

제주도 굿 음악에 나타난 제주도 음악어법의 정체성 - 칠머리당굿과 동김녕리 잠수굿을 중심으로 -

김 혜 정 *

〈국문초록〉

이 논문의 목적은 제주도 굿에 대한 선행연구를 바탕으로 제주도 음악어법의 정체성에 대한 여러 가지 논의 확장 가능성을 제안하는데 있다. 연구 자료는 제주도 굿과 관련된 선행연구물과 자료집, 그리고 칠머리당굿의 동영상 자료와 필자가 현지 조사에 참여한 동김녕리의 잠수굿 동영상 등이다. 연구 결과는 다음과 같다.

첫째, 제주도 굿에 가장 많은 비중을 차지하는 박자구조는 불규칙박+불규칙박자, 3소박 자유박의 두 가지이다. 또 춤을 비롯한 나머지 부분에서 3소박 4박을 많이 사용하는데, 이는 한국 음악 전반에 나타나는 보편적 특성이라 할 수 있다. 2소박 4박은 3소박 4박을 빨리 연주하면서 생긴 박자이며, 2소박 12박은 3소박 4박을 느리게 연주하면서 나타나는 박자이니 결국은 3소박 4박 계열로 묶어 설명할 수 있을 것이다.

둘째, 제주도에서는 악기를 ‘연물’이라 칭하고 장단 역시 ‘연물’이란 용어를 사용한다. 따라서 제주도 굿의 장단은 ‘○○연물’과 같이 표현하는 것이 가장 적절한 방법이라 생각된다.

셋째, 제주도 굿에 사용된 3소박 4박형 장단의 가사붙임을 살펴보았더니 타령형과 푸념장구형, 굿거리형과 유사한 것을 알 수 있었다. 타령은 경서도 지역에서 널리 사용되는 장단이며, 푸념장구는 평안도 굿에서 사용되는 장단이다. 굿거리 역시 경기와 서울굿, 평안도 굿에서 사용되고 있는 장단이다. 그리고 4·4조(4·2조)와 3·3조 율격의 가사붙임새, 3음보와 4음보 등이 사용되고 있음을 확인할 수 있었다. 이 가운데 3·3조는 주로 황해도 민요에서 출발한 율격이라 생각되며, 평안도에서는 이를 굿에서 사용하고 있어 그 친연성을 확인할 수 있다.

넷째, 본풀이연물과 음영형은 심방이 직접 악기를 연주하면서 독창하며, 주로 앞은반을 사용하므로 박자가 불규칙해질 수밖에 없는 특성이 있다. 이러한 특성은

* 경인교육대학교 교수

내륙의 곳에서도 동일하게 나타난다. 반면 소미가 반주하는 삼석연물은 장단이 규칙적으로 연주되며, 악기 연주로부터 자유로워진 심방은 다양한 의식적 행위와 춤 등의 신체적 표현을 활용할 수 있게 된다. 또한 소미의 반주 가운데 장귀나 울북 정도를 활용하는 반주는 대체로 삽입가요적 성격의 악곡들을 반주하고 있으며 악기 연주법도 달라져서 계열이 다른 악곡이라는 것을 짐작할 수 있다. 실제 서우젯 소리는 민요 계열 악곡이며, 군웅덕담은 창부타령 계열 악곡으로 생각된다.

다섯째, 제주도 곳의 악기인 울북, 설쇠, 대양, 장귀는 내륙의 북, 팽과리, 징, 장구와 외형적으로 비슷하지만, 전혀 다른 방법과 음색으로 연주된다. 때문에 제주도 곳만의 특별한 음색을 만들어내고 있다. 악기 편성이 타악기 위주로 이루어진다는 점에서 황해도, 평안도, 함경도 등의 서도지역 곳 음악과 가장 유사한 특성을 보이지만 울북이 곳에서 많은 비중을 차지하며 사용된다는 점은 독특한 특징으로 생각된다. 또한 장귀의 사용이 나머지 세 악기와 완전히 분리되는 것으로 보아 장귀는 계통이나 수용과정이 달랐을 것으로 짐작된다.

여섯째, 그동안의 선행연구에서 제주도 곳음악의 음계적 특성에 대해서는 깊이 있게 논의되지 못한 경향이 있다. 제주도 곳의 음계적 특성에 대해 아직 결론을 내릴 단계에 이르지는 못하였으나 민요에서와 같이 경서도 지역의 음계와의 구조적 유사성을 발견할 수 있다고 본다.

핵심어: 제주도 곳, 연물, 본풀이연물, 노래연물, 새드림연물, 푸다시연물, 삼석연물

목 차

- I. 제주도 곳음악 연구의 반성적 검토
- II. 제주도 곳의 악기 사용 양상
- III. 제주도 곳의 박자구조와 장단형
- IV. 제주도 음악어법의 정체성과 문화권적 이해

I. 제주도 굿음악 연구의 반성적 검토

제주도 굿을 음악적으로 정리한 자료집으로 『한국의 굿-제주도 칠머리당굿』¹⁾과 『제주도의 무속음악』²⁾을 들 수 있다. 이들 자료집에서는 굿 전체를 악보화하거나 굿의 구조와 내용을 정리하는 등 굿 음악 연구에 필요한 가장 기초적인 기틀을 마련하고 있다. 그러나 자료화한 내용이 인위적 상황에서 녹음된 자료인 경우도 있고, 다양한 굿의 종류와 지역, 시기, 여러 심방의 굿을 다루지 못하고 있다는 점에서 아직 갈 길이 멀다고 생각된다. 다양한 자료의 축적과 반복적인 분석연구, 다양한 연구방법 등이 제주도 굿의 음악연구에서 계속 시도되어야 할 것이다.

제주도 굿의 음악적 연구는 칠머리당굿을 중심으로 여러 차례 이루어진 바 있다³⁾. 제주도 굿의 악곡 유형에 대해서는 장휘주와 황나영이 다루어본 바 있는데, 이들은 악곡의 형식과 기능에 따라 악곡을 분류하였다. 장휘주는 본풀이무가형, 새드리는소리형, 덕담형, 서우젯소리형, 음영형의 다섯 가지로 분류⁴⁾하였고, 황나영은 음영조 무가와 음영형 가창조, 가창조 무가의 세 가지로 분류하여 굿의 구성과 연계하여 그 기능적 측면을 살폈다⁵⁾. 두 사람의 유형은 구분 기준이 다르고 유형화의 방법이 다르지만 내용상으로는 일맥상통하다.

박자구조에 대해서 장휘주는 제주도 굿의 장단을 한배와 박자구조에 따라 분류하였고, 그 결과 3소박 4박을 근간으로 하며 굿거리, 중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리, 단모리 등의 템포로 되어 있다⁶⁾고 하였다. 이외에 이보형⁷⁾, 박정경⁸⁾과 김혜정⁹⁾ 등이

1) 『한국의 굿-제주도 칠머리당굿』 한국음악 31집(서울: 국립국악원, 2000).

2) 노재명·문무병·장휘주, 『제주도의 무속음악』(대전: 국립문화재연구소, 2004).

3) 한만영, 「제주도의 무악연구」, 『한국음악연구』 8집(서울: 한국국악학회, 1979), 5-30쪽; 조영배, 「제주도 칠머리당굿의 음악적 특징」, 『한국의 굿-제주도 칠머리당굿』, 한국음악 31집(서울: 국립국악원, 2000), 9-24쪽; 장휘주, 「박자와 한배로 본 제주도 무가의 유형과 특징」, 『한국무속학』 14집(서울: 한국무속학회, 2007), 115-32쪽; 황나영, 「제주 칠머리당 영등굿의 음악적 구성과 특징」(서울: 한양대 석사학위논문, 2011).

4) 장휘주, 「박자와 한배로 본 제주도 무가의 유형과 특징」, 121-9쪽.

5) 황나영, 「제주 칠머리당 영등굿의 음악적 구성과 특징」, 130-1쪽.

6) 장휘주, 「박자와 한배로 본 제주도 무가의 유형과 특징」, 130-1쪽.

7) 이보형, 「무속음악장단의 음악적 특징」, 『한국음악연구』 19집(서울: 한국국악학회, 1991), 125-32쪽.

8) 박정경, 「굿음악의 지역별 특징연구」, 『한국무속학』 20집(서울: 한국무속학회, 2010), 71-97쪽.

9) 김혜정, 「무악 장단의 음악적 구조와 활용 원리」, 『한국무속학』 20집, 한국무속학회, 2010, 37-69쪽.

전국적인 굿음을 다루는 과정에서 제주도 굿음을 함께 논의한 바 있다.

본고에서는 위와 같은 선행연구를 바탕으로 제주도 굿음을 다시 정리해보고, 이를 통해 제주도 음악어법의 정체성에 대한 여러 가지 논의 확장 가능성을 제안해 보려한다. 한편으로는 여전히 제주도 굿의 음악연구가 부족하지만, 이미 이루어진 연구를 바탕으로 반성적으로 정리하고 문제의식을 자극하는 것도 의미가 있을 것으로 생각되기 때문이다. 물론 아직 집적된 굿자료의 종류가 많지 않으므로 성급한 결론을 내릴 위험성이 있다. 그러나 여러 가능성을 던져보는 것으로 제주도 굿의 학문적 관심을 불러일으키는 데에 일조할 수 있기를 기대해 본다. 본고에서 활용하고자 하는 자료는 제주도 굿과 관련된 선행연구물과 자료집¹⁰⁾, 그리고 칠머리당굿의 동영상 자료¹¹⁾와 필자가 현지 조사에 참여한 동김녕리의 잠수굿 동영상 자료¹²⁾ 등이다.

Ⅱ. 제주도 굿의 악기 사용 양상

제주도의 굿에 사용되는 악기는 대영¹³⁾, 설쇠¹⁴⁾, 울북¹⁵⁾, 장귀¹⁶⁾의 네 가지를 꼽고, 이들이 모두 갖추어진 경우를 7진연물이라 부른다. 그리고 이외에 방울과 바라 등도 굿 의식에서 주요하게 사용된다. 방울이나 바라 등은 악기로 보지 않는 경향도 있으나 이 역시 음악적 도구로 보아야 할 필요가 있다. 특히 방울은 무녀가 혼자 음영조로 구연할 때 주기적으로 사용하는 모습을 보이기도 하여 악기로서의 활용을 볼 수 있다.

제주도 굿의 악기 사용형태는 크게 다섯 가지 형태로 나누어 볼 수 있다. 첫째는 대

10) 기존 보고서의 악보는 출처와 채보자의 이름을 명시하였으며, 음향을 통해 악보를 확인하였음. 그리고 필요에 따라 일부 수정하여 사용하였으며 수정한 사항을 주석을 통해 밝혔음.

11) 국립문화재연구소, <제주칠머리당영등굿> 동영상자료.

12) 2009년 4월 3일 제주시 구좌읍 동김녕리 잠수굿 현지조사. 서순실 심방과 고복자, 조정에 등이 소미로 참여하였음. 잠수굿에 대해서는 강소전, 「제주도 잠수굿 연구」(제주: 제주대 석사학위논문, 2005) 참조.

13) 대영으로 부르기도 한다.

14) 발음에 따라 설췌, 설쇠 등으로 적는 경우도 있다.

15) 연물북, 북, 구덕북 등으로도 부른다.

16) 장구통이 세 개로 분리되기 때문에 삼동막살장구, 삼동뿔이 살장구 등으로 부르기도 한다.

양, 설쇠, 울북의 세 가지 악기를 합주하는 경우¹⁷⁾이다. 세 악기의 합주는 주로 심방의 춤반주에 사용되며, 이때 연주되는 장단을 ‘느즌석-중판-즈진석’의 속도로 구분하기 때문에 삼석이라 부른다¹⁸⁾. 그리고 이렇게 세 가지 악기를 합주하는 것을 삼석연물이라 부른다. 삼석연물에 장귀는 끼어들지 않는다. 느즌석-중판-즈진석의 삼석은 모두 3소박 4박 계열이며 속도에 의해 구분된다.

둘째는 악기를 사용하지 않고 말로만 진행되는 음영형이다. 때로 방울이나 대양을 사용하지만 규칙적이지 않아서 음악적 기능이 약하다. 이 경우에는 박과 박자가 모두 불규칙하다. 무당이 선반으로 할 때도 있고 앉은반으로 진행할 때도 있으며, 본풀이무가나 굿 전반의 사이사이에 음영형이 끼어들어 있는 경우가 많다.

셋째는 장구나 울북, 방울, 대양 등의 악기를 하나만 사용하여 심방 혼자 무가를 구연하는 경우이다. 본풀이무가와 음영형 무가의 경우가 여기에 해당하며, 본풀이무가는 장구나 울북을, 음영형에서 방울을 더 많이 사용한다. 심방이 앉아서 장구나 울북을 스스로 연주하면서 노래한다. 가장 많은 활용을 보이는 것이 장구인데, 과거에는 울북으로 하는 경우¹⁹⁾가 많았으나 점차 장구의 사용이 늘어나는 추세라 하기도 하고 장구를 사용하는 본풀이와 울북을 사용하는 본풀이를 구분하기도 한다. 내륙의 굿에서도 무당이 혼자 징이나 장구, 방울과 같은 악기를 연주하면서 구연²⁰⁾하는 경우, 또는 고리짝²¹⁾이나 물방구²²⁾ 등 향토악기를 사용하는 경우도 있으나 북을 사용하는 경우²³⁾는 흔치 않다.

전국적으로 무당이 직접 하나의 악기를 반주하며 노래하는 경우 박은 규칙적이지만 박자가 불규칙한 경우가 많다. 악기로 박 단위를 연주하므로 박은 규칙적으로 유지되지만 가사의 형식에 따라, 또는 휴지부의 길이가 불규칙하게 되어 전체적인 박자의 규칙

17) 칠머리당에서 굿을 할 때에는 안팎연물이라 하여 두 개의 악대를 편성하기도 한다. 이는 제주도의 일반적인 현상은 아니다.

18) 늦은석-늦은중판-중판-즈진중판-즈진석(막판)으로 세분하기도 한다(김미영, 「제주도 칠머리당 영등굿의 구성 및 북가락 연구」(광주: 전남대 석사학위논문, 1995)).

19) 이보형은 장구+무가는 본풀이 무가에, 울북+무가는 성주굿 무가에 사용된다고 하였다(이보형, 「무속음악장단의 음악적 특징」, 126-7쪽).

20) 호남지역의 굿에서는 이를 외장구, 외징 등으로 부른다.

21) 서울굿의 바리데기는 고리짝을 굽으며 노래하기도 한다.

22) 전라도 무당이 산모에게 젖이 잘 나오기를 기원해 줄 때에는 물방구를 활용하기도 한다.

23) 무당이 아닌 독경쟁이나 법사, 또는 고인들이 따로 경을 읽을 때에는 북, 또는 북과 쟁과리를 동시에 활용하는 경우가 흔하다. 그러나 굿 도중에 무당이 북을 반주로 노래하는 경우는 발견되지 않는다.

성이 약하지는 경우이다. 불규칙 박자의 장단은 굿의 시작과 끝부분, 서사무가를 부를 때, 신의 말을 하는 경우²⁴⁾에 주로 사용하는데, 이 가운데 악기를 스스로 연주하면서 구연하는 경우에는 규칙박+불규칙박자의 형태가 많이 사용된다. 제주도의 경우 박은 3소박으로 규칙적이며, 박자는 불규칙하여 이를 3소박 자유박²⁵⁾으로 노래한다.

넷째는 장귀를 주로 연주하되 울북이 때에 따라 함께 연주하는 경우이다. 심방과 주민들이 노래하는 서우젯소리와 무녀가 서서 노래하는 군웅덕담의 경우가 여기에 해당한다. 소미가 옆에서 장귀 반주를 해주고, 울북을 강박 위주로 연주한다. 이때의 울북 연주는 삼석연물을 할 때와는 다르다. 양손의 북채를 갈라 잡고 한 쪽 면을 치는 삼석연물 때와 달리 양쪽 면을 치거나 때에 따라서 한 개의 채를 사용하고 북통을 두드리기도 하여 울북의 연주라기보다는 판소리북을 연주하는 모양²⁶⁾을 띤다. 또 강세가 붙은 박만 연주하기 때문에 장귀소리를 보조하는 역할을 하는 것으로 생각된다. 이러한 악기편성일 때, 주민들이 심방과 함께 노래하거나 춤을 추는 모습을 볼 수 있다.

다섯째, 장귀 하나만으로 반주하지만 무녀와 소미가 주고받는 형태로 가창하는 경우이다. 새드리는소리와 지장본풀이는 소미가 장귀 한 가지를 반주하고 심방이 서서 노래한다는 점에서 세 번째 유형과 다르지 않으나 반 장단은 심방이 노래하고, 나머지 반 장단은 소미가 소리를 받아준다는 점에서 다르다.

이상의 악기 연주 유형별 가창 방식과 연행상의 특성을 정리해보면 다음 표와 같다.

〈표 1〉 제주도 굿의 악기 연주 형태와 특징

악기 연주 형태	기능	장단(박자형)	심방 연행형태	가창 방식	악기 연주자
대양+설쇠+울북	춤반주	느즌석-중판-즈진석 (3소박4박)	선반		소미
무반주, 또는 방울, 대양의 단독사용	음영형 무가	불규칙박+불규칙박자	선반, 앞은반	독창	
장귀, 울북의 단독사용	본풀이무가 반주	규칙박+불규칙박자 (3소박 자유박)	앞은반	독창	심방
장귀+울북	서우젯소리, 군웅덕담 반주	3소박 4박	선반	독창, 선후창	소미
장귀	새드리는소리, 지장본풀이 반주	3소박 4박	선반	복창	소미

24) 김혜정, 「무악 장단의 음악적 구조와 활용 원리」, 46-7쪽.

25) 장휘주, 「제주도의 굿음악」, 『제주도의 무속음악』(대전: 국립문화재연구소, 2004), 83쪽.

26) 황나영, 「제주 칠머리당 영등굿의 음악적 구성과 특징」, 118쪽.

삼석연물의 형태로 춤반주 음악을 연주할 경우를 제외한 무가 반주에서는 주로 하나의 악기를 사용하며, 심방이 앉아서 연행하는 경우 스스로 악기를 연주하면서 독창하고, 소미가 반주하는 경우에는 선후창이나 복창형태로 노래한다. 또 심방의 독창은 불규칙박자가 사용되지만 소미의 반주에서는 당연히 규칙박자가 사용되고 있다. 이러한 악기사용 양상은 장휘주나 황나영이 시도한 악곡 분류²⁷⁾와도 일치한다.

악기 사용의 논의를 통해 생각해 봐야 할 과제를 정리하면 다음과 같다. 첫째, 삼석연물에 사용되는 대양, 설쇠, 울북과 장귀는 계통이 다를 수 있다. 장귀는 다른 악기들과 섞이지 않는 사용양상을 보이고 있기 때문이다. 실제 타악기를 위주로 하는 편성에서 장귀의 사용은 흔치 않다. 지금은 풍물굿에서 장구 편성이 일반화되어 있으나 과거 마을 농악에서 장귀의 비중이 약했고, 대취타의 경우에도 장귀는 끼어들지 않는다²⁸⁾. 물론 이용식의 주장처럼 제주도 굿의 악기가 남방계열의 영향²⁹⁾이라 할지라도 현재 사용되는 양상으로 보았을 때 장귀와 나머지 연물들이 섞이지 않으며 확실히 다른 기능으로 사용되고 있음은 분명하다. 서우젯소리에서 장귀와 울북이 함께 사용되지만 이때의 울북은 연주 방법이 삼석연물 때와 완전히 달라지므로 계열이 다른 것을 알 수 있다.

둘째, 장귀는 본풀이무가, 서우젯소리, 군웅덕담, 새드리는소리와 지장본풀이 등에 사용된다. 이 가운데 서우젯소리, 군웅덕담, 새드리는소리, 지장본풀이는 모두 가창조무가들로서 무가에 끼어든 민요형 악곡³⁰⁾이거나 타지역 음악문화와의 접변일 가능성이 있다. 본풀이무가에도 장귀가 사용되므로 장귀의 존재 자체를 부인할 수는 없으나 대체로 삽입형 악곡의 경우 장귀를 활용하는 것으로 생각된다. 더불어 본풀이무가에서의 장귀 사용도 주의 깊게 볼 필요가 있다. 특정 본풀이는 울북으로, 또 어떤 본풀이는 장귀로 연주하는 것으로 인식되기도 하지만 본래 울북 반주가 장귀반주로 바뀐다는 의견도 있어서 이 부분에 대해 천착해 볼 필요가 있어 보인다. 또 장귀가 매우 단순한 리듬을 연주하여 장귀주법이 분명히 드러나지 않으므로 장귀 활용에 당위성이 약하다고 할 수 있다.

27) 표의 기능에 나온 것은 장휘주의 용어이며, 황나영의 용어로 바꾸어보면 장귀와 울북의 단독사용은 음영형 가창조로, 장귀+울북이나 장귀형은 가창조 무가로 묶을 수 있다.

28) 인도, 중국 등지에 보이는 행진음악에도 쇠납 계열과 나발, 나각 등의 관악기, 팽쇠(팽과리), 북, 징 계열의 악기는 흔하지만 장구는 함께 편성되지 않는다.

29) 이용식, 『민속, 문화, 그리고 음악』(서울: 집문당, 2006); 『한국음악의 뿌리 팔도 굿음악』(서울: 서울대학교출판부, 2009); 「아시아 샤머니즘과 한국 무교의 악기학적 비교」, 『한국무속학』 20집(서울: 한국무속학회, 2010), 160쪽.

30) 김혜정, 「무악 장단의 음악적 구조와 활용 원리」, 58-9쪽.

셋째, 악기편성 만을 내륙의 굿과 비교해 본다면 제주도 굿의 타악기 위주 편성은 내륙의 서도 굿과 가장 유사하다. 장구, 징, 바라, 방울, 갱정(괘과리) 등의 타악기가 많이 사용되는 점에서 황해도, 평안도, 함경도 등의 서도와 동해안 지역의 굿과 편성이 유사하다고 할 수 있다. 그러나 장구가 징, 괘과리와 더불어 사용되지 않는다는 점에서 동해안과는 다르다. 또한 설쇠와 대양, 울북 등의 모양이나 연주 형태, 주법 등이 내륙의 악기들과 차이가 있으며 울북을 굿에서 사용하는 점 등은 제주도 굿만의 특성이라 생각된다.

Ⅲ. 제주도 굿의 박자구조와 장단형

이 장에서는 제주도 굿의 박자 유형을 살펴 장단형과 관련한 논의를 해보려 한다. 먼저 그동안의 선행연구에서 제주도 굿의 박자나 장단을 어떻게 설명하였는지 살펴보면 다음과 같다.

장휘주는 제주도 굿의 박자에 불규칙박과 불규칙 박자가 가장 많으며, 다음으로는 3소박 4박을 내재³¹⁾하고 있는 형태가 많고, 2소박 4박이 일부 나타나기도 한다³²⁾고 하였다. 또 제주도 굿의 장단에 대해 중모리형, 중중모리형, 굿거리형, 자진모리형, 휘모리형, 단모리형 등 다른 지역의 장단명을 빌어 형태나 속도를 설명하는데 사용³³⁾하였다.

그런데 장단의 의미에는 강세구조나 속도 개념 이외에도 리듬꼴에 대한 것이 포함되어 있으므로 이러한 장단명을 단순히 속도를 설명하기 위한 수단으로 사용해서는 곤란하다. 제주도 굿에서 가장 많이 사용하고 있는 3소박 4박형의 박자도 내륙에서는 그 리듬꼴이나 속도에 따라 타령, 굿거리, 중중모리, 살풀이, 자진모리 등으로 나누고³⁴⁾ 있기 때문이다. 따라서 리듬꼴이나 가사불임새를 고려한 장단해석이 이루어져야 하고, 그러한 장단 해석이 다른 지역의 음악문화적 접변이라는 문화적 배경의 이해로 연결될 수 있어야 한다고 본다.

31) 장휘주, 「박자와 한배로 본 제주도 무가의 유형과 특징」, 115쪽.

32) 장휘주, 「제주도의 굿음악」, 43-5쪽.

33) 장휘주, 「제주도의 굿음악」, 61쪽.

34) 이보형, 「한국민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구」, 『민족음악학』 16집(서울: 동양음악연구소, 1994), 39-70쪽.

이보형은 제주도 굿에서 본풀이연물, 군웅연물, 석살립연물, 도진연물³⁵⁾과 같은 단어를 사용한다고 하였으며, 제주도에서는 악기와 장단을 모두 ‘연물’이라는 단어로 지칭한다고 설명하고 있다. 정확히 어떤 제보자를 통해 알게 된 사실인지는 밝혀놓지 않았으나 다른 지역들과 마찬가지로 무속인들이 주로 사용하는 보편적인 용어를 나열한 것으로 생각된다. 여기에 대한 연구가 일찍이 이루어지지 않아 정리되지 않았을 뿐, 위와 같이 본래 사용하던 용어가 있었던 것으로 짐작된다.

한편 국문학 전공자인 김현선은 제주도의 굿음악을 설명하면서 말미장귀장단, 사나움장단, 수록장단, 푸다시장단, 연물장단³⁶⁾과 같은 장단명을 만들어 사용하고 있다. 굿에 대한 나름의 천착이 있어 가능한 일이며 일부는 고유명을 활용한 듯 하다는 점에서는 긍정적으로 평가할 수 있겠으나 고유한 현지 용어가 아닌 때문에 오히려 장단의 왜곡을 부추길 수도 있다는 점에서는 조심스럽다. 특히 ‘장단’이라는 용어 자체가 제주도의 고유용어가 아니므로 이러한 장단명은 재고되어야 할 것이다.

이상의 선행연구를 통해 제주도 굿의 장단형과 관련하여 풀어야 할 과제와 방법들을 알 수 있다. 첫째, 장단에 대한 현지명이 남아 있는지 확인해야 할 것이며, 없다면 이보형이 제시한 것과 같은 형태의 장단명을 만들어 명명할 수 있어야 할 것이다. 둘째, 내륙으로부터 유입되었을 가능성이 있는 경우 사용되는 박자의 리듬꼴과 가사붙임새를 살펴 가장 유사한 구조의 장단이 무엇인지 세밀하게 살펴볼 필요가 있다. 즉 장단명은 장단의 구조와 리듬꼴, 속도와 가사붙임새뿐 아니라 음악문화적 접변양상 등 다양한 정보를 고려한 것이어야 한다.

이를 위해 제주도 굿에 사용된 박자 유형을 살펴보고, 리듬꼴과 가사붙임새 등을 따져볼 것이다. 악기 반주 없이 불규칙 박과 불규칙박자로 진행되는 음영형은 이 논의에서 제외하기로 한다.

첫째, 본풀이무가는 3소박 자유박으로 되어 있다. 물론 3소박 4박을 내재하고 있으나 4박 단위가 정확하게 지켜지지 않는다. 때문에 채보자들이 6/8박자로 기보하는 경향이 있다. 그런데 가사붙임새를 살펴보면 꽤 길게 가사를 촘촘히 붙여 노래하다가 비정기적으로 휴지부를 갖는 것이 발견된다. 이런 붙임은 살풀이계열 무가에서도 발견되는 것으로 대체로 규칙박과 불규칙박자의 무가구연에서 공통적으로 나타나는 특성으로 생각된다.

그런데 본풀이무가의 가사붙임새와 휴지부의 장귀반주는 매우 흥미롭다. 대개 3소박

35) 이보형, 「무속음악장단의 음악적 특징」, 130-1쪽.

36) 김현선, 「제주도 굿의 구조와 원리」, 『한국무속학』 14집(서울: 한국무속학회, 2007), 69-71쪽.

4박을 채우지 못한 경우 1박이 비는 경우가 가장 많고, 이때 1박만을 휴지부로 처리하고 있다. 물론 2박 이상이 비거나 휴지부를 길게 가져가는 경우도 발견되지만 가장 많은 경우에는 1박만을 휴지부로 처리하고 있다. 이때의 장귀반주는 ‘J J’형을 매우 크게 연주한다. 무가가 구연되는 동안에는 연주를 하지 않던 장귀를 휴지부에서는 매우 세게 연주하고 있는 것이다. 천지왕본풀이³⁷⁾ 악보와 장단보³⁸⁾를 살펴보면 다음과 같다.

〈악보 1〉 칠머리당굿 천지왕본풀이 중에서

♩ = 54

경 신 서 방 울 인 직 너 생 이 뜨 고
 맹 정 남 방 울 인 노 인 생 이 뜨 고
 인 계 북 방 울 인 태 금 생 이 뜨 난

〈악보 2〉 본풀이연물의 장귀형

본풀이연물

장귀

위와 같이 3소박 4박형의 장단 가운데 마지막 네 번째 박을 비워 놓은 가사붙임새는 타령장단에서 볼 수 있다. 민요에 사용된 타령³⁹⁾과 제주도 굿의 천지왕본풀이⁴⁰⁾의 가사 붙임새를 비교해보면 다음과 같다.

37) 조영배 채보 악보를 바탕으로 박자를 3소박 4박으로 수정한 것임(『한국의 굿-제주도 칠머리당굿』, 209쪽).

38) 본고의 장귀장단은 2009년 4월 3일, 제주시 구좌읍 동김녕리 잠수굿의 것을 채보한 것임.

39) 군밤타령과 사설난봉가의 붙임새에 대한 논의는 다음의 글 참조(이보형, 「한국민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구」, 55쪽).

40) 조영배 채보, 『한국의 굿-제주도 칠머리당굿』, 209쪽 악보를 정간보화 함.

〈악보 3〉 타령과 제주도 굿 악보 비교

군밤타령 (경기민요)	바		랍		이	분		다			
	바		랍		이	불		어			
사설난봉가 (황해도민요)	왜			생		겼		나			
	왜			생		겼		나			
천지왕풀이 (칠머리당굿)	월	광		님	도		도	업	↓		♪
	일	광		님	도		도	업	↓		♪

천지왕풀이의 율격은 4·4조를 근간으로 하지만 4·2조와 같이 6글자만 붙는 형태가 많아 타령형의 가사붙임이 자연스럽게 만들어지는 것으로 생각된다. 즉 굿거리와 같은 4·4조는 4음보가 되어 1박에 하나의 음보가 붙는 경우가 많은 것에 비해 천지왕풀이는 4·2조가 2글자씩 3음보로 형성되어 마지막 1박에 가사가 붙지 않게 되는 것이다.

위와 같이 타령과의 친연성이 있어 보이는 본풀이무가의 장단형은 이보형이 제시한대로 본풀이연물이라 명명함이 최선이라 본다. 장휘주 역시 악곡을 분류하는 과정에서 본풀이무가형을 따로 나누고 3소박 4박이 내재된 3소박 자유박이라 한 바 있으므로 이것에 대한 명명이 가능할 것으로 본다.

둘째, 군웅덕담에 사용되는 장단은 3소박 4박형으로 되어 있다. 군웅덕담의 가사붙임은 모든 박에 고르게 붙는 형태이며, 가사의 글자 수가 4·4조 보다 늘어난 형태가 많다⁴¹⁾. 또 속도가 조금 느린 편이어서 한 가사에 여러 음이 붙는 경향이 있다. 음계도 솔라도레미의 전형적인 장부타령토리에 가깝고 리듬꼴도 부점이 많고 분할이 많은 점에서 굿거리형과 가깝다. 군웅덕담의 악보⁴²⁾를 살펴보면 다음과 같다.

〈악보 4〉 군웅덕담 중에서

♩ = 58 실음은 장2도 위 노래 김윤수심방/ 채보 황나영

어 제 오 널 오 널 이 오 늘 이 라 날 도 좋 아 오 늘 이 라
달 도 좋 아 아 아 오 늘 이 구 요 미리 장 삼 어 어 어 제 오 날

41) 이보형은 굿거리가 3+3+3+3의 형태의 가사붙임을 많이 사용하며, 잔가락이 많은 특성이 있다고 하였다(이보형, 「한국민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구」, 70쪽).

42) 황나영, 「제주 칠머리당 영등굿의 음악적 구성과 특징」, 119쪽.

전통적으로 민요가창자들은 ‘노래’와 ‘소리’를 엄격히 구분한다. 보통 노동요와 의식요 등은 노래라 부르지 않고 소리라 명명하는 반면 시조, 잡가와 같이 전문가의 소리나 음악적 형식이 갖추어진 곡에 대해서 노래라는 명칭을 사용한다. 따라서 음영형을 주로 사용하는 제주도 굿에서 균웅덕담이나 서우젓소리처럼 가창구조가 분명히 드러나는 곡에 대해 ‘노래’라는 인식을 하게 된 것으로 생각되므로 이와 같은 명칭이 적절할 것으로 보인다. 서우젓소리를 반주한 장단의 모양은 다음과 같다.

〈악보 6〉 서우젓소리의 장귀와 울북

서우젓소리의 장단도 〈악보 5〉의 덕담 반주와 크게 다르지 않다. 울북의 통을 연주하는 점이 특이하고, 느린 서우젓소리에서 2박이 정확하게 대칭을 이루는 장귀장단이 독특하다. 특히 비슷한 리듬꼴로 2박씩 대칭구조로 되어 있는 굿거리 장단과 매우 유사하게 들린다. 참고로 서울굿의 굿거리 장단의 악보⁴⁴⁾를 제시하면 아래와 같다.

〈악보 7〉 서울굿의 굿거리 장단(□=1소박)

아울러 균웅덕담과 서우젓소리가 공히 솔라도레미의 창부타령조에 가깝다는 점도 주의깊게 보아야 한다. 굿거리라는 장단과 창부타령조가 태생적으로 친연성이 있으며, 제주도 굿에서 흔치 않은 창곡단위요라는 점에서 균웅덕담과 서우젓소리가 악곡단위로 굿 음악에 수용되었을 가능성을 보여주기 때문이다. 즉 민요로부터 수용된 서우젓소리뿐만

44) 김혜정, 「서울굿의 장단 사용과 장단구조의 연계성」, 『한국무속학』 12집(서울: 무속학회, 2006), 231-48쪽.

아니라 균웅덕담⁴⁵⁾ 역시 삽입가요적 특성을 보인다고 할 수 있다.

셋째, 새드리는소리, 지장본풀이에 사용되는 장단은 3소박 4박형이다. 그런데 심방과 소미가 반 장단을 주고 복창하는 형태로 가장한다. 심방은 2장단을 노래하되, 나머지 2박을 지속하여 4박을 채우기도 한다. 그러나 가사는 앞의 2박에만 붙어있다. 소미는 심방이 노래한 2박을 그대로 따라 가장한다. 때로 받는소리를 제대로 받지 않는 경우도 있다. 그러나 3·3조의 율격으로 앞의 2박에 가사가 붙고 나머지 2박은 구음으로 진행되고 있어서 소미의 받음소리가 전제되어 있음을 알 수 있다.

이러한 가장방식은 평안도굿과 황해도굿, 경기도당굿, 서울굿 등에서도 사용된다. 이 장단과 서울굿 만수받이와의 연계 가능성에 대해서는 김현선⁴⁶⁾과 김혜정⁴⁷⁾이 언급한 바 있다. 황해도굿의 장단은 만세받이라 부른다. 만세받이는 긴만세, 산유만세, 자진만세 등으로 누며, 각각 3소박 8박, 혼소박 4박(3+2+3+2), 2소박 8박의 구조이다. 경기도당굿의 제석만수받이는 혼소박 6박(3+2+3+3+2+3), 그리고 서울굿의 만수받이와 평안도굿의 푸념장구(장기)는 3소박 4박⁴⁸⁾으로 되어 있다. 따라서 제주도의 것과 가장 유사한 장단은 평안도의 푸념장구와 서울굿의 만수받이라 할 수 있다. 그러나 제주도의 새드리는소리 연물과 서울굿의 만수받이의 박자구조는 동일하나 가사붙임에서는 차이가 있다. 제주도 지장본풀이⁴⁹⁾와 서울굿 불사거리⁵⁰⁾의 가사붙임새를 비교해 보면 다음 악보와 같다.

<악보 8> 제주도 굿 지장본풀이와 서울 재수굿 불사거리의 가사붙임새

<제주도 굿의 지장본풀이>

----- 심방 ----- ----- 소미 -----											
지	장	아	지	장	아	지	장	아	지	장	아
지	장	의	본	이	사	지	장	의	본	이	사
어	데	야	본	인	고	어	데	야	본	인	고
강	남	은	천	정	국	강	남	은	천	정	국
일	본	은	준	연	국	일	본	은	준	연	국

45) 평안도굿이나 경기, 서울지역의 굿에서 창부타령 악곡이 무가로 사용되므로 이러한 영향일 가능성도 있을 수 있다.

46) 김현선, 「제주도 굿의 구조와 원리」, 75쪽.

47) 김혜정, 「무악 장단의 음악적 구조와 활용 원리」, 57-8쪽.

48) 이보형, 「무속음악장단의 음악적 특징」, 126쪽.

49) 조영배 채보, 『한국의 굿-제주도 칠머리당굿』, 559쪽 악보를 정간보화 함.

50) 최현 채보, 『한국의 굿-서울 재수굿과 진오귀굿』(서울: 국립국악원, 1996), 120쪽 악보를 정간보화 함.

〈서울 재수굿의 불사거리〉

심방					기대						
아		하	불		사	아		하	불		사
만		신	몸		주	만		신	몸		주
대		신	불		사	대		신	불		사
동	두		칠		성	동	두		칠		성

서울굿은 1박에 2글자가 붙어 있어 심방과 소미의 붙임을 합해 4·4조의 형태가 되지만, 제주도 굿은 1박에 3글자가 붙는 형태로 앞 2박이 3·3조를 붙여 놓은 형태가 된다. 참고로 3·3조는 민요의 경우 황해도를 중심으로 사용되는 가사붙임⁵¹⁾이다. 3·3조 가사붙임의 특성은 1-2박에 각각 3글자씩 가사를 붙이고 나머지 두 박을 비우는 것이다.

그런데 제주도 무혼굿의 요왕맞이 중 이혼썸(산양가)과 용왕문 여는 소리⁵²⁾, 칠머리당굿 요왕문 열림무가도 이와 같은 3·3조로 되어 있다. 그리고 평안도 굿의 푸념장구도 이와 같은 3·3조의 구조⁵³⁾이다. 이들 악곡은 소미가 받지 않기 때문에 2음보격으로 되어 있다. 즉 무혼굿의 두 무가는 이중춘이 직접 장구치면서 노래를 하는 것이어서 새드림과는 가창방식이 다르다. 이혼썸(산양가)은 두 박에 가사가 붙고 나머지는 썸표로 처리되고 있으며, 요왕문 열림무가는 남은 두 박에 구음이 길게 늘려 부르는 형태로 되어 있다. 구음이 있어 가사붙임이 숨겨있지만 의미있는 가사는 앞의 2박에 주로 붙어있음을 확인할 수 있다. 이때의 장구 반주는 사나우는 장단이라 하여 새드림과 비슷한 형태를 연주한다⁵⁴⁾고 한다. 무혼굿의 이혼썸(산양가)과 용왕문 여는 소리, 칠머리당굿 요왕문 열림 무가⁵⁵⁾의 가사붙임새를 살펴보면 다음과 같다.

51) 북한지역 향토민요를 확인할 수 있는 거의 유일한 자료로 『북녘땅우리소리-악보자료집』을 들 수 있다. 여기에서 3·3조로 된 악곡은 말박는소리(남포시 룡강군), 물푸는소리(황북 름산군), 물레타령(황북 름산군), 물레타령(황북 은파군), 말박는소리(황남 강령군)의 5곡이다. 남한지역의 향토민요 가운데에는 강화도의 용두레소리가 3·3조인데, 강화도는 예로부터 황해도 문화권에 속한다(김영운·김혜정·이진원, 『북녘땅우리소리-악보자료집』, 민속원, 2007).

52) 노재명, 문무병, 장휘주, 『제주도의 무속음악』, 93-4쪽.

53) 2012. 8. 24. 한국무속학회 주최 “80년대 굿을 보다” 학술대회 중 김인회교수의 1981년 평안도 다리굿을 통해 확인하였다.

54) 황나영, 「제주 칠머리당 영등굿의 음악적 구성과 특징」, 88-9쪽.

55) 악곡명은 채보자의 것을 그대로 인용하였다.

〈악보 9〉 3·3조 가사붙임새

〈무훈국의 이혼썸(산양가)〉

산	양		갑		서								
산	양		갑		서								
날	로	오	날		로								
월	로	오	일		로								

〈무훈국의 용왕문 여는 소리〉

서이	요	왕	백	요	왕	도		오					
열	려	어	줍	서		아	아						
열		려	맞	자									
열	려		맞		자								

〈칠머리당국의 요왕문 열림 무가〉

사	나		사		나		어						
사	나	암	네		다		후어	어	아				
날	로		절		로		우어	아					
요	왕		황	저		히	어	오우					

새드림연물의 장귀형은 〈악보 10〉과 같다. 새드림연물의 장귀형은 노래연물의 후반부 2박이 매우 유사하다. 이는 노래연물과 새드림연물이 서로 연계성이 있음을 보여준다. 그리고 서울곳의 굿거리장단과 만수받이장단의 연계성이 이미 논의⁵⁶⁾된 바 있으므로 노래연물이 서울곳의 굿거리장단과 연계되고, 새드림연물이 평안도의 푸념장구 및 서울곳의 만수받이장단과 연계되는 것과 일맥상통한다고 할 수 있다.

〈악보 10〉 새드림연물의 장귀형



이상에서 살펴본 바와 같이 새드리는소리와 지장본풀이에 사용되는 장단은 푸념장구 계열의 장단으로 볼 수 있으며, 새드리는소리에 주로 노래되므로 새드림연물이라 명명할 수 있을 것이다. 또한 유사한 장단을 사용하는 요왕문 열림 무가 역시 같은 계열로 볼 수 있다. 그리고 이들 악곡에 공히 사용되고 있는 3·3조 형태의 가사붙임이 제주도

56) 김혜정, 「서울곳의 장단 사용과 장단구조의 연계성」, 『한국무속학』 12집(서울: 무속학회, 2006), 231-48쪽.

곳에서 의미 있게 사용되는 붙임새라고 볼 수 있을 것이다.

넷째, 춤반주에 사용되는 삼석연물의 장귀 연주형⁵⁷⁾을 살펴보면 <악보 11>과 같다. 삼석연물의 중판은 본풀이연물과, 삼석연물의 즈진석은 자진서우젯소리와 속도나 리듬 꼴에서 유사성이 발견된다. 삼석연물이 춤반주에만 사용되는 기능적 독립성이 있지만, 음악적 내용에 있어서는 무가의 장귀형과 연계성이 있는 것이라 할 수 있다. 춤과 무가의 반주가 같은 음악어법인 것은 어쩌면 당연한 일일 것이다.

삼석연물에는 느진석-중판-즈진석의 세 가지 용어 이외에도 감장도는가락이 따로 구분되어 인식되고 있다. 감장장단은 중판 가운데 심방이 감장을 돌 때 연주하는 장단을 이른다. 이러한 장단은 삼석연물의 변이형으로 보아야 할 것이다.

<악보 11> 삼석연물

다섯째, 2소박 4박 계열의 빠른 장단들이 사용된다. 수록장단이라 하여 불도맞이의 수록침에 사용하는 2소박 4박의 장단을 따로 지칭하는 명칭이 있으며, 새드림 끝에 빨라지면서 나오는 푸다시 부분에는 푸다시연물이 사용되는데 이 역시 2소박 4박이다. 또

57) 삼석연물의 자세한 악보와 변이형은 김미영의 「제주도 칠머리당 영등굿의 구성 및 북가락 연구」에서 다루어짐.

한 삼석연물이 빨라지면 휘모리처럼 빨라지고 때에 따라 2소박 4박의 당악장단을 연상하는 속도로 빨라지는데, 보통은 느진식으로 칭하지만 이를 푸다시연물이나 살려옴씨연물 등으로 부르기도⁵⁸⁾ 한다. 또 군문여는소리에서도 2소박이 사용된다. 현재의 2소박 4박 계열의 장단은 모두 해당 굿거리의 이름을 따서 도진연물, 푸다시연물, 수록장단 등 다양한 이름으로 지칭되고 있으며, 기능명이기 때문에 섞어 사용하는 것이 쉽지 않다. 물론 수록장단의 장귀형처럼 일정한 형태를 반복하는 경우에는 독자성을 인정해야 할 것이다. 다만 대체로 2소박 4박의 장단에 대해 푸다시연물을 대표명으로 삼고 수록장단과 같은 독특한 장단꼴은 따로 명명하는 것이 필요할 것이다.

〈악보 12〉 수록장단의 설쇠가락



이상에서 살펴본 제주도 굿의 박자구조와 장단형, 그리고 장단명 등을 정리하면 다음과 같다.

〈표 2〉 제주도 굿의 박자구조와 장단형

박자구조	장단명	이칭(異稱)	사용 무가	장단형
3소박 자유박	본풀이연물	말명연물 말미장귀(장기)	본풀이무가	타령형
3소박 4박	노래연물	군용연물	군용덕담, 서우젓소리 쫓인 서우젓소리	굿거리형 자진모리형
3소박 4박	새드림연물	사나우는장단	새드리는소리, 지장본풀이 요왕문 열림 무가, 산양가, 도진	푸념장구형
2소박 4박	푸다시연물 수록장단	살려옴씨연물	푸다시, 히썰, 도진, 수록침, 군문열기, 춤	당악형
3소박4박	삼석연물	감장장단	춤	타령형 자진모리형

위의 논의를 통해 생각해 봐야 할 점을 정리하면 다음과 같다. 첫째, 제주도 굿에 가장 많은 비중을 차지하는 장단은 본풀이연물과 음영형의 불규칙박+불규칙박자이다. 이

58) 조영배, 「제주도 칠머리당굿의 음악적 특징」, 11-2쪽, 24쪽.

들 박자구조는 내륙의 굿에서도 주요하게 사용되고 있으며, 가장 기층적인 장단으로 여겨지고 있다. 따라서 본풀이연물과 음영형의 구조가 제주도 굿의 가장 전형적인 박자구조라 할 수 있다.

둘째, 춤을 비롯한 나머지 부분에서 3소박 4박을 많이 사용하는 것은 한국 음악 전반에 나타나는 보편적 특성이라 할 수 있다. 그러나 본고의 논의를 통해 3소박 4박형의 가사붙임을 살펴보았더니 타령형과 푸념장구형, 굿거리형이 사용되고 있었으며, 율격으로 따졌을 때 4·4조(4·2조)와 3·3조의 가사붙임이 사용되고 있음을 확인할 수 있었다. 그동안의 분석에서 판소리 계열 장단인 중모리형, 중중모리형과 같은 단어를 사용하였는데, 제주도음악과 남도음악과의 연계성이 거의 드러나지 않으므로 이러한 단어 사용에 주의를 기울여야 할 필요가 있다. 또한 타령, 푸념장구, 굿거리 등의 장단과 3·3조의 가사붙임은 내륙의 경서도 음악문화이므로 이러한 지역적 분포도 유의미하게 해석해 주어야 할 것이다. 또한 2소박 4박은 속도가 빨라질 때만 사용된다. 이는 3소박 4박이 빨라져서 만들어진 형태이므로 모두 3소박 4박과 같은 계열의 것으로 볼 수 있다.

IV. 제주도 음악어법의 정체성과 문화권적 이해

이상에서 제주도 굿에 사용된 악기와 편성, 박자구조와 장단형 등을 살펴보았다. 이 과정에서 제주도 굿음악과 내륙의 여러 굿음악의 유사성을 찾는 논의를 함께 진행하였다. 이 장에서는 앞서 논의한 내용을 정리하고, 제주도 음악어법의 정체성과 문화권적 이해라는 측면에 논의의 초점을 맞추어보려 한다. 먼저 앞선 논의들을 정리해보면 다음의 표와 같다.

〈표 3〉 제주도 굿 음악의 특성

박자구조	불규칙박+ 불규칙박자	3소박 자유박	3소박 4박	3소박 4박	2소박 4박	3소박 4박
장단명	음영 (무장단)	본풀이연물	노래연물	새드림연물	푸다시연물 수룩장단	삼석연물
이칭		말명연물 말미장귀(장기)	군웅연물	사나우는장단	살려옴써연물	감장장단
장단형		타령형	굿거리형 자진모리형	푸넘장구형	당악형	타령형 자진모리형
악기편성	무반주, 방울, 대양	장귀, 울북 단독사용	장귀+울북	장귀	대양+설쇠+울북, 장귀+울북	대양+설쇠 +울북
사용용례		본풀이무가	군웅덕담 서우젯소리 쫓인서우젯소리	새드리는소리 지장본풀이 요왕문열림무가 산양가, 도진	푸다시, 허썰, 도진, 수룩침, 군문열기, 춤	춤반주
	말	무가	무가	무가	무가, 춤	춤
연행형태	선반, 앉은반	앉은반	선반	선반	선반	선반
가창방식	독창	독창	독창, 선후창	복창	독창	
악기연주자	심방	심방	소미	소미	소미	소미
율격	불규칙	4·4, 4·2	4·4	3·3, 4·4	4·4, 불규칙	

위의 표를 통해 알 수 있는 제주도 굿음악의 특성을 정리하면 다음과 같다. 첫째, 제주도 굿에 가장 많은 비중을 차지하는 박자구조는 불규칙박+불규칙박자, 3소박 자유박의 두 가지이다. 또 춤을 비롯한 나머지 부분에서 3소박 4박을 많이 사용하는데, 이는 한국 음악 전반에 나타나는 보편적 특성이라 할 수 있다. 2소박 4박은 3소박 4박을 빨리 연주하면서 생긴 박자이며, 2소박 12박은 3소박 4박을 느리게 연주하면서 나타나는 박자이니 결국은 3소박 4박 계열로 묶어 설명할 수 있을 것이다.

둘째, 제주도에서는 악기를 ‘연물’이라 칭하고 장단 역시 ‘연물’이란 용어를 사용했다⁵⁹⁾고 한다. 따라서 제주도 굿의 장단은 ‘○○연물’과 같이 표현하는 것이 가장 적절한 방법이라 생각된다. 그동안 남도판소리의 장단명을 빌어 제주도 장단을 설명한 것은 음악내적 구조와 맞지 않는 것이었으므로 이는 수정되어야 할 것이다.

셋째, 제주도 굿에 사용된 3소박 4박형 장단의 가사붙임을 살펴보았더니 타령형과 푸넘장구형, 굿거리형과 유사한 것을 알 수 있었다. 타령은 경서도 지역에서 널리 사용되

59) 이보형, 「무속음악장단의 음악적 특징」, 125쪽.

는 장단이며, 푸념장구는 평안도 굿에서 사용되는 장단이다. 굿거리 역시 경기와 서울 굿, 평안도 굿에서 사용되고 있는 장단이다. 그리고 4·4조(4·2조)와 3·3조 율격의 가사붙임새, 3음보와 4음보 등이 사용되고 있음을 확인할 수 있었다. 이 가운데 3·3조는 주로 황해도 민요에서 출발한 율격이라 생각되며, 평안도에서는 이를 굿에서 사용하고 있어 그 친연성을 확인할 수 있다.

넷째, 본풀이연물과 음영형은 심방이 직접 악기를 연주하면서 독창하며, 주로 앞은반을 사용하므로 박자가 불규칙해질 수밖에 없는 특성이 있다. 이러한 특성은 내륙의 굿에서도 동일하게 나타난다. 반면 소미가 반주하는 삼석연물은 장단이 규칙적으로 연주되며, 악기 연주로부터 자유로워진 심방은 다양한 의식적 행위와 춤 등의 신체적 표현을 활용할 수 있게 된다. 또한 소미의 반주 가운데 장구나 율북 정도를 활용하는 반주는 대체로 삽입가요적 성격의 악곡들을 반주하고 있으며 악기 연주법도 달라져서 계열이 다른 악곡이라는 것을 짐작할 수 있다. 실제 서우젯소리는 민요 계열 악곡이며, 군웅덕담은 창부타령 계열 악곡으로 생각된다.

다섯째, 제주도 굿의 악기인 율북, 설쇠, 대양, 장귀는 내륙의 북, 팽과리, 징, 장구와 외형적으로 비슷하지만, 전혀 다른 방법과 음색으로 연주된다. 때문에 제주도 굿만의 특별한 음색을 만들어내고 있다. 악기 편성이 타악기 위주로 이루어진다는 점에서 황해도, 평안도, 함경도 등의 서도지역 굿 음악과 가장 유사한 특성을 보이지만 율북⁶⁰⁾이 굿에서 많은 비중을 차지하며 사용된다는 점은 독특한 특징으로 생각된다. 또한 장귀의 사용이 나머지 세 악기와 완전히 분리되는 것으로 보아 장귀는 계통이나 수용과정이 달랐을 것으로 짐작된다.

여섯째, 그동안의 선행연구에서 제주도 굿음악의 음계적 특성에 대해서는 깊이 있게 논의되지 못한 경향이 있다. 황나영의 논의에 따르면 제주도굿에서는 ‘솔라도레미(솔라도)’, ‘라도레미솔’, ‘도레미솔라’, ‘레미솔라도’ 등의 음계가 사용되고 있다⁶¹⁾고 한다. 위의 음계구조는 민요음계와 비교하였을 때, 경기지역의 진경토리(창부타령토리)와 반경토리, 신경토리, 수심가토리 등과 구조가 비슷하다. 또 이보형은 제주도 굿의 음계를 궁선법(Do mode)과 우선법(La mode)로 나눈 바⁶²⁾ 있다.

60) 경남과 전남 등 남해안에 가까워질수록 농악에서 북의 비중이 커지고 북을 많이 사용하는 현상이 있다. 북이 남쪽 지역에서 활용도가 높은 것이 어찌면 제주도굿의 율북 사용과 연계가 될 가능성이 있다.

61) 황나영, 「제주 칠머리당 영등굿의 음악적 구성과 특징」, 103-22쪽.

62) 이보형, 민속악체계정립 자료집 제3집 『무악』(서울: 한국문화예술진흥원, 1973), 177-8쪽.

실제 제주도 굿을 들어보면 음계적 특성이 분명하게 드러나지 않는다. 불규칙박과 불규칙 박자에 맞추어 음영형으로 진행되는 경우에는 음계적 특성이 분명하게 드러나지 않는 경우가 많다. 말하듯 구연하는 모습이기 때문이다. 그것이 제주도 굿의 보편적 특성이라는 점을 인정해야 할 것이다. 하지만 음영형과 같이 말로 하는 부분에서는 음계가 숨어버리는 것처럼 보이지만, 그럼에도 불구하고 말에 가깝기 때문에 해당 지역의 기층음악 어법⁶³⁾이 더욱 잘 드러날 가능성도 있다.

반면 가창형의 악곡에서는 음계적 특성이 보다 분명하게 드러나는데, 대체로 ‘솔라도레미’와 ‘도레미솔라’의 창부타령토리나 신경토리에 가까운 느낌이다. 그러나 가창형 악곡은 서우젯소리와 같이 삽입된 형태의 악곡일 가능성이 높다. 그리고 군웅덕담은 창부타령과 유사한 형태의 악곡이므로 역시 삽입형 가요처럼⁶⁴⁾ 들린다. 따라서 가창형 악곡을 통해 제주도 굿의 음계적 특성을 정의하는 것은 위험한 일이 될 수 있다.

실제 제주도의 민요에도 호남의 육자배기토리는 전혀 없고, 동부의 메나리토리도 극히 드물며 창부타령토리가 가장 많고 다음으로 수심가토리가 많이 사용된다⁶⁵⁾. 또 김영운도 제주도 민요가 경토리와 유사하다⁶⁶⁾는 주장을 한 바 있다. 따라서 제주도 굿의 음계적 특성에 대해 아직 결론을 내릴 단계에 이르지는 못하였으나 민요에서와 같이 경서도 지역의 음계와의 구조적 유사성을 발견할 수 있다고 본다. 이상의 논의에서 제주도와 타지역 굿음악과의 유사점을 추려 정리하면 다음과 같다.

〈표 4〉 제주도와 타지역 굿음악의 유사점

내 용		유사 지역
악기	타악기 중심 편성	황해도, 평안도, 함경도
박자구조	타령형, 굿거리형, 푸념장구형, 당악형	평안도, 서울, 황해도
율격, 음보	3·3조, 2음보, 3음보	황해도, 평안도
토리	진경토리(창부타령토리), 반경토리, 신경토리, 수심가토리	서울, 경기, 서도(황해, 평안)

63) 잠수굿을 진행한 서순실심방과 조정에심방의 음영형에는 ‘레미라’의 수심가토리형 음형이 자주 등장하였다. 안산인심방의 경우에도 음영을 할 때 ‘레미라’형태의 선율을 사용하였다. 여러 심방의 사례를 통해 이러한 연구를 심화시켜볼 필요가 있다고 본다.

64) 평안도 굿에서도 창부타령을 노래하고 있으므로 이와 같은 현상으로 파악할 필요가 있다.

65) 이정란, 「제주 민요의 음악적 특징」, 『한국민요대전-제주도편』(서울: 문화방송, 1991), 20-5쪽.

66) 김영운, 「한국 민요 선법의 특징」, 『한국음악연구』 28집(서울: 한국국악학회, 2000), 15-46쪽.

제주도 굿음악에서 발견되는 음악적 특성은 경서도 지역의 음악문화와 닮아 있다. 그 가운데 특히 평안도와 가장 많은 공통점을 보이고 있다. 평안도의 굿에서는 타령형, 굿거리형, 푸념장구형, 당악형이 모두 사용되고 있으며, 3·3조의 2음보와 3음보 등의 율격도 사용된다. 뿐만 아니라 평안도 굿에서는 창부타령토리와 수심가토리가 모두 사용된다.

물론 이것이 성급한 결론이 될 위험이 있으나 제주도 음악어법의 문화권적 이해를 위해 이러한 학문적 접근이 필요할 것으로 본다. 또한 평안도와 황해도, 함경도 등 연구가 심화되지 못한 지역의 음악문화나 굿 음악에 대해 더 많은 연구를 진행한다면 본고에서 내세운 가설을 확실히 입증해볼 수 있을 것으로 기대한다.



〈참고문헌〉

- 『한국의 굿-서울 재수굿과 진오귀굿』. 서울: 국립국악원, 1996.
- 『한국의 굿-제주도 칠머리당굿』, 한국음악 31집. 서울: 국립국악원, 2000.
- 강소전. 「제주도 잠수굿 연구」. 제주: 제주대 석사학위논문, 2005.
- 김미영. 「제주도 칠머리당 영등굿의 구성 및 북가락 연구」. 광주: 전남대 석사학위논문, 1995.
- 김영운. 「한국 민요 선법의 특징」, 『한국음악연구』 28집. 서울: 한국국악학회, 2000.
- 김영운·김혜정·이진원. 『북녘땅우리소리-악보자료집』. 서울: 민속원, 2007.
- 김현선. 「제주도 굿의 구조와 원리」, 『한국무속학』 14집. 서울: 한국무속학회, 2007.
- 김혜정. 「서울굿의 장단 사용과 장단구조의 연계성」, 『한국무속학』 12집. 서울: 무속학회, 2006.
- 김혜정. 「무악 장단의 음악적 구조와 활용 원리」, 『한국무속학』 20집. 한국무속학회, 2010.
- 노재명·문무병·장휘주. 『제주도의 무속음악』. 대전: 국립문화재연구소, 2004.
- 박정경. 「굿음악의 지역별 특징연구」, 『한국무속학』 20집, 한국무속학회, 2010.
- 이보형. 민속악체계정립 자료집 제3집 『무악』. 서울: 한국문화예술진흥원, 1973.
- _____. 「제주도 굿의 춤과 음악」, 『제주도 영등굿』. 서울: 열화당, 1983.
- _____. 「무속음악장단의 음악적 특징」, 『한국음악연구』 19집. 서울: 한국국악학회, 1991.
- _____. 「한국민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구」, 『민족음악학』 16집. 서울: 동양음악연구소, 1994.
- 이용식. 『민속, 문화, 그리고 음악』. 서울: 집문당, 2006.
- _____. 『한국음악의 뿌리 팔도 굿음악』. 서울: 서울대학교출판부, 2009.
- _____. 「아시아 샤머니즘과 한국 무교의 악기학적 비교」, 『한국무속학』 20집. 서울: 한국무속학회, 2010.
- 이정란. 「제주 민요의 음악적 특징」, 『한국민요대전-제주도편』. 서울: 문화방송, 1991.
- 장휘주. 「박자와 한배로 본 제주도 무가의 유형과 특징」, 『한국무속학』 14집. 서울: 한국무속학회, 2007.
- _____. 「제주도의 굿음악」, 『제주도의 무속음악』. 대전: 국립문화재연구소, 2004.
- 조영배. 「제주도 칠머리당굿의 음악적 특징」, 『한국의 굿-제주도 칠머리당굿』, 한국음악 31집. 서울: 국립국악원, 2000.

한만영. 「제주도의 무악연구」, 『한국음악연구』8집. 서울: 한국국악학회, 1979.

황나영. 「제주 칠머리당 영등굿의 음악적 구성과 특징」. 서울: 한양대 석사학위논문, 2011.

〈영상자료〉

국립문화재연구소, 〈제주칠머리당영등굿〉 동영상자료.

2009년 4월 3일 제주시 구좌읍 동김녕리 잠수굿 현지조사.



〈Abstract〉

The Identity of Musical Grammar of Jejudo Revealed in Shaman Ritual Music – Focus in *Chilmeoridang-gut* and *Donggimnyeongli Jamsu-gut* –

Kim Hey-jung

Prof., Gyeongin National Univ. of Education

This article examines the identity of musical grammar of Jejudo in Shaman Ritual music. On the basis of precedent studies, I intend to reorganize the shaman ritual music of Jejudo, through which I will suggest the possibility of expanding the discussions on the identity of musical grammar of Jejudo. What I have utilized in this paper are the precedent research results and data, movie clips of *Chilmeoridang-gut* and movie clips of *Donggimnyeongli Jamsu-gut*, of which I have participated in an on-site survey. The following is the result.

First, the rhythmic patterns most widely used are the combination of irregular beats and regular beats, and the free style time of 3 small beats. In most ceremonies except for dance, quadruple time of 3 small beats is used the most, which is considered a general characteristics of the Korean music. Since quadruple time of 3 small beats can be variated to quadruple time of 2 small beats when played in quicker tempo, and to 12 time of 2 small beats when played in slow tempo, it can be considered the representative rhythmic structure in the *gut* music of Jejudo.

Second, the musical instruments are named *yeonmul* in Jejudo and it is also used for *jangdan*. Thus, it is considered the most appropriate to express the *gut jangdan* of Jejudo as ***yeonmul*. The *gut jangdan* of Jejudo has been explained in the terms made for Namdo *pansori* in studies that have been conducted so far, and this should be corrected as it is not suitable for explaining the musical structures of the *gut* music of Jejudo.

Third, it has been found that the lyrics arrangement to the rhythmic pattern of quadruple time of 3 small beats is similar to that of the *taryeong*-type, *puneomjanggu*-type, and

gutgeori-type. *Taryeong* is widely used in Gyeongjeodo while *puneomjanggu* is used in Pyeongando. *Gutgeori* is also used in the *Gyeonggi-gut*, the *Seoul-gut*, and the *Pyeongando-gut*. Also, it has been found that the lyrics are arranged to meters of $4 \cdot 4(4 \cdot 2)$, $3 \cdot 3$. The meter of $3 \cdot 3$ is considered to originate from the folksongs of Hwanghaedo, and it seems to be in close relation to the gut music of Pyeongando as it is also used in the gut music of Pyeongando.

Fourth, *simbang* himself plays the musical instrument while singing solo in *Bonpuriyeonmul* and *Eumyeong*-type *jangdan*, and the beats are irregular since he performs while sitting. Such characteristic appears in the shaman rituals of the inland area as well. On the other hand, the *jangdan* of *Samseokyeonmul* played by *somi* is regular, while *simbang* who is free from playing an instrument, have various physical expressions in ritual actions and dance. The accompaniment of *Janggwi* or *Ulbuk* played by *somi* is largely of the music pieces that are inserted, and the playing styles differ from one another implying that they are all different type of pieces. Actually *Seoujetsori* is a piece from *minyo*-type, while *Gumungdeokdam* is considered a *Changbutaryeong*-type.

Fifth, *Ulbuk*, *Seolsoe*, *Daeyang*, and *Janggwi*, the musical instruments of the *gut* music in Jejudo, look similar to *Buk*, *Ggwaenggwari*, *Jing*, *Janggu* from the inland area, but they are played in totally different styles and tunes, which creates unique tunes of the *Jejudo-gut*. The music of the *Jejudo-gut* seems to be similar to that of Seodo including Hwanghaedo, Pyeongando, Hamgyeondo in terms of percussion-oriented orchestration, but it is distinct in that *Ulbuk* takes the large part in the *Jejudo-gut*. In addition, *Janggwi* is presumed to be different from the other instruments in either the type or the way it was introduced, considered of its usage which is completely separate from the others.

Sixth, there have not been enough discussions on the characteristics of the scales of the gut music of Jejudo in the precedent researches. Thus it is not the time to decide on the scales of the gut music of Jejudo, however, the similarities in the scales to the Gyeongseodo region can be found as in the case of the folksongs.

Key Words: Jejudo Shaman Ritual, *Yeonmul*, *Bonpuriyeonmul*, *Noraeyeonmul*, *Saedarimyeonmul*, *Pudasiyeonmul*, *Samseokyeonmul*.