

조선조 아악의 기호학적 특성

— 영산회상의 기호학적 분석

서우석*

1. 영산회상

이 글은 영산회상(현악 영산회상)의 단소 연주를 기호학의 관점에서 분석한 글이다. 영산회상은 상령산, 중령산, 세령산에 이어 가락제지(가락덜이), 상현환입(상현도드리), 하현환입(하현도드리), 염불환입(염불), 타령, 군악으로 이어지는 곡이다. 이 곡의 연주 형태는 크게 관악 영산회상, 현악 영산회상으로 구별된다. 관악기 중심의 연주를 대풍류라고 하고 이 연주형태의 곡은 표정만방(表正萬方)이라고 부르고 이를 삼현영산회상으로 칭하며, 현악기 위주의 연주를 줄풍류라고 하고 이 연주형태의 곡은 중광(重光)이라고 부르고 이를 평조회상이라고 칭한다.

악학궤범(樂學軌範)은 이 곡이 처용무의 반주음악으로 사용되었다고 기록하고 있다. 원전으로는 숙종 재위시, 신성(申晟)이 지은 현금신증가령(玄琴新證假令)의 악보가 가장 오래 된 것이고 영조 재위시, 서명응(徐命膺)이 지은 대악후보(大樂後譜)와 그 후 장악원에서 지은

* 서울대학교 음악과

속악원보(俗樂源)로 꼽히고 있다. 위의 원전에 따르면 영산회상불보살(靈山會上佛菩薩)이라는 일곱글자의 가사를 노래하기 위한 음악으로서 성악곡이었던 것으로 추정된다. 그후 기악곡으로 변모하여 현행의 모음곡(組曲)이 되었다.

이 글은 상령산, 중령산, 세령산에서 의 분석이다. 상령산에서는 기호단위의 분석에 중점을 두고 중령산과 세령산에서는 보다 긴 단위의 분석에 국한한다.

2. 기호학에 관한 설명

기호학은 그 출발부터 단위 설정을 위한 기호적 단위의 설정을 논의 한다. 음악의 경우, 그 논의가 필수적일 뿐 아니라 당위 계층으로 논의가 옮겨 갈 경우에도 항상 최소 단위의 기호를 설정하는 일에 대한 논의와 반성이 필수적이다. 그 이유는 음악이 말의 단어처럼 당연히 용인되는 기호적 단위를 가지고 있지 않기 때문이다. 따라서 기호적 단위의 정의는 음악 기호학의 첫 출발점이 되고 기호학의 관심이 상위층으로 옮겨지더라도 기호단위의 정의는 항상 재검토의 대상이 된다.

잠시, 언어에 비유해 말하자면 다음과 같다. “나무교동에있다”는 발음 연속체가 있다고 하자. 이 발음 연속체는 “나 무교동에 있다”의 기호 단위의 연결일 수가 있는가 하면 동시에 “나무 교동에 있다”가 될 수 있다. 또한 이 발음은 “나무교 동에 있다”의 연속체일 수도 있다. 물론 “나무교”로 불리는 다리가 동쪽에 있다는 뜻이 될 것이다. “나무교동 애 있다”는 전언도 발음에 따라 이루어질 수 있다. 그 뜻은 “성이 ‘나’씨이고 이름이 ‘무교동’이라는 댁에 애기가 있다”는 뜻이 될 것이다. 물론 현실에서 그러한 전언이 이루어질 가능성은 높지

않을 것이다. 그러나 음악이 경우 그러한 의미적 보조가 없으므로 그 선택은 보다 자유롭다. 음악의 경우, 관습적인 제한이 주어지기는 하지만, 이를 엄격한 기호학적 분석의 기준으로 삼기가 쉽지 않은 것이다.

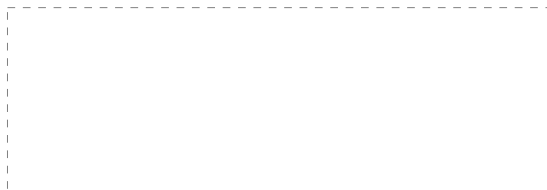
음악 기호학의 발전과정을 살펴보면, 나띠에(Nattiez), 뤼베(Ruwet) 등에 의해서 음악의 기호 단위를 어떻게 설정해야 하는가에 대한 노력이 있었다. 이들은 음악에 의미적 보조가 없음을 인정하고, 철저한 반복 단위의 점검으로 기호 단위를 결정해야 한다는 의견을 제시하였다. 나띠에가 분석한 브람스의 곡을 예로 들어보자.

[악보 1]

연주



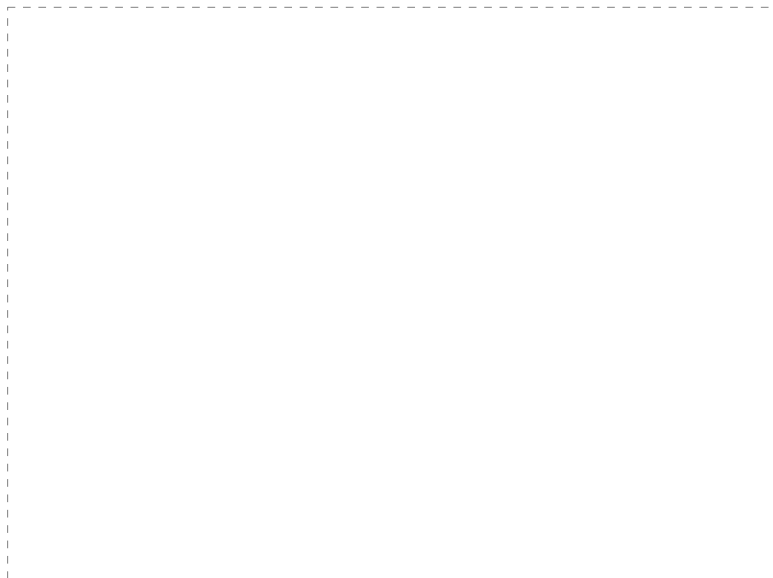
연주



이 곡을 반주를 함께 기보한 기호 단위 설정을 보면 다음과 같다.

[악보 2]

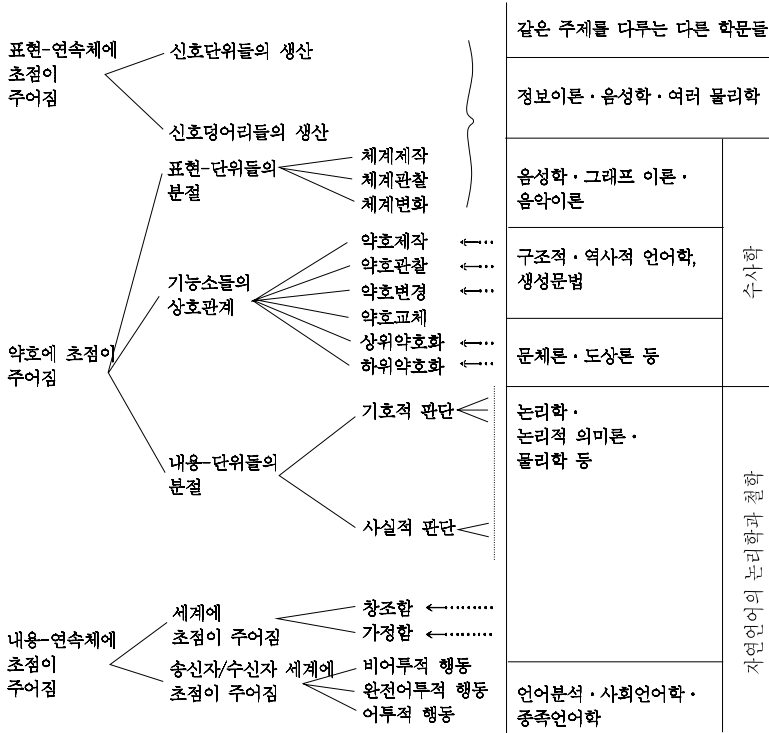
연주



그러나 음악의 기호학적 차원은 단순히 기호 단위의 규명과 분석에 끝나지 않는다. 에코는 그의 기호학 이론에서 이 계층성에 대해 언급하고 있지만 음악의 폭넓은 계층성에 대한 인식이 결여되었던 것으로 보인다(Eco: 173). 그가 판단한 바에 따르면 음악은 이 연속체의 한 층에 국한되는 것이었다. 그러나 음악에 대한 기호학적 관심은 90년대 이후 음에서 음악적 텍스트에 이르는 모든 층에 기호학적 구조가 있음을 인정하게 된다. 에코가 요약한 도표를 보면 다음과 같다 <표 1>.

<표 1>

표 31 기호



그의 설명은 다음과 같이 요약될 수 있다. 그는 기호의 전체 층을 다음과 같이 나눈다. 초점이 주어지는 항목을 지적한다.

1. 표현-연속체(a.신호 단위들의 생산, b.신호 덩어리들의 생산),
2. 약호-체계(a.표현 단위들의 분절, b.기능소들의 상호관계, c.내용 단위들의 분절),
3. 내용-연속체(a.세계에 초점이 주어짐, b.송신자/수신자 관계에 초점이 주어짐)

그리고 이 세 항목에 관련되는 학문적 분야를 다음과 같이 지적한다.

1. 표현-연속체의 경우—
정보이론, 음성학,
2. 약호-체계의 경우—
a에는 음성학 그래프 이론, 음악이론,
b에는 구조적-역사적 언어학, 생성문법, 문체론, 도상론
c에는 논리학, 논리적 의미론,
3. 내용-연속체의 경우—
언어분석, 사회언어학, 종족언어학

여기서 우리는 음악의 경우 기호학적 연구가 표현 단위들의 분절에 국한되어 있는 것으로 그가 판단하고 있었음을 알 수 있다. 다시 말해, 표현 단위들의 분절에 음악의 기호학적 연구를 제한한 것이다. 이는 앞서 말했듯이 초기의 음악 기호학의 상황으로 보아 타당한 판단이었을 것이다. 그러나 우리는 예코가 제시한 세 층 즉 (1)표현-연속체, (2)약호, (3)내용-연속체의 전 계층을 포괄하는 기호학적 관심이 음악에서도 가능함을 보일 것이다.

그는 음악 연구를 언어의 음성학적 연구에 상응하는 범위로 제한한 것이다. 그러나 음악 기호학 역시 음운론, 어휘론, 통사론, 의미론, 수사법, 텍스트에 이르는 전 계층에 확산될 수 있다. 예코가 제시한 바에 따르면 약호는 다음 사항들이 포함된다.

약호

표현 단위들의 분절

체계제작, 체계관찰, 체계변화

기능소들의 상호관계

약호제작, 약호관장, 약호변경, 약호교제, 상위약호화, 하위약호화
내용-단위들의 분절
기호적 판단, 사실적 판단

위의 약호에 초점이 주어지는 계층은 음악기호학의 전분야가 된다. 다만, 텍스트 전체로서의 계층만이 제외되어 있다. 음악의 경우 위의 항목중 내용-단위 분절 중 사실적 판단은 해당되지 않을 것이다. 언어학에서 보자면, 위의 항목들은 음운론에서 의미론을 거쳐 수사법에 까지 이르는 항목이다.

그는 내용-연속체를 다음 항목으로 나누었다.

내용-연속체
세계에 초점
참조, 가정
송신자/수신자에 초점
illocutionary
perlocutionary
locutionary

우리는 여기서 약호-체계의 최종 단계와 내용-연속체 사이의 구별을 분명히 해야 할 것이다. 그가 설정한 내용-연속체는 약호-체계와 중복될 수 있다. 따라서 내용 연속체는 “실-세계내의-상황”으로 범주를 설정해야 할 것이다. 그래야만 시, 연극, 소설등의 문학작품은 실-세계를 배제하더라도 그 작품이 자체 내에서 만든 작품내-세계에서 여러가지 의미 변화를 만드는 것을 설명할 수 있게 된다. 서설등의 이야기는 실-세계를 배제하고도 의미를 설정한다. 우리는 그것을 텍스트의 세계 안에서 판단 할 수 있다. 그러나 문학작품은 텍스트 내의 범주를 벗어나 실-세계 내에서 또 다른 의미 발생을 시킬 수 있다.

에코가 말하는 세계에 초점(참조, 가정)은 우리의 관점에서 보자면 “약호-체계”에 포함된 것이다. 다음 항목인 송/수신자의 관계에 의해 이루어지는 illocutionary, perlocutionary, locutionary의 항목만이 아마도 실-세계내의-상황일 것이다.

송수신자 관계의 세 항목은 다음과 같이 설명될 수있다. 예를 들면, 한 사람이 “쌀이 없습니다. 돈은 여기 있습니다”고 말했을 때에 그 상황에 따라 이 말은 “쌀을 사오라는”명령이 될 수도 있고, “걱정하지 말라”는 위로도 될 수 있고, “이제 희망은 없습니다”는 절망의 표현일 수도 있다. 또한 그 모든 의미를 배제하는 단순한 “보고”일 수도 있다. 이 세 가지 의미의 결정은 실-세계의 상황과 송수신자의 관계에 의해 정해진다. 그러나 그것이 소설내의 서술이었을 경우 그것은 작품내-세계이므로 기호의 세계, 즉 기호의 최종적 단계인 텍스트이어야 한다. 다시말해 연극이나 소설의 상황에 의해 그 의미는 그 세계 안에서 결정되어 있다는 것이다.

음악의 경우 송신자/수신자의 관계는 생산된 음악과 그것이 소비되는 시대의 상황에 의해 결정될 것이다. 모차르트의 오페라 “피가로의 결혼”의 상연은 당시로서는 귀족 사회에 대한 저항이었다. 그것은 당시의 송신자와 수신자 사이의 관계를 벗어나서는 설명되지 않는다. 그러나 일반적으로 음악작품의 경우 그 작품의 의미세계는 송수신자의 관계를 벗어난 텍스트 내의 상황에서 설명된다.

2.1. 음악의 기호학

음악의 구조는 언어의 구조에 자주 유비된다. 음소, 음운, 단어, 문장, 문단, 텍스트로 나누어지는 크기의 구조는 음악에도 같이 적용된다. 음, 음계, 모티브, phrase, period, section, movement(악장), piece(전곡)의 크기로 구분되다. 이 크기의 단위는 각각 자신의 구성 규칙으로

이루어진다. 그 규칙은 하위 계층과 연관된 건축적 구조의 측면을 지닌다. 다르게 말하면 하위 체계와 필연적 연관성을 지니면서 이루어지는 법칙들이다. 그러나 계층이 상승되면서, 하위 계층의 규칙으로부터 자유로운 측면이 나타나게 되고, 그에 따라 계층의 다양성이 형성된다. 예를 들면 한 멜로디는 음계의 음들로 이루어져야 한다는 강제성을 지니지만, 그 규칙하에서 다양한 멜로디를 만들수 있게 된다. 멜로디에는 자신의 계층에만 적용되는 고유한 구성 법칙을 만든다. 그러나 한 악장이라는 좀 더 긴 길이, 즉 한 단계 높은 계층으로 상승하면, 멜로디의 규칙을 지키면서 동시에 새로운 면모의 음악을 만드는 규칙(악호)들이 나타나게 된다.

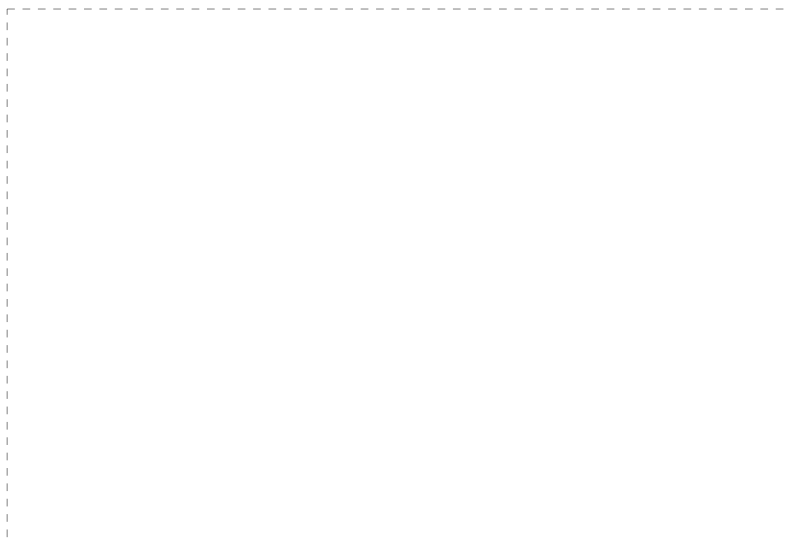
2.2. 선율악호 또는 선율소(melome)

여기서 우리는 유럽의 클래식 시대의 음악의 기호학적 특징을 간단히 살핀 다음, 영산회상의 기호학적 특징을 규명해야 할 것으로 보인다. 논의를 유럽의 클래식 시대에 국한시키는 이유는 편의를 위한 것이다. 유럽의 음악은 시대에 따라 양식적 특성이 다르기 때문에 전 시대를 포괄하는 논의를 피하는 것이 좋을 것이다. 물론 같은 시대일 경우에도 장르에 따라 악호의 특성은 다르다. 예를 들면 바로크 시대의 작곡가인 J. S. 바하의 경우, “프렐루드와 푸가”는 두 음악이 짝 지어져 있는 하나의 작품이다. 프렐루드와 푸가는 그 구성 방법이 매우 다르다. 프렐루드는 그 분절이 한 마디 또는 두마디에 의해 기호 단위가 이루어지고 그 마디를 구성하는 모티브 역시 기호적 차원의 간결성을 지니는 경우가 있는가 하면, 토카타 풍으로 어디서 어떻게 분절해야 할지 모르게 긴 악절로 이루어지는 경우도 있다. 반면, 푸가는 그 구성 방법이 단일하다. 주제라는 분명한 단위가 주어지며, 규칙에 의해 곡이 구성되기 때문에 기호적 단위의 분절과 그 계층적 상승이

프렐루드와는 판이하게 구별된다. 여기서 우리는 모차르트의 피아노 소나타 1악장(주제와 변주곡)의 주제에 대한 간결한 기호적 계층을 설명하기로 한다. 그 다음 이 곡이 기호학적 구성의 명료성과 대조를 이루는 단소 연주의 영산회상을 살피려고 한다. 다음은 모차르트의 피아노 소나타 A 장조(K.331)의 1악장 첫 부분이다.

[악보 3]

연주



1악장은 주제와 여섯개의 변주곡으로 이루어져 있으며, 그 뒤를 이어 2, 3악장이 계속된다. 따라서 전체 3악장을 담론적 전체라고 말해야 할 것이다. 우리는 위의 주제를 소단위의 담론으로 생각하고 살피기로 한다. 다시 말해, 최소 기호 단위로 부터 어휘, 문장, 통사, 수사를 거쳐 담론에 이르기까지의 기호학적 구조를 살펴 보는 것이다.(악보의 부분을 다음과 같은 방식으로 지칭하기로 한다. 첫마디를 지칭할 경우 (1), 둘째마디는 (2), 첫마디의 전반은 (1/1) 후반 반은 (1/2),

둘째 마디 전반은 (2/1), 후반은 (2/2) 등으로 표기한다. 그리고 1마디에서 4마디까지는 (1-4)로 표기한다.)

기호학 이전의 전통적 음악의 분석 방법으로 이 곡을 살펴보면 다음과 같다. 곡은 전체적으로 (1-8)+(9-18)로 이루어진다. (1-8)은 (1-4)+(5-8)로 구성된다. 같은 악절의 반복이다. 그러나 종지형이 다르다. (1-4)은 I-V의 반종지고 (4-8)은 V-I의 완전 종지다. 이 여덟마디가 첫 악절을 이룬다. A를 이루는 셈이다. 다음 (9-16)까지는 B이다. 그중 (9-12)는 대조가 되는 부분의 출현이다. (13-16)은 처음 들었던 주제의 재출현이다. 즉, (5-8)의 반복이다. 그 끝이 변형되어 다음 coda (17-18)로 이어진다. 따라서 곡의 전체적 구조는 A+B이고 이는 다시 (a+a)+(b+a)+coda로 이루어진다. 이상이 전통적 분석이다.

이 곡을 기호학적으로 분석해보자. 도표를 사용하지 않고 설명으로 대신하기로 한다. (1)과 (2)는 같은 것의 반복이면서 같은 것은 아니다. 이를 과거 음악이론에서는 시퀀스(sequence)라고 부른다. 음악적 구조는 같은 것이 나타나는 반복(repeat)과 다를 것이 나타나는 대조(contrast)로 이루어진다. 반복과 대조의 사이 또는 양쪽의 성격을 모두 지닌 것이 동형(sequence)이다. (1/1)에서 (1/2)로의 진행은 c #-e의 골격을 지닌다. 마디 (2)는 b-d의 진행이다. 이 시퀀스는 다음 마디의 a-c #이 나타날 것을 기대하게 만든다. 그 기대는 원했던 대로 나타나는 것이 아니고 연기된다. 즉 (3/1)-(4/1)에서 나타난다. 이 불만, 또는 기대를 어긴 좌절은 마디(7)에서 해결된다.²⁾

(1-4)와 (5-8)은 같은 단위다. 글에 비교한다면 “~~하였고, ~~하였다”에 유사한 구조이다. (1-4)는 그 끝은 반종지로 끝막고 (5-8)은 그

2) 음악의 구조에서 기대의 어그러짐의 형성과 그 해소는 흔히 나타나는 기법이다. 그 구조는 의미의 배경을 지니지 않는 것이므로 우리의 생활세계에 비유하자면 좌절, 불만, 배신의 중 어느 의미를 택해도 무방하다. 이는 음악 기호학이 악호와 텍스트적 층에서 이루어지는 구조가 언어에 비유하자면, 언어의 배경에 있는 발화자의 태도 층과 유사하기 때문일 것이다.

끝을 완전종지로 끝맺는다. 그리고 앞서 말한 문장적 차원에서 보자면, 기대의 좌절과 그 회복이 멜로디의 힘으로 내재되어 있다. 이 힘을 우리는 선율 약호(melome)라고 부를 수 있다. 이에 대해서는 악보4와 5에서 더 설명된다. (9-16)에서 반주의 음형이 바뀌고 멜로디의 성격이 바뀌는 것으로 보아 (1-4)+(5-8)에 대한 대조의 역할을 한다. (13-16)은 (5-8)의 다시 나타남 즉, 재현이다. (17-18)은 곡을 끝맺는 꼬리에 해당된다.

기호학적 분석 역시 $(a+a)+(b+a)+coda$ 의 구조를 보여준다. 이를 기호학의 담론적 차원에서 설명하자면, 언급, 반복(강조), 전환, 결론이라는 언어의 서술 구조와 유사하다. “언급, 반복(강조), 전환, 결론”을 한 차원 높혀 보자. $(a+a)$ 와 $(b+a)$ 가 첫머리가 다르다는 관점에서 같은 것이라고 말할 수 없다고 한다면, 이 구조는 $A+B$ 가 될 것이고, 앞 머리가 바뀌었지만 같은 것이라고 본다면, 이는 $A+A$ 의 구조로 파악될 수 있을 것이다. 따라서 $A+A$ 는 같은 이야기를 반복해 들려주어 이야기의 중요성을 강조한 담론 방법이고 $A+B$ 는 한 이야기의 뒤에 다른 이야기를 대조적으로 들려줌으로서 두 앞 이야기의 특징을 들어내는 담론 방법이라고 해야 할 것이다. 음악적 단위의 동일성은 첫머리가 정체성이 매우 중요하게 파악된다는 점에서 고전적 음악이론은 이를 $A+B$ 의 형식으로 파악한다.

언어에서 우리는 단어들이 모여 문장이 되기 위해 그곳에 어떤 작용이 있음을 인정한다. 그것이 문법적 차원이건 의미적 차원이건 간에 의미를 발생케 하는 힘이 그 안에 있음을 인정한다. 음들이 모여 멜로디가 되는 힘 역시 그 계층적 차원안에 있을 것임을 추정할 수 있다. 음악의 이론은 그 힘을 구조적 짜임새에서 찾는다. 선율을 선율일 수 있게 하는 이 요소를 우리는 선율 약호 또는 선율소(旋律素, melome)라고 부를 수 있을 것이다. 멜로디를 만드는 이 구조적 힘은 한 계층에 한정시킬 수 없다. 그 기능은 두 세 계층에 분포되어 있는

것으로 보인다. 다음의 두 멜로디에서 선율소의 기능을 파악해 보도록 하자.

[악보 4]

연주



[악보 5]

연주



악보 4는 (3-4)마디에서 멜로디의 힘이 생긴다. (2-3)마디가 (4)에서 반복되면서 이루어진 힘이다. 그 힘대로 진행하면 첫줄 아래 기보한 작은 악보처럼 될 것이다. 그러나 그 힘은 (8)에서 좌절된다. 그 좌절에 대한 보상이 (9-12)에서 이루어진다. 이 힘의 발생과 그 실현이 선율소의 개념이다. 악보 5는 마디(1)에서 생긴 do-sol의 도약으로 인해 이루어진 빈 공간, 즉 간격을 매꾸어야하는 요청이 생기고 이를 이루는 선율소의 기능을 요구하게 된다. (3-4)는 <fa-mi-re-do>로 그 사이를 메꾸고 있지만 (4-5)와 (5-6)은 그렇게 메꾸어서는 안된다는 것을 가르치려는 듯 <sol-fa-mi-re-do>로 메꾸며 이를 재확인한다. 그리고 다시 멜로디는 처음 것을 받아들임으로서 종결된다. 이 두 멜로디의 선율소는 그 기능이 유사하다. 그러나 선율소가 위치하는 층이 다르다. 악보 4는 첫 네 마디에서 발생한 요인을 기억해 두었다가

(5-7)마디에서 실현한다. 즉 4마디 단위의 계층에서 실현한다. 그러나 악보 5는 기억해 두었다가 실현하는 것이 아니라 곧이어 실현된다. 간격을 매꾸어야겠다는 선율소가 발생하자마자 그 해결로 들어서는 것이다.

이 두 선율을 모차르트에 비교해보면 또 다른 차이를 알게 된다. 모차르트의 경우는 표면층의 장식음을 제거한 후에 나타나는 층에서, 다시말해 한 단계 높은 층인 구조적 층에서 반복 요청이 발생하고 이를 연기한 후 다음 네 마디에 이르러 해소해주는 것으로 보아 선율소가 위치하는 장소가 표면이 아닌 구조라고 할 수 있다. 즉 언뜻 알아차리기 어려운 숨어 있는 장소에서 선율소가 발생하고 해결된다.

모차르트의 경우 구조층에서 선율소의 역할이 나타난다고 해서 표면층의 역할이 없지 않다. (1/1)를 살펴보자. 여기서 나타나는 선율적 움직임은 짧은 음이지만, 상행했다는 기억을 남긴다. 이 기억으로 인해 (1/1)에서 (1/2) 사이에 생기는 상행이 힘을 얻는다. 만일 (1/1)이 다음과 같다고 한다면 이 한마디의 선율소를 이루는 요인의 강도가 달라질 것이다.

[악보 6]

연주



위의 악보는 모차르트의 것을 조금 변형시킨 것이다. 마디 1의 두 번째 음(d)를 b로 바꾸고, 마디 2의 두 번째 음(c#)을 a로 바꾼 것이다. 지금 우리가 변형시킨 곳이 음운의 층이라고 한다면, 이 층에서의 변화가 어휘의 층의 선율소적인 힘의 형성에 영향을 준다고 말해야 할 것이다. 하위층의 변화가 상위 층에 영향을 주는 것이다. 일반

적으로 미적 텍스트는 모든 층들이 서로 얹혀 있으며 서로 영향을 준다고 설명된다. 이 경우 역시 그러한 설명을 위한 좋은 예가 될 것이다. 선율소를 언어에 비교해 말하자면, 음운에서 어휘, 통사, 의미론을 거쳐 텍스트 이전까지의 상황에 걸친 폭넓은 개념으로 보아야 할 것이다. 층에 따른 기능을 구별하려면, 의미소(eme)가 의소(sememe)로 세분화되듯이 음악의 선율소(melome)도 더 세분해야 할 것이지만 세분하여 각각에 용어를 부여하기는 쉽지 않을 것으로 보인다.

음악 기호의 단위를 설정함에 있어서 기존의 음악이론이 사용하는 개념을 살필 필요가 있을 것이다. 기존의 음악이론은 motif, antecedent, consequent, phrase, period, subject, theme, bridge, codetta, section, exposition, development, recapitulation, cadenza, coda 등의 개념들을 사용한다. 이는 텍스트 내의 층을 지칭하는 개념들이다. 텍스트 자체를 가리키는 개념은 symphony, concerto, sonata, suite, fugue, prelude, overture 등이다.

motif에서 coda에 이르는 개념들은 언어에서 말하자면, 단어, 문장 등의 개념을 거쳐 글의 끝맺음에 해당되는 용어들이다. 그리고 symphony에서 overture에 이르는 용어들은 전체 텍스트의 유형을 지칭하는 말들이다. 언어에서 말하자면, 개회사, 축사, 격려사, 강의 등에 해당되는 것들이다. 이 둘의 용어들의 존재는 음악에도 기호 단위의 상승이 있으며 텍스트의 유형이 있음을 알리는 것이다. 앞서 말한 선율소는 motif 이후 텍스트 이전까지의 기능소를 총칭하는 것이다. 이 개념들을 상세화하는 작업은 본 논문의 역할이 아닐 것이다. 우리는 이제 영산회상의 상령산을 분석하려고 한다. 현악 영산회상의 단소 독주 부분을 분석함으로써 선율소를 찾고 그 특이성을 찾아 본다. 이 작업 후 상령산 전체 텍스트의 특성이 무엇인가를 알아 볼 것이다.

3. 영산회상의 분석

앞서 말했듯이 영산회상은 영산회상불보살(靈山會上佛菩薩)이라는 가사로 불리던 불교의 음악이다. 가사가 탈락되어 기악곡으로 고착되었다. 우리가 분석하려고 하는 대상은 중광(현악영산회상)으로서 단소 독주이다. 단소연주를 택한 것은 그것이 독립적으로 연주되기 때문이기도 하지만, 선율적 꾸밈이 가장 많으며 영산회상에서 우리가 주목해 듣는 바의 표면이기 때문이다. 또한 이 글은 상령산의 분석을 세밀히 검토한 다음 중령산, 세령산은 분석단위의 길이를 좀더 길게 설정하여 주고 담론적 측면에서 살필 것이다.

3.1. 상령산

상령산은 담론적 측면에서 볼때 한 단위에 해당된다. 교향곡에서 말하자면, 한 악장에 해당된다고 할 수 있다. 한 단위로 파악될 수 있는 상령산은 다시 네 부분으로 나누어진다. 4장으로 구분되고 명시되어 있다. 상령산을 들으며 우리가 느끼는 첫번째 특징은 예시한 모차르트의 주제과 같은 선명한 구조를 파악할 수 없다는 점이다. 다르게 말하면, 곡의 형식이 파악되지 않는다는 점이다. 그러나 장식음에 관심을 두고 들을 경우, 그곳에 무엇이 있음을 알게 되고 느끼게 된다. 다시 말하면 전체적인 파악은 불가능하지만 부분적 연관성에 집중하며 들을 수 있게 된다. 이렇게 들을 경우 세부에 관심을 두고 듣는 것이므로 전체 형식에 대해서는 관심이 없어지게 된다. 듣는 사람이 부분에 함몰함에도 불구하고 상령산은 전체를 관통하는 뚜렷한 형식적 틀을 가지고 있다. 다만 그 틀이 듣는 사람에게 인식되지 않을 따름이다. 다음은 전체적을 틀을 보이기 위한 분석이다.

[악보] (상령산전체)



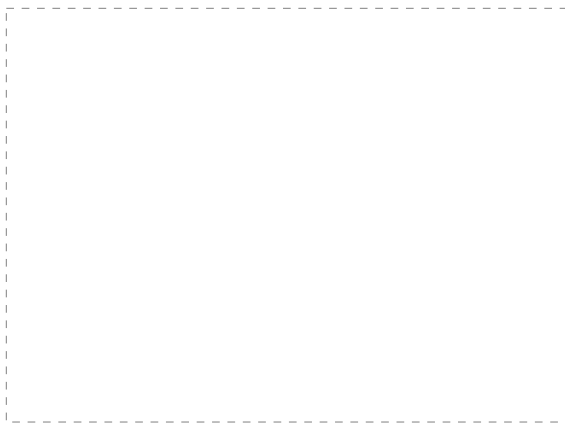
위의 악보 배열은 다음과 같다. 1장의 오른 쪽은 비워두었다. 2장, 3장은 수평으로 배치하여 좌우의 비교를 쉽게 하였다. 3장은 두 부분으로 나누어 좌우로 배치 하였다. 이 역시 좌우를 비교하기 위함이다.

여기서 우리는 각장을 마무리 짓는 마지막 두줄이 (정확하게는 그 앞줄의 끝부터 시작된다) 같은 것임을 알 수 있다. 각 악장의 종지를 두 줄이나 되는 동일한 긴 악절로 처리한 것이다. 그러나 감상자는 그것을 알아차리기가 쉽지 않다. 끝줄 끝 반마디 정도에 이르러서야 종지형임을 알아 차릴 수 있게 된다. 4장은 둘로 나누어 보았을 때에 그 전반에 종지형의 일부만이 나타나는 것을 확인 할 수 있다. 다르게 말하면 종지형의 뒷부분을 변형한 두줄을 삽입함으로서 4장을 전반, 후반으로 나누고 있는 셈이다.

1) 상량산의 분석

다음은 1장 분석악보다. 분석된 악보의 첫줄은 B♭에서 E♭의 연결이다. 그러나 두 음의 인지적 차원의 연결은 이루어지지 않는다. 그 연결이 회피되어 있기 때문이다. 그 관계의 형성이 이루어지지 않는 것은 B♭음 뒤의 꼬리 때문이다. 장식음이라고 불릴 수있는 이 꼬리 때문에 우리는 B♭-E♭의 관계 즉, 음정을 만들지 못한다.

[악보 7] 연주



1장에는 중요한 장식음이두개가 나타난다. 와 이다. 그 모양은 다음과 같다.

[악보 8]



는, 둘째줄의 E♭-B♭(a1)의 출현과 세째줄의 이후 나타나는 그 변형(a2)을 거쳐 이루어진다. 그 변형은 a1 → a2 → 로서 다음과 같다.

[악보 9]



이는 장식음의 모티브적 발전이라고 할 수 있다. 끝 두줄의 사각형으로 표시한 종지악구의 첫부분에 의 요소가 삽입되어 있고 뒷부분에 의 요소가 삽입되어 있다. 이는 종지형을 독립시켜 큰 단위로 인식하기 보다는 곡의 낮은 차원, 즉 짧은 단위들의 관계라는 차원에서 그 연관성을 찾게 만든다. 따라서 저 차원의 파악에 매달리게 함으로써 고차원의 구조 인식을 방해 받게 되는 것이다. 저 차원과 고 차원의 혼돈이 일어나는 것이다.

기둥이 되는 음들의 진행과 그 앞뒤에 잇는 장식음들을 표시하면 다음과 같다.

(B ♭) — (E ♭)

(B ♭) — (E ♭)

(F) — (E ♭)

(A ♭)

Coda

장식음 는 그 자체로 선율적 단위로 인식된다. (악보 10의 (가))는 두음, 다섯음, 두음의 세부분으로 단위로 인식된다(악보 10의 나). 이 장식음중 긴음들인(B ♭-A ♭-B ♭)은 뒤에 3장(상령산)의 처음에 나타남으로서 장식음을 이루었던 기동음을 들어낸다. 의 기능은 단순히 B ♭ 음을 장식하는 것에 그치지 않는다. 는 앞의 B ♭ 음에 대한 인식을 흐름으로서 다음의 E ♭ 과의 관계를 성립하지 못하게 방해한다.

[악보 10]

(가)



(나)



악보 10의 장식음 를 살펴보자. 연주자의 의도에 따라 우리는 이 장식음을 앞서 설명한 것 처럼 세개의 무리로 들을 수도 있고 두개의 무리로 들을 수도 있다. 그 선택은 연주자의 몫이고 이는 이곡의 연주에서 매우 중요한 선택이 된다. 이 장식음의 처리가 중요한 것은 이 음들이 그 앞에 출현하는 긴 음인 B ♭ 의 꼬리이기 때문이다. 이 꼬리 다음에 나타나는 기동음인 E ♭ 음과의 연결을 방해하는 것이 의 한 기능이다. 속된 표현을 쓰자면 꼬리를 흔드는 모습에 현혹되어 사태의 정확한 진전을 볼 수 없게 된 것이라고 말할 수 있다. 1장의 제 2행(1행은 쉼)은 감상자를 현혹 또는 미망에 집착케함으로서, 현상의

배후를 파악하지 못하게 만든다고 해석할 수 있다. 욕망에 사로잡혀 실상을 알지 못하는 것이다.

앞서 B♭ -E♭, B♭ -E♭, F -E♭, A♭, Coda로 표기한 구조는 “제시, 반복, 삽입, 종결”의 순서로 이해될 수 있다. 이 곡을 암송해서 연주할 수 있는 연주자는 이 개념들에 힘입어 기둥들의 순서를 지킬 수 있을 것이다. 그리고 이 바탕 위에 첨가되는 장식음들의 변화를 기억하면 암송 연주가 가능하게 된다. 이때 장식음과 기둥음은 그 속하는 계층이 다름에도 불구하고 같은 층에서 갈등하게 된다. 즉 표면과 구조가 갈등하는 것이다. 이는 곧 미망과 깨달음의 갈등이다.

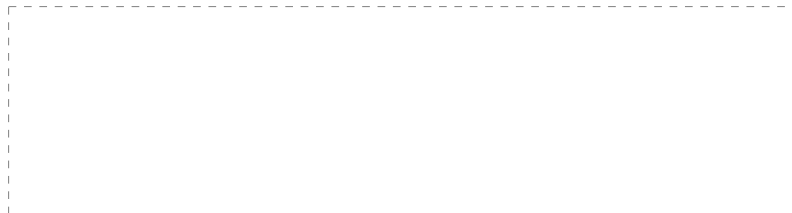
이를 더욱 뒷받침해주는 바는, 1장의 끝 두줄(악보 11(나)에 제시)에서 찾을 수 있다. 사각형으로 감싼 이 두줄은 상령산의 1, 2, 3, 4장 모두에서 그 끝을 마무리하는 종지의 구절로 사용된다. 다르게 말하면 각장은 그 끝의 두줄 즉, 네마디가 같다는 뜻이다. 다르게 말하면 이 악구는 장(章)이라는 차원을 구분해 주는 역할을 하는 단위라고 할 수 있다. 그런데 이 구조적 차원이 장식적 차원과 혼동을 일으키게끔 구성되어 있다.

[악보 11]

(가)



(나)



악보 11의 (가)에 표시된 네 개의 장식음을 , a2, 에 이어 라고 한다면, 악보 11의 (나)의 종결구는 와 a2 사이가 확대되고(첫줄) 와 사이가 확대되어(두째줄) 이루어진 것이다. 다시 말하면 악보 (가)의 첫 마디가 두마디로 확대되고 둘째 마디가 두마디로 확대되어 (나)를 만든 것이다. (가)와 (나)를 비교하면 확인할 수 있듯이, 악보 (나)의 첫부분은 악보 (가)의 후반의 를 다시 반복해 연주하는 듯한, 즉 꼬리를 강조해 이어 가는 듯한 모습으로 출발한다. 이로 인해 (가)와 (나)의 관계는 알기 어려워진다. 여기서 우리는 상령산 1장에서 이미 장식/구조, 모티브-단위/악장-단위의 중첩성을 발견하게 된다. 담론적 차원에서 말하면, 표면/심층의 갈등 또는 미망/견성, 현혹/달관의 담론적 특성이 감추어져 있다고 말할 수 있을 것이다.

악보 12에, 2장과 3장의 분석을 보인다. 여기서 장식음은 앞에 몇 개의 음이 붙음으로서 약간의 변형을 이룬다. 2장과 3장의 종지의 세 행은 같은 것의 반복이다. 그러나 그 반복이 쉽게 파악되지 않는다. 2장 4행의 끝부분은 종지(8행)의 끝과 일치함으로서 중간 종지를 의도한 것으로 보인다. 즉 8행을 4행씩으로 나누려는 의도다. 2장에서 보이는 한 특징은 1장에서 와 a2 사이의 연장이라고 설명한 악절이 종지 이전인 3행 중간에 나타남으로서 구조적 종지형 구조에 대한 중첩이 또다시 이루어지고 있다는 점이다. 이러한 중첩은 다시 말해, 곡의 형식 파악을 쉽게 해주지 않음으로서 우리가 어디론가 알 수 없는 곳으로 인도 되고 있다는 느낌을 받는 요인이 된다.

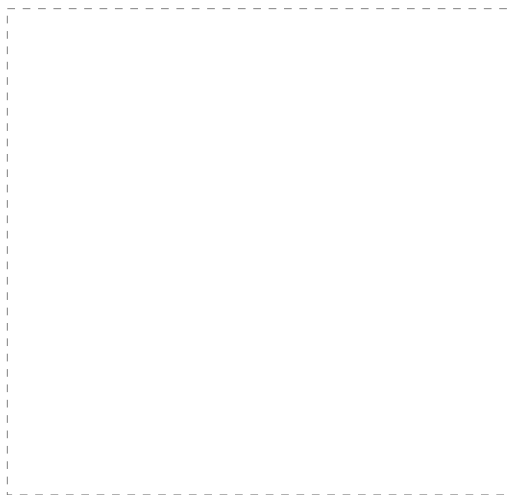
2장의 1행과 4행은 후미의 몇 곳을 제외하고는 같은 것의 반복이다. 도표의 복잡을 피하기 위해 악보에는 표시하지 않았다.

3장의 첫 세음은 그러한 의도가 우연이 아님을 알린다. 이 세음(악보 10의 (나))이 의 기둥음들이다. 이제 4(Bb - Eb)도 음정의 인식을 방해 했던 가 자신의 정체를 들어냄으로서 본질적 구조를 들어내는

것이다. 다시말해 가려져 있던 바의 것, 또는 인식 불능의 것들이 명료해지는 것이다. 에 의한 미망이 사라진 것이다.

[악보 12]

연주



상령산 전체 악보에서 보였듯이 3장의 2행은 1장의 3행과 일치한다. 위의 악보에서 볼 수 있듯이 2장과 3장은 대칭적이다. 이 점은 장식음이 네번 출현하며 장식음 역시 두번 출현하는 것을 보아 알았다.

4장의 분석 악보는 다음과 같다.

[악보 13]



4장의 전체적 구조는 다음과 같다. 1행은 첫 세 장식음이 순서대로 출현하는 것으로 보아 1장의 3행과 같다(3장의 2행 역시 동일하다). 2행-4행, 3행-5행이 행의 전반이 동일하고, 8행-10행 역시 시작 전반

이 동일하다. 8행은 2장 6행과 동일하다.

2) 상량산의 담론적 차원

우리는 지금까지 상량산 1-4장의 장식을 분포와 보다 큰 단위인 행의 반복성 그리고 지장식음과 행 구조의 중첩성을 살펴 보았다. 연주자가 이 둘을 이해 하고 있다고 하더라도, 곡을 외워서 연주하는 데에는 또 하나의 구조적 파악이 전제되어야 암송적 연주가 가능하다. 그 구조는 기둥음이 어떻게 바뀌어 가느냐 하는 방식을 파악해야 하는 것이다. 기둥음은 개별적인 음으로 파악되 보다는, 전후 관계의 음들과 이루어지는 음정관계에서 파악된다. 그러나 연주자의 입장에서 보자면 그 곡의 조성적 공간이 파악되고 나면, 개별음은 위치로서 파악이 된다. 따라서 음고 하나하나가 기둥음의 위치를 확립하게 된다. 그런 뜻에서 다음에 음정을 이루는 단위와 함께 개별음이 제시되기도 한다. 1장서서 4장에 이르는 기둥음의 움직임은 다음과 같다.

1장 (괄호 속은 행번호)

B \flat -E \flat (2), B \flat -E \flat (3), F(3), B \flat ()-E \flat (a2)(4), E \flat ()-A \flat (4),
Coda(A \flat -E \flat -B \flat , E \flat -A \flat -B \flat -E \flat)

2장

B' \flat -A \flat (1), B' \flat -E \flat (2), A \flat -E \flat (3), A \flat -E \flat (4),
E'' \flat -A \flat (6), Coda(A \flat -E \flat -B \flat , E \flat -A \flat -B' \flat -E \flat)

3장

B' \flat -E' \flat (1,견성), E' \flat -A \flat (1), B \flat ()-E \flat (a2)(2), E' \flat (2 $\frac{7}{8}$)-B \flat (3), E' \flat (3 $\frac{7}{8}$)-B' \flat -A \flat , B' \flat -A \flat -E \flat (4), E' \flat -A \flat (6), Coda(A \flat

-E b -B b, E b -A b -B b -E b)

4장

B b () -E b (a2)(1), E'' b (1⁷⁷)-B' b -E b (2), F(2), A b -B' b -E b (3),
 B' b -E b (4), A b -E b -B b (5), E b -A b -F(6),
 F-E b -F(7), B' b -E' b -A b (8), A b -B b (9)
 E'' b -A b (10), Coda(A b -E b -B b, E b -A b -B b -E b)

위의 정리된 기등음 진행은 다음과 같이 정리된다. 이는 단순한 도표의 분포로서 파악되는 것이 아니라, 음악의 청취와 함께 확인되는 것이다. 위의 모든 진행은 B b, E b, A b, F, B' b의 다섯 음의 출현과 그 관계로서 이루어진다. 물론 B' b보다 더 높은 음이 출현하지만 구조적 간결성을 위해 압축해 설명한다. 여기서 각 음들은 특별한 기능을 지닌다. F 음은 항상 첨가의 역할로 등장하고 A b 음은 휴식 또는 안정이라는 주음의 기능을 수행한다. F를 제외한 세음은 (B b ↔ E b), (A b ↔ E b), (B b ↔ A b)의 음정 관계를 만들고 모두가 사용된다. (B b → E b)은 제시의 기능을, (E b → A b)은 상승/도달의 기능을, 그리고 B b은 절정의 기능을 수행하고 F는 첨가/삽입의 기능을 실현한다. 따라서 언어의 담론적 차원에서 비유해 말하자면, 제시는 주제의 도입, 상승은 주제의 전개, 절정은 이야기의 정점, 삽입은 에피소드의 첨가 등으로 해석될 수 있을 것이다. 이런 담론적 차원의 개념은 암송 연주가 기등음을 기억하기 위한 개념적 보조 역할을 할 수 있을 것이다.

3.2. 중령산과 세령산

중령산은 전부 5장으로 이루어져 있고 5장은 그 끝에 세령산으로 넘어가기 위한 박자 변형을 수반한다. 전체 악보는 다음과 같다.

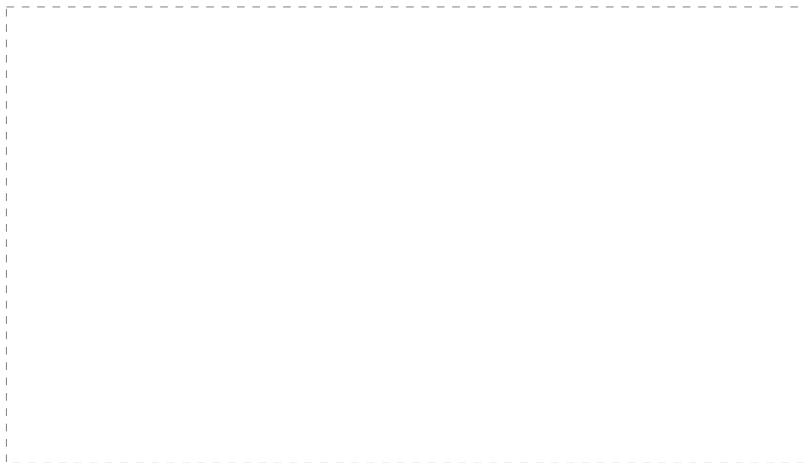
[악보] 중령산 전체



중지3행의 일치와 1장 5행과 2장 4행의 일치로 보아 대칭적 구조라고 할 수 있다. 2장 1행은 상령산 3장 1행과 같다. 우리가 기둥음 구조에서 견성이라고 별칭했던 바의 행이다. 3장과 5장 역시 대칭적 성격을 강하게 지니고 있다. 그 사이에 지금껏 볼 수 없었던 특이한 부분인 4장이 삽입되어 있다. 4장의 특이함은 우리가 지금껏 미망의 근원이 있으면 음악을 듣는 재미였던 , 등의 장식음이 전혀 나타나지 않는다는 점에서 발견된다. 또 3행이후에 보이는 최고음들의 출현 역시 이 부분이 의도된 삽입임을 알려준다. 5장의 끝행은 다음 세령산으로 넘어가기 위한 길목으로 여겨진다. 그런 이유로 박자의 변형이 일어난다.

중령산의 4장이 클라이막스의 형성하고 있음은 영산회상을 상령산, 중령산, 세령산의 세 악장으로 완결된 곡으로 볼 수 있게 해준다. 그런 관점에서, 우리는 세령산 이후의 뒷부분은 시간이 지나면서 첨가된 것으로 보아야 할 것이다.

다음은 세령산의 전체 악보다.



위의 악보에서 보듯이 $Bb \rightarrow Eb$ 의 진행이 1장의 1행과 2행, 그리고 3장의 1행과 2행의 첫 머리에 강조되어 나타난다. $Bb \rightarrow Eb$ 의 진행은 처음부터 그 파악을 흐리면서 나타났고, 상령산 3장의 첫머리 그리고 중령산 2장의 첫머리에 나타났던 우리가 견성이라고 부른 바오이 구조이다. 이구조가 세령산의 1장과 3장에 나타나는 것으로 보아 1장 3장은 대칭을 이루고 이연 2장 4장이 대칭을 이룬다. 즉 1,2/3,4의 구조인 셈이다. 2장과 4장은 A과 Eb 의 출현으로 특징을 이룬다. 이 형식의 간결성으로 보아 영산회상의 상령산 중령산 세령산은 하나의 형식적 단위를 이룬다고 보아야 할 것이다. 그 이후의 가락 제지, 상현환입, 하현환입, 염불, 타령, 군악등은 말하자면 뒷풀이에 해당된다.

4. 맺음말

지금까지의 분석을 요약하면 다음과 같다.

1. 장식음의 기능: 이곡에 나타나는 장식음들은 그 기능이 선율의 단순한 꾸밈을 넘어서 있다. 서울의 형태가 나타나기 전에 장식음이 나타남으로서 그 장식음은 구조적 음들을 연결시켜 만드는 음정의 인식을 방해한다. 상령산 1장 처음에 나타나는 $Bb \rightarrow Eb$ 의 음 진행은 그 사이에 있는 장식음에 의해 4도 음정의 형성을 방해 받는다. 그러나 장식음에 의해 방해 받았던 4도의 음정은 후에 뚜렷이 인식되고 우리의 주의력을 흐트렸던, 장식음은 세음으로 요약됨으로서 (우리가 견성이라고 부른 부분이다) 그 본질을 드러내게 된다.

2. 장식/구조의 중첩성: 상령산의 1장에서 세령산의 끝에 이르기까지 종지적 역할을 하는 긴 악절(평균적으로 말하면, 2행)이 전체의 형식을 받치고 있다. 그러니 이 종지적 구조 역시 잘 인식되지 않는다.

인식되지 않는 이유는 우리가 , a2, , 등으로 부른 장식음들이 종지 악구에 삽입되어 중요한 인식적 계기를 이룸으로서 종지적 단위를 분리해 파악하기 어렵게 만들기 때문이다. 우리는 이른 장식/구조의 중첩성이라고 말할 수 있을 것이다. 이 중첩성이야 말로, 두개의 테트라코드($Bb \leftrightarrow Eb$, $Eb \leftrightarrow Ab$)가 연접해 이루어지는 간단한 음계로부터 복잡한 곡을 만들수 있는 비결이라고 해야 할 것이다.

3. 곡의 담론적 구조는 음악적 구조의 가장 보편적인 담론 체계인 제시, 반복(또는 강조), 발전, 삽입, 종결등의 구조를 지니고 있다. 이러한 보편적 구조, 다시 말해 새로 나타나는 것에 대한 의미 뒷면에 숨어 있는 태도라고 할 수 있는 보편적 구조를 넘어서서 우리에게 흥미를 주는 것은 장식음의 미망에서 그 본질을 파악하고 구조적 음의 연결을 알게 되는 표면 → 심층, 미망 → 견성으로 표현할 수 있는 바의 담론적 구조를 지니고 있다.

4. 대칭 구조: 상령산의 경우, 2장-3장, 4장 전반-4장 후반, 중령산의 경우, 1장-2장, 3장-(4장)-5장, 세령산의 경우, 1장 2장-3장 4장 이라는 대칭적 구조를 보인다. 이 구조는 아주 필요하지만, 감상자에게는 쉽게 들어나지 않는 면이다. 아마도 이를 파악하게 되면 그 많은 장식음과 중첩성에서 벗어나 깨달음에 도달한 느낌을 받게 될 것이다. 영산회상은 말하자면 깨달음을 음악적으로 표현했다고 말할 수 있을 것이다.

참고 문헌

<악보>

문교부(1959), 『민속악보』 제2집, 서울.

김기수(1959), 『단소율보』, 서울.

趙聖來(1980), 『短簫教本 靈山會相』, 서울.

<기호학>

Eco, Umberto(1976), *A Theory of Semiotics*, Bloomington.

Nattiez, Jean-Jacques(1990), *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*.

Eero Tarasti(1994), *A Theory of Musical Semiotics*, By foreword by Thomas A. Sebeok, Indiana University Press.

Semiotic feature of ceremonial music in the period of Chosun

Seo, Woo-soek

Semiotics of music was classified analytical method as like as phology did in language. Eco said in his Theory of Semicotics, semiotics of music could analyze music, on that level and he supposedly means that it can not extent it's analysis to higher level, as to say, level of syntagma and discourse. But recently, Tarasti tried to analyze music in the level of discourse when he applied the conception of actor as themes in sonata allegro form. I tried to find semiotic factors in music-making between melodic fragment and discouse in music. I name it as melome.

In analysis of Youngsanhoesang(靈山會相), korean traditional music Which is handed down before Yi-dynasty, I would apply that conception between two extreme of music construction(motivic intervals and whole pieces). I can find in Youngsanhoesang, following factorw, the methods by which this music made on.

(1) The function of ornamental tones: the ornamental tones in this pieces is beyond decorations of structureal tone. Ornemntal tone, for example, tones of disturbe the cognition of B ♭ -E ♭. This confustion

continue and deserve our attention to be alert in order to grasp the structural intervals.

(2) Mixing of ornament in lower level and closing section of every chapter(章) make us difficult to classify the sections and perceive its function in whole pieces. , a2 and , for example, are inserted in coda, the closing section of every chapter(章).

(3) The discourse level of this music could be interpreted as achieving spiritual enlightenment from confusion between and B ♭ -E ♭ to reveal of B ♭ -A ♭ -B ♭ at music 10(ㄴ). The process from confusion to enlightenment corresponds to the title of this music.

(4) Symmetrical structure: Though a lot of ornaments and their repeats make us difficult to grasp whole pieces, there is clear structural symmetry to make clear schema.

In sangryungsan(上靈山), ch.2-ch.3, ch.4(1st half)-ch.4(2nd half), in jungryungsan(中靈山), ch.1-ch.2, ch.3-(ch.4)-ch.5, in seryungsan(細靈山), ch.1/2-ch.3/4. This formal plan is important in view points of structure in music, but it's hardly conceived by listener on my experiences.

When we achieve this whole hidden structure of this music, it seems analogous to enlightening in buddhism as name of this music implied.

(see; <http://usoc.snu.ac.kr/wrtie/younsang-semio.htm>)

열쇠어: semiotics, semiology, music analysis, melody, youngsangoesang, 영산회상, 靈山會相, 기호학, 기호론, 음악분석