 기회에서 시작된 전통음악에 대한 작은 흥미가 깊은 관심으로 이어지도록 도와주는 것이 해외에서의 한국 전통음악 지평 확대의 첫걸음이 될 것이다.

## | 참고문헌

- 강등학, 「아리랑 문화사의 중심, 서울시의 아리랑 문화 발전과제」, 『한국민요학』 제40집, 한국민요학회, 2014, 7~32쪽.
- 김묘선, 「해외 한국음악연구: 박사학위 논문 및 학술지 논문」, 『세계를 향한 한국음악학 핸드북』, 국립국악원, 2017, 52-77쪽.
- 김영운, 「노래 아리랑의 과거, 현재 그리고 미래」, 『한국민요학』 제66집, 한국민요학회, 2002, 7-54쪽.
- 김희선, 「서문: 세계를 향한 한국음악학, 미래를 준비하다」, 『세계를 향한 한국음악학 핸드북』, 국립국악원, 2017, 4-13쪽.
- \_\_\_\_\_, 「아리랑 세계화 담론의 기원과 케이뮤직화 국면의 전개」, 『한국민요학』 제66집, 한국민요학회, 2022, 55-85쪽.
- 문주석, 「해외 한국음악학 발전을 위한 국악연구실의 역할」, 『국악원논문집』 제24집, 국립국악원, 2011, 145-166쪽.
- 밀스 사이먼, 번역 김희선, 「다면의 가락: 아리랑에 대한 유럽인의 해석」, 『한국문화와 그 너머의 아리랑』, 한국학중앙연구원, 2013, 308-329쪽.
- 박미경, 「해외에서의 한국음악학 연구현황」, 『한국음악연구』 제45집, 한국국악학회, 2009, 119-148쪽.
- 박소현, 「세계 속 '아리랑'의 가치와 역할」, 『한국음악연구』 제73집, 한국국악학회, 2023, 159-181쪽.
- 성상연, 「해외 한국학 및 민족음악학 전공 개설대학」, 『세계를 향한 한국음악학 핸드북』, 국립국악원, 2017, 28-51쪽.
- 이문성, 「민속콘텐츠 밀양아리랑의 고유성과 확장성」, 『인문사회 21』 제12권 2호, 아시아문화학술원, 2021, 1521-1530쪽.
- 이양금, 「서양인들의 아리랑에 대한 인식조사와 교수모형 연구」, 『한국과 국제사회』 제7권 6호, 2023, 한국정치사회연구소, 61-82쪽.
- 장윤희, 「해외 한국음악학의 전개양상과 성과: 로버트 프로바인의 연구활동을 중심으로」, 『한국음악연구』 제55집, 한국국악학회, 2014, 191-216쪽.
- 정수진, 「유네스코 무형문화유산 체제하의 아리랑」, 『실천민속학연구』 제29호, 실천민속학회, 2017, 179-214쪽.
- 정우택, 「남·북의 아리랑 표상과 그 차이」, 『민족문화사연구』 제70호, 민족문화사연구소, 2019, 225-255쪽.
- 정정훈, 「밀양아리랑의 전승에 대한 재인식: 발리 수박(Subak) 관념체계 전승 사례와의 비교를 중심으로」, 『동아연구』 제40권 1호(통권 80집), 동아연구소 2021, 245-275쪽.
- 최은숙, 「아리랑 세계화 담론에 대한 비판적 고찰」, 『한국민요학』 제51집, 한국민요학회, 2017, 155-187쪽.
- 핀참-성 힐러리, 번역 최지연, 「미국에서의 아리랑의 의미와 역할」, 『남도민속연구』 제26집, 남도민속학회, 2013, 101-141쪽.
- Howard, Keith, "Shifts and Stasis in the Promotion of Kugak: Observing and Interacting with Korean Music, 1979-2024", *The 1st International Conference for Contemporary Studies*, Seoul National University, 2024.
- \_\_\_\_\_, "Arirang: An Icon of Passion", in *Arirang to the World, 2009 International Symposium*: Korean Traditional Performing Arts Foundation, 2009, pp.46-63.
- Kang, Sangmi, "Sharing Global Musics: Bring Korea's 'Arirang' to your Music Class", *Music Educators Journal* 100(1), 2013, pp.32-35.
- Lee, Byong Won, "The Current State of Research on Korean Music", *Yearbook for Traditional Music* 32, 2000, pp.143-149.
- Pratt, Keith, Simon Mills, "The Durham Oriental Music Festival and its Legacy", *Asian Musicology* 27, 2017, pp.137-178.
- Traditional Korean Music in the UK: Focusing on Academia and Arirang  
Cholong Sung

# 성초롱의 “영국의 한국 전통음악: 학계와 아리랑을 중심으로” 에 대한 토론문

안나 예이츠 Anna Yates-Lu

서울대학교 교수

본 논문은 지금까지 영국에서 진행해온 한국음악연구를 정리함으로써 아주 중요한 역할을 하고 있다. 이런 정보는 영국 한국음악학계에서 영어로 널리 알려져 있지만 한국어로도 접근하기 쉬워지면 앞으로 다양한 나라의 한국음악 연구자의 다양한 연구방식을 살펴보면서 국내에서도 더 활발한 연구를 할 수 있기를 기대한다.

각 연구자의 배경을 잘 정리하고 있는데 세대를 정리 할 때 2세대까지만 나는 것을 오히려 3세대까지 나누면 더 좋을지 고려해야 할 것 같다. 1991년부터 소아스에서 일하는 키스 하워드는 1998~2002년에 소아스에서 박사과정을 진행한 사이먼 밀스와 동세대보다 사제지간으로 보는 것이 더 정확하다. 오히려 사이먼 밀스를 김혜림 등과 함께 의논했으면 주로 키스 하워드의 제자로 구성된 영국 내/외에서 “영국식” 한국음악연구를 해오는 3세대 연구자까지 논의했으면 영국의 한국음악연구의 미래까지 언급하는 것에 유용할 것 같다.

이에 이어서 추가적으로 의논했으면 좋겠다는 부분은 영국에서 훈련 받았다가 영국을 떠난 학자까지 포함시켰으면 더 완성된 그림을 그릴 수 있지 않았을까 싶다. 영국 현황을 묘사하는 것도 중요하지만 영국에 있었다가 다시 떠난 학자를 살펴보면 한국음악 연구의 다양한 연구방법은 어디서 어떤 식으로 활용하는지에 대한 더 정확한 파악이 가능해지고, 이로 인해 앞에서 언급한 활발한 교류에 큰 도움이 될 거라고도 예상한다.

한 가지 더 언급했으면 좋겠다 다른 카테고리의 한국음악학자가 있다. 필자도 언급하지만 쉐필드 대학교 한국학과에서 종교음악을 연구하는 장현경 뿐만 아니라 영국에 있는 다른 한국학

과에서 음악에 대한 연구가 진행되어 있고, 한국학과 외에도 한국음악을 연구하는 사람이 있다. 대표적으로 두 사례를 소개하면, 첫 번째로는 옥스퍼드 대학교 한국학과에서 최근 2022년에는 “Sea, Song and Survival: The Language and Folklore of the Haenyeo Women” (바다, 노래와 생존: 해녀의 언어와 문화)란 이름으로 큰 연구사업을 이끈 조지은 (Jieun Kiaer) 교수가 언어학 연구방식을 함께 활용하면서 해녀에 생활과 음악에 대한 다큐멘터리도 공동 제작하고 있다. 에섹스 대학교 East 15 Acting School에서 연구와 발성을 가르치는 타라 맥앨리스터-빌 (Tara McAllister-Viel)은 직접 판소리를 배웠고, 이 경험에 대해 “Training Actors’ Voices: Towards an Intercultural/Interdisciplinary Approach”(배우의 목소리를 훈련한다: 문화간/학제간 방법을 향해서, 2019)란 책을 썼고 이 기반으로 학생을 가르치고 있다. 이 두 교수 같은 경우에는 공식적 한국음악 연구자는 아니지만 둘 다 음악에 대한 연구를 하고 있고, 학생을 가르치고 있으므로 한국음악에 대한 인식을 키우고 있어서 이 또한 언급해야 한다고 생각한다.

추가적으로 하나 더 언급하자면, 필자가 언급한대로 덜함동양음악축제가 영국의 한국음악연구의 큰 시작점이었으면, 현재로서도 주영한국문화원이 주관하는 공연이나 그 외에 다른 공연 활동에 영국에 있는 학자가 자주 연관되어 있고, 다음 세대의 학자의 관심을 이끌기 위해서 큰 역할을 하고 있는 걸로 보아서 조금 더 영국에 있는 한국전통음악의 공연 현황도 언급하면 더더욱 완성된 그림이 나올 수 있지 않을까 한다.

다음은 필자의 전문가와의 면담을 통해서 확인할 수 있는 영국의 한국음악연구 흐름에 대한 어려운 사실을 밝힌 것도 아주 중요하다고 생각한다. 한국에 대한 인식이 커지면서도 연구방향이 전통에서 갈수록 대중음악으로 변하는 형상은 영국 뿐만 아니라 전세계적인 이슈로 인정할 수밖에 없다. 토론자도 2013년에 박사 과정을 알아보면서 독일 어느 학교에서 “한류에 대해 박사 논문 쓰면 받아주겠다. 하지만 전통음악에 대해 쓰고 싶으면 받아줄 수 없다”며 피드백을 받은 적이 있다. 한국전통음악에 대해 관심 있는 학생들이 가끔씩 영국이나 다른 나라에서 공부하고 싶어도 커리큘럼이 바뀌면서 심도 있게 공부할 수 없게 되는 상황이 되어버리면 정말 안타까운 미래가 되는 위험이 보인다. 반대로 학교 측에서 학생 다수가 듣고 싶어 하는 수업으로 흐름을 따라야 한단 어려움도 이해가 된다. 앞으로 국제적으로도 한국전통음악의 활발한 연구를 위해 계속 고민해야 할 문제인 것 같다.

1) 연구사업에 대한 자세한 정보는 <https://www.hertford.ox.ac.uk/news/leverhulme-research-grants> 에서 확인할 수 있다.

현실적으로 다른 고만해야 할 문제는 한국음악연구를 양상하기 위한 방법들이다. 필자가 언급한대로 한국국제교류재단 등 기관이 많은 연구사업을 지원하고 있지만, 브렉시트 이후에 많은 영국 대학교에서 더 이상 지원받지 못하는 점은 무시할 수 없는 문제다.<sup>2)</sup> 한국국제교류재단 같은 경우에는 교수자리를 지원하면 정해진 기간 동안 연구사업과 교수자리를 지원했다가 학교 측에서 그 사업을 이어가야 하는 기준이 있는데 다른 지원사업이 사라지면 학교 측에서 교수자리도, 연구사업도 이어갈 수 없는 상황이 생길 수 있고, 그러면 이런 지원을 신청조차 못 할 상황이 발생할 수 있다. 이 또한 영국 한국음악연구의 큰 위기가 될 수 있는 것으로 예상된다.

필자가 언급한 지리적인 문제는 또한 아주 정확하게 지적하였다. 셰필드 대학교는 유럽 학교 중 유일하게 한국학과 음악을 공동 전공으로 할 수 있는 학교고, 특히 최근 5-6년간 더더욱 활발하게 한국문화와 음악에 관한 행사를 열고 있는데, 런던만큼 다양하게 문화생활 경험할 수 있는 것이 아니다. 그리고 소아스 도서관은 특히 한국연구로 국립연구도서관으로 지정된만큼 셰필드 대학교 도서관은 아직 따라갈 수 없다. 그래서 더더욱 키스 하워드 교수가 퇴직한 이후로 소아스에서 활발하게 진행되었던 한국음악연구와 동아리 문화가 사라지는 것을 안타까워할 수밖에 없다. 이 어려운 상황 속에서 필자가 한국음악연구를 유지하려고 하는 노력은 소아스 뿐만 아니라 영국 한국음악연구에 큰 역할을 하고 있는 것으로 보인다.

마지막으로 영국인의 아리랑에 대한 인식에 대해 궁금증을 몇 가지 제시 할 것이다. 첫 번째로는, 한과 흥이란 개념이 아리랑의 국제화에 어떤 영향을 끼칠 수 있는지 고민 한 적이 여러 번 있었다. 한국의 대표적 정서로 보일 수는 있지만 “한”이나 “흥”이란 단어도 모르는 대부분의 영국인에게 큰 의미가 없어서 다른 개념으로 포장하면 더 유용할까 생각도 든다. 이는 전체적으로 한국 전통문화를 세계에 알리려고 할 때 고민할 만한 문제로 보인다.

두 번째로 궁금한 점은, 혹시 설문조사 참여자에게 흔히 올림픽 같은 국제행사에서 듣는 서양 악기 반주에 가요처럼 부르는 본조 아리랑 말고 경기민요처럼 국악악기 반주에 시김새를 사용해서 부르는 본조 아리랑을 들었으면 과연 같은 반응이 나왔을까 궁금하다. 한국 내에서도 “전통적인” 방식으로 부르는 것보다 “퓨전” 방식으로 부르는 본조 아리랑을 보이는 경우가 더 많은데, 그래서 본조 아리랑 노래 자체는 원래 시김새 없는 노래가 아니다. 국제 시장을 위하거나 국

2) 2023년에 발간된 가디언 신문에 따라 원래 유럽에서 제일 크게 지원받았던 옥스퍼드나 캠브리지 대학교는 원래 1.3억 파운드 (약 2310억 원) 지원금을 받았다가 2023년부터 100만 파운드 (약17억원)도 못 받을 거라고 했다: <https://www.theguardian.com/education/2023/feb/04/brexit-causes-collapse-in-european-research-funding-for-oxbridge-universities> .

가 행사를 위해서 부르는 본조 아리랑은 퓨전식으로 부르면 당연히 전통적인 요소를 강하게 드러내는 것은 아니니 이 면만 영국인에게 보여주면 이 노래에 대한 너무 한계적인 인식이 만들어지는 것 같다. 아리랑에 대한 인식을 높히려고 하는 교육자 입장에서 더더욱 단면으로만 보이지 않게 주의할 필요가 있다고 생각한다.

한류로 인해 국제 인지도가 많이 높아진 한국인만큼 지식 전달을 하려고 하는 한국을 연구하는 학자가 더더욱 책임감이 무거워지고 있는 것 같다. 본 논문에서 보이는 것처럼 해외에서 한국 음악연구 활동의 역사가 길어지고 있고, 미래 발전을 위해서 고려해야 할 문제점을 같이 의논하고, 해외 학자와 교류하면서 한국음악에 대한 정확한 지식과 연구가 국제적으로 전달 될 수 있도록 앞으로 함께 노력할 것을 기대하고 있다.

#### | 참고문헌

---

McAllister-Viel, Tara, *Training Actors' Voices: Towards an Intercultural/Interdisciplinary Approach*, 2019, Routledge.



[05]

## 민요를 통한 한국 재인식: 아리랑과 현대 작곡의 표현

### Revisiting Korea Through Folksong: Arirang and Its Presentations in Selected Contemporary Compositions

모세 베르트란 *Moisés Bertran*

Universidad Nacional de Colombia

#### Abstract

한국의 대표적 민요 아리랑은 수많은 지역적 변주와 깊은 문화적 의미를 지니고 있으며, 전 세계 많은 현대 작곡가들에게 영감을 주었다. 본 논문에서는 다섯 명의 서양 작곡가—존 반스 찬스, 알란 호반네스, 크슈슈토프 펜데레츠키, 모세 베르트란, 에드워드(테디) 니더마이어—가 자신의 작품에 아리랑을 어떻게 통합했는지를 살펴본다. 찬스와 베르트란과 같은 작곡가는 노래의 멜로디를 직접 자신의 작곡에 엮어 개인적 요소와 발전을 포함하는 반면, 호반네스와 펜데레츠키는 추상적인 요소에 의존하며, 노래의 간격, 모티프 및 단편적인 기억들을 활용한다. 반면, 니더마이어는 직접적인 인용과 함께 해체된 자료 및 여러 아리랑 버전(북한 변주 포함)에서 영감을 받은 아이디어를 혼합하고 있다. 이 논문은 이러한 작곡가들에서 아리랑의 존재를 추적함으로써 한국 음악 유산과 서양 클래식 음악 간의 문화 교류에 대한 통찰을 제공한다. 또한 아리랑이 민요로서의 다재다능함을 강조하며, 그 주제가 문화적 및 지리적 경계를 넘어 공명하는 방식을 보여준다.

#### I . INTRODUCTION

Korea is an exceptionally fertile ground for folk songs (minyo); I am deeply impressed!

Since I began to closely engage with South Korea, its music, and cultural expressions in

the summer of 2018—specifically through the fantastic “Gugak International Workshop” offered by The National Gugak Center—I have become increasingly fascinated by traditional Korean music, particularly its rich genre of minyo. One of the first songs I learned during the course, and also through my partner, Dr. Ha, Ju-Yong, was Arirang, initially in its Jindo version.

Unknowingly, I entered the vast realm of one of the most diverse subgenres I could ever imagine: a song that has nearly as many variations as there are regions, provinces, cities, and towns in Korea, including both North and South. According to UNESCO’s Intangible Cultural Heritage website, there are approximately 3,600 variations belonging to about 60 versions of *Arirang*.<sup>1)</sup>

Arirang, the popular anthem of the Korean people, captivated and intrigued me with its multitude of versions and the unique characteristics of each. Different interpretations feature varying vocal techniques, melodic modes (Jo), and rhythmic patterns (Jangdan), all contributing to what I perceive as the greatest national treasure embodied in a single folk song.

However, the objective of this paper is not to study the Arirang phenomenon itself—nor its characteristics, styles, modes, and rhythmic patterns, as that would exceed the scope of this study. Although we will touch upon some different kinds of Arirang, classified by their regions of origin in Korea, the main goal here is to trace, identify, and analyze the musical compositions of several relevant Western composers who have drawn inspiration from this rich human heritage.

Let’s begin by establishing some of the most commonly known versions of Arirang. Based on my research, the most well-known versions are:

1. Gyeonggi Arirang (also called Seoul Arirang since Seoul is the main city in Gyeonggi Province),

1) <https://ich.unesco.org/en/RL/arirang-lyrical-folk-song-in-the-republic-of-korea-00445>

2. Jindo Arirang (from Jindo Island, South Jeolla Province),
3. Sangju Arirang (from North Gyeongsang Province),
4. Jeongseon Arirang (from Gangwon Province), and
5. Miryang Arirang (from South Gyeongsang Province).

Among these primary versions, the most frequently cited as inspiration for Western composers is “Gyeonggi Arirang.” I have also found traces of “Sangju Arirang” and “Jindo Arirang” and, particularly in the work of one of the composers presented here, some North Korean versions.

The composers and works I have selected for this paper are:

1. John Barnes Chance: *Variations on a Korean Folk Song* for Symphonic Band
2. Alan Hovhaness: *Symphony num. 16, Gayageum*
3. Krzysztof Penderecki: *Symphony num. 5, Korea*
4. Moisés Bertran: *Uri Egi's Lullaby* for solo piano
5. Edward (Teddy) Niedermaier: *Arirang Variations* for solo piano

These composers utilized the influence of Arirang in varied ways, and I have classified their approaches according to their methods:

1. Direct Material: Used almost like a song arrangement, though the piece may evolve into something else:
  - John Barnes Chance: *Variations on a Korean Folk Song*
  - Moisés Bertran: *Uri Egi's Lullaby*
2. Indirect Influence: Perhaps used unconsciously, through exposure to the songs which influenced their compositions:
  - Alan Hovhaness: *Symphony No. 16, Gayageum*
3. Abstract Material: Reduced to intervals and motifs, representing a new reality:
  - Krzysztof Penderecki: *Symphony No. 5, Korea*
  - Edward Niedermaier: *Arirang Variations* (though Niedermaier also includes direct

quotations from “Gyeonggi Arirang”).

With the scope of my work explained, I will now proceed to discuss the pieces by each selected composer, all of whom have drawn from a specific version of the minyo Arirang. I will briefly highlight key characteristics of the different Arirang versions employed in these compositions.

## II . THE WORKS AND THEIR COMPOSERS

### 1. JOHN BARNES CHANCE - *VARIATIONS ON A KOREAN FOLK SONG*

John Barnes Chance (1932-1972), was an American composer who based his 1965 concert band composition *Variations on a Korean Folk Song* on the “Gyeonggi Arirang,” a minyo he encountered in Korea while serving in the U.S. Army in the late 1950s.<sup>2)</sup>

*Variations on a Korean Folk Song* is one of the significant works in symphonic band literature, consisting of a theme and five variations based on “G. Arirang” (standing for “Gyeonggi Arirang” from now on).

1.1 Theme Presentation Section: Measures 1-16 present the “G. Arirang” (Cheong<sup>3)</sup>: A b ) melody in its “original” form, as transcribed by Chance from his experiences in Korea. This first presentation is without accompaniment or harmonization. It is followed by a presentation featuring saxophones (altos and tenors) and baritone in Cheong: D b , establishing a tonal relationship of V-I between the two presentations. The second presentation is “harmonized” primarily with a D b Major chord drone. The orchestration in both statements of the theme changes for the second phrases. A codetta on the last three measures (m. 35-37), following three “stretching” measures (m. 32-34) of the main

2) [https://en.wikipedia.org/wiki/Variations\\_on\\_a\\_Korean\\_Folk\\_Song](https://en.wikipedia.org/wiki/Variations_on_a_Korean_Folk_Song)

3) Cheong, Korean word meaning ‘center tone.’

theme's final motive, concludes this presentation section.

Here we can see measures 1-8:

*To Linda*  
**VARIATIONS**  
ON A KOREAN FOLK SONG

1

THEME PRESENTATION SECTION      JOHN BARNES CHANCE

First Theme Presentation without any harmonization

**Con moto** (♩=96)

*[PRESENTATION NOTE 1: To enhance the listening experience of both the Theme Presentation Section and the entire piece, I will display the full score on screen.]*

1.2 Variation I presents melodic variations that develop the skeletal notes of the “G. Arirang” in Cheong: G b , continuing the V-I tonal relationship established in the Theme Presentation Section. Below are the initial measures of this new section (m. 38-43):

**Variation I**

1' 43" **Vivace** (♩=132)

And here we have the skeletal notes of “G. Arirang” in Cheong: G b .

Variation I / Melodic variations developing the skeletal notes  
(Gyeonggi Arirang, Cheong Gb)

Var. I Bar: 38

1.3 Still in Var. I, measures 48-51, we can hear the first half of the second phrase without any variation in the trumpets and trombones:

2nd Phrase, 1st 1/2 without variation:  
(Cheong: Gb)

1.4 In Variation II, inspired by Satie's *Gymnopédie No. 1*, the "G. Arirang" theme in Cheong: A b is presented in contrary motion starting in measure 82, creating a beautifully inspired melodic moment for the solo oboe!

Variation inspired by Satie's *Gymnopédie num. 1*

Variation II (Cheong: Ab)

G. Arirang theme treated in contrary motion

**12** *Larghetto* (♩=72)

Flu. 1, 2

Obs. 1, 2

Clars. Eb 1, Bb 2, 3

Eb Alto

Bb Bass.

BbCb.

Bans. 1, 2

Solo [Solo Trumpet muted (substitute cue to m. 98)]  
*mp expr.*

*mf sostenuto*

Here, we can observe how Chance has constructed the theme in contrary motion:

Variation II / Contrary motion theme  
(Gyeonggi Arirang, Cheong Ab)

Bar: 82

Var. II 

Theme in its original version\*  
(Gyeonggi Arirang, Cheong Ab) etc...



\*Original version, meaning the way John Barnes Chance transcribed it from having it previously heard in Korea.

1.5 In Variation II, at measure 105, we now find the “G. Arirang” theme, Cheong: C b , played in its original version by the Solo Trumpet:

G. Arirang in its Original version.  
(Cheong: Cb)

Solo  
*mf dolce*

Bb Tpts. 

1.6 Variation III, Allegro con brio. Cheong: B b . This section features rhythmic and metric variations on the “G. Arirang” theme. Please refer to the passage at measure 124:

Variation III / Rhythmic and metric variations  
(Gyeonggi Arirang, Cheong Bb)

Theme in its original version\*  
(Gyeonggi Arirang, Cheong Bb)

Bar: 124

Var. III 

Paris: S. D.  
Timp. 

1st Phrase G. Arirang, Rhythmic and metric variation (Cheong: Bb)  
*f leggiero*



## 2. ALAN HOVHANESS - SYMPHONY NUM. 16 "GAYAGEUM"

Alan Hovhaness (1911-2000) was an American composer of Armenian and Scottish descent, known for his prolific output. He composed over 60 symphonies and was particularly interested in non-Western music. This paper will examine his *Symphony No. 16, Opus 202, "Korean Gayageum"* (1962) for strings and percussion, which consists of five movements: I - Mountain Dance (Andante); II - Mountain Range (Allegro); III - Mists (Allegretto); IV - High Mountain (Allegro); V - Andante.

I based my presentation on a recording available on YouTube: (<https://www.youtube.com/watch?v=07i1q9rBXNs>), as recordings of this work are rare, alongside the score.

Unlike John Barnes Chance, who prominently featured the "G. Arirang" theme, Hovhaness subtly incorporated his exposure to traditional Korean music, allowing it to permeate his works from that period and shape his artistic sensibility.

2.1 I. Mountain Dance (Andante): The solo gayageum in this movement appears inspired by fragments of "G. Arirang" in Cheong A and its Pyeongjo mode.

I. Mountain Dance. Andante On "Pyeongjo" mode (peaceful mode) Alan Hovhaness

2' 15" Gayageum Solo Gyeonggi Arirang (Cheong: A)

1. 



2.2 As the movement progresses, the cellos also evoke the Pyeongjo mode Cheong G, again hinting at “G. Arirang.” An excerpt occurs around 3’ 50”.

3' 50" Vlc

3' 57"

Gyeonggi Arirang (Cheong: G)

Pyeongjo (Cheong: G)

A - ri - rang A - ri - rang A

2.3 II. Mountain Range (Allegro). One measure after rehearsal number 10, we find another excerpt in Violins I that may have been inspired by the beginning of ‘G. Arirang,’ Cheong: D. This excerpt is developed throughout the movement.

10

Kay.

Vn.1

Vn.2

2.4 III. Mists (Allegro). At the beginning of this movement, we observe a close similarity to the opening notes of ‘Sangju Arirang.’ Let’s examine the graph I have prepared, along with the score from movement III, Mists, and listen to both video excerpts.

Sangju Arirang

Menarijo (Cheong: Eb)

A-ri-rang A-ri-rang A-ra-ri-yo

24

Possibly ♩-96

III

Violins 1

*Senza Misura*  
pizz.  
*mf*

Violins 2

pizz.  
*mf*

Free rhythm but rapid, repeat and repeat, not together.

Violas

*Like Helkeum*  
*mf*

Violoncellos

*mf* *mp* *f*

Contra Bass

pizz.  
*mf* *f*

2.5 IV. High Mountain (Allegro). Let's examine the entrance of the Gayageum in this movement, following a busy introduction featuring rhythmically free strings. Here, we again see the opening of "G. Arirang," Cheong: A, presented in a rhythmically free manner. This initial motif of the Gayageum is developed throughout the movement.

(This page possibly 15 seconds)

26 27

J.

Z.

Key

Possibly ♩-126  
*f*

(Conductor indicates entrance of Kayageum.)

Vn. I

2.6 V. Andante. The opening of this final movement, featuring Violins I, along with the brief Gayageum solo occurring seven measures before rehearsal number 35, draws our attention to fragments of 'G. Arirang,' now in Cheong: D. Let's examine the graph I've

prepared, review the score samples, and listen to both excerpts.

V. Andante

15' 00"  
strings

1. strings

Gyeonggi Arirang (Cheong: D)

A - ri - rang A - ri - rang A

16' 11"  
Gayageum Solo

2. Gayageum Solo

44 Possibly J-92 V

Pyunjong  
Vibraphone. *f* *Pyunjong one octave lower* *f*

Kayaleum  
Harp.

Violins I  
*ptz.* *mf*

Pj.  
Kay.  
Vi. I

Gayageum Solo that happens briefly after, 7 measures before rehearsal num. 35:

Kay.  
Kay.

3. KRZYSZTOF PENDERECKI - SYMPHONY NUM. 5 "KOREA"

Krzysztof Penderecki (1933-2020), a Polish composer, created his *Symphony No. 5* (1991-2) at the behest of the International Cultural Society of Korea, celebrating the 50th anniversary of Korea's liberation from Japanese occupation.

Penderecki's Symphony No. 5 offers another distinct approach to drawing inspiration from musical material.

In the introduction section, the building blocks of the piece are presented. We will examine three transpositions of the first phrase of "G. Arirang":

Gyeonggi Arirang: (Cheong: Bb) Transcribed by Moisés Bertran

(Cheong: B)

(Cheong: C)

The image shows three staves of musical notation for the first phrase of "G. Arirang". The first staff is in Gyeonggi Arirang with Cheong Bb. The second staff is a transposition with Cheong B. The third staff is another transposition with Cheong C. Each staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Let's now list the three transpositions of the Pyeongjo mode of "G. Arirang" as discussed above. Additionally, we will consider the 'set' they represent as further information:

Pyeongjo mode of "G. Arirang",  
Cheong: Bb, as a set in its  
"Prime Form"

Pyeongjo (Cheong: Bb)   Pyeongjo (Cheong: B)   Pyeongjo (Cheong: C)

[0, 2, 4, 7, 9]

The image shows a single staff of musical notation representing the Pyeongjo mode and its three transpositions. The first three measures correspond to Cheong Bb, B, and C. The final measure shows the set notation [0, 2, 4, 7, 9].

Having observed this 'set' and its three transpositions, let's examine the Introduction Section of Penderecki's symphony. I argue that these three versions of the set serve as the primary building materials. In the score, we will identify three principal musical elements, all shaped through the interplay of the three transpositions of the main set, which are initially presented in incomplete forms:

### 3.1 INTRODUCTION SECTION.

- **Musical Element 1:** Emerging from the first transposition of the set on Cheong: B ♭, expressed primarily as a single note, while we can also trace three key notes: F-B ♭ -D.
- **Musical Element 2:** Its chromatic nature derives from the interaction of the three transpositions.

Together the three sets of 5 notes, contain the 12 notes of the chromatic scale:



- **Musical Element 3:** Primarily derived from the set in Cheong: B, featuring a characteristic initial major sixth that corresponds to the boundary notes of the ambitus of “G. Arirang,” specifically F#-D# (E ♭). This descending progression reveals another note of the set on Cheong B: C#, and partially reveals the remaining transposition on Cheong C: E and D.

# 5. Sinfonie

Krzysztof Penderecki  
\* 1933

## INTRODUCTION SECTION: presenting the building materials of the piece

**3/4 Andante con moto** (♩ = 82)

**Adagio da lontano** a 2

**MUSICAL ELEMENT 1**, in a static form

**MUSICAL ELEMENT 2**: as a chromatic element it contains the notes of the 3 sets

**SET [0, 2, 4, 7, 9] (Cheong Bb)** F, Bb, D

**SET [0, 2, 4, 7, 9] (Cheong: B)** F#, B, D#, C#

**SET [0, 2, 4, 7, 9] (Cheong: C)** E, D

**Tonal relation V-I: C# - F#**

**same ending point for both musical gestures: D-C#**

**M.E. 2a**

**2nd musical element starts using the two Cheong of elements 1 and 2**

**the two boundary notes of the ambitus of "G. Arirang" on Cheong: B**

**1/2 step relation between the 2 elements**

**MUSICAL ELEMENT 3**

**Starting pitch of "Gyeonggi Arirang" on Cheong: Bb**

**Major 6th cell, developed by whole steps down, resulting on two sets:** 51 245

1. F#-Eb(D#)-C# / 2. E-D  
Cheong: B / Cheong: C

3.2 Upon analyzing page 2 and continuing also on page 3, we observe that:

- **Musical Element 1** continues as a single note.
- **Musical Element 2** develops and resolves to note B  $b$ , the second pillar of the original set.
- **Musical Element 3** develops in violas and cellos, eventually rendering the entire set on Cheong B: F#-D#-C#-B-G#, in this order, with the boundary notes of “G. Arirang” on Cheong C concluding the musical element. Those boundary notes along with the lower notes of the previously developed Major 6th, E and D, constitute almost the whole SET on Cheong C, curiously missing the C and the A.

MUSICAL ELEMENT 2. Developed now til Ab,  
2nd note of "G. Arirang" on B (G# = Ab)

1 Tempo I Adagio

Clar. 1 2 a 2

Cr. 1 2 da lontano editing mistake

Perc. Tamtam finally ELEMENT 2 ends on Bb centur tons of "G. Arirang" on Bb

Tempo I Adagio

VI. I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

VI. II 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 editing mistake

Va. MUSICAL ELEMENT 1

Vc. 1<sup>a</sup> metà tutti

Cb.

1st and last note of the first presentation of MUSICAL ELEMENT 3

MUSICAL ELEMENT 3 developed

Subsection in the Introduction Section:  
INTERACTION among  
MUSICAL ELEMENTS 1, 2 & 3

sub set [M.E. 2b]  
of the chromatic scale [M.E. 2]  
that will have motivic  
importance in the piece 3

The score is organized into systems for various instruments:

- Woodwinds:** Flute (1, 2, 3, 4), Oboe (1, 2, 3, 4), Clarinet (piccolo, 1, 2, 3), Bassoon (1, 2), and Contrabassoon (1, 2, 3).
- Percussion:** Tamtam and Triangolo.
- Strings:** Violin I (1-6), Violin II (1-14), Viola (1-6), Violoncello (1-10), and Contrabass (1-10).

Key annotations and markings include:

- Tempo I:** Marked at the beginning of the section.
- MUSICAL ELEMENT 1:** A specific melodic motif appearing in the woodwinds.
- MUSICAL ELEMENT 2:** A rhythmic and melodic pattern in the strings.
- MUSICAL ELEMENT 3:** A chromatic scale-based motif in the lower strings.
- 1/2 step connection:** A circled interval in the Viola part.
- 1/2 relation to F:** An arrow pointing to a note in the Viola part.
- Developed Major 6th:** A circled interval in the Viola part.

developed  
Major 6th,  
the 2 boundary notes of  
the ambitus of "G. Arirang"

The two boundary notes of the ambitus 51 245  
of 'G. Arirang' on Cheong C, along with  
the lower notes of the previously  
developed Major 6th, E and D, are included  
in the SET on Cheong C



Ob. 1

Cfg.

Cr. 1

Tb.

VI. II div.

Va.

Vc. div.

Cb. div.

solo 23

pp

ten.

con sord.

pp esp.

51 245

#### 4. MOISÈS BERTRAN VENTEJO - *URI EGY'S LULLABY*

Moisès Bertran i Ventejo (b. 1967), a Catalan composer and pianist, draws upon the “Gyeonggi Arirang” Cheong: G in this tender piece dedicated to his partner, Ha, Ju-Yong.

4.1 At the beginning of the piece, we encounter the original “G. Arirang” Cheong: G as the top melodic note in the right hand. This melody is sung as the top voice until measure 17. The harmony accompanying this melody is classified in atonal music theory as a “pitch-class region,” comprising almost all pitch classes of the G Major scale, except for its fourth degree. Let’s examine the first system:

# Uri egi's Lullaby

(...a cradle song dedicated to my dearest 하주용...)

Moisès Bertran  
(b. 1967)

Adagio *cantabile e molto espressivo* (♩ = c. 56)

1st Phrase

Piano

*p*

The harmony that springs out of this 1st 1/2 of the 1st "G. Arirang" phrase is that one of the almost-all G Major diatonic scale (but C... or C#). We call it a "pitch-class region"

*mp*

4.2 When the fourth degree of the G Major scale appears, it manifests as a C# in a chord resembling the dominant 9th with the 11th of D Major, which ultimately resolves to a G Major chord with the 7th, 9th, and 13th. This chord progression occurs between measures 8 and 9.

*rit.* *a tempo* "Gyeonggi Arirang" Cheong: G

2nd Phrase

Pno.

9th 11th 7th 13th

#3rd 7th

V of D I 6/4 of G

*p* *mp* *p* *mp*

4.3 To conclude looking at the complete rendering of the "G. Arirang" melody on Cheong: G, let's examine the score of the third system:

continuation of the 2nd phrase  
of "G Arirang" Cheong: G

Pno.

© 2021 by Moisés Bertran

4.4 Following the complete presentation of the “G. Arirang” melody on Cheong: G, the piece transitions into an expressive free development of the D Major scale as a melodic element. We can observe this starting in measure 18.

*un poco rit.* ----- *a tempo* ----- *poco a poco rit.* -----  
*pp* *subito* *p*

*free development of the D Major scale as a melodic element*

Pno.

4.5 From this point onward, the melodic development of the D Major scale prevails, although the varied head of the “G. Arirang” melody on Cheong: G occasionally reappears, notably in measures 29-32 and 37-40.

## 5. EDWARD (TEDDY) NIEDERMAIER - *ARIRANG VARIATIONS*

Edward “Teddy” Niedermaier (b. 1983), a North American composer and pianist, primarily draws on the “Gyeonggi Arirang” to construct this work, but also finds inspiration from other North Korean versions such as “Raengsanmopan Older Babe Arirang,” “Gangwondo Arirang,” and “Kin Arirang.” These versions, along with “Gyeonggi Arirang,” were heard on a CD by Synnara Music, *North Korean Arirang, Arirang: The Essence of Korean Spiritual Songs* (1999).<sup>4)</sup>

A closer examination of Niedermaier’s score and musical approach reveals that his variations center on “Gyeonggi Arirang,” while using the other versions primarily for contrast in texture, character, and tempo. Unlike Penderecki’s approach, which deconstructs the source material almost beyond recognition, Niedermaier retains recognizable elements of the original melody throughout his composition.

Here we can see the transcriptions of the three North Korean *Arirangs* that Edward Niedermaier incorporates into his *Arirang Variations*:

4) Park, Hyunjin. 2011. *Korean Arirang: History, Genres, and Adaptations In Edward Niedermaier’s “Arirang Variations.”* A Doctoral Dissertation Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Arizona State University, 33-35.

**1. Raengsanmopan Older Babe Arirang<sup>5)</sup>** (transcribed by Kim, Jiyeon from the CD *North Korean Arirang, Arirang: The Essence of Korean Spiritual Songs*)

$\text{♩} = 132$

아라 댜 가 쓰라 댜 가 엄 러 블 마 오.  
 5 큰 애 기 가 습 도 노 래 로 찾 오.  
 9 풍 달 새 피 꼴 새 야 울 지 만 마 리.  
 13 큰 애 기 가 습 도 노 래 로 찾 오.

A version of Arirang that is much more rhythmically active than the omnipresent “Gyeonggi Arirang”, the “Raengsanmopan Older Babe Arirang” has a ‘crispier’ quality that seems to have played a key role as a contrasting element in the construction of Niedermaier’s piano variations. This version of Arirang, in a reminiscent and fragmentary form, appears for the first time in Variation V, providing contrast to the “G. Arirang” elements and to the piece in general.<sup>6)</sup>

**2. Gangwondo Arirang** (from: Kim, Yon-gap, *Pukhan Arirang Yongu [A Study of North Korean Arirang]*. (Seoul, Korea: Chungsong, 2002), 448

5) Kim, Yon-gap, Arirang expert, states that the meaning of “Older babe” is: young lady, daughter, or daughter-in-law. (Park 2011: 35).  
 6) Park 2011: 61-64.

**강원도아리랑** 강원도  
황 김관보  
제보 차승진

자유롭게, 애조적으로

아리랑 아리랑 아라리요  
아리랑 아리랑 고개로  
나물 넘겨나 주 소 1. 강원도금강산일만이천봉 팔만구암자  
법당위에다가 산재 불공을 말  
구 (우 후) 아님 밤-중 예  
오신 손 - 님 내가 관세를 말 아 아리랑  
아리랑 아라리요  
(오 호) 아리 아-리 랑  
고 개 로 나물 넘겨나 주 소

3. *Kin Arirang* (from: Yon-gap Kim, *Pukhan Arirang Yongu* (Seoul, Korea: Chungsong, 2002), 463

**긴아리랑** 경기도  
황 김관보  
제보 차승진

중 느리고 애조적으로

1. 아리-랑 (함) 아리-랑 아라-리-로  
구 나 아 리 (히)랑 (함)  
고개- 고-개- 로 나물- 넘-겨-나-주- 소  
바 밤 새 풍 다 구 돌 달-지  
말 구 풍 금 (혹)의(히)  
기암- (함) 포 들렸 다-가 소

The modes used in this four different Arirang versions are:



Both “Gangwondo Arirang” and “Kin Arirang” belong to the highly ornamented, introspective versions of the song, contrasting with both “Gyeonggi Arirang” and the “Raengsanmopan Older Babe Arirang.” Niedermaier was especially inspired by the general atmosphere of “Gangwondo” and “Kin Arirang,” aiming to capture their introspective mood in his piano variations<sup>7)</sup>.

According to Park, Hyunjin, Niedermaier *Arirang Variations* can be divided into four sections<sup>8)</sup>:

- **First part:** Introduction, the Theme, and Variations I and II. The composer intentionally obscures the theme, presenting it in fragmented, elusive forms.
- **Second part:** Variations III to VII. More straightforward presentations of the Arirang theme emerge.
- **Third part:** Variations VIII to XI. A darker atmosphere and heightened tension prevail.
- **Fourth part:** Variation XII. Recapitulation of material from earlier sections, with a much brighter and celebratory tone, though the return to the original mood in the coda reminds us of the work’s starting point.

Let’s explore how Niedermaier incorporates *Arirang* at the beginning of his *Arirang Variations*.

7) Park 2011: 39.

8) Ibid., 41-42.

Here we have the “Gyeonggi Arirang” transcription with Cheong: G that Niedermaier uses as the primary material throughout the work:

**Gyeonggi Arirang** Transcribed by Moisés Bertran  
**Cheong: G**  
**Moderato** ♩ = 88

1st Phrase  
A - ri - rang A - ri - rang A - ra - ri - yo

2nd Phrase

Let’s now look at the opening measures of *Arirang Variations*:

*dedicated to Mr. and Mrs. Y. B. Paik*  
**Arirang Variations**  
 (Theme and 12 Variations) Teddy Niedermaier

**Introduction**  
**Senza misura: Adagio** ♩ = c. 54  
 pizz. (pluck string inside piano)

Piano Solo

let fade al niente

Gyeonggi Arirang. Initial notes (Cheong G)  
 pizz. sempre (l.v.)

Ped. sempre

Contrary motion of the 2 initial pillar notes (Perfect 4th) of the G. Arirang's head.  
 Cheong: B $\flat$

I’d like to highlight two key observations:

1. The opening notes in the right hand are derived from the head of the Arirang melody (measure 1), interpreted with rhythmic freedom.
2. The descending fourth interval in the left hand can be understood as the contrary motion of the ascending perfect fourth between the pillar notes F and B $\flat$  of the “G. Arirang” head (Cheong B $\flat$ ).

Already in these first two measures, Niedermaier demonstrates his compositional approach: deconstructing the building blocks of “G. Arirang” by isolating its core intervals and working with them freely.

5.2 Now, let's look at measures 3-4:

Key observations:

1. The expected ascending perfect fourth interval is altered, as seen in the right hand at the beginning of measure 3, where G is replaced by G#, creating a tritone.
2. In measure 2, B  $\flat$  was the destination of the perfect fourth (F-B  $\flat$ ); in measure 3, it becomes the starting note of a new fourth (B  $\flat$  - E), creating another tritone by replacing the expected E  $\flat$  with E natural. So far, we have encountered two instances of tritone substitutions: B  $\flat$  - E natural and D-G#.

3. The importance of D, the initial note of “G. Arirang,” is reiterated as the destination point in both the right hand of measures 3-4 and the left hand of measure 4.
4. The right-hand gesture in measure 3, when combined with B  $\flat$ , forms the pillar notes of the first phrase and the full mode of “G. Arirang” in Cheong A  $\flat$  (G#).

### 5.3 Let's continue to measure 5:

Containing all notes of the 1st phrase of G. Arirang on Cheong Eb substituting G natural for Gb ("minoring" the mode)

(mf) mp (pizz.) mp p

again the 2 pillar starting notes in contrary motion - Cheong F

Here we observe:

1. The left hand concludes with the contrary motion of the pillar notes in a perfect fourth, based on “G. Arirang” in Cheong F.
2. All Cheongs explored so far are in a perfect fourth relationship: F-B b -E b -A b .
3. The right-hand gesture in measure 5 incorporates the full mode of “G. Arirang” on Cheong E b , with G substituted by G b , giving a “minoring” effect.

Gyeonggi Arirang (Cheong: Eb)

Set of right-hand notes on m. 5: Altered Pyeongjo mode!!

### 5.4 Finally, let's examine measures 6-8:

Finally the theme but with variations on the rhythmic structure

$\text{♩} = \text{c. } 48$  G. Arirang's first notes. norm. (on keys) Cheong D

**Theme: Arirang**  
Gyeonggi Arirang, Cheong: G

*p* *(p)* *sempre p*

gliss.: swipe piano strings pizz. gliss. pizz.

*p* *pp* *p*

8<sup>th</sup> 8<sup>th</sup>

Resonances of main notes of G. Arirang.  
A Gayageum on the back??

Key observations:

1. The head of “G. Arirang” (Cheong D) is introduced in the right hand at measure 6.
2. From measures 6 to 10, “G. Arirang” (Cheong G) is presented with rhythmic variations, though it has been hinted at since measure 1.

Although the opening focuses on “Gyeonggi Arirang,” the ambiance and spirit of “Gangwondo Arirang” and “Kin Arirang” subtly permeate, contributing to the textural richness and mysterious atmosphere. Niedermaier’s use of extended techniques adds to the improvisatory character of these two North Korean versions.

5.5 Let’s take a look a bit further:

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass clef staff.   
 System 1 (measures 9-12):   
 - Measure 9: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord F4-Bb4-E4.   
 - Measure 10: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G#4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord F4-Bb4-E4.   
 - Measure 11: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G#4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord F4-Bb4-E4.   
 - Measure 12: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G#4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord F4-Bb4-E4.   
 - Annotations: "continuing 'G. Arirang' (Cheong G)", "Senza misura ♩ = c. 48", "pizz.", "p", "pp", "Ped. references to the initial 4th, already discussed", "D, again as the main pitch".   
 System 2 (measures 13-14):   
 - Measure 13: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G#4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord F4-Bb4-E4.   
 - Measure 14: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G#4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord F4-Bb4-E4.   
 - Annotations: "mp", "p poco a poco cresc.", "pizz.", "3", "5", "7", "8<sup>bb</sup>", "Ped. sempre", "p".   
 System 3 (measures 15-16):   
 - Measure 15: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G#4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord F4-Bb4-E4.   
 - Measure 16: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G#4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord F4-Bb4-E4.   
 - Annotations: "mf", "f", "pizz.", "3", "5", "f".

Key observations:

1. In measure 9 and its related sections, “G. Arirang” (Cheong G) appears in fragmented form.
2. In measure 10, the left hand references the perfect fourth interval (F-B b -E natural) from

- measures 2-3, derived from the head melody's pillar notes (Cheongs B $\flat$  and E $\flat$ ).
3. Measures 10-12 bring us back to D, a central tone of importance.
  4. Measure 11 features the first two notes of "G. Arirang" (Cheong C $\sharp$ ), connected to the C $\sharp$  at the end of measure 12.
  5. In measure 15, we encounter the pounding D, signaling the start of the second phrase of "G. Arirang."

5.6 Niedermaier's *Arirang Variations* continue with intricate and complex developments, inspired by various *Arirang* melodies. Given the limitations of this paper, I can only highlight a few examples. However, I'd like to end with a look at Variation XII, where "Gyeonggi Arirang" resurfaces in a grand and joyful climax.

**Variation XII: Arirang**  
**Maestoso** ♩ = c. 92

500 *ff* *con Ped.*

506 *f* *ff*

### III. CONCLUSION

As demonstrated, these Western composers engage with the Korean folk song *Arirang* through diverse interpretative lenses. While Chance embraces direct quotations, Hovhaness is guided by reminiscences and indirect influences. In contrast, Penderecki and Niedermaier take a more abstract approach, allowing *Arirang* to shape their broader musical language. Bertran's work, meanwhile, emphasizes the personal connection that can arise through the reinterpretation of folk material.

Ultimately, the continued exploration of *Arirang* in contemporary Western compositions underscores its enduring relevance and the shared human experience that transcends cultural boundaries.

### IV. BRIEF LIST OF OTHER PIECES AND THEIR COMPOSERS

To conclude this paper, I would like to provide a brief list of other composers and works that would be wonderful to explore and listen to if time permitted.

- Bertran, Moisès (b. 1967). Catalan composer and pianist.  
Piece: *Sangju Arirang* (2024) for Voice and String Ensemble
  
- Bloor, Yvonne. Composer and guitarist from United Kingdom.  
Piece: *Arirang (My Beloved One) Theme and Variations on a Korean Folk Song*
  
- Froom, David (1951-2022). North American composer and college professor.  
Piece: *Arirang Variations* (2005) for Alto Saxophone, Basson and Piano
  
- Hyde, Joshua. Composer and saxophonist from Australia.  
Piece: *Arirang Variations* (2019)

- Niedermaier, Edward (b. 1983). North American composer and pianist.  
Pieces: *Three Korean Minyo* (2019) for piano; *Jindo Arirang* for Violin and Piano

From an arrangement perspective:

- Norton, Christopher (b. 1953). New Zealand-British pianist and composer.  
Piece: *Arirang* (2015) piano arrangement
- Paxton, Steven. North American freelance musician, composer, and conductor.  
Piece: *Arirang, Gangwondo Arirang, Bonjo Arirang*, arranged for string orchestra with optional piano and percussion
- Pettiford, Oscar (1922-1960). North American jazz musician.  
Piece: *Ah Dee Dong*. Jazz arrangement of *Arirang*
- Schindler, Peter (b. 1960). German composer, pianist and organist.  
Piece: *Arirang*, piano arrangement
- Watts Sargent, Sir Harold Malcolm (1895-1967). English conductor, organist and composer.  
/ Piece: *Lullaby*, Choir arrangement of *Arirang*
- Yun, I-sang (1917-1995), a Korean-German composer.  
Piece: *Arirang* arrangement for String Quartet

## | BIBLIOGRAPHY & WEB PAGES:

---

- Athens, Niccolo Davis. 2016. *The Music of Alan Hovhaness*. A Doctoral Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts, Cornell University.
- Kim, Yon-gap. 2002. *Pukhan Arirang Yongu [A Study of Noth Korean Arirang]*. Seoul, Korea: Chungsong.
- Lester, Joel. 1989. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Park, Hyunjin. 2011. *Korean Arirang: History, Genres, and Adaptations in Edward Niedermaier's "Arirang Variations."* A Doctoral Dissertation Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Arizona State University.
- "Arirang, lyrical folk song in the Republic of Korea"  
<https://ich.unesco.org/en/RL/arirang-lyrical-folk-song-in-the-republic-of-korea-00445>
- "Variations on a Korean Folk Song"  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Variations\\_on\\_a\\_Korean\\_Folk\\_Song](https://en.wikipedia.org/wiki/Variations_on_a_Korean_Folk_Song)
- "John Barnes Chance"  
[https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Barnes\\_Chance](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Barnes_Chance)
- "Symphony No. 5 - Krzysztof Penderecki"  
<https://culture.pl/en/work/symphony-no-5-krzysztof-penderecki>
- "Composition: Krzysztof Penderecki, Symphony No. 5"  
<https://www.allmusic.com/composition/symphony-no-5-mc0002496564>
- "On Polish Music: Penderecki: Symphony No. 5"  
<https://onpolishmusic.com/prog-notes/%E2%80%A2-1999-penderecki-symphony-no-5/>

# 모세 베르트란, “민요를 통한 한국 재인식”에 대한 토론문

장윤희 Chang, Yoonhee

서울대학교 동양음악연구소 연구원

서구 현대 창작음악에서의 아리랑 차용 확대를 위한 기대

Moisés Bertran은 한국을 대표하는 혹은 외국인들에게도 매우 잘 알려진 민요 “아리랑”을 활용하여 현대적 창작품을 선보인 서구 작곡자 5인의 음악을 분석하고 각 작품에 반영된 아리랑의 음악적 부분의 특징을 소개하였다. 특히 아리랑을 통해서 서양 작곡자의 음악에서 “한국적인 것”을 어떻게 논의할 수 있는 지에 대한 방향을 설정하고 제시하였으며, 또 각자 차용 방식에 대한 차이점을 매우 구체적으로 자료(악보)를 통해 논의하였다.

본 논평자는 논문을 읽기에 앞서 논문이 언급하고 있는 음악을 찾아 들어보며 실제로 아리랑이 느껴지는가를 고민해보았다. 찬스와 베르트란의 음악은 바로 아리랑의 선율을 따라 흥얼거릴 수 있었으나, 호바네스와 펜데레스키의 음악은 한국적 분위기가 느껴지는 것은 분명함에도 아리랑의 일부분을 찾아가 싶으면 이내 다른 선율로 이어져 그 흔적을 찾기가 쉽지 않았다. 또한 논문에서는 니더마이어의 음악이 긴아리, 강원도 아리랑, 랭산모판 아리랑 등 여러 종류의 선율을 활용하여 그 작곡기법이 복잡한 듯한 설명을 하고 있지만, 실제 솔로 피아노 연주에서는 서정적 아리랑 선율의 일부를 찾고 느끼는 것이 어렵지 않았다.

이 논문을 읽고 음악을 듣는 학자들마다 의견과 감상평이 다를 것이다. 서구 작곡자가 아리랑에서 받은 각자의 영감을 자신의 음악에 반영하는 것은 예술가적 감수성과 작곡기법이 다르기에 이 논문에서 다루고 있는 “평조 음계”, “청의 변화”, “음계의 확장”, “메나리조 차용” 등은 모두 그 자체로 가치가 있는 음악적 활동과 기법이겠다. 그럼에도 논문이 다루는 내용이 토리나 시 김새 등으로 확장된다면 서구 작곡자의 아리랑 차용에 음악적 다양성은 물론 한국적인 것에 대한 조명과 논의가 심화할 수 있기에 다음과 같은 점에서의 궁금증과 아쉬움을 적어본다.

향후 작곡가들의 민요의 활용과 그 논의에 있어서 토리에 대한 이해가 선행한다면 창작에 있

어서 한국음악의 아름다움과 특징을 더욱 분명하게 혹은 더욱 의미 있게 반영할 수 있을 것이며, 연구물에서 각 창작품의 음악적 특징 파악과 선율 분석 논의가 확대될 수 있을 것이다. 예를 들어 본문에서는 평조의 개념을 통해 작품속에서의 “경기 아리랑” 특징을 주로 설명하고 분석하였으나, 진경토리와 신경토리에 대한 차이점이나 종지형 등을 더한다면 창작품 분석은 물론 앞으로의 작곡에도 새로운 음악적 방향제시에 도움이 될 것이다.

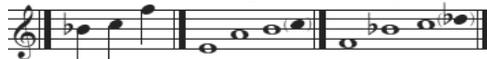
특히 호바네스의 음악에서 상주아리랑과의 관련성을 논의하며 일부 한계점이 드러난다. 평조와는 다른 메나리조와의 연관성을 지적하였는데, 경과음으로 잠시 나오는 솔을 음계의 일부로 포함하여 미에서 라로 도약하는 메나리조의 특징을 구분하지 않았고, 그 음계를 레미솔라도의 5음음계로 보았다. 또한 상행과 하행시 음계에 차이가 있는 메나리토리의 특성에 특별한 논의를 두지 않고, 미에서 라로 상행하는 사이에 있는 솔, 즉 “미-솔-라”로 상행하는 음계 역시 메나리조로 표현하여 한국음악학에서의 논의 내용과 괴리가 있다.



또한, 발표문에서 펜데레스키의 음악 passacaglia(무곡) 부분에서 “민요의 음계를 차용하였다”는 작곡자의 짧은 문구에 기반하여 음악적 특징을 분석하면서 2도와 4도 관계의 B $\flat$ -C-F 세 음 중심을 “평조의 변형” 혹은 “남도계면조”(진도아리랑을 언급하며)가 아닐까 하는 추정을 제기한다. 토리나 음계가 불분명한 경우 시중음이나 시김새, 혹은 선율형이 민요의 음계를 결정지을 수 있는데, 이 부분에서도 세 음의 도약과 퇴성 후 하행 등의 관계에 있는 선율형을 본다면 계면조에 더욱 가깝다고 할 수 있다. 그러나 C음 앞에 단2도 위의 음이 출현하지 않고, C의 셋가(리듬형)가 길어서 급격한 하행의 꺾는음이라는 느낌이 없다. 남도계면조 민요의 차용을 언급하기 위해서는 시김새에 대한 논의가 논지 전개에 도움이 될 것이다.

er 23, that

it "Jindo  
eong Bb: F Bb C)? Gyemyeongjo Gyemyeongjo  
(Cheong: A) (Cheong: Bb)



[0, 2, 7]  
Sub-set of  
"G. Arirang" set



이러한 점에 대해 발표자에게 드리고 싶은 질문은, 1) 곡의 분석 과정에서 한국민요의 특징과 관련성을 찾는 주요 기준이 무엇이었는지, 2) 작곡자가 민요의 무엇을 차용할 때 창작품에 한국적 관련성을 강화할 수 있는지 의견을 구하고 싶다. 마지막으로, 논문에서 다른 작품 외에 한국 민요를 활용한 서구 작곡자들의 여러 창작품이 있다는 점은 우리 음악의 아름다움이 예술가에게 영감을 줄 수 있다는 사실일 것이다. 관련 음악의 분석과 연구에 있어서 음계 뿐 아니라 선율형, 시김새 등은 물론 박과 리듬과 관련된 장단의 활용도 더해지기를 기대한다.



제2주제

---

# 유학생의 후속 연구

---

2<sup>nd</sup> Session

Follow-up Study by  
International Students



[06]

# 가호 골적(骨笛 골약骨龠) 예술의 당대 재구성과 실천

## Contemporary Reconstruction and Practice of Jiahu Bone Flute (Bone Yue) Art

이엽혜 Li, Yanhui

평정산대학교 교수

### Abstract

This paper primarily investigates the issues surrounding the inheritance and development of ancient music in contemporary society. The first section provides a concise overview of the current state of ancient music's inheritance and development in both China and Korea, emphasizing the significant gap between theoretical research and practical performances within this field, as well as numerous challenges faced in both theoretical and empirical studies. In light of these circumstances, academic communities in both Korea and China are actively seeking solutions to broaden possibilities. The second section begins with an examination of the ancient musical instrument "Jiahu Guye," discussing the motivations for renewed attention to and study of "Guye" art today; specifically, that "Guye" holds a central position within traditional Chinese musical concepts such as the "Five Tones" and serves as a leading instrument among the "Ba Yin(Chinese musical instruments classification)," providing essential artifacts for establishing the theory of "Twelve Lü." Furthermore, this instrument is capable of producing a complete seven-note scale, which represents a crucial symbol of ancient China's ritualistic musical civilization. The final section presents case studies from Pingdingshan University regarding their practice with "Guyue", summarizing pertinent practical methodologies and anticipate enhanced discovery and transmission of research on ancient art in the future.

## 1. 머리말

21세기의 중국음악학자와 예술가는 물론 대중들은 중국의 고악을 추앙하고, 이를 조상들의 음악 성과 및 후세에 남겨준 문화유산으로 추앙하였다. 그것은 중화민족의 역사, 문화, 사회, 그리고 개인의 문화 신분의 일종의 음성 표식이다.<sup>1)</sup> 그러므로 중국학자들은 연구를 통해 고악(古樂)을 묘사하고, 여러 자료를 이용하여 탐색 해독하며, 일부 고악작품들을 연주하여 관중들이 소리를 통해 직접 고대인의 음악표현을 체험하게 하고, 고악의 약사와 현대적 의미를 느끼거나 이해하도록 하려고 시도하였다.

자료 수집과 이론 해석, 문자 묘사, 음악 재창작, 연주와 경청을 통해 재현된 고악은 창작 단계나 개인의 사상과 감정, 그리고 역사적 인물에 대한 다양한 이해가 어느 정도 뒤섞여 있다. 때로는 재현 과정에서 이미 알려진 역사 문화 사실과 일치하지 않고 공연 수법과 예술 논리가 혼란스러운 등 명백한 오류가 발생하기도 한다.

2021년에 필자는 한국에서 수학하며 한국 문묘제례악의 전승 변천에 대해 연구했다. 문묘제례악은 고대 음악의 대표적 전형이다. 그 발전 과정에서 꺾은 율조의 전환, 선율의 간소화, 생황(笙簧)의 사라짐, 박(拍)의 차용, 상활음(上滑音) 연주법의 창조, 속도의 변화, 그리고 최근 몇 년 동안 일무의 원진성(原真性)에 관한 논쟁이 있었고, 문묘제례악이 고려에 전래된 이후 지금까지 고정불변한 것이 아니었음을 알 수 있었다. 사실상 음악의 전승과 발전 노정은 시종 문화변천, 문화상실, 문화창조, 문화충돌 등의 현상을 수반한다. 이에, 고대음악이 오늘날 어떻게 계승되고 발전하는지는 여전히 토론할 만한 주제이다. 복고적으로 오로지 원진만을 추구할 것인가, 아니면 오로지 혁신으로 문화의 근맥을 잃을 것인가? 마르크스주의(马克思主义) 문화 이론은 사회 존재와 사회 의식의 관계적 측면에서 문화 발전의 규칙을 제시했다. 문화 문제에 대한 역사적 허무주의(歷史虛無主義)적 관점과 전면적인 복고적 입장을 반대하고 인류 문명의 우수한 성과를 계승하는 것과 새로운 문화 창조의 결합을 주장한다. 이것은 의심할 여지없이 고대 음악이 오늘날 계승되고 발전하는 길을 가르쳐 준다.

2014년부터 평정산대학교 아악단은 고악의 전승과 발전에 있어 일련의 시도를 했고, 충분한 연구를 바탕으로 고대 음악과 고대 악기 예술의 현대적 재현을 실현했다. 본고에서는 ‘골적(骨笛 골악骨龠)’을 중심으로 최근 몇 년 동안 평정산대학교 아악단의 고악 전승과 발전 방면의 일부 방법을 보고하고, 여러 전문가의 도움과 지도를 구하고자 한다.

1) 李幼平, 『寰宇鸣钟：“曾侯乙编钟出土40周年”纪念文集』, 【武汉: 武汉出版社, 2018】, 208-217.

## II. 골약예술 재구성의 동인과 공감대

1986년 5월 12일 하남성 무양현(舞陽縣) 가호신석기유적(賈湖新石器遺址) M78호 무덤 주인의 해골(骸骨) 왼쪽 대퇴골 양쪽에서 각각 구멍이 난 골관(骨管)이 발견되었다. 골관에는 일곱 개의 작은 동그란 구멍이 뚫려 있는데, 모양은 마치 지금 가로로 붙고 있는 적(笛)과 비슷하나, 막공(膜孔)도 없고, 통소와 같은 산 입구도 없어, 형상이 특이해 전문가들의 주의를 끌었다.<sup>2)</sup> 장거중(張居中)은 「고고학신발견-가호골적」이라는 글에서 이 골관을 골적(骨笛)이라고 하였다. 후에 류정국(劉正國)의 고증을 거쳐, 이런 형상은 “적”류 악기의 선조, 즉 고대 선진문헌(先秦文獻)에 기록된 지극히 오래된 “악(龠)”이며, 중화 음악 문명이 9000년의 역사를 가지고 있음을 증명하는 확실하고 중요한 물증<sup>3)</sup>이라고 하였다. 골약은 역사 문물 및 문화 유산으로서 서로 다른 측면에서 당시 사회의 생산력, 생산 관계, 경제 기초, 상부 구조와 사회 생활, 자연 환경의 상황을 나타낸다. 또한 그 발생 및 발전과 변화의 과정은 사회의 변혁, 과학기술의 발전, 사람들의 물질과 정신 생활의 변화 상황을 반영하고 있다. 악기로서 인류의 마음과 정신의 즐거움과 고난을 담고 개인과 집단의 의식과 역사적 기억을 보여주기 때문에 두드러진 문화, 과학, 예술적 가치를 가진다.

2010년, 중원경제구를 구축하는 데에 관한 국무원의 국가전략을 관철하기 위해 “화하역사문명전승혁신구” 건설을 적극 추진하고, 중원문화를 전승, 고양하며 중원문화의 중후한 함의를 재현하고 중원지역의 궁정악을 회복하는 것을 착안하여, 평정산대학교 아악단은 고응국평정산고지(古應國平頂山故地)의 역사문화를 배경으로 중화예악정신을 고수하는 전제하에 “예화(禮和)” 사상을 주선으로 대형아악신작품 《고응풍운(古應風雲)》을 창작하였다. 《고응풍운》의 창작과 공연은 중원아악의 학술성, 실천성, 혁신성, 현대성의 다차원적인 융합을 추진하였고 문화발명에서 중원아악의 창조적 전환과 효과적인 전승을 실현하였다.

고응국(古應國)은 서주왕조(西周王朝)의 중요한 제후국(諸侯國)으로서 주례를 전승하는데 중요하고 적극적인 역할을 하였기에, 편창과정에서 “금석지악(金石之樂)”을 악단의 주요편제로 삼았다. “금석지악”은 예악을 가리키는 예악 문화의 수용자이며, 그 중의 “금석지기(金石之器)”는 특히 편종, 편경 등 예악 중기를 가리킨다. 편종과 편경은 단순한 악기가 아니다. 그것은 중화문명의 행정과 밀접한 관련이 있으며 중국 음악문화의 발전과 변천의 전형적인 기물이자 고대 중국 특히 선진의 정치, 경제, 사회, 문화를 연결하는 중요한 물증이다. “금석지악”은 중국

2) 張居中, 「考古新發現——賈湖骨笛」, 『音樂研究』, (北京: 人民音樂出版社有限公司, 1988), 97.

3) 劉正國, 『中國骨龠考論』, (上海: 上海三聯書店, 2015), 42.

고대의 “팔음(八音)”의 그릇, 즉 편종, 편경, 편노(編鐘), 건고, 호좌봉조현고(虎座鳳鳥懸鼓), 생황, 대생황(笙), 적, 배소, 훈, 금, 슬, 축, 어 등을 포함하고 있다. 《고웅풍운》은 고웅국의 역사적 흥망성쇠를 텍스트 소재로 하여 중원의 아악에 기초하여 구성한 작품이므로 기존의 “금석지악”으로 악곡의 창작적 요소들을 만족시키는 데는 다소 어려움이 있다. 때문에 ‘어떤 악기로 고웅국의 선민들이 기나긴 역사의 진화 속에서 머나먼 타지로부터 간난신고를 겪으면서 산을 넘고 물을 건너 이주해온 장면을 표현해야 할 것인가?’ 또 ‘어떤 악기로 고웅국 여수(汝水)의 맑고 민부의 상사와 순박한 민풍을 표현해야 하는가?’ 등에 대해 여러 차례의 토론을 거치는 중 가호골악이 창작팀의 시야에 들어왔다.

가호골악은 지금으로부터 8000~9000년 이전의 유물에 속한다.<sup>4)</sup> 골악은 취사관(炊火管)에서 기원하고 상고시대에 성행하였으며, 중국 취관(吹管) 악기의 시조이자 12올려의 근원으로서 중화예악문명의 중요한 표지이다.<sup>5)</sup> 그러므로 골악을 악대에 편입시키는 것은 예악 악기의 귀환이다. 둘째, 명대 대악율학자 주재어(朱載堉)는 『율려정의(律呂精義)』에서 “자, 오성의 주재자, 팔음의 지도자, 12올려의 본원, 도량저울의 유래자”라고 하였는데, 이로부터 알수 있는 바 골악은 중국고대음악에서의 중요한 지위를 차지하였다. 셋째, 황상봉(黃翔鵬)의 「무양가호골적의 측음연구」에 따르면 가호골적의 음계 구조는 적어도 6성 음계일 수 있고, 7성이 모두 갖추어진 오래된 하지조(下徵調) 음계일 수도 있다.<sup>6)</sup> 정조양(鄭祖襄)도 가호골적의 높이, 음계를 재분석하여 가호골적에는 세 가지 높이와 네 가지 음계가 존재한다고 하였는데, 세 가지 높이는 “C”, “D”(또는 D<sup>#</sup>)와 “A<sup>#</sup>”(또는 A)이고, 네 가지 음계는 “4성 음계”, “5성 음계”, “연악(燕樂)6성 음계”와 “청악(淸樂)6성 음계”이다.<sup>7)</sup> 이에, 창작팀은 복제골악에 대한 시주를 통해 골악 취주 7성 음계가 충분히 가능하고 아악단의 기존 “금석지악” 악률과 맞물린다는 것을 구증하였다. 넷째, 지리적 위치로 볼 때 가호유적지는 고웅국 유적인 지양진(滎陽鎮), 지금의 백구산저수지(白龜山水庫)에서 직선거리로 30여 킬로미터 떨어져있는데, 이는 가호골악의 전파와 융합에 극히 큰 가능성을 제공해주었다. 다섯째, 가호골악은 학(鶴)의 척골(尺骨)로 제작되었는데 음량이 적당하고 음색이 맑으며 비교적 강한 신비감을 갖고 있어, 듣는 이들로 하여금 마치 상고시대로 회기한 듯한 느낌을 갖게 한다. 관련 연구에서도 기원전 4500년에 가호지역에 결혼식, 장례식, 제사 등의 의식에 사용되는 골적악곡이 나타났는데, 이런 골적악곡은 사람들의 사상과 감정을 표현하는 중요한 소리의 “기호”로 되었다는 점은 《고웅풍운》의 창작의도와도 완전히 부합된다.

4) 張居中, 「考古新發現——賈湖骨笛」, 『音樂研究』, (北京: 人民音樂出版社有限公司, 1988), 97.

5) 劉正國, 『中國上古樂史探論』, (上海: 上海古籍出版社, 2021), 5.

6) 黃翔鵬, 「舞陽賈湖骨笛的測音研究」, 『文物』, (北京: 文物出版社, 1989), 17.

7) 鄭祖襄, 「賈湖骨笛調高音階再析」, 『音樂研究』, (北京: 人民音樂出版社有限公司, 2004), 67.

이상의 원인에 근거하여 창작팀은 골약을 악단에 넣어 편제하면 《고응풍운》의 사상적 함의를 더욱 잘 표현하고 그 문화적 가치와 예술적 가치를 최대한 나타낼 수 있다고 보았다. 더 나은 음향효과와 예술효과를 추구하기 위해, 골약과 함께 출토된 거북방울(龜鈴)과 쇠뿔(牛角), 조약돌(鵝卵石) 등도 함께 편성하였다.

### III. 골약예술 재구성의 이론적 기초

#### 1. 회고음악(懷古音樂)의 이론적 견인

림추청(林萃靑)<sup>8)</sup>은 고대음악의 중국식 재구성 또는 재생고악(再生古樂)에 대해 발표한 바 있다.<sup>9)</sup> 그의 글 두 번째 부분은 중국 고대 음악 역사, 특히 고대 음악 작품의 재구성과 공연, 경청과 해독의 일부 이론적 문제와 실천 방법을 제시했고, 후형은 ‘회고음악’ 이념이 되었다. 이유평(李幼平)도 “회고음악: 역사의 진실, 음악의 선미(善美)”라는 글에서 “회고음악’은 인류가 정량적 기보법 및 녹음 기술이 부족한 시기의 음악 사항에 대해 진행한 역사적 진실성 묘사와 선미화 음악 표현 활동의 개괄이다. 그것은 하나의 장르유형(體裁類型)이고 ‘현대 음악과 다른’ 예술 스타일이며 인류 음악 문화 활동의 기본 규칙과 본질적 특징 중 하나이다.”<sup>10)</sup>라고 하였다. 이러한 “회고음악”에 대한 의견은 《고응풍운》 창작 및 골약예술의 재구성에 중요한 역할을 하였다.

“회고음악”은 중국고악의 당대 재구성에 타당성을 제공해주었다. 먼저, 중국 고대의 소리를 매개체로 하는 음악 역사는 진실하고 객관적인 존재이다. 창작자는 자료 수집, 이론 해석, 문자 묘사, 음악 창작, 연주와 경청의 상호작용 방식을 통해 관중을 조성된 소리 장면에 끌어들이고, 중국 고대와 현대를 밀접하게 결합시켜 상대적으로 과학적이고 이상적인 거시적 역사 상상을 만들 수 있다. 그러므로 회고음악은 역사해석자, 음악창작자, 예술공연자로서 현재 경청자에게 진실한 회고감정을 전달하고 진실한 역사이야기를 들려주고 있다. 둘째, 회고음악은 상술한 상호작용 방식의 한 유형이다. 이것은 인류 음악의 기간성 문화 활동의 규칙적인 본질 형식 중 하나이다. 그 효과적인 핵심 전략은 고악 연구와 창작 공연의 과거와 현대를 진실하게 설명하고 그의 역사적 사실과 그 기초 위의 예술 상상을 설명하며 사람들이 이성적이거나 감성적으로 고악

8) 미국 미시간대학교 교수

9) 북경 “신음악학: 이론, 방법과 자원” 국제학술연구토론회(2013년 7월)

10) 李幼平, 『懷古音樂：歷史的真實音樂的善美』, 『黃鐘』, (武漢: 武漢音樂學院, 2021), 51.

을 접하게 함으로써 독특한 역사 문화 세계에 들어가거나 상상하게 하는 것이다.<sup>11)</sup> 셋째, 중국 음악은 역사 문화가 풍부하고 대량의 역사 문헌에서 음악에 관한 문자 묘사, 도안, 악보와 악기의 기록을 찾을 수 있다. 고악의 창작으로 하여금 역사가 있고 근거가 있으며 서적이 있고 악기가 있으면 시험할 수 있고, 물건이 있으면 증명할 수 있으며, 그림이 있으면 볼 수 있고, 악보가 있으면 읽을 수 있게 해야 한다. 넷째, 회고음악은 진실한 역사를 가진 사람, 일, 물로 독자, 편창자, 연주자, 경청자 등 고금(古今)의 현장에 있는 사람들의 진심공명을 형성한다.

회고음악이론은 《고음풍운》의 음악창작과 공연모델 및 골악예술 재구성에서 부딪친 난제에 대한 해결 방법을 제시해 주었다. 예를 들어 역사 문헌이나 실물 자료와 음성의 결합 문제에 대해 창작팀은 실증적인 태도로 고음국의 역사 문헌 자료, 실물 자료를 연구했고 이를 바탕으로 학술적 추론을 했다. 시대에 맞는 악기를 선택하고 줄거리에 맞는 장면을 창조하며 현대판 악보를 창작하여 그 소리를 재현하고 중국 고대와 현대를 밀접하게 결합시켰다. 궁극적인 추구로 청중들이 감상하고 공감할 수 있는 음향 효과를 만들어낸다. 또 악기연주방법 문제에 직면하여, 골악, 편종, 편경, 지, 슬 등 고대악기의 과거 연주방법과 표현형식을 우리는 알 수 없다. 비록 우리가 문자나 이미지의 묘사를 통해 가능한 한 객관적인 사실에 접근하지만, 문자와 이미지는 음악의 소리와 연주를 완전하게 기록할 수 없다. 때문에 최대한 객관적인 자료 증거에 입각하여 재현을 하고 고대의 음악 역사 사실을 함부로 날조하지 않으며 중국 고악의 객관적인 기억을 함부로 파괴하지 않고 관중에게 고대 음악의 객관적인 정보를 최대한 전달하는 것에 주안점을 두었다.

## 2. 시진핑(習近平) 전통문화 신론의 현실적 지도

2014년 시진핑은 유엔교과문기구본(聯合國教科文組織總部) 연설에서 “중국 공산당의 가장 큰 정치적 이상은 중국의 꿈(中國夢)을 실현하는 것”이라고 말했다. 중국의 꿈은 풍부한 내포를 가진 중국의 꿈으로서 발달한 물질문명을 건설하는 데만 국한되는 것이 아니라 풍성한 정신문명도 건설해야 한다. 따라서 문명의 계승과 발전, 문화의 고양과 번영이 없다면 중국의 꿈의 실현은 없다. 중국의 꿈을 실현하는 과정에서 전통문화에 내포된 시공간을 초월하고 나라를 초월하며 영원한 매력이 풍부하고 당대의 가치를 지닌 문화정신을 선양하는 것을 중요한 임무로 삼아야 한다. 박물관에 소장된 문물, 광활한 대지에 진열된 유산, 고서에 쓰인 문자를 모두 살게 하여 중화문명이 세계 각국 인민들이 창조한 풍부하고 다채로운 문명과 함께 인류에게 정확한 정신 인도와 강대한 정신 동력을 제공하도록 해야 한다.<sup>12)</sup>

11) 林萃青, 「懷古音樂理論與實踐的一個初步提案」, 『音樂藝術』, (上海: 上海音樂學院, 2019), 22.

시진핑은 중화의 우수한 전통문화를 고양하는 중요한 의의를 충분히 천명한 기초에서 전통문화를 어떻게 발전시키고 고양할 것인가 하는 문제에 대해 비교적 심각한 논술을 했다. 이를 개괄하면 바로 전통문화를 발전시키고 고양하는데 있어서 견지해야 할 3대 원칙이다. 첫째, 비판과 계승원칙은 전통문화 중 찌꺼기를 버려야 할뿐만 아니라 전통문화 중의 정수도 전승해야 한다. 우리가 전통문화를 고양하는 것은 오래된 것이 모두 좋기 때문이 아니라 전통문화의 정수가 우리의 생존과 발전에 큰 도움이 되기 때문이다. 그러므로 먼저 전통문화를 인식하고 전통문화의 참뜻을 추구해야 하며 정확한 인식을 바탕으로 실천을 정확하게 지도할 수 있어야 한다. 둘째는 실천을 바탕으로 하는 혁신 원칙이다. 즉, 전통 문화의 우수한 성분을 창조적으로 전환하고 혁신적으로 발전시키는 것이다. 문화는 정지된 조각이 아니라 영원히 멈추지 않는 강이기 때문에 끊임없이 자신을 갱신하는 가운데 다른 문화의 영향을 흡수해야만 새로운 것을 창조할 수 있다. 조상이 남긴 문화유산을 지키면서 진취적인 생각을 하지 않는다면 그저 헛수고만 할 뿐이다. 전통문화의 창조적 전환은 실질적으로 “일부 중국 문화 전통 중의 기호와 가치 시스템을 개조하여 창조적으로 전환된 기호와 가치 시스템을 변천에 유리한 씨앗으로 만드는 동시에 변천 과정에서 문화의 정체성을 계속 유지하는 것이다.”<sup>13)</sup> 풍우란(馮友蘭)도 일찍이 다음과 같이 말했다. “전통문화의 혁신적인 발전은 바로 ‘이어서 말하는 것’이고, 즉 선인들의 사고방식을 이어받아 선인들이 하지 않았던 새로운 말을 하는 것이다.”<sup>14)</sup> 그러므로 낡은 것을 밀어내고 새로운 것을 창조해야만 전통문화가 새로운 활력을 발산할 수 있고 새로운 형세와 발전 요구에 적응할 수 있다. 셋째, “백가제명(百家齊鳴)” 원칙을 견지해야 한다. 즉 사회주의 현대화 건설에 유리한 모든 전통문화인자를 “살아있게” 해야 한다. 전통문화의 전승과 발전을 전체 중화인들의 공동책임으로 삼고 “경전”의 정직을 지켜야 한다. “정신”의 바른 것을 지키고, “이론”과 “실천”, “시대”의 새로운 것을 창조하여 우수하게 해야 한다. 전통문화의 유전자는 당대 사람들의 일상생활에 융합되어 전통과 현대를 접목시켜 청춘의 활력을 영원히 유지하게 한다. 이상의 3대 원칙은 오늘날 우리가 전통문화를 발전시키고 고양하는데 과학적인 방법론을 제공하였고 골악예술의 재구성에도 현실적인 지도를 제공하였다.

12) 習近平, 「習近平在聯合國教科文組織總部的演講(全文)」2014.

13) 林毓生, 『中國傳統的創造性轉化』, (上海: 三聯書店, 1988), 291.

14) 魯力, 「新時期弘揚中國傳統文化的原則與途徑研究」, 『船山學刊』, 長沙: 湖南省社會科學界聯合會2016: 106.

#### IV. 골약예술 재구성의 실천 사례

새로 창작한 작품인 《고응풍운》에서 골약 음악의 창작과 표현은 상기 이론적 기반을 바탕으로 하는 근본적인 준거 외에 줄거리에 따라 무대 디자인, 의상 디자인, 장면 디자인에 있어 세밀한 구상을 진행하여 골약 연주와 어우러져 입체적이고 아름다운 예술 상황을 만들었다. 연주에 사용된 골약은 가호의 “칠공약(七孔龠)”의 형상신운을 유지하였고 제작재료와 음공위치(音孔位置)만 약간 조정하였다. 우선 가호골약은 조류(두루미丹頂鶴 등)의 자골(尺骨)로 만들어졌으나 두루미가 극히 드물어 독수리뼈(禿鷲骨)나 골분(骨粉)으로 바꿨다. 둘째는 음공의 위치도 약간 조정되었는데, 조정 후의 골약은 음고가 더욱 안정되고, 구멍의 위치에 따라 더욱 편리하며, 음색과 음계는 가호에서 출토된 골약에 매우 가깝다. 이러한 변화는 당대 사회의 음향 심미에 부합하며, 근거가 있고 이론적 뒷받침이 있는 방식이나 경로로 그 역사의 원진성을 구현한다.

##### 1. 골약과 〈응룡풍운(應龍風雲)〉

〈응룡풍운(應龍風雲)〉은 《고응풍운(古應風雲)》의 제1악장으로 골약을 위주로 악기를 연주하고, 훈, 부, 조약돌(鵝卵石), 나무막대기(木棒), 골초(骨哨), 소뿔(牛角), 건고, 호좌봉조현고(虎座鳳鳥懸鼓), 편종, 편경 등과 어울린다. 골약을 제외하고 악대의 편종과 편경은 엽현(葉縣) 구현촌(舊縣村) 4호 허공녕묘(許公寧墓) 출토실물에 근거하여 제작하였고, 건고는 증후을묘(曾侯乙墓) 출토실물에 근거하여 제작하였으며, 호좌봉조현고는 호북강릉망산(湖北江陵望山) 1호 초묘(楚墓) 출토실물에 근거하여 제작하였는데, 모두 원진성을 갖고 있다. 이 악장은 고응국이라는 뜨거운 땅에서 생활하던 선민들이 기나긴 역사의 진화 과정 중 먼 타향에서 위험을 겪으며 산을 넘고 물을 건너 이주하여 이곳에 정착하는 장면을 묘사하였다. 줄거리 묘사에서 직관적인 음악 메시지를 얻을 수는 없지만, 중국 고대의 소리를 매개로 한 음악 역사는 진실하고 객관적으로 존재했다. 그래서 창작팀은 입수한 역사 자료에 근거하여 학술적인 추리를 했고, “가무악일체(歌舞樂一體)”의 형식으로 극에 부합되는 무대 장면을 창설하여 현대 악보를 제작하고, (보레1, 2 참조) 골약의 소리 재구성을 실현했다.

보레1 <응룡풍운> 골악약보 단편

应龙风云

Lento ♩ = 52

骨笛

Rubato

Solo

보레2 <응룡풍운> 총보단편

1. 应龙风云

Lento ♩ = 52

骨笛

2 笛

2 箫

木板  
骨哨、棒

2 牛角

2 鼓

大鼓

女声

男声

编磬

钹钟  
雨钟

雨钟

编钟

方可杰

연주 중 골약의 고풍스럽고 우아한 실물 형상과 청유공령(清幽空靈)의 소리는 사람들로 하여금 산을 넘고 물을 건너는 선민들의 어려움, 수렵 노동의 기쁨과 제작 공예의 우수함을 느끼게 할 뿐만 아니라, 경청자들에게 골약이라는 악기의 형상과 소리가 현대적이며, 현재 음악 공연의 요구를 충족할 만한 악기라는 것을 상기시키고 있다. 골약은 ‘공(空), 원(遠), 청(清), 유(幽)’의 독특한 음색과 사람의 목소리, 무용과의 유기적인 결합, 그리고 ‘고응국 백성들의 이동(應民遷徙)’, 치우와 싸우(戰蚩尤), 오곡누에(五穀桑蠶) 등 역사 줄거리를 나타낸다. 이것은 당대에 고대 문명의 울림일 뿐만 아니라, 3천여 년을 뛰어넘는 골약과 당대 음악 편차자, 연주자, 경청자의 음향 청각 공명과 감정 공진이다. 소리는 현재이지만 진실한 역사 이야기를 들려주며 진실한 회고(懷古)의 감정을 전하고 있다. (그림 1, 2 참조)



그림1: <응룡풍운> 골약 연주



그림2: <응룡풍운> 전치우

## 2. 골약과 <응여순풍(應汝淳風)>

<응여순풍>은 골약 연주를 위주로 하고 “가무악일체(歌舞樂一體)”의 작품으로서 풍부한 문화저력을 갖고 있으며 그 텍스트는 『시경(詩經)·여분(汝墳)』에 근거하여 창작되었다. “여분”은 선진시대 화하족 민가로 시 전체가 간결하고 비유가 기이하며 행간에 그리움과 애원이 가득하고 순정이 감동적이다. 서주시대(西周時期) 고응국의 풍토와 인정을 두드러지게 표현하고 고응선민(古應先民)의 진실한 생활과 풍부한 내면세계를 재현하여 고응국의 순수한 민풍을 보여주었다.

이 악장은 남녀 듀엣, 여자 독무의 형식으로 해석되었다. 가사는 『시경(詩經)』 중의 원사로, 사용하는 악기는 골약, 훈, 배소, 생황, 슬, 부, 조약돌, 거북방울(龜鈴), 호좌봉조현고, 건고, 편종, 편경 등이 있는데, 그중 거북방울은 원래의 무양가호거북방울에 따라 제작되었다. 배소, 생황,



‘여분’ 무대표현은 다음과 같다. (그림 3참조)



그림 3: “응여순풍” 여분

### 3. 골약과 <응세옹옹(應世雍雍)>

<응세옹옹>은 골약과 “금석지악(金石之樂)” 교향, 예악의 본원으로 회귀하는 대형 작품으로 다음과 같은 몇 가지 특징을 가지고 있다.

첫째, 풍부한 문화적 축적을 가지고 있다. 이 악장은 『시경(詩經)·대아(大雅)·하무(下武)』에 나오는 ‘응후순덕(應侯順德)’의 기록에 근거하여 창작한 것이다.

둘째, 도보와 전승이 있다. 일무도는 영상류 예악문화유물에서 흔히 볼 수 있는 주제로서 특히 명청 2대가 가장 많다. 가장 중요한 것은 이 악장 중의 일무는 명대 이지조(李之藻)의 『판궁예악소(頤宮禮樂疏)』 무보에 근거하여 창작한 것이다. 악무생이 왼손에는 약(籥)을, 오른손에는 적(翟)을 들고 추는 문무는 지금까지도 각지의 공묘에서 공자에 제사를 지내는 가운데 대대로 전승되어 유풍여열이 끊이지 않는다.

셋째, 가호유적지는 선사시대의 무덤유적지에 속하며 아무런 문헌기록도 없기에 무덤품을 통해서만 그 형태를 반영할 수 있다. “가호유적지 골적 및 공동으로 출토된 귀갑(龜甲), 차형골기(叉形骨器) 일람표”에서 볼 수 있듯이, 가호유적지에서 발견된 349기의 무덤 중 골적을 수장한 무덤은 16기가 포함 19개이고, 골적을 수장하는 동시에 대부분 귀갑과 차형골기가 수장되었기에 이런 부장품은 무덤 주인의 신분 상징일 뿐만 아니라 “법기(法器)”나 어떤 “소품(道具)” 등

상징적 의미도 있을 것으로 추측된다. 이 악장은 골약과 례(禮), 골약과 무(巫) 무대의 표현으로 응후(應侯)가 예악문명을 실천하고 하늘을 공경하고 예를 존중하며 신하와 백성을 화합하고 천하가 번영하는 장려한 그림을 만들어 경청자를 선사시대 사회문명의 역사적 상상에 대입시켰다.(보레 5 참조)

보레5 <응세응응> 묘제(廟祭)와 무 단편

7 **Rubato**【廟祭】

骨笛

14

【巫】

32 Solo

37 **Rubato**【宴乐】

*f rit*

보례6 <응세응웅> 총보단편

32 Solo

The musical score is arranged in a vertical system with the following parts from top to bottom:

- 骨笛 (Gukjeom):** Treble clef, starting with a solo line.
- 埙 (Gyeong):** Treble clef, playing a melodic line.
- 排箫 (Paejo):** Treble clef, mostly silent.
- 笙 (Sung):** Treble clef, playing a solo line.
- 4 瑟 (Ses):** Treble clef, mostly silent.
- 响器 (Hyojeong):** Two staves with rhythmic patterns and dynamics like *f* and *p*.
- 牛角特磬 (Gugokjeong):** Treble clef, playing sustained notes.
- 2 鼓 (Gum):** Two staves with rhythmic patterns and dynamics like *f* and *p*.
- 大鼓 (Daegu):** Treble clef, playing sustained notes.
- 女声 (Nyoseong):** Treble clef, mostly silent.
- 男声 (Naryoseong):** Treble clef, featuring a vocal solo with lyrics "ya yi xi" and a melodic line.
- 编磬 (Byeonjeong):** Treble clef, playing a melodic line with dynamics like *f*.
- 钮钟 (Nyujong):** Treble clef, mostly silent.
- 雨钟 II (Ujong II):** Treble clef, mostly silent.
- 雨钟 I (Ujong I):** Treble clef, mostly silent.
- 搏钟 (Bokjeong):** Bass clef, mostly silent.

넷째, 서주시기에 예악이 창성했다. 주왕실(周王室)의 궁중악교(宮廷樂敎)에는 전문적으로 “약사(籥師)”가 설치되어 국자(國子)에게 “무우취약(舞羽吹籥)”을 가르쳤다. 약은 궁정 아악 율리성 악무의 대표적인 기구로 예속되어 주로 연주에 사용된다. 현대 이래의 공묘 문무생이 대대로 전습한 “일무”는 왼손은 약을, 오른손은 적을 집적하였는데, 이곳의 “약”은 일무 도구이다. 명나라와 청나라 시대에 남아 있는 공묘 석전악무에 관한 문헌이 비교적 많은데 대부분은 일무도와 약의 그림이 그려져 있다. “약”은 수천 년을 거쳐 악기, 무기(舞器)의 신분으로 중국의 기나긴 역사의 흐름 속에서 생존하는 것은 이미 화하예악문명의 중요한 표지로 되었다. <응세옹옹>의 골약의 이중표현은 경청자에게 골약을 불거나 춤추는 역사전통을 이해시켰을 뿐만 아니라 관중들의 경외, 겸손, 예현, 성덕의 사상정서를 불러일으켰다. 무대를 통해 옛사람들과 대화하고 옛사람들과의 사상충돌을 나타냄으로써 정신적 공명을 불러일으켰으며 고급상통하는 문화다리를 놓았다.<<응세옹옹>의 무대 표현은 그림 4, 5 참조)



그림4: <응세옹옹> 묘제 일무



그림 5: <응세옹옹> 무

## V. 결론

<응룡풍운> 등 골약작품은 중국식 고악을 재구성하려는 시도이다. 그것은 고악도 아니고 고악의 복원도 아니다. 역사적 재료의 버팀목이나 확증이 있는 전제 하에 진행된 당대문화 해독과 예술 해석의 음악창작 활동이다. 그 목적은 중국 전통문화 중의 우수한 유전자를 전승하고 중국 전통문화의 매력을 보여주며 실질적으로는 중국 전통문화의 창조적 전환과 혁신적인 발전을 실현하는 것이다.

서주시기의 문헌자료가 부족하고 악보나 음향자료가 전해지지 않기에 재구성 과정에서 여러 가지 문제가 나타나지 않을 수 없었다. 재구성 과정에서 드러나는 문제를 해결하기 위해서는 학술적 연구를 통한 재고와 재확장이 필요하고, 어떤 문제는 기예상의 재정진이 필요하다. 예를 들

어 골약의 연주 방식은 세로로 부는 것이지만, 골약에 대한 유정국(劉正國)의 연구를 근거로 골약의 연주 방식을 사취(斜吹)로 변경하였고, 전문 인원을 난징(南京)에 파견하여 골약의 사취의 연주 방법을 학습하였다.

한국은 현재에도 중국 고대의 일부 제사 의식을 보존하고 있다. 예를 들어 공묘석전의식, 종묘 제례의식, 사직제례의식 등은 고악의 계승과 발전에 두드러진 공헌을 했다. 이러한 제사 의식은 여전히 중국 고대 문헌에 기록된 영신, 전폐, 진찬, 초헌, 아헌, 중헌, 철변두, 송신 등의 절차를 따른다. 특히 문묘제례악은 원나라 임우(林宇)의 「대성악보(大成樂譜)」 중의 궁조곡선율(宮調曲旋律)을 보존하여, 연주에 사용된 편종, 편경, 건고, 축, 어 등 악기는 여전히 고제를 따르고 있으며, 당대인들에게 고대 악기 제작의 뛰어난 기예와 음성의 아름다움을 보여주었다. 이를 통해 현재에도 옛 선조들의 창작을 경청하고 그들의 마음을 깨달을 수 있도록 하였다. 한국에서 수학하는 동안 필자는 성균관 문묘석전의식, 종묘제례의식, 사직제례의식을 관람하였다. 그리고 이들 의식의 음악, 노래, 춤, 예의 진행 과정에서 과거를 상상하고 옛사람들이 악(樂), 가(歌), 무(舞), 예(禮)에 대한 도리를 이해할 수 있었다.

고악의 당대 재구성은 역사관, 음악관의 구체적인 실천이자 음악의 역사관과 역사의 음악관의 변증법적 사고이며, 당대 음악인들이 고대의 우수한 문화 전통을 존중하고 예술 창작 규칙과 음악 심미의 '도덕'을 따라 진행하는 학술화(學術化) 이성(理性) 활동이다. 음악 예술의 순결성을 지키면서 타당한 근거에 따라 고대인과 대화하고 고대사상과 교류하며, 그 결과를 현대인들이 알아들을 수 있는 현대 방식으로 나타낼 수 있는 방법에 대한 고민이 필요하다. 더 나아가 중한 음악학계가 공동으로 노력하여 가장 효과적인 새로운 길을 탐구하고 과학적이고 선진적인 고악 재구성의 이론 체계를 구축할 수 있기를 희망한다.

## | 참고문헌

- 李幼平, 『寰宇鸣钟：“曾侯乙编钟出土40周年”纪念文集』, 武汉: 武汉出版社, 2018.
- 張居中, 『考古新發現——賈湖骨笛』, 『音樂研究』, 1988.
- 劉正國, 『中國骨龔考論』, 上海: 上海三聯書店, 2015.
- 劉正國, 『中國上古樂史探論』, 上海: 上海古籍出版社, 2021.
- 黃翔鵬, 『舞陽賈湖骨笛的測音研究』, 『文物』, 1989.
- 鄭祖襄, 『賈湖骨笛調高音階再析』, 『音樂研究』, 2004.
- 李幼平, 『懷古音樂：歷史的真實音樂的善美』, 『黃鐘』, 2021.
- 林萃青, 『懷古音樂理論與實踐的一個初步提案』, 『音樂藝術』, 2019.
- 習近平, 『習近平在聯合國教科文組織總部的演講(全文)』, 2014.
- 林毓生, 『中國傳統的創造性轉化』, 上海: 三聯書店, 1988.
- 魯力, 『新時期弘揚中國傳統文化的原則與途徑研究』, 『船山學刊』, 2016.

# 이염혜, “가호 골적 예술의 당대 재구성과 실천”에 대한 토론문

김유석 Kim, Yuseok

전북대학교 초빙교수

발표자는 중국의 고대음악에 관심을 가진 학자로서 지난 수 년간 한국에서 수학하는 동안 문묘제례악, 종묘제례악, 사직대제 등의 예악전통이 진행되는 현장을 누비며 학습하고 연구하였다. 이 글을 통해 발표자가 중국에 귀국한 후에도 예악사상과 관련된 음악문화에 깊은 관심을 가지며 이를 현실 속에서 구현하는 작업에 소홀히 하지 않고 있음을 알 수 있었다.

토론자 역시 발표자가 한국에서 수학하는 과정을 지켜본 바, 해당 주제에 대한 열정과 고대 음악문화를 오늘날의 무대양식으로 발전시키고 있는 발표자의 노력에 응원을 보내고, 더불어 매우 기쁜 마음을 전한다. 본 토론문에서는 우선 발표자의 의사 개진에 필요한 용어 및 개념에 대한 이해를 지적하여 향후 필자가 의도하는 바에 대한 정확성을 제고하고자 한다. 아울러 논리적 선후관계를 고려하여 발표 후에도 활발한 토론이 이루어질 수 있도록 조력하고자 한다. 사실 발표문을 읽기 전에 음악고고학적으로 가호 신석기 유적에서 발굴된 골적(骨笛)에 대해 논의하는 글로 기대했었다. 그러나 발표문을 자세히 읽어보니 기존에 발굴된 유물을 활용해 새로운 작품으로 창작한 오늘날의 사례가 주된 내용이었다. 아래에서는 그 주제에 걸맞게, 그러나 학문적인 호기심이 남는 부분을 청중을 대신해 질문하고자 한다.

## 1. 용어의 통일

발표자의 글 안에는 가호 신석기 유적을 지칭하는 용어로 골약(骨龠), 골적(骨笛), 골관(骨管) 등이 등장한다. 그러나 이들 용어는 반복해서 혼용(混用)되고 있고, 이에 따라 그 정의도 중복된다. 가호 신석기 유적을 약(龠)으로 보고 있는 것인지, 그렇다면 적(笛)은 그의 상위개념인지, 또한 골관(骨管)은 어떤 층위인지 질문하고자 한다.

## 2. 중국내 고악(古樂)의 정의와 연구성과

중국의 고악(古樂)을 논하기에 앞서 중국의 고고학(또는 음악고고학) 분야에서 고악의 범위가 어느 시기까지를 의미하고 있는지 설명해주길 바란다. 또한 중국의 국토가 매우 넓기 때문에 또 다른 음악유물의 발견 가능성이 없지 않는데, 중국내 음악고고학의 위상이나 연구성과가 어느 정도 수준에 이르렀는지 간략하게 설명해주길 바란다.

## 3. 고대유물 발굴과 《고응풍운(古應風雲)》 제작의 연결과정

발표자의 글에 따르면, 다음의 두 시기가 매우 중요할 것으로 보인다.

- 1986년 하남성 무양현 가호 신석기 유적에서 골관(骨管) 발견
- 2010년 대형아악신작품 《고응풍운(古應風雲)》을 창작

그런데 골관의 발견 이후부터 이를 악기로 재현하기 위한 연구 및 고증 작업에서 발생하는 논의과정은 생략되어 있고, 그 결과만이 취해진 점이 아쉽다. 그나마 골악(骨樂)을 악대(樂隊)에 편입시키는 과정의 연구는 다른 학자들의 인용을 하였지만, 정작 본 발표의 핵심인 2010년 이후 《고응풍운》 제작과정과 쟁점사항은 잘 드러나지 않고 있어, 이 점을 추가로 논의해 주었으면 한다.

## 4. 평정산대학교 아악단 탄생배경, 《고응풍운(古應風雲)》 제작, 그리고 정부의 지원

발표문 안에서 정부의 주도하에 아악단이나 창작작품의 제작 필요성이 대두된 모습이 보인다. 특히 국가주석의 지침이 내려온 바 있고, 행정 지도상 Top-Down 형식의 요청이 있었다면, 발표문 안에서 그 구체적 예시나 지침을 공개할 수는 없었는지 질문하고자 한다.

5. 발표자는 결론에서 “제작된 작품이 고악도 아니고 고악의 복원도 아니라”고 설명하고 있다. 그럼에도 불구하고 어느 시대의 음악적 양식이 음악구성에 주된 모티브가 되었는가? 예컨대, 오늘날 평정산대학의 아악단은 어느 시기의 아악을 가장 주목 또는 반영하여 작품을 구성하고 있는가? 질문하고자 한다.

**[07]**

# 한국과 몽골 민족음악의 전통과 변이 양상: 악기를 중심으로

## Traditions and Changes of Korean and Mongolian Ethnomusic

**칭바트 바상후 Chinbat Baasankhuu**

몽골 국립문화예술대학교 교수

### Abstract

This study explores the current state of the transmission and improvement of traditional instruments, specifically the gayageum and yatga-type instruments, passed down from ancient times.

It examines the characteristics of the restored and modified versions of these instruments. Various forms and types of restored and improved yatga, which have been reported or presented so far, are comprehensively summarized, confirming that yatga instruments, with different appearances and numbers of strings, have been transmitted in various forms throughout history.

While the gayageum has been passed down over a long period and its rules have been standardized, the yatga has developed multiple tunings as it has primarily been used for solo performances of vocal pieces or as an accompaniment instrument. Historically, Korea's gayageum has preserved its original form while evolving, whereas Mongolia's yatga has undergone changes depending on socio-historical circumstances.

While Korea's gayageum has maintained its form from its origins in the 6th century or earlier to the present day, contributing to the preservation and inheritance of traditional instruments, Mongolia's yatga experienced a break in its tradition due to political ideologies, followed by a revival and restoration, reflecting the socio-political changes over time. These differences in the socio-historical environments of the two countries are mirrored in their musical cultures.

## I. 서론

몽골 야탁은 중앙 할하몽골, 동·서몽골과 중국 내몽골자치구, 요녕, 길림(吉林), 운남(云南) 등지에서 사용되는 악기로, 중국을 비롯하여 내몽골에서는 야탁을 쟁(箏) 혹은 몽골쟁이라고 한다. 한국에서 야탁과 관련된 연구를 검토해 보면 현재 몽골에서 전승되고 있는 현황에 대한 언급이 없다. 몽골 민족악기 야탁을 한국에 처음 소개한 학자는 몽골 음악학자 엘. 에르덴치멕(L.Erdenechimeg)이다. 그는 1996년 국립국악원 주최 제1회 동양음악학 국제학술회의에 참가하여 “몽골의 야트가”라는 논문을 발표했다. 이후 2000년대부터 박소현에 의해 10편<sup>1)</sup>의 연구논문이 발표되었다. 박소현의 연구는 몽골야탁의 음악사 검토와 함께 현지조사를 단계별로 진행하여 그 결과물을 보고했다. 한국의 가야금은 『삼국사기』의 기록을 통해 6세기에 발생되었으나, 최근 발굴된 유물유적 자료와 논증을 통해 2~3세기까지 가야금의 발생 년대를 소급하기도 한다. 반면, 몽골의 야탁은 통상적으로 발생 연대를 약 7세기경으로 추정한다.

몽골 야탁은 지금까지 어떤 형태나 기준이 없이 제작자에 따라 그 모양이 다양하다. 다양한 악세사리로 치장하고 빨강, 녹색, 흰색, 노랑, 파란 5가지색으로 몽골 전통의 독특한 형태를 나타냈다.

1961년부터 북한의 가야금연주자 김정암 선생을 초청해오면서, 야탁 교습이 시작되었고 몽골 민족음악의 새로운 장이 열리면서 한 단계 발전하였다. 북한의 연주자로 인하여 13현 야탁으로 연주하고 졸업한 김정암 선생의 제자들은 그 후 몽골 전통 야탁의 화음, 연주법 등의 발전에 기여했으며, 1980년대에 21현 야탁이 도입되어 교육에 사용하게 되고, 지금 현재 잊혀졌던 몽골 전통 야탁이 그분들 덕분에 체계적으로 발전하였다.

몽골 야탁의 역사는 오래되었지만 기록된 역사적 증거물이 미비하여 역사만큼이나 그 전통을 이어가고 발전시키지 못하여 무척 안타깝다. 야탁에 관한 연구는 악기 제작자, 연주자들 등 여러 사람들에 의해 계속되어 왔지만 완성된 야탁 악기의 소리와 형태는 아직까지 부족한 것이 사실이다. 본고에서는 몽골 민족악기 야탁의 전승과 복원의 변화와 한국 가야금의 전승과 개량에 대

- 1) 박소현, 「몽골 야탁의 유래와 북한 가야금의 관계」, 『몽골학』(천안: 한국몽골학회), 제19호, 2005, 199-221쪽.  
\_\_\_\_\_, 「20세기 몽골에 수용된 한국의 음악문화」, 『한국음악연구』(서울: 사)한국국악학회), 제39집, 2006, 57-71쪽.  
\_\_\_\_\_, 「몽골에 수용된 북한가야금과 그 음악」, 『한국음악연구』(서울: 사)한국국악학회), 제42집, 2007, 107-134쪽.  
\_\_\_\_\_, 「몽골 야탁과 북한 가야금의 교본 비교 연구」, 『국악과 교육』(서울: 한국국악교육학회), 제30집, 2010, 7-27쪽.  
\_\_\_\_\_, 「몽골 야탁교본에 수록된 김종암의 북한음악」, 『몽골학』(천안: 한국몽골학회), 2011, 제30집.  
\_\_\_\_\_, 「몽골 불교음악 연구」, 『몽골학』(천안: 한국몽골학회), 2012, 제33집, 209-232쪽.  
\_\_\_\_\_, 「몽골 오르팅 도(уртын дуу)의 연구」, 『몽골학』(천안: 한국몽골학회), 2014, 제39집, 299-322쪽.  
\_\_\_\_\_, 「몽골의 잘현악기 야트갈릭(ятгалиг)에 대한 재고(再考)」, 『몽골학』(천안: 한국몽골학회), 2017, 제51집, 215-245쪽.  
\_\_\_\_\_, 「몽골(원)제국의 불교음악 고찰」, 『몽골학』(천안: 한국몽골학회), 2012, 제33집, 209-232쪽.  
\_\_\_\_\_, 「몽골 야탁류 악기의 전승과 단절」, 『한국음악사학회』, 2016, 제56호, 145-172쪽.

해 알아보자고 한다.

## II. 가야금의 전승과 개량의 현황

몽골의 야탁과 한국의 가야금은 각 민족의 전통악기로 악기 형태와 연주하는 모습에서 매우 유사한 모습을 보인다. 특히 한국의 산조가야금은 현재 몽골의 야탁과 같다.

한국의 가야금은 『삼국사기』 악지의 기록을 통해 일반적으로 6세기에 가야국에서 만들어진 것으로 알려져 있다. 그러나 고고학적 유물 유적인 신라 시대의 토우(土偶)에는 가야금을 들고 서 있는 것이 보이며, 1974년 경주 황남동에서 출토된 장경호(莊頸壺)의 토기에는 가야금을 타고 있는 그림이 새겨져 있다. 이 토기는 신라 미추왕(味鄒王 262~284년)때 만들어진 것으로 추정되고 있다. 토우에 새겨져 있는 가야금은 현재 사용되는 풍류가야금(일명 법금: 法琴)으로 부들의 하단에 양의 귀 모양과 같다고 해서 양이두(羊耳頭)라는 것이 부착되어 있다<sup>2)</sup>.

한국에서 개량가야금의 역사는 1960년대 초 가야금의 명인이었던 성금연에 의해 만들어진 13현 가야금으로부터 본격적으로 시작된다. 이후 철 가야금, 15현 가야금, 17현 가야금, 18현 가야금, 21현 가야금, 저음·중음·고음 가야금 등 다양한 개량가야금이 제작되어 실제 연주에 활용되었다<sup>3)</sup>.

1986년경에 가야금 연주가 황병주가 현대적인 관현악 합주의 필요에 의해 17현금을 처음 만들어 쓰기 시작하였다. 그 후 1988년에 작곡가 박일훈에 의해 18현금이 만들어지면서 널리 연주되게 되었다. 현재 17현금은 거의 쓰이지 않는데 18현금에 비해 단지 한 현이 없기 때문에 17현금 작품들은 대개 18현금으로 연주된다<sup>4)</sup>.

위에 언급한 개량가야금 중 18현 가야금에서 몽골 21현 야탁과 비슷한 점을 찾을 수 있다. 몽골 21현 야탁은 18현 가야금 보다 3현이 많으나, 5음음계로 조율한다는 점을 공통점으로 들 수 있다.

25현 가야금은 북한의 21현 가야금과 중국 연변의 23현 가야금의 영향을 받아 1995년 작곡가 박범훈에 의해 7음음계로 된 22현 가야금이 고안되어 연주되기 시작하였다. 거의 같은 시기에 25현 가야금으로 발전되어 연주되었으며, 그 후 25현 가야금은 빠른 속도로 퍼져 많은 사람들에게 의해 연주되었다. 25현 가야금의 등장으로 가야금 음악은 많은 변화를 겪게 되었다. 25현 가야금

2) 권오성, 『한민족음악론』, 서울: 학문사, 2000, 57~58쪽 참조.

3) 박범훈(1992), 『작곡, 편곡을 위한 국악기 이해』, 세광음악출판사, 152-157쪽.

4) 이지영(2011), 앞의 책, 48쪽

은 다른 개량 가야금과 마찬가지로 폴리에스테르 합성현으로 되어 있어 개량가야금 중 가장 많이 쓰인다<sup>5)</sup>.

역사적으로 보면 한국의 가야금은 발생시기에서 오늘날까지 시대적 변화에 좌우되지 않고 태초의 모습 그대로 전수되어 왔으나, 몽골의 야탁은 시대의 변화에 따라 많은 변화를 겪으며 다양한 종류의 야탁을 창출하였음을 다음의 장의 내용을 통해 논증할 수 있다.

한국의 가야금은 선조들에 의해 발생한 전통악기의 개혁보다는 보전 발전에 기여했다면, 몽골의 야탁은 시대에 따라 변화되거나 새로운 음악문화를 창출했다는 것을 알 수 있다.

### III. 야탁의 전승과 복원 및 개량의 현황

야탁이 북방 유목민들이 창조하여 청나라 왕족들의 음악으로 발전하면서 중앙아시아로 퍼져 나갔다고 주장한 음학사학자 엘.어윤에 의하면, 몽골 민족예술의 한 종류인 야탁은 지금부터 약 2100년의 역사를 가지고 있으며, 크기와 모양 그리고 현의 수가 자주 바뀌었다가 지금의 몽골 야탁이 되었다고 한다. 야탁을 처음 만든 사람들은 하탕 강(khatan river)의 북쪽이나 강의 서쪽에 살던 소수 유목민들이 만들었다고 한다. 이 주장은 지금 베이징 음악연구소에 악기 및 역사책에 기록되어 있다<sup>6)</sup>.

또한, 북한의 악기연구가인 태운에 의하면 한국의 전통악기 중에 많이 쓰이는 “다이 당” 이라는 15현의 야탁을 중국 당나라 때 사용했다고 하며, 이 야탁은 중국 진나라(기원전 3세기)때 몽골 사람들에게 의해 만들어졌고, 한국의 역사문헌인 『삼국사기』에 한국으로 전래되었다는 기록과 함께 주장하였다.

1937년부터 몽골 민족악기 교육이 시작하여 발전되면서, 야탁 및 다른 민족악기들이 다시 만들어지는 계기가 되었다. 1950년대 당시 몽골은 사회주의 국가로 북한과의 교류가 있었는데, 1950년대 후반 북한음악무용연주단의 가야금 연주자들이 몽골에 방문공연을 하며 몽골과 북한의 문화교류가 더욱 활발하게 진행되었다. 이후 양국 정부에서는 1960년에 문화교류차원으로 야탁을 발전시키자는 의견을 모았다<sup>7)</sup>.

5) 이지영(2011), 앞의 책, 54쪽.

6) Л. Оюун, 『Ятгын тухай тэмдэглэл』 УБ, 1978 (엘. 어윤, 『야탁 대한 기록』, 울란바타르, 1978.)

7) 박소현, 『몽골에 수용된 북한가야금과 그 음악』 『한국음악연구』(서울: (사)한국국악학회), 제42집, 2007, 121쪽.

몽골에서 개량가야금의 역사는 1958년 마두금 연주자였던 체덴(Tseden)에 의해 만들어진 13현 야탁으로부터 본격적으로 시작된다. 체덴이 만들었던 야탁은 금속 줄로 몽골 전통 문양과 상아로 만들며 줄 받침대와 접을 수 있는 다리도 만들었다. 이 야탁을 처음 연주한 사람이 바로 데. 막나 이수령(D. Magnaisuren)이고, 이 야탁을 학자 베. 린칭(B.Renchin)이 ‘울지 야탁(ulzii yatga)’이라고 이름을 붙였다. 그 후 악기장인 세. 거쉬(S. Gooschi)가 12현, 13현, 15현, 16현, 24현을 만들었는데, 그 중에서 13현, 15현 야탁이 1980년대 말까지 합주단이나 민요 가수 반주 악기로 사용되어, 야탁이 독주 악기가 아니라 다양한 음악에 사용하는 중요한 민족 악기로 자리잡았다. 그러다가 1990년대 21현의 야탁이 들어온 이후부터 야탁은 한 단계 더 발전하는 계기가 되었다.

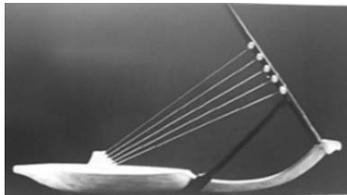
2000년에 들어서면서 유물유적 및 도상자료 등이 발굴 및 조사 보고되어 추가 논의되고 있으며, 고고학적 유물유적 발굴을 통해 고대악기의 복원과 함께 음악공연에 활용되고 있음을 확인하였다<sup>8)</sup>.

음악학자 이스. 소론존벌드도 2013년에 발표한 단행본<sup>9)</sup>에서 새로이 발굴된 악기들의 명칭을 악기의 줄 수에 따라서 ‘몇 현(絃)의 터링 야탁’이라고 새로이 명명하였다<sup>10)</sup>.

2008년 몽골 서부지역에 위치한 홉드 아이막 망항 솜에서 6-8세기 튀르크 시대의 악기로 추정되는 5현의 터링야탁이 발굴되어 고대악기의 복원이 진행되었으며, 복원된 악기는 몽골 서부 알타이 지역에서 발굴되었기에 ‘알타이(Altai 야탁)’이란 명칭으로 2014년에 공개되었다. ‘알타이 야탁’을 보면 다음 <사진1>과 같다.



<사진1> 몽골서쪽에서 발굴된 7세5현 야탁



<사진2> 본 대학교 연구팀 복원된 5현 악기



<사진3> 몽골 연구팀 복원된 5현 알타이 야탁

<사진1>은 몽골 홉드아이막 망항솜에서 발굴된 6-8세기의 5현 악기이고, <사진2>에 몽골에서 발굴된 악기를 독일 학자들이 복원해서 ‘각을 이룬 수직형 야탁(untsugt bosoo yatga)’이라고

8) 박소현, 「몽골 야탁류 악기의 전승과 단절」, 《한국음악사학회》, 2016, 제56호, 145-172쪽

9) Соронзонболд, Монгол хөгжим(УБ., 2013). 29쪽

10) 박소현,(2016), 앞의 논문, 153쪽

명명하며, <사진3>에 독일 학자들에 의해 복원된 악기를 몽골 연구팀이 5현 또는 6현의 악기였을 가능성 높다고 보면서 5현, 6현의 악기로 복원해서 ‘알타이 야탁’이라고 명명하였다.

2015년에 쿠빌라 칸의 탄신 800주년 기념에서는 교육문화부지원으로 13세기 몽골의 역사적 자료를 그 시대의 고고학적 유물과 비교하여 고대 몽골궁정에서 연주되었던 터링야탁(보소야탁, 공후)의 일부를 복원하였다. 악기 복원작업에는 이스. 소론존볼드(S.Soronzonbold)와 악기 제작자 페. 바이갈잡(P.Baigaljav)이 협업으로 이루어졌으며, 그들은 원나라 궁정에식음악에 기록되어 있는 7,9,11현 터링야탁을 근거로 21, 23현 터링야탁을 만들어내기 위한 계획을 세운 후, 21현 터링야탁 2개, 23현 터링야탁 1개를 만들었다.

이란 박물관에 보관되어 있는 에나멜 그릇 바흐람 구르드(Bahram Gurd)의 활 능력 왕위 계승식 14세



<사진4> 7현 터링 야탁



<사진5> 9현 터링 야탁



<사진6> 11현 터링 야탁



<사진7> 복원된 21현 터링 야탁



<사진8> 복원된 21현 터링 야탁



<사진9> 복원된 23현 터링 야탁

<사진4>는 현재 이란 박물관에 보관되어 있는 seljuk/X-XIII/ 시대 때 금과 에나멜로 만들었던 에나멜 그릇 중 하나이다. 이 사진을 근거로 복원된 악기는 21현의 터링야탁이다. 두 종류의 사진에서 보면 복원된 터링야탁의 모습이 거의 비슷하지만 다만 현수가 7현에서 21현으로 차이가 있다. 다음 사진은 투무르 칸 시대에 아프가니스탄의 마울라나 앗하르/Maulana Azhar 1475/이란 화가가 1430년에 그렸던 그림이다. 위에 <사진5> 9현 터링 야탁의 묘사는 페르시아의 영웅 바흐람 구르가 사냥 하는 모습을 묘사한다. 사냥하는 중에 말 위에서 터링야탁(공후)으로 연주하는 그림이다. 연주자가 오른손에 막대기를 잡고 현을 치고 왼손으로 현을 튕는 묘사가 보인다.

<사진6> 11현 악기의 사진은 2005년 독일에서 Dschingis Khan und seine Erben, Das-Welfreich der Mongolen 제목으로 맨 처음 출판되었고 그 후에 몽골어로 “칭기스 칸과 그

의 후계자”란 제목으로 출판된 책에 있는 사진이다. 이 사진의 설명은 “왕위 계승식 14세기”라고 표기했다. 본 사진의 원본이 일칸국(1256-1335) 울지트 칸 시대에 공직자였던 라시드-앗딘(Рашид-ад Дин)이 집필한 ‘왕들의 실록(sudriin chuulgan)’이란 책에 넣었던 시리즈 사진들 중에 하나로 중요한 의미를 부여한다. 연구자와 제작자가 위의 사진을 원본 자료로 사용해서 23현 터링야탁을 만들었다.

악기제작자 페. 바이갈잡(P.Baigaljav)은 2000년초부터 야탁의 부활과 복원 그리고 악기 개량에 많은 관심을 가지고 집중하게 됐다. 아래 사진을 보면 하프류의 보소 야탁 외에도 long zither 류의 12현, 13현, 21현, 25현 아호 이흐 야탁(ahui ih yatga), 터랑 야탁(turiin yatga), 활로 마찰시키는 야탁(numaar tatah yatga) 등을 개량하는 것을 다음 사진에서 볼 수 있다.



〈사진10〉 12현 토링 야탁



〈사진11〉 13 야탁

〈사진10〉은 아르항가이 아이막 박물관에 보관되어 있는 터링 야탁이다. 12현 터링야탁을 제작한 제작자는 19세기의 달라치인허르(Dalainchoinhor)도의 소드놈체렝(Sodnomtseren)이다. 본 터링야탁은 12현이고 악기의 하단 부분이 약간 꺾어진 상태이며 4마리 용과 꽃무늬가 화려하게 채색된 가로 악기이다. 위에 〈사진11〉의 13현 야탁은 1967년 때부터 교육에 도입되어 현재까지 상용되고 있다. 이 악기를 처음에는 참나무로 명주실을 당겼으나, 1990년부터는 오동나무로 폴리에스터 합성현 줄로 만들기 시작했다. 아래 2가지 야탁을 2015년, 2017년 때 만들었던 10현 야트갈릭와 25현 아호 이흐 야탁이다.



〈사진12〉 10현 개량 야트갈릭



〈사진13〉 25현 개량 아호 이흐 야탁

〈사진12〉의 10현 개량악기는 17-18세기 불교사원에서 연주했던 구르 도의 야트갈릭 악기의 크기와 겉 모습이 매우 유사하게 제작된 것이다. 필자가 2015년에 구르도의 고악보를 해독한 논

문 발표할때 만들었던 악기다.

〈사진 13〉의 25현 야탁은 원나라 궁정음악에 기록된 아흐오이 이흐 야탁을 복원하여 개량됐다. 현재 아흐 이흐 야탁을 전문 예술극장의 주제별 공연에서 연주하고 있다.

#### IV. 결론

본 연구는 몽골 야탁과 한국 가야금의 역사, 유래 시기, 연주 방법 등을 기록하려는 시도가 아니라 각 나라의 전통 악기가 어떻게 전통을 이어가며 변화해 왔는지를 살펴보고자 하였다. 또한, 발굴 중에 발견된 악기들의 개혁 사항 및 복원이 어떻게 개발되고 있는지 명확히 하고자 했다.

가야금의 경우 오래전부터 전해져 오는 악기와 연주법의 전통을 보존하며 발전된 반면, 야탁의 경우 사회에 따라 악기의 변화도 달라졌고 악기 종류가 여러 가지 있었다는 것이 역사적 사료에 기록되어 있다.

가야금은 19세기 말부터 느린 음악에서 빠르고 경쾌한 리듬의 음악으로 변화하였으나 악기 현수가 13현 가야금부터 25현 개량가야금까지 많아졌다. 이러한 많은 가야금 중 오늘날 가장 일반적으로 사용되는 가야금은 정악가야금, 산조가야금, 18현, 25현 가야금이다. 야탁의 경우 지역에 따라 악기의 모양과 크기가 다르다 것을 연구를 통해 알 수 있었다.

최근 몇년 동안 야탁에 대한 고고학적 발굴이 발견되어 그 유물들이 복원되고 있다. 1960년 초부터 몽골 야탁은 13현야탁부터 25현개량야탁 악기로 바뀌어 복원되었다. 이런 점에서 가야금의 변화 및 개혁과 유사하였다.

현재 13현, 21현, 25현 long zither류 야탁과 5현, 6현, 21현, 23현 하프류 야탁 종류가 일반적으로 사용되어 있다. 몽골 야탁의 전통에는 long zither류 야탁과 하프류 두 가지 악기가 있는데, 한국의 가야금은 long zither류 악기만 전승된다는 점에서 차이가 있는 것을 알 수 있다.

#### | 참고문헌

---

주요 대신함.

# 칭바트 바상후, “한국과 몽골 민족음악의 전통과 변이 양상”에 대한 토론문

양지인 Yang, Ji-in

한양대학교 박사과정

이 연구는 몽골의 야탁과 한국의 가야금을 중심으로 전통악기의 전승과 개량을 살펴본 글로 이해됩니다. 전통악기와 함께 널리 사용되고 있는 25현이 어떠한 과정을 거쳐 현재의 형태에 이르렀는지 명확히 하였으며, 몽골의 야탁 개량과 어떠한 유사점이 있는지를 비교할 수 있다는 점에서 흥미로운 연구였습니다. 특히, 과거 사회적 상황으로 인해 전승이 단절되었던 야탁의 복원과 개량 과정을 확인할 수 있다는 점에서 많은 공부가 되었습니다. 더 깊은 이해를 위해 글을 읽으며 궁금했던 점을 질문드리고자 합니다.

첫째, “한국 가야금은 개혁보다는 보전·발전에 기여하였다면 몽골의 야탁은 시대에 따라 많은 변화되거나 새로운 음악문화를 창출하였다”고 하셨습니다. 그러나 한국의 가야금 역시 시대에 따라 산조가야금, 18현 가야금, 25현 가야금으로 변화하였으며, 특히 18현 가야금, 25현 가야금의 개량은 결론에서 언급하신 것과 같이 현의 개수와 조현법에 변화를 주었다는 점에서 야탁의 개혁과 유사한 것으로 보입니다. 다만 가야금과 야탁이 전승에서 처한 상황이 달랐기 때문에 가야금은 전해져 오는 악기와 연주법의 전통을 이어오고 있다는 의견에는 동의하는 바입니다. 그러나 개량에 있어서는 가야금 역시 시대의 요구에 맞추어 새로운 악기와 연주법을 고안하였기 때문에 개혁보다는 보전·발전에 기여하였다고 하기에는 어려움이 있을 것으로 생각합니다. 이처럼 가야금과 야탁에서 보이는 변화와 개혁이 유사함에도 두 전통악기의 변이 양상을 다르게 판단하신 이유에 대해 듣고 싶습니다.

둘째, 악기장 세. 거쉬가 개량한 야탁에 대한 질문입니다. 이 글에서는 세. 거쉬가 12현, 13현, 15현, 16현, 24현의 개량 야탁을 만들었으며, 그중 13현과 15현의 야탁이 1980년대까지 널리 사용되었다고 하셨습니다. 그런데 1987년에 출판된 게, 체렌허롤러의 『야탁교본』에 따르면 24현의

야탁 ‘이흐 바양 야탁’도 당시 연주단체, 극장 무대에서 연주되었다고 소개하고 있습니다. 이에 24현 야탁의 활용 양상에 대해 질문드리고자 합니다. 또한, 거쉬가 개량한 악기 중 15현의 야탁이 아니라 16현의 ‘박 바양 야탁’이 사용되었다고 기록하고 있으며, 소개된 15현의 ‘아르길 야탁’은 가야금의 모습과 유사한 형태입니다. 이에 1980년대까지 널리 연주된 15현 야탁은 어떤 것이었는지 궁금합니다. 만약 세. 거쉬가 개량한 15현 야탁과 가야금과 유사한 형태의 15현 야탁이 공존하였다면, 두 악기의 연주법이나 사용되었던 음악에 차이가 있었는지 여쭙고자 합니다.

셋째, “2000년대에 들어서면서 유물·유적의 발굴을 통해 고대악기의 복원되었으며, 이러한 악기들이 실제 음악공연에 활용되었다”고 언급하셨습니다. 특히 하프류의 야탁이 다수 복원된 것으로 이해되는데, 현재 복원 악기들이 실제 공연에서 어떻게 활용되고 있는지 궁금합니다. 복원된 야탁에는 ‘알타이 야탁’과 같이 복원 악기는 유물·도상자료를 충실히 재현한 것과 자료를 기반으로 복원하였으나 현의 개수를 늘린 터링 야탁이 있는 것으로 보이는데, 이중 어떠한 악기가 실제 공연 현장에서 사용되고 있는지 질문드리고 싶습니다.

한국과 몽골 전통악기의 전승과 복원·개량에 대해 깊이 고찰하여 여러 측면에서 흥미로운 발표로 많은 공부가 되었습니다. 이에 감사를 표하며 논평을 마치도록 하겠습니다. 고맙습니다.

**[08]**

## 조선후기 중국 고악에 대한 추구 연구\*

### Research on the Revival of Chinese ancient music in the Late Joseon Dynasty

**중팡팡 Zhong fangfang**

중국 온주대학교 음악학원 부교수

#### Abstract

After the reform of Ming and Qing Dynasties, the attitude of the Joseon Dynasty towards China changed from the initial “admiring and despising China” to the later “China and the West are one”, and the important turning point was the Northern Learning Thought, which advocated learning from the Qing Dynasty. In terms of music, the Joseon Dynasty carried out a series of activities to revive classical music and ancient music, including King Yeongjo’s revival of classical music with the Sheng-huang; Hong Darong’s practice of ancient music with the Tang-qin; Park Ji-won’s discussion of ancient music with the Qing literati in the form of written talks. The trend of retrospection was specifically reflected in the musical exchanges between China and the Joseon Dynasty in the late 18th century.

#### 1. 서론

17세기 중엽 조선 왕조는 임진왜란, 정묘호란, 병자호란을 겪으며 자연 경제가 심각하게 파괴되었고, 사회적 갈등이 급격히 상승하였다. 양반 계층의 부패와 탐욕은 조선 내에서 ‘호무백년설

\* 본고는 <음악탐색(사천음악학원학보)> 2024년 제3집에서 등재함.

(胡無百年說), ‘북벌청조설(北伐清朝說)’, ‘문명수호설(文明守護說)’ 등의 주장들을 좌절시켰다.<sup>1)</sup> 마침 강희제가 조선 왕조에 유화 정책을 사용하여 조선 사신의 지위를 높이고 조공의 세금을 경감하였다. 이러한 배경 속에서 청나라의 선진 문화, 제도, 기술을 배워 국가 경제를 구하려는 ‘북학파’가 형성되었다. ‘북학’이라는 용어는 가장 먼저 맹자의 ‘陳良北學中國以周公仲尼之道為悅’에서 찾아볼 수 있다.<sup>2)</sup> 이는 초나라가 중원 문화를 배우는 것을 의미한다. 조선 왕조의 ‘북학’도 이와 유사한 맥락에서, ‘이용후생(利用厚生)’을 목표로 하여 청나라의 기물과 제도를 배우고자 하는 사상을 의미한다. 이를 통해 조선 왕조의 민생 문제를 실질적으로 개선하려는 의도를 가지고 있었으며, 대표적인 인물로는 홍대용, 박지원, 박제가 등이 있다.

조선 후기에 중국 음악이 한반도에 전파된 연구는 주로 문인 음악 활동과 악기 전파 등의 측면에 집중되어 있다. 그중 《朝鮮王朝赴清使臣眼中的中國音樂樂種》(2017)은 생황, 칠현금, 양금이 조선 궁중 및 민간 음악에서 어떻게 사용되었는지를 설명하고 있다. 《中國古琴東傳朝鮮王朝半島考》(2019)은 5세기부터 조선 궁정과 민간에서 고금이 전파된 경로를 정리하고, 18세기 ‘고금 열풍’ 시기에 조선 문인들이 청나라로 가서 고금을 구매하거나 고금을 자체(自製)하는 등의 음악 활동을 탐구하였다. 또한 《清代音樂在朝鮮王朝的傳播及其影響》(2021)은 강희제 이후 조선 왕조의 악기 수리, 구매, 학습 작업을 기록하며, 이러한 악기들이 조선 후기에 음악 개량과 발전에 미친 큰 영향에 대해 언급하였다. 마지막으로 《琵琶在朝鮮王朝的傳播與發展研究》(2022)는 18세기 비파가 조선 문인들에게 감정을 표현하는 중요한 도구였으며, 비파의 쇠퇴는 양금의 도입으로 인해 간접적으로 초래되었다고 지적하고 있다. 이를 통해 학계에서 조선 후기에 중국 음악이 한반도에서 전승된 현황을 연구한 성과는 상대적으로 적으며, 이 시기의 중국 음악이 한반도에 전파된 특징을 종합적으로 고찰한 연구는 거의 없음을 알 수 있다.

본고는 조선 후기에 北學思潮와 復古主義가 대두한 사회 역사적 배경을 바탕으로, 조선 궁정과 홍대용, 박지원 등 북학파 문인들의 음악 활동을 중심으로 중국 악기인 생황과 양금의 조선 반도 내 부흥 맥락을 정리하고자 한다. 이를 통해 조선 문인들이 중국 고악을 추구한 심리적 동기와 실제 행동을 분석하며, 17~18세기 중국 음악이 조선 반도에서 전승된 현황과 그 특성을 종합적으로 재검토하고자 한다.

1) 申佳霖：《十八世紀朝鮮王朝“北學中國”之思想過程研究》，東北師範大學博士論文，2019年，第13-25頁。

2) [漢]趙岐(注)，[宋]孫奭(疏)：《孟子注疏》，文淵閣四庫全書經部，上海古籍出版社，1987。

## II. “생황”으로 아악을 복흥하기

임진왜란(1592-1598년)과 병자호란(1636-1637년)은 조선의 정치와 경제에 큰 타격을 주었으며, 세종 시기에 부흥된 아악 또한 다시 쇠퇴하였다. 조선 왕조에서 가장 오랜 기간 재위했던 왕인 영조(1694-1776)는 즉위 초부터 15세기 조선 초기의 아악 예제를 회복하고자 하였으며, 고례와 고제를 부흥시키기 위해 아악의 복원과 재건에 힘썼다.<sup>3)</sup> 그는 필선(弼善) 이연덕(李延德)을 불러 “世宗朝禮樂文物燦然大備，而今則雅樂盡忘，此在於人耳。今日召汝，意在厘正，汝須校正。”라고 명하였다.<sup>4)</sup> 영조는 두 사람에게 왕실 제사에 사용되는 음악의 규격과 형식을 다시 교정하도록 명령했을 뿐만 아니라, 아악기를 제작하기 위해 특별히 ‘악기督監’을 설치하였다. 《영조실록》에 따르면, “令有司別造樂器，自六月庚戌始造，至是告成。上召見造成都監堂上申司喆、郎廳崔達泰、李延德等，命人新造樂器親覽之。”<sup>5)</sup> 영조는 또한 적극적으로 “군주 성학”을 배우고 “요순”의 덕목을 숭상하며 “탕평책(蕩平策)”을 실천하려 하였다.<sup>6)</sup> 요컨대, 영조는 중국 고대 서적을 다수 독서하며 자신의 역량을 키우고, “왕권 지상주의”를 추구하였으며, “탕평 국왕”으로 평가받았다.

생(笙)은 팔음(八音) 중 포류(匏類) 악기로, 아악 부흥의 중요한 일환(一環)이다. 하지만 ‘양란(兩亂)’의 파괴로 인해 조선 궁중의 생은 모두 유실되었고, 생 제작 기술을 보유한 악공들도 전쟁으로 인해 사망하거나 흩어졌다.<sup>7)</sup> 예악(禮樂)을 복원하려는 영조는 악공들을 청나라로 보내 생을 구매함으로써 문제를 해결하려 하였고, 영조 18년(1742년), 41년(1765년), 45년(1770년) 모두 생을 구매한 기록이 남아 있다.<sup>8)</sup> 그러나 “金葉脫落則棄不用，每年質於燕京，其費不貲。”<sup>9)</sup>라는 기록에서 알 수 있듯이, 높은 재정적 부담은 영조로 하여금 생황 제작 기술을 습득하는 것이 문제 해결의 핵심임을 깨닫게 했다. 이에 1743년 영조는 악사를 사신과 함께 연경으로 보내 생황 제작법을 배우도록 했으며,<sup>10)</sup> 《시악화성(詩樂和聲)》(1780년)에는 당시 조선 궁중에서 사용된

3) 《英祖實錄》 卷71, 英祖26年1月9日(癸醜)景夏曰: “英廟朝, 乃我朝一元文明之會, 故不但道德, 文章之士輩出, 製作禮樂之時, 技藝百工之超常者如樸堧之徒, 應時而出, 造磬之玉、造律之黍, 亦應時而生矣。”

4) 《英祖實錄》 卷56, 英祖18年7月, 第1頁, 第58條記事。

5) 《英祖實錄》 卷54, 英祖17年9月, 第5條記事。

6) [韓]Jung Jae-hoon: 《英祖的國王學和國政命運》, 載《韓國思想和文化》 第77輯, 第131頁。

7) [韓]宋芳松著《樂掌謄錄研究》, 嶺南大學出版社, 1980, 第290-291頁。

8) 鍾芳芳: 《三國時代的韓中交流研究》, 韓國學中央研究院博士論文, 2017年, 第123-127頁。

9) 同上書《韓國音樂學資料叢書27》, 第146頁。

10) 《增補文獻備考》 卷96: “英祖十九年, 求得造簧法於燕京, 我國舊不曉制笙簧法, 金葉脫落則棄不用, 每年質於燕京, 其費不貲。至是, 特遣樂師一人付質至使臣之行, 傳受造法而來, 其法以白銅及鑄鐵鑄鍊以成薄葉, ……於是每年輒質之弊, 遂絕然終未能黏固如中國所造。”《韓國音樂學資料叢書27》, 第146頁。

생황 제작법이 상세히 기록되어 있다.<sup>11)</sup> 비록 당시 만든 생황은 중국에서 만든 것만큼 좋지 않았지만, 어느 정도 생황 수입 문제를 해결하게 됐다.

영조 때 조선 왕조의 악공들이 단지 “생(笙)을 구매하는 것”이 아니라, 생의 연주법을 배우는 데에도 있었다. 예를 들면 “영조41년(1765), 命樂工隨燕行者, 學其音以來”<sup>12)</sup>; “영조45년(1769) 冬至, 譯官趙明會求善吹笙者教行中所帶隸從, 而雅音十二律, 俗音萬年歡等調約略傳習.”<sup>13)</sup> 당시 악사 장천주(張天柱)는 청나라에서 생황의 연주법을 배우고 귀국한 후, 영조 앞에서 연주를 하였고, 영조는 이를 들은 후 그에게 다른 악공들을 가르치도록 명하였다.<sup>14)</sup>

요컨대, 조선 후기에 생황(笙簧)은 조선 궁정 제례악에서 없으면 안되는 아악기였다. 북학과 와 북고주의 사상이 확산되면서, 조선의 통치층은 생황을 사용해 조선 민속 음악을 연주하기도 했다. 숙종 38년(1712), 청나라 사신이 조선 음악을 듣고 싶어 하자 숙종은 북, 부(缶), 생, 적(笛) 악공을 각 한 명씩 보내어 사신 앞에서 연주하게 하였다.<sup>15)</sup> 이에 따라 생황은 북학과 문인들에게 추앙받았으며, 홍대용은 생황이 “樂之首處, 運意最精密, 竹音之上品”이라 극찬하였다.<sup>16)</sup> 《趙熙龍全集》 권六 〈壺山外記〉에 따라: “林熙之, 自號水月道人, 漢譯人……善吹笙, 人多學之.”<sup>17)</sup> 이는 당시 생황을 배우는 사람이 적지 않았음을 보여준다. 김홍도(1754-1806)의 《포의 풍류》(布衣風流), 《월하취생》(月下吹笙), 《송하취생》(松下吹笙), 신윤복(1758-1814년경)의 《주유청강》(舟遊淸江), 《연당의 여인》(蓮塘的女人), 《청루소일》(靑樓消日) 등에는 조선 문인들이 생황을 부는 장면이 그려져 있다. 문인 서유구(徐有榘, 1764-1845)의 《유예지》(遊藝志) 권 6에는 조선 반도에서 가장 이른 시기의 생악보인 《생황자보》(笙簧字譜)가 수록되어 있다.

11) 《詩樂和聲》卷4: “以黃楊木接管為足, 足內旁開半窮施簧, 簧用響銅薄葉, 以方銅鏟削, 如方長雀舌, 使合律呂厚薄之辨而清濁分焉。以黃蠟瀝青(松脂)點頭植於匏中, 椽角為管之腰。束鐵桐為管之植匏, 匏內安以項柱, 使撐其蓋, 蓋亦用牛角, 循蓋邊鑽十七孔, 一一對管足之孔, 通管匏悉加黑漆, 又以木為嘴, 漆合於匏端, 短口或無嘴亦可。吹時按竹上孔則呼吸之氣從山口出, 鼓動其簧而聲始發, 山口高下各有定度, 插管處勿令氣漏, 時置煖以防濕蛙, 十三簧笙造法倣此。”《韓國音樂學資料叢書12》, 首爾銀河出版社, 1983, 第74頁。

12) 《英祖實錄》英祖41年11月2日, 第1條記事。

13) 國史編纂委員會編著《同文匯考2》, 國史編纂委員會, 1978, 第1676頁。

14) 《英祖實錄》英祖42年4月20日, 第2條記事“上曰: ‘樂師學樂而來乎?’ 善行曰: ‘學之以來矣。’ 命樂師張天柱, 持樂器入吹笙彈琴, 各一曲。仍命善教樂工, 而聲音戒勿煩促。”

15) 《肅宗實錄》肅宗38年6月, “侍衛欲聽聞朝鮮音樂, 故定送鼓、缶、笙、笛各一人, 則使將校, 通引, 更唱迭舞, 頗為歡悅。”

16) [韓]林基中著《燕行錄全集》卷42, 東國大學出版社, 2001, 第474-475頁。

17) 古典文化研究編注《趙熙龍全集》, 首爾hangil art出版社, 1999, 第66頁。

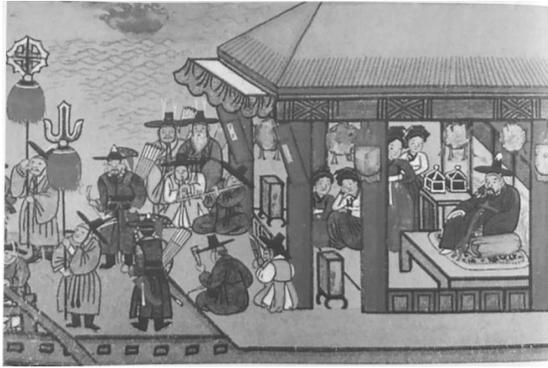


圖1 平壤監司歡迎圖 (1745) 之月夜船遊圖裏面的笙<sup>18)</sup>



圖2 金弘道《月下吹笙圖》(18世紀) <sup>19)</sup>

### III. “당금”으로 고악을 연구하기

“당금(唐琴)”이란 고대 중국의 “칠현금”이자 현대 중국의 “고금(古琴)”이며, 4세기경에 “晉人以七弦琴送高句麗”라는 기록이 있다.<sup>20)</sup> 그러나 그후 오랜 동안 고금이 한반도에 전파되는 기록이 발견되지 않는다. 12세기 초 송희종이 대晟악(大晟樂)을 고려에 하사하면서, 아악에 사용되는 고금이 함께 한반도로 전래되었다.<sup>21)</sup> 그때부터 고금은 필수적인 사류(絲類) 악기로서 고려와 조선 궁정에서 아악을 연주하는 데 사용되었다.

조선시대 민간에서 고금에 대한 관심은 앞서 언급한 생항보다 더 일찍 시작되었다. 고려 문인 안향(安珦, 1243-1306)은 주자학의 전파자와 지도자로서 “蓄儒琴一張, 每遇士之可學者, 勸之”라고 하였다.<sup>22)</sup> 여기의 유금은 고금을 가리킨다. 이후 조선 전기의 문인 김수온(金守溫, 1410-1481)도 “禦銀甲促珠徽 為鼓宮聲之數引”<sup>23)</sup>이라는 표현으로 金紐(1436-1490)가 고금을 연주하는 모습을 묘사하였다. 또한 이득윤(李得胤, 1553-1630)은 《현금동문유기》(玄琴東文類記)에 《蔡氏五弄》, 《胡笳》, 《廣陵散》, 《琴操十首》 등 수십 곡명을 수록하였다. 조선 후기에

18) 國立國樂院編著《朝鮮時代宴會圖》，首爾民俗苑，2001年，第193頁。

19) [韓] Cho Dong Won《檀園金弘道の畫中有樂研究》，載《東洋藝術》第36輯，2017年，第276頁。

20) 《新羅古記》 雲：“初，晉人以七弦琴送高句麗。麗人雖知其為樂器，而不知其聲音反鼓之法，購國人能識其音而鼓之者，厚賞。時，第二相王山嶽存其本樣，頗改易其法制而造之，兼制一百餘曲以奏之。於時玄鶴來舞，遂名玄鶴琴，後但雲玄琴。”《韓國音樂學資料叢書27》，第34頁。

21) 《高麗史》卷70：“(睿宗11年6月)睿宗十一年六月乙丑，王字之還自宋……今賜大晟雅樂、登歌樂器，……琴一弦、三弦、五弦、七弦、九弦各二面……軒架樂器，編鐘九架，……琴一弦五面、三弦一十三面、五弦一十三面、七弦一十六面、九弦一十六面。”《韓國音樂學資料叢書27》，第42-43頁。

22) 延世大學東方學研究所編注《高麗史(下)》，首爾景仁文化社，1972，第324頁。

23) 韓國古典翻譯院編著《續東文選》卷13，韓國民族促進會，1968，第3842頁。

이르러 북학사상과 복고주의 사상의 영향으로 더 많은 조선 문인들이 수신양성修身養性을 위해 고금을 배우기 시작하였으며, 이는 《수하탄금도》, 《포금방우도》, 《전차한화》 등 여러 문인화에서 확인할 수 있다. 18세기에 이르러 최초의 고금 악보인 《당금자보》까지 탄생하였으며, 고금의 연주법, 역대 금형(琴形), 그리고 감자보(減字譜)가 상세히 소개되어 있다.

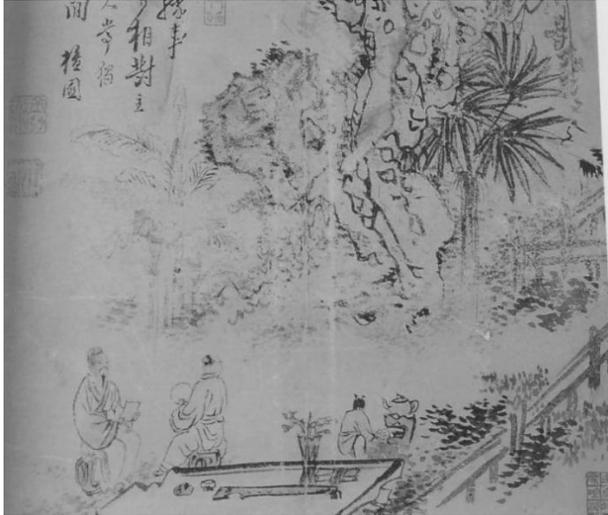


圖3：《煎茶閒話》(18世紀)<sup>24)</sup>

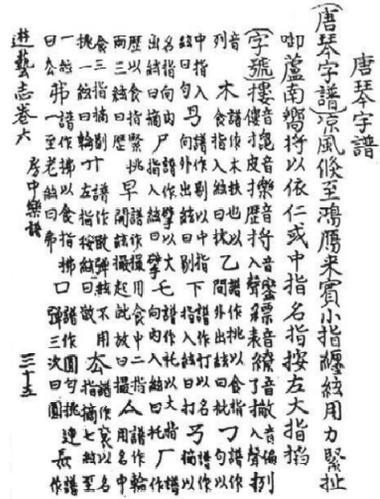


圖4：《唐琴字譜》徐有槩(1764-1845)<sup>25)</sup>

‘북학의 선구자’로 평가받는 홍대용(1731-1783)은 18세기에 ‘존명양이(尊明攘夷)’를 주장하며 청나라 문인을 멸시蔑視하는 행위를 비판하고, 북학을 실천하며 낡은 ‘이하지변(夷夏之辨)’을 타파할 것을 주장했다.<sup>26)</sup> 그는 청나라의 정치, 경제, 문화 등을 공부하고, 중국에 가서 서양의 자연과학과 기술에도 접촉하였다. 1765년, 홍대용은 숙부 홍익(洪億)을 따라 동지사 서장관으로서 청나라로 향했다.<sup>27)</sup> 귀국한 후 그는 《湛軒書》라는 책을 저술하였으며, 외집(外集) 권6의 《금보유생(琴鋪劉生)》에서는 그가 연경 유리창에서 고금을 구매하고 배우는 과정을 상세하게 기록하였다.

24) 國立中央博物館《檀園金弘道》，首爾國立中央博物館，1990年，第59頁。

25) 國立國樂院編注《韓國音樂學資料叢書15》，首爾銀河出版社，1989，第141頁。

26) 董日天《朝鮮朝後朝北學派實學思想研究》，民族出版社，1999年，第20-23頁。

27) 同上書《朝鮮朝後朝北學派實學思想研究》，第22頁。

表1 홍대용이 당금에 관한 기록<sup>28)</sup>

日期	일정	학습상황	생각
入京後	思得解琴者一，聽其曲，訪問頗勤，終不得	無	無
正月初八	餘有故不得往	無	無
十一日	往琉璃廠……及歸館，劉生已歸矣	無	無
十三日	至琉璃廠訪劉生	略聽劉生鼓琴數聲而止	無
十四日	至館外見劉生	聽得《平沙落雁》十二章、《思賢操》數章	中國之琴，乃聖人大樂
十八日	至劉鋪，見張姓伶官	略習調弦諸法，聽《平沙落雁》《漁樵問答》一段	指法甚悚。我輩外夷，始聞中國大樂，真令人食肉味。
二十二日	複至劉鋪	學《平沙落雁》數章	鄙劉生專意牟利
二十六日	經過劉鋪，交數語而歸	粗得《平沙落雁》七八段	其高雅終非玄琴之比

표를 보듯이 홍대용은 세 번이나 금보(琴鋪)를 방문하고, 악사 유생(劉生)을 만난 것으로 보아, 고금을 구매하고 고금 연주를 배우는 것이 그의 목적이었음을 알 수 있다. 그는 150냥의 가격으로 초엽식(蕉葉式) 고금을 한 대 구입했고, 악사와 함께 금보 주인인 유생을 찾아가 고금 연주를 배우려 했다. 결국 그는 《평사낙안》(平沙落雁)의 7-8단만 배웠다. 이 과정에서 홍대용은 유생이 단지 평범한 상인이자, 왕법에 의해 타인에게 고금을 가르치는 것이 금지되어 있다는 변명으로 단지 돈을 갈취하기 위한 핑계에 불과하다는 것을 깨달았다. 비록 유생의 이러한 태도로 인해 홍대용의 고금 배우려는 흥미는 다소 사라졌지만, 그는 자신의 문집에서 조선이 외이(外夷)이고 그 음악은 “중국 대악(大樂)”과 비교할 수 없으며, 고금은 “성인의 음악”으로, 수신양성을 위한 필수 악기라고 주장했다.<sup>29)</sup> 홍대용의 고금 학습 실천과, 조선 악사들이 현금(玄琴)이 중국 고금만큼 고아高雅하지 않다고 생각했다. 이에 따라 당시 조선 문인들이 고금이라는 악기에 대한 추앙을 다시 한 번 증명해준다. 이러한 경향은 19세기까지 이어졌으며, 조선 문인들은 《칠현금보》(1880)와 《취금가곡보》(1893) 등의 고금 악보를 편찬했을 뿐만 아니라, 고금과 거문고를 결합해 독특한 “자양금”(紫陽琴)을 제작하기도 했다.<sup>30)</sup>

28) 洪大容著《湛軒燕記》，《燕行錄全集》卷42，第138-142頁。

29) “音格雖近繁促，其高雅終非玄琴之比……我輩外夷，始聞中國大樂，真令人食肉味……琴，聖人之樂，所以修身養性，反其天真，非他樂可比。”同上書，第138頁。

30) 鍾芳芳：《中國古琴東傳朝鮮半島考》，載《中國音樂學》2019年第2期，第31頁。

#### IV. “필탄”으로 고악을 추구하기

조선 북학파에 또 하나의 대표 인물 박지원(1737-1805)은 홍대용 등 문인들의 연행 기록을 접 촉한 뒤, 중국에 방문하는 생각을 품게 되었다. 그는 중국의 정치, 경제, 문화, 풍속, 제도 등을 활용하여 자신의 ‘이용후생(利用厚生)’ 주장을 실현하고자 하였다. 드디어 1780년 5월에, 44세의 박지원은 사촌형 박명원(樸明源)을 따라 연경에 가서 건륭제 70세 생일인 ‘만수절(萬壽節)’에 참석하게 되었고, 5개월 동안 중국 여행을 다녀왔다.<sup>31)</sup> 귀국 후 박지원은 여행 기간 보고 들은 것 들을 정리하여 3년에 걸쳐 20만 자에 달하는 《열하일기(熱河日記)》를 집필하였고, 그중 권3 《망양록(忘羊錄)》<sup>32)</sup>에서는 만 자 이상의 분량으로 박지원이 필담(筆談)을 통해 청나라 문인 윤형산(尹亨山), 왕곡정(王鵠汀)과 악기, 악보, 악률 및 음악 사상에 대해 논의한 내용을 기록하였다. 《망양록》에서 박지원은 ‘고악(古樂)’에 관한 질문을 중심으로 많은 내용을 담았으며, 청나라 학자들의 답변을 통해 고악 부흥을 실천하고자 시도하였다.

박지원은 조선 궁중에서 오랫동안 고민했던 생황(笙簧) 제작에 대해 질문을 던졌고, 이로서 앞에 언급한 영조시기에 청나라로부터 생황을 구입하고 생 연주를 배우며, 생황 제작 기술을 학습하려 했던 역사적 배경과 맞물린다. 그는 먼저 생황이 여전히 ‘구제(舊制)’를 유지하고 있는지 물었고, 부정적인 대답을 받은 후, 악기 형식의 변화가 악률에 미치는 영향을 더 깊이 파고들며 구제와 현재의 생황 음악 차이점에 대한 의문을 표시했다. 이에 대해 곡정(鵠汀)은 소리 자체가 다르다고 보았으며, 악기 제작의 변화와는 무관하다고 설명했다. 또한 당우(唐虞), 유려(幽厲) 시기의 음악을 비교하면서, 각 시대의 음악 스타일은 고정된 것이 아니라 민속과 대중의 취향에 따라 변화한다고 지적했다. 따라서 박지원은 주제를 더 깊이 파고들어 생황 음악과 오음(五音)의 본질에 대해 질문을 던졌다. 곡정은 구제(舊制) 생황의 소리는 이제 들을 수 없으며, 선악(善惡)의 구분은 없다고 설명했다.

31) 同上書《朝鮮朝後朝北學派實學思想研究》，第63-65頁。

32) 《忘羊錄》：“朝日，隨尹亨山嘉銓、王鵠汀民婢入修業齋閱視樂器還，過亨山所寓，公蒸全羊為餘專設也。論說樂律，古今同異，陳設頗久而未見勸餉。俄而，尹公問：‘羊烹未？’侍者對曰：‘響設已冷。’尹公謝毫荒憤憤。餘曰：‘昔夫子聞韶不知肉味，今陋人得聞大雅之論，已忘全羊。’尹公曰：‘所謂臧穀俱忘。’相與大笑。遂次其筆，語為忘羊錄。”樸趾源著、朱瑞平校點《熱河日記》，上海書店出版社，1997年，193頁。

表2 《忘羊錄》에서 생황 및 악률에 대한 문답<sup>33)</sup>

樸趾源提問	答
“其律竅吹窩金葉，能不變女媧之舊制否？”	“如何不變，八音之匏笙簧是也，久已削竹根，以代匏。”
“抑制器有古今之異，而聲律隨變歟？”	“聲之出乎口者，既有高低清濁巨細之分。”
“律之有古今之殊者，無其器改而聲變歟？”	“唐虞之世，民俗熙皞，其悅耳者《韶》《濩》之聲，則又其所黜可知也；幽、厲之時，民俗淫靡，其悅耳者桑濮之音，則又其所黜可知也”
“五音之聲，可得聽乎”	“敝口不能鳴之，其形則有聞焉。律則依聲而和之。心之所感有偏正。”
“五音還有善惡否？如宮音之廣大雄深者。是善也。如商音之嗷煞。徵音之熒疾。是不善也。”	“否也。五音皆正聲也。所謂廣大雄深嗷煞熒疾，只是形容各聲之體，而其德則莫不正。”

오음(五音)에 대해 토론했을 때, 형산(亨山)은 젊은 시절에 <대청회전(大清會典)>을 편찬할 때 한위청상(漢魏淸商)의 고악과 당송시대의 여러 아악을 포함한 악서들을 읽은 적이 있다고 말했다. 그러나 시간이 많이 지나 구체적인 내용을 잊어버렸다고 덧붙였다.<sup>34)</sup> 이어서 박지원은 중원(中原) 고악에 대해 더 깊이 질문했다. 그는 먼저 중국에 주대(周代) 아악이 남아있는지 물었고, 형산은 곧바로 아무런 유물이 남아있지 않다고 답했다. 한편 곡정(鵠汀)은 소악(韶樂), 대호(大濩), 대무(大武) 등의 고악곡을 상세히 설명한 후 조선의 아악과 음조에 대해 물었다. 이에 대해 박지원은 조선의 아악은 홍무제(洪武帝)가 하사한 것이라며 간략하게 대답해주었고, 다시 중국의 아악에 대한 질문을 이어갔다. 그는 청나라의 아악이 명나라 제도를 계승했으며, 한대(漢代) 제도가 아니라는 사실을 알게 되었다. 이에 박지원은 “나는 이번에 와서 주나라 음악을 직접 보지 못해 유감스럽다”고 말했다.<sup>35)</sup> 이어 그는 다시 송희종(宋徽宗) 시기에 황제의 중지를 기준으로 음률을 정한 이유를 물었다. 이에 대해 형산과 곡정은 명나라 아악이 대성악(大晟樂)의 유산인지에 대해 논의했고, 결국 두 음악이 서로 다르다는 결론을 내렸다. 이때 박지원은 여전히 포기하지 않고 송나라 이전의 아악을 여전히 볼 수 있는지 계속 물었지만, 형산은 명확한 답변을 해주지 않았다.

33) 同上書《熱河日記》，第193-195頁。

34) 同上書《熱河日記》，第195-196頁。

35) “鄙人此來，愧乏季劄觀周”同上書《熱河日記》，第199頁。

表3 《忘羊錄》 아악에 관련한 문답<sup>36)</sup>

樸趾源提問	答
餘問“雅樂如何?”	“概沿前明之制”
“樂工服色如何?”	“曲脚樸頭。紅羅生色畫花大袖衫。塗金束帶。紅羅擁頂紅結子皁皮靴。”
“此似漢兒制度?”	“否也, 雅樂不用綾緞錦繡蟒袍, 亦不戴蕃帽”
“舊說以天子中指寸為律, 埋之土中以候氣, 此理如何?”	“此乃方士魏漢津取徽宗之指。以造大晟樂也。”
“宋以仁厚立國, 崇寧以前雅樂, 當有可觀?”	“宋太祖時, 以周王樸所定律尺, 不合中和, 乾德四年, 詔峴倣古製造尺”

이에 박지원은 “고악은 끝내 복원할 수 없는 것인가”<sup>37)</sup>라는 감탄을 내뱉었다. 그럼에도 불구하고 그는 고악에서 가장 중요한 ‘시(詩), 예(禮), 악(樂)’에 대해 끝까지 파고들었으며, 그 내용은 육대(六代)의 악무, 공자의 ‘시를 삭제하고 예를 정하기(刪詩正禮)’, 고악보의 유물 등을 포함하고 있었다. 곡정은 성인이 보기에 음악의 실체는 시(詩)에 존재하고, 음악의 기능은 예(禮)에 있으며, 음악은 학습 속에서 존재한다고 매우 길게 설명하였다. 그래서 중국에는 악경(樂經)이 없으며, 타국에도 없다는 것이다. 또한 중국에 이미 소호(韶濩) 유조(遺調)와 악경(樂經)이 남아있지 않다는 것을 알게 된 박지원은 고악보에 대해 다시 질문을 이어갔다. 이에 대한 답변은, 수나라 때 만보상(萬寶常)이 악보 64권을 모두 불태웠고, 현재 남아있는 것은 명대 이후의 아악보와 금보(琴譜)뿐이라는 것이었다. 여기서 박지원은 청나라에 고악이 거의 남아있지 않다는 것을 확신하게 되었고, 그는 놀라며 “진한(秦漢) 이후로 고악을 복원하기가 어려웠다 해도, 음악을 만든 사람이 없었던 것인가?”라고 물었다. 곡정은 주나라부터 한나라까지 백성들의 고난을 언급하며 고악의 전승이 쉽지 않았고, 고악은 일상생활과 너무나 떨어져 있어 더 이상 배울 필요가 없었으며, 고악을 복원하는 것은 낡은 것에 집착하는 것에 불과하다고 답하였다.

36) 同上書《熱河日記》, 第198-203頁。

37) (古樂終不可復歟)同上書《熱河日記》, 第204頁。

表4 《忘羊錄》 주나라 아악에 관련 문답<sup>38)</sup>

樸趾源提問	答
“中國還有韶濩遺調否?”	“都無，且道韶濩之時，是何等世界也”
“則古昔聖王，宜亦與禹同律，而獨稱禹聲何也?”	“禹為天下考慮，並且用民彝物則制定標準”
七勻十二勻。何謂也	“勻者，齊也調也，七勻者。七聲之一韻，十二勻者，十二律之一韻也”
貴國有樂經雲。然乎	“世恨樂書入秦火，然愚謂中國初無樂經”
“夫子自衛反魯，刪詩正禮，何獨於樂而無所述乎?”	“夫子刪詩正禮，是箇樂學，樂之體，寄乎詩，樂之用，寓乎禮。”
“六藝之無樂書。既聞命矣。還有其譜否?”	“可惜盡焚之，古譜今無傳焉”
“秦漢以來，非但難復古樂。雖時運好還，亦無作樂之人乎?”	“日遠於耳，不可斯須去身之實，徒為虛器，不復服習。”

《망양록》 전체를 살펴보면, 박지원의 지점은 처음부터 끝까지 아악과 고악에 집중되어 있었고, 이에 곡정(鵠汀)은 웃으며 “선생님은 정말로 낡은 것을 고집하는 분이시군요”<sup>39)</sup>라고 말하였다. 이는 북학과 문인들이 고악의 복원을 추구하고 치세(治世)의 음악을 추구하는 복고주의적인 이념을 생생하게 설명해준다. 반면, 청나라 문인들은 박지원이 고악에 집착하는 태도를 그다지 동의하지 않았고, “오래되면 변화를 생각하고, 낡으면 새로움을 생각한다”<sup>40)</sup>는 견해를 제시하면서, 서양에서 들어온 유럽동현 소금, 즉 양금을 소개하였다.

## V. 북학사상과 한반도의 음악 복고

상황으로 아악을 복원하고, 당금으로 고악을 연주하며, 필담을 통해 고악을 추구한 것은 북학 사상의 영향으로 조선 후기에 통치층이 고악 부흥을 추구한 정치적 이념과 실천 맥락을 분명하게 그려낸다.

38) 同上書《熱河日記》，第196-209頁。

39) “先生喜好泥古之論也” 同上書《熱河日記》，第204頁。

40) “久則思變。舊則思新” 同上書《熱河日記》，第205頁。

## (1) 통치계층의 아악재건

송회중이 대성악을 하사함에 따라 고려의 궁중음악은 “아악(雅樂)”, “당악(唐樂)”, “속악(俗樂)”이 삼분(三分)화 되었다. 그뒤 세종이 중국에서 전해진 악서와 악보를 바탕으로 아악곡을 창작하고, 박연에게 아악정비라는 명을 내렸다. 양란이후 조선궁정에서 사용할 수 있는 악기수가 감소하고, 악공들까지 흩어졌다. 영조조에 이르러 왕권을 강화하고 蕩平策을 실행하면서 아악을 재건할 필요를 제시했으며, 아악의 부흥을 주(周)나라 예악(禮樂)으로 거슬러 올라갔다.

이에 대해 영조는 왕실 제사에서 사용되는 아악의 규정과 형식을 올바르게 잡아야한다고 명하고, 아악기를 제작하기 위해 악기督監을 설치했다. 제례악에 필수적인 포류(匏類) 악기인 생황(笙簧)과 사(絲)류 악기인 고금이 부족하다는 것을 발견한 영조는 여러 차례 악공들을 보내 연행사(燕行使)를 따라 청나라에 가서 생황을 구입하고, 연주법을 배우며, 생황 제작 기술까지 익히게 했다. 이를 통해 생황이 중국에서만 수입되던 문제를 해결하여 아악 부흥의 큰 장애물을 제거했다. 또한 영조는 악공들에게 연경(燕京)에서 고금(古琴)과 금선(琴弦)을 구입하게 하여 궁정 아악을 완비하려 했다는 기록이 있다.<sup>41)</sup>

이로서 대성아악(大晟雅樂)이 고려 궁정에 뿌리내린 것에서부터 세종조의 아악정비, 그리고 영조 시기의 아악 부흥에 이르기까지, 600년 동안 한반도는 아악에 대한 발전을 멈추지 않았다. 다만, 주체 사상의 변화에 따라 통치 계층의 아악에 대한 태도는 ‘전반 수용’에서 ‘부분 수용’ 및 ‘자주 복원’으로 전환되었다.

## (2) 문인계층이 고악재건

통치계층이 아악재건으로 소중화(小中華)의 지위를 세우는 동안, 조선의 문인 계층은 고악을 재구성함으로써 왕권에 대한 부속성을 나타내려 했다. 홍대용, 박지원으로 대표되는 북학과 문인들은 고금(古琴)을 배우고 중국문인과의 필담을 통해 청나라에서 고악(古樂)의 흔적을 찾으려 하였다는 것을 《연행록》의 기록을 통해 확인할 수 있다. 홍대용은 무려 여덟 차례나 악사를 찾아 고금을 배웠고, 동행한 부사(副使)들도 또한 현금(玄琴)이 당금(唐琴)만큼 고아하지 못하다는 감상을 내비쳤다. 이는 당시 문인 계층이 고금이라는 고악기에 대해 일치된 추구와 동경을 가지고 있었음을 보여준다. 박지원은 《망양록》에서 생황 제작 문제를 먼저 언급한 후, 청나라 아악의 구체적인 상황을 물었다. 청나라의 아악이 명나라의 옛 제도를 계승하고 있다는 사실을 알게 되자, 고악 부흥의 희망을 충족시키지 못할 것이라고 판단하며 다시 공자 아악에 대해 질문

41) 《同文匯考》卷5《使臣別單》：“(英祖45年)至於唐琴，從前買來者以匪桐匪椅之木，加以厚漆，絙以熟絲，制既不中理，固無聲真，古所謂啞琴，買之無用，故明會買其《琴學正聲》六冊。”[朝鮮]鄭昌願等著《同文匯考2》，國史編纂委員會，1978年，第1676頁。

을 이어갔다. 예를 들어 악공의 복식, 악공 제도, 음조와 리듬, 소호 유조(韶濩遺調), 악서와 악보의 보존 상태 등을 물었다. 이러한 기록을 통해 박지원을 비롯한 조선 문인들이 고악에 대한 큰 관심을 여실히 드러냈다.

또한, 조선 문인 계층은 당비파(唐琵琶)를 배우며 고악을 재건하려고 시도하기도 했다. 당비파는 처음으로 《고려사·악지(高麗史·樂志)》에 등장하며, 네 개의 줄과 곡경형(曲項形)의 구조로, 다섯 줄의 향비파(響琵琶)와 함께 궁중음악에 사용되었고, 조선 왕조까지 이어졌다. 15세기 성현(成僎)은 《용재총화(慵齋叢話)》에서 “오늘날의 악공들 중에는 능숙한 자가 많으며, 사대부들도 음악을 배우면 반드시 (당)비파부터 배우지만, 뛰어난 사람은 없다. 오직 금신번(金臣番)만이 선길지법(善吉指法)을 완전히 터득했고, 그의 연주는 호방하고 호쾌하여 현재 최고의 연주자이다”라고 언급했다.<sup>42)</sup> 16세기 이후, 당비파는 민간에 전파되기 시작했으며, 문인 계층의 관심을 받았다. 조선의 명화가 김홍도(金弘道)의 《포의풍류도(布衣風流圖)》와 《단원도(檀園圖)》는 조선 문인들이 당비파를 연주하는 장면을 묘사하였다. 18세기에 당비파는 조선 문인들이 향수, 애국심, 분노, 고뇌 등의 감정을 표현하는 도구로 자리 잡았다.



圖5 金弘道《布衣風流圖》<sup>43)</sup>



圖6 金弘道《檀園圖》<sup>44)</sup>

42) 今之伶人多有能者，至如士庶，學樂必先(唐)琵琶，然無有拔萃者。惟金臣番盡得善吉指法，而豪縱過之，亦今之第一手也。”  
[朝鮮]成僎著《慵齋叢話》卷1，大洋書籍，1973年。

43) 國立中央博物館《檀園金弘道》，第68頁。

44) 國立中央博物館《檀園金弘道》，第89頁。

## VI. 결론

북학사상의 영향으로 조선 왕조의 대청(對淸) 태도가 ‘모화비이(慕華鄙夷)’에서 ‘존화양이(尊華攘夷)’ ‘화이일야(華夷一也)’로 변화되었다. 비록 영조는 오랜 기간 지속되었던 척청(斥淸)과 배청(排淸) 사상을 변화시키며 ‘화이일야’라는 대청 인식이 점차 자리 잡게 되었다. 그러나 조선 왕조는 대보단(大報壇)을 확장함으로써 명에 대한 그리움을 표출하였다. 또한, 원래는 만력제(萬曆帝)를 단독으로 제사하였던 것을 삼황제(三皇帝)<sup>45)</sup> 방식으로 바꾸었다는 점에서 그 예로 확인할 수 있다. 이를 통해 조선 왕조가 청나라를 완전히 신뢰하지 않았음을 알 수 있다. 북학파가 중국을 배우고자 했던 이유도 단순히 아악을 복원하고, “우리나라의 모든 장기(長技)가 단지 중국의 일부일 뿐”<sup>46)</sup>이라는 곤경에서 벗어나려고 한 것이다.

북학사상의 영향으로 조선 후기에 아악기와 고악이 어느 정도 복원되었으며, 이는 당시 통치 계층과 문인계층에 반영한 것이다. 북고 사상은 18세기 후반 중한 음악 교류에서 구체적으로 나타났으며, 문인들은 중국 고악의 유물에 대해 깊은 관심을 가졌다. 그러나 영조 시기 궁정에서 제작된 생황은 끝내 중국 것만큼 뛰어나지 않았고, 고금(古琴) 연주는 조선의 제례악에 진정으로 전승되지 않았다. 조선 문인들은 고금을 조선 민속 음악과 결합하려고 시도하고, 심지어 고금 제작을 배우고 조선 음악을 연주하는 고금보(古琴譜)를 편찬하기도 했으나, 고금은 결국 조선 반도에 뿌리내리지 못했다. 따라서 조선 후기에 통치 계층이 시도한 고악 부흥은 결국 실패로 끝났다고 할 수 있다. 이 결과를 초래한 가장 큰 원인은 조선의 통치 계층과 문인 계층에 깊이 뿌리박힌 ‘소중화(小中華)’ 의식에 있었다. 그들은 청나라의 음악을 정통 중화의 아악이나 고악으로 보지 않고, 어느 정도 오랑캐화되었다고 여겼다. 이로 인해 한편으로는 청나라와 정치, 경제, 문화 등 다양한 교류를 적극적으로 진행하면서도, 국내에서는 ‘존주사명(尊周思明)’ 활동을 벌이는 현상이 나타났다. 비록 박지원이 청나라를 언급하며 그들의 학문과 제도를 배우자는 주장을 펼쳤지만, 그는 여전히 ‘이적(夷狄)’이라는 표현을 사용했다. 그들은 조선과 중화가 다르지 않다고 고집하며, 중국 역대의 아악은 각각 다르며, 또한 원과 청의 통치를 겪었기 때문에 조선에 남아 있는 아악이야말로 진정한 아악의 본체라고 여기는 현상이 나타났다.

조선 후기에 이르러 조선 왕조는 정치 부패, 경제 침체, 사회 갈등이 심화되었고, 실학과 서학의 영향을 받았다. 사상가들은 당시 유학자들의 비현실적이고 공허한 학문에 의문을 품기 시작했고, 현실의 구체적인 문제를 해결할 수 있는 실학을 모색하였다. 이에 실사구시(實事求是)와

45) 《英祖實錄》卷56, 英祖25年2月, 第1條記事“試崇禎時景象, 淸兵滿遼陽, 流賊遍中原。然猶欲涉海出師, 遠救屬國”。

46) 朴齊家著《貞蕤閣全集》下, 《北學辨》, 第440頁。

경세치용(經世致用)을 주장하는 조선 실학이 등장하게 되었다. 조선 실학은 조선 후기에 봉건 통치 계급의 개혁과와 신흥 시민 계층의 필요를 충족시키며, 사회 발전을 이끄는 사상으로 자리 잡았다.<sup>47)</sup> 18세기 이후 북학 사상에서 실천을 중시하는 실학적 경향이 더욱 뚜렷해졌으며, 허무한 이론을 반대하고 실용주의를 강조하는 실학파가 주류로 떠올랐다. 연행의 목적도 ‘복고’에서 ‘구신(求新)’으로 전환되었다. 음악 교류 측면에서도 조선은 점차적으로 전통 음악에서 벗어나 중국의 희곡, 서양 음악 등 새로운 음악을 배우기 시작하였고, 이러한 과정에서 조선은 새로운 음악적 관점을 형성하였다.

#### | 참고문헌

---

주로 대신함.

47) 李英順：《明清之際的社會思潮與朝鮮實學》，延邊大學2004年碩士學位論文，第17頁。

# 중광광, “조선후기 중국 고악에 대한 추구 연구”에 대한 토론문

임란경 Lim, Rankyoung

한국예술종합학교 강사

발표문은 조선 후기 궁중과 북학과 문인들의 음악 활동을 생황과 고금[당금]을 중심으로 살펴봄으로써 조선 후기 문인들의 중국 고악(古樂) 추구 양상을 분석한 것입니다. 발표자는 박사학위논문 “三國時代 以後의 韓·中 音樂交流 研究”(한국학중앙연구원 한국학대학원, 2017) 중 ‘조선과 청나라의 음악교류’ 및 ‘문인들에 의한 조선과 청나라의 음악교류’ 부분에서 ‘조선의 생황 구매와 그 음악’, ‘칠현금과 그 음악의 조선 유입’, ‘조선과 청나라 문인의 음악적 필담(筆談) 대화’, ‘양금(洋琴)의 조선 유입’ 등에 대해 논한 바 있습니다. 당시 연구에서는 양국의 음악 교류 활동을 고찰하는 데에 중점을 두었다면, 이번 발표문에서는 동일한 사료를 ‘고악의 회복’ 관점에서 재해석하고자 한 노력이 엿보입니다. 글을 읽고 궁금했던 점 몇 가지를 질문드리고 일부 내용에 대한 제 소견을 나누는 것으로 토론자의 소임을 다하고자 합니다.

첫째, 발표자는 삼국시대 이후 한중 양국의 음악교섭사를 꾸준히 연구해 왔는데, 그중에서도 조선 후기 고악 회복과 관련된 사료에 특별히 주목한 이유가 있는지 궁금합니다. 조선 후기 고악 회복에 대한 연구는 한국 학계에서도 제법 축적되어 왔습니다만, 중국학자의 입장에서 연구 시 특별히 중점을 두거나 눈여겨 본 부분이 있다면 말씀 부탁드립니다.

둘째, 김수현은 「망양록」의 연암 박지원, 형산 윤가진, 곡정 왕민호 등 세 사람의 음악적 견해를 비교 연구<sup>1)</sup>하여 고악에 대한 청 문인과 조선 문인의 인식 차이를 드러낸 바 있습니다. 그는 연암이 고악 회복 문제에 몰두하였고 악률에 있어서는 주자학적 범주를 벗어나지 못한 반면, 형산

1) 김수현, “열하일기」의 음악대담 「망양록」 연구”, 『온지논총』 제58집, 온지학회, 2019.

은 채원정의 악률론보다는 주재육의 악률이론을 더 신뢰하는 모습을 보였고 곡정 또한 송대 채원정의 악률론을 가장 못마땅하게 여겼다고 보았습니다. 발표자 역시 곡정이 고악에 대한 질문을 끊임없이 하는 연암에게 낡은 것을 고집한다고 말한 점을 언급했는데, 당시 청나라 문인들의 고악에 대한 인식이 모두 형산, 곡정과 같았는지 궁금합니다. 조선의 문인들처럼 고악 회복을 지향했던 청나라 인물은 없었는지요?

셋째, ‘4. 북학사상과 한반도의 음악 복고’ 중 ‘(2) 문인계층의 고악재건’에서 “18세기에 당비파는 조선 문인들이 향수, 애국심, 분노, 고뇌 등의 감정을 표현하는 도구로 자리 잡았다.”라고 하였는데, 이 견해에 대한 근거나 설명이 충분치 않습니다. 이에 대해 추가 설명을 부탁드립니다.

넷째, 발표자는 결론에서 “조선 후기에 통치 계층이 시도한 고악 부흥은 결국 실패로 끝났다”라고 하였고 “이 결과를 초래한 가장 큰 원인은 조선 통치 계층과 문인 계층에 깊이 뿌리박힌 ‘소중화(小中華)’ 의식에 있었다”고 보았습니다. 표면적으로는 그렇게 보일지 몰라도 고악을 회복하고자 한 궁극의 목적을 고려해 보면 조금 다르게 해석할 수 있습니다. 저는 조선 후기 문인들이 소중화 즉, 조선중화주의(朝鮮中華主意)를 표방함으로써 고악에 대한 인식과 음악을 추구하는 방향이 바뀌었다고 봅니다. 중원(中原)에서조차 고악이 사라진 이상, 그들의 인식 속에서 정통 중화를 잇는 나라는 조선뿐임으로, 소중화라는 자신감을 바탕으로 조선의 아악을 계승하고 외래악기를 한국화하려는 시도들이 이루어질 수 있었다고 봅니다.<sup>2)</sup> 고악 회복을 시도하는 과정에서 중원이 고악을 완전히 상실하였음을 재확인하였고 이는 조선의 소중화 의식에 불을 지피는 상황이나 고금으로 조선의 향악(민간의 풍류음악)까지도 연주하려는 시도들을 할 수 있었다고 봅니다. 이러한 음악적 변화는 조선 후기 조선중화주의와 실학의 토대 위에 진경산수화가 탄생한 것과 같은 맥락에서 이해할 수 있습니다. 따라서 ‘고악 부흥은 실패했다’고 단순화하여 말하기는 어렵다고 봅니다.

다섯째, 사소하지만 몇몇 부분의 수정을 제안합니다. 본문 중 “그는 필선(弼善) 이연덕(李延德)을 불러 …(중략)… 영조는 두 사람에게 왕실 제사에 사용되는 음악의 규격과 형식을 다시 교정하도록 명령했을 뿐만 아니라…”라고 하였는데, 필선은 관직명이므로 이연덕<sup>3)</sup> ‘한 사람’으로 정정

2) 영·정조 때 대보단을 확장하고 친히 제사를 지낸 것을 두고, 한국 학계에서는 중화문명의 정통성을 강조하는 동시에 조선의 독자성을 강조하여 제도를 정비한 것이며 소중화로서 조선이 중화문명을 스스로 창조함으로써 세계 문화의 중심임을 자부한 것이라고 평가, 해석하기도 합니다.

3) 이연덕(1682~1750)은 사헌부지평과 사간원헌납 등의 관직을 거쳐 1744년에 필선(弼善)에 제수되었고 이어서 우부승지를 역임

해야 합니다.

숙종 38년(1712) 기록 “侍衛欲聽聞朝鮮音樂，故定送鼓、缶、笙、笛各一人，則使將校，通引，更唱迭舞，頗為歡悅。”에 대해 발표자는 “북학과와 북고주의 사상이 확산되면서, 조선의 통치층은 생황을 사용해 조선 민속음악을 연주하기도 했다. 숙종 38년(1712), 청나라 사신이 조선 음악을 듣고 싶어 하자 숙종은 북, 부(缶), 생, 적(笛) 악공을 각 한 명씩 보내어 사신 앞에서 연주하게 하였다.”고 설명하였습니다. 이 기록의 ‘朝鮮音樂’은 청나라 사신의 요청에 의해 궁중 내에서 연주된 조선의 음악이라는 점에서 ‘조선 민속 음악’이라기보다는 ‘조선의 향악’으로 해석하는 것이 더 적절해 보입니다.

아울러 발표문의 중문 제목은 “中國古樂在朝鮮後期的復興研究”이고 한국어 제목은 “조선후기 중국 고악에 대한 추구 연구”입니다. 한국어 제목이 다소 어색한 감이 있어 “조선후기의 중국 고악(古樂) 회복을 위한 시도들” 또는 “조선후기의 중국 고악(古樂) 부흥을 위한 시도” 등을 한국어 제목으로 제안해 봅니다.

한 인물임. 필선(弼善)은 조선시대 세자시강원의 정4품 관직을 뜻하며, 주요 직무는 세자의 강학(講學)에 참여하는 것임.

[09]

# 송나라 여성 사악(詞樂) 연구: 17세기 중국과 일본에 남겨진 악보를 중심으로

## The Research on Song CI Yue(詞樂) Created by Female Artists

리원루이 LI WENRUI

우한음악학원 교수

### Abstract

In order to find out the musical features of the Ci Yue works of women writers in the Song Dynasty, this paper confirms all the works of women writers in the Song Dynasty that have survived as ci collections and music scores, and interprets the music features of women writers in the Song Dynasty.

This manuscript identifies the features of the Song Dynasty female writers' Ci Yue works, identifies all recorded Song Dynasty female Ci Yue(詞樂) writers and their works, and analyzes the musical features of Song Dynasty female Ci Yue.

All kinds of word sets and music sets of Ci Yue were statistically sorted out, and the development process of Ci Yue was sorted out. <Song of Bai Shi Dao Ren> by Jiang Kui in Song Dynasty is the only Song Dynasty ci score that has been preserved, but it does not include female works. In the collection of Poems in the Grass Hall, there are many female works, and many female works were added in the Ming and Qing Dynasties. Based on the female ci recorded in <Cao Tang Shi Yu> and the study of various ancient music scores, it can be confirmed that there are four kinds of music scores for recording female Ci Yue, which are left over in China and Japan in the 17th century, <Wei's Music>, <Jiugong Dacheng North-South Ci Gong Music> and <Sui Jin Ci Music>, 23 female Ci Yue works of the Song Dynasty, 16 writers and 25 scores can be seen.

In order to understand the meaning of lyrics and music in the works of female writers, the authors were first divided into upper class, common class, and lower class according to their identities, and the worldview of the lyrics in the works of each class was observed. Taking advantage of the education and social environment of the ruling class, women of the upper class left a relatively large number of works, as well as many works with themes of love and patriotism. The works of common women, based on the education they received in their families, generally express the personal emotions of men and women in love and family life. In addition, the lower-class female writers who used to be geisha or maidservants mainly express their resistance to fate and longing for free love in their works due to the particularity of their status and occupation.

In order to grasp the characteristics of female ci music works, the composition, rhythm, and music category are observed. The result shows that the female works mainly use the FanZi(凡字) key (1=e) and the XiaoGong(小工) key (1=d). The works of the upper class women are mainly in seven-tone mode, with the most "Ling" and the second most "Man". The Meter(节拍) are mainly 2/4 and 4/4. The works of civilian women are mainly in pentatonic mode, and the Meter(节拍) are mostly in 2/4 time and Senza Misura(自由节奏). The number of "Ling" and "Yin or Jin" is more. The works of lower-class women are mainly in pentatonic mode, and the Meter is Senza Misura(自由节奏). There are a large amount of "Ling" and "Yin" in the works.

As mentioned above, this manuscript is a translation and musical analysis of ancient music scores from the 17th century, and attempts to reinterpret the results in the development of Song Ci Yue. The result proves that female Ci Yue in Song Dynasty developed in various forms, and its musical characteristics were developed to the extent that it was clearly distinguished by class. Through this study, we got rid of the previous research on female ci music and proved that it is possible to study music. This paper puts forward the necessity of changing the perspective and method of Chinese women's music research in the future.

## I. 서론

중국 고전 문학에 관련된 자료는 방대하게 남아 있지만, 여성 작가들의 흔적은 상대적으로 많지 않다. 이는 여성들이 봉건 사회 내에서 사회적 제약을 받았기 때문이다. 대부분의 여성들은 주로 가정 내에서 활동해야 했다. 남성보다 사회 활동이 적었기 때문에, 여성의 지식이나 능력을 과시하기 어려웠다. 그럼에도 불구하고 현전하는 일부 자료들을 통해 송대 여성들이 고전 문학 창작에 기울인 노력과 역사적 기여를 확인할 수 있다.<sup>1)</sup> 『전송사(全宋词)』에 따르면 송대에는 도

1) 张远秀, 「论宋代女性词」暨南大学硕士学位论文, 1쪽.

합 123명의 여성 작가가 있었고, 이들이 작품은 모두 178수가 확인된다.<sup>2)</sup> 이는 다른 시기의 여성 작가와 그 작품의 수보다 상대적으로 더 많은 수치이다.

송대의 여성 작가들 중에서 이청조(李清照, 1084-1155)와 주숙진(朱淑真, 1135-1180)은 줄곧 국내외 연구자들의 주목을 받았다. 그러나 이 외의 여성 작가들과 그들의 작품에 대한 관심은 상대적으로 부족했다. 또한 이들의 작품인 송사는 가창을 전제로 한 것이기 때문에 음악에도 관심을 두어야 하지만, 현재 전하는 송대의 사 악보가 거의 없기 때문에 송대 여성 사악의 음악 연구 성과는 아직도 초기 단계에 머물러 있다.

중국 고대의 시와 사는 모두 노래의 방식으로 창작되고 전파되었고,<sup>3)</sup> 송대 여성 사악 역시 후대에 많은 영향을 주었다. 이들의 작품의 영향은 비단 시와 음악의 전승과 창작에만 그치는 것이 아니라 비평론까지도 포함된다. 예를 들면 이청조는 그의 글「사론(詞論)」에서 사악 창작에서 음률(音律)의 중요성을 논함은 물론이고 사악 작품에 대한 다양한 비평적 관점을 제시하였다. 더 나아가 여성의 사악 창작 능력이 남성을 능가한다고 주장하기도 했다. 그럼에도 불구하고 그간 여성 사악 작품에 대한 이해는 충분치 못했다. 이에 본고에서는 기록으로 남아있는 모든 송대 여성 사악 작가들을 확인하고 이들의 음악을 구체적으로 검토해볼 것이다.

송대 사악의 음악을 기록한 악보로는 『백석도인가곡보』가 있지만, 여기에는 여성 작품이 수록되어 있지 않다. 여성 사악의 음악 기록은 17세기 이후의 악보에서만 발견된다. 이에 본고에서는 17세기 중국과 일본의 악보에 나타난 송대 여성의 사악 작품을 정리하고, 그 악보를 분석하여 송대 여성 사악의 음악적 특징을 고찰해 볼 것이다.

## II. 송나라 사악의 발전 과정

사(詞)는 남북조시기에 출현하여 수(隋), 당(唐), 5대(五代) 시기에 발전하였고 송(宋)나라 때에 성행하였으며 원(元), 명(明), 청(淸) 시기에 지속되면서도 쇠퇴하지 않은 문학 장르이다. 사는 원대 이전에는 주로 음악과 문학 두 측면을 모두 포함하는 장르였다. 그 중 음악의 측면에서는 조성, 조식(調式), 박자, 선율(旋律) 등의 요소가 있다. 원 나라 이후, 비록 대부분의 사악은 사라졌지만, 원나라 이후의 사악은 당나라 및 송나라의 사악과 많은 면에서 연속성을 가지고 있다.

2) 池瑾景, 『宋代女性词乐的美学研究』, 南京艺术学院博士论文(2015), 62쪽.

3) 黄允箴 王璨 郭树荃, 『中国传统音乐导读』(上海音乐学院出版社, 2006), 18쪽.

## 1. 송대(960-1279)

### 1) 북송 (960-1127)

북송시기의 사악 중 일부는 궁정 고취곡(鼓吹曲)에서 유래되었다. 고취곡은 또한 단소요가(短簫铙歌)라고 불리기도 한다.<sup>4)</sup> 『악부시집(乐府诗集)』<sup>5)</sup>의 제6권 「예악지(礼乐志)」에 다음과 같은 기록이 있다. “궁중의 4가지 음악 중에서 네 번째가 바로 군악인 단소요가 이다. 단소요가는 황제(黄帝) 때 기백(岐伯)이 만들었으며, 군왕의 위엄함을 세우고 업적을 널리 알려 적들의 추악을 폭로시키고 군대의 사기를 높이기 위한 것이다.”<sup>6)</sup>

송녕 4년(崇寧 四年, 1105년)에 신악성(新樂成)은 신악에 대성(大晟)이라는 이름을 내리고, 구악을 폐지했다.<sup>7)</sup> 대성악의 출현은 송나라의 아악 악률에 대한 논쟁을 종결지었다. 이 때 개정된 송나라의 악률은 남송 말기까지 사용되는 등 후세의 음악에 영향을 주었다.<sup>8)</sup> 그 결과 아악과 교방악의 오랜 악률 차이를 종결시켜 안정된 창작과 연주가 이루어질 수 있게 되었다. 이는 사악의 발전에도 중대한 영향을 끼쳤다.

송나라 때 상품경제가 급속히 발전하였는데, 인종 시기에 이르러 주민들이 거리에 인접한 곳에 점포를 꾸리는 것을 허용하고 상업 시간의 제한을 완화하여 아침시장(早市)과 저녁시장(晚市)이 나타났다.<sup>9)</sup> 상품경제의 급속한 발전은 오락업의 수요와 발전을 가져왔다. 도시에는 와사(瓦舍), 구란(勾欄), 술방(酒坊), 다방(茶肆) 등 오락 공연 장소가 출현하였고, 이는 송나라 민간 사악의 발전을 가속화시켰다.

### 2) 남송(1127-1279)

남송은 건원 2년(建元 2年, 1127)부터 상흥 2년(祥興 2年, 1279)까지의 152년 동안 대부분 금나라와 병존하였다. 남송 시기에는 민간음악이 흥성하였는데 문인들은 민간음악이나 자신이 창작한 가곡을 주로 사용하였고, 사악은 쇠퇴하였다. 남송 시기에는 북송에 비해 다양한 종류의 민간음악이 크게 발전했지만, 사악은 이에 수용되지 못하였고, 이것이 사악이 발전하지 못한 가장 큰

4) 姚逸超, 「北宋前期詞調研究」, 浙江大學博士論文, 14쪽.

5) 『악부시집(樂府詩集)』, 북송(北宋)의 문학가 곽무천(郭茂倩, 1041년-1099년)이 편찬한 고대부터 당(唐), 5대(五代)까지의 악부시가 총집.

6) “漢樂四品,其四曰短簫铙歌,軍樂也.黃帝岐伯所作,以建威揚德風敵勸士也.” 田玉琪, 『詞調史研究』(北京, 人民出版社, 2011. 12), 131쪽 재인용.

7) 袁玲, 「大晟樂製定和頒行的歷史過程芻議」(西部學刊, 2022), 19쪽.

8) 田玉琪, 『詞調史研究』(北京: 人民出版社, 2011. 12), 151쪽.

9) 『北窗叢錄』, 남송 스더자오(施德操, 약 1131년 전후에 생존)가 편찬한 사료집. 송대 학술연구 사상을 알 수 있어 사회 역사적으로 참고할 만한 가치가 있다.

원인이 되었다. 사와 악은 북송시기부터 줄곧 아악화를 추진해왔다. 특히 대성악 시기에는 사와 악이 전통 아악과 융합되어 형식적인 아악화 과정을 완성하였다. 이러한 과정에서 남송의 사악은 민간음악으로부터 멀어지게 되었다.

## 2. 원대(1271-1368)

원조는 산곡(散曲)과 희곡의 변영기로서 사악은 침체되고 쇠락했지만 사라지지는 않았고, 곡창도 성행했지만 사악 가사의 풍조가 여전히 남아 있었다. 원(元)대에 기록된 송(宋)대의 사(詞)는 분명한 이행적 특징을 보이고 있었다. 이 시기의 사는 소식(蘇軾, 1037-1101), 신기질(辛棄疾, 1140-1207), 류영(柳永, 987-1053), 주언방(周彥邦, 1056-1121), 강기(姜夔, 1155-1221) 등 송(宋)대 사 작가들의 작품을 계승하였다.<sup>10)</sup>

원조의 궁정 가창은 주로 곡악(曲樂)을 사용하였으며 사악은 이미 전아음악(典雅音樂)에 속한다. 송나라와 마찬가지로 원조에도 대형 가무 악단이 있었다. 곡악(曲樂)이 궁중음악에서 절대적으로 주도적 지위를 차지하였지만 원조의 궁중과 민간에는 여전히 사악이 존재하였다. 장염(張炎, 1248년-1317년), 주밀(周密, 1232년-1298년) 등은 모두 송나라에서 원나라로 들어가사와 악에 정통하였으므로 사악의 전통이 단절되지 않은 것이다. 원역은 「팔성감주(八聲甘州)」에서 장염이 “술을 마실 때 자기가 노래를 짓고 부르는 것을 좋아한다.”라고 하였다.<sup>11)</sup>

## 3. 명대(1368-1644)

명청(明清) 이래 문인 학자들은 거의 모두가 명(明)대의 사를 ‘중쇠(中衰)’라고 여긴다. 명나라 초기의 궁중 사악은 여전히 존재하였지만, 곡악(曲樂)과 비교할 수 없다. 명나라 사악은 곡악의 영향을 받았을 뿐만 아니라 과거 사의 영향도 받아, 곡패(曲牌)나 시체(詩體)의 형식을 차용하는 경향을 보였다.<sup>12)</sup> 『명집례(明集禮)』<sup>13)</sup>는 『대명집례(大明集禮)』라고도 하는데 명조의 첫 예제전서로서 홍무3년(洪武三年, 1370)에 완성되었고, 가정(嘉靖, 1522-1566) 초기에 증보되었다. 도합 53권으로 되어있다. 제48-53권은 「악(樂)」으로, 종율(鐘律), 아악(雅樂), 속악(俗樂)의 세 부분으로 되어있다. 속악(俗樂)에는 22수의 사가 있는데 그중 12수에 궁조(宮調)가 표기되어

10) 田玉琪, 『詞調史研究』(北京: 人民出版社, 2011. 12), 201쪽.

11) 唐圭璋, 『全金元詞』(北京: 中華書局, 2000), 842쪽.

12) 田玉琪, 『詞調史研究』(北京: 人民出版社, 2011. 12), 199쪽.

13) 徐一夔等編, 『明集禮』, 文淵閣四庫全書本.

있어 명대의 송대 사악 보존을 확인할 수 있는 귀중한 자료다. 속악(俗樂)은 악기(樂器), 악무(樂舞), 악공(樂工), 악가(樂歌)로 구성되어 있는데, 악가(樂歌)에 기록된 <구주악가(九奏樂歌)>와 <십이월안율가(十二月按律歌)>는 언어 형식에서는 사체에 속하고 음악 형식에서는 송대의 사악에 속하는 것으로 북송 대성악(大晟樂)의 것으로 보아야 한다.<sup>14)</sup>

#### 4. 청대 (1616-1912)

『청사고(淸史稿)』 「악지(樂誌)」의 기록에 따르면 청조 때의 궁정음악은 모두 곡악(曲樂)이었다. 청조 초기 강기(姜夔)의 악보는 여전히 전승되고 있지만 악보를 볼 줄 아는 사람은 이미 매우 적었다. 청조 궁중 대사악의 가장 큰 성과는 『구궁대성남북사궁보(九宮大成南北詞宮譜)』를 편찬한 것인데 그중에는 당송 사악보 170여수가 수록되어 있다. 후에 사원회(謝元淮, 1784-1867년)는 『구궁대성남북사궁보』에 근거하여 『쇄금사보(碎金詞譜)』를 정리해냈다. 이 사악은 비록 선율에서 강기의 사악보와 많은 차이가 있지만 『구궁대성남북사궁보』와 『쇄금사보』는 여전히 당송시기의 유음으로 인정되고 있다.

### III. 송나라 여성 사악의 작가계층 및 세계관

비록 송대의 악보에는 여성들의 작품이 확인되지 않지만, 17세기 이후의 악보, 즉 『위씨악보(魏氏樂譜)』, 『구궁대성남북사궁보(九宮大成南北詞宮譜)』, 『쇄금사보(碎金詞譜)』, 『쇄금속보(碎金續譜)』 등과 같은 악보집에는 여성 사악의 작품들이 확인된다.

#### 1. 여성 사(詞) 작가의 계층

송대의 계층 분류방식은 직무나 경작지의 다소 등 그 기준이 다양했기 때문에 한마디로 설명하기 어렵다. 이를 연구하는 현재의 연구자들도 서로 견해가 다르다. 그럼에도 불구하고 가장 널리 사용되는 신분 분류 방식은 주로 양민(良民)<sup>15)</sup>과 천민(賤民)으로 구분하는 것이다.<sup>16)</sup>

14) 田玉琪, 『詞調史研究』(北京: 人民出版社, 2011. 12), 213쪽.

15) 양민(良民): 이전에는 일반평민을 가리켰는데 영어로는 common people이라고 번역하였다. 또는 자신의 분수를 지키는 선량한 백성을 가리킨다. 龔延明, 「宋代官品與品官制度」, 『中華文史論叢』(2022, 2), 102쪽.

16) 王會瑜, 「宋朝階級結構的概述」, 『社會科學戰線』(1979), 128쪽.

여성 작가의 생애에 대한 기록이 많지 않으므로 이들의 정확한 사회적 배경을 알 수 없다. 물론 작가들의 신분이 알려진 사례도 있지만, 대부분이 그렇지 않다. 예를 들면 서씨(舒氏), 손씨(孫氏) 등의 일부 여성 작가는 이름조차 밝히지 않거나, 남편의 성만 썼다. 따라서 본고에서는 송사의 여성 작가의 창작 활동이 어떤 사회적 기반 속에서 이루어졌는지 살펴보기 위해 먼저, 사회적 신분에 따라 여성 작가들을 구분해볼 것이다. 현재 알려진 바에 의하면 여성 작가들은 다음 세 계층, 즉 상류층, 평민층, 그리고 하층민으로 구분할 수 있다. 따라서 이하에서는 각 계층에 속하는 작가들이 누구이고, 또 그들이 어떤 작품을 만들었는지를 살펴보겠다.

<표 1> 송대 신분 계층 표

송대 계층	양민	관호	1품에서 9품까지의 관리		상류층
		민호	형세호	각 지방에 권력이 있거나 혹은 재력, 세력이 있는 사람	
			평호	민호에서 형세호를 제외한 모든 부류를 가리킨다.	평민층
	천민	사회적 신분이 없고, 권리와 대우를 누릴 수 없다. 범죄자, 노예, 유민과 그들의 후손들이 포함되어 있다.			하층민

### 1) 상류층 여성

관호와 형세호에 속하는 상류층 여성들은 그들의 작품에서 지배층의 세계관을 보여준다. 또한 교육 수준이 다른 계층에 비해 높아 다양한 시적 표현을 썼다. 이 계층의 여성 사악 작가로는 이청조(李清照, 1084-1155), 주숙진(朱淑真, 1135-1180), 정이랑(鄭意娘, 생몰년 미상), 왕청혜(王清惠, 1265-1294) 등이 있다. 이청조는 <무릉춘(武陵春)>, <봉황대상억취소(鳳凰臺上憶吹簫)>, <억왕손(憶王孫)>, <성성만(聲聲慢)>, <취화음(醉花陰)> 등의 작품을 창작하였고, 주숙진은 <보살만(菩薩蠻)>, <염노교(念奴嬌)> 등을 창작하였으며, 정이랑은 <승주령(勝州令)>, 왕청혜는 <만강홍(滿江紅)>을 창작하였다.

### 2) 평민층 여성

관호와 형세호에 속하지 않는 기타 여성 작가들은 양민, 즉 평민층의 여성 작가라고 할 수 있다. 이 계층의 여성 사악 작가로는 장수방(張淑芳, 생몰년 미상), 서씨(舒氏, 생몰년 미상), 당완(唐婉, 1128-1156), 육유의 첩(陸遊妾, 생몰년 미상), 손씨(孫氏, 생몰년 미상), 정운랑(鄭雲娘, 생몰년 미상) 등이 있다. 장수방은 <염노교(念奴嬌)>, 서씨는 <점강진(點絳脣)>, 당완은

〈힐방사(擷芳詞)〉, 육유의 첩은 〈생사자(生查子)〉, 손씨(孫氏)는 〈억진아(憶秦娥)〉, 정운랑(鄭雲娘)은 〈서강월(西江月)〉을 창작하였다.

### 3) 하층민 여성

천민 신분의 여성이 창작한 사악 작품으로는 노비 출신의 작가 김덕숙(金德淑, 생몰년 미상)이 〈억강남(憶江南)〉을 창작하였다는 기록이 유일하다.

이 외에도 천민이라는 사회적 지위에 있었는지 분명하지 않지만 천직의 하나로 인식되는 기녀들의 사악 창작도 있었다. 현재 알려진 바에 의하면, 여성 사악 작가 중 가기(歌伎)로는 엄예(嚴蕊, 생몰년 미상), 촉기(蜀妓, 생몰년 미상), 옹객기(翁客妓, 생몰년 미상), 미노(美奴, 생몰년 미상)가 있다. 엄예는 〈복산자(蔔算子)〉, 〈작교선(鵲橋仙)〉, 〈여몽령(如夢令)〉을 창작하였고, 촉기는 〈시교류(市橋柳)〉, 옹객기는 〈작교선(鵲橋仙)〉을 창작하였다. 그리고 미노는 〈여몽령(如夢令)〉을 창작하였다.

그런데 현재 남아 있는 23편의 여성 사악 작품 중에는 작가의 신분을 전혀 알 수 없는 경우도 있다. 그 예로는 오성소룡녀(吳城小龍女)가 있고, 그녀의 작품은 〈강정원(江亭怨)〉이다.

이상의 내용을 정리하면 다음 표와 같다.

〈표 2〉 계층별 여성들의 사악 작품과 수록악보

계층	이름	사악작품	악보집	
상류층	이청조(李清照)	〈무릉춘(武陵春)〉	『위씨악보(魏氏樂譜)』	4명 9수
		〈봉황대상억취소(鳳凰臺上憶吹簫)〉	『구궁대성남북사궁보(九宮大成南北詞宮譜)』	
			『쇄금사보(碎金詞譜)』	
		〈억왕손(憶王孫)〉	『쇄금사보(碎金詞譜)』	
		〈성성만(聲聲慢)〉		
	〈취화음(醉花陰)〉			
	주숙진(朱淑真)	〈보살만(菩薩蠻)〉	『쇄금사보(碎金詞譜)』	
		〈염노교(念奴嬌)〉	『쇄금속보(碎金續譜)』	
	정의랑(鄭意娘)	〈승주령(勝州令)〉	『쇄금속보(碎金續譜)』	
왕청혜(王淸惠)	〈만강홍(滿江紅)〉	『쇄금사보(碎金詞譜)』		
평민층	장숙방(張淑芳)	〈염노교(念奴嬌)〉	『쇄금사보(碎金詞譜)』	6명 6수
	서씨(舒氏)	〈점강진(點絳脣)〉	『쇄금사보(碎金詞譜)』	
	당완(唐婉)	〈힐방사(擷芳詞)〉	『쇄금속보(碎金續譜)』	
	육유첩(陸遊妾)	〈생사자(生查子)〉	『쇄금속보(碎金續譜)』	
	손씨(孫氏)	〈억진아(憶秦娥)〉	『쇄금사보(碎金詞譜)』	
	정운랑(鄭雲娘)	〈서강월(西江月)〉	『쇄금사보(碎金詞譜)』	

하층민	엄예(嚴蕊)	〈복산자(蔔算子)〉	『쇄금속보(碎金續譜)』	5명 7수
		〈작교선(鶴橋仙)〉	『쇄금사보(碎金詞譜)』	
		〈여몽령(如夢令)〉	『쇄금속보(碎金續譜)』	
	촉기(蜀妓)	〈시교류(市橋柳)〉	『쇄금속보(碎金續譜)』	
	옹객기(翁客妓)	〈작교선(鶴橋仙)〉	『쇄금속보(碎金續譜)』	
	미노(美奴)	〈여몽령(如夢令)〉	『쇄금속보(碎金續譜)』	
	김덕숙(金德淑)	〈억강남(憶江南)〉	『쇄금속보(碎金續譜)』	
미상	오성소룡녀 (吳城小龍女)	〈강정원(江亭怨)〉	『쇄금사보(碎金詞譜)』	1명 1수
			『구궁대성남북사궁보 (九宮大成南北詞宮譜)』	

## 2. 여성 사 작품에 나타난 세계관

서로 다른 세 계층에 속한 여성 작가들의 생애와 작품을 살펴본 결과, 봉건 사회 여성들의 작품은 대체로 비극적 색채를 지니고 있음을 알 수 있었다. 여성 사 작가들은 그들이 가진 사회적 역할과 그에 따른 차별, 가정에서의 지위와 사랑 등의 방면에서 약자에 속하고, 비극적인 인생을 살 수밖에 없었다. 이러한 환경에서 일정한 교육을 받은 그들은 세계에 대한 인식 수준이 비교적 높았고, 이러한 인식 수준이 높아질수록 그들의 사상과 정신세계는 봉건적인 구속을 더 많이 받게 되었다.

이상으로 23곡의 여성 사악 작품과 작가에 대한 자료를 분석하였다. 작품의 소재는 상류층 여성의 작품은 주로 사랑과 애국, 평민층 여성의 작품은 사랑과 개인적 감정, 하층민 여성의 작품은 사랑과 개인적 운명에 대한 반항이었다. 이를 정리하면 다음 표와 같다.

〈표 3〉 여성 사악 범주의 비교

계층	저자	사악작품	범주
상류층	이청조	〈성성만〉	애국
		〈무릉춘〉	애국
		〈봉황대상억취소〉	사랑
		〈취화음〉	사랑
		〈억왕손〉	사랑
	왕정혜	〈만강홍〉	애국
	정의량	〈성주령〉	사랑
	주숙진	〈보살만〉	심정
		〈염노교〉	사랑

평민층	장수방	〈염노교〉	애국
	서씨	〈점강진〉	심정
	당완	〈힐방사〉	사랑
	육유첩	〈생사자〉	심정
	손씨	〈억진아〉	사랑
	정운량	〈서강월〉	사랑
하층민	엄예	〈복산자〉	운명 저항
		〈작교선〉	사랑
		〈여몽령〉	심정
	촉기	〈시차오유〉	사랑
	옹객기	〈작교선〉	사랑
	미노	〈여몽령〉	사랑
김덕숙	〈억강남〉	애국	
무명씨	오성소룡녀	〈강정원〉	애국

### 3. 이청조의 『사론(詞論)』

음악에 능통한 이청조는 송대의 대표적인 여성 사악작가로서 「사론(詞論)」에서 사악 창작에 대해 자세히 논하였다. 「사론」을 통해 그녀는 여성 작가로서 자신의 창작이 남성 작가들의 문학 적 추구에 못지않다고 여겼음을 알 수 있다. 또한 사악 창작에 대한 그녀의 견해를 엿볼 수 있다.

첫째, 이청조는 당대(唐代)부터 송대(宋代)까지 사악의 역사적 발전을 서술했다. 그는 「사론(詞論)」의 앞부분에서 당대 가수 이군(이팔랑)의 탁월한 기(技)에 대한 이야기를 인용하면서 당 대 시의 흥행 정도를 알렸으며, 간접적으로 당조부터 시를 음악에 사용하였음을 분명히 서술하 고 있다. 당대에 〈보살만(菩薩蠻)〉, 〈춘광호(春光好)〉 등의 노래가 등장하였다고 언급했다. 오 대십국시기(五代十國時期)에는 비록 전란이 일어났지만 강남에는 이경(李璟), 풍연사(馮延巳) 의 작품들이 등장했다. 이처럼 이청조는 사악의 지속적인 발전에 대해 잘 알고 있었다.

둘째, 이청조는 「사론(詞論)」에서 사인(詞人)에 대한 자신의 견해와 송대의 사악 향유상을 기 록했다. 예를 들면, 송대 휴양생리(休養生息)<sup>17)</sup>의 사회가 사악의 발전을 촉진하여 장선, 구양수 등의 많은 사인들이 출현하였다고 언급하였다.

또한, 이청조는 『사론(詞論)』의 마지막 부분에서 안기도(晏幾道)는 서술에 서투르고, 허주(賀

17) 휴양생리(休養生息) : 대동란과 대변혁 이후에 취해진, 국민의 부담을 경감하고, 생산을 복구하며, 사회 질서를 안정시킨 조치.  
<https://baike.baidu.com/item/%E4%BC%91%E5%85%BB%E7%94%9F%E6%81%AF/1490697> [2023.10.16. 00:06]

鑄)는 전고(典故)를 잘 활용하지 못하고, 진관(秦觀)은 완곡하게 표현하려고 노력했지만 기질이 부족하고, 황정견(黃庭堅)의 사는 비록 내용이 충실하지만 옥에 티가 있어(美玉有瑕) 예술적 가치가 떨어진다고 제기하였다.

셋째, 이청조는 「사론(詞論)」에서 음악에 대한 높은 식견을 보여주었다. 예를 들면 사는 5음(五音)<sup>18)</sup>으로 창작해야 한다고 했고, 또 음고에 대한 표준이 있어야 하고, 5성(五聲)<sup>19)</sup>으로 나누어야 한다고 주장했다.

#### IV. 송나라 여성 사악 작품 분석

##### 1. 상류층 여성 작품

다음은 왕청혜(王淸惠)가 지은 <만강홍(滿江紅)>의 악보로, 『쇄금속보』에 수록된 것이다.

<악보 1> 『쇄금속보』에 수록된 <만강홍> 공척보

18) 5음(五音): 궁(宮)· 상(商)· 각(角)· 정(徵)· 우(羽) 다섯 음. <https://baike.baidu.com/item/五音/20277441> [2023.10.16. 00:17]  
 19) 5성(五聲): 중국 고대 한어 어음학에서 하나의 개념인 다섯 가지 성모 유형을 가리킨다. <https://baike.baidu.com/item/%E4%B%A%94%E5%A3%B0/2649807?fr=aladdin> [2023.10.16. 00:19]

〈만강홍〉<sup>20)</sup>의 저자는 상류층 여성 왕청혜이다. 악보에 소공조라 명시되어 있으며, 기준 음고는 1= d이다. 가사의 글자수는 93자이고 상하의 구조를 가지며 도합 18구절로 9개의 운(韻)을 이룬다. 공척보의 판안부호 표기는 일판일안(一板一眼)이다. 그래서 이 작품은 만(慢)에 해당한다. 이 작품은 한 상류층 여성이 토로하는 망국에 대한 설움을 그린 것으로, 자신의 아름답던 생활을 묘사하면서 아래에서 묘사한 국가의 멸망에 대한 자신의 마음속 슬픔을 더욱 부각시켰다.

〈악보 2〉 〈만강홍〉의 오선보 역보 악보

만강홍  
滿江紅

작자: (宋) 王清惠  
원보의 출처: 『碎金詞譜』 제1권  
번역보 출처: 錢仁康 『碎金詞譜選譯』

上片

太液芙蓉 渾不是 舊時顏色 曾記得 承恩雨露

8 玉樓金闕 名播蘭 簪妃後 裏 軍潮蓮臉 君

16 王剎 忽一朝 鞞鼓 揭天來 繁華 歇 龍虎 散

24 風雲 滅 千古恨 憑誰 說 對山河 百二

31 淚沾襟 血驛館 夜驚塵 土夢 宮車 曉碾 關山

38 月 願 嫦娥 相願 且從容 隨圓缺

下片

20) 谢元淮, 『碎金續譜』 제1권(1844).

첸런강(钱仁康)은 <만강홍><sup>21)</sup>의 공척보를 오선보로 역보하였다. 악보에서 보면 <만강홍>은 7성조(七声调)이다. 출현음은 d-e-f #-g-a-b-c#으로, 음악은 주음(主音), 3도 관계음, 4도 관계음, 5도 관계음을 중심으로 전개된다. 작품의 리듬이 비교적 복잡하며 상하 두 부분의 리듬이 서로 유사하다. 작품에서는 약한 박자에서 강한 박자로 이어지는 당김음을 많이 사용하여 리듬감을 높였다. 작품의 마지막 두 소절에서 동음반복으로 여성이 우는 느낌을 표현했다.

## 2. 평민층 여성 작품

평민층 여성 작품 중 손씨(孫氏)의 <억진아(憶秦娥)>를 살펴보고자 한다.

<악보 3> 『쇄금사보』에 수록된 <억진아> 공척보

21) 钱仁康, 『碎金詞譜選譯』(上海音乐学院出版社, 2005), 105쪽.

〈억진아〉<sup>22)</sup>의 저자는 평민층 여성인 손씨(孫氏)이다. 범자조(凡字調)의 악곡으로 1=E♭에 해당한다. 가사의 글자수는 도합 46자이고, 상하 두 부분으로 나뉘며 매 부분은 4구와 4운(韻)을 가지고 있다. 박자는 공척보의 판안부호가 일판일안(一板一眼)이므로, 2/4박자이다. 이 작품은 멀리 떠난 남편을 그리워하는 아내의 사랑, 맑은 봄날 홀로 꽃구경을 하는 자신의 고독한 마음을 아름다운 경치에 비유하여 표현했다. 다음 부분에서는 남편의 편지를 받은 적이 없어 괴로워하는 자신의 마음을 직설적으로 묘사하며 봉건 사회의 여성이 사랑에 있어서도 남성에게 의존과 무력감에 빠져 있음을 보여준다.

〈악보 4〉 〈억진아〉의 오선보 역보 악보

억진아  
憶秦娥

작자: (宋)孫氏  
원보의 출처: 『碎金詞譜』 제11권  
번역보 출처: 錢仁康 『碎金詞譜選譯』

上方

花 深 深，一 鉤 羅 襪 行 花 陰。行 花 陰， 閑 將 柳 帶，

9

下片

試 結 同 心。日 邊 消 息 空 沈 沈， 畫 眉 樓 上

16

愁 登 臨。愁 登 臨， 海 棠 開 後， 望 到 如 今。

첸런캉은 〈억진아〉<sup>23)</sup>의 공척보를 오선보로 역보하였다. 악보에서 보면 〈억진아〉는 7성조식이다. 출현음은 e♭-f-g-a b-b b-c-d이다. 제1소절과 제2소절에서 나타나는 음악의 주제는 작품 전체에서 모두 4번 반복되었다. 선율의 진행은 가사에 따라 설계되었다. 예를 들어 제6-7소절에서 “화(花), 음(陰), 개(开), 장(将)”은 중국어로 발음할 때 모두 평평하고 곧은 성조를 가진 것이 특징이다. 그래서 음악은 이러한 성조를 반영하여 동일음의 반복을 사용한다. 제9소절의 “시(试)”와 제20소절의 “후(后)”는 중국어에서 모두 4성으로 발음되어 아래로 떨어지는 느낌을

22) 谢元淮, 『碎金詞譜』 제11권(1844).

23) 錢仁康, 『碎金詞譜選譯』(上海音樂學院出版社, 2005), 113쪽.

주기 때문에 4도 하행음을 사용하여 표현하였다.

### 3. 하층민 여성의 작품

다음은 『쇄금속보』에 수록된 미노(美奴)의 작품, 〈여몽령(如夢令)〉의 악보이다.

〈악보 5〉 『쇄금속보』에 수록된 〈여몽령〉 공척보

<p>送別</p> <p>陸敦禮 侍兒 美奴</p>		<p>如夢令 從九宮譜</p> <p>引子 凡字調</p> <p>單調三十三字七句五仄韻一疊韻</p>	
<p>無緒 疊 生 怕 黃 昏 疏 雨 韻</p> <p>茗溪漁隱陸敦禮侍兒名美奴善口占小詞每乞韻於座客頃刻成章敦禮令掌文翰</p>	<p>夜 最 高 樓 句 還 肯 思 量 人 否 韻 無 緒 韻</p>	<p>日 暮 馬 嘶 人 去 韻 船 逐 清 波 東 注 韻 後</p>	

〈여몽령〉<sup>24)</sup>의 저자는 하류층 여성 미노(美奴)이다. 범자조(凡字調)의 악곡으로, 1=E b에 해당한다. 가사는 도합 56자이고, 공척보에 판안부호를 표기하지 않았기에 이 작품의 박자는 산판(散板)이라 할 수 있다. 한 단락의 단조로운 형식을 갖고 있으며, 총 7구로 6개의 운(韻)을 갖추었다. 악보의 표제 아래에 “인자(引子)”로 표기되어 있으므로, 이 작품은 인에 해당한다. 해가 질 무렵 말의 울음소리로 이별을 비유하고, 배가 파도를 따라 동쪽으로 가는 것은 누군가가 멀리 떠

24) 谢元淮, 『碎金續譜』 제3권(1844).

나고, 어둠이 내린 뒤 가장 높은 층에서 떠난 사람을 그리워한다는 것을 상징한다. 이별 후의 그리움을 담기도 하고, 갈피를 잡지 못하는 마음을 거듭 강조하며, 작가의 걱정과 불안을 표현하기도 한다. 또 하층 여성 작가들은 삶의 이별과 시간의 흐름에 대한 무기력한 투쟁과 탄식을 드러내는 등 작품 전체의 정서가 소극적이다.

〈악보 6〉 〈여몽령〉의 오선보 역보 악보

**여몽령**  
**如夢令**

작자:(宋)美奴  
원보의 출처:『碎金詞譜』 제3권  
번역보 출처:李雯睿

산판(散板)

日暮馬嘶人去 船逐清波東住 后夜最高樓

还肯思量人否 无绪 无绪 生怕黄昏疏雨

필자는 첸런강의 방법을 사용하여 〈여몽령〉의 공척보를 오선보로 역보하였다. 악보에서 보면 〈여몽령〉은 5성조식이다. 출현음은 e b - f - g - b b - c이고, 선율은 주음(主音) · 4도 관계음, 5도 관계음을 중심으로 전개된다. 작품 전체는 2도와 3도 음정을 밀집시켜 여성 작가의 불안과 무력감을 매우 강렬하게 표현하였다. 모든 구절은 속음(屬音)에서 끝난다. 제3소절부터 제4소절까지는 10도 음정이 나타나면서 음악 전체를 고조시킨 후 신속히 내려가서 제8도로 되돌아가 같은 음을 반복한다. 이러한 선율 진행은 봉건 사회의 하층 여성들이 내면을 드러내는 것을 극도로 갈망하면서도 내면 감정을 억누르지 않으면 안되는 모순된 정서를 아주 구체적으로 표현하였다.

필자는 성조, 박자, 장르, 주제 등 4개 방면에서 송조시기 여성 16명의 23곡을 분석하고 통계하였다. ‘령(令)’은 대부분 2/4박자를 위주로 한다는 것을 알 수 있었다. ‘인(引)’과 ‘근(近)’은 대부분 산판을 위주로 한다. ‘만(慢)’의 박자는 비교적 자유롭다. 선율을 보면, 상류층 여성의 사악은 주로 칠성조이고, 서민층 여성과 하층민 여성의 작품은 기본적으로 모두 오성조이다. 정리하면 다음과 같다.

〈표 4〉 여성 사악 음악의 비교

계층	저자	사악작품	성조	박자	장르
상류층	이청조	〈성성만〉	칠성조	2/4	만
		〈무릉춘〉	오성조	4/4	인 또 근
		〈봉황대상악취소〉	칠성조	4/4	만
		〈취화음〉	칠성조	산판	인 또 근
		〈억왕손〉	칠성조	2/4	령
	왕칭혜	〈만강홍〉	칠성조	2/4	만
	정의량	〈승주령〉	칠성조	2/4	령
	주숙진	〈보살만〉	칠성조	2/4	령
〈염노교〉		오성조	4/4	령	
평민층	장수방	〈염노교〉	칠성조	2/4	령
	서씨	〈점강진〉	오성조	산판	인
	당완	〈힐방사〉	오성조	2/4	만
	육유첩	〈생사자〉	오성조	산판	인
	손씨	〈억진아〉	칠성조	2/4	령
	정운량	〈서강월〉	오성조	산판	인
하층민	엄예	〈복산자〉	오성조	산판	인
		〈작교선〉	오성조	산판	인
		〈여몽령〉	오성조	산판	인
	축기	〈시교류〉	칠성조	2/4	인 또 근
	웅객기	〈작교선〉	오성조	산판	인
	미노	〈여몽령〉	오성조	산판	인
	김덕숙	〈억강남〉	오성조	2/4	령
무명씨	오성소룡녀	〈강정원〉	오성조	산판	인

## V. 결론

본 연구는 17세기 중국과 일본에서 편찬된 고악보에 나타난 작품을 중심으로 송대 여성 사악 작家的 창작 배경을 작家的 사회적 계층별로 정리해보았고, 이를 바탕으로 이들이 창작한 작품의 음악적 특징을 살펴보기 위해 다음과 같은 연구를 수행했다.

첫째, 송조 초기의 휴양생식(休養生息) 정책과 상품경제의 급속한 발전 하에서 와자(瓦子), 구란(勾栏) 등과 같은 공연 공간이 활성화되면서 사악이 성행하게 되었다. 송조 중후기에는 사악의 창작이 중시되면서 자도곡(自度曲)이 나타났다. 자도곡은 송사를 창작을 한층 더 발전시켰으며 후세의 산곡(散曲), 희곡(戏曲)에도 큰 영향을 주었다.

둘째, 16명의 송대 여성 사악 작가들의 작품의 음악적 특징을 살펴보기에 앞서 이들이 속한 사회적 환경에 따라 상류층, 평민층, 하층민의 세 계층으로 구분하여 작품의 창작 배경과 작품에서

표현된 세계관을 정리해보았다. 그 결과 상류층 여성 작가로는 이청조, 주숙진, 정의랑, 왕청혜의 4명이 있고, 9수의 작품이 전한다. 평민층 여성으로는 장수방, 서씨, 당완, 육유첩, 손씨, 정운량의 6인이 있으며, 작품은 모두 6곡이 전해진다. 하층민 여성으로는 엄예, 축기, 옹객기, 미노, 김덕숙의 5인이 해당하며, 모두 7곡이 전한다.

셋째, 여성 사악의 고대 악보를 해독하였고, 이를 토대로 진행한 음악 분석에서 다음과 같은 결론을 얻었다.

상류층 여성은 상대적으로 교육을 잘 받았기 때문에 자신의 사상과 감정을 자유롭게 표현할 수 있었다. 이들의 작품은 칠성 조식이 주를 이룬다. 또한, 2/4와 4/4의 두 가지 박자가 비교적 많으며, 령과 만이 다수이며 특히 남성들이 주로 창작하는 만이 사용되었다는 점에서 주목된다. 정치와 사랑이라는 두 주제를 묘사한 작품이 많다.

평민층 여성들의 작품은 가정에서 복종하는 위치에 있으면서 사회에 대한 능동적이고 적극적인 의지를 표현하기는 어려웠던 것으로 보인다. 이들은 대체로 사랑과 가정생활 속의 개인 정서를 감성적으로 표현한 작품을 창작했다. 이들의 작품은 오성조식 위주이고, 2/4박자와 산판(散板) 작품이 많았다.

하층민 여성들의 작품에서는 봉건 사회의 하류층 여성들이 가진 신분의 특수성으로 말미암아 그들의 반항 정신과 여성 사상에 대한 각성된 의식이 표현되었다. 작품은 오성조식이 위주이고 산판의 리듬구조를 가진 작품이 가장 많았다.

이상과 같이 송사의 여성 음악 작품들은 그 변화의 편폭이 넓고, 각 작품이 갖고 있는 개성적인 특징도 뚜렷하다. 그럼에도 불구하고 이제까지 송 사악에서 여성 음악에 대한 관심은 그다지 높지 못했다. 남녀평등이 강조되고 여성주의가 대두되고 있는 현대 사회 환경 속에서 여성 의식은 고전 문예작품을 해석하는 새로운 길에서 반드시 주목해야할 점이라고 할 수 있다. 여성의 경험을 근원으로 하는 이론과 실천은 고전 문예의 전통 담론 체계에 대해 젠더 정치, 권력 관계 등과 관련된 의제를 던지기 시작했다. 이에 본고는 여성의 창작 문제를 적극적으로 다루고, 더 나아가 그간 공백으로 남았던 여성 음악을 음악 분석적 방법으로 거론함으로써 고악보를 통해 송대 여성 음악사, 더 나아가 여성 문학사 연구를 재고하게 했다. 본 연구를 통해 향후 더 많은 여성 음악 연구가 이루어지기를 기대한다.

## | 참고문헌

---

주로 대신함.

# 리원루이, “송나라 여성 사악 연구”에 대한 토론문

**최선아 Choi, Sun-a**

서울대학교 강사

“송나라 여성 사악(詞樂)”은 중국 음악사에서 독특한 위치를 차지합니다. 당시 여성은 사회적, 문화적 억압 속에서도 자신들의 목소리를 시가(詩歌)와 음악을 통해 표출했습니다. 본 연구는 송대 여성 사악의 음악사를 정리하고, 음악적 특징을 조명하며, 이를 통해 여성들이 송대 사회에 어떻게 저항하고 적응했는지 살펴보고자 하였습니다.

이 연구의 중요한 의의는 송대 여성의 음악 활동을 젠더 관점에서 재조명하는데 있습니다. 여성 사악을 통해 당시 여성의 문화적 기여를 탐구하고, 그들이 어떻게 사회적 차별에 저항하고 대응했는지 분석하고자 했습니다.

이에 본 토론자는 이 논문을 읽고 들었던 몇 가지 생각을 문제제기로 올려놓는 것으로 토론을 진행하고자 합니다.

## 1. 고악보의 신뢰성 문제

본 연구는 송대 여성 사악의 음악적 특징을 고악보를 통해 분석했습니다. 그러나 연구에서 사용된 청대의 고악보인 『구궁대성남북사궁보(九宮大成南北詞宮譜)』(건륭 11년, 1746년 완성)와 『쇄금사보(碎金詞譜)』(1844년) 및 『쇄금속보』(1847), 일본에 전해진 메이지시대에 재판된 『위씨악보(魏氏樂譜)』(1887년)가 송대 원형에 가까운 것인지에 대한 논란이 남아있습니다. 연구자는 “송조 여성 사악의 원상에 가장 가까운 악보”라는 점을 주장하지만, 이 근거가 충분하지 않습니다. 이를 뒷받침할 더 명확한 역사적 증거가 필요하며, 송대 이후 재판된 악보가 원형과 얼마나 일치하는지에 대한 정밀한 분석이 요구됩니다.

## 2. 젠더 관점에서의 해석 한계

연구는 젠더의 관점에서 송대의 여성 문화와 음악을 재조명하고자 했습니다. 그러나 젠더 연

구에 대한 구체적인 이론적 틀이 불명확합니다. 송대의 문화적, 사회적 맥락에서 젠더가 당시 여성들에게 어떻게 작용했는지에 대한 체계적인 설명이 부족합니다. 즉, 송대의 사악을 현대적 젠더 이론을 적용해 해석하는 것이 타당한지, 그 시대의 여성들이 실제로 음악을 통해 저항의 목소리를 표출했다고 보기에는 역사적 자료가 부족하다는 지적이 제기될 수 있습니다.

### 3. 계층별 여성 사악의 분석 미흡

연구는 여성 사악 작가들을 계층별로 나누어 분석하고자 했지만, 각 계층별 차이와 이들의 음악적, 문화적 배경을 구체적으로 설명하는 부분이 부족합니다. 예를 들어, 상류층 여성과 평민층, 하층민 여성 간의 사악 창작 방식 및 내용에 대한 차이가 언급되었으나, 실제 작품 사례와 이론적 뒷받침이 충분히 제시되지 않았습니다.

### 4. 음악적 분석의 제한성

여성 사악의 음악적 분석이 주요 연구 내용 중 하나이지만, 실제로 음악적 분석이 충분히 이루어졌는지 의문입니다. 예를 들어, 악보를 통해 분석한 결과가 구체적으로 어떤 음악적 특징을 나타내며, 이 특징이 여성 작가들의 독특한 정체성과 어떻게 연결되는지를 명확히 설명하지 않고 있습니다. 단순히 악보 해석에 그칠 것이 아니라, 그 음악적 요소가 당대 문화와 여성의 경험을 어떻게 반영하는지에 대한 심층적인 분석이 필요합니다.

### 5. 기존 연구와의 차별성 부족

연구자는 송대 여성 사악에 대한 선행 연구가 많지 않지만 두 가지 연구가 주목된다고 하였습니다. 그러나 츠진징(池瑾璟)이나 리홍청(李紅淸) 등의 선행 연구와 본 논문이 어떻게 다른지, 본 연구가 어떠한 새로운 기여를 하고 있는지에 대한 설명이 없습니다. 기존 연구들과의 비교 및 본 연구의 독창성을 더욱 강조할 필요가 있습니다.

### 6. 당대 사회적 맥락의 부족

송대 여성 사악이 여성의 저항적 성격을 담고 있다고 주장합니다. 당대의 구체적인 사회적, 정치적 맥락이 충분히 설명되지 않았습니다. 여성들이 사악을 통해 어떻게 사회적 억압에 저항했는지, 당대 남성 지식인들의 반응은 어떠했는지 등에 대한 자료와 설명이 부족합니다. 이러한 사회적 배경이 없이 저항의 성격을 논하는 것은 자칫 연구의 일관성과 설득력을 약화시킬 수 있습니다.

위 6가지 문제제기에 대한 보충 설명을 듣고 싶습니다. 감사합니다.

[10]

## 무형문화재의 시각에서 내몽골 각 지역 장조(長調) 민요의 정체성과 지방 전승

### Identification and Local Inheritance of Inner Mongolia's Regional Long-Tune from the Perspective of Intangible Cultural Heritage

샤오이 SHAO YI

내몽골문리대학교 예술교육연구실 실장

#### Abstract

wrtin duu, folk songs in Inner Mongolia. It is an intangible cultural heritage of Inner Mongolia Autonomous Region. The Mongolian chieftain tune folk song was declared successfully by China and Mongolia in 2005, becoming the first Chinese intangible cultural heritage to be declared successfully by other countries. In this paper, we analyze the different classification styles of folk songs and the representative folk songs, and put forward some opinions on the protection and inheritance of folk songs.

#### 1. 머리말

내몽골 지역의 장조(長調) 민요는 내몽고자치구를 보호지역으로 하는 무형문화유산이다. 몽골족 창조민요는 2005년 중국과 몽골이 공동으로 신고한 것으로 '중국에서 최초로 다른 국가와 공동신고에 성공한 인류무형문화유산'이 되었으며, 무형문화의 관점에서 내몽골 각 지역의 장조 민요의 스타일 특성과 장조 민요 계승자의 정체성과 지역 유산을 분석하고자 한다.

## II. 각 지역의 장단 민요 개요

### 1. 개념과 분류

#### (1) 개념

‘장조’는 몽골어 ‘우지틴 도(烏日汀道)(wrtin duu)’를 의역한 것이다. 우지틴 도(道)는 우지틴(烏日圖)과 도(道)라는 두 단어로 구성돼 있다. “우지틴”은 “장(长), 구(久)”이고, “도”는 “노래”의 뜻이다.

우지틴 도는 장조 곡의 길고 느린 템포, 넓고 퍼진 가락의 특징을 먼저 나타내며, 그 다음 ‘우지틴’은 ‘장구’를 의미한다. “오래되었다”는 뜻은, 그리고 장조라는 음악 형식은 오래 전부터 존재해 왔다.<sup>1)</sup>

장조 민요는 몽골 민요의 일종으로 선율이 길고 느리며 경지가 탁 트여 있기 때문에 부르는 과정에서 음이 많고 말이 적으며 장식음이 많고 소리가 변하기 때문에 높은 성악 기교가 있어야 완성할 수 있다.

장조 민요는 북방 초원 유목 민족이 창안한 것으로 전통 축제와 민속 생활, 야외 방목(放牧) 때 부르는 서정적인 민요 장르이다. 선율이 유장하고 느리며, 경지가 넓고, 음이 많고 말이 적으며, 숨결이 긴 것이 특징이다. 선율 자체가 가진 화려한 장식(앞의 음, 뒤의 음, 미끄러운 음, 메아리 등) 외에도 ‘노굴라(諾古拉)’(파절음 또는 장식음), 진성과 가성, 두강공명 등을 지닌 독특한 가창 기법을 지닌 가곡이다. 장조 민요는 몽골족이 야외에서 방목할 때 부르는 목가일 뿐 아니라 실내에서 부르는 경우가 많다.

장조 민요의 형성은 자연환경과 생산생활과 밀접한 관련이 있으며, 이는 음악양식의 형성에 가장 중요한 요소이기도 하다. 음악이 구성하는 음향은 모두 주변 환경에서 나온다. 사람들은 선택과 복잡한 내면화 창작 과정을 통해 천태만상의 음악 형식을 만들어냈다. 몽골 장조 노래의 멜로디와 가사는 초원의 넓은 자연 환경과 유목 생활에서 비롯된다.

70세의 목축민 예인은 “장조는 어떻게 생겼나.”<sup>2)</sup> 이 질문에 이렇게 정리하였다.

이 질문에 답하면서 쓴 원고: (바드마슬랭(巴德瑪斯楞)寫, 우란치그(烏蘭其其格)번역) 장조

1) 烏蘭其其格『蒙古族長調藝術』中國大學慕課，第一節

2) 烏蘭其其格，『蒙古族長調藝術』中國大學慕課，第一節

는 우리 몽골족이 아주 먼 시대부터 희미하고 단편적이며 짧고 팽팽한 음악적 구성요소를 세대에 걸쳐 연결, 늘어 특별한 형태와 구조를 만들어 왔다. 우리 민족이 처한 지역이 넓고 지리적 구조가 다르며, 부족마다 음악, 가사, 발음이 다르다. 이는 노래 환경, 즉 높은 산, 절벽, 골짜기, 평야, 호수, 그리고 몽구르 안에서 부르는 메아리가 다른 것과 관련이 있다. 외부에서 들어오는 소리도 있다. 그것은 물 흐르는 소리, 바람 부는 소리, 새 울음소리, 사슴 울음소리(woromdahu), 말 울음소리(wursen inqagahu), 낙타 울음소리(boilahu), 소 울음소리(mugerehu), 양과 염소 울음소리(mailahu), 늑대 울음소리(wursen inqagahu), 개 짖는 소리였는데, 내가 온전히 옮겨 온 것은 아니었다.

## 2. 장조의 구분

(1) 장조의 분류는 각도에 따라 다음과 같이 구분한다.

- a. 장르에 따라 찬가, 철리가, 혼유가, 역사가, 그리움가, 발라드, 발라드 등으로 나눌 수 있다.
- b. 노래의 기능에 따라 연회가, 혼례가, 축주가, 유흥가로 나뉜다.
- c. 성부에 따라 구분한다: 단성부, 다성부
- d. 가창 형식 구분: 독창, 합창, 대창
- e. 편곡 구조에 따라 “긴장조”, “보통장조”, “짧은장조”로 나눌 수 있다.
- f. 민간장조 공연상황 구분한다.

민간 장조의 분류에는 아직도 많은 이야기가 있는데 장조는 장소를 가리지 않고 마음대로 부를 수 없다. 1950년대 민간에서 몽골 민요는 음악의 길이에 따라 구분되지 않았고, 음악이 부르는 음악 시치의 길이는 그때 민요를 구분하는 주요 근거가 되지 않았다. 많은 작품이 공연 장소별로 구분되는데, 장조의 구분은 주로 사용 장소별로 구분된다. 주로 의식가곡, 비식가곡 또는 잔치노래와 일반가곡으로 구분된다.

의식연 노래는 국정가, 종교가, 일반연회 노래로 나눌 수 있다.

잔치노래는 차례대로 잔치 초곡, 끝곡 및 특수코너에서 부르는 노래 등으로 나뉘며, 예속 내용에 따라 혼례가, 축배가, 사랑노래와 해학적인 노래는 공식석상에서 부를 수 없다.

몽골족 장조는 몽골 지역에서 유래한 오랜 역사를 가지고 있으며 초원 문화의 영향을 많이 받아 매우 지역적인 음악 스타일을 형성했으며 귀중한 민족 문화 예술 유산이다.

### 3. 무형문화유산에 등재된 장조 및 전승자

내몽골 문화관광청 공식자료에 따르면 자치구급 무형문화목록에 등재된 장조는 다음과 같다:

표 1: 무형문화유산항목통계표<sup>3)</sup>

차	등급	시간	분류	编号	名称	报送机关
제1차	성급(省级)	2007	전통음악	NM II -11	오르도스구여가(鄂尔多斯古如歌)	杭锦旗
				NM II -19	몽골족 장조 민요	내몽골자치구문화청
제1차 확장	성급	2009	전통음악	NM II -18	몽골족 장조 민요 (수니트(苏尼特) 장조, 잘라이(扎賚特) 장조, 우주무친(乌珠穆沁) 장조)	수니트기(苏尼特旗), 짜라이터기(扎賚特旗), 시우주무친기(西乌珠穆沁旗), 동우주무친기(东乌珠穆沁旗)
제2차	성급	2011	전통음악	NM II -18	몽골족 장조 민요(자루트 扎鲁特长调)	자루트기(扎鲁特旗)
제3차	성급	2013	전통음악	NM II -19	몽골족 장조 민요(바르후 巴尔虎长调)	신좌기(新左旗)문화관
제6차 확장	성급	2018	전통음악	NM II -19	몽골족 장조(오르도스장조 민요(소오다(昭乌达) 장조 민요)	오르도스 대중예술관, 우심기(乌审旗)장조예술교류연구학회, 츠핑시(赤峰市)무형문화보호센터

2022년 5월 현재 내몽골 자치구급 무형문화유산 7차 명단에 몽골족 장조 10종이 올라 있다. 주로 내몽골 장조 민요가 유행하는 지역의 이름을 따서 명명되었으며, 그 중 고대 루루 장조의 의미를 따서 명명되었다. 국가 무형 유산에 선정된 몽골 족장은 2008년에 민요를 조율했다.

프로젝트의 대표적인 전승자 중 몽골족 장조 민요의 전승자는 총 48명으로 몽골족 장조 민요는 내몽골 무형유산 항목에서 두드러진 위치를 차지하고 있어 영향력과 대표성이 높다.

3) 数据来源源于内蒙古文化与旅游局官方提供数据

표 2: 국가무형문화유산사업 대표자 통계표

年份(年)	批次	몽골족장조 민요 전승자
2007	제1차	
2008	제2차	巴德瑪、額日格吉德瑪、莫德格、寶音德力格爾
2009	제3차	紮格達蘇榮、阿拉坦其其格、淖爾吉瑪、賽音畢力格、加·道爾吉
2013	제4차	
2017	제5차	達瓦桑布、都古爾蘇榮、道·烏圖那生

※ 출처: 중국무형문화재망 자료정리<sup>4)</sup>

표 3: 내몽골 자치구 구급 무형문화유산 항목의 대표 전승자 통계표<sup>5)</sup>

年份(年)	批次	몽골족장조 민요 전승자 수량(사람)
2008	제1차	21
2010	제2차	8
2012	제3차	2
2014	제4차	8
2016	제5차	4
2018	제6차	5

※ 출처: 연내에 몽골자치구 무형문화재보호센터고시정리결과<sup>6)</sup>

#### 4. 지역별 장조 민요 스타일 특성

몽골족의 귀중한 문화 유산으로서 몽골족의 장조 민요는 우리가 지속적으로 전승하고 보호하며 그 기능과 역할을 충분히 발휘해야 한다. 전반적으로 몽골족 장조 민요는 다음과 같은 예술적 특징을 보인다.

첫째, 취재의 관점에서 볼 때 몽골족의 장조 민요는 사람들의 일상 생활에서 유래하며 몽골족

4) 中國非物質文化遺產網：『國家名錄』，[http://www.ihchina.cn/5/5\\_1.html](http://www.ihchina.cn/5/5_1.html)

5) 中國非物質文化遺產網：『國家名錄』，[http://www.ihchina.cn/5/5\\_1.html](http://www.ihchina.cn/5/5_1.html)

6) 內蒙古自治區非物質文化遺產保護中心，<http://www.nmgfeiyi.cn/>

의 독특한 초원 유목 생산 및 생활 방식과 밀접한 관련이 있다. 예술가들은 생활 경험을 종합하여 감명을 받았고, 초원, 소, 양, 준마 등 몽골 문화를 상징하는 요소를 장조 민요에 첨가하여 독특한 감정적 가치와 예술 스타일을 구현했다.

둘째, 창법으로 볼 때 몽골족 장조 민요는 진성 창법이 주를 이룬다. 올림, 활음, 앞소리, 뒤소리 등 장식음을 이용한 대표적인 가창 방식은 ‘노굴라(諾古拉)’인데, 이는 소리가 구부러지거나 할인된다는 뜻이며, 노래 과정에서 입과 인후강이 함께 비브라토를 완성해야 하는 독특한 예술 공연 스타일을 가지고 있다.

셋째, 곡식구조의 관점에서 볼 때 몽골족 장조의 민요는 대부분 서정적인 노래로 음조가 높고 곡조의 흐름과 멜로디가 크게 변동하며 곡식구조는 일반적으로 상문과 하문으로 구성된다. 광활한 초원을 예로 들면, 음악 언어가 간결하고 곡식 구조가 세련된 두 쌍의 악절 선율로 구성되어 몽골 사람들의 열정적이고 호방한 감정을 표현한다. 넷째, 리듬과 운율의 관점에서 볼 때 몽골족 장조 민요의 리듬은 자유롭고 뚜렷한 순환 법칙과 대칭성이 없다. 가창자는 특정한 음색과 기교를 파악해야만 장조의 민요를 잘 부를 수 있다.

장조 민요의 발전 역사는 청나라 중기까지 이어졌고, 당시 통치자들은 몽골에 대해 분리 통치 정책을 펼쳤다. 장조 노래가 점차 지역적 특성을 형성하였다. 그동안 몽골족 장조는 수그러들기는커녕 오히려 강화됐다. 아편전쟁 이후 청나라가 멸망할 때까지 중국 사회가 끊임없이 요동치면서 사이베이 초원은 대변혁의 물결에 휩싸였다. 몽골족 장가는 다양한 지역 스타일을 형성하고 있다.

대략 다음과 같다.

(1) 시린귀러(錫林郭勒)의 장조 스타일 구역: 이 지역은 내몽골 초원의 중심부에 위치하고 있으며 이곳은 한때 몽골의 지배 중심지이자 초원 문화의 중심지였다. 장가의 특징은 깊고 완곡하며 청아하고 우아한 감정을 잘 표현하는 것이다.

(2) 소우다(昭烏達) 장조 스타일 구역: 이 지역은 요금 이래 북방 민족의 중심 지역 중 하나이며, 이 장가 양식은 시린귀러장가 양식과 밀접한 관련이 있다.

(3) 후룬베이얼(呼倫貝爾) 장조 스타일 구역: 이 구역은 고대 중국 많은 유목민의 발원지이다. 명말 청초에 시베리아 지역의 바얼후 몽골부와 다우르, 에벡크족이 차르의 압박을 견디지 못하고 내몽골 후룬베이얼 초원으로 남쪽으로 이주하였다. 따라서 이 구청장가는 다민족, 다지역이 서로 어우러진 풍격의 특징을 지니고 있다. 또한 기존의 산립 수렵 음악 문화 전통과 어우러

져 탁 트이고 명량하며 열정적인 독특한 장가 풍격을 이루고 있다.

(4) 커얼친(科爾沁) 장조 스타일 구역: 커얼친 초원은 몽골 초원 남동부에 위치하고 남쪽은 한족과 인접하며 북동쪽은 만주-통구스어족의 많은 종족과 하나로 연결되어 있습니다. 지정학적 특수 위치 때문에 한편으로 코르친 장가는 중앙 초원과 큰 차이를 보이는 ‘변두리성’을 보인다. 북방 초원 문화와 내륙 농경문화의 중간 완충지대로서 명말부터 농경문화의 특징들이 나타나기 시작하여 19세기 전반에는 반농반목의 사회문화적 징후가 거의 형성되었고, 한편 만주 통구스어족과 여러 민족이 동북 샤머니즘 문화권에 속하게 되었다. 바로 이러한 ‘변연성’ 특징과 ‘혼합성’ 특징이 코르친 장가만의 스타일 특징을 이루고 있다.

(5) 오르도스(鄂爾多斯) 장조 스타일 구역: 고원의 남쪽은 만리장성에 인접하고 황하의 삼면이 도도하게 순환하며 우리나라 북방의 고대인류 활동의 주요 지역 중 하나이다. 주한 시대에 이곳은 흉노, 선비 등 유목민 활동의 주요 장소이자 우리나라 북부 초원 문화의 초기 발상지 중 하나였다. 이 구청장조는 보수성과 개방성이 절묘하게 결합되어 장조와 단조의 풍격이 오랫동안 병존해 왔으며, 그 특징은 직설적이고 고풍스러우며, 화려함이 결여되어 있다.

(6) 아라산(阿拉善) 장조와 위라트(衛拉特) 장조 스타일 구역: 이 지역은 위라트 몽골과 코르친 몽골 음악의 융합이다. 위라트 몽골부는 원나라 때 ‘옥역자조’, 명나라 때 ‘기와가시’, 청나라 때 위라트라고 불렸다. 위라트 몽골음악 위라트 몽골 꽃산림 사냥문화의 범주는 위라트 같은 바얼후(巴爾虎), 부라트(布裏亞特), 그리고 후에 커얼친(科爾沁)부 옛사람들의 음악과 건사만루로 연결되어 있으며, 아라산 장조 양식은 서부 끝없이 펼쳐진 고비사운 및 그 사이에 분포된 오아시스 풀밭과 함께 창상유원한 사막문화의 특징을 이루고 있다. 상기 장조영역 스타일은 비교적 안정된 상태로 현재까지 유지되고 있다. 근대 이후 시대의 대변혁과 함께 몽골 민족의 음악 문화도 변화하여 시대감 있는 단조가 많이 생겨나고 전해지고 있다. 장르에 따라 ‘장조’와 ‘단조’로 나뉘고, 내용과 창작시대 전후로 ‘옛노래’와 ‘신곡’으로 나뉜다. 장조도 부르는 장소에 따라 ‘보통장조’와 ‘의례장조’로 구분되며, 내용의 차이(예: 그리움성 백, 찬송성 등), 구성의 크기와 효용에 따라 여러 종류로 구분된다. 가창 스타일과 지역 스타일에서도 차별화가 생겨나면서 서로 다른 장르가 생겨났다. 특히 중화인민공화국이 수립된 후, 몽골 족장은 광활한 목장에서 극장으로, 학교로, 국제무대로 향하여 세간의 주목을 받았다.<sup>7)</sup>

7) 楊海源, 蒙古族聲樂藝術-長歌的發展軌跡, 『內蒙古文史研究通覽-藝術卷』, 內蒙古大學出版社, 2015, 239-242

## 5. 지역별 대표 장조 작품 분석:

### (1) 후룬베이얼 양식의 유명한 바얼후 장조 민요

바얼후는 몽골족 중에서 가장 오래된 것으로 선조 바얼후다이바틀이라는 이름을 따서 명명되었다. 역사적으로 바얼후 몽골인들은 많은 중합과 분산을 겪었지만 지속적인 이동으로 바이칼 호수의 동쪽과 남쪽으로 흩어졌다. 청나라 강희 시대에 바얼후 몽골인의 일부는 다싱안 산맥 동쪽 부트하 광활한 지역에 주둔했고 일부는 카르카 몽골(지금의 몽골)의 속주가 되었다. 1732년 청나라는 후룬베이얼 지역의 방어를 강화하기 위해 사우룬(지금의 어원크족), 다우르, 어룬춘족, 바얼후 몽골족 병사와 가족을 후룬베이얼 목장으로 이주시켜 러시아인의 침입을 막았다. 1734년, 청나라는 하얼카 몽골 체첸 칸부에 팔기<sup>8)</sup>에 자원한 바얼후 몽골인들을 크룰렌 강 하류와 후룬 호수 주변, 즉 지금의 신바얼후 좌·우 두 기로 이주시켰다. 오랜 세월 동안 바얼후 몽골인들은 큰 수레를 타고 광활한 초원에서 방목했다. 대자연의 훈도 아래, 그들은 성격이 명랑하고 장가를 즐겨 읊으며, 노래와 춤에 능한 부족으로서, 광범위한 대중 기반을 결집하였다.<sup>9)</sup>

### (2) 바얼후 몽골 장조 민요의 음악적 특징

#### ① 멜로디 스타일 특징

##### a. 멜로디 특징

바얼후 몽골족 장조 민요의 선율 구성은 주로 고음 영역의 끌림, 골격음 확장 및 큰 하향 전환의 세 가지 측면에서 반영된다. 첫째, 고음 지역의 민요: 바얼후 몽골족 장조 민요를 대부분 높은 어조로 시작하여 긴 시간 값의 민요를 동반한다. 환언하면 보통 첫 문장 모두 고음대에서 시작되어 펼쳐지며 선성(先性)을 주고, 둘째, 골격음(骨格音)의 지속을 강조하는데, 바얼후 몽골족 장조 민요는 골격음(骨格音)의 가창시치를 길게 하고, 골격음 주위에 장식적으로 노래하여 높고 우렁차고 완곡한 음악적 질감을 형성하며, 셋째, 큰 하향전환, 고음에서 옥타브보다 큰 음계로 크게 도약하여 고음에서 완곡한 음악적 표현력을 증가시켜 각을 뚜렷하게 한다.

8) 팔기(八旗)는 원래 만주(女真)인의 사냥조직에서 유래한 것으로 청나라 기인의 사회생활 군사조직 형태이자 청나라의 근본제도였다. 명나라 만력 29년(1601년)에 누르하치(努尔哈赤)는 우록액진(牛录额真), 갑라액진(甲喇额真), 고산액진(固山额真)을 선두로 하여 편제를 정비하였다. 처음에는 노란색, 흰색, 빨간색, 파란색의 4색 기를 배치하고 4개의 기를 구성합니다. 만력 43년(1615)에는 상황, 상바이, 상홍, 상람의 4기가 추가되었고, 8기의 제도가 확립되었다. 만주(여진) 사회는 팔기(八旗) 제도를 시행하여 정장전 때 병사를 개병하고 평시 개민(開民)하여 그 군대가 매우 강한 전투력을 갖추게 하였다.

9) 呼格吉勒图. 『蒙古族音乐史』. 沈阳: 辽宁民族出版社, 2006.

## b. 리듬 특징

거시적으로 말하면, 바얼후 장조 민요의 리듬 형태는 산만하고 자유롭다.

몽골어 구절의 발음 규칙과 바얼후 장조 민요가 멜로디와 끌리는 가락을 중시했기 때문이라고 한다. 의미적 관념이 초래한 근본적인 원인은 몽고 시가 고도로 음악화된 영향을 받은 것이다. 울림 몽골의 시는 언어의 발음미를 중시하고, 음악성과 서정성을 더욱 중시하며, 동시에 중시한다. 또렷하고 선율감 있는 논리성으로 바얼후 몽골 장조 민요의 ‘선긴후송(先緊後松)’, ‘상완하급(上緩下急)’, ‘머리는 무겁고 발은 가볍다(頭重脚輕)’, ‘저밀고소(低密高疏)’가 특징인 리듬을 형성한다. 이러한 리듬 법칙은 바얼후 몽골 사람들의 독특한 음악적 미적 개념, 예술적 표현 습관, 언어 발음 특성 및 노래 기술 응용을 연구해야 몽골 장조 민요의 리듬 형태를 포괄적이고 정확하게 해석할 수 있다.

## C. 가창 풍격의 특징

바얼후 몽골족 장조 민요는 전체적으로 풍성한 음량과 높은 가락, 각진 선율의 노래 특징을 추구하여 이 풍의 장조 민요의 웅장한 음악과 노래의 특징을 보여준다.

진성 창법은 바얼후 몽골 장조 민요에서 가장 널리 사용되는 기교 중 하나이며 기초적인 기교이다. 고음대에서 노래를 부를 때 밝고 맑고 관통력 있는 소리를 들려주어야 하며, 얻어지는 소리는 찰랑찰랑하면서도 압박감이 없다. 저명한 성악교육가 김철림이 중국 민족 성악창 이론을 가성보다 진성이 더 많은 혼성이라고 해석한 것이다.

## (3) 우라트(烏拉特) 장조 민요

우라트 장조 민요는 위라트장조구의 몽골 부족에 속한다.

우라트 민요의 역사는 1848년 청나라 정부가 우라트 부족을 후룬베이얼 초원으로 이주시켜 정착시킨 것에서 시작되어 우라트 민요도 서부로 이주하여 서부 오르도스 민요와 교류하게 되었고, 18세기 초순에 우라트 지역은 종교문화의 영향과 민중의 행동, 사상, 불교 신앙 교리의 영향, 감염과 침투로 인해 우라트 민요가 창법, 내용, 스타일 등의 방면에서 다른 특색을 형성하여 오늘날까지 전해지고 발전하였다. 우라트 민요는 1840년 이전에 고대 민요로 불렸는데, 당시 81곡의 시가 멜리캉묘 1, 2, 3세 생불의 손에 의해 장조되었고, 선교 성도인 룽산당 비잘라생이 작사, 작곡하여 만든 장조 민요로 우라트와 다른 네이멍구 지역에 널리 퍼졌으며 오르도스 민요의 영향으로 현지 백성들이 자작 민요를 만들어 독특한 풍격을 형성하였다. 당시의 민요는 불교의 신념을 전파하고 축원·찬양·감사가 주를 이루었으며, 다른 지방 민요에서는 보기 드문 철학적 의미를 지니고 있었다. 1840년 이후에는 주로 생활가, 흥화, 화가 등을 내용으로 하고 있다.

장조 민요의 구조는 비교적 자유롭다. 악절과 소절의 수가 다르기 때문에 리듬이 비교적 자유롭다. 가락은 치조, 우조, 궁조를 자주 사용한다. 우라트 민요는 사상적 의미가 풍부하여 단결하고 우애롭고 부모를 공경하며 어린이를 사랑하고 교화, 찬송, 기도 및 축복의 기능을 가지고 있다고 주장하다.

우라트 장조 민요 중 가장 대표적인 것이 ‘삼복’ 노래인데, 우라트 연회에서 노래 세 곡을 부르고, 술 세 잔을 마시면 불길하고 재앙이 온다. 보통 현지 유명 가수를 초청해 노래를 부르고, 한 소절씩 부른 뒤 연회장의 연장자가 앉아서 축배를 들고 덕담을 나눈다. ‘삼복’ 노래는 ‘조복(造福)’ ‘연복(緣福)’ ‘홍복(洪福)’으로 구성된 훈유(訓諭) 장르로, 어려운 불법 잠언과 도덕적 기준을 알기 쉬운 가사로 표현해 청중들이 음악에서 삶의 철학을 자연스럽게 깨달을 수 있도록 했다. 가사는 또한 수사적 방법을 사용하여 주제 사상을 보다 생생하고 섬세하고 감동적으로 표현하며 깊은 철학적 이치를 통해 사람들의 깊은 사고를 유발하고 사람들의 지적 함의를 증가시키며 예술적 매력을 함께 반영한다.<sup>10)</sup>

## 5. 우라트 장조 민요의 주제적 특징과 음악적 특징

스타일과 곡식 구조를 조정한다. 지역과 문화적 배경이 다르기 때문에 우라트 민요는 다른 몽골족 음악에 비해 전승과 발전에서 독특한 매력을 가지고 있으며, 다른 민요와는 다른 음악적 특징을 보여주고 있다.

우라트 민요는 5성조이며 그 중 치조와 우조가 우라트 민요의 주요 양식이며 궁조식, 각조식, 상조식 우라트 민요도 있다. 보통 정음급은 부하음이나 속음으로 충당하는데, 조성에 있어서 안정된 조성에 매우 중요한 역할을 한다. 우라트 민속 음악은 색채가 매우 풍부하며, 어떤 것은 밝고, 어떤 것은 어둡고, 어떤 것은 부드럽고, 예를 들어 치 톤은 밝고, 우 톤은 부드럽다. 우라트 민요는 대부분 4문체 구조를 채택하고 있다.

10) 杨屹. 「多重语境中的乌拉特“三福”」『民歌音乐创作』, 2017.3 : 116-118

### III. 장조 민요의 정체성과 지역적 전승

#### 1. 장조 민요의 정체성

내몽골 장조 민요의 정체성 문제는 우선 문화적 정체성으로 볼 수 있다. 문화적 정체성은 현재 민족음악학 및 인류학 전반에 걸쳐 비교적 주목받는 주제이다. 정체성이란 영어로는 아이덴티티(Identity)라고 하는데 본래 의미는 동일성을 뜻한다. 정체성의 가장 기본적인 의미는 집단 내에서 사람과 사람 사이에 일정한 동일성이 유지되는 것을 말하며, 이는 내부와 외부를 구별하는 중요한 표시이다. 내부자는 이러한 식별을 통해 자신의 신원을 확인하고 정체성을 형성할 수 있다.

양희범 『음악의 문화적 신분』 책에서 밝힌 바와 같이, “이 무의식적 축적으로 형성된 기호는 그 문화권에서 의미적 공명을 가지고 있으며, 그 문화권에 속한 사람은 누구나 자신의 문화 방식으로 거의 일치된 이해를 할 수 있고,<sup>11)</sup> 그 의미에서는 기호로서의 소리로서 신앙 속의 진리를 해석하는 데 의의가 있다. 음악의 문화적 정체성이라는 책에서 저자는 음악의 문화적 정체성이론을 민속음악의 사상에 대한 해석으로 일관한다.

몽골 장조의 문화적 정체성은 상속인의 정체성으로 귀결되는 복잡하고 심각한 주제이며 개인과 민족 문화 및 전통 예술 간의 긴밀한 연결을 포함합니다. 다음은 몽골족 장조 계승자의 정체성에 대한 자세한 토론이다.

#### 2. 정체성의 개요

정체성(Identity)은 서양 문화 연구의 중요한 개념이지만 몽골 장조 전승자의 정체성을 탐구할 때 민족 문화 계승자로서의 자기 인식과 소속감에 더 많은 관심을 기울입니다. 이러한 정체성은 개인의 정체성 확인뿐만 아니라 민족 문화 및 전통 예술의 가치에 대한 깊은 이해와 고수이다.

#### 3. 몽골족 장조 전승자의 신분적 특징

우선 몽골족 장조 전승자는 몽골족 장조 문화의 수호자이고, 몽골족 장조 민요는 국가무형문화유산으로서 풍부한 역사문화와 민족정신을 담고 있다. 이 예술 형식의 직접적인 전달자로서 상속인은 민족 문화를 보호, 계승 및 계승하는 중요한 책임을 진다. 그들의 정체성은 몽골족 장

11) 杨曦帆:『音乐的文化身份——以“藏彝走廊”为例的民族音乐学探索』,上海音乐学院出版社,2015年版,第7页。

조 민요에 대한 사랑과 존중에서 먼저 드러난다. 몽골족 장조 민요는 독특한 노래 솜씨와 음악 스타일로 세계적으로 유명하다. 상속인들은 오랜 학습과 실습을 통해 뛰어난 노래 솜씨와 풍부한 음악 지식을 습득했다. 이들의 정체성은 예술 기예에 대한 고수 및 전승에도 나타나며, 이 예술 형식을 미래 세대에 온전히 전달하는 데 힘썼다.

사회문화 전파자인 몽골족 장조 민요는 음악과 예술의 표현일 뿐만 아니라 몽골 사회문화의 중요한 매개체이기도 하다. 전승자들은 장조 민요를 부르며 몽골의 역사와 문화, 풍토와 인정, 민족정신을 외부에 알렸다. 이들의 정체성은 사회문화 전파자로서의 역할에도 반영돼 민족문화를 진흥하고 단합하는 데 힘을 보탰다.

#### 4. 정체성의 발현

(1) 개인적 감정 몰입: 몽골 장조 계승자는 노래와 상속 과정에서 종종 많은 개인적 감정을 투자한다. 이들은 민족 문화에 대한 사랑과 경모의 마음을 노래로 표현하면서 몽골인들의 근면함과 용기, 지혜를 전하고 있다. 이러한 감정의 몰입은 신분 정체성의 중요한 구현 중 하나이다.

(2) 사회적 영예의 획득: 몽골족의 장조 계승자는 장기간의 예술 실천에서 종종 광범위한 사회적 인정과 영예를 얻었다. 이들은 ‘민간 문예가’ ‘민간 공훈연예인’ 등으로 불리며 각계각층의 관심과 존중을 받고 있다. 이러한 영예의 획득은 그들의 예술적 성취에 대한 긍정일 뿐만 아니라 그들의 정체성에 대한 강화이기도 하다.

(3) 교육 및 유산의 참여: 몽골 장조의 장기적인 보호, 유산과 발전을 달성하기 위해 많은 유산이 교육 및 유산에 적극적으로 참여했다. 강좌 개설, 교재 집필, 학원 운영 등을 통해 장조 민요의 노래 솜씨와 음악적 지식을 젊은 세대에게 전수하고 있다. 이러한 교육승계의 참여는 계승자의 책임감과 사명감을 보여주는 것일 뿐만 아니라 그들의 정체성을 더욱 공고히 한다.

(4) 몽골족 장조 전승자의 정체성은 다차원, 다단계 개념이다. 그것은 개인과 민족 문화, 전통 예술 간의 긴밀한 연결과 깊은 이해를 포함한다. 몽골 장조 민요라는 예술 형식을 보호, 계승 및 전승함으로써 전승자는 자신의 가치를 실현할 뿐만 아니라 사회적 가치를 창출했다. 국가 각급 ‘비유산’ 관리기관이 ‘비유산’ 상속인을 식별할 때마다 사실 국가, 민족 또는 문화 지역을 대표하는 문화적 정체성을 부여했으며, 그들이 수행하는 ‘비유산’ 상속 활동과 문화 행위를 통해 새

로운 문화 구축 및 정체성 과정이 시작되었다. 이러한 활동 과정에는 ‘전승’의 역시간적 의미뿐만 아니라 시간 경과에 따른 ‘구성’ 과정이 시작되고 포함되어 있음을 인정해야 한다.

예술가로서의 정체성과 자아 정체성은 모두 자신의 신분에 대한 인식이다. 정체성의 관점에서 정체성은 개인의 정체성에 대한 개인의 판단이며, 사회환경과 문화환경이 개인에게 미치는 영향과 환경변화에 대한 개인의 반응행동은 모두 정체성 탐구이다.

몽골족 장조 민요는 인류무형문화유산 대표목록에 등재된 프로젝트이자 우리나라의 기존 인류무형문화유산 대표작 34건 중 내몽골자치구가 보호주체로 승인을 신청한 인류무형문화유산 대표작 프로젝트다. 중국 몽골족 장조의 성공적인 민요 등재는 몽골족 장조의 연구와 보호에 큰 역할을 했다. 무형문화재 사업의 추진을 위한 이론연구 및 보존실천 경험의 요약이다.

#### (5) 각 지역 장조 민요의 지역 전승 개황

장조 민요는 과거 단일 민간 전승에서 민간 전승과 전문 전승으로 분화했지만 창법, 곡목, 스타일은 변하지 않은 ‘연장형’ 변화 모델이다. 현대화 과정에서 몽골 전통음악의 전승 양식은 다양하며, 각기 다른 패러다임을 보여주고 있다. 이 개발 모델의 다양성은 일관성과 뚜렷한 단계성을 모두 가지고 있다. 몽골족 장조 민요의 발전은 학교에서 장조를 전공할 뿐만 아니라 내몽골자치구 후룬베이얼시 군중예술관, 흥안맹 무형문화재보호센터, 시린귀러맹 아바가기문화관, 동우주무심기문화관, 바옌나오얼시 우라트전기무형보호센터 등 기초문화관, 무형보호기관의 장이 장조 전승과 보호업무를 담당하고 있으며 내몽골장조협회, 아라선민요협회, 우라트후기민요협회, 동우주무심기무심기무보호센터 등 기초문화관과 무형보호기관장조사회장조전승자노장조전승도 있다. 장조의 전승에서 많은 효과적인 보호 조치가 이루어졌다.

##### a. 장조민요 무형문화재 보호의 이념화 지도

이념은 행동의 리더이며 특정 개발 관행은 특정 개발 이념에 의해 주도된다. 몽골족 장조 민요의 전승 보호도 마찬가지이다. 이념화 지도에서 매우 중요한 이념은 문화적 자각 이념이다. 특정 문화에 사는 사람들이 그 문화에 대해 ‘자각지명’하고 그 기원과 형성 과정, 특성 및 발전 경향을 이해하는 것을 말한다. 문화 자각은 각 민족이 자신의 문화를 진지하게 검토하고 반성하도록 촉구할 수 있으며, 그 장점을 발견하고, 나아가 전승과 보호를 할 수 있다.

문화 의식 이념은 몽골족에게 민요 보호를 위해 다음과 같은 참고 자료를 제공한다. 첫째, 민중 수준이다. 몽골족 장조 민요의 파일링 관리를 통해 자원건설의 기반을 공고히 하고 다양한 경로를 통해 가치를 발굴하여 몽골족 장조 민요에 대한 대중의 인식을 제고한다. 둘째는 상속자 차원이다. 전승자는 몽골족 장조 민요 문서의 주요 객체이며, 문화의식 개념을 통해 전승자가 기존

문화에 관심을 기울이고 고유한 가치를 발굴하여 몽골족 장조 민요의 적극적인 전승 촉진, 전승 방식 혁신, 전승 경로 최적화 등을 통해 비유전승 효과를 높인다.

셋째, 살아있는 계승의 개념이다. 살아있는 유산의 개념은 무형문화유산을 사람들의 생산과 생활에 깊숙이 침투시켜 현대 과학 기술을 사용하여 보호하여 후대에 ‘관람’하는 것이 아니라 ‘살아있는’ 방식으로 보호하는 것이다. 이 이념의 핵심은 ‘활태’에 있는데, 전통적인 ‘정적’ 보호에 비해 ‘활태’의 전승은 지속 가능한 발전성을 가지고 있다.

이러한 이념에 비추어 볼 때 몽골족 장조 민요의 경우 첫째, 계승자의 살아있는 전승에 주의를 기울여야 하며, 장조 민요는 지역적, 원생적 특성을 가지고 있으며, 살아있는 전승에서만 장조 민요의 본질과 깊은 의미를 인식할 수 있다. 두 번째는 상속인의 삶을 돌보는 것이다. 정신적 격려와 긍정, 상속인을 노래 활동에 초대, 사회적 검직 등을 제공하고, 상속인이 생계를 방해하지 않고 장조 민요 전승에 전념할 수 있도록 물질적 도움과 보장을 제공하여야 한다. 필자가 실시한 장조 자료 정리 및 현장 조사에서 국가는 많은 장려 정책을 도입하고 많은 공연 및 강의 플랫폼을 제공했지만 몽골 장조 전승자의 공연과 실천은 여전히 소수의 몽골족에 머물러 있음을 발견했는데, 주된 이유는 몽골 장조가 모두 몽골어로 노래되고 다른 민족의 사람들은 몽골 장조 민요에 대한 이해가 부족하고 감상 및 전파 능력이 부족하기 때문이다.

#### b. 장조 민요의 보호 및 전승에 대한 표준화된 파일링 수행

표준화된 파일링이란 결정된 파일링 범위 및 품질 요구 사항에 따라 수행되는 파일링 작업을 말한다. 몽골족 장조 민요 전승자의 경우 이름, 성별, 연령, 본적, 대표작 및 공헌, 상속인의 은사, 소속 유파 및 몽골족 장조 민요의 예술성과 관련된 정보, 트로피, 메달을 비롯한 각종 현물매체 및 영상물을 학습 또는 공연하는 과정에서 상세히 등록하는 것이 목적이다.

또한 그들이 부르는 각 장조의 민요 뒤에 있는 사회적 예속, 문화 정보, 민속 금기, 전설 이야기 등을 종합적으로 조사하고 기록해야 하며, 본인이 부르는 전체 가사 버전 기록과 결합하여 몽골족 장조 민요가 처한 문화 생태에 대한 포괄적인 기록과 보존을 형성해야 한다. 관련 연구에 따르면 2018년 현재 내몽골 자치구의 몽골족 장조 계승자 구조 녹음 활동은 35회차, 총 446명의 계승자 구조 녹음 활동을 완료했으며, 전 지역 8개 맹시 33개 기현을 포괄하여 총 5,848곡의 몽골족 장조 민요를 녹음했다.<sup>12)</sup>

마지막으로 파일 관리 표준에 따라 파일링 품질을 전반적으로 관리하여 표준화된 요구 사항을 충족해야 한다.

12) 张劲盛,「蒙古族长调民歌保护与传承的内蒙古实践」,『内蒙古艺术』,2018(02):66-68.

### c. 장조 민요의 자료와 영상의 디지털화

정보화 시대에 디지털 건설은 당연한 의리이다. 계승자를 기반으로 한 몽골족 장조 민요 파일도 시대에 발맞춰야 하며, 디지털 구축에는 세 가지 측면이 있다.

하나는 상속인 파일 자원의 디지털 처리이다. 첫째, 기존 종이, 음향 및 영상, 물리적 파일의 디지털화이다. 둘째, 수집된 디지털 파일의 질서 있고 표준화된 구축을 수행해야 한다. 상속인을 파일링 단위로 하여 전체 파일을 구성하고 전체 파일 내의 파일을 분류 및 목록화하여야 한다.

두 번째는 비유전적 상속인 웹사이트 구축과 같은 상속인 파일 자원을 위한 디지털 플랫폼 구축이 필요하다. 현재 내몽골 장조 민요 전승자를 위한 중국 무형문화유산 네트워크와 내몽골 무형문화유산센터 웹사이트가 구축되어 있다. 그 중 내몽골무형문화유산센터는 내몽골 장조 민요 계승자 명부를 개설하고 계승자 관련 정보를 자세히 소개한다.

## IV. 맺는말

무형문화유산 보호정책의 점진적인 시행과 개선은 몽골족 장조 민요의 보다 긍정적인 발전을 촉진할 것이다. 계승자의 지역 및 지역별 문화적 정체성 또한 각 지역의 장조 민요가 보존되고 전승되고 있다. 비록 몽골족 장조 민요가 좋은 발전을 이루었지만 소수민족이 모여 살고 한족이 주로 거주하는 내몽골 자치구에서도 중국 민족음악과 당대의 혁신적인 요소를 결합하여 당대의 젊은이들이 민족음악의 아름다움을 접하고 느낄 수 있도록 하고, 중국의 우수한 전통문화의 생생한 전파를 촉진하며, 나아가 문화의 자각을 높이고, 문화적 정체성을 증진하며, 문화적 자신감을 드러내고, 우리 시의 문화와 관광의 심도 있는 융합을 촉진하며, 공공문화서비스의 질 높은 발전을 촉진한다.

### | 참고문헌

呼格吉勒图.『蒙古族音乐史』.沈阳:辽宁民族出版社,2006.

杨曦帆.『音乐的文化身份——以“藏彝走廊”为例的民族音乐学探索』,上海音乐学院出版社,2015

张劲盛.『蒙古族长调民歌保护与传承的内蒙古实践』,『内蒙古艺术』,2018(02)

杨屹.『多重语境中的乌拉特“三福”民歌音乐创作』,2018.7

格根塔娜,于洪志,胡阿旭,乌日罕.『蒙古民歌的嗓音分析初探』,『清华大学报』,2013.53(06).

# 샤오이, “무형문화재의 시각에서 내몽골 각 지역 장조(長調) 민요의 정체성과 지방 전승”에 대한 토론문

소영 So, Young

영남대학교 객원교수

샤오이 교수(Shao Yi)의 발표문은 중국 내몽골 각 지역의 장조(長調)민요를 대상으로 하여, 몽골족의 장조민요에 대한 개념과 분류를 제시하고, 무형문화유산[중국 비물질문화유산]에 등재된 장조민요의 전승 단체와 전승자 현황을 조사하며 향후 전승 방안을 제시하였습니다. 발표문을 통해 중국 내몽골지역 장조민요의 전승 현황을 구체적으로 확인할 수 있었으며, 향후 내몽골지역 장조민요의 전승과 발전에 큰 역할을 할 것으로 생각합니다. 본 토론이 향후 연구에 도움이 되기를 바라며, 몇 가지 질문으로 토론자의 소임을 다하고자 합니다.

첫째, 용어와 명칭에 관한 질문: 발표자는 몽골족의 오르팅 도(уртын дуу, long song, 長歌)를 ‘우지틴도(烏日汀道)’로 제시하고 있습니다. 현재 몽골족의 장조 민요인 ‘오르팅 도’의 유네스코 등재 명칭 표기는 ‘오르팅 도 - 전통 민속 장가(傳統民俗長歌, Urtiin Duu - Traditional Folk Long Song)’<sup>1)</sup>인데, ‘오르팅 도’의 표기를 ‘우지틴도’라고 표기한 이유가 따로 있는지, 두 개의 용어가 다른 개념인지, 현지에서는 ‘오르팅 도’를 ‘우지틴도’라고도 부르는지, 용어의 명확한 표기를 설명해 주시기 바랍니다. 또한 국내에서 연구된 ‘오르팅 도’ 관련 선행연구<sup>2)</sup>가 다수 있으며, 한국뿐만 아니라 해외 여러 나라에서 선행 연구된 결과물이 있는데 본 발표문에서 고려하지 않은 이유가 궁금합니다.

1) 유네스코 홈페이지 <https://ich.unesco.org/en/RL/urtiin-duu-traditional-folk-long-song-00115>: 박소현, 「몽골 오르팅 도(уртын дуу)의 연구」, 『몽골학』 제39집, 한국몽골학회, 2014.

2) 몽골민요의 선행연구 확인은: 박소현, 「한·몽 민요 비교 연구의 필요성」, 한국민요학 제12집, 한국민요학회, 2003; 몽골민요의 개황은: 박소현, 「고대로부터 내려온 자연 친화적인 몽골음악」, 『아시아음악학 총서 7: 아시아음악의 아름다움』, 아시아음악학회, 2008; 몽골 오르팅 도의 구체적인 정보는: 박소현(2014), 앞의 논문; 이상 한국 내 연구에서 국내외 연구성과를 참조하기 바람.

둘째, 악곡 분석 대상의 기준에 대한 질문: 발표문의 10쪽으로부터 그 이하에서는 몽골 지역별 장조민요의 음악적 특징을 멜로디, 리듬, 가창 방식 등으로 분석하였습니다. 하지만 ‘바얼후(巴爾虎, 바르후)’와 ‘우라트(烏拉特, 오이라트)’ 두 지역의 몽골족 장조 민요만을 분석한 점에 대해 의문이 듭니다. 어떠한 기준으로 중국 내몽골 여러 지역의 장조민요 중 두 지역만을 선택하여 분석하였는지 그 이유가 궁금합니다.

셋째, 우라트(烏拉特, 오이라트) 민요의 5성조에 대한 질문: 발표문의 12쪽에 보면 “지역과 문화적 배경이 다르므로 우라트 지역 민요가 다른 몽골족 음악에 비해 독특한 매력을 가지고 다른 음악적 특징을 보여주고 있다”라고 하였습니다. 특히, “우라트 민요는 5성조이며 그 중 치조와 우조가 우라트민요의 주요 양식이며 궁조식, 각조식, 상조식 우라트 민요도 있다. 예를 들어 치조식 톤은 밝고 우조식 톤은 부드럽다”라고 밝혔는데, 우라트 민요 이외에 내몽골의 다른 지역 민요는 어떤 특징이 있는지요. 또한 우라트 지역 민요의 음악적 특징에서 어떤 점이 독특한 것인지 궁금합니다.

넷째, 장조민요의 전승 현황: 발표문 5쪽에 <표 3>의 내몽골자치구 구급 무형문화유산 항목의 대표 전승자 통계표에 보면, 점차 몽골족 장조 민요 전승자의 수가 감소하는 것을 확인하였습니다. 현재, 몽골족 장조 민요의 전승자 수가 감소하는 원인과 전승 현황에 대한 문제점이 무엇인지 알고 싶습니다.

이상 4가지 질문에 답변을 기대하며, 토론을 마칩니다. 감사합니다.





이 발표논문집은 2024년도 대한민국 교육부와 한국연구재단의 학술단체 지원사업의 지원을 받아 발간되었음(NRF-2024S1A8A4A01043249)  
This work was supported by the NRF(National Research Foundation of Korea) Grant funded by the MOE(Ministry of Education)

(사)한국국악학회 국제학술대회

## 2024년 하반기 국악학 전국대회 “글로벌시대 한국음악학의 위상”

---

발행일 2024년 10월 24일  
발행처 (사)한국국악학회



---

제작 민속원 [www.minsokwon.com](http://www.minsokwon.com)  
[04159] 서울시 마포구 토정로25길 41  
Tel.02.806.3320 Fax.02.802.3346

---

비매품