

밖에서 본 영산회상

New Prospect of *Yeongsanhoesang* from the View of Asian Music

전인평(중앙대 교수/ 아시아음악학회 회장)
Chun In Pyong(Prof. Chung Ang University)

- I. 머리말
- II. 인도 음악의 세틀 형식
- III. 인도네시아 음악의 세틀 형식
- IV. 태국 음악의 세틀 형식
- V. 캄보디아 음악의 세틀 형식
- VI. 중국 남부 강남사죽의 세틀 형식
- VII. 맺음말

I. 머리말

영산회상은 우리나라의 대표적인 기악곡이다. 이 음악은 국악관계 종교교에서 필수적으로 배우고 대학 입시의 중요한 시험곡이다. 졸업하고 전문 악단 입단 시험에서도 중요하게 다루는 곡이다. 또한 문인음악으로써 선비 사회에서 선비들이 서로 교유하면서 즐기던 음악이다. 선비들은 영산회상을 즐기기도 하였지만 한편으로는 정인심(正人心)의 음악으로 거문고로 타면서 마음을 가다듬전 음악이기도 하다.

필자는 한국음악을 연구하다가 우리 나라 음악이 고대로 올라갈수록 주변국과 많은 교류가 있었음을 알게 되었다. 또한 우리 나라 음악 양상 중에 많은 부분이 외국 음악과의 접촉에서 생겨난 것임을 알게 되었다. 이러한 주변국의 음악 연구에서 우리 나라 음악이론과 다른 나라 음악이론이 다를 경우 당황스럽다. 필자의 이 당황스러움 중에 대표적인 것이 세틀 형식이다. 세틀 형식이란 느린 속도 중간 속도 빠른 속도의 음악이 한 틀을 이루는 형식을 말한다.

세틀형식은 우리 나라 전통음악의 중요한 형식이다. 영산회상과 산조가 대표적인 것이다. 이 글에서는 주변국의 세틀 음악 형식을 먼저 살펴보고 그 이론

으로 영산회상을 비추어 보겠다. 이를 위하여 인도, 인도네시아, 태국, 캄보디아 중국의 강남사죽 음악의 세틀 변화를 살펴보겠다.

II. 인도 음악의 세틀 형식

먼저 인도의 고대 연극 문헌 『나티야 사스트라』(*Natya Sastra*)에 나오는 인도의 고대 음악의 세틀 음악 형식을 살펴보겠다. 『나티야 사스트라』는 기원후 2세기의 연극에 관한 책이다. 이 책에는 고대 인도의 연극론으로 연극에서의 음악 사용법을 자세히 설명하고 있어 음악면에서도 매우 중요한 문헌의 하나이다.

『나티야 사스트라』에 의하면 장단(*tala*)는 다음과 같이 세틀로 분화한다고 설명하고 있다. 다음에 차빠뿌따(*capaputa*) 딸라를 예로 들어 살펴보겠다.

차빠뿌따(*capaputa*)는 트라야스라(*tryasra*) 계통인데 긴 음 하나, 두 개의 짧은 음, 그리고 긴 음 하나로 구성한다.¹⁾ 즉 2:1:1:2의 구성이다.

다음에 장단 관련 『나티야 사스트라』의 글을 인용해 보이겠다.

Tryasra and Caturasra were the two principal Talas. The Tryasra was named Cancatputa, having the measure of Ga(i.e. Guru - two matras), La(i.e. Laghu - one matras), La and Ga and the Caturasra, Cancatputa having the measure of Ga, Ga, La and Pluta(elongated i.e. three matras). Each of these two was again three-fold - Ekakala, Dvikala and Catuskala. In the case of Cancatputa, Ekakala was of six matras, Dvikala of twelve Matras and Catuskala of twentyfour Matras ; while in the case of Cancatputa, Ekakala was of eight matras, Dvikala of sixteen Matras and Catuskala of thirtytwo Matras. G. H. Tarlekar, *Studies in the Natyasastra*, p. 164.

Kala is to be understood to be of three varieties. The wise base thus difference on the three Margas (i. e. Panis). In the Citra Procedure there are two Matras, in the Vrtti Procedure there are four Matras, in Daksina Procedure there are eight Matras. Bharatamuni, *The Natya Sastra*, p. 416. (31, 4-6)

1) The Capaputa which is tryasra consists of one long syllable, followed by two short syllables and the last one is a long syllable. Bharatamuni, *The Natya Sastra*, p. 417. (31, 10-14)

The three vrttis(prose passage) styles of procedure to be mainly considered are three. (a) Citra (Variegated), Vrtti(Simple movement) and Daksina(dextrous). For the determination of their characters we have insrumental music, timemeasure, Laya(Tempo), Giti(rhythm), Yati(Pause) and Graha Marga(Way of beginning). In the Citra, the Magadhi is the Giti, the instrumental music becomes consice without being elaborate, the unit of tala is one kala, the Laya is quick(Druta)and the Yati(Pause) is Sama. Grahas are predominant. In the Vrtti, the Sambhavita is the Giti, the instrumental for music is Vina, the Laya is Madhya(medium), the Yati is Srotogata (flowing like a current). the Sama. Graha Margas are preponderant. In the Daksina, the Giti is Pruthula, the unit of time measure is four kalas, the Laya is Vilambita(Slow), the Yati is Gopuccha(Cow's tail) and Atita Graha Margas are predominant. Bharatamuni, *The Natya Sastra*, pp. 408~409. (29, 82-102)

마뜨라가 6인 것을 에까깔라 비디(ekakala vidhi)라 하고, 마뜨라가 12개 인 것은 드비깔라 비디(dvikala vidhi)라 하고, 마뜨라가 24 개인 것은 찻뚜스깔라비디(catuskala vidhi)라 한다.²⁾ 마뜨라가 둘인 에까깔라 비디는 빠른속도이고 씨뜨라 마르가(citra marga)라고 한다. 마뜨라가 네 개로 분화한 것을 드비깔라 비디(dvikala vidhi)라 하고, 이것은 보통의 속도이고, 브르띠 마르가(vrtti marga)라고 한다. 마뜨라가 여덟 개로 분화한 것을 찻뚜스깔라 비디(catuskala vidhi)라 하고, 느린 속도이며, 다끄씨나 마르가(daksina marga)라고 한다.³⁾

이처럼 차빠뿌따(capaputa)는 6 마뜨라 - 12 마뜨라 - 32마뜨라의 세틀로 리듬 변화를 보인다. 6 마뜨라는 빠른 재1단계의 druta이고, 12 마뜨

2) The margas of rhythm were three - Citra, Vrtti and Daksina ; in the first, thekala was of two Matras (Matra being the time required for the utterance of five short syllables), in Vrtti of four matras, andin Daksina of eight Matras. Thus the Kala was three-fold. G. H. Tarlekar, *Studies in the Natyasastra*, Delhi : Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1975. p. 164.

3) The three vrttis(prose passage) styles of procedure to be mainly considered are three. (a) Citra (Variegated), Vrtti(Simple movement) and Daksina(dextrous). For the determination of their characters we have insrumental music, timemeasure, Laya(Tempo), Giti(rhythm), Yati(Pause) and Graha Marga(Way of beginning). In the Citra, the Magadhi is the Giti, the instrumental music becomes consice without being elaborate, the unit of tala is one kala, the Laya is quick(Druta) and the Yati(Pause) is Sama. Anagata Grahas are predominant. In the Vrtti, the Sambhavita is the Giti, the instrumental for music is Vina, the Laya is Madhya(medium), the Yati is Srotogata(flowing like a current). the Sama. Anagata Graha Margas are preponderant. In the Daksina, the Giti is Pruthula, the unit of time measure is four kalas, the Laya is Vilambita(Slow), the Yati is Gopuccha(Cow's tail) and Atita Graha Margas are predominant. Bharatamuni, *The Natya Sastra*, pp. 408~409. (29, 82-102)

라는 제2단계의 madya이고, 24 마뜨라는 느린 제세틀의 vilambita 이다.

이처럼 인도 고대 음악 문헌 『나티야 샤스트라』의 딸라 이론에는 속도와 관련한 세틀 변화 형식이 있다.

이것을 알기 쉽게 정간보(井間譜)로 만들어 보면 다음과 같다. 여기에서 한 칸은 한 박을 말한다.

<악보 1> 찬차뜨뿌따(cancatputa)의 세 가지 분화

a) 제1단계(druta); 예까랄라 비디(6마뜨라)

sa		ta	sa	ta	
----	--	----	----	----	--

b) 제2단계(madhya); 드비랄라 비디(12 matra) 4)

ni		sa		ta		sa		ni		sam	
----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	-----	--

c) 제세틀(vialmbit); 찻뚜스랄라 비디(24 matra)⁵⁾

a		ni		vi		sa		a		ta	
---	--	----	--	----	--	----	--	---	--	----	--

vi		sa		a		ni		vi		sam	
----	--	----	--	---	--	----	--	----	--	-----	--

『나티야 샤스트라』는 기원전 2세기의 문헌이라는 점에서 아시아 여러 나라 장단의 세틀 변화를 설명하는 어느 문헌보다도 오랜 것이다.

III. 인도네시아 음악의 세틀 형식

인도네시아에서는 속도 변화를 이라마(Irama)라고 한다.

4) Mukund Lath, *A Study of Dattilam -A Treatise on the Sacred Music of Ancient India-*, New Delhi : IMPEX INDIA, 1978), p. 332.(Datt. 131-134)

5) Mukund Lath, *A Study of Dattilam -A Treatise on the Sacred Music of Ancient India-*, p. 338. (Datt. 131-134)

그리고 리듬 변화의 주기를 곤간(gongan)이라 한다. 곤간은 주기적으로 반복하는 단위로, 공(gong)으로 주기의 끝을 표시한다.⁶⁾

곤간(gongan) 단위는 공(gong)으로 표시된다. 그리고 공으로 표시하는 단위는 서로 연결되어 있으며, 그 연결의 고리에는 항상 공이 울린다. 이 공은 한 주기의 끝을 나타내기도 하지만, 또한 다른 주기의 시작을 알리기도 한다.

곤간의 확장은 각 박이 둘로 나누어질 때 일어난다. 다시 말하면 약박이 나뉘어 약-강이 되고 다시 강박이 나뉘어 약-강이 된다. 이처럼 분화되더라도 약-강 악센트는 계속 유지된다.

다음 악보는 께톡(ketuk), 께농(kenong), 공(gong)이 음악에서 어떻게 연주하는지를 보인 것이다. t는 께톡을 나타내고, Kn은 께농을 G는 공을 나타낸다.

<악보 2> 가믈란 선율의 공의 연주

							Kn
2	1	2	6	2	1	6	5
	t				t		
							Kn
6	5	2	1	3	2	1	6
	t		p			t	
							Kn
2	3	2	1	6	5	2	1
	t		p			t	
							Kn
3	2	1	6	2	1	6	5
	t		p			t	G

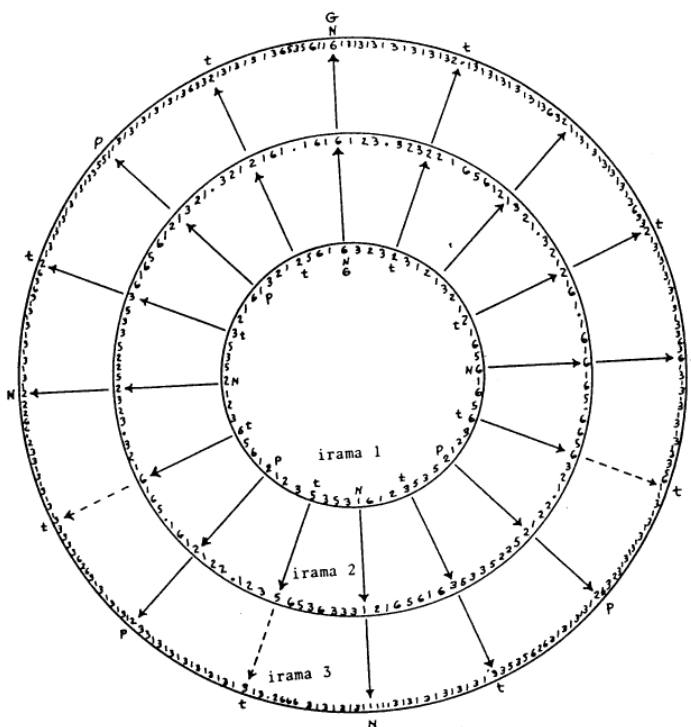
6) Judith Becker, "Towards a Theory of Central Javanese Gamelan Gongan, in *The Traditional Music in Modern Java*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1980, Appendix IV.

이 악보를 보면 공은 전곡 32박의 마지막 박에 울려 한 단락이 끝났음을 알려준다.

다음에는 가믈란 음악의 세틀 속도 변화를 실례를 들어 설명해 보겠다. 이것은 타악 악보이다.

처음의 란짜란(lancaran)은 한 죽기가 8박이고, 둘째의 꺼타왕(ketawang)은 주기가 16박이고, 셋째의 라드랑(ladrang)은 32박 단위이다.

<표 1> 인도네시아 가믈란의 리듬 세틀 분화⁷⁾



1단계의 음악은 48박이고, 2단계에서는 96박으로 세틀에서는 192박으

7) Satanley Sadie, The New Grove Dictionary of Music and Musician, London: Macmillian Publishers Limited, 1090) vol. 9, p. 175.

로 늘어난 것이다.

다음은 족자카르타 양식(Yogyakarta style)의 “Ladrang Pangkur”의 뼈대음(balungan)이다. 이것을 가지고 실제로 연주할 때의 세틀 변화는 다음과 같다.⁸⁾ 1단계의 4박은 2단계에서 8박으로 세틀에서 16박으로 늘어난다.

<표 2> 인도네시아 Irama의 세틀 변화⁹⁾

a) *lancaran* (m=60)

t_ tnt _ tnt tn t_ tnt tn
p p p g

b) *Ketawang* (m=30)

_ t _ p _ t _ n _ t _ p _ t _ n
g

c) *ladrang* (tempo 1: m=60, tempo 2: m=30)

_ t _ _ _ t _ n _ t _ _ _ t _ _ n
p
_ t _ p _ t _ n _ t _ p _ t _ n
g

체세틀 라드랑(ladrang)은 주기가 32박이고, 제2단계 꺼타왕(ketawang)은 주기가 16박이고, 제1단계 란짜란(lancaran)은 주기가 8박이다.

지금까지 살펴본 바와 같이 인도네시아 가믈란의 리듬은 세틀 변화를

8) Judith Becker, *Ethnomusicology, A Southeast Asian Musical Process: Tai Thao and Javanese Irama*, 1980 Sep. p. 461.

9) Ibid 1980: 459.

보이면 각각은 32-16-8박으로 변화함을 알 수 있다. 인도네시아 가믈란 음악의 박은 8박 16박 32박의 시간적 길이는 동일한 것이다. 곧 8박 연주하는 시간이나 16박 연주하는 시간이나 32박 시간은 동일하다. 따라서 8박의 감각은 느리고, 반대로 32박의 감각은 빠르다. 이점은 다른 나라의 리듬 체계와 다른 점이다.

IV. 태국 음악의 세틀 형식

태국 리듬 구조는 타오(thao form) 형식이라고 한다. 태국의 타오 형식도 세틀 변화를 보인다.

태국의 thao 연주는 툐(thon)과 람마나(rammana)가 담당한다. 기본적인 장단으로 느린 삼찬(samchan)과 중간 속도의 송찬(songchan) 그리고 빠른 찬디오(chan dio)가 있다. 그리고 이것은 짧은 것을 확대하여 긴 것을 만든 것이다.

다음 악보에서 t는 ting을 나타내고, th은 thang을 나타내고 j는 jong을, ja는 ja를 나타낸다. 앞의 것은 나탐 프로카이(nathap prokai)이고 뒤의 것은 나탐 송마이(nathap songmai)이다.

<악보 3> 태국 타오(thao)의 세 가지 속도¹⁰⁾

10) Terry E. Miller and Sean Williams, Southeast Asia, *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 4, New York: Garland Publishing, Inc., 1998, p. 268.

은 변화하여 나탐 프로카이(nathap prokai)는 64박-32박-16박의 구조이고, 나탐 송마이(nathap songmai)는 32-16-8의 구조이다.

본 연구의 진행 중에 태국의 타오형식(thao form)이 중국에서 기원하였을 것이라는 것을 확인할 수 있었던 것이다. 중국어에서 투(套)는 tao 로 발음하고 set 라는 의미가 있다. 중국 식당에서 하나씩 주문하지 않고 식당에서 미리 정하여 제공하는 정식(定食) 코스 요리를 타오차이(tao chai 套菜)라고 한다. 중국에서 여러 곡을 모아서 하나의 곡으로 만드는 모음곡을 tao qu(타오취 套曲)라고 한다. 중국 음악의 느린 것은 삼판(三板, third lebel)이라 하고, 중간 속도는 이판(二板, second lebel) 빠른 것은 원판(原板 first lebel)이라고 한다. 태국에서 삼찬(sam chan; third lebel), 중간 속도의 것은 송찬(song chan; second lebel), 빠른 것은 찬디오(Chan dio; first lebel)라고 한다.

중국과 태국의 단계마다 부르는 이름에 숫자를 사용한다는 점, 그 순서는 모두 느린 것부터 3-2-1로 연속된다는 점, 느린 것에 모두 3을 쓰고 숫자가 적어질수록 빨라진다는 공통점이 있다. 이런 점에서 태국의 tao는 중국어 tao(套)와 관련이 있고, 중국음악의 영향일 것으로 사료된다.

IV. 캄보디아 음악의 세틀 형식

캄보디아의 리듬형은 다음과 같이 세 가지가 있다. 이것을 느린 것부터 빠른 순서로 배열하면 제세틀 베이 초안(bey choan; 한 리듬 주기 32박) - 제2다나계 피 초안(pi choan; 한 리듬 주기 16박), 제1단계 무오이 초안(muoy choan; 리듬 주기 8박)의 순서이다.

캄보디아 장단 이름은 곡 이름을 함께 쓰고 있다. 예를 들면 토치 욘 무오이 초안(Toch Yomm Muoy Choan)에서 토치 욘은 곡 이름이고 무오이 초안은 리듬형 이름이다. 그래서 '이 음악의 한 리듬형은 8박이고 속도는 빠르고 곡 이름은 토치 욘이다'라는 뜻이다.¹¹⁾

캄보디아의 장단 이론은 태국의 장단 이론은 동일하다.¹²⁾ 태국 장단에 관한 것은 필자의

11) 이런 양상은 한국 음악에도 보인다. 진양조라는 말은 장단이름이면서 악곡이름이고 또한 속도를 나타내는 말이다.

12) Rhythm and meter in both Thai and Khmer musics on the same fundamental principles. Terry E. Miller and Sam-ang Sam, 1995. "The Classical Musics of Cambodia and Thailand," *Ethnomusicology* 39(2): 235-36.

V. 중국 남부 강남사죽의 세틀 형식

중국에서 한국의 장단과 흡사한 것은 절주(節奏) 또는 판식(板式)이다. 중국 음악에서 세틀 변화를 보이는 것은 많이 있지만 예로 강남사죽(江南紗竹作)을 가지고 설명해 보겠다.

느린 것은 제세틀 만판(慢板)은 4/4로 적고 느린 음악이다. 제2단계 중간 속도 중판(中板)은 2/4로 적는다. 제1단계 빠른 것은 원판(原板)이라고 하는데, 1/4로 적는다.

원판의 1/4박자는 항상 빠른 속도로 연주한다. 이 빠른 것을 원판(原板)이라 하는 것은 원판이 본곡이고, 나머지는 변주곡이기 때문이다.

다음에 유청랑(柳靑娘)¹⁶⁾악보를 보인다.

<악보 5> 강남사죽 유청랑의 세틀 변화

VII. 맺음말

필자는 한국음악을 연구하다가 우리나라 음악이 고대로 올라갈수록 주변국과 많은 교류가 있었음을 알게 되었다. 또한 우리 나라 음악 양상 중에 많은 부분이 외국 음악과의 접촉에서 생겨난 것임을 알게 되었다. 이러한 주변국의 음악 연구에서 우리 나라 음악이론과 다른 나라 음악이론이 다를 경우 당황스럽다. 필자의 이 당황스러움 중에 대표적인 것이 영산회상이다.

영산회상은 점점 빨라지는 음악으로 변주곡 형식이다. 이 글에서는 주변국의 변주곡 형식을 먼저 살펴보고 그 이론으로 영산회상을 비추어 보겠다. 주변국의 음악이론으로 영산회상을 해석해 보려는 것이 목적이다. 이러한 목적을 위하여 영산회상을 선율과 장단의 두 가지 면을 중점적으로 살펴보았다.

16) 중국에서는 이 음악을 매우 역사가 긴 곡이라 생각하고 있다. 당(唐) 마익(馮翊)의 계원총담(桂苑叢談)과 송(宋) 왕약(王灼)의 『벽계만지』(碧溪漫志)에도 소개되어 있다. 沅君, 『中國古典戲曲研究』(台北: 學藝出版社, 中華民國 34년(1945)), 357쪽.

유정량 원판

$\frac{1}{4}$	<u>6 1</u>	<u>2 1</u>		2	<u>0 3</u>		<u>5 6</u>	<u>4 3</u>		<u>2 5</u>	<u>3 1</u>		2	<u>0 3</u>
	<u>6 2</u>	<u>1 6</u>		5	<u>0 6</u>		<u>5 1</u>	<u>6 5</u>		<u>6 4</u>	<u>0 5</u>		<u>6 5</u>	<u>4 3</u>
	2	<u>4 6</u>		5	<u>4 5</u>		<u>6 5</u>	<u>4 3</u>		<u>2 5</u>	<u>3 1</u>		2

유정량 중판

$\frac{2}{4}$	<u>6 61</u>	<u>23 1</u>		2	<u>0 3</u>		<u>5 61</u>	<u>65 3</u>		<u>2 35</u>	<u>32 1</u>		2	<u>2321</u>
	<u>6123</u>	<u>21 6</u>		5	<u>0 6</u>		<u>5 1</u>	<u>6165</u>		<u>65 4</u>	<u>0 5</u>		<u>6165</u>	<u>4 3</u>
	2	<u>4545</u>		5	<u>4545</u>		<u>6165</u>	<u>4 3</u>		<u>2356</u>	<u>32 1</u>		2

유정량 만판

$\frac{4}{4}$	<u>6 1</u>	<u>6 61</u>	<u>2 23</u>	<u>2361</u>		2	<u>0 3</u>	<u>23 1</u>	<u>2123</u>		<u>5 45</u>	<u>6765</u>	<u>4 5</u>	<u>4 3</u>
	<u>2 3</u>	<u>5 6</u>	<u>3532</u>	<u>1 3</u>		2	1	<u>2 35</u>	<u>32 1</u>		<u>6 1</u>	<u>2 35</u>	<u>32 1</u>	<u>6123</u>
	5	<u>0 6</u>	<u>5 6</u>	<u>5 6</u>		<u>5356</u>	1	<u>65 1</u>	<u>61 5</u>		<u>6165</u>	<u>4 5</u>	<u>4 5</u>	<u>4545</u>
	<u>6 1</u>	<u>6 5</u>	<u>4 61</u>	<u>6543</u>		2	0	<u>4 5</u>	<u>45 6</u>		<u>5 6</u>	<u>5656</u>	<u>4 5</u>	<u>4545</u>
	<u>6 1</u>	<u>6 5</u>	<u>4 61</u>	<u>6543</u>		<u>2 3</u>	<u>5 6</u>	<u>3532</u>	<u>1261</u>		2		

영산회상의 선율은 처음 느리게 시작하여 점점 빨라진다. 그리고 상영산
중영산 세영산 가락달이는 모두 상영산을 변주한 것으로 보고 있다. 그러나 다

른 나라의 음악이론에서는 가장 느린 음악이 주제가 아니고 가장 빠른 음악이 주제라고 한다. 이러한 이론은 중국 인도네시아 태국 인도 등에서 볼 수 있다. 중국 음악에서는 속도를 나타내는 말은 판식(板式)이라고 한다. 다양한 용어가 사용되는데 만판(慢板) - 중판(中板) - 원판(原板), 삼판(三板) - 이판(二板) - 원판(原板), 만판(慢板) - 중판(中板) - 두판(頭板) 등이 있다.

이 중에서 원판(原板)은 원래의 주제라는 뜻이고 두판(頭板)은 제일 먼저 나온 주제라는 뜻이다. 이처럼 중국 음악의 세틀 형식은 세 번째 연주하는 것을 주제라고 생각하고 있다. 태국에서는 가장 느린 것은 삼찬(*sam chan*, third level), 중간 속도의 것은 송찬(*song chan*, second level), 빠른 것은 찬디오(*chan dio*, first level)라고 한다. 이것은 빠른 찬디오가 첫 주제이고 나머지 음악은 변주곡이라는 뜻이다. 이와 같은 예는 인도네시아에서도 발견된다. 이 여러 나라 음악은 같은 주제와 변주 형식으로 속도 변화를 보이고 있고 느린 음악으로 시작하지만 주제는 빠른 것이다. 즉 주제를 변주시킬 경우에 느리게 만들고 이 느린 음악은 주제 앞에 놓인다. 그리고 다음 주제는 더 느리게 만들고 더 앞으로 놓인다.

이처럼 다른 나라의 음악의 변주 관련 음악이론과 영산회상을 비교해 보면 유독 우리 나라의 영산회상 만이 다른 이론을 가지고 있음을 알게 된다. 즉 우리 나라 음악은 느린 것이 주제라고 생각하는 반면에 다른 나라에서는 빠른 것을 주제라고 생각하는 것이다. 아시아 음악의 장단은 하나의 리듬형이 속도에 따라서 기본틀을 유지하며 변화한다. 이와같은 주변국의 이론을 우리 나라 영산회상에 대입해 보면, 영산회상의 원곡은 가락덜이이다. 그리고 장단의 원형은 6박도드리 장단이다.

앞에서 여러 나라의 변화 양상을 보면 다음과 같이 요약된다. 느린 곳, 중간 속도의 곡, 빠른 곡 중에서 빠른 것이 주제이고 다른 것은 변주곡이다. 그리고 빠른 음악이 변주되면 간음이 들어가면서 속도가 느려진다. 이 느려진 음악은 주제의 앞에 놓이고, 더 느려져서 새로운 변주곡이 만들어지면 이 음악은 맨 앞에서 연주한다. 이런 변주곡의 연주 순서는 서양음악과 정반대의 것이다. 서양음악의 변주곡은 항상 주제 뒤에 놓인다.

이처럼 다른 나라 음악의 변주 양상을 미루어 볼 때, 영산회상의 상영산 중영산 세영산 그리고 가락덜이의 원곡은 가락덜이로 추정된다. 이것은 영산회상의 원곡은 상영산이고 나머지는 변주곡이라는 기존 연구와 전면 배치되는 결론이다. 이것은 기존 영산회상에 관한 연구와 매우 달라서 독자들은 매우 혼란스러울 것이다. 앞으로의 연구는 왜 여러 지역의 세틀형식 중에서 우리 나라의 영산회상만이 다른 이론을 가지고 있는가 하는 문제를 해결하는 것이다. 앞으로 이 분야의

추후 논의를 기대하며 글을 마친다. (peacemusic@hanmail.net)

<참고문헌>

Bharatamuni, *The Natya Sastra*, p. 417. (31, 10-14)

Chun InPyong, Indian Tala and Korean Tala, *Asian Musicology*, Seoul: Council for Asian Musicology, 2002, Vol. 1, pp. 5-29.

Chun InPyong, The Triple Musical Form of southeast Asian Music and Korean Music, *Asian Musicology* Seoul: Council for Asian Musicology, 2003, Vol. 3, pp. 5-24.

Diamond Group, *Musical Instruments of the World*. New York: Facts on the Publications, 1976, p. 108.

Judith Becker, 'Towards a Theory of Central Javanese Gamelan Gonggan, in *The Traditional Music in Modern Java*, Honolulu: University of hawaii Press, 1980, Appendix IV.

Judith Becker, A Southeast Asian Musical Process: Tai Thao and Javanese Irama, *Ethnomusicology*, 1980 Sep.

Judith Becker, *Ethnomusicology*, A Southeast Asian Musical Process: Tai Thao and Javanese Irama, 1980 Sep. p. 461.

Mukund Lath, *A Study of Dattilam -A Treatise on the Sacred Music of Ancient India-*, New Delhi : IMPEX INDIA, 1978), p. 332.(Datt. 131-134)

Satanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, London: Macmillian Publishers Limited, 1090) vol. 9, p. 175.

Terry E. Miller and Sam-ang Sam. 1995. "The Classical Musics of Cambodia and Thailand," *Ethnomusicology* 39(2): 235-36.

Terry E. Miller and Sean Williams. Southeast Asia, *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 4, New York: Garland Publishing, Inc., 1998, p. 182.

沅君. 『中國古典戲曲研究』(台北 : 學藝出版社, 중화민국 34년(1945)), 357쪽.

이혜구. “장단의 개념,” 『한국음악연구』(서울: 한국국악학회, 1991), 제19집.

전인평. “봉래의(鳳來儀)의 장단과 속도,” (성남: 한국정신문화연구원 박사학위 논문, 1999).

전인평. 『실크로드음악과 한국음악』(서울: 아시아음악학회, 2001).

전인평. 『아시아음악연구』(서울: 중앙대학교출판부, 2001).

전인평. 『한국음악장단의 역사와 논리』(서울: 중앙대학교출판부, 2005), 552쪽.

<주요 검색어>

세틀 속도, 딸라, 타오 형식, 나탐, 절주, 장단(Three level tempo, tala, thao form, nathap, jieju, jandan)

<Abstract>

New Prospect of *Yeongsanhoesang* from the View of Asian Music

Chun In-pyong(Chung Ang University,
President of Council for Asian Musicology)

As I studied and researched more about Korean traditional music, I have realized that there used to be a lot more cultural exchanges in between Korea and other countries around in the past time than the present. I also have acknowledged the fact that many of the Korean traditional music have been influenced by the music of its neighbouring

countries. For some of them, different point of view has been applied on the theoretical analysis of its musical structures when it compared to that of the other surrounding countries. One can find these typical differences in analysis of *Younsanhoesang*, for it has been distinguished in its analytic views compared to that -the music with same structure- of other countries around.

The musical structure of *Younsanhoesang* is a theme and variation. In this paper, I will examine the theoretical viewpoints and the ways of analyzing/classifying the music in same formats from other surrounding countries in order to compare it with that of Korea. The melodies and rhythms of each musical pieces will be examined in depth.

The melodies of *Younsanhwesang* starts slow and proceeds faster beats. All the melodies that *Sangyoungsan*, *Jungyoungsan*, *Seyoungsang* and *Garakdeoli* are the variations of that of *Sangyoungsan*. In most of other countries, when the music is in the form of theme and variation, the fastest music -or melody- is theme and the rests are variations of it. This way of analyzing the musical form of theme and variation will be applied in countries such as China, Indonesia, Thailand and India. The chinese term for tempo is '*panshi*'(板式). There are also other terms such as '*manban*'(慢板), '*zhongban*'(中板), '*yuonban*'(原板, *yuon ban*), '*samban*'(三板), '*erban*'(二板,) and '*touban*'(頭板).

'*Yuonban*' literally means the original theme and the term '*touban*' means the theme that appears the first. As we can find from the music forms and the terms that are used of China, the third theme is always the main theme.

In Thailand, terms such as '*samchan*'(third level), '*songchan*'(second level) and '*chan dio*'(first level) are used to indicate each slow, medium and fast tempo. '*Chan dio*' is always the theme and the rests are the variations of it and the same cases are also found in Indonesia.

All of these music are theme and variations, differ in their origins of countries, but same in the musical structure which it started slow and move to faster tempo where the theme melodies are always the fastest ones. In other words, when the variations are made from the theme melody, the music in slower tempi than its main theme are always placed ahead of it.

As we can see from the analysis on the musical form of theme and variation from each countries, there are common logics to it. That is to say, the slower pieces are always the variations and the main theme is on fast tempo. Contrast to that, Korean *Youngsanhoesang* is analyzed differently, which is the piece in slow tempo is always the main theme and the variations are in faster tempo.

One of the distinctive feature of the rhythm of Asian music is that one rhythmical pattern is transformed in many different shapes in accordance with the tempo of the piece. When compared and applied in the analytical logics of the music of theme and variation from the countries around Korea, the main theme of *Youngsanhoesang* should be '*garakderi*' and the main beat(rhythm) should be 'doduri jangdan' in six.

This conclusion could confuse the readers for it is differ from the already known musical theories and analysis of *Youngsanhoesang*. Further studies and researches should be followed to find out the reason of differences in analyzing Korean *Youngsanhoesang* as a musical form of theme and variation with that of the other countries around.

<전인평 경력 사항>

중앙대 국악대 교수(학장역임), 문화재청 문화재 전문위원 역임.
아시아음악학회 대표, 영문학술지 Asian Musicology 발행인.
난계악학대상(2003), 기독교문화대상 수상(2004)
주요저서 [아시아음악연구] [새로운 한국음악사]
주요작품 [거문고 협주곡 왕산악], 거문고 독주곡 [정음후사]